

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: 1: Einleitung
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: 29.11.2024

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

1. Einleitung

1.1. Thema und Abgrenzung der Arbeit

Mit der vorliegenden Arbeit wird der Versuch unternommen, Aspekte der Rezeption Henrik Ibsens in Deutschland während der Jahre 1933 bis 1945 darzustellen. Der genannte Zeitraum bildet in der Rezeptiongeschichte Ibsens in Deutschland eine auffallende Lücke, die es - wenigstens ein Stück weit - zu schließen gilt.

Dargestellt werden soll vor allem die Aufnahme von Ibsens Werk auf den *Bühnen* des Dritten Reiches. Die Rezeption Ibsens durch die Theater bzw. die Institutionen, die im Dritten Reich diesen Bereich der Kulturproduktion überwachten und steuerten, ist jedoch ausreichend nur zu erfassen, wenn sie aus ihren verschiedenen Kontexten erklärt wird. Einen Schwerpunkt der Arbeit bildet folglich der Versuch der Rekonstruktion der verschiedenen, keineswegs einheitlichen oder widerspruchslösen Ibsen-Bilder im Dritten Reich. Zu unterscheiden ist dabei zwischen den „offiziellen“ Ibsen-Bildern, die sich nach außen hin z.B. in Form von Empfehlungen und Aufführungsverboten der maßgeblichen Stellen konstituierten, und einer Fülle „inoffizieller“ Ibsen-Auffassungen, die in aller Regel jedoch nicht im krassen Widerspruch zu den ideologischen Vorgaben der Kultusbürokratie standen. Entsprechend umfangreich gestaltet sich das Material- und Quellenstudium: von Relevanz sind in diesem Zusammenhang nicht nur Aussagen prominenter Nationalsozialisten, sondern auch der Schriftverkehr zwischen den Theatern und dem Reichspropagandaministerium (RMVP), Rundschreiben und Erlässe aus den involvierten Institutionen, theater- und literaturgeschichtliche Beiträge in verschiedenen Büchern und Zeitschriften, Artikel in den Fachperiodika und Tageszeitungen, Theaterkritiken, Programmhefte und diverses Bildmaterial.

Dabei nimmt die Arbeit die unermüdlichen Hinweise der Historiker ernst, daß es sich bei dem Jahr 1933 weder um einen „Betriebsunfall“ der deutschen Geschichte noch um eine wie auch immer definierte „Zäsur“ handelt. So wie inzwischen längst akzeptiert wird, daß sich die nationalsozialistische Ideologie aus einem Konglomerat verschiedenster Auffassungen zusammensetzt, die sich in der Regel bis weit in das 19. Jahrhundert zurückverfolgen lassen, wird zumindest ansatzweise eine als „antimodern“ beschriebene Ibsen-Rezeption im Dritten Reich auf Vorbilder der Vergangenheit bezogen. Insbesondere der Herausbildung entsprechender modernitätskritischer Ibsen-Klischees in der deutschen Kaiserzeit, die teilweise bis nach 1933 wirksam blieben, widmet die Arbeit Interesse (vgl. Abschnitt 2.1.). Auf diese Weise wird auch der einseitigen Auffassung entgegengearbeitet, daß Ibsen (wie die skandinavische Literatur des „Modernen Durchbruchs“ generell) gewissermaßen in der Schuld eines Landes steht, das - wie immer wieder gern angeführt wird - die internationale Reputation des Autors erst begründet hat. Die Arbeit befaßt sich gleichsam mit der Kehrseite der Medaille: die Propagierung Ibsens, so wird zu

zeigen sein, ging eben nicht nur vom Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen, Otto Brahm, Julius Elias¹, Paul Schlenther, Max Bernstein, Felix Philippi, Ludwig Fulda, Carl Heine, Gustav Lindemann und anderen in dieser Hinsicht verdienstvollen Literaten aus, sondern auch von antimodernen Ibsen-Bewunderern bis hin zu militanten „völkischen“ Ideologen - und das schon weit vor 1933².

Unter den Autoren, die das antimoderne Ibsen-Bild wesentlich mitformten, nimmt Dietrich Eckart einen zentralen Platz ein. Nicht nur hatte er als Mentor Hitlers und Freund Rosenbergs engen Kontakt zur Parteispitze der NSDAP, der er bis zu seinem Tod 1923 angehörte. Auch stellte er mit seiner erstmals 1912 publizierten „Peer-Gynt“-Bearbeitung aus „arisch-christlichem“ Geist ein Bindeglied zwischen der regressiven Ibsen-Rezeption in der Monarchie, ähnlichen Tendenzen in der Weimarer Republik und dem Dritten Reich her. Seine Fassung des Stückes, die mit der demokratischen Kultur Weimars nichts gemein zu haben scheint, trat nach 1918, vor allem aber unter der Protektion der Nationalsozialisten, einen regelrechten Siegeszug an (vgl. Kapitel 3). Eine intensive Beschäftigung mit seiner Nachdichtung ist allein schon deshalb angemessen, weil sie die wichtigste Vorgabe für die Rezeption des „Peer Gynt“ im Dritten Reich darstellt. Die detaillierte Analyse seiner Bearbeitung ermöglicht dabei einen ersten Einblick auch in die Inszenierungspraxis des Stückes, denn Ibsens „Peer Gynt“ wurde nach der „Machtergreifung“ fast ausschließlich in Eckarts Version gespielt.

Die Auswertung der Sekundärliteratur, der amtlichen Verlautbarungen etc. läßt, um ein Ergebnis vorwegzunehmen, Strategien der Polarisierung in bezug auf Ibsens Dramatik erkennen. Während die heute bekanntesten Werke aus seiner Hand, die zwischen 1877 und 1899 erschienenen Gegenwartsdramen, oft recht kühl beurteilt wurden oder gar als „veraltet“ galten, gab es ein starkes Interesse für seine frühen historischen Schauspiele (vgl. Kapitel 4). Es war daher zunächst zu untersuchen, inwieweit sich dieses von *ideologischen* Interessen vorgeformte Ibsen-Verständnis mit den *pragmatischen* Anforderungen des Theaterbetriebs vertrug. Die in Abschnitt 5.5. veröffentlichte statistische Übersicht birgt einige Überraschungen: „Peer Gynt“ behielt nach 1933 seine Spitzenposition aus der Weimarer Republik, doch auch einige der am schärfsten kritisierten Dramen wie „Nora“ oder „Gespenster“ wurden verhältnismäßig oft gespielt. Die frühen Stücke spielten dagegen keine große Rolle auf den Repertoirelisten der Theater. Wer also undifferenziert behauptet, daß Ibsens Dramen während des Dritten Reiches kaum

¹ Die Verdienste des heute fast vergessenen Übersetzers und Kulturhistorikers Julius Elias um das Werk Ibsens würdigt Gabriele Sokoll in einem gründlich recherchierten Artikel: Sokoll, Julius Elias, Halvdan Koht and their Joint Ibsen Projects, in: *Proceedings. VII International Ibsen Conference Grimstad 1993*, Hg. Center for Ibsen Studies, Oslo 1994, S. 419-434.

² Hierauf verweist auch Walter Baumgartner in einer rezeptionsästhetischen Studie, die sich vor allem mit den Autoren Bjørnstjerne Bjørnson und Arne Garborg befaßt. Vgl. Baumgartner, *Triumph des Irrrealismus. Rezeption skandinavischer Literatur im ästhetischen Kontext Deutschlands 1860-1910*, Neumünster 1979 (= *Skandinavistische Studien*, Bd. 10). Vgl. ferner Bandle, *Mellom mystisisme og realisme. Tyskeres og sveitseres syn på nordisk litteratur*, in: *Edda*, 86, 1986, H. 3, S. 239-260.

aufgeführt wurden - wie dies z.B. Marcel Reich-Ranicki in seinen Erinnerungen tut³ -, sieht an den Tatsachen weitgehend vorbei.

Um über die rein *quantitativen* Resultate, die oft genug die Darstellungen zur Theatergeschichte im Dritten Reich dominieren, hinauszugelangen, wurden in größerem Umfang auch Regie-, Rollen- und Soufflierbücher untersucht, die sich auf Ibsen-Inszenierungen der damaligen Zeit beziehen lassen (vgl. Kapitel 6). Verlässliche *qualitative* Aussagen über ausgewählte Theateraufführungen sind nur auf diese Weise möglich.

Das siebte Kapitel befaßt sich mit dem Jüdischen Kulturbund in Berlin, einer Institution während des Dritten Reiches, deren Existenz vielen Menschen nach wie vor unbekannt ist. Nach der „Arisierung“ der deutschen Bühnen fanden die Juden in den verschiedenen Kulturbünden des Reiches eine letzte Heimstatt und nutzten diese von der nationalsozialistischen Verwaltung im Laufe der Jahre kontinuierlich eingeschränkte Möglichkeit kultureller Entfaltung zu mutigen Theateraufführungen, in denen sie nicht zuletzt jüdische Vergangenheit und Gegenwart reflektierten. Zwischen 1934 und 1938 wurden im Theater des Jüdischen Kulturbundes in Berlin drei Ibsen-Produktionen gezeigt, die aufgrund der relativ umfassenden Dokumentation (Regie- und Rollenbücher, Theaterfotografien) eingehend beschrieben werden können.

Die immerhin fünf Ibsen-Verfilmungen⁴ während des Dritten Reiches sowie die Oper „Peer Gynt“ von Werner Egk⁵ können, da in diesen Fällen grundsätzlich andere semiotische Fragestellungen zu erörtern wären, jeweils nur cursorisch oder punktuell behandelt werden. Die gelegentliche Miteinbeziehung dieses Materials kann aber wesentliche Befunde der Arbeit bestätigen und erweitern.

1.2. Der Stand der Forschung

Den Forschungshintergrund für die vorliegende Arbeit bilden neben philologischer Literatur zu Ibsen und Darstellungen zur Geschichte des Dritten Reiches zunächst Publikationen zur Rezeption Ibsens im allgemeinen sowie zu dessen Bühnengeschichte in Deutschland im besonderen. Zum weiteren Kontext dieser Thematik gehören auch einige Studien, die sich mit der Aufnahme skandinavischer Literatur im Dritten Reich beschäftigen. Ohne daß die inzwischen stark angewachsene Literatur zur nationalsozialistischen Theaterpraxis erschöpfend dargestellt werden könnte, sollen außerdem in einem kurzen Abschnitt zumindest einige Tendenzen der Forschung auf diesem Gebiet berührt werden.

Die Tradition des Antimodernismus in Deutschland, auf die in allen Kapiteln der Arbeit Bezug genommen wird, verdient eine etwas breitere Darstellung in einem eigenen Abschnitt. Im Dialog mit der aktuellen theoretischen Diskussion soll der

³ Vgl. Reich-Ranicki, *Mein Leben*, Stuttgart/München 1999, S. 111.

⁴ Es handelt sich um die Filme: „Das Meer ruft“ (Verfilmung von „Terje Vigen“, 1933), „Peer Gynt“ (1934), „Stützen der Gesellschaft“ (1935), „Ein Volksfeind“ (1937) und „Nora“ (1943).

⁵ Egk, *Peer Gynt. Oper in drei Akten in freier Neugestaltung nach Ibsen*, Mainz 1938.

Versuch unternommen werden, den ideologiegeschichtlichen Ort des deutschen Antimodernismus - und dessen Verhältnis zum Nationalsozialismus - näher zu bestimmen, wenn auch keineswegs im Sinne einer endgültigen Klärung. Bemerkungen über die Verwendungsweise des Begriffs im darauffolgenden Kapitel über methodische Fragen sollen zu größtmöglicher terminologischer Transparenz beitragen (vgl. Abschnitte 1.3. und 1.4.).

Nur recht wenige Veröffentlichungen können im engeren Sinne als Vorarbeiten bezeichnet werden. Obwohl Dietrich Eckart als zentrale Figur der Frühgeschichte der NSDAP von der Geschichtswissenschaft seit spätestens Anfang der sechziger Jahre durchaus ernstgenommen wird, fehlte lange ein substantieller Beitrag zu seiner Nachdichtung des „Peer Gynt“. Diesen Mangel hat Christian Hennig mit einem 1985 erschienenen Artikel⁶ größtenteils behoben. Im Abschnitt über Eckart kann teilweise auf ihn zurückgegriffen werden, doch erwiesen sich gleichzeitig einige Korrekturen als unumgänglich; beispielsweise engt Hennig die Nachdichtung zu sehr auf eine Opposition zwischen Judentum und Christentum ein. Im selben Jahr erschien Heiko Ueckers Kongreßbeitrag⁷ zur Geschichte des „Peer Gynt“ in Deutschland, der ebenfalls an Eckart nicht vorbeigeht. Er basiert hauptsächlich auf Rezensionsmaterial, zeichnet sich ansonsten jedoch dadurch aus, daß der vergleichsweise ausführlich dargestellte Zeitraum zwischen 1933 und 1945 nicht isoliert betrachtet wird. Allerdings zieht Uecker gelegentlich die falschen Schlüsse, etwa wenn er manche Kontinuitäten - auch in der Aufführungspraxis - unterschätzt. Eine gute Ergänzung zu Ueckers Beitrag stellt die Dissertation von Sylvia Rauer aus dem Jahre 1994 dar⁸. Rauer nahm sich konsequent eines Stiefkindes der Theaterforschung an, der Bühnenbildgeschichte, und demonstrierte am dankbaren Beispiel des „Peer Gynt“ den Wandel der szenischen Ausdrucksmöglichkeiten vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Ihr Kapitel über die Vereinnahmung des Stückes durch den Nationalsozialismus⁹ belegt nachdrücklich, daß die nationalsozialistische Theaterästhetik mit den formalen Neuerungen der Avantgarde brach und einen stimmungsvollen Naturalismus aufleben ließ. Weit über 300 Abbildungen unterstützen und ergänzen ihre Argumentation, die in den Abschnitt 6.2.5. der vorliegenden Arbeit stark einfloß.

Wie bereits bemerkt, ist bei der Aufarbeitung der Rezeptionsgeschichte Ibsens in Deutschland das Dritte Reich bislang völlig ausgespart worden. Nicht ohne Grund regte deshalb Wilhelm Friese auf dem Münchener Ibsen-Kongreß 1983 eine Unter-

⁶ Hennig, Der 'deutsche' Peer Gynt, in: Wolfgang Butt / Bernhard Glienke (Hg.), *Der nahe Norden. Otto Oberholzer zum 65. Geburtstag. Eine Festschrift*, Frankfurt/Bern/New York 1985, S. 161-174.

⁷ Uecker, Peer Gynt in Deutschland. Vorläufige Bemerkungen und Marginalien zu einem vielleicht möglichen Projekt, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 5, Hg. Daniel Haakonsen, Oslo 1985, S. 154-179. Vgl. ferner Wermelskirch, Zur Rezeptions- und Aufführungsgeschichte des „Peer Gynt“, in: Ellen Hammer / Karl Ernst Herrmann / Botho Strauß (Hg.), *Peer Gynt. Ein Schauspiel aus dem neunzehnten Jahrhundert. Dokumentation der Schaubühnen-Inszenierung*, Berlin 1971, S. 55-56; Thorstad, Peer Gynt-opførelser i Tyskland, in: *Aftenposten*, 3. November 1931.

⁸ Rauer, *Henrik Ibsens „Peer Gynt“ als szenisches Problem. Zur Bühnenbildgeschichte eines „Lesedramas“*, 2 Bde., Regensburg 1994 (= Theorie und Forschung, Bd. 253; Theaterwissenschaft, Bd. 1).

⁹ Ebd., Bd. 1, S. 147 ff.

suchung über diesen Zeitraum an¹⁰. Erstaunlich ist daneben auch, daß kaum etwas über die norwegischen Ibsen-Aufführungen während der deutschen Besatzungszeit bekannt ist. In aller Regel ist man hier auf die knappen Angaben in den umfangreichen norwegischen Übersichtswerken angewiesen. Zu den wenigen Spezialstudien auf diesem Gebiet zählt die unveröffentlicht gebliebene Magisterarbeit von Carola Peckolt, die im Repertoire der vier größten öffentlichen Bühnen des Landes im Zeitraum zwischen 1940 und 1945 immerhin 17 Ibsen-Produktionen nachweisen konnte¹¹. Peckolt stellt heraus, daß sich sowohl regimekritische Kräfte als auch Parteimitglieder gerne der norwegischen Klassiker annahmen: im ersteren Fall konnte die dezidiert nationale Haltung eines Theaters betont werden, im letzteren spielte das gerne bemühte Motiv des „gemeinsamen“ (sprich: „germanisch-ari-schen“) Kulturerbes eine entscheidende Rolle¹². Wie interessant die Beschäftigung mit diesem Kapitel der Theatergeschichte sein könnte, zeigt ein längerer Aufsatz von Eric Samuelson, der drei Aufführungen von Ibsens dramatischem Gedicht „Brand“ während der Okkupationsjahre (in Oslo, Bergen und Trondheim) analysierte. Nicht nur faschistische Kulturfunktionäre zeigten Interesse an dem Stück, sondern - so Samuelson - auch Theaterpraktiker mit engen Verbindungen zur norwegischen Widerstandsbewegung:

Brand was, of course, a recognized classic by a Norwegian playwright, satisfying the Nazi requirements. However, by selecting Brand for production, directors were exploiting a loophole in those requirements. Ibsen's powerful depiction of an idealistic priest, Brand, who requires that his congregation give „intet eller allt“ (all or nothing) in the fight against the forces of expediency and compromise was clearly a play with the potential to become the vehicle for a resistance message.¹³

Der Artikel wirft allerdings auch ein Licht auf die Probleme dieser Art von Studien: aufgrund der schwierigen Quellenlage - Regiebücher von den genannten Produktionen sind nicht überliefert - mußte sich Samuelson fast ausschließlich auf die Rezensionen einer von Zensur und Selbstzensur geprägten Tagespresse beschränken. Das akribische „Lesen zwischen den Zeilen“ ist dabei von purer Spekulation nicht immer leicht zu unterscheiden.

¹⁰ Friese, Das deutsche Theater und Henrik Ibsen: ein historisches Panorama, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 5, Hg. Daniel Haakonsen, Oslo 1985, S. 132-142, hier: S. 138. - Zuvor schon bemängelte Tove Ellefsen in einer Rezension, daß das von Wilhelm Friese herausgegebene Buch *Ibsen auf der deutschen Bühne* eine riesige Leerstelle von ca. 50 Jahren aufweise und kaum ein Wort über die Zeit des Dritten Reiches verliere: Ellefsen, Wilhelm Friese: „Ibsen auf der deutschen Bühne. Texte zur Rezeption“ [Rez.], in *Edda*, 77, 1977, S. 188-189.

¹¹ Peckolt, Die Auswirkungen der deutschen Besetzung auf das norwegische Theater von 1940-1945, Magisterarbeit München 1987, S. 107 ff. - Dabei ist zu beachten, daß Det Norske Teatret in Oslo, das bis heute ausschließlich Produktionen auf *nynorsk* zeigt, erst nach dem Krieg dazu übergang, auch Ibsen-Dramen ins Programm zu nehmen.

¹² Vgl. Peckolt, Das norwegische Theater während der deutschen Besatzung 1940 bis 1945, in: *Skandinavistik*, 20, 1990, S. 24-39, hier: S. 31.

¹³ Samuelson, Occupation Theater: Ibsen's Brand in Performance in Norway, 1940-1942, in: *Scandinavian Studies*, 66, 1994, S. 488-520, hier: S. 491.

1.2.1. Zur Rezeptions- und Bühnengeschichte Ibsens in Deutschland

Im Gegensatz zu den Verhältnissen im Dritten Reich sind die Wechselbeziehungen zwischen Ibsen und der Generation der Naturalisten und Postnaturalisten in Deutschland ausführlich dargestellt worden (vgl. hierzu Kapitel 2). Die Dissertationen von Wolfgang Pasche¹⁴, David George¹⁵ sowie einige zeitgenössische Arbeiten, die zum 100. Geburtstag Ibsens 1928 erschienen¹⁶, erfassen - mit unterschiedlicher Qualität - einzelne Aspekte der Ibsen-Rezeption während der Weimarer Republik, doch ein Versuch der systematischen Darstellung der Ibsen-Rezeption in dieser Zeit ist bislang unterblieben. Auch für die Zeit nach 1945 ist man größtenteils auf Darstellungen¹⁷ und Dokumentationen¹⁸ zu einzelnen spektakulären Theateraufführungen, auf unpublizierte Examensarbeiten¹⁹ sowie auf gelegentliche Artikel²⁰ und Jahresüberblicke²¹ angewiesen. Handelt es sich schon bei diesen Beispielen hauptsächlich um Studien zur Theaterrezeption²², sind darüber hinaus Arbeiten zu nennen, die die Aufführungsgeschichte

¹⁴ Pasche, *Skandinavische Dramatik in Deutschland. Björnstjerne Björnson, Henrik Ibsen, August Strindberg auf der deutschen Bühne 1867-1932*, Basel/Stuttgart 1979 (= Beiträge zur Nordischen Philologie, Bd. 9).

¹⁵ George, *Henrik Ibsen in Deutschland. Rezeption und Revision*, Göttingen 1968 (= Palaestra, Bd. 251).

¹⁶ Hier ist vor allem die bekannte Arbeit Marianne Thalmanns zu nennen: Thalmann, *Henrik Ibsen, ein Erlebnis der Deutschen*, Marburg 1928.

¹⁷ Vgl. Heinrichs, *Henrik Ibsen, Peer Gynt - ein Schauspiel aus dem 19. Jahrhundert. Die Inszenierung der Berliner Schaubühne*, in: *Skandinavistik*, 1, 1971, S. 100-104; Storléer, *Peer Gynt i Berlin*, in: *Ibsenår-bok 1972*, Oslo 1972, S. 151-154; Paul, *Text - Translation - Performance. Observations on Placing Peter Stein's Berlin Production of Peer Gynt (1971) within Theatre History*, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 7, Hg. Bjørn Hemmer / Vigdis Ystad, Oslo 1991, S. 75-83; Nagel, *Geburt einer Truppe. Stein inszeniert „Peer Gynt“*, in: Ders., *Kortner-Zadek-Stein*, München 1989, S. 55-62.

¹⁸ Vgl. Hammer / Herrmann / Strauß (Hg.), *Peer Gynt. Ein Schauspiel aus dem neunzehnten Jahrhundert. Dokumentation der Schaubühnen-Inszenierung*, Berlin 1971.

¹⁹ Vgl. etwa Görlich, *Ibsen auf der Bühne der siebziger Jahre: Vier Regisseure inszenieren Hedda Gabler*, Magisterarbeit München 1989; Moen, *Hedda Gabler auf der Bühne. Analyse und Vergleich von sechs deutschsprachigen Inszenierungen*, Magisterarbeit München 1999.

²⁰ Vgl. Oberholzer, *Henrik Ibsen auf dem Theater und in der Forschung 1970-1975. Bundesrepublik Deutschland, Österreich, Schweiz*, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 3, Hg. Harald Noreng u.a., Oslo 1977 [Oberholzer 1977a], S. 27-32.

²¹ Vgl. Lyngé, *Ibsen på tyske scener i 1968*, in: *Ibsenår-bok 1968/69*, Oslo 1969, S. 214-221; Lyngé, *Ibsen på vest-tyske scener i 1969*, in: *Ibsenår-bok 1972*, Oslo 1972, S. 144-151.

²² In Anbetracht der Tatsache, daß Ibsen neben Shakespeare zu den meistgespielten Theaterautoren der Welt zählt, haben sich bislang nicht übermäßig viele Arbeiten spezifisch mit der Bühnenrezeption seines Werkes auseinandergesetzt. Unter den einschlägigen Publikationen sind außer den in diesem Abschnitt genannten Titeln in überwiegend *historischer* Hinsicht interessant: Marker/Marker, *Ibsen's Lively Art. A Performance Study of the Major Plays*, Cambridge 1989; Wiingaard (Hg.), *Henrik Ibsen i scenisk belysning*, København 1978; Strømberg/Wiingaard (Hg.), *Den levende Ibsen. Analyser af udvalgte Ibsen-forestillinger 1973-78*, København 1978; Ackerman, *Ibsen and the English Stage 1889-1903*, New York/London 1987; Aarseth, *Peer Gynt and Ghosts. Text and Performance*, London 1989; Templeton, *Nora on the American Stage, 1894-1975: Acting the Integral Text*, in: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 7, Hg. Bjørn Hemmer / Vigdis Ystad, Oslo 1991, S. 121-130; Hoof, *„Peer Gynt“ in Performance. Five Models of the Modern Theatre*, Ann Arbor 1994; Törnqvist, *Ibsen: A Doll's House*, Cambridge 1995 (= Plays in Production), S. 63 ff.; Shepherd-Barr, *Ibsen and Early Modernist Theatre, 1890-1900*, Westport/London 1997; Zalm, *Ibsen op de planken. Een ensceneringsgeschiedenis van het werk van Henrik Ibsen in Nederland 1880-1995*, Amsterdam 1999. - In überwiegend

der Dramen Ibsens im deutschsprachigen Raum oder an bestimmten Orten bzw. Theatern untersuchen. Das Verdienst, einen ersten Abriss über die Bühnengeschichte Ibsens in Deutschland gegeben zu haben, kommt dabei Philipp Stein zu, der sich allerdings fast ausschließlich auf Berliner Aufführungen vor der Jahrhundertwende konzentrierte und sich stark auf Theaterrezensionen stützte²³. Einen Überblick über Wiener Ibsen-Aufführungen etwa desselben Zeitraumes bis hin zum Ersten Weltkrieg bietet Wilhelm Eisenthal in seiner Dissertation²⁴. Den bislang umfassendsten Versuch, die Bühnenrezeption Ibsens in Deutschland darzustellen, unternahm Ruth Dzulko in ihrer 1952 vorgelegten Habilitationsschrift, die besonders die Erstaufführungen der Dramen Ibsens in Deutschland behandelt und ansonsten hauptsächlich auf die Ibsen-Produktionen des Düsseldorfer Schauspielhauses der großen Ära Dumont/Lindemann eingeht. Ihr Register der Ibsen-Aufführungen an dieser Bühne bricht 1932 ab²⁵. Eine 1989 entstandene Magisterarbeit behandelt komplementär die Ibsen-Produktionen des Münchener Hoftheaters bis 1891 und zieht neben vielen Rezensionen vereinzelt auch Textbücher oder überlieferte Bühnenbildskizzen heran²⁶. Hervorzuheben ist ansonsten Wilhelm Frieses kundig eingeleitete Anthologie von Texten deutscher Literaten, Kritiker und Theatermacher, die einen Eindruck von der wechselnden (Bühnen)-Rezeption Ibsens in Deutschland gibt²⁷. Anhand von Theaterkritiken zu ausgewählten Ibsen-Inszenierungen in Deutschland, unter anderem von Brahm und Reinhardt, aber auch von Bergman und Zadek, würdigt Hans Georg Meyer wichtige Aufführungen im Zeitraum zwischen der Jahrhundertwende und etwa 1970²⁸. Herbert A. Frenzels 1942 eingereichte Dissertation

semiotisch-methodischer Hinsicht verdienen vor allem die inzwischen zahlreichen Studien von Egil Törnqvist Interesse, die mit dem Instrumentarium der komparativen Theatersemiotik bestimmte Segmente einzelner Ibsen-Dramen in verschiedenen Konkreteisierungen untersuchen; zu nennen sind z.B. Törnqvist, *Transposing Drama. Studies in Representation*, London 1991 (= *New Directions in Theatre*, Bd. 4), S. 62-94; Törnqvist, *Comparative Performance Semiotics. The End of Ibsen's A Doll's House*, in: *Theatre Research International*, 19, 1994, S. 156-164; Törnqvist, *Page, Stage and Screen. The Opening of Ibsen's Gengangere (Ghosts)*, in: *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, 17, 1996, S. 27-52. Keld Hyldig ließ sich bei seiner Analyse zweier Produktionen von „Rosmersholm“ in Oslo (1905, 1922) von Konzepten des „Symbols“ und der „Allegorie“ inspirieren, wie sie in der Tradition Goethes unter anderem von Paul de Man erarbeitet worden sind; vgl. Hyldig, *Symbolic and Allegoric Approaches to Ibsen. Two „Golden Age“ Productions of Rosmersholm*, in: Svein Gladsø (Hg.), *Nordic Theatre Studies*, Bd. 10, København 1998, S. 51-73. Siehe ferner Jytte Wiingaards semiotisch inspirierte Analyse der Erstaufführung (1893) von Ibsens „Baumeister Solness“, in: Wiingaard, *Teatersemiotik*, København 1987, S. 111 ff. Eine knappe Übersicht über die englischsprachige Literatur zur Aufführungsgeschichte Henrik Ibsens bietet Saari, *Works of Reference*, in: James McFarlane (Hg.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge 1994, S. 252-260.

23 Vgl. Stein, *Henrik Ibsen. Zur Bühnengeschichte seiner Dichtungen*, Berlin 1901.

24 Eisenthal, *Ibsen und das Wiener Theater*, Diss. Wien 1923.

25 Dzulko, *Ibsen und die deutsche Bühne*, Habilitationsschrift Jena 1952, S. 297 ff.

26 Stadelmann, *Ibsen in München. Die Rezeption Ibsens in München und die Aufführungen seiner Stücke am Hoftheater*, Magisterarbeit München 1989.

27 Friese (Hg.), *Ibsen auf der deutschen Bühne. Texte zur Rezeption*, Tübingen 1976 (= *Deutsche Texte*, Bd. 38).

28 Meyer, *Henrik Ibsen. Ergänzte und überarbeitete Ausgabe*, München 1977 (= *Dramatiker des Welttheaters*), S. 171 ff.

über die Aufnahme der „Nora“ durch Kritik und Theater ist weitgehend dem Positivismus verpflichtet, läßt bei der Besprechung von Autoren wie Lindau, Brahm, Fulda und anderen jedoch antisemitische Züge durchscheinen²⁹ und negiert den Wert der Dichtung für die (nationalsozialistische) Gegenwart, da es „die mütterlichen und die bewahrenden Typen [sind], die den Dichter der neuesten Zeit beschäftigen“³⁰. Zwei neuere akademische Abhandlungen haben Frenzels problematische Darstellung inzwischen ergänzt: Margot Kuhn setzte sich mit den „Nora“-Aufführungen auf Wiener Bühnen (bis in die sechziger Jahre dieses Jahrhunderts) auseinander³¹, während die Monographie von Werner Rieder exemplarische „Nora“-Inszenierungen der westdeutschen Nachkriegszeit analysiert und dabei unter anderem auf die Methodologie der modernen Publikumsforschung zurückgreift³². Ein Versuch, die Bühnengeschichte der „Gespenster“ in Deutschland darzustellen, muß als gescheitert bezeichnet werden; zwar hat die Monographie von Marc Boettcher³³ einige Verdienste aufzuweisen (z.B. wird im Zusammenhang mit der verbotenen Aufführung des Stückes 1887 in Berlin ausführlich aus der Korrespondenz zwischen dem Residenztheater und den Zensurbehörden zitiert³⁴), doch insgesamt geriet ihm seine Darstellung, gerade im Hinblick auf das Dritte Reich³⁵, zu oberflächlich und fehlerhaft.

29 Frenzel, *Ibsens „Puppenheim“ in Deutschland. Die Geschichte einer literarischen Sensation*, Diss. Berlin 1942, S. 81 ff. - Frenzel und seine Frau Elisabeth legten 1962 mit ihren inzwischen häufig nachgedruckten „Daten deutscher Dichtung“ einen Klassiker des Nachkriegspositivismus vor. Herbert A. Frenzel, zunächst Chef vom Dienst des Hetzblattes *Der Angriff*, war ab 1938 als Referent im Propagandaministerium maßgeblich an der Durchsetzung und Ausformung faschistischer Theaterpolitik beteiligt. Elisabeth Frenzel arbeitete als wissenschaftliche Angestellte im Amt für Kunstpflege der Reichsleitung Rosenberg und verfaßte eine klar antisemitische Dissertation unter dem Titel *Judengestalten auf der deutschen Bühne. Ein notwendiger Querschnitt durch 700 Jahre Rollengeschichte*. Vgl. zu diesem Thema Wicclair, Das fatale Loch in der Berliner Theatergeschichte, 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 [Wicclair 1989a] (= Sigma-Medienwissenschaft, Bd. 3), S. 17-42, besonders S. 30 ff.

30 Frenzel 1942, S. 161.

31 Kuhn, *Ibsens „Nora oder Ein Puppenheim“ auf den Wiener Bühnen*, Diss. Wien 1970. Vgl. auch ihre Kritikenauswahl zu Wiener „Nora“-Aufführungen: Kuhn, Ibsens „Nora“ auf den Wiener Bühnen (1881-1971), in: *Maske und Kothurn*, 24, 1978, S. 95-132.

32 Rieder, *Ibsens „Nora“ und das Publikum. Rezension und Kollusion in der Bundesrepublik Deutschland*, Diss. München 1984.

33 Boettcher, *Henrik Ibsen. Zur Bühnengeschichte seiner „Gespenster“*, Frankfurt/Bern/New York 1989 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe XXX. Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften, Bd. 34).

34 Vgl. ebd., S. 63 ff.

35 Boettcher teilt lediglich lapidar mit, daß er „genauere Fakten“ zur Aufführungsgeschichte der „Gespenster“ im nationalsozialistischen Deutschland nicht ermitteln konnte und speziell über Berliner „Gespenster“-Premieren „nichts in Erfahrung zu bringen“ war. Der Klappentext kündigt dagegen die Ibsen-Rezeption im Dritten Reich als „Schwerpunkt“ des Buches an! Vgl. ebd., S. 130.

1.2.2. Skandinavische Literatur im Dritten Reich

Sieht man von der unüberschaubaren Menge an Literatur über das oft genug willkürlich apostrophierte „Nordische“ in der Kunst und Dichtung verschiedener Völker sowie von deren wissenschaftlicher Aufarbeitung ab³⁶, informieren im wesentlichen zwei Veröffentlichungen über die Rezeption der skandinavischen Literatur im Dritten Reich. An erster Stelle ist Karl-Rainer von der Ahés 1982 publizierte Doktorarbeit zu nennen, die die Aufnahme der *schwedischen* Literatur im genannten Zeitraum untersucht³⁷. Ahé interessierte sich vor allem für die Beurteilung schwedischer Prosabücher durch die einschlägigen Institutionen (z.B. die „Nordische Gesellschaft“ in Lübeck oder verschiedene Literaturzeitschriften). Er fragte nach den „Determinanten“ der Rezeption, d.h. nach dem „Ideologie-Bodensatz im Bewußtsein großer Teile der Bevölkerung, der zum historischen Faktum des Faschismus führte“³⁸. Der fast schon sprichwörtlichen „präkapitalistische[n] Idylle“³⁹ Skandinaviens maß er als „ideologische[r] Projektion“ großes Gewicht bei. Sein eng ausgelegter Rezeptionsbegriff läßt ihn allerdings, da die Bühnenpraxis unberücksichtigt blieb, zu der irreführenden Aussage gelangen, daß dramatische Werke schwedischer Autoren im Dritten Reich „kaum rezipiert wurden“⁴⁰. Neben August Strindberg, dem Ahé ein eigenes kurzes Kapitel widmet⁴¹, waren jedoch Werke von Hjalmar Bergman und selbst von Selma Lagerlöf regelmäßig auf den Spielplänen der Theater zu finden. Daß sich Ahé für einen bestimmten Ausschnitt der Rezeptionsgeschichte entschied, ist ihm indes nicht anzulasten; seine Ergebnisse erlangt er mit Hilfe reichhaltigen Materials, das er zudem im Anhang gut dokumentiert⁴².

Dank eines umfangreichen, detailgenauen Artikels von Hanns Grössel⁴³, der im Gegensatz zu Ahé auch Archivunterlagen aufarbeitete, sind nun auch wichtige Aspekte der Rezeption *dänischer* Literatur im nationalsozialistischen Deutschland bekannt. Die ideologischen Beweggründe und Argumentationslinien - Ahés „Determinanten“ -, die Kritiker gegenüber Büchern aus Dänemark an den Tag legten, konvergieren dabei nicht selten mit Wertmaßstäben, die der Beurteilung des Norwegers Ibsen schon vor 1918 zugrunde lagen. Dem späteren Nobelpreisträger Johannes V. Jensen z.B., dessen streckenweise germanophiler Zyklus „Die lange

36 In diesem Zusammenhang dient Hans-Jürgen Luthhöfts materialreiche Kieler Dissertation immer noch als unentbehrlicher Wegweiser. Vgl. Luthhöft, *Der Nordische Gedanke in Deutschland 1920-1940*, Stuttgart 1971 (= Kieler Historische Studien, Bd. 14).

37 Ahé, *Rezeption schwedischer Literatur in Deutschland 1933-1945*, Hattingen 1982.

38 Ebd., S. 6.

39 Ebd., S. 78 ff. - Die Formulierung stammt von Barbara Gentikow (vgl. Kapitel 2).

40 Ebd., S. 12.

41 Ebd., S. 230 ff.

42 So enthält seine Arbeit eine Auflistung sämtlicher schwedischer Bücher, die zwischen 1933 und 1945 ins Deutsche übersetzt wurden.

43 Grössel, *Nordische Hintergedanken - Nordische Aftergedanken. Die dänische Literatur und das Dritte Reich*, in: *Text & Kontext*, 20, 1997 [Grössel 1997 a], S. 58-95; vgl. ferner Grössel, *Hundert Jahre skandinavische Literatur in Deutschland. Ein Rückblick in Etappen*, in: *Buch-Info* [Bonn], 10, 1997, H. 10 [Grössel 1997 b], S. 22-31.

Reise“ den Vereinnahmungsversuchen durch den Nationalsozialismus in manchen Punkten entgegenkam, wurden allzu freizügige erotische Darstellungen in seinem Roman „Dr. Renaults Versuchung“ zur Last gelegt. Auch Jensens „psychoanalytische Betrachtungen und die Gedanken über Liebe, über die Entstehung der Geschlechter und über die Fortpflanzung“ stießen bei den nationalsozialistischen Kunstrichtern nicht auf Gegenliebe⁴⁴. Andererseits zeigt Grössel an einzelnen Beispielen auch, wie dänische Autoren (so etwa Svend Fleuron) das Regime bereitwillig unterstützten.

Eine Übersicht über die Rezeption der *norwegischen* Literatur im Dritten Reich existiert bislang nicht. Die Bemühungen vor allem der Literaturkritik um Knut Hamsun, der in jenen Jahren wie kaum ein anderer skandinavischer Autor verehrt wurde, dokumentiert jedoch Gabriele Schulte in einem eigenen Abschnitt ihrer Dissertation⁴⁵. In „parteiamtlichen Rezensionen“, so ihr Fazit, sei der Versuch unternommen worden, „nationalsozialistische Wertkategorien wie ‘Rasse’, ‘Schicksal’, ‘Blut und Boden’“ im Werk Hamsuns nachzuweisen⁴⁶, obwohl die Protagonisten seiner Romane dem Idealbild eines „heroischen Realismus“ kaum entsprochen hätten⁴⁷.

1.2.3. Zur Theatergeschichte des Dritten Reiches

Galt das Theater im Dritten Reich im Einklang mit Thesen der Totalitarismusforschung lange ausschließlich als Instrument der Propaganda⁴⁸, gelangt man seit den achziger Jahren zu anderen Ergebnissen. Es ist in erster Linie der Dissertation Konrad Dussels von 1988⁴⁹ zu danken, daß die kultur- und theaterpolitischen Maßnahmen der Nationalsozialisten heute in mehrfacher Hinsicht differenzierter gesehen werden. So weist er in seiner Analyse der Spielpläne von fünf verschiedenen Provinzbühnen während des Dritten Reiches nach, daß von einer massiven Indoktrinierung des Publikums durch völkisch-konservative oder bekennend nationalsozialistische Bühnenliteratur kaum die Rede sein kann.

44 Vgl. Grössel 1997 a, S. 68 f.

45 Schulte, *Hamsun im Spiegel der deutschen Literaturkritik 1890 bis 1975*, Frankfurt/Main 1986 (= Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik, Bd. 15), S. 125 ff.

46 Ebd., S. 222.

47 Eine gute Ergänzung zu Schultes Buch stellen Aufsätze von Wilhelm Friese und Fritz Paul dar: Friese, Das deutsche Hamsun-Bild, in: *Edda*, 65, 1965, S. 257-270; Paul, Hamsun und der Faschismus, in: Jutta Kolkenbrock-Netz / Gerhard Plumpe / Hans Joachim Schrimpf (Hg.), *Wege der Literaturwissenschaft*, Bonn 1985, S. 303-314. - Über die gründlich fehlgeschlagenen Versuche, den späteren *isländischen* Nobelpreisträger Halldór Laxness auf Parteilinie zu bringen, informiert ebenfalls Wilhelm Friese in seinem Buch *Halldór Laxness. Die Romane. Eine Einführung*, Basel/Frankfurt 1995 (= Beiträge zur Nordischen Philologie, Bd. 24), S. 149 ff.

48 Ein Beispiel für diese Sichtweise bietet die Dissertation von Ilse Pitsch, die im übrigen zu dem Schluß gelangt, daß die Theaterpolitik Goebbels' an der „spezifischen Beschaffenheit der Erscheinung Theater an sich“ gescheitert sei. Pitsch, *Das Theater als politisch-publizistisches Führungsmittel im Dritten Reich*, Diss. Münster 1952.

49 Dussel, *Ein neues heroisches Theater? Nationalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen in der Provinz*, Bonn 1988 (= Literatur und Wirklichkeit, Bd. 26).

Nachdem das von Dussel so bezeichnete „Theater der Rechten“ in der Saison 1933/34 in bezug auf den Aufführungsanteil „einen einmaligen Höhepunkt“⁵⁰ erlebte, machten in den darauffolgenden Jahren Theaterstücke dieser ideologischen Herkunft nur ca. 20% der Gesamtproduktion aus; nach Kriegsbeginn sank diese Zahl auf 13%. Gleichzeitig nahm die sogenannte „heitere Gebrauchsdramatik“ im Laufe der Jahre einen immer bedeutenderen Platz ein und erreichte in der Zeit zwischen 1939 und 1944 einen Aufführungsanteil von 54 Prozent⁵¹. Allerdings lassen nicht erst Goebbels' bekannte Maximen („Die gute Laune ist ein Kriegsartikel“⁵²) die politische Brisanz dieser auf den ersten Blick oft harmlos erscheinenden Theaterstücke erkennen. Sie dienten nicht zuletzt der Besänftigung eines durch die Kriegereignisse zunehmend besorgten Publikums.

Zu den weiteren Vorzügen der Arbeit Dussels gehört es, daß sie, Ergebnisse der zeitgeschichtlichen Forschung aufgreifend, viel stärker die „Fraktionierung“⁵³ des Nationalsozialismus berücksichtigt und sorgfältig zwischen den theaterpolitischen Positionen Rosenbergs⁵⁴ und Goebbels' differenziert. Ein interessanter, weiterführender und inzwischen wiederholt aufgegriffener Ansatz⁵⁵ besteht ferner darin, ganz bewußt eine „Untersuchung des Durchschnittlichen, des Mittelmäßigen“ vorzulegen, um Theaterpraxis in ihrer Alltäglichkeit, abseits von „einzelnen künstlerischen Spitzenproduktionen“ beurteilen zu können. Denn gerade das durchschnittlich Verbreitete, so Dussel, spiegelt den „Geschmack und die Bedürfnisse breiter Schichten sowohl der Theaterangehörigen als auch des Publikums“⁵⁶.

Die von Dussel eröffneten Perspektiven können mit Gewinn auch auf die vorliegende Arbeit angewendet werden. Nicht nur ist bei der Darstellung der nationalsozialistischen Theaterpolitik sorgsam nach den jeweiligen Urhebern zu unterscheiden. Am Beispiel Ibsens ließe sich daneben verifizieren, daß die elf Spielzeiten nicht als erratischer Block anzusehen sind, sondern Schwankungen hinsichtlich ihrer direkten Propagandafunktion aufweisen. Alltägliche Theaterpraxis in bezug auf Ibsens Werk wird insofern Beachtung finden, als nicht nur Berliner oder Wie-

50 Ebd., S. 305.

51 Ebd., S. 319 ff.

52 Zit. nach Anonym, Unmerklich durchtränkt, in: *Der Spiegel*, 30. März 1987, S. 243.

53 Dussel 1988, S. 11. - Vgl. hierzu auch Ketelsen, Kulturpolitik im III. Reich und Ansätze zu ihrer Interpretation, in: *Text & Kontext*, 8, 1980, S. 217-242.

54 Vgl. Dussel 1988, S. 101 ff.

55 Ein ähnlicher Ansatz wird verfolgt in Papke, „*Wenns löfft, donn löfft*“: *Die Geschichte des Theaters in Bamberg von 1860 bis 1978. Alltag einer Provinzbühne*, Bamberg 1985; vgl. ferner Vasold, Theater im Dritten Reich. Das Beispiel Hagen, in: *Geschichte im Westen*, 7, 1992, S. 69-86; Salb, *Trutzburg deutschen Geistes. Das Stadttheater Freiburg in der Zeit des Nationalsozialismus*, Freiburg 1993; Engle, Theatre in Detmold 1933-1939: A Case Study of Provincial Theatre During the Nazi Prewar Era, in: Glen Gadberry (Hg.), *Theatre in the Third Reich. The Prewar Years. Essays on Theatre in Nazi Germany*, Westport/London 1995, S. 33-45; Schültke, *Theater oder Propaganda? Die Städtischen Bühnen Frankfurt am Main 1933-1945*, Frankfurt/Main 1997 (= Studien zur Frankfurter Geschichte, Bd. 40); Schültke, The Municipal Theatre in Frankfurt-on-the-Main: A Provincial Theatre under National Socialism, in: Günter Berghaus (Hg.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Providence/Oxford 1996, S. 157-171.

56 Dussel 1988, S. 9. - Vgl. auch Dussel, Provinztheater in der NS-Zeit, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 38, 1990, S. 75-111.

ner Inszenierungen, sondern auch Aufführungen abseits der Zentren wahrgenommen werden, so etwa in Köln, Flensburg, Cottbus und Baden-Baden, aber auch auf der Naturbühne der Luisenburg⁵⁷.

Unter den übrigen Publikationen zur Theaterpraxis im Dritten Reich sind vor allem drei hervorzuheben. Boguslaw Drewniaks in einigen Punkten zwar kritikwürdige, gelegentlich aber über Gebühr gescholtene Untersuchung aus dem Jahr 1983 besticht durch ihren konkurrenzlosen Materialreichtum⁵⁸. Im Sinne eines Gesamtüberblicks, bei dem manche Aspekte zu stichwortartig dargestellt werden, geht er unter anderem auch auf die Situation der Theater in Österreich und in den annektierten Gebieten ein. Im selben Jahr erschien in Berlin Jutta Wardetzky's Darstellung faschistischer Theaterpolitik⁵⁹, die aus marxistischer Sicht ausführlich den Lenkungsapparat der Hitlerdiktatur beschreibt, die Gründung der Reichskulturkammer und der ihr untergeordneten Reichstheaterkammer analysiert sowie die verschiedenen Erlasse im Zuge einer allerdings überstrapazierten „Instrumentalisierung“ des Theaters kommentiert. Im Anhang sind einige dieser Verordnungen („Theatergesetz“ etc.) und zahlreiche andere Dokumente abgedruckt. Den bislang gründlichsten Beitrag speziell zur nationalsozialistischen Repertoirepolitik legte Thomas Eicher mit seiner aus einem Berliner DFG-Projekt⁶⁰ hervorgegangenen Dissertation vor⁶¹. Er nahm eine umfassende Auswertung elektronisch gestützter Spielplandaten von über 40000 Inszenierungen vor, so daß nun erstmals verlässliches Zahlenmaterial zur Aufführungsfrequenz der im Dritten Reich gespielten Stücke zur Verfügung steht. Eicher verzichtet allerdings wie die übrigen genannten Arbeiten darauf, einzelne Inszenierungen textdramaturgisch und ästhetisch näher zu bestimmen.

Hans Daibers Buch über das NS-Theater, das immerhin mit dem Anspruch antritt, „die bisher umfassendste, farbigste Schilderung und freisinnigste Argumentation“⁶² darzustellen, bringt sich durch einen äußerst sorglosen Umgang mit den Quellen, die kaum jemals präzise benannt werden, um einen beträchtlichen Teil seines Wertes.

1.3. Nationalsozialismus als Weg selektiver Modernisierung

Die nationalsozialistischen Ibsen-Bilder werden in dieser Untersuchung, wie erwähnt, auf bestimmte modernitätskritische Attitüden zurückgeführt, wie sie sich in Deutschland während des letzten Jahrhunderts, beschleunigt nicht zuletzt durch den Gründerkrach von 1873, herausgebildet hatten. Unter den Historikern

57 Zur weiteren, auch kritischen Auseinandersetzung mit der Arbeit Dussels vgl. Abschnitt 4.5.

58 Drewniak, *Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-1945*, Düsseldorf 1983.

59 Wardetzky, *Theaterpolitik im faschistischen Deutschland. Studien und Dokumente*, Berlin 1983.

60 Im Rahmen des Projektes „Strukturgeschichte des deutschsprachigen Schauspieltheaters 1933 bis 1945“, geleitet von Henning Rischbieter, entstanden unter anderem Monographien über einzelne Theater während der NS-Zeit, meistens in Form von Magisterarbeiten.

61 Eicher, *Theater im „Dritten Reich“. Eine Spielplananalyse der deutschen Schauspieltheater 1929-1944*, Diss. Berlin 1992.

62 Daiber, *Schaufenster der Diktatur. Theater im Machtbereich Hitlers*, Stuttgart 1995, S. 7.

ist allerdings in den letzten drei Jahrzehnten ein Streit darüber entbrannt, inwieweit es tatsächlich statthaft ist, das Phänomen des Nationalsozialismus auf eine Abwehrbewegung gegen Manifestationen der modernen Industriegesellschaft zurückzuführen⁶³. Die Auffassungen scheinen dabei erheblich zu divergieren, wie zwei Zitate veranschaulichen mögen:

Hitler ließ sich keineswegs von rückwärtsgewandten Visionen einer mittelalterlichen Gesellschaftsordnung leiten. Sein Vorbild waren in vieler Hinsicht die Vereinigten Staaten. Obwohl er das kapitalistische Wirtschaftssystem und die demokratische Ordnung der USA ablehnte, bewunderte er doch den dortigen Stand der technisch-industriellen Entwicklung, die er häufig als vorbildlich auch für Deutschland darstellte.⁶⁴

For their precepts they [= die Nationalsozialisten, UE] looked to the early middle ages, but also to pre-Christian, even pre-civilized, times. As remedies for the problems of the industrial heartland of Europe in the twentieth century they prescribed a revival of the cults of soil and sword. They strove, that is, to free the bulk of the German people from the grip of industrial society and return them to the simple agrarian life.⁶⁵

Die teilweise emotional geführte Diskussion über diesen Gegenstand erhält eine zusätzliche politische Dimension dadurch, daß das Schlagwort der „Historisierung“ des deutschen Faschismus im Raume steht. Manchen Modernitätstheoretikern ist vorgeworfen worden, den Nationalsozialismus in eine kontinuierliche, „normale“ westlich-zivilisatorische Entwicklung einbetten zu wollen, während umgekehrt die Verfechter der Antimodernitätsthese beschuldigt wurden, die Existenz von „Brüchen“ in der historischen Dynamik, die ihr Konzept zur impliziten Voraussetzung habe, nicht hinreichend erklären zu können.

Seit etwa Mitte der achtziger Jahre läßt sich jedoch auch eine Tendenz zur Versachlichung und Differenzierung konstatieren. Breite Anerkennung findet nach wie vor die These, daß die Revolte gegen den Prozeß fortschreitender Rationalisierung und Säkularisierung *eine* Hauptquelle des Nationalsozialismus⁶⁶ darstellt. Den

⁶³ Zum Stand der Diskussion vgl. unter anderem Kershaw, *The Nazi Dictatorship. Problems and Perspectives of Interpretation*, London 1985, S. 136 ff.; Schildt, NS-Regime, Modernisierung, Moderne. Anmerkungen zur Hochkonjunktur einer andauernden Diskussion, in: *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte*, 23, 1994, S. 3-22; Wippermann, *Faschismustheorien. Die Entwicklung der Diskussion von den Anfängen bis heute*, 7. überarbeitete Aufl., Darmstadt 1997 (= Erträge der Forschung, Bd. 17), S. 80 ff.; Götz, Die Modernisierungstheorien schlagen zurück. Diskussionsstand, kulturwissenschaftliche Anwendung und das Beispiel des Nationalismus, in: Bernd Henningsen / Stephan Michael Schröder (Hg.), *Vom Ende der Humboldt-Kosmen. Konturen von Kulturwissenschaft*, Baden-Baden 1997, S. 151-173, besonders S. 168 ff.

⁶⁴ Zitelmann, Die totalitäre Seite der Moderne, in: Ders. / Michael Prinz (Hg.), *Nationalsozialismus und Modernisierung*, Darmstadt 1991, S. 1-21, hier S. 16; ähnliche Formulierungen schon in Zitelmann, *Hitler. Selbstverständnis eines Revolutionärs*, 2. überarbeitete und ergänzte Aufl., Darmstadt 1989, S. 36 und S. 349 ff.

⁶⁵ Turner, Fascism and Modernization, in: *World Politics*, 24, 1972 [Turner 1972 a], S. 547-564, hier: S. 551. Deutsche Fassung in: Turner, *Faschismus und Kapitalismus in Deutschland. Studien zum Verhältnis zwischen Nationalsozialismus und Wirtschaft*. Aus dem Amerikanischen von Gabriele Neizert, Göttingen 1972 [Turner 1972 b], S. 157-182.

⁶⁶ Gewählt wird bewußt der Begriff „Nationalsozialismus“, da sich die in diesem Kapitel erwähnten Studien vor allem auf die deutsche Variante des Faschismus beziehen - und sich also nicht einer „multi-kausalen Faschismustheorie“ im Sinne Wolfgang Wippermanns bedienen, der generell eine Miteinbe-

Protest gegen eine Lebenswirklichkeit, die aufgrund umwälzender Industrie- und Infrastrukturmaßnahmen gegen Ende des letzten Jahrhunderts das Gepräge von Unübersichtlichkeit und Entfremdung erhalten hatte, nahm der Faschismus in Deutschland ernst und nutzte ihn für seine Zwecke. Nach diesem Verständnis traten die Nationalsozialisten das geistige Erbe von Ideologen an, die auf die Modernisierung der deutschen Gesellschaft mit dezidiert gegenläufigen Konzepten reagierten. Der sich solcherart herauschälende *idealism of antimodernity* einer „konservativen Revolution“ wurde in einer einflußreichen Studie des amerikanischen Historikers Fritz Stern eingehend beschrieben:

The conservative revolutionaries denounced every aspect of the capitalistic society and its putative materialism. They railed against the spiritual emptiness of life in an urban, commercial civilization, and lamented the decline of intellect and virtue in a mass society. They attacked the press as corrupt, the political parties as the agents of national dissension, and the new rulers as ineffectual mediocrities. The bleaker their picture of the present, the more attractive seemed the past, and they indulged in nostalgic recollections of the uncorrupted life of earlier rural communities, when men were peasants and kings true rulers. Most of them thought that this world had been destroyed by evil hands; consequently they firmly believed in a conspiratorial view of history and society. The villain usually was the Jew, who more and more frequently came to be depicted as the very incarnation of modernity. [...]

The chief target of the conservative revolutionaries, however, was liberalism.⁶⁷

Dem Alptraum der Moderne begegnete der Nationalsozialismus scheinbar mit umfassenden Abwehrmaßnahmen. Die oft beklagte „Zersetzung“ des Volkskörpers durch den liberalistischen und individualistischen Geist des 19. Jahrhunderts, der sich unter anderem in der Herausbildung einer Parteienlandschaft manifestiert hatte, sollte in eine als „organisch“ aufgefaßte „Volksgemeinschaft“ verwandelt werden, der eine charismatische Führerpersönlichkeit vorstand. „Volksfremde“ Elemente wie die Juden wurden in einem schnell sich eigendynamisch entwickelnden Prozeß aus dieser Gemeinschaft ausgeschlossen. Die „Reorganisation der Geschlechterverhältnisse“⁶⁸ zielte auf die „Rettung der deutschen Familie“ als einer Keimzelle für neue, „gesunde“ Strukturen. Als Gegengewicht zu den modernen, urbanen Lebensformen wiederum initiierte die nationalsozialistische Agrarpolitik eine Erneuerung des Volkstums auf der Grundlage der Elemente des Blutes und des Bodens.

Die Antimodernität der nationalsozialistischen Ideologie, die sich keineswegs nur auf die Ankündigung von Maßnahmen beschränkte, sondern als praktische Politik den Alltag der Menschen beeinflusste, machte sich dennoch nicht in jenem erschöpfenden Maße geltend, wie es im Gefolge der Publikation Sterns jahrzehntelang den Anschein hatte. Schon 1966, nur fünf Jahre nachdem Stern mit seinem

ziehung der faschistischen Bewegungen in Italien, Spanien, Osteuropa etc. empfiehlt. Vgl. Wippermann 1997, S. 107 ff.

⁶⁷ Stern, *The Politics of Cultural Despair. A Study in the Rise of the Germanic Ideology*, Berkeley/Los Angeles 1961, S. XVIII f.

⁶⁸ Vgl. hierzu der Aufsatz gleichen Titels von Szilvia Horváth in *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, Hg. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1987, S. 129-142.

Buch an die Öffentlichkeit getreten war, zog David Schoenbaum in einer inzwischen ebenfalls klassisch gewordenen Darstellung eine ganz andere Bilanz:

Objective social reality, the measurable statistical consequences of National Socialism, was the very opposite of what Hitler had presumably promised and what the majority of his followers had expected him to fulfill. In 1939 the cities were larger, not smaller; the concentration of capital greater than before; the rural population reduced, not increased; women not at the fireside but in the office and the factory; the inequality of income and property distribution more, not less conspicuous; industry's share of the gross national product up and agriculture's down, while industrial labor had it relatively good and small business increasingly bad. The East Elbian estates continued to be run by the gentry, the civil service by doctors, and the Army by generals whose names began with „von“.⁶⁹

Die hier offen zutage tretenden Widersprüche haben inzwischen eine ganze Reihe von Forschern zu Deutungsversuchen provoziert. Hans Mommsen sah im Nationalsozialismus z.B. ein Projekt der „vorgetäuschte[n] Modernisierung“ und ortete „hinter der Fassade“ einer eher inkonsequent betriebenen technischen und gesellschaftlichen Modernisierung „ausgeprägt rückständige Inhalte“⁷⁰. Bei allen interessanten Details etwa über den Rückgang der technischen Patentanmeldungen im Dritten Reich nimmt Mommsen die Impulse der Modernisierung jedoch eher auf einer Ebene der Rhetorizität wahr, hinter der sich im Status der Eigentlichkeit eine „rückwärtsgewandte Utopie“⁷¹ mit atavistischen Zügen verborgen haben soll. Dieser Befund ist schon mit Blick auf die tatsächlich feststellbaren sozialen Veränderungen während des Hitler-Regimes nicht sehr wahrscheinlich. Auch in der Argumentation der bereits zitierten Studie Henry A. Turners (s. Anm. 65) bleiben die kaum zu übersehenden modernen Effekte rein äußerlich. Die Nationalsozialisten hätten, so sein Fazit, bestimmte Aspekte der Modernisierung nur akzeptiert, um ihre grundsätzlich antimodernen Ziele verfolgen zu können⁷².

Hiergegen ist überzeugend eingewendet worden, daß der massive und fortgesetzte Einsatz moderner Mittel „auf die Dauer nicht ohne Rückwirkung und Auswirkung auf das Wesen und die Ziele der antimodernen Opposition bleiben“⁷³ könne. Cornelia Klinger, die diese Bedenken erhob, schlug im Gegenzug eine Interpretation des deutschen Faschismus jenseits einer Zweck-Mittel-Relation vor. Unbestreitbar und nachweisbar sei, daß der Nationalsozialismus eine forcierte technologische Entwicklung begünstigt habe; genauso zweifelsfrei lasse sich aber auch ein „erbitterter Widerstand“ gegen die Prozesse der Ausdifferenzierung, Plu-

⁶⁹ Schoenbaum, *Hitler's Social Revolution. Class and Status in Nazi Germany 1933-1939*, New York 1966, S. 298.

⁷⁰ Mommsen, Nationalsozialismus als vorgetäuschte Modernisierung, in: Walter H. Pehle (Hg.), *Der historische Ort des Nationalsozialismus*, Frankfurt/Main 1990 (= Fischer-Tb. 4445), S. 31-46, hier: S. 43.

⁷¹ Ebd.

⁷² Vgl. Turner 1972 a.

⁷³ Klinger, Faschismus - der deutsche Fundamentalismus?, in: *Merkur*, 46, 1992, S. 782-798, hier: S. 785; eine erweiterte Fassung dieses Aufsatzes in Klinger, *Flucht-Trost-Revolution. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten*, München 1995, S. 194 ff.

ralisierung, Autonomisierung und der individuellen wie kollektiven Emanzipation konstatieren:

So ergibt sich das Bild einer geteilten Moderne; nicht antimoderne Ziele und moderne Mittel stehen sich gegenüber, sondern Modernisierung in den Bereichen von Technologie, Industrie, Militär, Ökonomie, Verwaltung einerseits, Blockierung der Demokratisierungs-, Liberalisierungs- und Emanzipationsprozesse andererseits.⁷⁴

Diese Betrachtungsweise deckt sich mit den Diagnosen anderer Historiker, die ein „Doppelgesicht des Regimes“ erkannten: einer „Sphäre von nationalsozialistischer Weltanschauung und Herrschaft“ hätte eine „davon scheinbar unberührte Ebene moderner zivilisatorischer Lebensformen“⁷⁵ gegenübergestanden. Vielfache Zustimmung fand die in diesem Sinne von Jeffrey Herf geprägte Formel von der „reaktionären Modernität“⁷⁶ der deutschen Gesellschaft, die von Elementen des technischen Fortschritts, aber auch der politischen Reaktion durchdrungen gewesen sei. Angesichts dieser Analyse, schlußfolgert Klinger, müsse „mit der Annahme eines Junktims, einer sich von selbst ergebenden Konvergenz zwischen technisch-instrumenteller und gesellschaftlich-moralischer Moderne“⁷⁷ gebrochen werden.

Diese letzte Überlegung steht mit dem Konzept einer „reflexiven Modernisierung“⁷⁸ im Einklang, das sich seit knapp zwei Jahrzehnten entwickelt und den herkömmlichen, einsträngigen Moderne-Begriff allmählich in Frage stellt. Die Grundannahme dieser Theorie lautet, daß eine Epoche der Moderne verschwindet „und eine zweite, noch namenlose entsteht, und zwar nicht durch politische Wahlen, Regierungssturz oder Revolution, sondern als latente Nebenwirkung des Normalen“⁷⁹, als „Weitermodernisierung“ in Form einer permanenten Auseinandersetzung mit den eigenen Grundlagen. Um ein Beispiel zu nennen: Während im 18. Jahrhundert theologische und mythische Weltbilder durch eine sich autonom setzende Vernunft entzaubert wurden, geriet in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts diese Vernunft ihrerseits in den Strudel der Entzauberung⁸⁰, unter anderem mit dem Ergebnis, daß die grundsätzliche Erkenntnisfähigkeit des Menschen in Zweifel gezogen wurde. Typisch für den Charakter der reflexiven Moderne ist

⁷⁴ Klinger 1992, S. 786.

⁷⁵ Thamer, *Verführung und Gewalt. Deutschland 1933-1945*, Berlin 1986, S. 376.

⁷⁶ Herf, *Reactionary Modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge/London/New York 1984; eine Präsentation der wichtigsten Ergebnisse dieser Arbeit in Herf, Der nationalsozialistische Technikdiskurs, in: Wolfgang Emmerich / Carl Wege (Hg.), *Der Technikdiskurs in der Hitler-Stalin-Ära*, Stuttgart/Weimar 1995, S. 72-93. Inzwischen wurde davor gewarnt, den Modernisierungsschub durch die vermeintliche Technikbegeisterung der Nationalsozialisten zu überschätzen; vgl. Ludwig, Technik, in: Wolfgang Benz / Hermann Graml / Hermann Weiß (Hg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, 2. Aufl., München 1998, S. 257-274.

⁷⁷ Klinger 1992, S. 787.

⁷⁸ Der Begriff wurde in Deutschland vom Münchener Soziologen Ulrich Beck geprägt; vgl. vor allem seine Arbeiten *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt/Main 1986 (= es 1365) und *Die Erfindung des Politischen. Zu einer Theorie reflexiver Modernisierung*, Frankfurt/Main 1993 (= es 1780).

⁷⁹ Beck 1993, S. 57.

⁸⁰ Vgl. Breuer, *Anatomie der konservativen Revolution*, Darmstadt 1993, S. 16.

dabei das Entstehen von Dilemmata und Ambivalenzen: die „Reflexivität“ der Moderne steuert nicht notwendigerweise auf deren Selbstauflösung zu, sondern mündet in eine dynamische, widerspruchsvolle „Symbiose zwischen Moderne und Gegenmoderne“⁸¹. Das bereits berührte und für Ibsens Dramatik besonders relevante Beispiel der Konstruktion von Geschlechterrollen zeigt dies besonders anschaulich. Die moderne, auf den Grundgedanken von Gleichberechtigung und Individualismus basierende Emanzipation der Frau setzte, vor dem Hintergrund der häufig beklagten „Bindungslosigkeit“ der Zeit, Gegenkonzepte frei. Die Sehnsucht nach alter und neuer Hierarchisierung, nach einer Festschreibung der Überlegenheit des Mannes versuchte sich dabei „nicht klammheimlich und unausgesprochen“ ins Recht zu setzen. Mit einem Hinweis z.B. auf die Gebärfähigkeit der Frau sollte statt dessen deren untergeordnete Stellung „ausdrücklich und mit Zustimmung der begründungspflichtigen Reflexion“ hergestellt werden. An diesem Prozeß waren verschiedene akademische Disziplinen, so etwa Medizin, Biologie, Jurisprudenz und Philosophie beteiligt. „Die Priester der einfachen Moderne“ - nämlich die Wissenschaftler - entpuppten sich somit als „Akteure der Gegenmoderne“⁸². Anders gesagt: zum Zwecke der Fixierung der „natürlichen“ Frau, einer Erfindung des 18. und 19. Jahrhunderts, wurden alle „Wahrheitsmittel“ der Humanwissenschaften aufgeboten. Überhaupt bleibt die „Natur“, nach einer Formulierung Ulrich Becks „ein Kunstwerk der Herstellung und Verewigung von Fraglosigkeit“⁸³, in der reflexiven Moderne ein wichtiger Faktor. Sie ist nicht nur in einem gleichsam unlösbaren Verhältnis von Gift und Gegengift der Moderne aufs engste verbunden; sie dient dem modernen, wissenschaftlichen Diskurs „im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit“⁸⁴ auch als Ausgangsgröße und Basismaterial. Gerade die Eugenik, die schon um die letzte Jahrhundertwende starkes Interesse hervorrief und in der nationalsozialistischen Diskussion über Ibsens „Gespenster“ eine gewisse Rolle spielen sollte, liefert hierfür ein gutes Beispiel.

Zu den anregendsten Studien, die die einseitige Apostrophierung des Nationalsozialismus als entweder modern oder antimodern nachhaltig problematisierte, gehört Zygmunt Baumanns Buch über die Tragödie des Holocaust⁸⁵. Der Massensmord an den Juden wurde in der Geschichtsschreibung der Nachkriegszeit lange als grausames Produkt der Barbarei verbucht. Bauman zeigt jedoch, daß die Tötungsmaschinerie der Konzentrationslager als Ausdruck der Moderne anzusehen ist: in der Tradition des selbststeuernden und selbstorganisierenden „Gartenstaates“, der die Gesellschaft als Feld der Planung, Veredelung und Unkrautvernichtung begriff,

81 Beck 1993, S. 97.

82 Ebd., S. 102 f. - In Skandinavien stellen August Strindbergs einschlägige Essays, z.B. die erstmals in „Likt och olikt“ (1884) veröffentlichten Beiträge zur Frauenfrage, ein besonders plastisches Beispiel für die Tendenz dar, mit modernen wissenschaftlichen (d.h. in seinem Fall: sozialbiologischen) Mitteln die antimodern vorausgesetzte Inferiorität der Frau zu „beweisen“. Vgl. Strindberg, *Samlade skrifter*, Hg. John Landquist, 55 Bde., Stockholm 1912-1920, Bd. 17, S. 81 ff.

83 Beck 1993, S. 137.

84 Das Zitat geht auf einen Buchtitel von Gernot Böhme zurück: *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/Main 1991.

85 Bauman, *Modernity and the Holocaust*, Ithaca/New York 1989.

strebte das nationalsozialistische Regime eine Homogenisierung und Uniformierung des Volkskörpers an. Die Legitimation durch den Rassismus gab dieser Praxis eine medizinisch-wissenschaftliche Qualität, während die Organisation der Transporte in die Konzentrationslager ohne das Räderwerk einer bis ins Detail ausdifferenzierten Bürokratie nicht möglich gewesen wäre. Der moderne Genozid, konstatiert Bauman, ist ein Produkt des *social engineering*⁸⁶. Konstruiert werden sollte eine künstliche soziale Ordnung, aus der diejenigen Elemente entfernt wurden, die dem erwünschten perfekten Erscheinungsbild nicht angepaßt werden konnten. Der „Makel“ bestimmter Gruppen galt dabei im technischen Sinne als nicht korrigierbar; sie mußten nach dieser Logik ausgegrenzt werden. In der konsequent vorangetriebenen Segregation begegneten sich eine *moderne* Tendenz zur Vereinheitlichung und eine *antimoderne* Strategie der Differenzierung im Gewand der Ontologisierung: die Juden wurden aufgrund ihrer „Natur“ für nicht reformierbar gehalten. Die Ironie der Geschichte wollte es, so Bauman, daß antimoderne Phobien Kanäle und Instrumente fanden, die allein die Moderne zu entwickeln imstande war⁸⁷.

Unter der Prämisse einer stärker zu berücksichtigenden Verzahnung von Moderne und Gegenmoderne ist inzwischen auch eine erneute Verortung jener Gruppe von Intellektuellen unternommen worden, die unter dem Label der „Konservativen Revolution“ in Verbindung mit dem Nationalsozialismus gebracht worden ist. Galt ihre Ideologie früheren Darstellungen hauptsächlich als vergangenheitsbezogen⁸⁸, wird sie nun als „eine Erscheinungsform eigener Art“ bewertet: als

[...] Ensemble von Orientierungsversuchen und Suchbewegungen *in* der Moderne, die zwar dem von Aufklärung und Liberalismus geprägten *mainstream* opponieren, dabei aber so tief von dem für die Moderne typischen Voluntarismus und Ästhetizismus durchdrungen sind, daß von Konservatismus im historisch-spezifischen Sinne keine Rede mehr sein kann⁸⁹.

Legt schon ein differenziertes Verständnis von den dynamischen Prozessen der Moderne die Notwendigkeit auch einer nuancierten Faschismusanalyse nahe, ist in einem weiteren Schritt nach den spezifischen Funktionsweisen moderner und antimoderner Bestrebungen nach 1933 zu fragen. Cornelia Klinger begreift den Nationalsozialismus als „Weg der selektiven Modernisierung“⁹⁰: ein Maximum an ökonomisch-technischem Fortschritt hätte sich mit einem Minimum an gesellschaftlichem Fortschritt sowie einem Interesse an der Aufrechterhaltung überkommener Welt- und Wertvorstellungen verbunden. Die Großindustrie, die Banken und die Rüstungswirtschaft - um nur drei Beispiele zu nennen - wurden

86 Ebd., S. 91.

87 Vgl. ebd., S. 46.

88 Vgl. vor allem die zum Standardwerk avancierte bio-bibliographische Darstellung von Armin Mohler: *Die Konservative Revolution in Deutschland 1918-1932. Ein Handbuch*. Haupt- und Ergänzungsband in einem Band, 4. Aufl., Darmstadt 1994 [erstmalig 1950].

89 Breuer 1993, S. 5. - Der Autor dieser neuen Untersuchung hat seine „Vermessungsarbeiten im unübersichtlichen Gelände rechter Ideen und Ideologien“ inzwischen fortgesetzt: Breuer, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt 1995.

90 Klinger 1992, S. 789.

von der in allen gesellschaftlichen Sphären rasch durchgeführten „Gleichschaltung“ kaum erfaßt; allein schon aus Gründen des Krisenmanagements nach dem Ende der Weimarer Republik, später wegen der Kriegsvorhaben Hitlers, war der Staat auf die Effizienz und Mitarbeit dieser Bereiche angewiesen⁹¹. Machtpolitisches Kalkül dürfte letztlich auch moderne Initiativen und Entwicklungen wie den Autobahnbau und die Massenmotorisierung, die Förderung des Rennsports, die Massenproduktion von Radios, Fotoapparaten etc. und nicht zuletzt den Massentourismus eingeleitet haben⁹². Andererseits hatten die Nationalsozialisten ein ausgeprägtes Gespür dafür, daß die Menschen gerade in Deutschland besonders heftig „am Zerfall eines holistischen und organischen, Einheit, Ganzheit und Verbindlichkeit verbürgenden Weltbildes“⁹³ litten. Um diese Verluste auszugleichen, verlegten sich die Ideologen nach Klingers Auffassung darauf, die im Prozeß der Moderne verlorengegangene Totalität mit rein *ästhetischen* Mitteln wiederherzustellen. Sie erinnert dabei nicht nur an das bekannte Beispiel der Nürnberger Reichsparteitage, an das beeindruckende Zusammenspiel von Flakscheinwerfern, die faszinierende „Lichtdome“ von scheinbar unermesslichen Ausmaßen schufen und den Teilnehmern den Eindruck gaben, einer „Gemeinschaft“ anzugehören. Mit Hinweis auf die Kunsthistorikerin Silke Wenk kann sie z.B. auch zeigen, daß die weibliche Skulptur im Kontext einer starken Polarisierung der Geschlechterrollen die Geschlossenheit, die Harmonie und die „Ganzheit“ des Körpers betonte⁹⁴. Diese neue Totalität stand dabei explizit im Kontrast zur Malerei und Skulptur der Moderne, die etwa in der berühmten Ausstellung zur „entarteten Kunst“ 1937 in München ausschließlich in „Bilder[n] von aufgelösten Körpern, von durchbrochenen Körperpanzern“⁹⁵ dargeboten wurde. Der Blick, der nach Vereinheitlichung sucht, war von Grosz, Dix, Nolde und anderen bewußt in Frage gestellt worden. Das antimoderne Konzept der Nationalsozialisten begegnete dieser Provokation mit der von Ulrich Beck konstatierten Herstellung von Fraglosigkeit. Insgesamt, so kann Cornelia Klinger zusammenfassen, erfüllte der allerorten zu beobachtende Weg der Ästhetisierung im Dritten Reich dieselben Aufgaben, die ansonsten der *Religion* zufallen⁹⁶: indem sie einen Eindruck von Einheit und Ganzheit erzeugte, stiftete sie

91 Vgl. Hildebrand, *Das Dritte Reich*, 2. Aufl., München/Wien 1980 (= Grundriß der Geschichte, Hg. Jochen Bleicken u.a., Bd. 17), S. 11 f.

92 Vgl. Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, München/Wien 1991, S. 106.

93 Klinger 1992, S. 789.

94 Ebd., S. 794 f.

95 Vgl. Wenk, *Aufgerichtete weibliche Körper. Zur allegorischen Skulptur im deutschen Faschismus*, in: *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, Hg. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1987, S. 103-118, hier: S. 111. - Zur Ausstellung „Entartete Kunst“ vgl. Schuster (Hg.), *Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“*. Die „Kunststadt“ München 1937, 5. vollständig überarbeitete und ergänzte Aufl., München 1998.

96 Klinger wendet sich jedoch mit gutem Grund dagegen, den Nationalsozialismus als politische Bewegung „auf religiöser Grundlage“ anzuerkennen, da er trotz einer entsprechenden Rhetorik bestenfalls als „Pseudo- und Surrogatreligion“ anzusehen sei; vgl. Klinger 1992, S. 789. – Den nationalsozialistischen Charakter einer Glaubenslehre betonte neben Klaus Vondung die österreichische Theaterwissenschaft-

Sinnhaftigkeit. Angesichts der vom Nationalsozialismus weiterbetriebenen industriellen Modernisierung wurden Bedürfnisse nach Sicherheit virulent; sie wurden im „Medium des Ästhetischen“⁹⁷ erfüllt. Ausdruck dieser Politik wurde im Dritten Reich die vielfach beschworene „Volksgemeinschaft“ und ihre zahlreichen Ableger im Bereich der Kulturproduktion.

Der Hamburger Politologe Peter Reichel hat die Doppelgesichtigkeit des deutschen Faschismus historisch darauf zurückgeführt, daß sich seit dem frühen 19. Jahrhundert eine *politische* Tendenz der Nationalisierung der Massen und eine gegenläufige *kulturelle* Tendenz einer antiaufklärerischen säkularen Religiosität in Koexistenz gegenüberstanden⁹⁸. Eine prägnante klassisch-romantische Nationalkultur hätte sich in Deutschland, im Unterschied zu anderen Staaten, nicht in nationalstaatlicher Form niederschlagen können. Politik und Kultur drifteten aus diesem Grund zunehmend auseinander, wobei sich letztere allmählich zu einem „konflikt- und machtgeschützten Refugium für politik- und rationalitätsverdrossene Bürger“⁹⁹ entwickelte. Nach der Reichsgründung durch Bismarck setzte sich das antagonistische Verhältnis zwischen Politik und Kultur fort. Vor allem in den sich formierenden „völkischen“ Kreisen breitete sich Enttäuschung darüber aus, daß die administrative Einheit des deutschen Staates nicht auch eine größere Homogenisierung des Volksgebildes ermöglicht hatte. In der Weimarer Republik schließlich wurde vielfach der Versuch unternommen, die Kultur zu politisieren und zu demokratisieren. Erfolgreicher jedoch, so Peter Reichel, „war das gegenrevolutionäre Konzept der nationalen Rechten“¹⁰⁰, das eine umfassende Ästhetisierung der gesellschaftlichen Verhältnisse vorsah.

Schon diese letzte Formulierung läßt erkennen, daß die Deutungen von Reichel, Klinger und anderen mit einer undogmatisch marxistischen Faschismustheorie kompatibel sind, die erst weit nach 1945 wieder gebührend beachtet wurde. Schon Walter Benjamin hatte bekanntlich in der „Ästhetisierung des politischen Lebens“¹⁰¹ ein Hauptkennzeichen der faschistischen Ideologie erkannt. Ernst Bloch erfaßte mit seiner „Theorie der Ungleichzeitigkeit“ die widerspruchsvolle Entwicklung der Moderne. In der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg sei das bäuerliche und städtische Kleinbürgertum sowie die arbeitslose bürgerliche Jugend ohne Zukunftsperspektive gewesen; diese „verelendeten“ Bevölkerungsgruppen hätten sich außerhalb des Produktionsprozesses in einem „zeitfremden“ Vakuum befunden und waren damit anfällig für Ideologie:

lerin Hilde Haider-Pregler. Vgl. Vondung, *Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus*, Göttingen 1971; Haider-Pregler, Das Dritte Reich und das Theater, in: *Maske und Kothurn*, 17, 1971, S. 203-214.

97 Klinger 1992, S. 791.

98 Vgl. Reichel 1991, S. 29; generell zu diesem Thema vgl. auch Stern 1961.

99 Reichel 1991, S. 31 f.; vgl. hierzu auch van der Loo / van Reijen, *Modernisierung. Projekt und Paradox*. Aus dem Niederländischen von Marga E. Baumer, 2. aktualisierte Aufl., München 1997 (= dtv 4573), S. 83 ff.

100 Reichel 1991, S. 30.

101 Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt/Main 1963 (= es 28), S. 42.

[...] der Mittelstand nimmt (zum Unterschied vom Proletariat) überhaupt nicht unmittelbar an der Produktion teil, sondern geht in sie nur mit Zwischentätigkeiten ein, mit einer solchen Ferne von der gesellschaftlichen Kausalität, daß sich immer ungestörter ein alogischer Raum bilden kann, worin Wünsche und Romantizismen, Urtriebe und Mythisismen rezent werden. [...] Ebenso hält es der Mittelstand *ideologisch* in der „Rationalisierung“ nicht aus und gibt die Ratio desto eher preis, je mehr sie ihm in seiner Welt nur feindlich, doppelt feindlich erschienen ist. Nämlich als bloße spätkapitalistische Rationalisierung und als ebenso spätkapitalistische, doch „marxistisch-jüdisch“ verstandene Wertzersetzung überlieferter Gehalte. Der Übermensch, die blonde Bestie, der biographische Schrei nach dem großen Mann, die Witterung nach Hexenküche, nach einer längst vergangenen Zeit - all diese Fluchtzeichen aus Relativismus und Nihilismus, woraus im Salon der Oberschicht gebildete Diskussion geworden war, wurden in der Katastrophe der Mittelschicht echtes politisches Land.¹⁰²

Ernst Blochs „Ungleichzeitigkeit“, die das jeweilige Verhältnis zum Produktionsprozeß reflektiert - Teilnahme hier, Ausschluß dort -, weist zum Gedanken der Asynchronität von industriell-technischer Moderne und kultureller Anti-Moderne einige Berührungspunkte auf.

Die Kontroverse um den historischen Ort des Nationalsozialismus, gerade im Hinblick auf seine mögliche Modernisierungsleistung, ist alles andere als abgeschlossen. Nicht ohne Grund wurde der Debatte noch vor wenigen Jahren eine gewisse „Hochkonjunktur“ bescheinigt¹⁰³. In erstaunlich geringem Umfang sind die neuen Erkenntnisse und Konzepte allerdings bislang auf die verschiedenen Kulturbereiche im engeren Sinne angewandt worden. Der Bochumer Germanist Uwe-Karsten Ketelsen sprach mit Blick auf die Forschung zur „Literatur des Dritten Reiches“ gar von Stagnation, die besonders daher rühre, daß eine politisch motivierte Grenzziehung zwischen abzulehnender und anzuerkennender Literatur („Innere Emigration“, „Exil“ etc.) immer noch die Diskussion blockiere. Ratsam sei es aber, den „Gesamtzusammenhang der Epoche in den Blick“ zu bekommen und die zwischen 1933 und 1945 entstandene Literatur als spezifisches Modernisierungsphänomen zu lesen¹⁰⁴. Ketelsen hat selbst vier Bereiche genannt, in denen NS-Literatur und Moderne Parallelen aufweisen: auf einer Ebene der Marktmechanismen, in bezug auf den Status des Literaturproduzenten sowie hinsichtlich von Stil Tendenzen und Motivstrukturen¹⁰⁵. Besonders das letzte Beispiel zeigt aber auch in aller Deutlichkeit die Problematik von (alternativen) Definitionsversuchen. Mit einiger Berechtigung kann Ketelsen anhand von politisch sehr unterschiedlichen Autoren wie Ernst Toller und Heinrich Lersch einwenden, daß eine Krisensituation, eine dissoziierte Alltagserfahrung, die Texte dieser Autoren jeweils ent-

¹⁰² Bloch, *Erbschaft dieser Zeit. Erweiterte Ausgabe*, Frankfurt/Main 1985 (= Werkausgabe, Bd. 4), S. 110.

¹⁰³ Vgl. Schildt 1994.

¹⁰⁴ Vgl. Ketelsen, Probleme einer gegenwärtigen Forschung zur „Literatur des Dritten Reichs“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 64, 1990, S. 707-725, hier: S. 725.

¹⁰⁵ Vgl. Ketelsen, *Literatur und Drittes Reich*, 2. durchgesehene Aufl., Vierow bei Greifswald 1994 [Ketelsen 1994 a], S. 247 ff. Ketelsen publizierte diese Überlegungen erstmals 1984; vgl. Ketelsen, NS-Literatur und Modernität, in: Wulf Koepke / Michael Winkler (Hg.), *Deutschsprachige Exilliteratur. Studien zu ihrer Bestimmung im Kontext der Epoche 1930 bis 1960*, Bonn 1984 (= Studien zur Literatur der Moderne, Bd. 12), S. 37-55.

scheidend prägte. Toller habe die gewünschte „synthetisierende Orientierungshilfe“ allerdings verweigert und diesbezügliche Erwartungen enttäuscht, während es Lersch bedeutend leichter gefallen sei, der Richtungslosigkeit der Zeit „höhere“ Erfahrungen und eine harmonische soziale Welt entgegenzusetzen¹⁰⁶. Das Fazit Ketelsens betont indes die Gemeinsamkeiten der Autoren:

In der Sehnsucht nach Versöhnung dessen, was nicht zu versöhnen ist, schlägt sich die Erfahrung der objektiven historisch-gesellschaftlichen Situation in der gleichen Weise nieder wie in den Dissoziationsstrategien der „Modernen“. [...] Die Gegenwart der industrialisierten Gesellschaft wird in beiden Literaturen sichtbar, der „modernen“ und derjenigen des Dritten Reichs; auch dort, wo ihr Anblick durch den Schleier einer illusionären Welt verhängt ist, treffen wir auf die Zerrüttungen.¹⁰⁷

So richtig und interessant es ist, ähnliche Diskursformationen in Texten heterogener Autoren hervorzuheben, darf ihre *Differenz* darüber jedoch nicht verleugnet werden. Zwar „verweisen“ NS-Literatur und Moderne tatsächlich „aufeinander“¹⁰⁸, deren Produkte bleiben aber unterscheidbar. Daß der zeitweise dem expressionistischen Modernismus zuzurechnende Ernst Toller Sinnentwürfe *nicht* bereithält, kann gerade als Zeichen seiner Modernität erachtet werden¹⁰⁹; umgekehrt wohnt dem auffallend konstruktiven Gestus vieler NS-Autoren angesichts der real existierenden Probleme mindestens ein Moment von Zeitflucht inne. Eine bestimmte gesellschaftliche Situation dürfte also kaum „in der gleichen Weise“ literarische Resultate hervorgebracht haben. Bei allen Zuordnungen bleibt dabei der schillernde Begriff der literarischen Moderne (bzw. des Modernismus¹¹⁰) stets zu reflektieren. Er wird gelegentlich ganz konträr zur hier angedeuteten Verwendung mit dem Wunsch nach Überwindung der Rationalisierungstendenzen in der Industriegesellschaft assoziiert, bezeichnet somit eine Gruppe von Autoren, die Kunst und Lebenpraxis wieder stärker zueinander führen wollte¹¹¹. Die „Moderne“ und die „Avantgarde“ im Sinne Peter Bürger¹¹², solcherart ins Spiel gebracht, sind auf der Grundlage dieses Verständ-

¹⁰⁶ Ketelsen 1994 a, S. 252 f.

¹⁰⁷ Ebd., S. 253.

¹⁰⁸ Ebd., S. 254 f.

¹⁰⁹ Modernismus in diesem Sinne richtet sich unter anderem an Formulierungen von Henry James und William Butler Yeats aus: „If Modernism is the imaginative power in the chamber of consciousness that, as James puts it, ‘converts the very pulses of the air into revelations’, it is also often an awareness of contingency as a disaster in the world of time: Yeats’s ‘Things fall apart; the centre cannot hold.’ [...] It is the art consequent on the dis-establishing of communal reality and conventional notions of causality, on the destruction of the wholeness of individual character, on the linguistic chaos that ensues when public notions of language have been discredited and when all realities have become subjective fictions.“ Bradbury/McFarlane (Hg.), *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, London 1976, S. 26 f.

¹¹⁰ Der Modernismus sei, klagten Bradbury und McFarlane, „subject to extreme semantic confusion“. Ebd., S. 45.

¹¹¹ „Hence the goal of modern writing was the establishment of a qualitatively new social relationship or new community within literature, between authors and readers, that would at the same time extend beyond literature and generate a new social community.“ Berman, *The Rise of the Modern German Novel. Crisis and Charisma*, Cambridge/London 1986, S. 52.

¹¹² Vgl. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main 1974 (= es 727).

nisses jedoch nicht mehr zu unterscheiden; Definitionen verlieren auf diese Weise ihre Distinktionskraft.

Zum ersten Mal umfassend ist dem Zusammenhang zwischen Modernisierungstheorie und NS-Literatur¹¹³ in der Dissertation von Sebastian Graeb-Könneker nachgegangen worden, der die von nationalsozialistischen Institutionen geförderte Literatur untersuchte und sich vor allem für deren Verhältnis zu Technik, Verkehr etc. interessierte. Die verdienstvolle und materialreiche Arbeit leidet allerdings darunter, daß sie ihrem Anspruch eines „induktive[n] Verfahren[s]“¹¹⁴ kaum gerecht wird. Die pro-moderne Einstellung des faschistischen Staates stand für Graeb-Könneker von vornherein fest:

Da die Suche [nach Primärliteratur] von der Hypothese der ‘Revisionisten’ ausging, daß der Nationalsozialismus keine Flucht aus der modernen Welt im Sinn hatte, richtete sich das Perspektiv auf Quellen, die diese Annahme bestätigen könnten.¹¹⁵

Am Beispiel der Debatte um den nationalsozialistischen Großstadroman kann Graeb-Könneker zeigen, daß Modernität durchaus intendiert, allerdings kaum realisiert wurde. Dennoch kann er eine Reihe von Sachbüchern und Romanen präsentieren, die sich grundsätzlich positiv zur modernen Technologie, zu den Naturwissenschaften oder zur fortschreitenden Motorisierung verhielten. Diese „Modernität“ sei dabei als „autochthon“ in dem Sinne zu begreifen, daß ein „Wunsch nach Retardierung, nach Rückbindung an alte Traditionen“ ebenfalls deutlich zum Ausdruck kam und sich meistens mit einem Bekenntnis zum eigenen Volk, unter „Auslöschung alles ‘Artfremden’“¹¹⁶, verband. Die Ergebnisse dieser Arbeit können allerdings kaum als repräsentativ für die Gesamtheit der NS-Literaturpolitik bezeichnet werden. In Anbetracht einer Fülle von z.B. agrarromantischen Texten oder tendenziösen Geschichtswerken scheint es etwas gewagt, in Sinne einer vorgefaßten Grundannahme davon zu sprechen, daß sich der Nationalsozialismus schlankweg „modern gab“, wie es auf dem Buchumschlag heißt¹¹⁷.

Die Vorzüge der Arbeit dürfen bei aller Kritik indes nicht unterschlagen werden. Sie liegen nicht zuletzt darin, daß eine neue Theoriebildung systematisch auf einen

113 Zu nennen ist in diesem Zusammenhang auch Ketelsens Analyse von Ernst Jüngers Essay „Der Arbeiter“ (1932); ferner eine Habilitationsschrift zur Jugendliteratur im Nationalsozialismus. Eine neue Publikation zur Literatur im Dritten Reich versucht die üblichen Territorialisierungen („links“, „rechts“) zu vermeiden; Aspekte der Modernisierungstheorie treten aber eher in den Hintergrund. Die repräsentativen Autoren des Regimes stufen die Herausgeber „als literarisch nachrangig und in der Regel anti-modern“ ein. Vgl. Ketelsen 1994 a, S. 258 ff.; Nassen, *Jugend, Buch und Konjunktur 1933-1945. Studien zum Ideologiepotential des genuin nationalsozialistischen und des konjunkturellen „Jugend-schrifttums“*, München 1987; Caemmerer / Delabar (Hg.), *Dichtung im Dritten Reich? Zur Literatur in Deutschland 1933-1945*, Opladen 1996, S. 10.

114 Graeb-Könneker, *Autochthone Modernität. Eine Untersuchung der vom Nationalsozialismus geförderten Literatur*, Opladen 1996, S. 12.

115 Ebd., S. 59.

116 Ebd., S. 30.

117 Ähnlich apodiktisch heißt es an anderer Stelle, daß die Kunst „im Dienst der Technik“ stand. Ebd., S. 47.

begrenzten Bereich der Kulturproduktion im Dritten Reich angewandt wurde. Die grundsätzliche Fruchtbarkeit dieses Ansatzes dürfte nach diesem Versuch nicht mehr in Frage stehen.

1.4. Einige methodische Fragen

Die Dissertation Graeb-Könnekers zeigt zweierlei: einerseits ist es sinnvoll, Phänomene auch der nationalsozialistischen Kulturpraxis unter der Fragestellung von Modernität und Antimodernität zu diskutieren; andererseits lassen sich Resultate, die anhand eines schmalen Ausschnitts der Kulturproduktion erzielt wurden, kaum verallgemeinern. So wie die im Dritten Reich erschienene Literatur in ganz unterschiedlicher Ausprägung moderne Züge - oder ihr genaues Gegenteil - annehmen konnte, ist auch in bezug auf das Theater sorgsam zu differenzieren. Das von den Nationalsozialisten einige Jahre favorisierte Thingspiel etwa kann in dieser Hinsicht als Mixtur aus modernen und antimodernen Elementen beschrieben werden. Der Rückbesinnung auf vermeintlich „kultische“ Handlungen der germanischen Vorfahren stand auf der anderen Seite der Wunsch entgegen, ein modernes Massentheater (mit teilweise mehreren tausend Darstellern!) zu zelebrieren, wie es z.B. marxistische Sprechorexperimente in der Weimarer Republik vorexerziert hatten¹¹⁸. Gleichzeitig lebte das von manchen Propagandisten des Regimes verurteilte bürgerliche Theater durchaus fort. Im Hinblick auf das Modernitätskriterium ist dabei eine Beschäftigung mit der Bühnenrezeption der Dramen Ibsens von höchstem Interesse. Ibsen, der in Deutschland bis in das Dritte Reich hinein sehr einseitig als eine Art Stammvater des Naturalismus angesehen wurde, gilt heute vielfach als wichtiger Vorläufer der Moderne und wird z.B. mit Namen wie Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Ezra Pound, T.S. Eliot, Virginia Woolf oder James Joyce in Verbindung gebracht¹¹⁹. Der Reiz der Aufgabe besteht also nicht zuletzt darin, die Rezeption eines *modernen*, teilweise sogar *modernistischen* Werkes in einer Zeit zu analysieren, deren Verhältnis zur Moderne, wie dargelegt, kompliziert und ambivalent war.

Die Untersuchung wird zeigen, daß die nationalsozialistische Aneignung der Dramen Ibsens deren modernes Potential in vielen Fällen nicht ausschöpfte. Oft wurden ganz im Gegenteil die progressiven Aspekte der Texte zurückgedrängt und durch Konzepte antimoderner Provenienz ersetzt. In Ibsens „Nora“, um nur ein Beispiel anzudeuten, stieß die Emanzipierung der Titelheldin von den Rollenkli-

¹¹⁸ Zum Thingspiel siehe auch Abschnitt 4.4.1. (dort unter anderem einige Literaturhinweise) und Abschnitt 6.1.1.

¹¹⁹ Vgl. Sæther, „Ud i den jernhaarde drømmeløse virkelighed“ - om Ibsens *John Gabriel Borkman*, in: Harald Bache-Wiig / Dies. (Hg.), *100 år etter. Om det litterære livet i Norge i 1890-åra*, Oslo 1993, S. 25-37, hier: S. 25; Durbach, *The Modernist Malaise. „Nichts og Ingenting“ at the Core of Ibsen's Onion*, in: *Proceedings. VII International Ibsen Conference Grimstad 1993*, Hg. Center for Ibsen Studies, Oslo 1994, S. 108-120, hier: S. 108 f. - Zur Modernität Ibsens vgl. auch Kapitel 8.

schees der Zeit, so widerspruchsvoll sie sich auch darstellt, vielfach auf Unverständnis. In den Inszenierungen wurde suggeriert, daß Nora der Führung eines Mannes bedürfe oder ihre wahre Natur sich ausschließlich in der Mutterschaft entfalte. Ein Text in der Tradition aufklärerischer Ideale verwandelte sich damit nahezu in sein diametrales Gegenteil.

Das Exempel der Ibsen-Inszenierungen im Dritten Reich belegt, daß in bestimmten Segmenten des Kulturlebens dezidiert antimoderne Attitüden dominieren konnten. Diese Haltungen, die sich im Fall der Rezeption des norwegischen Dramatikers in einer weit zurückreichenden Tradition befanden, schienen sich aus der sonst so kennzeichnenden Verkettung utopischer und reaktionärer Faktoren herauslösen zu können. Wenn die Arbeit im folgenden eine überwiegend *antimoderne* Behandlung der Texte Ibsens im Dritten Reich behauptet und nachweist, verschweigt sie dennoch nicht die Abhängigkeit dieser Reaktionen vom Gesamtprozeß der Moderne. In Übereinstimmung mit den Einsichten in eine *reflexive* Moderne ist immer daran zu erinnern, daß die Sehnsucht nach Ordnung und Ganzheit durch den Modernisierungsprozeß nicht eingelöst, sondern durch ihn erst virulent wurde¹²⁰. Antimoderne Strategien stellen außerdem, worauf schon Jeffrey Herf und andere Forscher aufmerksam machten, den Versuch dar, den technisch-zivilisatorischen Fortschritt und dessen zum Teil unerwünschte soziale Folgen so zu überformen, daß mindestens der Eindruck von Sicherheit und Totalität entstehen konnte. Die bereits in Erinnerung gebrachte „Volksgemeinschaft“, ein ideologischer Fixpunkt der Nationalsozialisten, spielte in diesem Zusammenhang eine überaus wichtige Rolle¹²¹.

Der Begriff der Antimoderne fungiert in dieser Arbeit als eine Art Klammer¹²² für im einzelnen sehr divergierende Erscheinungen wie Antirationalismus und Antipositivismus, Antimaterialismus und Antiamerikanismus, Abwehr von Emanzipation und Erotik. Einzelne dieser Aspekte werden im ausführlichen Kapitel über Dietrich Eckart exemplarisch in ihrem Entstehungszusammenhang dargestellt. Viele der dabei berührten Themen griffen die Nationalsozialisten nach 1933 wieder auf und machten sie zum Gegenstand ideologischer Auseinandersetzung.

Um dingfest machen zu können, welche qualitativen Eigenschaften den diversen Rezeptionsversuchen der Nationalsozialisten innewohnen, sollen - wie angedeutet - in größerem Stil auch Regie- und Rollenbücher ausgewertet werden. Allerdings dämpft die Quellenlage von vornherein allzu großen Optimismus. Schon Ian Kershaw wies darauf hin, daß zwar unermesslich viel Material die NS-Zeit überdauert hat, die Dokumentation aber dennoch als lückenhaft bezeichnet werden muß:

¹²⁰ Vgl. Klinger 1992, S. 793.

¹²¹ Die Verortung der „Volksgemeinschaft“ in einem Koordinatensystem von Moderne und Antimoderne wird überzeugend geleistet in Peukert, *Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde. Anpassung, Ausmerze und Aufbegehren unter dem Nationalsozialismus*, Köln 1982.

¹²² Vgl. auch Ketelsen, *Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literatur in Deutschland 1890-1945*, Stuttgart 1976 (= Sammlung Metzler, Bd. 142), S. V.

[...] despite the vastness of surviving archival relics of the Third Reich, the documentation is patchy in the extreme and serious problems of interpretation are in part linked to fundamental deficiencies in the nature of the sources.¹²³

Erschweren diese Probleme die Beschäftigung mit dem Dritten Reich im allgemeinen, ist die Theatergeschichte der damaligen Zeit von ihnen besonders betroffen. Im speziellen Fall der vorliegenden Untersuchung erwies sich die Suche nach den Regiebüchern nicht nur als schwierig und mühselig. Auch stellte sich heraus, daß das überlieferte Material nicht in allen Fällen ergiebig genannt werden kann. Jeder Regisseur verfügt über sein eigenes System der Regiebuchführung; von einer allgemeinverbindlichen Inszenierungsnotation kann nicht im entferntesten die Rede sein¹²⁴. Während z.B. Max Reinhardts Bearbeitungen von Genauigkeit und Detailfreude gekennzeichnet sind, beschränkten sich Zeitgenossen von ihm darauf, kaum mehr als Strichfassungen von den jeweiligen Texten herzustellen. Andere Regisseure, wie Jürgen Fehling oder Gustav Gründgens, verzichteten ganz auf ein Regiebuch¹²⁵. Neben dieses Problem der unterschiedlichen Qualität der Regiebücher tritt ein spezifisch methodisches: es wäre mindestens fahrlässig, vom Regiebuch auf das fertige Produkt der Inszenierung schließen zu wollen. In den Worten Wilfried Passows, der eine muster-gültige Analyse eines Reinhardt-Buches¹²⁶ vorgelegt hat:

Regiebuch und endgültige Inszenierung gleichzusetzen heißt, die Probenarbeit mißachten und im Regisseur nur einen Dompteur sehen, der seine Schauspieler zu Vollzugsbeamten degradiert.¹²⁷

Es ist demnach zwischen der *intendierten* und *realisierten* Theateraufführung stets strikt zu differenzieren. Wo immer die Möglichkeit bestand, einzelne Details der Regie- und Rollenbücher mit übrigen Quellen zu vergleichen - unter anderem um die Verwirklichung von Regievorhaben zu überprüfen - wurde dieser Schritt nicht gescheut. Die angesprochene Lückenhaftigkeit der Dokumentation behindert allerdings in entmutigend vielen Fällen eben diese Verifizierung. Die schwierige Materiallage gebietet daher in bezug auf Aussagen zur Inszenierungspraxis eine gewisse Zurückhaltung. Wenn die Realisierung bestimmter Entscheidungen der Regie, sei es im Hinblick auf Text, Licht, Kostüm, Bühnenbild oder Proxemik, nicht zweifelsfrei nachgewiesen werden kann, können diese Aspekte der Inszenierung auch nicht behauptet werden.

123 Kershaw 1985, S. 4.

124 Vgl. Passow, Probleme der Regiebuchforschung, in: Margret Dietrich (Hg.), *Regie in Dokumentation, Forschung und Lehre*. Festschrift für Heinz Kindermann zum 80. Geburtstag 1974, Salzburg 1975, S. 149-155, hier: S. 153.

125 Ebd., S. 150 f.

126 Passow, *Max Reinhardts Regiebuch zu Faust I. Untersuchungen zum Inszenierungsstil auf der Grundlage einer kritischen Edition*, 2 Bde., München 1971 (= Münchener Beiträge zur Theaterwissenschaft, Bd. 1).

127 Passow 1975, S. 154.

Die Recherche nach Regie- und Inspizientenbüchern, Rollenheften etc. förderte Quellenmaterial zu etwa 25 Ibsen-Inszenierungen im Dritten Reich zutage. Diese Dokumente werden zur Bestimmung qualitativer Merkmale der nationalsozialistischen Bühnenpraxis in Kapitel 6 in unterschiedlichem Umfang herangezogen. Es ist indes aus verschiedenen Gründen nicht möglich, von klassischen *Aufführungsanalysen* zu sprechen. Zum einen sind, wie dargelegt, häufig nur die „schöpferischen Intentionen der Urheber eines Theaterkunstwerks“, nicht jedoch die „diesem selbst innewohnenden [...] Intentionen“¹²⁸ zu ermitteln. Zum anderen gehört die „absolute Gegenwärtigkeit“ zu den wichtigsten Kennzeichen des Theaters¹²⁹, woraus Erika Fischer-Lichte den zwar apodiktischen, aber auch zutreffenden Schluß zieht: „Eine Analyse von Aufführungen der Vergangenheit ist [...] prinzipiell ausgeschlossen.“¹³⁰

Angestrebt wird daher eher eine Aufarbeitung der intentionalen Schemata der Inszenierungen, wie sie aus Regie- und Rollenbüchern zu deduzieren sind. Diese Vorgehensweise ermöglicht in der Regel eine Aussage über das den Aufführungen zugrundeliegende *dramaturgische* Konzept. Gelegentlich können diese Resultate durch Berücksichtigung weiteren Materials wie Bühnenbildskizzen, Figurinen etc. gestützt oder erweitert werden. Besonders im Fall von Rollenbüchern finden die durch die Textbuchanalyse gewonnenen Ergebnisse mitunter jedoch eine Begrenzung darin, daß sie sich nur auf wenige Gesichtspunkte, z.B. auf einzelne Figuren, beziehen lassen. Dennoch ist es vielfach möglich, die dramaturgischen Leitlinien einer Inszenierung vor dem Hintergrund des zeitgeschichtlichen und ideologischen Kontextes zu diskutieren.

Die Auswahl der analysierten Inszenierungen wurde zum Teil vom Umfang und der Qualität des überlieferten Materials diktiert. Als nicht allzu ergiebig erwiesen sich z.B. die Quellen zu den recht zahlreichen Aufführungen von „Nora“, „Gespenster“ oder „Hedda Gabler“. Gleichwohl lassen sich bestimmte Spezifika der Aufführungsgeschichte dieser Schauspiele benennen. Ansonsten wurden vor allem jenen Stücken Aufmerksamkeit geschenkt, denen die Nationalsozialisten aus politischen Gründen starkes Interesse entgegengebracht. Bestätigt werden kann Drewniaks Beobachtung, daß Stücke wie „Nordische Heerfahrt“, „Ein Volksfeind“ oder „Stützen der Gesellschaft“ mehrfach „für NS-Propagandazwecke mißbraucht“¹³¹ wurden; dies trifft allerdings mindestens genauso sehr für „Peer Gynt“ und das historische Drama „Die Kronprätendenten“ (bedingt auch für „Nora“ oder „Gespenster“) zu. Sobald es die Überlieferung zuließ, wurden einzelne Inszenierungen ausführlicher behandelt, um exemplarisch zu differenzierteren Resultaten gelangen zu können. Die Reihenfolge der Darstellung folgt dabei nicht immer der Chronologie der Entstehung, sondern richtet sich vor allem nach der Aussagekraft des überlieferten Materials.

128 Steinbeck, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970, S. 156 f.

129 Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 3 Bde., Bd. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen 1983, S. 15.

130 Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 3 Bde., Bd. 3: *Die Aufführung als Text*, Tübingen 1983, S. 8.

131 Drewniak 1983, S. 269.

Wie repräsentativ die Ergebnisse dieser vertiefenden Textbuchanalysen sind, läßt sich allerdings nur ermessen, wenn auch allgemeine Trends und Tendenzen der Inszenierungspraxis nicht gänzlich aus dem Blickwinkel verschwinden. Aus diesem Grund sind mehrere hundert Theaterkritiken in die Argumentation eingeflossen. Die Rezensionen werden allerdings nicht, wie es lange üblich war, zur „Rekonstruktion“ ganzer Aufführungen herangezogen. Sie können aber wertvolle Hinweise über dramaturgische Details geben, etwa darüber, ob bestimmte Szenen gespielt wurden oder nicht. Abgesehen von diesem deskriptiven Moment ist stets zu beachten, daß einzelne Berichterstatter *ihren* Eindruck wiedergeben, von objektiven Befunden also nicht automatisch ausgegangen werden darf.

1.5. Zur Benutzung des Bandes

Die in relativ großem Umfang hinzugezogenen Theaterrezensionen und Zeitungsartikel stammen häufig aus privaten Archiven (z.B. *Sammlung Steinfeld* in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität Köln, *Sammlung Werber* in der Theatersammlung der Universität Hamburg), die später Spezialmuseen einverleibt wurden. Die Herkunftsangaben dieses Materials sind teilweise unvollständig und auch nicht immer zuverlässig, konnten aber in den meisten Fällen durch Recherchen ermittelt werden. Wenn der Name der Zeitung oder das Erscheinungsdatum nicht festzustellen waren, werden in den Fußnoten jeweils alle verfügbaren Informationen (Name/Kürzel des Autors, Titel der Artikel, Datum etc.) genannt, und es wird auf den Fundort verwiesen.

Der ursprünglich gefaßte Plan, im Anhang der Arbeit sämtliche Ibsen-Inszenierungen des untersuchten Zeitraumes zu dokumentieren, wurde in Anbetracht von weit über 200 Inszenierungen und vieler Informationslücken fallen gelassen. Statt dessen werden die wichtigsten Produktionsdaten zu allen im Text näher behandelten Inszenierungen ebenfalls in den Fußnoten aufgelistet. Im Anhang findet sich dagegen ein Siglenverzeichnis, mit dessen Hilfe man die in der Arbeit verwendeten theatereigenen Materialien (Regie-, Rollen-, Inspizientenbücher etc.) auf die entsprechenden Inszenierungen beziehen kann. Der Fundort der Textbücher läßt sich im Literaturverzeichnis unter dem Stichwort „Archivmaterialien“ ermitteln.

Wie inzwischen allgemein üblich, werden Ibsens Texte im Original nach der sogenannten „Hundreårsutgave“ unter Verwendung der Sigle **HU** zitiert¹³². Textauszüge aus deutschen Übersetzungen stammen in der Regel aus der „Volksausgabe“ und werden unter Verwendung der Sigle **SWV** nachgewiesen¹³³. Zitate aus der skandinavischen Sekundärliteratur sind vom Autor dieser Untersuchung übersetzt worden; um den Lesefluß nicht zu stören, ist an einigen wenigen Stellen auf eine Übertragung (mitunter auch des Ibsenschen Originaltextes) verzichtet worden.

132 Ibsen, *Samlede verker. Hundreårsutgave*, Hg. Francis Bull / Halvdan Koht / Didrik Arup Seip, 21 Bde., Oslo 1928-1957.

133 Ibsen, *Sämtliche Werke. Volksausgabe in fünf Bänden*, Hg. Julius Elias / Paul Schlenther, Berlin 1916.

Die im Text- und Bildteil sowie in den Fußnoten verwendeten Abkürzungen erschließen sich über ein eigenes Verzeichnis im Anhang.

