



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

NS-Theaterpolitik anhand Oscar Wildes *An Ideal Husband*:
Eine literaturhistorische Abhandlung

Verfasser

Simon Philip Kutzenberger

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Februar 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin ODER Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Einleitung.....	1
I. Aufbau des Machtapparates.....	5
1. Goebbels' Weg an die Macht	9
1.1. Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP).....	10
1.2. Von der Idee zur Propaganda.....	12
1.3 Preußischer Theaterrausschuss.....	15
1.4 Aufbau des RMVP	17
2. Prozesse der Gleichschaltung.....	21
2.1 Reichskulturkammer	22
2.2 Reichstheaterkammer	25
2.3 Gleichschaltung – Bühnengenossenschaft und Bühnenverein	26
2.4 Das Theatergesetz	27
2.5 Fachschaft Bühne: Ende des Gleichschaltungsprozesses.....	28
2.6 Soziale Aufwertung durch die RTK.....	30
2.7 Der Streit zwischen Alfred Rosenberg, Robert Ley und Joseph Goebbels	31
3. Reichsdramaturgie.....	35
3.1 Aufgaben des Reichsdramaturgen	35
3.2 Taktik	37
3.3 Auswirkungen der Reichsdramaturgie	38
3.4 Von der Illusion eines Nationaltheaters	40
3.5 Das Thingspiel.....	43
II Die NS-Theaterideologie und ihre Auswirkungen	48
1. Totalität der „Rasse“	48
1.1 „Rassenseele“	51

1.2 Die Kategorie des Willens	53
1.3 Stadt-Land-Gefälle.....	57
2. Das Volk als Quell der Kraft.....	60
2.1 Völkische Gemeinschaft.....	62
2.2 Das Bild vom Künstler/der Künstlerin und die Forderungen	63
2.2.1 Bindung an die „Rasse“	64
2.2.2 Bindung an das Volk.....	65
2.2.3 Bindung an das Politische/den Staat	67
3. Konsequenzen für die Dramatik	70
3.1 Stählerne Romantik und Heroische Sachlichkeit.....	71
3.2 Der Sündenbock Naturalismus	75
3.3 Die Pflege der Klassiker	78
III Auswirkungen der Eingriffe in die Spielplangestaltung	80
1 Deutschsprachige Dramatik der Jahrhundertwende und der 20er Jahre.....	81
2 Kampf gegen die „Ausländerei“	83
3. Deutsche Klassik	87
3.1 Schiller.....	87
3.2 Goethe.....	88
3.3 Kleist.....	89
3.4 Lessing.....	90
IV Oscar Wilde im Nationalsozialismus.....	92
1. Einleitung.....	92
2 Die Stellung Oscar Wildes im Nationalsozialismus.....	94
3. Entstehung und Hintergründe des Stückes: zwischen Kriminalität und Normalität.....	98

4. The Soul of Man under Socialism.....	106
5. Warum spielen wir Oscar Wilde?	114
6. Oscar Wildes <i>An Ideal Husband</i> und Lerbs' <i>Ein Idealer Gatte</i>	120
6.1 Lerbs' Fassung und die Übersetzungswissenschaft	120
6.2 Heroisierung der Führerfigur: Wildes <i>An Ideal Husband</i> und Lerbs' <i>Ein idealer Gatte</i>	124
6.3. Die Wandlung des Dandys Lord Goring.....	129
6.3.1 Der Dandy als Anhänger Chilterns.....	132
6.3.2 Der Dandy als Teil der autoritären Männergesellschaft.....	135
6.3.3 Sich-Messen.....	137
6.3.4 Der Dandy als Verkünder von Moral.....	139
6.3.5 Weibliche Figuren im <i>Idealen Gatten</i>	142
6.3.6 Zusammenfassung.....	146
Zusammenfassung.....	150
Bibliographie	158

Einleitung

„Wenn die Sonne der Kultur niedrig steht, werfen selbst Zwerge lange Schatten“¹

Ende Oktober 2011 ging die Meldung von der Direktorenbestellung des Budapester Theaters durch die europäischen Medien. Der rechtsextreme Politiker und Schriftsteller István Csurka wurde zum neuen Theaterdirektor ernannt. Empörung herrschte in Ungarn und in vielen anderen europäischen Ländern. Die Ungarische Theatergesellschaft und der Fachverband der Bühnenschaffenden verfassten einen Protestbrief gegen die Berufung – erfolglos. Czurkas zentrales Anliegen: Budapest brauche ein Theater, das klassische ungarische Dramen in klassischen Inszenierungen auf die Bühne bringe.

Der *Standard* berichtete, dass Czurka jüngst einen Artikel veröffentlicht habe, in dem er „die Herrschaft des Pester Judentums über die Kultur darstellt“ und „seine eigene Rolle im Kampf um den Aufstieg der Nation determiniert“ (APA 2011). Czurka sage dem „entarteten, krankhaft liberalen“ Theaterbetrieb den Kampf an.

Unter seiner Führung solle das Theater „viel politischer“ werden als bisher. Er wolle Wettbewerbe ausschreiben, bei denen die AutorInnen aktuelle Themen bearbeiten sollen. Vorrang sollen Werke ungarischer AutorInnen haben. Auch der Name des Theaters werde geändert. Anstatt „Neues Theater“ (Új Színház) solle die Bühne „Hinterland-Theater“ (Hátország Színház) heißen. In einem Interview sagte Czurka, er stelle den Begriff des „Nationaltheaters“ in den Mittelpunkt.

¹ Zitat zurückgeführt auf Karl Kraus (1874-1936). Keine exakte Quelle auffindbar. Siehe: <http://www.zitate.de/kategorie/Kultur/>

Im Jahr 2011 könnten wir meinen, dass wir aus der Zeit des Nationalsozialismus genug gelernt haben, um nicht wieder die gleichen Fehler zu begehen. Überraschenderweise muss aber festgestellt werden, dass das nicht der Fall ist. Czurkas' Rhetorik und sein kultur- bzw. theaterpolitisches Programm weisen erschreckende Ähnlichkeiten mit jenem der Nationalsozialisten auf.

Die vorliegende Arbeit wird mit dieser Nachricht von der Bestellung des neuen Theaterdirektors um einen nicht wünschenswerten, aktuellen Aspekt reicher. Die historischen Anleihen der Forderungen Czurkas werden vor dem Hintergrund der vorliegenden Arbeit und vieler früherer Arbeiten zum Thema der nationalsozialistischen Kulturpolitik aufgezeigt und lassen die Aktualität des folgenden Themas beklemmend deutlich werden. Erstens finden wir die gleichen Vorhaben Czurkas bei den NationalsozialistInnen wieder. Zweitens werden theaterpolitische Interventionen mit solchen ideologischen Zielen, wie anhand der hier vorliegenden Arbeit demonstriert werden kann, nicht nachhaltig erfolgreich sein können. So wurden keine vom NS geförderten SchriftstellerInnen nach 1945 erfolgreich aufgeführt, was drittens dem bekennenden Antisemiten Czurka bekannt sein sollte.

Die hier vorgelegte Arbeit beschäftigt sich mit den Änderungen am Theater im Zeitraum von 1933 bis zum Kriegsausbruch 1939 in Deutschland. Welche Rolle spielte das Theater in Hinblick auf seine gesellschaftspolitische Bedeutung in der Zeit des NS? Welche Aufgaben und welche notwendige Form kamen dem Theater innerhalb der NS-Ideologie zu?

Die Arbeit ist in vier Teile geteilt. Der erste Teil stellt den komplexen Aufbau des Machtapparates mit seinen Institutionen dar, die den Bereich der Kultur im Allgemeinen und das Theater im Besonderen betreffen. Denn im Zentrum eines jeden diktatorischen Systems, so auch bei den NationalsozialistInnen, steht der Wille zur Zentralisierung und

Totalisierung. Die zentrale Forschungsfrage lautet demgemäß: Wie und in welcher Form manifestiert sich die Machtübernahme im Bereich des Theaters? Welche Institutionen werden ins Leben gerufen, um die NS-Ideologie im und durch das Theater gesellschaftspolitisch zu verfestigen, und wie sind die zu diesem Zweck etablierten Institutionen miteinander verbunden? Wie waren sie aufgebaut und wie wurden sie strukturiert?

Zudem ist es ein Anliegen dieser Arbeit, den Prozess der „*Gleichschaltung*“ zu demonstrieren. Wie wurde diese vorangetrieben und wie sah die Aufteilung der Verantwortlichkeiten aus, welche Probleme würden dabei auftreten?

Nachdem der administrative und personelle Aufbau nach der Machtübernahme veranschaulicht ist, sollen die Inhalte in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt werden.

Im zweiten Teil werden Antworten auf die inhaltlichen Forderungen der nationalsozialistischen TheoretikerInnen gesucht. Ich bin von der Frage geleitet, wie eine nationalsozialistische Ideologie für den Bereich des Theaters aussieht. Welche Begrifflichkeiten für ein Theater unter dem Nationalsozialismus können herausgearbeitet werden, woraus setzen sie sich zusammen? Eine weitere Frage betrifft die Anforderungen an die AutorInnen und deren Stücke. Welche Voraussetzungen muss einerseits eine Autorin/ein Autor erfüllen und welche inhaltlichen Voraussetzungen muss ein Bühnenstück erfüllen, um überhaupt auf die Bühne zu kommen? Gibt es so etwas wie eine kohärente Dramaturgie in der Zeit des Nationalsozialismus? Hier sollen vor allem Texte von nationalsozialistischen Theoretikern untersucht werden, um Antworten auf die Frage nach dem geforderten programmatischen Tenor des NS-Kulturbetriebs zu geben.

Der dritte, kürzere Teil der Arbeit gilt den Auswirkungen auf die Spielpläne. Welche Auswirkungen hatten die oben genannten Zentralisierungsmaßnahmen auf die

Aufführungsstrategie? Welche Stücke bzw. welche Inhalte kamen letztlich auf die Bühne?
Was und wer wurde nicht gespielt, verboten bzw. fiel aus der NS-Ideologie heraus?

Im vierten Teil der Arbeit soll anhand einer Fallstudie, nämlich an Oscar Wildes *An Ideal Husband* in der Neubearbeitung von Karl Lerbs, demonstriert werden, welche Inhalte zumindest bis 1939 – also bis zu Kriegsbeginn – auf den Bühnen der Nationalsozialisten gespielt werden konnten. Die Gesellschaftskomödien von Oscar Wilde gehören zu den meistübersetzten und meistgespielten Stücken des 20. Jahrhunderts. Dass die Stücke Wildes, eines bekennenden Homosexuellen und radikalen Individualisten (Kohlmayer Übersetzung 91), gerade in der NS-Zeit so beliebt waren, ist verwunderlich. Es kann vor allem auf die Bearbeitung der Stücke Wildes durch Karl Lerbs, einen Nationalsozialisten, zurückgeführt werden. Karl Lerbs, der Ende der 1920er Jahre zum Anhänger des Nationalsozialismus wurde, war zu diesem Zeitpunkt bereits durch die Bearbeitung mehrerer Stücke ganz im Sinne des heroischen Stils etabliert.

Wie kam es dazu, dass Oscar Wilde ausgerechnet im Nationalsozialismus so erfolgreich war? Was machte das Stück *An Ideal Husband* so attraktiv für den nationalsozialistischen Theaterbetrieb? Karl Lerbs hat das Stück neu bearbeitet, um auf diese Weise den *Idealen Gatten* in den Dienst des Nationalsozialismus zu stellen. Damit geht die Frage einher, wie sehr die Wilde-Texte verändert wurden, um die Bedingungen des damaligen Kulturbetriebs zu erfüllen. Was wurde vom Bearbeiter Karl Lerbs weggelassen, was wurde hinzugefügt? Das soll sich vor allem in Hinblick auf die im ersten Teil ausgearbeiteten Rahmenbedingungen des NS-Kulturbetriebs aufzeigen lassen.

Eine weitere Frage wird sein, ob es eine einheitliche Strategie des Übersetzens bzw. Bearbeitens in Lerbs' Version gegeben hat. Welche Muster lassen sich erkennen und welche Konsequenzen ergeben sich aus einer „funktionalen“ Übersetzung/Bearbeitung für den Originaltext?

I. Aufbau des Machtapparates

Im ersten Abschnitt der Arbeit soll ein Eindruck davon vermittelt werden, wie der NS-Apparat, der für die Kontrolle der Spielpläne des gesamten Deutschen Reiches zuständig war, innerhalb kürzester Zeit (im Wesentlichen in den Jahren 1933/34) errichtet wurde.

Ich möchte nachzeichnen, welche Institutionen und Personen für den Bereich des Theaters verantwortlich waren und wie dieser Bereich neu strukturiert bzw. umgebaut wurde. Was waren die ersten Ziele der Nationalsozialisten im Bereich des Theaters und wie wurden sie verwirklicht?

Innerhalb weniger Wochen nach der Machtergreifung Hitlers und seiner Partei kam es zu einer Welle an Verordnungen und Umstrukturierungen, die maßgebend für den gesamten Organisationsapparat der NationalsozialistInnen zur Vereinnahmung der Künste waren und die Grundlage für die weitere Eroberung der Macht und deren Stabilisierung bildeten.

Am Abend des 30. Jänner 1933 wurde die Berufung Hitlers durch den Reichspräsidenten von Hindenburg zum Reichskanzler gefeiert, und bereits am nächsten Tag forderte Hitler die erneute Auflösung des Reichstags. Am 4. Februar erließ der Reichspräsident die Verordnung zum „Schutze des Volkes“, die die Versammlungs- und Pressefreiheit mit dem Anschein von Legalität massiv einschränkte. Am selben Tag ordnete der preußische Innenminister Göring die Auflösung aller Gemeinderäte und Landtage Preußens (das damals gut zwei Drittel des Reichsgebiets ausmachte) an. In der Folge kam es zu rechtswidrigen Beurlaubungen und Inhaftierungen von gewählten sozialdemokratischen FunktionsträgerInnen, am 27. Februar verordnete Göring die Verhaftung aller kommunistischen Funktionäre. Gleich am nächsten Tag wurde die Verordnung zum „Schutz von Volk und Staat“ erlassen, die die elementaren Grundrechte

erschütterte, gewalttätige Überfälle scheinbar legalisierte und die Länder ihrer Souveränität beraubte.

„Gleichschaltung“ war das neue Wort der NationalsozialistInnen, mit dem die Reichsregierung ermächtigt wurde, jederzeit in die Länder einzugreifen. „Gleichschaltung“ und Machtergreifung wurden rasant betrieben. Ungeachtet dessen, ob eine Mehrheit für die NationalsozialistInnen vorhanden war oder nicht, wurden öffentliche Gebäude gestürmt und mit Hakenkreuzfahnen behängt, Funktionäre durch die SA inhaftiert bzw. durch NS-Funktionäre ersetzt.

Am 13. März 1933 wurde das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda mit dem Reichspropagandaleiter Joseph Goebbels an der Spitze errichtet. Diese Einrichtung war das wichtigste staatliche Instrument zur Infiltration der Künste und ihrer Unterwerfung unter faschistische Herrschaftsmechanismen. Die Kunst und mit ihr das Theater nahmen einen hohen Stellenwert für die NationalsozialistInnen ein, insofern die Idee der Propaganda vom Einfluss der Kunst auf die Menschen ausging. Boguslaw Drewniak schreibt:

Einparteienstaat mit unumschränkter Diktatur, Ideologie mit Ausschließlichkeitsanspruch, totale Erfassung und Kontrolle der Gesellschaft mit Massenorganisationen, Terror und Propaganda, schließlich auch unersättlicher Imperialismus mit dem Anspruch auf Hegemonie. Dementsprechend ist das gesamte kulturelle Leben einer Nation unter Kontrolle zu halten. Dieses System der Indoktrinierung und der Geisteskontrolle bezieht das Theaterleben ein. (Drewniak 1983, 13)

Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda als größtes staatliches Instrument der Gleichschaltung zur Vereinhaltung der Künste war von nun an die Kontrollinstanz von Theater, Presse, Film, Literatur und bildender Kunst. Die Errichtung einer derartigen Institution war schon vor 1933 Teil von Hitlers Plänen (Zelle 56). Joseph Goebbels, Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, war sich seiner und der

Wichtigkeit des Ministeriums, das wesentlich für die Bestimmung und Verbreitung der nationalsozialistischen Ideologie verantwortlich war, bewusst, wenn er schreibt:

... denn der Nationalsozialismus erstrebt nicht die Totalität des Staates, sondern die Totalität der Idee. Das bedeutet eine restlose Durchsetzung der Anschauungsart, für die im letzten Jahrzehnt gekämpft worden ist und die wir zum Siege geführt haben. Sie kommt im gesamten öffentlichen Leben der Nation zur Anwendung und macht auch vor den Gebieten der Wirtschaft, Kultur und Religion nicht halt. In Deutschland kann es gar keine Verhältnissetzung mehr geben, die nicht dem nationalsozialistischen Gesichtswinkel entspräche. (Goebbels *Wesen und Gestalt der Nationalsozialismus* 18)

Innerhalb weniger Wochen schafften es die NationalsozialistInnen durch Terror und Spontanakte, die Macht zu übernehmen, den totalitären Anspruch der Herrschaft zu verharmlosen und gleichzeitig zu rechtfertigen. Das Volk sollte sich innerlich daran gewöhnen, dass es das einzig „auserkorene“ war. So schreibt der spätere Reichsdramaturg Schlösser:

Wir wollen uns die deutsche Geschichte nicht deuten lassen als das ewige deutsche Pech, sondern als den heroischen Läuterungsweg eines gottbegnadeten Volkes, das sich durch unzählige leidvolle Stunden zu einer inneren Reife, Tiefe und menschlichen Fülle durchgerungen hat! (Schlösser 11)

Der erste Schritt zur Verfolgung der jüdischen Bevölkerung in dieser ersten rasanten Phase der Machtergreifung der NationalsozialistInnen war die Einführung des „Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ vom 7. April 1933.

Jutta Wardetzky beschreibt die Einführung dieses Gesetzes als einen Prozess der „totalen Faschisierung von Staat und Kultur (...) Es muß als charakteristische Etappe eines Prozesses verstanden werden, der mit Hitlers Machtantritt, mit der Errichtung der offenen Diktatur einsetzte.“ (Wardetzky 46). Das „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ wurde am 7. April 1933 vom Reichspräsidenten und vom Reichskanzler ohne parlamentarische Behandlung durchgesetzt, um die bereits in den ersten

Wochen der Machtergreifung der Nationalsozialisten durchgeführten „Säuberungswellen“ nachträglich zu begründen. Trotz des unauffälligen Titels des Gesetzes wurde damit nicht nur jegliche Verfolgung von sogenannten „Parteibuchbeamten“ und Personen „nichtarischer“ Abstammung, sondern auch ihre Entlassung legitimiert. Einschränkungen der Zwangsentlassungen gab es für Personen, die eine Kriegsteilnahme vorweisen konnten. Im Bereich des Theaters, schreibt der Historiker Konrad Dussel waren „nur Juden davon betroffen; Linke, die die Nationalsozialisten ernstzunehmen gehabt hätten, waren vernachlässigenswert selten“ (Dussel 56). Dieses Gesetz legalisierte Inhaftierungen, antisemitische Pressekampagnen, gewalttätige Übergriffe und den eine Woche zuvor stattgefundenen reichsweit organisierten Pogrom.

Am 1. April 1933, also eine Woche vor der Einführung des „Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“, kam es zu ersten systematisch organisierten Gewaltübergriffen auf Jüdinnen und Juden.

Die Stellung der Jüdinnen und Juden wurde durch diese Aktion erschüttert, gleichzeitig sollte der Anschein erweckt werden, dass der Pogrom Ausdruck des allgemeinen berechtigten Volkszorn gegenüber der jüdischen Bevölkerung sei. Goebbels schreibt: „Es mag der Wesenheit des Juden eine gewisse Tragik zugrunde liegen; aber es ist nicht unsere Schuld, dass diese Rasse auflösend unter den Völkern wirkt und deshalb eine ständige Gefahr für ihre innere und äußere Sicherheit darstellt“ (Goebbels *Signale der neuen Zeit* 212). Und Goebbels an anderer Stelle: „Das Judentum selbst kann sich die Schuld daran zuschreiben“ (215).

Die „Berechtigung“ für das eine Woche später eingeführte Gesetz, das die Entfernung von Jüdinnen und Juden aus allen öffentlichen Diensten vorsah, wurde durch die Einführung des „Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ bestärkt. Politisch Missliebige, JüdInnen und Juden wurden in kürzester Zeit zum Feindbild erklärt

und durften von da an offiziell verfolgt werden. Die Legende vom Volkszorn der Deutschen gegenüber der jüdischen Bevölkerung wurde durch die neuen Gesetze stabilisiert und bekräftigt.

In der Nacht vom 10. Mai 1933 wurden in verschiedenen Hochschulstädten Bücher jüdischer, marxistischer und „undeutscher“ AutorInnen verbrannt. Goebbels hielt in jener Nacht in Berlin am Opernplatz eine Rede vor den StudentInnen:

Das Zeitalter eines überspitzten jüdischen Intellektualismus ist nun zu Ende, (...) Diese Revolution kam nicht von oben, sie ist von unten hervorgebrochen. Sie ist nicht diktiert, sondern das Volk selbst hat sie gewollt. Sie ist deshalb im besten Sinne des Wortes der Vollzug des Volkswillens, und die Männer, die diese Revolution organisiert, mobilisiert und durchgeführt haben, stammen aus allen Schichten, Ständen und Berufen des deutschen Volkes. Hier steht der Arbeiter neben dem Bürger, der Student neben dem Soldaten und neben dem Jungarbeiter, hier steht der Intellektuelle neben dem Proletarier: *ein* ganzes Volk ist aufgestanden! (Heiber 108)

Die Ausschaltung von politisch verdächtigen Personen und allen nichtarischen Personen wurde mit akribischer Genauigkeit und großem organisatorischem Aufwand vollzogen. Nur wenige derer, für die das Gesetz relevant war, konnten vorerst dem Ende ihrer beruflichen Karriere entkommen. Mit der Einführung dieses Gesetzes gelang es den NationalsozialistInnen, bis 1935 den größten Teil jenes Theaterpersonals zu entlassen, das als politischer Gegner galt (Wardetzky 50-51).

1. Goebbels' Weg an die Macht

Joseph Goebbels war die Person, die an der Spitze des Propagandaapparats stand. Goebbels war überzeugt davon, dass er durch Propaganda die „deutsche“ Kunst maßgeblich nach nationalsozialistischen Gesichtspunkten beeinflussen kann. Er hatte sich sein Leben lang mit Kunst auseinandergesetzt und sich selbst als Schriftsteller versucht, was aber zu keinerlei

Erfolg führte. Aus seinen Tagebüchern geht hervor, dass Goebbels, geplagt von seinen körperlichen Beschwerden und Einschränkungen und seinen Misserfolgen als Schriftsteller, das „deutsche Schicksal“ der Erniedrigung und Enttäuschung sozusagen am eigenen Leib verspürte. Begeistert von Hitler, schwang er in den 20er Jahren entschieden auf eine nationalsozialistische Linie um. Er lebte und predigte nach seiner „inneren Gleichschaltung“ die heroische, soldatische, pflichtbewusste Hingabe an den Führer Adolf Hitler. Bekannt durch seine Reden, wurde er Reichspropagandaminister. Er war neben Hitler die einzige Person, die jederzeit in die Kompetenzen der einzelnen Abteilungen, Referate etc. eingreifen konnte. Alle Angelegenheiten des Theaters standen ausschließlich unter seiner (und natürlich Hitlers) Führung.

1.1. Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP)

Die Errichtung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) am 13. März 1933 war ein weiterer markanter Schritt in Richtung einer direkten Machtübernahme und Kontrolle der NSDAP über den Staat. Hitler wollte ein derartiges Ministerium bereits bei der Machtübernahme am 30. Jänner 1933 errichten, was damals aber noch nicht gelang. Sechs Wochen nach der Machtübernahme konnte Hitler trotz Bedenken einiger nicht nationalsozialistischer Minister das Kabinett überzeugen, und Reichspräsident von Hindenburg unterzeichnete den Gründungserlass für das RMVP. (Wardetzky 25–26, Rischbieter 20).

Hitler ernannte den Reichspropagandaleiter Goebbels nicht ohne Umwege zum Reichspropagandaminister. Hitler hatte ihm bereits ein halbes Jahr zuvor einen Ministerposten versprochen, dieses Versprechen aber nicht einhalten können, weil Reichspräsident von Hindenburg zunächst nicht die ganze Regierungsgewalt der NSDAP übertragen wollte. Ein halbes Jahr später wurde Hitler zum Reichskanzler und Goebbels sah

sich bereits am Ziel, als er erfahren musste, dass Hitler für ihn lediglich den Posten des Rundfunkkommissars vorgesehen hatte. „Man patscht mich an die Wand. Hitler hilft mir kaum. Ich habe den Mut verloren“ (Fröhlich 368), vermerkte er noch am 29. Jänner 1933 in seinen Aufzeichnungen. Goebbels war zutiefst gekränkt und enttäuscht und daraufhin einige Tage nicht für Hitler zu sprechen. Wenige Tage darauf teilte ihm Hitler mit, dass er nun doch Minister werden sollte (Zelle 55–56). Am 15. März 1933 wurde Goebbels schließlich zum Minister für Volksaufklärung und Propaganda berufen. Jetzt ging der Traum in Erfüllung, für den er jahrelang gekämpft hatte: „Dieses Amt werden wir mit unserem Blut verteidigen, und wehe dem, der gegen uns aufzustehen vermag“ (Goebbels *Signale der neuen Zeit* 182). In seiner Ansprache an die Intendanten und Direktoren der Rundfunkgesellschaften am 25. März 1933 sagte Goebbels dann in aller Deutlichkeit, was der Zweck des neu geschaffenen Ministeriums war:

Es sind ja keine Banausen, die am 30. Januar die Macht erobert haben, sondern Männer, die ein ebenso großes Herz für die Kunst wie für die Kultur wie für den Rundfunk wie für das Theater haben wie etwa für die Politik. Diese geistige Mobilmachung, die wir mit den Mitteln der öffentlichen Aufklärung betreiben wollen, ist die Hauptaufgabe des Rundfunks. Zu diesem Zweck ist auch das neue Ministerium gebildet worden. (Heiber 89)

In derselben Rede stellte er zu Beginn ganz klar fest, dass es ihm um das „Volk als Ding an sich“ (82) ging. Goebbels sah das Volk als zentralen Ankerpunkt, der von der Kunst in den letzten Jahren verlassen worden sei. Die Kunst, so Goebbels, habe mit dem Volk nichts mehr zu tun gehabt. Dieses angeblich verloren gegangene Verhältnis zwischen Volk und Kunst gelte es wiederherzustellen. Das Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda mit seinen Instrumentarien wurde von nun an in den Dienst der nationalsozialistischen Idee gestellt: „und [der Redner klopft auf das Pult] keine andere Idee soll hier zu Worte kommen“ (87).

Das RMVP war mit der Absicht errichtet worden, das „geistige Einwirken auf den Staat“ zu formieren und durchzusetzen. Goebbels betonte mit Stolz und Nachdruck,

daß unser Ministerium kein Ministerium der Bürokratie sein werde, sondern höhere und schönere Aufgaben hätte: (...) von hier aus die geistige Brücke zu schlagen in die Städte, Provinzen, Länder, Berufs- und Interessenkreise hinein. (178)

Und weiter in derselben Rede:

(...) Dazu gehört, dass in ihm (RMVP, Anm. d. Verf.) die Tugenden der Arbeitsbereitschaft, Hingabe an das Volk und hohen Berufsauffassung und das Gefühl vorherrschen, dass unser Werk nicht Lohn- und Titelarbeit ist, sondern in erster Linie hoher Dienst an der Gesamtheit. (180)

Im RMVP beschäftigte Goebbels zu Beginn nur Personen mit einer Parteimitgliedsnummer unter 100.000 – alles Personen, die sehr früh aktiv der NSDAP beigetreten waren. Dadurch erhoffte er sich, dass, „vom Minister angefangen bis zum Laufburschen, unter uns allen eine geschlossene, lebendige Gemeinschaft besteht. Diese Gemeinschaft hat die große Aufgabe der geistigen Gleichschaltung des Volkes mit dem Willen der Regierung“ (181).

Auf die genauen Aufgaben des RMVP und der ihr untergeordneten Theaterabteilung wird in späteren Kapiteln (ab 2.1) genauer eingegangen. Vorher möchte ich auf Goebbels' Idee einer gelungenen Propaganda als Erlösung des deutschen Volkes vom ungerechten, ihm anhaftenden Schicksal eingehen. Als nächsten Punkt werde ich den Preußischen Theaterausschluss ansprechen, denn Goebbels war nicht der Einzige, der versucht hat, die Macht im Bereich des Theaters an sich zu reißen.

1.2. Von der Idee zur Propaganda

Das ist das Geheimnis der Propaganda: den, den die Propaganda fassen will, ganz mit den Ideen der Propaganda zu durchtränken, ohne dass er überhaupt merkt, dass er durchtränkt wird. Selbstverständlich hat die Propaganda eine Absicht, aber die Absicht muss so klug und

so virtuos kaschiert sein, dass der, der von dieser Absicht erfüllt werden soll, das überhaupt nicht bemerkt. (Heiber 95)

Fest steht, dass Goebbels von der Idee der Propaganda überzeugt war. Die Propaganda war ein maßgebender Faktor, der die NSDAP dort hingebraht hatte, wo sie 1933 war.

Goebbels hielt bereits im Jänner 1928 – also fünf Jahre bevor die NationalsozialistInnen die Macht übernahmen – eine Rede über *Erkenntnis und Propaganda*, in der er darstellte, dass die Propaganda in Wechselbeziehung zu fünf Punkten steht: Idee, Weltanschauung, Partei, Staat und Einzelmensch.

Zunächst geht es um die Idee *an sich*: „Am Anfang jeder politischen Bewegung steht irgendeine Idee“ (Goebbels *Signale der neuen Zeit* 30). Er selbst bezeichnet sich als Auserkorenen in zweierlei Hinsicht. Erstens lebe eine Idee immer nur im Einzelmenschen: „Sie sucht sich irgendein Individuum, das lebt, als Vermittler ihrer großen geistigen Kraft. Sie wird in irgendeinem Hirn lebendig und sucht sich Ausgang durch den Mund“ (32). Und zweitens ist der/die PropagandistIn ein/e KünstlerIn der Volkspsychologie.

(...) er muß vor allem die Volksseele kennen (...) und seine wichtigste Aufgabe besteht darin, täglich und stündlich sein Ohr an den Herzschlag des Volkes zu legen und zu lauschen, wie es schlägt, und seine Maßnahmen auf den Takt dieses Herzschlages einzurichten. (Heiber 232)

Macht nun, so Goebbels, der/die GestalterIn die Idee zum „Leitmotiv des ganzen menschlichen Handelns, der Politik, der Kultur, der Wirtschaft und aller Gebiete, die der Menschengest umspannt, dann erweitert sich die Idee zur Weltanschauung“ (Goebbels *Signale der neuen Zeit* 31). Eine/e „wahre“ NationalsozialistIn zu sein heißt demzufolge, alle Äußerungen des alltäglichen Lebens aus diesem Gesichtswinkel zu betrachten. Jede Bewegung braucht eine Organisation, wenn sie im Staat etwas erreichen möchte, und „sie muß den Staat erobern, will sie etwas Positives und Geschichtliches leisten“ (31).

Dass die Errichtung des RMVP, das von nun an das gesamte kulturelle Leben kontrollierte, allen demokratischen Grundsätzen entgegenstand, war für Goebbels schon fünf Jahre vor der Errichtung kein Geheimnis, wenn er sagt: „Wenn die anderen sich das gefallen lassen, daß die Minoritätsbewegung sich den Staat erobert, dann müssen sie sich auch gefallen lassen, daß wir eine Diktatur errichten“ (39). Unter diesem Gesichtswinkel, um in der Sprache Goebbels' zu bleiben, ging man an die Errichtung eines derartigen Ministeriums heran.

Das Zentrum all dessen würde in Zukunft aber das deutsche Volk sein, das im Moment noch erschüttert und weit entrückt von der „ihr innewohnenden Gesetzmäßigkeiten“ stehe (Heiber 132).

Goebbels bekräftigt immer wieder, dass die Regierungen der letzten Jahre das Volk als „unvermeidbares Übel“ (83) betrachtet hätten. Die Männer von „oben“ wollten überhaupt keine Verbindung mehr zum Volk. Politik und Kunst seien für eine ganz kleine Oberschicht gemacht worden. Sie seien weit von dem entfernt gewesen, was das Volk gewünscht und verstanden habe. Doch, so Goebbels, „das Volk ist am Ende immer noch klüger als seine Regierung“ (83).

Durch den Nationalsozialismus sei der Volkwerdungs-Prozess (131) wieder freigelegt worden, und das deutsche Volk, die arische Rasse habe wieder Hoffnung, Halt und zu ihren wahren Wurzeln zurückgefunden.

Das Verbindungsglied all dieser Entwicklungen ist die Propaganda, wenn Goebbels sagt:

Zwischen der Idee und der Weltanschauung steht die Propaganda, zwischen der Weltanschauung und dem Staat steht die Propaganda, zwischen dem Einzelmenschen und der Partei steht die Propaganda und zwischen der Partei und dem Volk steht wieder die Propaganda. (Goebbels *Signale der neuen Zeit* 40)

Wenn also die Propaganda ihr Ziel erreicht, ist sie eine gute Propaganda, wenn sie das nicht tut, ist sie schlecht. Es gibt keine mittelmäßige Propaganda. „Es kommt nicht darauf an, daß eine Propaganda Niveau hat, sondern darauf, daß sie zum Ziele führt“ (46). Gute PropagandistInnen sollten ihre Reden so gestalten, dass sie für das Zielpublikum verständlich sind.

Goebbels sieht in der Vereinfachung ein wesentliches Ziel einer gelungenen Propaganda; Vereinfachung und Antiintellektualismus werden also zu Grundpfeilern einer gelungenen Propaganda, zu Grundpfeilern der Durchführung der nationalsozialistischen Idee. So zu sprechen, dass sowohl der Gebildete wie der kleinste Mann in den Bann gezogen werden, ist das höchste Ziel, wie Goebbels es formuliert.

1.3 Preußischer Theaterrausschuss

Goebbels war nicht der Einzige, der am aktiven Einwirken in Kunst und Kultur den Machtanspruch stellte. Er musste in den ersten beiden Jahren nach der Machtübernahme einige Widerstände überwinden. Es kam vor allem in zwei Punkten zu Streitigkeiten. Zum einen gab es große Uneinigkeit zwischen Goebbels und dem kommissarischen preußischen Ministerpräsidenten Hermann Göring auf der Landesebene Preußens. Goebbels: „Dann soll der dicke Göring einmal auf etwas Kaviar verzichten. Brechreiz!“ (Fröhlich 375).

Zum anderen gab es einen permanenten Streit bzw. Wettkampf zwischen Alfred Rosenberg und Goebbels.²

In seiner Ansprache an die Intendanten und Direktoren der Rundfunkgesellschaften am 25. März 1933 in Berlin meint Goebbels dazu: „Und wenn in diesem Ministerium im Augenblick noch nicht alle Dinge vereinigt sind, die eigentlich zu dem Ministerium gehören,

² Siehe hierfür Kapitel 2.7

so werden wir die schon zusammenbringen“ (Heiber 89–90). Wie zu sehen ist, hat er in diesem Punkt Recht bekommen.

Auf der Ebene des Landes Preußen war Hermann Göring schon in den ersten Wochen der Machtergreifung darauf bedacht, seinen Kompetenzanspruch auf die Besetzungen und Bestätigungen an den Theatern nicht aus der Hand zu geben.

Mit der Einrichtung des „Preußischen Theaterausschusses“ im Juni 1933 waren die Zuständigkeiten fürs Erste geklärt. Göring ließ bereits Ende April in Berlin folgenden Funkspruch ergehen:

Alle Angelegenheiten der gemeindlichen Theater unterstehen von sofort an ausschließlich meiner Aufsicht. Über Zwangsbeurlaubungen, Bestellung oder Entlassung von Kommissaren und Neubesetzung des leitenden und künstlerischen Personals entscheide ausschließlich ich auf Bericht der zuständigen Kommunalaufsichtsbehörde. Bereits bestätigte Kommissare sind mir namhaft zu machen. Dabei ist dazu Stellung zu nehmen, ob ihre Bestätigung oder Abberufung erfolgen soll. Wenn vor Ablauf der Verträge Beurlaubungen oder Entlassungen in Anwendung des Gesetzes über Wiederherstellung des Berufsbeamtentums in Frage kommen, ist vorher mit eingehender Begründung mir zu berichten. (Wulf *Theater* 17)

Göring bekräftigt immer wieder, der Führer habe persönlich zum Ausdruck gebracht, dass das RMVP rein inspirativen Charakter trage und alle sachlichen und personellen Angelegenheiten in die Bereiche der Länder fielen. Dass Goebbels diesen Umstand nicht goutierte, ist naheliegend, weshalb er nicht länger mit der Errichtung der Reichskulturkammer, der Reichstheaterkammer und dem Theatergesetz (siehe Kapitel 2.1 und 2.2), die eng und mit dem RMVP verwoben waren und so in seinen Machtbereich fielen, warten wollte. Der Kompetenzkampf im Bereich des Theaters ging zugunsten Goebbels aus. Durch die Gleichschaltungs- und Zentralisierungsprozesse, die so rasch vorangetrieben wurden, gelang es Goebbels bereits ein Jahr später, die umfassenden Kompetenzen in sein Ministerium einzugliedern.

Im Mai 1934 wurde der „Preußische Theaterrausschuss“ endgültig aufgelöst. So schreibt Goebbels am 7. Mai 1934 in sein Tagebuch: „Wir haben mit Göring beschlossen, daß ich ins Preußenkabinett eintrete. (...) Also endlich Kultusministerium. Damit wären alle Konflikte ausgeschaltet. (...) Ich bin glücklich darüber“ (Fröhlich 44).

1.4 Aufbau des RMVP

Das Ministerium, das von nun an die Aufgabe hatte, die gesamte Aufklärung und Propaganda zur Politik der NationalsozialistInnen unters Volk zu bringen, war straff organisiert, um möglichst effizient und offensiv arbeiten zu können.

Für den Bereich des Theaters galt das Ziel, die einheitliche Pflege des deutschen Theaters zu forcieren. Das RMVP gliederte sich in Abteilungen, die wiederum in Referate unterteilt wurden. Im Laufe der Jahre kam es immer wieder zu Umstrukturierungen.

Zu Kriegsbeginn waren das aber die Abteilungen: „Haushalt (A), Personal (Pers.), Rechtsabteilung (R), Schrifttumsabteilung (S), Musikabteilung (M) und Theaterabteilung (T, auch Abteilung VI). Propagandaabteilung (Pro.), Abt. Deutsche Presse (DP), Presseabteilung Ausland (AP), Auslandsabteilung (A), Fremdenverkehrsabteilung (FV), Rundfunkabteilung (RfK), Filmabteilung (F), Abteilung Bildende Kunst (BK), Abteilung Besondere Kulturaufgaben (BeKa), sie dient hauptsächlich der Entjudung der Kulturbetriebe (zitiert nach der offiziellen Darstellung „Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda“ von Ministerialrat Georg Wilhelm Müller, Schriften zum Staatsaufbau, Heft 43, Berlin 1940). (Rischbieter 22–23)

Hauptverantwortlich in unserem Fall war aber die Theaterabteilung³. Was waren die Kernkompetenzen dieser Abteilung? Zunächst kann festgehalten werden, dass keine

³ Die Abteilung war untergliedert in sieben Referate:

- a) „Personelle Angelegenheiten: Beratung bei der Berufung von Intendanten; Bestätigung von Intendanten und künstlerischen Vorständen unter Mithilfe der Reichspropagandaämter, der Reichstheaterkammer, der Länder- und Städte als Rechtsträger sowie der Partei; Betreuung der Bühnenschaffenden und des künstlerischen Nachwuchses unter Mitarbeit der

Entscheidungen mehr getroffen werden konnten, ohne dass die Angelegenheit durch diese Abteilung und deren Referate ging. Mit dem am 15. April 1934 eingeführten *Theatergesetz*, das in Kapitel 2.4 ausführlich behandelt wird, wurde unter anderem sichergestellt, dass die Auswahl einzelner Theaterstücke und somit die Gestaltung des ganzen Spielplans in die Obhut dieser Abteilung fiel.

Rischbieter schreibt, dass alle Theater bis zu den kleinsten ihre Spielpläne vorher in der Reichsdramaturgie vorlegen mussten (Rischbieter 22). Abteilungsleiter der Theaterabteilung im RMVP wurde zunächst der Berliner Schauspieler Otto Laubinger, den man im August

Reichstheaterkammer, der Bühnennachweise, Vermittler und Bühnenleiter; Aufsicht über die Reichstheaterkammer.

- b) Reichsdramaturgie: Sichtung und Überwachung der gesamten dramatischen Produktion (Schauspiel, Oper, Operette) unter Mithilfe der Bühnenverlegervereinigung; Prüfung und Beeinflussung der Spielpläne sämtlicher deutscher Bühnen ; Mithilfe zu Verbindungen zwischen Dichtern bzw. Komponisten und Bühnen.
- c) Tanzwesen [nicht aufgenommen].
- d) Theaterhaushalt: Bewirtschaftung der Mittel für die Reichstheater; Bearbeitung der Zuschußangelegenheiten der anderen Theater; Betreuung der Wanderbühnen; Förderung der Theaterkultur.
- e) Organisation: Vorbereitung und Durchführung der Reichsfestspiele (Heidelberg, Salzburg); Vorbereitung der Reichstheaterwochen, der Grabbe-Tage und der Reichstheatertage der HJ; Gesamtabstimmung der Festwochen einzelner Bühnen; Betreuung der Jugend-, Freilicht- und Puppentheater.
- f) Theaterrecht: Überwachung des Vollzuges des Theatergesetzes, insbesondere der durch die Reichstheaterkammer erfolgenden Zulassungserteilungen an Theaterunternehmer; Bearbeitung besonderer steuerlicher und finanzieller Angelegenheiten der Theater; Verfolgung der Urheberrechtsfragen; Betreuung des Laienspielwesens und Aufsicht über die Reichstheater.
- g) Theaterwesen im Ausland: Bearbeitung sämtlicher repräsentativer Gastspiele im Ausland sowie ausländischer Ensembles und Künstler im Inland; Betreuung deutscher Theater im Ausland. (Vgl. Georg Wilhelm Müller, Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Berlin 1940, S. 27f.)“ (zit. nach Wardetzky 218)

1933 auch zum Präsidenten der Reichstheaterkammer innerhalb der Reichskulturkammer machte. Laubinger blieb nur bis 1935 im Amt, da er an plötzlichem Erschöpfungstod starb.

Sein Nachfolger wurde Rainer Schlösser, der zu diesem Zeitpunkt bereits Reichsdramaturg war und die Positionen Laubingers zusätzlich übertragen bekam. Wie hier klar ersichtlich wird, waren die unterschiedlichen Institutionen mitsamt ihren Abteilungen personell eng miteinander verwoben, um so die erlangte Macht möglichst stabil und konfliktfrei aufrechterhalten zu können. Neben der Spielplankontrolle war Schlösser von nun an verantwortlich für personelle Angelegenheiten, Berufungen und Bestätigungen sowie die Kontrolle der Reichszuschüsse an die verschiedenen Theater. Außerdem war er verantwortlich für die Reichstheaterwochen. (23)

Innerhalb der Theaterabteilung waren etwa ein Dutzend Personen angestellt. In den Vorkriegsjahren war die Theaterabteilung in lediglich drei Referate aufgeteilt.

1. Theaterwesen und Theatergesetz

Berufsständische Fragen; Theatergesetz; Reichstheaterkammer; Theater im Ausland

Besucherorganisation; Festspielwesen, Jugendtheater, Freilichtspiele und Auslandsgastspiele; nationale Festwochen des Dramas; Grenztheater; Wanderbühnen; Dilettantentheater, Olympiade 1936, Theaterschulen und Prüfungswesen

2. Dramaturgie

Sichtung und Überwachung der dramaturgischen (!) Produktion; reichsdramaturgische Angelegenheiten: Verbindung mit Dichter und Schrifttum; Presseunterrichtung, Laienspiel, Sprechchöre; Spielpläne; Puppentheater; Thingspieldramaturgie; künstlerischer Tanz

3. Theaterhaushalt

Theaterhaushaltsaufstellung und -durchführung; Einnahme und Auszahlungsordnungen für Kap. Va 2 Tit. 7 Förderung der Theaterkultur ⁴

⁴ Undatierter Geschäftsverteilungsplan des RMVP (1937), ZStA-PO 891, S. 23. Zit. nach Dussel S. 53

Erstens sehen wir, dass sowohl inhaltliche Aufgaben wie auch organisatorische und finanzielle Aufgaben in dieser Abteilung behandelt wurden. Zweitens waren die Landesstellen seit der Errichtung des RMVP diesem unterstellt. Intendantenwechsel bei Stadttheatern waren bisher Angelegenheit des jeweiligen Landes bzw. der Oberbürgermeister gewesen. Mit dem Theatergesetz vom 15. Mai 1934 waren allein Goebbels und sein Ministerium für die Anstellungen von Theaterdirektoren, Intendanten usw. zuständig. In der Praxis sah das so aus, dass die zuständigen Länder Vorschläge des RMVP einholten oder diese einfach mitgeteilt bekamen (Rischbieter 22). Was die kleineren bis mittleren Theater betrifft, wurden die Entscheidungen in der Theaterabteilung getroffen, bei den größeren Theatern wurden die Entscheidungen in Absprache mit Goebbels getroffen.

Drittens verfolgte Goebbels die konsequente Vereinheitlichung der Personalstruktur. Die Anzahl der Personen, die tatsächlich eine Entscheidungsmacht innehatten, wurde permanent eingeschränkt. Mehrere wichtige Posten wurden von ein und derselben Person besetzt (siehe Schlösser).

Dussel schreibt, dass es insgesamt vier Personen waren (rechnet man Goebbels hinzu), die tatsächlich Führungspositionen mit Entscheidungsbefugnis und Zeichnungsrecht innehatten. Während die Abteilung (wie oben bereits erwähnt) mehrmals umstrukturiert wurde, gab es in der Referatsleitung bis 1945 keine Änderung mehr.

Mit der Errichtung des RMVP und der ihr angehörigen Theaterabteilung war der erste und wichtigste Schritt, das Theater gleichzuschalten, gelungen. Was in Zukunft auf der Bühne zu sehen sein würde, welche inhaltlichen Schwerpunkte gesetzt werden sollten – dazu blieben die Äußerungen der Verantwortlichen meist an der Oberfläche und schweiften in salbungsvolle Worte an den Führer und an die große Einheit der Gesinnung des neu angebrochenen Zeitalters ab. Reichsdramaturg Rainer Schlösser schreibt Folgendes:

Es kann alles im deutschen Theater gespielt werden, was in seiner Art gekonnt und wirkungsvoll ist, wenn und soweit es in einem tragbaren Verhältnis zum Ganzen steht. (...) Je vielfältiger und vielgestaltiger in der Form ein Theater diese Große Einheit der Gesinnung in wahrhaft innerlicher Gleichschaltung mit allen anderen Erscheinungstatsachen des erneuerten deutschen Lebens zum lebendigen Ausdruck bringt, umso wahrhafter und wirklicher erfüllt es seine Aufgabe, Träger und Mittler der ewigen Kunst und zugleich wertvolles Instrument dieses daseinsstarken und daseinsfrohen, lebendigen und heutigen Staates zu sein, des Staates Adolf Hitlers und seines kulturpolitischen Paladins Dr. Joseph Goebbels, eines Staates, von dem keiner sich ausschließen kann, der da leben und mitleben will, am wenigsten das Lebendigste, was es gibt, das Theater. (Schlösser 17)

Schlösser deutet bereits zwei wesentliche Punkte an: Das Individuum zählt nicht mehr. Der/die Einzelne hat nur Platz innerhalb der Volksgemeinschaft. Der Mensch in seiner individuellen Situation wird auf der Bühne nicht mehr im Mittelpunkt stehen. Der zweite wesentliche Punkt, der hier angesprochen wird, ist die Hingabe an die Führerfigur. Sie ist die letzte Instanz, die in Kunst und Gesellschaft das künftige Zentrum ausmacht.

2. Prozesse der Gleichschaltung

Das Wort *Gleichschaltung* wird zum wichtigen Terminus. Gleichschaltung bedeutet, dass sämtliche Bereiche des gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Lebens in große Organisationen, die der nationalsozialistischen Ideologie entsprechen, zwangsintegriert werden. Für den Bereich des Theaters bedeutet das vor allem eine totale Zentralisierung der unterschiedlichen Gruppierungen, in denen die Personen bis zu diesem Zeitpunkt vereint sind (von den Direktoren und IntendantInnen über SchauspielerInnen und alle Angestellten bis hin zu den BesucherInnen). Alle Organisationen werden gleichgeschaltet in nationalsozialistischen Dachorganisationen. Von da an wird es zur Pflicht, Mitglied zu sein. Mitglied zu werden heißt aber von da an, mit entsprechenden „rassischen“ Merkmalen ausgestattet zu sein und die entsprechende politische Meinung zu haben. Der Prozess der

Gleichschaltung verläuft zum Teil aber auch unauffällig. Manchmal bemerken die Mitglieder eines Verbandes nicht einmal von Beginn an, dass sie gleichgeschaltet wurden.

Unliebsame Führungskräfte werden ausgewechselt und mit Nazis nachbesetzt. Die Mitglieder werden von einem auf den anderen Tag zu Mitgliedern einer nationalsozialistischen Organisation. Ziel war es eben, die deutschen Gewerkschaften zu zerschlagen und durch Zwang in die „Deutsche Arbeitsfront“ (DAF) zu integrieren. Die Zentralisierung und Hierarchisierung wurde so schnell wie möglich vorangetrieben, um so bestmögliche Kontrolle zu erreichen. Diesen Prozess, der auf vielen Ebenen stattfand, möchte ich im Folgenden beschreiben.

2.1 Reichskulturkammer

Am 15. November 1933 wurde die Gründung der Reichskulturkammer im Großen Saal der Berliner Philharmonie gefeiert. Ziel der Reichskulturkammer war es, die direkte Kontrolle über die Organisation der Kulturberufe zu bekommen. Sowohl Hitler als auch Goebbels trieben die Organisation bzw. organisierte Erfassung aller Kulturberufe stark voran. Mit der Errichtung des RMVP waren die ideologischen Rahmenbedingungen geschaffen; die Reichskulturkammer (RKK) war von nun an für die sozialpolitischen Entwicklungen *die* einheitliche berufsständische Organisation aller Kulturschaffenden. Durch das Inkrafttreten des Reichskulturkammergesetzes am 15. November 1933 wurde der Staat – in diesem Fall die NationalsozialistInnen – ermächtigt, direkt in die Organisation der Kulturschaffenden einzugreifen bzw. diese im Sinne des Nationalsozialismus umzugestalten. So heißt es:

§ 3. Die Reichskulturkammer hat die Aufgabe, durch Zusammenwirken der Angehörigen aller von ihr umfaßten Tätigkeitszweige unter der Führung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda die deutsche Kultur in Verantwortung für Volk und Reich zu fördern, die wirtschaftlichen und sozialen Angelegenheiten der Kulturberufe zu regeln und zwischen allen Bestrebungen der ihr angehörenden Gruppen einen Ausgleich zu bewirken. Besondere Aufgaben, die der Reichskulturkammer und ihren Einzelkammern

übertragen werden, kann der Reichminister für Volksaufklärung und Propaganda bestimmen.⁵

Die einzelnen Durchführungsverordnungen werden nicht im Detail beschrieben, sondern die wichtigsten Resultate zusammengefasst.

Die RKK war in sieben Unterkammern (Wardetzky 33) unterteilt, worunter auch die Reichstheaterkammer fiel. Die Kulturschaffenden sollten nicht länger in unterschiedlichen Gruppierungen formiert sein, sondern mussten alle innerhalb der Reichskulturkammer zusammengefasst werden, wie Goebbels selbst in seiner Rede vom 15. November 1933 zur Eröffnung der Reichskulturkammer in Berlin sagt:

Das ist auch der Sinn der Reichskulturkammer, die wir, dem Gesetz entsprechend, heute feierliche eröffnen und konstituieren. Sie stellt den Zusammenschluß aller Schaffenden in einer geistigen Kultureinheit dar. Sie beseitigt die nur noch mechanisch wirkenden Organisationsüberbleibsel der vergangenen Zeit, die der freien Entwicklung unseres kulturellen und künstlerischen Lebens bloß im Wege standen. Die schaffenden Menschen sollen in Deutschland wieder als *eine* einzige Einheit empfinden; es soll ihnen jenes Gefühl trostloser Leere genommen werden, das sie bisher von der Nation und ihren treibenden Kräften trennte. Nicht *einengen* wollen wir die künstlerisch-kulturelle Entwicklung, sondern *fördern*. Der Staat will seine schützende Hand darüberhalten; die deutschen Künstler sollen sich unter seinem Patronat geborgen fühlen und das beglückende Gefühl zurückgewinnen, daß sie im Staate ebenso unentbehrlich sind wie die, die die Werte des materiellen Daseins schaffen. (Heiber 138-139)

Goebbels argumentierte sein Vorgehen damit, dass der Staat die schützende Hand über die KünstlerInnen und Direktoren sowie alle Verantwortlichen im Kunstbereich zu halten habe. Breite Schichten der Betroffenen fassten das zunächst als eine systematische soziale Aufwertung ihres Berufsstandes auf (Wardetzky 42). Tatsächliches Ziel war es jedoch, alle politischen und sozialen Bewegungen von andersdenkenden Kunstschaffenden bestmöglich zu entfernen.

⁵ <http://www.verfassungen.de/de/de33-45/kulturkammer33-v1.htm>

Unter dem Deckmantel einer vorbildlich berufsständischen Politik wurden die viel gelobten Aufgabenbereiche der RKK wie Förderung der deutschnationalen Kultur, Regelung der wirtschaftlichen und sozialen Angelegenheiten der Kulturberufe, Ausgleich und Organisation von ArbeitnehmerInnen und ArbeitgeberInnen von den NationalsozialistInnen als neue Errungenschaften dargestellt. Das eigentliche Ziel – die totale Zentralisierung, Hierarchisierung und damit einhergehend die bestmögliche Kontrolle – wollten viele Betroffene zu diesem Zeitpunkt in diesem Ausmaß noch nicht sehen.

Um den Schein aufrechtzuerhalten, dass die RKK eine Organisation sei, innerhalb derer sich die KünstlerInnen sozusagen selbst organisierten, ernannte Goebbels als Präsident der RKK namhafte Personen als Präsidenten der einzelnen Unterkammern (etwa Richard Strauss). Sie waren Goebbels in der ersten Phase zu Repräsentationszwecken von Nutzen, wurden aber nach der totalen Gleichschaltung in allen Bereichen durch NS-Funktionäre ersetzt. Mitbestimmung oder Wahlen gab es nicht. In Zweifelsfällen, bei Schwierigkeiten mit einzelnen Kammermitgliedern oder in strategischen Fragen wurde auf das Urteil Goebbels' als obersten Präsidenten zurückgegriffen: „Wir haben bereits den in der Staatsgestaltung des Nationalsozialismus herrschenden Grundsatz verwirklicht: Im Bühnenbetrieb gilt der Führergedanke. Es gibt da keine Abstimmung, keine parlamentarische Mehrheit“ (Geisow 8–9, zit. nach Wulf *Theater* 34).

Von der Eröffnung bis zur Schließung eines Theaters fielen alle personellen Angelegenheiten in den Bereich der Reichskulturkammer. Sie errang im Laufe von wenigen Monaten und durch verschiedene Durchführungsverordnungen die Macht, Berufsverbote auszusprechen und Verhaftungen anzuordnen. Der Präsident der Theaterabteilung, Otto Laubinger, schreibt zum Inkrafttreten des Reichskulturkammergesetzes: „Die Ideen unseres Führers über den berufsständischen Aufbau haben durch dieses Gesetz Wirklichkeit auf einem der wichtigsten Gebiete des deutschen Kulturlebens gefunden.“ (Dreyer 67, zit. nach

Wulf *Theater* 37) Auf diese Weise schafften es die NationalsozialistInnen, in alle Bereiche des Theaterlebens einzugreifen. Die Macht fiel direkt in die Hände der NationalsozialistInnen. Jede Veränderung eines Anstellungsverhältnisses war von nun an nicht mehr Angelegenheit des Theaterhauses, sondern fiel in die Kompetenz des in kurzer Zeit aufgebauten Machtapparats der NationalsozialistInnen, also in die Bereiche der RKK und des RMVP.

2.2 Reichstheaterkammer

Die Reichstheaterkammer als Unterkammer der RKK wurde bereits einige Wochen vor der Reichskulturkammer gegründet, nämlich am 1. August 1933. Sie war das eigentlich ausführende Organ der Verordnungen.

Präsident der Theaterabteilung war zunächst Otto Laubinger, der bereits 1935 verstarb. Ihm folgte Rainer Schlösser nach, der zusätzlich Leiter der Theaterabteilung im RMVP und Reichsdramaturg war und demnach eine wichtige Rolle in der Entwicklung des Theaters in den kommenden Jahren spielen sollte.

Was den Aufbau und den Zweck der RTK betrifft, gab es im Wesentlichen zwei Parallelentwicklungen, die eng miteinander verbunden waren. Das war erstens die Gleichschaltung der im Theaterbereich bis dahin bestehenden ArbeitnehmerInnen- und ArbeitgeberInnenorganisationen, die mit deren Auflösung in der sogenannten „Fachschaft Bühne“ endete. Zweitens wurde am 15. Mai 1934 das Theatergesetz verabschiedet, womit alle Kompetenzen per Gesetz in die Hände von Goebbels fielen.

Da sowohl die Literatur als auch die tatsächlichen Entwicklungen sehr diffus miteinander verwoben sind, habe ich mich für eine chronologische Darstellung entschieden.

2.3 Gleichschaltung – Bühnengenossenschaft und Bühnenverein

Folgende Spitzenverbände unterstanden ab 1933 der Reichstheaterkammer: Deutscher Bühnenverein, Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, Vereinigung der künstlerischen Bühnenvorstände, Deutscher Chorsängerverband und Tänzerbund, Vereinigung der Bühnenverleger, Verband Deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten, Einheitsbund Deutscher Berufsmusiker (Wulf *Theater* 31).

Bisher waren die ArbeitgeberInnen im Deutschen Bühnenverein organisiert. Die ArbeitnehmerInnen waren zu 70 Prozent in der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (GDBA), die sozialdemokratisch dominiert war, freiwillig vereint. Die Organisationen schlossen untereinander Tarifverträge, die z. B. ein Mindestmaß an sozialen Sicherheiten und die Regelung der Arbeitszeiten vorsahen. Bereits im Frühjahr 1933 wurde die GDBA in einem ersten Schritt „gleichgeschaltet“, was bedeutet, dass die gewählten Präsidenten zum Rücktritt gezwungen, also beurlaubt wurden. Der Nazi Otto Laubinger übernahm die Präsidenschaft der GDBA und noch im Herbst 1933 wurde die Genossenschaft in die neu gegründete Reichstheaterkammer zwangsintegriert.

In ihr fanden sich die GDBA-Mitglieder zunächst mit derselben Mitgliedsnummer, die sie vorher hatten, wieder.⁶ Im November 1933 wurde die Gleichschaltung der Bühnengenossenschaft lautstark gefeiert. Soziale Themen wurden von Laubinger hervorgehoben, eine „Totallösung der Altersvorsorge“ wurde angestrebt; Wardetzky schreibt, dass auf diese Weise die „kleinen Leute“, die ja gerade wichtig waren für die Verbreitung der NS-Ideologie, eingekauft wurden (Wardetzky 57).

⁶ Trotz der erfolgreichen Gleichschaltung der GDBA wurde am 2. Mai 1933 das Genossenschaftshaus dieser von der SA überfallen und verdächtige Bücher aus der Genossenschaftsbibliothek verbrannt (Rischbieter 25)

Die Genossenschaft hatte aber längst aufgehört, eine Gewerkschaft zu sein. Das am 15. Mai 1934 erlassene Theatergesetz, auf das im nächsten Kapitel näher eingegangen wird, war der letzte große Schritt dahin, demokratische Prinzipien zugunsten des totalitären Führerprinzips aufzugeben.

2.4 Das Theatergesetz

„Beim Führer zu Mittag. Viel Betrieb. Nachm. Kabinett: Mein Theatergesetz geht durch. Alle deutschen Theater mir unterstellt. Damit habe ich freie Bahn.“ (Fröhlich 49) Mit der Einführung dieses Gesetzes unterstanden von nun an alle Theater des Reichsgebiets direkt Goebbels.

Die Genehmigung und Bestätigung des gesamten Leitungspersonals lag in den Händen von Goebbels, wenn es in § 4 (1) des Theatergesetzes heißt: „Die Anstellung von Bühnenleitern, Intendanten, Theaterdirektoren, ersten Kapellmeistern und Oberspielleitern bedarf der Bestätigung durch den zuständigen Minister“ (Deutsches Reichsgesetzblatt 412). Nur wer als absolut „zuverlässig“ galt, wurde in einer Position bestätigt – zuverlässig natürlich nicht im Sinne der eigentlichen künstlerischen Tätigkeit, sondern im politischen Sinne. Die LeiterInnen und Angestellten waren dazu verpflichtet, „diese Aufgabe nach bester künstlerischer und sittlicher Überzeugung im Bewußtsein nationaler Verantwortung zu erfüllen.“ (Deutsches Reichsgesetzblatt 411)

Es wurde für jeden und jede, der/die im kulturellen Bereich tätig sein wollte, Verpflichtung, Mitglied der Kammer werden. Um Kammermitglied zu werden, musste ein Antrag gestellt werden. Nach Prüfung dessen wurde entschieden, ob die Betroffenen befugt waren oder nicht.

War man Kammermitglied, konnte dieses Verhältnis jederzeit von Goebbels aufgelöst werden, „wenn Tatsachen auftreten, aus denen sich der Mangel ihrer Zuverlässigkeit oder

Eignung ergibt“ (Deutsches Reichsgesetzblatt 412). Goebbels griff aber nicht nur implizit in die Spielplangestaltung ein, indem er die Theater mit „zuverlässigen“ Personen besetzte, sondern behielt sich auch das explizite Recht vor, in den Spielplan einzugreifen, durch §5 des Theatergesetzes, der es ermöglichte, Stücke zu untersagen oder zu verlangen.

Auch die BesucherInnen blieben von diesem Gesetz nicht verschont. Der Minister hatte das Recht, kollektive Theaterbesuche z. B. von Vereinen zu verbieten, wenn er glaubte, dass „ihre Tätigkeit dem deutschen Theaterwesen abträglich ist“ (Deutsches Reichsgesetzblatt 412). Außerdem hielt sich der Minister frei, das Gesetz jederzeit zu ändern oder zu ergänzen. Mit der Einführung dieses Gesetzes vom Mai 1934 hatte sich Goebbels also tatsächlich in allen Theaterbelangen das letzte Wort gesichert.

2.5 Fachschaft Bühne: Ende des Gleichschaltungsprozesses

Am Ende des Gleichschaltungsprozesses der verschiedenen Organisationen, in denen sich ArbeitgeberInnen und ArbeitnehmerInnen organisiert hatten, stand die schon erwähnte „Fachschaft Bühne.“ Die einzelnen Vereine wurden konsequent in diese größte Fachschaft der Reichstheaterkammer eingegliedert. In dieser fanden sich der Bühnenverein, die Genossenschaft (GDBA) und andere ArbeitnehmerInnenverbände wieder.

Rischbieter fasst die Absicht dieser Neuorganisation wie folgt zusammen: „Mit der Formierung der Kammern als Ausdruck der ‚berufsständischen Gliederung‘ der deutschen Bevölkerung war im wesentlichen zweierlei gemeint: Zwangstillstellung der Gegensätze zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern im Zeichen der ‚Volksgemeinschaft‘, vor allem aber Zwangsmitgliedschaft aller im Theater Tätigen, damit Berufsverbot für alle diejenigen, denen aus ‚rassischen‘ und politischen Gründen diese Mitgliedschaft verweigert wurde bzw. die aus diesen Gründen ausgeschlossen wurden.“ (Rischbieter 27)

Im Theatergesetz selbst findet sich verwunderlicherweise kein Paragraph, der explizit gegen jüdische Personen eingesetzt wurde, allerdings gibt es viele Paragraphen, die jüdischen Personen die Aufnahme in die Kammer unmöglich machen. Beispielsweise, „wenn Tatsachen vorliegen, aus denen sich ergibt, daß die in Frage kommende Person die für die Ausübung ihrer Tätigkeit erforderliche Zuverlässigkeit und Eignung nicht besitzt.“⁷

Goebbels berief sich im Zusammenhang mit der Aufnahme jüdischer Personen immer wieder auf Paragraph 10 und verkündete, dass die Aufnahme von Nichtariern regelmäßig verweigert werde (Rischbieter 27).

Im Jahr 1935 wurden die „Nürnberger Gesetze“ eingeführt. Von nun an wurden ohnehin alle, die „halb“- oder „vierteljüdisch“ oder mit Juden oder Jüdinnen verheiratet waren, in Listen aufgenommen sowie Eheschließungen zwischen Juden und Nichtjuden verboten und verfolgt. Goebbels selbst trieb diesen Prozess an. Rischbieter schreibt, dass bis 1938 offiziell die Namen von 500 Personen in einer Liste aufschienen, die von der Reichstheaterkammer ausgeschlossen wurden. Die tatsächliche Zahl derer, die ein Berufsverbot auferlegt bekamen, geht in die Tausende (Rischbieter 28).

Eduard Frauenfeld, Geschäftsführer der Reichstheaterkammer, stellte fest:

Es war möglich, den Spielplan der deutschen Theater zu bereinigen, ohne die Theater zu sperren. Es war möglich, die deutsche Künstlerschaft von den zahlreichen jüdischen Elementen zu befreien, ohne daß dabei die deutsche Kultur zu Schaden kam. Im Gegenteil: Das deutsche Theater hat sich auf sein Wesen und seinen Charakter besonnen. Der deutsche Schauspieler ist aus dem Vagantentum in das staatliche Leben eingetreten. Alle deutschen Theater sind letztlich Staatstheater geworden. (zit. nach Wulf *Theater* 35)

⁷ Deutsches Reichsgesetzblatt Teil I 1867-1945. Erste Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes. 1.11.1933. §10 s. 798

<http://alex.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?apm=0&aid=dra&datum=19330004&seite=00000798&zoom=2>

Das erste große Ziel, die Entfernung aller jüdischen Personen und Elemente aus dem Theater, war damit erreicht. Im nächsten Kapitel möchte ich auf die soziale Aufwertung eingehen, die jene erfahren konnten, die nicht rigoros „entfernt“ wurden.

2.6 Soziale Aufwertung durch die RTK

Neben rigorosen Säuberungsaktionen, Kontroll- und Berufsverbotsfunktionen war die Reichstheaterkammer umlagert von einer Reihe sozialpolitischer Aufgaben, die in ihren Fachschaften vorangetrieben wurden. Das betraf Fragen der Stellenvermittlung, der Altersvorsorge, die Gestaltung der Verträge, Erhöhungen der Mindestgage etc. Es kam zu einer regelrechten Aufwertung der KünstlerInnen. Erholungsheime wurden eigens für sie eröffnet, die RTK sah eine Erhöhung von Ganzjahresverträgen und bezahlten Urlaub vor. Das alles waren für jene, die am Theater weiterarbeiten konnten, beruhigende Maßnahmen, die von den NationalsozialistInnen geschickt eingefädelt wurden.

Nach den ersten Jahren intensiver Zusammenarbeit zwischen dem RMVP und der RKK – und mit ihr der RTK – waren für die NationalsozialistInnen erste nachhaltige „Erfolge“ zu verbuchen. Der Theaterbereich war nahezu „entjudet“, und durch die Zusammenarbeit der oben genannten Institutionen kam es zu einer „Reinigung“ der Spielpläne, wie auch der nationalsozialistische Kunstkritiker Felix Zimmermann feststellte:

Heute, bereits nach drei Jahren nationalsozialistischen Neubaus des deutschen Theaters, zeigt sich das Gesamtbild einer gereinigten, erneuerten, erweiterten deutschen Schaubühne in klaren Umrissen. Verschwunden sind die artfremden, den übelsten Instinkten schmeichelnden Sensationsstücke, die marxistisch eingestellten „Zeitdramen“, die aufhetzerischen „Reportagen“. An ihre Stelle sind – außer der Klassikerpflege und dem alten, guten, deutschen Unterhaltungsstück – das neue Geschichts-drama, die völkische Zeitdramatik, die Schöpfungen des neuen jungen Dichtergeschlechts getreten. Diese grundlegende Umschichtung des ganzen geistigen Unterbaues unseres gegenwärtigen Theaters ist eine der fühlbarsten, auf das gesamte Volk einwirkenden Folgen der

weltanschaulichen Läuterung des Bühnenwesens durch die nationalsozialistische Bewegung.
(zit. nach Wulf *Theater* 34–35)

Die sich aufdrängende Frage ist, ob und wie viel Widerstand überhaupt geleistet wurde bzw. wie viel Widerstand überhaupt möglich war. Dussel argumentiert in seinem Buch „Ein neues, ein heroisches Theater?“, dass erstens ständestaatliche Vorstellungen schon vor den dreißiger Jahren in der Gesellschaft weit verbreitet waren und es zweitens vor allem im Bereich des Theaters eine recht lange Tradition der Organisation von Verbänden in Dachverbänden etc. gab. Dadurch kann auch die recht problemlose Gleichschaltung auf diesem Gebiet erklärt werden. Dussel schreibt dazu: „Wo organisatorische und personelle Veränderungen notwendig wurden, scheinen sie von den Nationalsozialisten ohne nennenswerte Einwände oder gar Behinderungen durchgeführt worden zu sein.“ (Dussel 68)

Weiters schreibt er, dass das Präsidium der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger lapidar ausgewechselt wurde und die Gleichschaltung des Deutschen Bühnenvereins völlig ohne Eingriffe in die Führungsstruktur verlief.

2.7 Der Streit zwischen Alfred Rosenberg, Robert Ley und Joseph Goebbels

Im folgenden Kapitel möchte ich aus mehreren Gründen in einem kurzen Exkurs den Streit der Theaterbesuchsorganisationen skizzieren. Erstens war Goebbels nicht der Einzige, der die Macht im Bereich des Theaters an sich zu reißen versuchte. Zweitens war Alfred Rosenberg maßgebend in Bezug auf die „Kriterien“ des „neuen deutschen Theaters.“ Drittens soll gezeigt werden, wie inkohärent und gleichzeitig willkürlich die Machtergreifung teilweise vonstatten ging, indem man immer wieder neue Organisationen und Namen erfand. Und viertens kam es zu einem großen Kompetenzstreit zwischen Robert Ley, Rosenberg und Goebbels bezüglich der BesucherInnenorganisationen. Diese Theaterbesuchsvereine umfassten zu einem guten Teil ArbeiterInnen, also jenes Publikum, das besonders wichtig war, um die Verbreitung der nationalsozialistischen Weltanschauung sicherzustellen.

In Deutschland gab es bis 1933 zwei große Theaterbesuchsvereine, die z. B. Karten zu stark reduzierten Preisen an die arbeitende Bevölkerung verkauften. Zum einen gab es die *Volksbühne*, die vor allem von Sozialdemokraten und GewerkschaftlerInnen geführt wurde und die auch um „expressionistische“ und „linke“ Theaterstücke bemüht war. Zum anderen gab es den *Bühnenvolksbund*, der eher christlich-national gefärbt war und sich gegen „undeutsches“ Theater einsetzte. Beide Theaterbesuchsorganisationen wurden nach dem 30. Jänner 1933 im Zuge der *Gleichschaltung* in Rosenbergs bereits 1928 gegründetem Kampfbund für deutsche Kultur (KfdK) zusammengeführt. Diese Organisation, die im Mai 1933 offiziell von der NSDAP anerkannt wurde, beschäftigte sich nicht nur mit der Organisation von BesucherInnen, sondern kämpfte auch gegen die „kulturzersetzenden Bestrebungen des Liberalismus“ (Wulf *Theater* 65) an oder, anders formuliert: Sie betrieb nationalistische und rassistische Kulturpolitik (67), mit Walter Stang als Reichsfachgruppenleiter der Theaterabteilung an der Spitze.

Im Interesse des deutschen Theaterlebens und der Erhaltung unserer wertvollen Kunststätten müssen die vorhandenen Besucherstämme, die in verschiedenen Besuchervereinen, wie Bühnenvolksbund und Freie Volksbühne vereint sind, unter allen Umständen erhalten bleiben, jedoch baldigst in die später allein maßgebende „Deutsche Bühne“ eingegliedert werden. (...) Die Gleichschaltung soll nicht mechanisch, sondern organisch erfolgen, damit spätestens bis zum Herbst d.J. die einheitliche und allein von der NSDAP anerkannte „Deutsche Bühne“ als ein schlagkräftiges und für die Zukunft deutscher Bühnenkunst entscheidend wichtiges Instrument vollendet wird. (Wulf *Theater* 67)

Aber Rosenberg hatte sich nicht nur gegen Goebbels durchzusetzen, sondern auch gegen Robert Ley, den Leiter der Deutschen Arbeitsfront (DAF), der bereits im Sommer 1933 heftige Streitigkeiten mit Goebbels darüber hatte, wer von beiden den größten Künstlerverband des Dritten Reiches leiten dürfe. Ley und Goebbels kamen zu dem Kompromiss, dass Goebbels auf den direkten Einfluss der Besuchsorganisationen verzichtete, und sie arbeiteten im Bereich des Theaters innerhalb ihrer Organisationen RMVP und DAF

zusammen. Ley gründete im November 1934 die Organisation Kraft durch Freude (KdF), die z. B. Theateraufführungen für ganze Belegschaften von großen Betrieben vorsah. Rosenberg und Walter Stang äußerten sich dazu (auch in einem Schreiben an Hitler) dahingehend, dass solche Veranstaltungen nicht dem allgemeinen Sinn der Volksgemeinschaft entsprechen würden.

Daraufhin schloss Rosenberg im Sommer 1934 seine beiden Verbände KfdK und Deutsche Bühne zu einem einzigen zusammen, der „NS-Kulturgemeinde“ (NSKG).

Unsere Zukunft hängt wesentlich von unserem unbeugsamen Willen ab, alles geistige und seelische Streben unseres Volkes nach all unseren Kräften zu unterstützen. Diese Unterstützung muß in erster Linie bestehen bei der Mitarbeit der NS-Kulturgemeinde. In einer Mitarbeit, bei der sich der einzelne nicht mehr fühlt als ein Abonnent, der möglichst billig ins Theater und Konzert kommen will, sondern als Kämpfer für Ehre, Blut und Boden seines Volkes, als Hüter der edelsten rassischen Erbanlagen und damit als Helfer am Bau eines neuen großen Reiches. (Wulf *Theater* 70)

Letztendlich wurde aber Rosenbergs NSKG finanziell von Leys DAF abhängig. Insofern hatte Ley über Rosenberg gesiegt, der von Hitler bereits 1934 als Trostpflaster die Aufgabe als „Beauftragter des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP“ (Drewniak 24) –später auch als „Amt Rosenberg“ bezeichnet – zugesprochen bekam.

Der Streit um die Theaterbesuchsorganisationen war bei weitem nicht nur auf die BesucherInnenzahl beschränkt – mit diesen und innerhalb dieser Organisationen wollte man sich die direkte Einflussnahme auf die Spielpläne der Theater sichern.

Rosenberg und Goebbels begleitete ein permanenter Kompetenzstreit im Bereich der Kultur und im Speziellen des Theaters. Drewniak schreibt dazu, dass Rosenberg davon überzeugt gewesen sei, er habe Kunst und Kultur besser verstanden als Goebbels, während dieser in Rosenberg nichts als einen Theoretiker sah. In ihren Äußerungen zu den

Forderungen an das Theater sind sie sich sehr ähnlich, wenn es aus dem dramaturgischen Büro des Rosenbergschen „Kampfbundes für deutsche Kultur“ heißt:

Der Spielplan eines deutschen Theaters muß einem deutschen Publikum wesen- und artgemäß sein; d.h. die dargebotenen Werke müssen in ihrer geistigen Haltung, in ihren Menschen und deren Schicksalen deutschem Empfinden, deutschen Anschauungen, deutschem Wollen und Sehnen, deutschem Lebensernst und deutschem Humor entsprechen. Da das Werk des Dichters nicht von seiner blutgebundenen Wesensart zu trennen ist, dürfen auf einer deutschen Bühne in erster Linie nur deutschblütige Dichter zu Worte kommen, die ihre deutsche Art nicht verleugnen. Das deutsche Theater darf nicht mehr wie bisher der Tummelplatz artfremden oder in nationaler Beziehung charakterlosen Geistes sein. Insbesondere ist Schluß zu machen mit der einseitigen Pflege jüdischer oder halbjüdischer Autoren, die vor allem mit leichten Lustspielen und Schwänken bisher den Spielplan beherrschten und durch ihre Werke dem deutschen Publikum in unerträglicher Anmaßung jüdisches Fühlen und Denken einimpfen. In dem Verlust seines völkischen Charakters, besonders im letzten Jahrzehnt, ist ein Hauptgrund der um sich greifenden Gleichgültigkeit, ja instinktiven Abneigung des breiten Volkes gegen das Theater zu suchen. (Wulf *Theater* 66)

Goebbels hatte aber gegenüber Hitler eine favorisierte Position und Rosenberg wurde auf die von Hitler für ihn vorgesehene Stelle (Dienststelle Rosenberg) beschränkt. Rosenbergs engster Mitstreiter Stang blieb bei Rosenberg, und gemeinsam versuchten sie weiterhin, in die Spielplanentscheidungen der Theater einzugreifen. Wie aus der Literatur hervorgeht, konnten sie trotz ihres ideologischen Drucks aufgrund der Tatsache, dass von Beginn an ein großer Teil der Macht im Theaterbereich in Goebbels' Händen lag und ihre Organisation von Ley finanziell abhängig wurde, letztendlich nur mäßige Erfolge verzeichnen – wenngleich Rosenberg und sein Kreis maßgebend waren, was die Tendenzen in Bezug auf das „neu“ geforderte Nationaltheater anbelangte.

3. Reichsdramaturgie

Eine weitere Maßnahme, um die nationalsozialistische Propagandapolitik am Theater durchzusetzen, war die Einsetzung und Bestätigung des Reichsdramaturgen, der wesentlich für die Spielplangestaltung verantwortlich war. Am 21. September 1933 hatte Goebbels der Institution des Reichsdramaturgen zugestimmt und Rainer Schlösser in diesem Amt bestätigt:

Es ist eine wichtige Aufgabe des Reichsdramaturgen, die Anwendung der nationalsozialistischen kulturellen Grundsätze in der deutschen Theaterwelt durchzuführen. Um die Theaterbetriebe von der in dieser Hinsicht immer noch dann und wann auftretenden Unsicherheit zu befreien, hat der Herr Reichsminister den Reichsdramaturgen im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Dr. Rainer Schlösser, ermächtigt und beauftragt, Rat und Auskunft über Unbedenklichkeit von Bühnenwerken zu erteilen. Der Reichsdramaturg wird diese Aufgabe im Einvernehmen mit der Reichstheaterkammer durchführen. (Wulf *Theater* 39–40)

Während sich die aktuelle Literatur über die Aufgaben des Reichsdramaturgen noch einig ist, gehen die Meinungen über dessen tatsächlichen Einfluss stark auseinander. Einig ist sich die Forschung darüber, dass diese Institution einen „indirekten Vorzensurzwang“ darstellte. Beginnend mit den Aufgaben des Reichsdramaturgen wird in einem weiteren Kapitel die Taktik, also die Vorgehensweise des Reichsdramaturgen besprochen – denn Goebbels war sich dessen bewusst, dass die Einführung eines weiteren machtpolitischen Instruments im Bereich des Theaters bei vielen Theaterleuten nicht auf Zuspruch stoßen würde.

3.1 Aufgaben des Reichsdramaturgen

Dem Reichsdramaturgen oblagen im Wesentlichen zwei Aufgaben: erstens die Kontrolle der Spielpläne aller deutschen Theater (vor Saisonbeginn musste ihm der jeweilige Spielplan vorgelegt werden), und zweitens war er mit der Beurteilung von Theaterstücken beauftragt. Welche Stücke waren spielbar, welche nicht? Schlösser und seine beiden

Mitarbeiter waren vor allem mit der Durchsicht und Bewertung von unaufgefordert eingeschickten Manuskripten befasst, was gerade in den Anfangsmonaten aufgrund so zahlreicher Einsendungen dazu geführt haben dürfte, dass sie die Aufgabe kaum bewältigen konnten. (Dussel 95)

Im Herbst 1933 schrieb Otto Laubinger in seinem Aufsatz über die Aufgaben des Reichsdramaturgen:

In gemeinsamer Arbeit mit allen Befähigten hat er das Theater von der liberalen Willkür der Vergangenheit zu lösen, wobei er, wie sich erweisen wird, kaum nötig haben dürfte, in einem ihm vielfach unterstellten diktatorischen Sinn vorzugehen. Dazu schätzen wir die innere Bereitschaft des neuen deutschen Menschen viel zu hoch ein! Etwaige Besorgnisse der örtlichen Dramaturgen fallen beispielsweise schon dadurch in sich zusammen, daß gerade durch die Berufung eines Reichsdramaturgen die nationalsozialistische Bestätigung mit bisher unerhörter Eindringlichkeit hervorgehoben hat. Sie endlich will dieses Amt in die richtigen Hände gelegt wissen, in die Hände von Persönlichkeiten von geistigem Rang und Charakter. Es wäre also widersinnig, die neue, vom Geist künstlerischer Aufgeschlossenheit und nationalsozialistischer Unerbitterlichkeit getragene Institution als eine Art Misstrauensvotum gegen die einzelnen Dramaturgen anzusehen; ganz im Gegenteil bekundet sie das Vertrauen des Reichs in den Willen aller, gemeinsam mit den Vertrauensmännern des Volkskanzlers und Reichsministers Dr. Goebbels den neuen Kurs völkischer Programmgestaltung sicherzustellen.

So soll der Reichsdramaturg die Kultur der deutschen Bühne gewährleisten und fördern, mit ausgleichender Hand eingreifen, sorgfältig beobachten und insgesamt zur Realisierung des deutschen Nationaltheaters beitragen. (Wulf *Theater* 40)

Einmal mehr wird hier allzu verharmlosend gesagt, dass es kaum nötig sein werde, im „diktatorischen Sinn“ vorzugehen; einmal mehr wird gesagt, dass das Amt auf der Seite der DramaturgInnen stehe; einmal mehr sehen sich die Nationalsozialisten als Förderer der Kultur.

Dem entgegen stand aber die Arbeit und Vorgehensweise der beiden Mitarbeiter Schlössers. Dabei handelte es sich um den 35-jährigen Sigmund Graff und den erst 27-jährigen Eberhard Wolfgang Möller. Graff war im Ersten Weltkrieg Soldat gewesen, arbeitete danach als

Journalist der wöchentlichen Zeitschrift „Der Stahlhelm“ und war einer der erfolgreichsten Autoren des Dritten Reiches. Auch der junge Möller zählte zu den erfolgreichen Autoren des Dritten Reiches (Panse 600–09, 648–54), was auch der Grund für ihre Anstellung in der Reichsdramaturgie war. Wenn die politische Zuverlässigkeit und die „rassische“ Eignung durch die Mitgliedschaft einer Autorin/eines Autors in der Reichskulturkammer als bestätigt galten, kamen die Stücke in die Hände von Graff und Möller.

Beide waren nicht nur rigoros in der Zensurierung von unliebsamen Stücken, sondern auch in Bezug auf jüdische AutorInnen. Nicht einmal Stücke, in denen jüdische Figuren auftraten, die nicht antisemitisch gezeichnet waren, durften noch gezeigt werden (500–01).

3.2 Taktik

Als Reichsdramaturg verfolgte Schlösser eher eine Taktik des „positiven“ Einwirkens auf die Spielpläne, indem er übertrieben höfliche Formulierungen verwendete und den Anschein der Eigenverantwortung der Intendanten auf diese Weise wahrte, während gleichzeitig die Forderung offensichtlich blieb, wenn er in einem Brief an den Leiter des Deutschen Opernhauses etwa schreibt:

Gestatten Sie, daß ich heute weniger in amtlicher als in privater Funktion mit Ihnen Fühlung nehme in einer Angelegenheit, die mir seit je sehr am Herzen gelegen hat. (...) Wäre es nicht eine schöne Sache, wenn die Reichsoper sich für dieses anscheinend in Vergessenheit geratene Werk interessiere? (*Zentrales Staatsarchiv Potsdam* 279, zit. nach Dussel 98).⁸

Dussel spricht hier bezeichnenderweise von einem „indirekten Vorzensur-Zwang“ (Dussel 91). Es wird zu diesem Zeitpunkt von den als „zuverlässig“ bestätigten Theaterleitern bereits erwartet, dass sie selbst die Spielpläne von unliebsamen Stücken säubern. Der Reichsdramaturg sollte zwar den Spielplan in die „richtige“ Richtung lenken, er sollte die

⁸ Die Dramaturgentätigkeit ist in zwei Aktenreihen unter den Nummern 166-215 und 216-235 dokumentiert. 166, S. 279.

Spielplangestaltung aber nicht von vornherein bestimmen. Der Reichsdramaturg musste „gezielte“ Hinweise liefern, aber die letztendliche Entscheidung sollte zumindest nach außen hin bei den Theaterleitern liegen. Das heißt, es sollte der Schein gewahrt bleiben, dass die Kompetenz, den Spielplan nach der eigenen künstlerischen Auffassung zu gestalten, in den Händen der Theaterleitungen lag.

3.3 Auswirkungen der Reichsdramaturgie

Wie groß war nun der tatsächliche Eingriff von Schlösser und seinen beiden Mitarbeitern? Wie konnten sie ein derartig umfangreiches Aufgabengebiet bewältigen? Wie wir gesehen haben, gab es eine Reihe von Gesetzen, die zu diesem Zeitpunkt bereits eingeführt waren. Bevor ein Stück in die Reichsdramaturgie gelangte, war bereits gesichert, dass die AutorInnen Mitglieder der RKK waren. Das Theatergesetz verpflichtete jeden Intendanten, den Spielplan vor Beginn jeder Spielzeit der Reichsdramaturgie vorzulegen.

So vertritt Dussel die Meinung, dass aufgrund genügender Einschüchterung oder Anpassung der zu Überwachenden es möglich war, mit einem Minimum an Personal, das sich auf gelegentliche Eingriffe und Stellungnahmen beschränken konnte, die Spielpläne effektiv zu überwachen“ (91).

Weiters behauptet er, dass Schlösser vom direkten Verbot nur „gelegentlich“ Gebrauch gemacht habe (92). Dussel erklärt den seiner Meinung nach geringen *direkten* Einfluss des Reichsdramaturgen auf die Spielpläne mit dem Argument, dass dieses Amt eine völlig traditionslose Institution dargestellt habe. Man habe nicht ausreichend an die Organisationen angeknüpft, die sich seit Jahren in Deutschland mit dem deutschen Theater und seinen Inhalten beschäftigten (100–01). Aus der Argumentation Dussels könnte also geschlossen werden, dass die Reichsdramaturgie keine wesentliche Rolle bei der Spielplangestaltung gespielt hat. Dussels Argumentation greift aber zu kurz, denn eher das Gegenteil war der Fall.

Erstens belegt Barbara Panse mit einigen Beispielen, dass das Eingreifen der Reichsdramaturgie keinesfalls eine Ausnahme war (Panse 502). Zweitens war man sich der Gefahr bewusst, dass die Einführung einer weiteren machtpolitischen Institution im Bereich des Theaters bei den Theaterleuten nicht kritiklos aufgenommen würde. Gerade deswegen suchte man einen weniger offensichtlichen Weg der Zensur und Kontrolle. Die Reichsdramaturgie arbeitete eng mit der „Vereinigung der Bühnenverleger“ und mit der „Vertriebsstelle der deutschen Bühnenschriftsteller und -komponisten“ zusammen (506–09).

So wurden die Organisationen genutzt, um die Spielpläne unauffällig zu zensurieren. Wenn Anweisungen etwa zur Umarbeitung der Stücke oder Verbote von der Reichsdramaturgie vorgenommen wurden, hatte das zur Folge, dass Verlage die Stücke nicht mehr an die Theater weitergeben durften. Von der Reichsdramaturgie ausgehende Textänderungen wurden über die „Vereinigung“ an Verlage und Theater weitergeleitet. Auf diese Weise wurde der tatsächliche Einfluss der Reichsdramaturgie verschleiert oder, wie es Barbara Panse ausdrückt: „Sicher ist auch, dass Außenstehende die undurchdringlichen und verschlungenen Kanäle nicht durchschauen konnten, über die die Zensuranweisungen ihren Weg fanden“ (508).

Der Einfluss der Reichsdramaturgie reichte also weit über eine Drohfunktion hinaus und wurde auf dem Weg zum viel zitierten Nationaltheater geschickt eingesetzt. Die NationalsozialistInnen strebten einen „Kanon des *deutschen Blutes*“ an.

Wie man in den folgenden Kapiteln sehen wird, blieben „gute, brauchbare“ Stücke aus den eigenen Reihen zumindest in der erhofften Quantität weitgehend aus. Das Eingreifen in den Spielplan war mit massiven Veränderungen verbunden, wenn Thomas Eicher schreibt, dass nach der Machtübernahme „etwa die Hälfte (48%) der bis 1933 in den Spielplänen vertretenen Werke eliminiert“ (Eicher 478) wurde.

3.4 Von der Illusion eines Nationaltheaters

„Keine Art der Beeinflussung, sei es durch die Rede, die Schrift oder die Tat ist so gewaltig und nachhaltig wirksam wie die durch die Darstellung eines Stückes auf der Bühne“ (Billerbeck-Gentz 9, zit. nach Wulf *Theater* 146). Der Begriff „Nationaltheater“ rückte in den Mittelpunkt der Programmatik der NationalsozialistInnen. Ziel aller Gleichschaltungsprozesse im Bereich des Theaters war, einen „deutsch-nationalen Kanon“ zu etablieren. Unklar ist zuweilen, was denn dieser Kanon beinhaltete und was der Begriff „Nationaltheater“ meinte, woraus er sich zusammensetzte. Welche Forderungen mussten die Stücke bzw. die AutorInnen, die unter diesen Kanon fielen, erfüllen?

1) Eine der Forderungen war, dass sich das Theater zwar an die herkömmlichen Klassiker anlehnen sollte, jedoch mit der Bedingung, sich von diesen in der „rassischen“ Einzigartigkeit und Überlegenheit abzusetzen, wie Reinhold von Jan in seinem Aufsatz „Was heißt eigentlich Nationaltheater?“ schreibt:

so wird das Drama des Dritten Reiches zwar in der Kontinuität des germanisch-deutschen Dramas von Shakespeare bis Hebbel stehen müssen, aber doch sich selbständig absetzen, sowohl von der chronistischen, nur auf das Individuum gestellten Weltschau Shakespeares, wie der christlich-idealistischen Griechheit unserer Klassiker. Es sind die politischen, weltanschaulichen und sozialen Kämpfe unserer Tage, die die stoffliche Grundlage für unser Drama bilden müssen, aber keine wie immer geschaute Nur-Historie. (Reinhold von Jan, zit. nach Wulf *Theater* 150)

Die Form des Dramas muss in der bekannten Tradition bleiben – mit dem Unterschied, dass sich der Stoff auch auf die Gegenwart bezieht, sodass dieser Aktualitätsbezug eins zu eins den Propagandazwecken gerecht wird.

2) Eine weitere Forderung war, dass möglichst viele Menschen durch das Theater unterhalten und ermutigt werden und vor allem, dass sie überhaupt motiviert würden, ins Theater zu gehen: „Man muß nach dem Maule des Volkes sehen, seine Sprache sprechen“

(Johst 7, zit. nach Wulf *Theater* 166). Das Gezeigte sollte den bisherigen Tendenzen in diesem Sinne den Rücken kehren, denn: „Auch der Stammtischler beginnt sich zu fühlen, wenn an die eigene Stärke appelliert wird.“ (Ihering, zit. nach Wulf 168) Diese Forderung hatte zur Konsequenz, dass nach 1933 der Anteil der Lustspiele, Schwänke, Bauernstücke und Komödien am gesamten Spielplan bei 64 Prozent lag (Rischbieter 479). Stücke, die das Leben auf dem Land verherrlichten und romantiserten, lagen stark im Trend der Zeit.

Der deutsche Bauer führt im Raum der großen staatspolitischen und geistigen Neuordnung, die der Nationalsozialismus gebracht hat, kein abgeschlossenes Sonderleben mehr, wie in der Verfallszeit, die zu einem unheilvollen Gegensatz zwischen Stadt und Land führte. Jeder bäuerliche Mensch ist heute einbezogen in den Blutstrom des völkischen Gemeinschaftslebens. (Horn, zit. nach Wulf *Theater* 162)

Leichte, aber doch ehrenhafte und ehrliche Kost wurde propagiert mit dem Ziel, das vereinte Volk zu ermutigen und zu unterhalten. „Die Darstellung müsse aufbauend sein, nicht negativ. Das heitere Theater spiele eine große Rolle im neuen Staat, freilich müsse es befreiend wirken und das natürliche Lachen erzeugen, (...).“ (Lichberg, zit. nach Wulf *Theater* 167)

3) Ketelsen spricht von dem Streben nach Überhöhung. Die nationalsozialistischen Theoretiker betonten mit Nachdruck, dass das Wesen der Kunst die „verdichtende Gestaltung menschlich bedeutsamer Vorkommnisse“ (Ketelsen 127) sei.

Die Handlung des Dramas musste symbolisch sein, sie musste *für* etwas stehen. Die äußere Handlung war nur insofern relevant, als sie das wahre Innere auszudrücken vermag. Die Realität, der Alltag sollte in der höheren Form, wie man es formulierte, im Gestalteten dargestellt werden. „[D]as hieß, dass dem einmaligen, alltäglichen Geschehen dasjenige, was darüber hinausweist, abgewonnen werden musste“ (128). Wanderscheck formuliert es folgendermaßen: „Dichtung war nicht Leben, sondern überhöhtes Leben, kämpferische Gestaltung der ewigen, großen Dinge im Menschen und im Sein.“ (Wanderscheck, 1944 zit.

nach Ketelsen 128). Das heißt, hinter dem Alltäglichen sollten die Themen, die den NationalsozialistInnen heilig waren, „zum Symbol“ (Schlösser 9) überhöht werden.

Trotz all dieser Forderungen musste allmählich festgestellt werden, dass die Produktion neuer Stücke, die es zu Erfolg brachten, nur lähmend voranging. Es wurden Wettbewerbe veranstaltet und Preise ausgeschrieben, um so die AutorInnen zu ermuntern, Dramen zu verfassen, die Erfolg bringen. Drewniak schreibt, dass Goebbels ein Preisausschreiben initiierte, das zu ungefähr 800 Einsendungen führte, wobei keines der Stücke den Anforderungen entsprach (Drewniak 211).

Diese Tendenz zog sich durch. Es wurde viel produziert, aber wenig Brauchbares. Diese Tatsache wurde offiziell natürlich nicht breitgetreten. Man konzentrierte sich auf das Wenige, das vorhanden war, und durch gezielte Förderungen wurden diese Stücke beworben. Drewniak konstatiert, dass eine genaue Zahl der Stücke, die im Dritten Reich entstanden sind, nicht zu nennen sei. Aus seiner Analyse des Spielplans 1936/37 geht hervor, dass 30 Prozent der uraufgeführten Theaterstücke in dieser Spielsaison völlig erfolglos blieben. Manche wurden überhaupt nur einmal aufgeführt (212).

So konzentrierte man sich auf einige wenige Autoren, die als „wertvoll“ galten und von den NationalsozialistInnen extrem gefördert wurden. Barbara Panse hat in ihrer Analyse die 14 erfolgreichsten damals aktuellen Autoren untersucht und kam zu dem Ergebnis, dass Lustspiele von Sigmund Graff z. B. von 1932/33 bis 1943/44 436-mal aufgeführt wurden (Panse 598). Aber auch Panse behauptet, dass „der Kreis jener zeitgenössischen Autoren, deren Stücke von der Reichsdramaturgie als ‚weltanschaulich wertvoll‘ eingeschätzt worden sind und hohe Inszenierungszahlen erreichten“ (598), nicht groß ist.

Man war ob der wenigen in den eigenen Reihen produzierten brauchbaren Stücke gezwungen, auf Vorhandenes zurückzugreifen. Wie schon mehrmals erwähnt, wurde

hauptsächlich auf die deutschen und je nach außenpolitischer Lage auch die europäischen Klassiker zurückgegriffen.

Retrospektiv kann festgehalten werden, dass der Versuch, einen Kanon des „wahren deutschen Blutes“ – also ein Nationaltheater – zu schaffen, eine Illusion geblieben ist. Was aber nicht heißt, dass die NationalsozialistInnen nicht massiv in die Spielpäne eingegriffen hätten. Der erste Erfolg, den sie verbuchen konnten, war, dass alles „Undeutsche“ entfernt wurde. Der Erfolg der Nationalsozialisten lag in der Negation, wenn Hans Johst meint: „Es darf nicht mehr vorkommen, dass drei Viertel des Spielplans eines Theaters von Ausländern in Anspruch genommen werden“ (Johst 1933, 8, zit. nach Wulf *Theater* 145). Dieser Forderung konnte nachgegangen werden mit der Einführung des RMVP, der Einführung des Theatergesetzes, der Einführung des Gesetzes zur Wiedereinführung des Berufsbeamtentums, der Einsetzung des Reichsdramaturgen etc. Es wurde massiv in die Spielpläne eingegriffen, indem AutorInnen, Stücke und SchauspielerInnen verboten wurden. Das dadurch entstandene Vakuum konnte aber aus den eigenen Reihen nicht gefüllt werden. Deshalb wurde eine Reihe von klassischen Autoren dienstbar gemacht. Die Nationalsozialisten waren dazu gezwungen, Texte umzuschreiben und inhaltliche Veränderungen bzw. Adaptierungen vorzunehmen: Ketelsen meint dazu: „Insofern ist die Klassikerrenaissance als Bestandteil der ‚neuen‘ Dramaturgie des Dritten Reiches zu bewerten.“ (Ketelsen 130)

3.5 Das Thingspiel

Als Beispiel für eine zu hochgegriffene Illusion der Nazis möchte ich auf die gescheiterte Thingspielbewegung eingehen. Diese Bewegung wurde von den NationalsozialistInnen komplett überschätzt und bereits 1935/36 wieder totgeschwiegen. Der Grund, warum ich auf dieses Beispiel eingehen möchte, ist der, dass daran gut ersichtlich

wird, welche Schlagworte im nationalsozialistischen Sinne wichtig waren und wo die Grenzen des Machbaren bzw. des Realisierbaren lagen.

Im folgenden Kapitel berufe ich mich vor allem auf die Werke von Rainer Stommer, der eine umfangreiche Schilderung der „Thing-Bewegung“ im Dritten Reich bietet, auf Wardetzky, Dussel und Rischbieter.

Goebbels deutete in seiner Rede vor den Theaterleitern am 8. Mai 1933 schon das an, was als Versuch eines Theaters, parallel zur herkömmlichen Form des Theaters, für die wahren Massen geschaffen werden sollte, letztlich aber aus mehreren Gründen scheiterte.

Wir Nationalsozialisten werden Volk und Bühne wieder zusammenbringen, wir werden das Theater der Fünfzig- und Hunderttausend schaffen, wir werden auch den letzten Volksgenossen in den Bann der dramatischen Kunst ziehen und ihn durch sie immer von neuem für die großen Gegenstände des völkischen Lebens begeistern. Wir wollen den deutschen Menschen nicht wie der Nationalsozialismus der Vergangenheit nur mit einem nationalen Gefühl, sondern im Sinne des Nationalsozialismus mit nationalem Willen erfüllen. (Goebbels *Rede vor den Theaterleitern* 38)

Führend in der Debatte um das Thingspiel war Otto Laubinger, der in den ersten Jahren eine der führenden Personen im Bereich des Theaters war. Er gründete den „Reichsbund für deutsche Freilicht- und Volksschauspiele“ (Rischbieter 35–36) und konnte sich in diesem Rahmen für seine Anliegen einsetzen.

Laubinger und seine Anhänger sprachen dem herkömmlichen Theater die Kompetenz nicht ab, sahen in ihm aber nur begrenzte Möglichkeiten und forderten eine Neuorientierung. Deswegen arbeitete man an „allen Ecken und Enden“ daran, möglichst viele Ideen und Programmatiken zu entwickeln, um sich möglichst schnell dem Ziel eines „Nationaltheaters“ anzunähern und die Macht zu sichern.

Der zentrale Begriff des Thingspiels ist der des „Volkes“ bzw. der „Volksgemeinschaft.“ Rainer Schlösser führt dazu aus:

Für die Zusammenfassung großer Massen zur Hinnahme einer dramatischen Schau wird sich freilich die für unser Vaterland neue Form der Arena, wie sich das bereits überall in der Schaffung von Thingplätzen vorbereitet, am meisten empfehlen. An die Stelle des eindimensionalen Spielschauens der Rampenbühne tritt ein mehrdimensionales. Die großen nationalsozialistischen Versammlungen haben diese Bewegung ausgelöst und ein erstes Beispiel für das Gemeinschaftserlebnis gegeben, aus dem das neue kultische Schauspiel erwachsen kann. (Schlösser 57)

Zunächst kann man festhalten, dass das Thingspiel im kultisch-religiösen Bereich angesiedelt wird, wenn es bei Richard Euringer, dem Verfasser eines Thingspiels, in seinen Thesen nicht mehr ganz so neutral heißt:

5. (...) Nicht die Sage lebe auf! Nein, der Alltag werde Sage! Nicht das Mythologische scheine Thema für die Thingstatt, nein, der Tag, der Mythe wird! (...)

10. Kult, nicht „Kunst“ ist Thingstattsache.

11. Handlung, das heißt: Opferhandlung. Handlung, das heißt: heilige Handlung. Nicht „dramatisch“, sondern kultisch wird das Blutopfer erneuert aus dem Geist – nicht des Theaters, sondern aus dem Geist der Richtstatt, die Gerichtstatt halten wird.“ (Euringer, zit. nach Wulf *Theater* 184–185)

Im Thingspiel sah man offensichtlich die Möglichkeit, die Propaganda auf die Spitze zu treiben, indem man die Thingplätze für 3000 bis 10000 ZuschauerInnen/Mitwirkende konzipierte. Architektonisch hatte sich das

„in die Höhenformation der Landschaft an bevorzugter Hangstelle einzubringende halb- oder dreiviertelrunde Amphitheater nach antik-griechischem Vorbild durchgesetzt, mit halb- oder kreisrunder Orchestra und – anstelle der Skene – mehrfach in die Höhe gestuften Spielflächen als Abschluß. Wichtiger Gesichtspunkt: Durch den amphitheatralisch gestalteten Zuschauerraum hindurch auf die Spielflächen führend sollte es für die Ein- und Auszüge von Massenformationen brauchbare, also ziemlich breite Treppenanlagen geben.“ (Rischbieter 37)

Was für die monumentale, überhöhte Form gilt, gilt auch für den Inhalt des Thingspiels. „[I]m Thing ist dem neuen Theater die Raummöglichkeit zu seiner höchsten Entfaltung gegeben“ (37). Alle Möglichkeiten, die ein Theater zu bieten hat, und alle Aufgaben, die ein

Theater im nationalsozialistischen Sinne hat, glaubte Laubinger im Thingspiel zu verwirklichen: „Unser Volksschauspiel aber steht vor der Volksgemeinschaft, die den mit allen Wassern gewaschenen Sachkenner ebenso in sich einbegreift wie das ‚unbeschriebene Blatt‘, den vom bisherigen Bildungsbetrieb verschonten, voraussetzungslosen Volksgenossen“ (Schlösser 52).

Wardetzky fasste das Thingspiel folgendermaßen zusammen:

Es war als politisches Repräsentationstheater gedacht, in dem der nationalsozialistische Staat kultische Verehrung erfuhr und dessen Aufgabe es war, den Anwesenden diese ‚Staatsreligion‘ durch mit theatralischen Mitteln manipulierten Gemeinschaftsrausch zu suggerieren. Das Thingspiel sei keine ‚Aufführung‘, sondern eine ‚Feier‘, kein ‚Theaterbesuch‘, sondern ein ‚Erlebnis‘, eine ‚Feier völkischen Gemeinschaftserlebens‘, die ihre eigene Kraft aus dem Nationalsozialismus empfangen. (Wardetzky 93)

Die erste Aufführung eines Thingspiels fand Mitte November 1933 statt. Da es Winter war, fand es in der Messehalle in Köln statt. Aufgeführt wurde „Das Spiel von Job dem Deutschen“ von Kurt Eggers. Es geht um Verfall und Erlösung des deutschen Schicksals durch den Glauben an Deutschland. An der Aufführung wirkten insgesamt 500 Personen vor ca. 4200 ZuseherInnen mit. Das Stück wurde aber dafür kritisiert, dass es sprachlich zu banal sei und einen Stoff des Alten Testaments (Titelfigur Job als umfunktionierter Hiob) behandelte. (Rischbieter 36)

Laubinger wollte 400 Thingplätze bauen lassen. Bis Ende 1934 wurden aber nur sechs Plätze errichtet, in der gleichen Zeit kam es lediglich zu 14 Uraufführungen (Rischbieter 39). Das Scheitern dieser neu heraufbeschworenen Form für den Eigenzweck war bereits ein Jahr nach den ersten Plänen vorgezeichnet. Im Jahr 1935 sah es im Wesentlichen nicht anders aus. Mit dem Tod von Otto Laubinger im September 1935 verschwand der Motor der Thingspielbewegung. Erst dann wagte man, Kritik zu üben mit der Argumentation, dass Laubinger den Fehler begangen habe, keinen Unterschied zwischen Politik und Kultur zu

machen. In der Politik führen große Massen dazu, ein Gemeinschaftsgefühl zu erzeugen, während es in der Kunst zu „besonderer“ Aufnahmebereitschaft bedürfe. Stommer sieht in der Ermangelung an guten Stücken das Scheitern der Thingbewegung. „Es habe sich als falsch erwiesen, Thingstätten zu schaffen und erst dann die Dichter für solche Spiele aufzufragen“ (Stommer 121). Sehr überzeugend ist die Argumentation Rischbieters, der meint, dass mit dem Tod Laubingers ein guter, sozusagen offizieller Zeitpunkt da gewesen sei, der Bewegung ein Ende zu setzen. Er sieht das tatsächliche Scheitern darin begründet, dass die Thingspielbewegung eine Konkurrenz zum realen Theater der Hitler-Aufmärsche dargestellt habe.

„Er durfte nicht im Spielfilm und nicht auf dem Theater dargestellt werden. Seine Bühne war die der inszenierten Realität“ (Rischbieter 41). Das Thingspiel, so Rischbieter, setzte zu sehr auf Parteiveranstaltungen vorbehaltene Formen wie Aufmarsch der Massen, Fahnenweihe etc. (40–41).

Im Übereifer, in der ideologischen Verfangenheit und von der Vision geblendet, das Volk sei zu allem bereit, sowohl auf produktiver wie auch auf rezeptiver Seite, musste bereits drei Jahre nach Aufkommen der völlig unvorbereiteten und überdimensionierten Idee eingestanden werden, dass sie nach mühsamem Aufflackern schon wieder gestorben war. Nach 1935 konzentrierte man sich wieder ausschließlich auf das herkömmliche Theater und dessen Möglichkeiten.

II Die NS-Theaterideologie und ihre Auswirkungen

Der zweite Abschnitt soll eine Annäherung an Tendenzen einer NS-Ideologie im Bezug auf das Theater darstellen. Die Formulierung ist insofern sehr vorsichtig, als eine tatsächliche Analyse der Spielpläne den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Wichtig ist mir aufzuzeigen, welche „Schlagworte“ oder Kriterien von den Nazis propagiert wurden – vor allem in Hinblick auf das vierte Kapitel dieser Arbeit, in dem Oscar Wildes Stück *An Ideal Husband* mit der stark veränderten Version von Karl Lerbs, *Ein idealer Gatte*, verglichen wird. Was sind Elemente, die Lerbs gestrichen hat, und was sind Elemente, die in einem nationalsozialistischen Bühnenwerk nicht fehlen durften? Wie sah das Stück aus, nachdem es so adaptiert wurde, dass es bis 1939 erfolgreich aufgeführt werden konnte?

1. Totalität der „Rasse“

Was bedeutet es, wenn man von „Literatur im Dritten Reich“ spricht? Ketelsen schreibt dazu:

Die Ideologie des Dritten Reiches war das Ergebnis eines geistesgeschichtlichen und politisch-historischen Geschehniszusammenhangs, in dem sich eine völkisch-konservative Weltanschauung herausgebildet hatte, deren eine Ausformung unter manchen anderen eben jene nationalsozialistische Ideologie war, die im wesentlichen die Grundlage der Staatsform des Dritten Reichs bildete. (...) „Literatur des Dritten Reiches“ heißt also eine Literatur, die in der angegebenen Weise mit der deutschen Staatsform 1933–1945 verbunden ist. (Ketelsen 1)

Dieses Zitat weist darauf hin, dass die Frage nach der Literatur sich nicht einfach auf den Zeitraum zwischen 1933 und 1945 eingrenzen lässt. Das Jahr 1933 ist literarisch insofern relevant, als das Regime, das seine Wurzeln in einem stark nationalen, volkstümlich-

konservativen Umfeld hatte, von diesem Jahr an nur noch eine „wahre,“ „echte“ deutsche Literatur gelten ließ. Vieles andere, vor allem die als dekadent und verkommen bezeichnete jüdische Literatur, wurde ab 1933 offiziell verfolgt und verboten.

Kultur lässt sich nicht aus dem Boden stampfen und gewaltsam aus nichts erzeugen; Kultur wächst aus den tiefsten Tiefen des deutschen Volkstums heraus, und nur insoweit kulturelle Kräfte im deutschen Volkstum lebendig sind oder des Aufrufs harren, kann ein Wachstum der Kultur erwartet werden. Darum haben wir zunächst den kulturellen Boden von Unkraut zu reinigen und für das Wachstum aus unserer Weltanschauung, aus dem neuen Lebenswillen nationalsozialistischer Gesinnung heraus bereitzumachen. (Stang *Grundlagen* 54)

Der damit öffentlich in die Wege geleitete Kampf wurde als völlig natürlich und längst überfällig gerechtfertigt. In seiner Rede am 15. November 1933 zur Eröffnung der Reichskulturkammer meint Goebbels:

Revolutionen sind im Leben der Völker notwendig, und zwar werden sie immer dann kommen, wenn die normale Entwicklungsfähigkeit eines Volkes infolge der Erstarkung ihres organischen Lebens so verkrustet und verknorpelt ist, daß damit eine ernsthafte Bedrohung des gesunden Volksdaseins eintritt. (Heiber 133)

Goebbels spielt hier auf eine Dynamik an – die „Rasse“, die an und für sich als statischer Begriff aufgefasst wurde und entweder dem Untergang geweiht ist oder sich durchsetzt. Die Welt aber, in der sie existiert, ist voller Dynamik. Die in Bewegung gekommene arische „Rasse“ sollte nach jahrelanger Unterdrückung endlich wieder die Stellung bekommen, die ihr entsprach, nämlich die höchste.

Weiters sagt Goebbels:

Wir sahen in den letzten Jahren nur mehr die fast grotesk anmutenden Orgien des Liberalismus, eine Kunst, die mit dem Volk eigentlich gar nichts mehr zu tun hat, gekauft und hingenommen lediglich von einer ganz kleinen Oberschicht. (...) So wie die Kunst das Volk verließ, so hat das Volk die Kunst verlassen. Der plastische Ausdruck dieses Zustandes ist die Parole l'art pour l'art: die Kunst für die Kunst. (83)

Diese Auffassung von Kunst entspreche nicht der deutschen „Rasse“ und dem deutschen Volk. In seiner Rede vor den Intendanten und Direktoren der Rundfunkgesellschaft fährt er fort:

(...) so wurde das Theater eine Tenne für die geistigen Ausschwitzungen eines vollkommen wurzellos gewordenen Asphalt-Nomadentums, das seine geistigen Produkte dem Volke aufzwang und dessen geistige Produkte das Volk hinnahm mangels Besserem und weil das Volk unter der Psychose des November überhaupt die Begriffe für geistig und ungeistig, für groß und klein, für wertvoll und wertlos vollkommen verloren hatte. (84)

Goebbels untermauerte mit diesen Aussagen die Idee einer Krise, in der sich das deutsche Volk angeblich befand und aus der es mit Hilfe des Nationalsozialismus wieder zum herrschenden Volk würde emporsteigen können. Nur durch den Nationalsozialismus werde das möglich sein. Diese Illusion verspricht der Nationalsozialismus unter dem Vorwand, dass alle – also das gesamte deutsche Volk – die nationalsozialistische Weltanschauung teilten.

Einerseits ist es also diese „Natürlichkeit“, die als Argument verwendet wird, andererseits müssten die Menschen, die noch nicht imstande sind, die nationalsozialistischen Standpunkte zu teilen, eben genau dazu „hingeführt“ werden.

Diesen beiden Argumenten liegt der Totalitätsanspruch der „Rasse“ zugrunde. Das verbindende Element ist hier einzig die „Rasse“. Eine „Rassenseele“ kann verblendet sein, diese gilt es aber mit Hilfe des Nationalsozialismus wieder freizulegen, um sich so wieder auf die wahren, ursprünglichen Werte beziehen zu können. Denn, so Brengens: „Der Germane ist und war immer der kulturschöpferisch, wissenschaftlich und technisch hochbegabte Mensch. Er ist der Träger der menschlichen Kulturentwicklung und der staatenbildenden Kraft in Europa“ (Brenger 27). Die Anzahl der Schriften, in denen die germanische „Rasse“ als die „Herrenrasse“ dargestellt wird, ist nahezu unerschöpflich. Dieses Argument ist um einiges einfacher zu verteidigen, indem man das Feindbild Judentum forciert. Für den Bereich des Theaters galt wenig überraschend nichts anderes.

Der erste markante und einschneidende Schritt im Bereich des Theaters dahin ist die Zerstörung alles Jüdischen und politisch anderen. Wie man aus der Sekundärliteratur sehen kann, bleibt das der bei weitem „einfachere“ Teil des Neuanfangs. So schnell und genau die Nationalsozialisten alles Jüdische entfernten, so sehr scheiterten sie an der Illusion eines neuen Nationaltheaters – einer Kunst, die im engeren Sinne den Künstler und die Künstlerin nur noch als „Dolmetsch“ (Heiber 135) benötigt, da sie aus der wahren „Rasse“ und aus der völkischen Gemeinschaft hervorkommt bzw. hervorkommen muss.

1.1 „Rassenseele“

Der Begriff „Rasse“ umfasst bei den NationalsozialistInnen nicht nur rein äußerliche Merkmale, es handelt sich um die Verbindung zwischen körperlichen Merkmalen und seelischen Werten. „Die Rassenkunde lehrt die Ungleichheit der Menschen nicht nur in körperlicher Hinsicht, sondern auch bis in die Tiefe der Seele hinein“ (Brenger 27). Jede „Rasse“ hat der Ideologie zufolge ihre bestimmten seelischen Eigenschaften und Werte.

Ausgehend von der Dynamik als Prinzip des Lebens bildet die Natur die Grundlage des Lebens. An das darwinistische Konzept angelehnt ist eine der Grundkategorien der Natur die des Kampfes als vitales Prinzip. Das Stärkere im Kampf gewinnt. Die stärkeren „Rassen“ setzen sich über die schwächeren hinweg. Leben heißt bewegt sein, dynamisch sein und demnach auch kämpfen.

Die Welt ist von einer Dynamik bestimmt und kennt keinen Zustand dauernder Ruhe, „denn sobald eine jeweils stärkste Macht den Lebenskampf gewonnen hat, bestürmen andere die gewonnene Position, um sie zu stürzen, und sie fällt in dem Augenblick, wo ihre Kraft den Kampf nicht mehr ertragen kann“ (Ketelsen 24). Dieses Zitat fasst die Permanenz, das nie enden werdende Kämpfen und Ringen zusammen. Bei Brenger heißt es dann weiter:

So betrachtet der germanisch-deutsche Mensch die Welt als Kampfplatz, (...) So einem Menschen bedeutet das Leben ein ewiges Ringen und Kämpfen mit den harten und nackten Tatsachen dieser Erde. Seine rassische Kraft kennzeichnet sich durch ein Vorstoßen in die Welt und wirkt sich aus als ein harter Kampf mit den großen Problemen dieses irdischen Seins. (Brenger 23)

Diese Theorien sind für das Theater insofern von Bedeutung, als sie auch den Dramenhelden kennzeichnen und beeinflussen. Das fortwährende Ringen um die „großen Dinge“, um das „irdische Sein“ ist, so die nationalsozialistischen Theoretiker, besonders den germanischen, arischen Menschen eigen.

Der Germane bejaht die Welt und findet sie schön, so wie sie ist. Ihn drängt es nicht, die Welt zu verneinen, sondern er will sich im Sein behaupten und seine Welt gestalten. Dieser Mensch ist Tatmensch, dessen starkes Sinnen und Trachten nur die harte Gegenwart fesseln kann, die er im unlöslichen Wirkungszusammenhang mit der Vergangenheit und Zukunft empfindet. (...) Was dem Germanen die unbezwingbare Macht verleiht, ist sein Gestaltungswille und der unbeirrbare Entschluß, den Kampf nur mit dem Leben selbst aufzugeben. Er will aktiver Kämpfer und Held sein, nicht armer Sünder oder unfruchtbarer Heiliger. (25)

Die „orientalische Rassenseele“ ist demgegenüber laut Brenger feige und faul, wenn es heißt: „sondern feige weicht er dem Daseinskampf und der Entscheidung aus“ (23). Das jüdische Volk ist laut Brenger unstet und rastlos, geldsüchtig und heimatlos. „Er ist in seiner rassischen Anlage Kabbalist, der mit geheimen Zahlen rechnet, nicht aber Mystiker, wie der Germane ist, der als faustischer Mensch mit der Tiefe seiner Seele zu ergründen sucht, was die Welt im Innersten zusammenhält“ (29). Dieses Ringen um die „großen Dinge“ im Dasein ist ausschließlich und mit einer Permanenz der nordischen „Rasse“ eingeschrieben.

Der Heroismus der deutschen Mystik kann nur aus dem deutschen Gemüte erklärt werden. Nur der nordische Mensch besitzt jenes lebensbejahende Gemüt, das notwendig die unerschöpfliche Kraftquelle heroischer Willenhaftigkeit und todesverachtender Begeisterung ist. (Schmitt 285)

Der blonde, arische, selbstbewusste, zuverlässige Held wird als ein Mensch der Taten in Szene gesetzt, ein aktiver Kämpfer, der ausgestattet ist mit Opferbereitschaft, Mut, Vornehmheit, Ausdauer und Willenskraft.

1.2 Die Kategorie des Willens

Der Begriff des Willens ist für die nationalsozialistische Anschauung von großer Bedeutung. Im *freien Willen* wird die Autonomie der „Herrenrasse“ begründet. Im Willen liegt sozusagen der Grundmotor der richtigen Weltanschauung. Durch den Willen gelangen die Kräfte der „Rasse“ an die Oberfläche. Der Wille wird dabei rassistisch-biologistisch begründet:

Der Wille zu Erkennen schafft das Gehirn, sagt Schopenhauer selbst, daher muß wohl auch das Wie und das Was des Erkennenwollens abhängig vom Willen sein und nicht vom Gehirn, daher auch Genialität abhängig vom Willen und vom Blut, dem dieser entwächst.
(Schattenfroh 216)

Ausgehend von Nietzsches Begriff des *Übermenschen* und von Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* wird der Begriff des Willens zu einem zentralen Punkt in der nationalsozialistischen Kunstauffassung. Der Terminus ist in zweierlei Hinsicht wichtig: Einerseits beschreibt er den Prozess des Schaffens eines Kunstwerkes, andererseits gibt er Auskunft über die Charakteristika einer Dramenfigur ganz im Sinne der Ideologie. Es kann gleich zu Beginn festgehalten werden, dass sowohl Nietzsche wie auch Schopenhauer verkürzt und von der nationalsozialistischen Ideologie falsch interpretiert wurden zugunsten der viel zitierten „Rassenseele“. Im Folgenden wird nicht im Detail auf die Unterschiede in den Auffassungen eingegangen. Es wird versucht, die wesentlichen Tendenzen herauszufiltern.

Engelbert Weiser schreibt in *Die Kunstphilosophie Friedrich Nietzsches und Oscar Wildes*, dass

Wille zu Macht heißt, den Seinsbereich des einzelnen Seienden sprengen zu wollen, heißt Ausdehnung der eigenen Seinssphäre auf Kosten eines anderen Seienden. Wille zur Macht ist ständiges Überwältigen- und Unterwerfenwollen, ständiges Sich-bemächtigen eines anderen Seienden. Da der Wille zur Macht einem jeden Seienden als dessen Sein zugrunde liegt, will jedes Seiende dem anderen seinen Platz streitig machen bzw. es unterwerfen. Alles will ein ‚Mehr‘ an ‚Macht‘. (Weiser 99)

Nietzsche verwendet den Begriff „Wille zur Macht“ im Zusammenhang mit Kunst. Die/der KünstlerIn hat den Willen zur Macht inne. Denn der Wille zur Macht heißt hier künstlerisches Schaffen, heißt künstlerisches Hervorbringen. Der Einwand, dass der Wille zur Macht, wie oben erwähnt, ein Zerstören, ein Verdrängen in sich trägt, ist bei Nietzsche in dem Sinne zu verstehen, dass das Vernichten und Zerstören „ja nicht ein blindes, zielloses Dreinschlagen [meint], denn Vernichten muss im weiteren Sinn auch als Unterwerfen, als disziplinierendes In-Zucht-nehmen, Umwandeln, Sich-bemächtigen verstanden werden, (...) denn im Schaffensvollzug geschieht je immer ein sich-bemächtigendes Umändern des bereits Bestehenden“ (102).

Die NationalsozialistInnen verwendeten den Willen zur Macht als naturgegebenes Rassegesetz. Kurz gesagt: Der Stärkere ist Herr über die Schwächeren. Die „Herrenrasse“ waltet über die „Sklavenrasse“. Den Übermenschen, die den Willen zur Macht haben, stellte Brenger in seiner Schrift die Begriffe „Nihilismus“ und „Decadence“ gegenüber, die vor allem mit einer „Rasse“ verbunden seien: den Juden und Jüdinnen.

Wir verstehen unter dem, was Nietzsche als „Willen zur Macht“ bezeichnete, die bewußte Entfaltung unserer rassisch höchsten Lebenswerte innerhalb unserer deutschen Gemeinschaftsordnung. Damit stehen wir im schroffsten Gegensatz zu dem auf sich selbst bezogenen unschöpferischen Machtwillen des zur Weltherrschaft strebenden jüdischen Bolschewismus. (Brenner 49)

Alfred Rosenberg beschäftigte sich eingehend mit Willen im Bezug auf die Kunst und formte den „ästhetischen Willen“. Die Frage nach dem Wesen in uns sei die Frage nach dem Willen. Zunächst einmal kann der Begriff des Willens als Wille zum Leben betrachtet

werden. Der Wille wird als Urgrund allen Seins betrachtet. Rosenberg macht eine klare Unterscheidung zwischen dem Willen und dem Trieb, wenn er sagt, daß das Wollende Wesen in zwei Teile geteilt ist: „in ein sinnlich-triebhaftes und in ein übersinnlich-willenhaftes“ (Rosenberg 317), wobei der Wille über dem Trieb steht. Wille und Trieb sind einander entgegengesetztes, wenn auch sich ergänzendes Prinzip.⁹ Rosenberg wertet den Begriff des Triebes auf, indem er ihm eine „intellektuelle Kraft“ (Mathieu 178) zuspricht, die er „Formung“ nennt. Durch die „Formung“ ist der Mensch zu Religion, Moral, Kunst, Wissenschaft und Philosophie befähigt:

(...) so formt er sich aber auch mit seinen Kräften sein eigenes Innere und projiziert diese Tat hinaus als Religion, Moral, Kunst, Wissenschaft und Philosophie. Fünf Tendenzen leben im Menschen; jede fordert eine Antwort. (...) Jedesmal wenn der Mensch eines dieser fünf Gebiete betritt, spricht ein anders gerichtetes Formen, ein anderstätiger Wille. (Rosenberg 325)

Diese Formungen sind für Rosenberg die Manifestation des freien Willens. Denn „der Wille muß in seiner alten Reinheit (...) aus dem Reiche der Freiheit (...) aufgefasst werden, will man sich eine Grundlage nordisches Lebensgefühl wieder freimachen“ (325).

Interessanterweise setzt Rosenberg gegen Ende seines Textes den Begriff des Willens gleich mit „seelischer Aktivität“. Das lässt die Vermutung zu, dass er den Begriff des Seelischen, der Seele, der ja allgemein mit der „Rasse“ eng verwoben ist, abermals ins Gedächtnis der LeserInnen rufen möchte, um eben genau darauf hinzuweisen, dass die „nordische Rasse“ einen besonders reinen und starken Willen hat.

⁹ vgl. Mathieu 178. Rosenberg sträubt sich an der von ihm falsch verstandenen Schopenhauerschen Definition von der Unfreiheit des Willens (den Rosenberg bei Schopenhauer als Trieb missverstand). Für Rosenberg muss der Wille – der Akt des Schaffens – frei sein. Obwohl Schopenhauer den Unterschied zwischen Mensch und Tier klar herausgestellt hatte, glaubte Rosenberg, dass Mensch und Tier ausschließlich durch einen „Trieb“ angetrieben wissen wollte.

Das Ergebnis ist auch hier wieder, dass der Schaffensprozess in den Dienst der „Rasse“ oder des Volkes gestellt wird. Denn der ästhetische Wille des „rassegebundenen“ Kunstwerks geht auf die BetrachterInnen über, wenn diese derselben „Rasse“ angehören. Dies bekräftigt, erhellt und führt zu weiteren Leistungen.

Der Begriff des „Willens“ ist auch von großer Bedeutung für Karl Lerbs' Version des *Idealen Gatten*. Bei einer der Hauptfiguren, dem Politiker Robert Chiltern, der sich im Originaltext als Mensch mit „passion for power“ beschreibt, entscheidet sich Lerbs, das mit „dem Willen zur Macht und zur Leistung“ zu übersetzen. Statt des nicht ganz eindeutigen Wortes „Leidenschaft“, das ja auch ein Leiden impliziert, wählt Lerbs hier die biologistisch begründete Phrase vom „Willen zu Macht und Leistung“, den der Politiker, der in Lerbs Bearbeitung zur Führerfigur gemacht wird, haben muss. Denn der Führer hat den „rechten“ Willen – nicht nur den Willen zur Macht, sondern auch den Willen zur Leistung.

Im Hinblick auf den dramatischen Helden als Willensmenschen wird dieser mit einer Reihe von positiven Attributen konnotiert: mit Überlegenheit, mit Entscheidungsfreudigkeit; er ist imstande, Führung und Verantwortung zu übernehmen, er weicht nicht von seiner Linie ab, er ist zielgerichtet und verlässlich, er hat die „wertvollsten Tugenden (...) der Vornehmheit und der Persönlichkeitssteigerung in sich“ (Brenger 48), um nur ein paar davon zu nennen.

Der Dualismus zwischen dem arischen Schöpfungsmenschen und dem kulturzerstörenden Juden ist auch hier das Fundament der Ideologie.

Denn das ‚Künstliche‘ an der jüdischen Kunst ist nur der Wille, der sich ohne jeden inneren Drang zu ihr zwingt, um auch sie zu ‚besitzen‘. Die Ursprünglichkeit des jüdischen Willens aber, (...) hat mit schöpferischer Geistigkeit, weder nach unseren Begriffen noch auch an sich, etwas zu tun, sie bleibt im Verstandesmäßigen, im Begrifflichen und im Sinnlich-Materiellen, nicht zuletzt auch in der Geschlechtslust kleben und erstickt an sich selbst. (Schattenfroh 210)

Der Schaffensprozess des Juden ist gekennzeichnet „durch seine ewige Rastlosigkeit und Unstetigkeit. Der Jude ist nicht sesshaft, das Gefühl der Bodenständigkeit kommt bei ihm nicht auf. Er lebt am liebsten in den großen Städten, auf dem Asphalt mit seinem internationalen Gepräge fühlt er sich wohl. Früher Sandwüste, jetzt Steinwüste“ (32).

Auch hier wieder die immer wiederkehrende Strategie in den Texten der nationalsozialistischen AutorInnen: zuerst die Legitimierung und Erklärung der arischen Herrenrasse, dann die Auflistung der positiven Merkmale dieser und schließlich das negative Beispiel der Sklavenrasse, das überwiegend auf das jüdische Volk abzielt.¹⁰

Hier kommt überdies noch das Stadt-Land-Gefälle zur Geltung. Das Land wird mit den oben genannten positiven Beispielen verbunden als ein Ruhepol, ein Ort, an dem nicht nur die Welt noch in Ordnung ist, sondern an dem sich auch die Seele besinnen kann, ein Ort für den „Mystiker, wie es der Germane ist, der als faustischer Mensch mit der Tiefe seiner Seele zu ergründen sucht, „was die Welt im Innersten zusammenhält““ (29).

1.3 Stadt-Land-Gefälle

Die Stadt galt bei den Nationalsozialisten generell als ein Ort des Übels. Die Romantisierung des Landes, auf dem das Volk in Ruhe in Kameradschaft in einer Einheit lebt, wird verherrlicht. Auf dem Lande bleibt das Volk verschont von den verseuchten Sitten der Sklavenrassen. Die Leute des Landes leben in Stetigkeit und im Einklang mit der Natur. Der „gesunde Hausverstand“ wird idealisiert. Die Stadt hingegen ist ein Ort des Übels. In der Stadt herrscht Geldwirtschaft, ein „uraltes jüdisches Ziel“ (64). In der Stadt leben die

¹⁰ vgl. Franz Schattenfroh, der sich die den jüdischen Willen wie folgt erklärt: „Aus den verschiedensten Scherben, Teilregungen und Trieben flickten sie so durch Inzucht gleichsam einen neuen einheitlichen Willen zusammen, der durch strenge jahrhundertelange Befolgung aller Gesetze und einer damit Hand in Hand gehenden Auslese und Ausmerze ins Blut gezüchtet weiterer sonst unaufhaltsamer Vermischung und damit auch dem Verschwinden des bastardierte Volkes Einhalt gebot“. (Schattenfroh 69)

Menschen im Wettkampf der jeweils ihrer „Rasse“ innewohnenden Sitten gegeneinander. Das jüdische Volk führt, so Brengens, diesen Wettkampf erstens von der religiösen Seite aus, mit der Legitimierung, dass es das auserwählte Volk sei, zweitens von der politischen Seite aus, „indem sie durch die bolschewistische Methode, d. h. durch Mord und Brand, die Völker zersetzen und vernichten“ (66), und drittens führt es den Wettkampf von der „geistigen Sphäre“ aus, „indem sie durch die freimaurerische Ideologie von der Weltbruderschaft eine bestimmte Bildungsclique für das alljüdische Weltziel reif machen“ (66).

Ein weiterer Punkt, der dem jüdischen Volk oder, besser gesagt, den jüdischen Frauen zugeschrieben wird und der auch in Karl Lerbs Fassung von *An Ideal Husband* eine Rolle spielt, ist die Erotik. Das jüdische Volk wird mit dem Trieb verbunden. Nicht nur in Brengens' Text werden unzählige Beispiele dafür gebracht, wie sexualisiert das jüdische Volk sei, wie sehr die jüdischen Frauen sich auf deutsche Männer in wichtigen, hohen Positionen stürzen würden, um sie so für sich zu gewinnen und mit ihren Werten zu verseuchen. „Dieses Heranbringen hebräischer Töchter an hervorragende und berühmte Männer war immer eine jüdische Methode von alters her bis auf den heutigen Tag“ (69).

Berühmte Künstler werden auf diese Weise verseucht:

Bei Heinrich Mann merken wir den jüdischen Einfluß am deutlichsten. Seine Romane strotzen von Erotik, der Neigung also, das ganze Leben auf die Liebe zu stellen. Diese Auffassung entspricht, wie die Freudsche Psychoanalyse beweist, durchaus dem jüdischen Geiste. Wir sehen bei allen diesen Schriftstellern und Künstlern, wie ihr Schaffen und Gestalten durch die Mittelperson der jüdischen Frau in jüdische Bahnen geleitet wurde. (71)

In all den Texten der nationalsozialistischen AutorInnen werden Sexualität und Erotik nie erwähnt, und wenn, dann werden sie wie in den vorangegangenen Zitaten zur Forcierung des Feindbildes verwendet oder auch mit Animalität auf ein Niveau gestellt. Jüdinnen und Juden werden demnach mit Tieren verglichen.

In Karl Lerbs Bearbeitung wird genau dieses Bild genährt, denn die als Feindin forcierte Figur Mrs. Chevely wird mit animalischen Attributen gekennzeichnet und ist auch jene Figur in dem Stück, die nicht nur die verkommene Moral *in personam* ist, sondern auch jene, die mit ihren sexuellen Reizen versucht an die Macht zu kommen.

Sexualität und Erotik sind zudem Themen, die nur, um in Brengers' Jargon zu bleiben, von einer bereits verkommenen Bildungsclique angesprochen werden. Nicht nur, dass diese Bildungsclique ein Synonym für das Treiben der Stadt ist, sie ist demnach auch ein Synonym für alles, was der nationalsozialistischen Ideologie widerspricht.

Deshalb lehnt die nationalsozialistische Weltanschauung jegliches internationale, überstaatliche und universalistische Denken schroff ab. Wir suchen das deutsche Schicksal inmitten des deutschen Volkes, in deutschem Blut und auf deutschem Boden. (...) Denn in den Mittelpunkt stellen wir nicht die freimaurerischen Werte der „Weisheit, Stärke und Schönheit“, sondern wir halten uns an das völkische naturgemäße Leben. Das aber ist gegründet auf Werte, die in der Rasse als Ehre, Treue, Kameradschaft und Opferbereitschaft wunderbar lebendig sind. (67)

Auch in diesem Zitat sehen wir ein Stadt-Land-Gefälle, das hier immer latent eine Rolle spielt. Denn das naturgemäße Leben ist das Maß aller Dinge, inmitten des deutschen Volkes. Eines Volkes, das am Lande seiner Ursprünglichkeit und den ihr innewohnenden Gesetzlichkeiten noch näher ist als die Menschen in der Stadt.

Erinnern wir uns an die Worte Goebbels', der ebenso fordert, dass die nationalsozialistischen Werte alle erfassen sollen, bis zum kleinsten Mann. Die Männer von „oben“ verlieren die Macht, weil sie den Bezug zum Volk verloren haben, weil sie den „Herzschlag“ des Volkes nicht mehr imstande sind zu hören.

Ausgehend vom Stadt-Land-Gefälle, das ganz strikt in Kategorien von Böse und Gut gezeichnet wird, gibt es ein weiteres Gefälle, das hier bereits angesprochen wurde, nämlich das Gefälle zwischen oben und unten. Politiker sowie Kunst- und Kulturschaffende haben den

Bezug, die Verbindung zum Volk verloren, deshalb, so wird argumentiert, werden Kunst und Kultur auch nicht mehr rezipiert bzw. treffen nicht auf Gefallen.

Diese Art der Propaganda ist ein Abbild der viel zitierten und geforderten Vereinfachung. Eine wirkungsvolle Propaganda hat einfach und klar zu sein. Eine Heldin/ein Held, die/der in ihrer/seiner Zerrissenheit und Brüchigkeit dargestellt wird, hat demnach auf der Bühne nichts mehr verloren.

Dieses Aufzeigen der ewigen Dualismen ist *per se* die Strategie der NationalsozialistInnen. Sie brauchen ein negatives Gegenüber, das für das Übel, in dem sich das deutsche Volk befindet, verantwortlich gemacht wird. Das ist die Legitimierung für den Nationalsozialismus schlechthin. Der Kern, die ursprüngliche Kraft und Dynamik der arischen „Rasse“ liegt demnach ganz im Volk. Das gilt sowohl für den dramatischen Helden, der direkt aus dem Volk zu kommen und für das Volk zu handeln hat, wie auch für die KünstlerInnen im Allgemeinen.

2. Das Volk als Quell der Kraft

Die Forderung, das Volk als Quelle der Kraft, ja als Quelle allen Ursprungs, als Quelle der Inspiration zu betrachten, ist einer der wichtigsten. In diesem Punkt waren sich alle Theoretiker einig. Das scheint auch nicht verwunderlich, denn das deutsche Volk als Quell aller Existenz, aller Kunst, aller Freude am Leben ist das Ziel der nationalsozialistischen Ideologie, der Propagandamaschinerie und des Führerprinzips. Nichts ist wichtiger, als *im* deutschen Volk die Dynamik des Lebens zu sehen.

Immerwährend ist hier die Rede vom „Auflösen“ des Einzelnen im Volk, in der Volksgemeinschaft. Dasselbe gilt für die KünstlerInnen. Die Glorifizierung von

KünstlerInnen, die ihre Kraft im Volk finden, war Teil der NS-Kunstideologie und Teil der Propaganda. In Kapitel 2.2 werden die Anforderungen an die KünstlerInnen dargestellt.

Aber nicht nur die KünstlerInnen, auch die Kunst selbst entspringt immer aus dem „nährenden Boden“ des Volkes. Durch die Erhabenheit (die ihr zugeschrieben wird) soll die Schönheit des Lebens gezeigt werden, zugleich hat die Kunst den Zweck der Erziehung und Vermittlung von Vorbildhaltungen und muss Unterhaltung und Ablenkung sein. Hermann Wanderscheck schreibt in seinem Artikel „Die Verwandlung des Theaters im Dritten Reich“ in großen Worten: „Was die Kunst kann und was sie soll, ist: aus den zufälligen Umständen und Vorfällen das über die Zeit hinausgehende nötige Problem hinauszufinden, dessen Darstellung erzieherisch, das Augenblickliche durch das Ewige klärend und vom Heutigen in die Zukunft wegweisend wirken kann“ (Wanderscheck *Verwandlung des Theaters* 103).

Das oben genannte Erhabene und das Ewige, das sich in der Kunst widerspiegeln soll, müssen die Kulturschaffenden vom Volk her finden.

Diese geforderte Verbindung zum Volk hat einerseits Konsequenzen für das Bild der Kulturschaffenden, andererseits für die Kunst selbst. Zunächst möchte ich auf das Bild des Künstler/der Künstlerin eingehen, in einem weiteren Kapitel sollen die Forderungen und Konsequenzen für den Bereich der Dramatik, die aus dieser unbedingten Verbindung zum Volk resultieren, erläutert werden.

Dabei wird auf den Begriff des „Schicksals“ näher eingegangen. Alles, was nicht mit den nationalsozialistischen Erklärungsmodellen erläutert werden kann, wird mit dem Begriff „Schicksal“ umschrieben und auf diese Weise aus einem „real möglichen Handlungsspielraum“ in die Sphäre des Unbeeinflussbaren gehoben.

2.1 Völkische Gemeinschaft

Die „arisch deutschen Werte“ stellen die Verbindung und zugleich die Verpflichtung unter dem Begriff der Volksgemeinschaft als *der* auserkorenen Gemeinschaft dar. Jeder und jede Einzelne soll sich in dieser Volksgemeinschaft aufgehoben, ihr zugehörig, aber auch ihr verpflichtet fühlen.

Diese Verpflichtung ist aber nicht *per se* ein aktiver Akt, ist keine „aktive Arbeit“, vielmehr ist sie Ausdruck der „arisch deutschen Rassenseele“. „Werte“ sind hier kein historisch-sozial gewachsenes Phänomen, sondern werden ausschließlich den unkontrollierbaren Gesetzen der Natur zugeschrieben. Vgl. hier Brenger:

So gibt es begabte und weniger begabte Rassen unter den Menschen, genau wie es in jedem Volk talentierte und weniger talentierte Menschen gibt. (...) auf allen Gebieten des kulturellen Lebens, in der Kunst, in der Architektur, in der Prosa, in der Poesie, in der Wissenschaft, überall liegt in der Rassenseele eines Volkes die schöpferische Kraft. (Brenger 9)

Die Werte der arischen „Rasse“, der „Herrenrasse“, galt es zu fokussieren. Diese Werte werden durch das Volk nach außen transportiert. Die Verbindung zum Volk ist die bildende und gestaltende Kraft.

Der ganze nationalsozialistische Staat mit seinen öffentlichen Institutionen ist darauf ausgerichtet, nationalsozialistische Ideologie zu propagieren, das Volk wieder zu den jeweiligen Werten zurückzuführen, um so als Einheit und Nährboden für Kunst und Kultur walten zu können: „Durch den Erlass eines ganz neuen und modern gesehenen Theatergesetzes wurden die inneren Beziehungen zwischen Volk und Theater, zwischen Theater und Volkführung wiederhergestellt“ (Wanderscheck *Verwandlung des Theaters* 99–100).

2.2 Das Bild vom Künstler/der Künstlerin und die Forderungen

Für die Kulturschaffenden gilt, dass der Begriff des Genies bis aufs Letzte ausgekostet wird. Walter Stang schreibt dazu: „Großer Künstler kann nur ein großer Charakter sein“ (Stang *Großer Künstler* 157). Künstlerisches Wirken ist demnach kein Prozess, der erlernt werden kann, es ist also nicht das Ergebnis eines Bildungsprozesses, es wird auch nicht in Betracht gezogen, dass ein soziales Umfeld diesen Prozess beeinflussen könnte. Entweder man besitzt diese Genialität oder eben nicht. Formale Kriterien können gelehrt werden, aber das macht eben nicht das *Wesen der Kunst* aus. Das Genie schöpft aus dem Irrationalen, dem nicht Begreiflichen. Nur tiefste und edelste Veranlagung rechtfertigt es, KünstlerIn zu sein. „Nur geweihte Hände haben das Recht, am Altar der Kunst zu dienen“ (Heiber 137), schreibt Goebbels. Völlig konträr dazu steht die viel zitierte und von Goebbels selbst gelobte Gründung der Reichstheaterakademie, die genau dafür errichtet wurde, den Nachwuchs zu fördern: „Mit der Gründung einer Reichstheaterakademie wurde die systematische Pflege und Heranzüchtung eines künstlerischen Nachwuchses für die deutschen Bühnen gesichert.“ (Wanderscheck *Verwandlung des Theaters* 100)

Diese Widersprüchlichkeit ist eben auch Teil des Programms. Man gewinnt den Eindruck, dass die NationalsozialistInnen dort, wo es notwendig war, einmal dieses und einmal jenes Register zogen. Weil die heraufbeschworenen Genies weitgehend ausblieben, waren die NationalsozialistInnen gezwungen, Stätten zu errichten, die sich ihrer „Heranzüchtung“ widmeten.

An dieser Stelle sei auf Lerbs' *Idealen Gatten* verwiesen. Der Dandy Goring wird zum Dandy „bester Zucht“ umgeschrieben. Das Wort *Zucht* impliziert das Aufgeben der individuellen, sanften und liebenden Persönlichkeit des Dandys in Oscar Wildes Stück zugunsten nazifizierter Werte wie Schicksal, Bereitschaft, Mut, Opfer und Arbeit.

Einerseits also wird den KünstlerInnen eine abgesonderte, außergewöhnliche Stellung zugeschrieben, zugleich müssen die KünstlerInnen aber an die Gemeinschaft und das Volk gebunden sein. Ketelsen folgert daraus:

Die eigentliche Qualität des Genies besteht nach dieser Auffassung in einer gewissen Passivität, die befähigt, die „Stimme“ der Nation zu vernehmen, so dass das völkische Genie geradezu als Medium des Volksgeistes gesehen wird. (Ketelsen 44)

Die Dichterin/der Dichter ist nicht auf sich alleine gestellt, sie/er trägt nicht nur Verantwortung für sich und ihr/sein künstlerisches Schaffen. Die Künstlerin/der Künstler ist erstens gebunden an die „Rasse“ – es gibt keine deutschen Kunstschaffenden mehr, die nicht die „Rassemerkmale“ erfüllen; zweitens muss er/sie aus der Volksgemeinschaft kommen, und ihr bleibt er/sie auch verpflichtet. Der Künstler/die Künstlerin wird zum Seher/zur Seherin des Volkes. Und drittens ist sie/er gebunden an den Staat bzw. die Politik, wenn es bei Wanderscheck heißt: „Der Dramatiker ist ein politischer Mensch durch und durch, im stillen wie im fordernden Kampf um die letzte Gestaltung und Ausprägung des deutschen, volkgeballten Willens“ (Wanderscheck *Verwandlung des Theaters* 99–100).

Welche Konsequenzen das für die Kulturschaffenden hat und was das inhaltlich bedeutet, möchte ich im Folgenden kurz behandeln.

2.2.1 Bindung an die „Rasse“

Voraussetzung für KünstlerInnen war, arischer Abstammung zu sein. Wenn auch zu Beginn der Machtübernahme – also in den ersten Jahren – eine Parteimitgliedschaft noch nicht unbedingt zwingend war, so galt zumindest für den Bereich des Theaters, dass sie aus dem völkisch-konservativen Kreis kamen und somit der nationalsozialistischen Ideologie nahestanden.

Die „Rasse“ spiegelt sich unweigerlich in jedem Kunstwerk wider. Rosenberg schreibt:

Jedes Kunstwerk formt ferner seelischen Gehalt. Auch dieser ist deshalb nebst seiner formalen Behandlung nur auf Grund der verschiedenen Rassenseelen zu begreifen. (...)
Dabei ist der naive wie der bewußte Künstler immer rassenbildend vorgegangen ...
(Rosenberg 263)

„Rasse“ und Kunst sind somit eng miteinander verbunden. Verbindung zur „Rasse“ heißt demnach, die germanische Grundstimmung in sich zu tragen. Diese spiegelt sich angeblich im Heldischen und Bäuerlichen (weniger als soziologischem Phänomen als der Romantisierung des Landes) und in der Monumentalität wider (Ketelsen 46).

Erst wenn KünstlerInnen im Bewusstsein dieser Bindung leben, wird das Eigentliche, das *Wahre* frei zum Ausdruck kommen können.

Wir wissen heute, dass es keine internationale Kunst und auch keine internationale Kultur gibt. Man kann eben nicht von einer Weltdichtung sprechen, weil wahrer dichterischer Geist von rassischen Gegebenheiten abhängig ist. Echte Dichtung ist Volksdichtung und eine höchst bedeutsame Lebensäußerung des Volkes selbst. Es gibt deshalb keine internationale Weltkunst und -kultur, weil alle völkischen Leistungen ihren ewigen Nährboden in Rasse und Volk haben. (Brenger 10)

2.2.2 Bindung an das Volk

Das schlimmste Verbrechen der künstlerisch tätigen Menschen des vorangegangenen Jahrzehnts war, um es in Goebbels Worten auszudrücken, „dass sie nicht mehr in organischer Beziehung zum Volke selbst standen und damit die Wurzel verloren, die ihnen täglich neue Nahrung zuführte. Der Künstler trennte sich vom Volk und gab dabei die Quelle seiner Fruchtbarkeit auf“ (Heiber 134).

Die Aufgabe der Dichterin/des Dichters oder der Dramatikerin/des Dramatikers ist von nun an nicht mehr reine Privatsache. Er/sie ist dem Volk verpflichtet:

Als durchgehender Zug lässt sich beobachten die entschiedene Abkehr des Dichters vom Ich und seine ebenso entschiedene Hinwendung zum Wir. Der Verzicht auf das Wichtignehmen der nur persönlichen Erlebnisse zieht nach sich das Bekenntnis des Dichters zum Leben und zum Schicksal der Gemeinschaft, in die er eingeboren ist, in der die Wurzeln seiner Kraft ruhen und aus deren Mitte er seinen Auftrag empfängt. (Langenbacher 30)

Individualität ist nicht mehr relevant. Einzelschicksale sind nicht mehr erwünscht. Schon gar nicht durften Menschen in ihrer Gebrochenheit auf der Bühne gezeigt werden. Abermals Der Dramatiker/die Dramatikerin „empfängt“ ihre Ideen aus der Volksgemeinschaft.

Wanderscheck schreibt: „Im Mittelpunkt des dramatischen Gestaltungswillens steht nicht mehr der Einzelne und sein selbstherrliches Eigenschicksal. Der Einzelne ist Gleichnis einer überpersönlichen Idee, Glied einer Kette, Teil der Gemeinschaft unseres Volkes“ (Wanderscheck *Verwandlung des Theaters* 106).

Einerseits wächst der Dramatiker/die Dramatikerin selbst – indem er/sie mit dem Volk verbunden ist – über seine/ihre Individualität hinaus und wird so „zum Medium des mystischen Volksgeistes entpersönlicht“ (Ketelsen 49). Andererseits ist seine/ihre Aussage bereits durch das Volk vorhanden. „Es bedarf, den kollektiven Auftrag des Volkes, der sich durch ihre Rassenseelen unbewusst spiegelt, aufzugreifen. „(...) und er ist gleichzeitig der im Auftrag und auf dem Lebensboden seines Volkes stehende geistige Führer, der nichts sagt, als was in seinem Volk, wenn auch schlummernd, lebendig ist“ (Langenbucher 35). Der Dramatikerin/dem Dramatiker wird die Rolle der Seherin/des Sehers, der Kündlerin/des Künders und des Dolmetsch zugeschrieben, die/der das Schicksal und das Heroische des Volkes erspüren und erkennen muss. „Der Künstler, der Dolmetsch eines ganzen Volkes sein soll, (...)“ (Heiber 135). Bei Langenbucher fällt die Beschreibung etwas üppiger aus, wenn es heißt: „(...) wo der Dichter seine hohe Würde empfängt als Seher, als berufener Bewahrer der höchsten Lebenswerte, der ewigen Lebensgesetze und der großen göttlichen Gestaltungsgedanken seines Volkes“ (Langenbucher 35). Bei Wanderscheck ist der Dramatiker der Kündler und Schilderer der deutschen Seele und des deutschen Geistes (Wanderscheck *Verwandlung des Theaters* 102).

Wie oben schon angedeutet, implizieren die Begriffe „deutsche Seele“ bzw. „deutscher Geist“ das *Schicksal* des deutschen Volkes als eines der Themen. Schicksal, aber auch *Blut*, als das Verbindende der arischen „Rasse“, *Boden* als Wurzel der „Rassenseele“ und die *heroische Haltung*, *Bauerntum* und *Wille*, um nur einige davon zu nennen.

Hier lässt sich ein enormer Widerspruch innerhalb der nationalsozialistischen Ästhetik feststellen. Alle diese Kategorien implizieren ein völlig ahistorisches Denken. Die nationalsozialistischen Theoretiker fordern vom Künstler/der Künstlerin, dass er/sie zum ahistorischen Kunder ewiger Begriffe werden soll. Ketelsen konstatiert:

Damit wird er der Zeit entzogen, in die man ihn angeblich gerade hineinstellen wollte. (...) und wenn die Funktion des Dichters in Gesellschaft und Staat in dieser geistigen Strömung sehr häufig mit religiösen Formeln beschrieben wird, so drückt sich darin neben dem Mangel an geistiger Klarheit nicht nur eine Tradition bürgerlicher Kunstideologie aus, sondern auch jene unhistorische Haltung. (Ketelsen 49)

2.2.3 Bindung an das Politische/den Staat

Die Bindung des Dramatikers/der Dramatikerin oder des Dichters/der Dichterin an den Staat ist genauso bedingt wie die Bindung an „Rasse“ und Volk. Kultur und Staat sind in der nationalsozialistischen Ideologie eng miteinander verwoben bzw. aufeinander bezogen.

Jede theatralische Bemühung ist im Reiche, das heißt im Staat gewordenen Volke verankert. Mit dieser Steigerung ins Staatliche hat das Drama eine neue, verpflichtende Sinngebung erhalten. Die Verankerung des Theaters im Staat führt den Dramatiker unmittelbar zum politischen Drama. (Wanderscheck *Verwandlung des Theaters* 107)

Hier kommt zum Ausdruck, dass Staat und Kultur in der nationalsozialistischen Ideologie nicht getrennt existieren können, zudem wird das politische Drama in den Vordergrund gerückt. In der nationalsozialistischen Konzeption impliziert das politische Drama zugleich das Führerprinzip. Die Bindung des Dramas an den Staat ist in dem Sinn zwingend, dass sie unterstützend sein muss, wenn es darum geht, die nationalsozialistische Ideologie an und unter das Volk zu bringen, wenn es also darum geht, dem Führer den

Rücken zu stärken. Gleichzeitig wird die Kategorie des Politischen mit scheinbar völlig unpolitischen, naturalisierten Begriffen wie Haltung, Heldentum und Schicksal versehen, wenn es heißt: „Das Politische wohnt dem Dramatiker inne. Die Dramaturgie des politischen Dramas ist das Wissen um das Politische als ein Wissen um die Haltung und das Heldische“ (108).

Der Dramatiker/die Dramatikerin ist ein politisch agierendes Subjekt – politisch in dem Sinne, dass dramatische Werke und politische Dichtung gerade nicht an explizit politischen Stoff gebunden werden. Langenbucher schreibt: „Sie (die politische Dichtung. Anm. d. Autors) kann in ihrer Wirkung politisch sein, auch wenn ihr Stoff nicht dem politischen Leben im engeren Sinne entnommen ist“ (Langenbucher 39).

Nicht nur die Kulturschaffenden sind dem Staat verpflichtet, jedes Kunstwerk, also jedes Stück selbst ist politisch – politisch in dem Sinne, dass dem Begriff in der nationalsozialistischen Konzeption eine Naturalisierung zugrunde liegt. Die Naturalisierung des Politischen meint, dass es eben nur *ein* richtiges, *ein* mögliches Handeln gibt. Jedes wahre Kunstwerk ist Ausdruck des innersten Wesenskerns des Volkes und somit Ausdruck der Rasse.

Jede Wirkung, die von einem dichterischen Werk ausgeht, darf daher, unabhängig von Stoff und Form, als politisch bezeichnet werden, wenn sie aufbauend ist, wenn sie den Einzelnen in seinem Kampf stärkt, wenn sie seinen persönlichen Einsatz fördert und steigert und wenn sie seinen persönlichen Lebenswillen so beeinflusst, dass er für diesen kein anderes Ziel kennt und anerkennt als die Selbstbehauptung seines Volkes. (40)

Hier wird noch einmal klar ausgerückt, dass sowohl Kulturschaffende wie auch das Kunstwerk selbst „politisch“ sind; allerdings muss es eine Absicht dahinter geben, einen Zweck, und dieser Zweck ist eben genau der, der Propagandamaschinerie der Nazis zu dienen. Die Politiker haben die Aufgabe, Entscheidungen zu treffen während die

DichterInnen und die DramatikerInnen die Aufgabe haben, politisch getroffene

Entscheidungen darzustellen, zu fördern und zu unterstützen. So schreibt Wanderscheck:

Gewaltiges fordert die Stunde von den deutschen Dramatikern: das politische Drama *für den Staat* in den Mittelpunkt der dramatischen Gestaltung der Zeit zu rücken und in ihm die seelisch und sittlich aufbauenden Ausstrahlungen der nationalsozialistischen Weltanschauung verpflichtend zu entfalten. (Wanderscheck *Verwandlung des Theaters* 109)

Von den DramatikerInnen selbst wird aber gefordert, dass sie über der Zeit stehen, sie sind aus dem politischen Bezug zur Gegenwart herausgenommen (Ketelsen 53). Der Begriff der Zeitlosigkeit ist viel zitiert. Ein Stück wird erst dann wirksam, wenn es immer wirksam ist. Zeitlosigkeit, so wird argumentiert, ist die Kraft, das Leben so einzufangen, dass es immer bestehen bleibt.

Um nicht klar ausdrücken zu müssen, was auf der Hand liegt – dass alle KünstlerInnen zu Handlangern der nationalsozialistischen Propaganda degradiert werden –, schwelgt man in Behauptungen wie: „Das politische Drama aus dem Erlebnis der Gemeinschaft ist berufen, den ungeheuerlichen Schöpfungsprozeß, den die deutschen Dramatiker im Ringen um ein zeitloses politisches Drama anstrengten, das selbst eine politische Tat ist, zu vollenden“ (Wanderscheck *Verwandlung des Theaters* 107).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass DramatikerInnen mit Volk, „Rasse“ und Staat aufs Engste verbunden sein mussten. Die Kraft und Inspiration musste aus dem innersten „Wesenskern“ des Volkes geschöpft werden. Individualität und Einzelschicksale waren für die Reichstheaterkammer völlig uninteressant. Es ging darum, das vergangene Schicksal des deutschen Volkes einzufangen. Das Heroische des deutschen Volkes sollte das zentrale Thema sein.

Einerseits schmückten sich die nationalsozialistischen Theoretiker mit großen, huldigungsvollen Worten, der Prozess des Schaffens wurde in den göttlichen Bereich verlagert. Andererseits sprachen sie diesem Schaffensprozess etwas Passives zu.

Die „echten“ KünstlerInnen könnten nicht anders als vom Volk heraus und für das Volk schreiben, lautete das Argument. Der/die DramatikerIn sei ein „politischer Mensch durch und durch“ (107), auch das Kunstwerk sei unweigerlich politisch; nur: Dem Begriff des „Politischen“ haftete kaum explizit Politisches an, sofern unter „politisch“ eine reflexive und kritische Artikulation verstanden wird. Die DramatikerInnen hatten also ein zeitloses, naturalisiertes politisches Drama in den Themenbereichen Blut und Boden, Wille und Schicksal, Heroentum und Bauerntum und Kampf zu verfassen.

3. Konsequenzen für die Dramatik

In diesem Abschnitt sollen die Konsequenzen, die für den Bereich der Dramatik gefordert wurden, herausgearbeitet werden. Die Themen, die in einem im nationalsozialistischen Sinne gelungenen Bühnenwerk behandelt werden mussten, kreisten im weiteren Sinne immer um die NS-Ideologeme wie Führergedanke, Volksgemeinschaft, Blut- und Boden-Ideologie sowie Kunst als Ausdruck der „Rassenseele“. Weitere Themen waren Schuld, Opfer und Heldentum.

Der Begriff des Schicksals, der für all das herhalten musste, was nicht völlig mit der Ideologie vereinbar war, aber trotzdem nicht ausdrücklich verboten werden konnte, spielt hier eine tragende Rolle.

Sicher war man sich allerdings in der Verneinung, also darin, was man nicht wollte. Im Naturalismus sah man all das vereint, was nicht auf der Bühne erwünscht war. Dagegen verlangte man, sich an den Klassikern zu orientieren, die eine zeitlose Relevanz für das Publikum hätten. Und nicht zu vernachlässigen war die Tatsache, dass das Theater erheitern sollte, dass die Wirkung aufbauend und verbindend sein sollte.

Aus der Literatur geht immer wieder hervor, dass es keine einheitliche Dramaturgie unter den nationalsozialistischen Theoretikern gab. Ketelsen schreibt:

denn es wird sich sehr bald herausstellen, wie wenig sich die Dramaturgie im Dritten Reich mit Problemen der dramatischen Form und der ihr angemessenen Stoffe beschäftigte, wie viel man dagegen von der Begründung dieser literarischen Grundform in außerästhetischen Bereichen und von Forderungen redete, die von anderen als literarästhetischen Standpunkten aus erhoben wurden. (Ketelsen 65)

3.1 Stählerne Romantik und Heroische Sachlichkeit

Ein gelungenes Drama musste zunächst einmal der „Gesinnung“ entsprechen. Goebbels sagt in seiner Rede zur Gründung der Reichskulturkammer am 15. November 1933, dass, wie schon mehrmals erwähnt, die KünstlerInnen die Verbindung zum Volk verloren hätten. „(...) Die Theater stehen leer, und durch ihre öden Räume geistern Schatten einer Zeit, die längst vergangen ist, während draußen auf den Straßen das Volk aufsteht, um den Marsch ins leuchtende Leben anzutreten“ (Goebbels *Signale der neuen Zeit* 330–31). Der „Aufmarsch der Gesinnung“ (331) habe neue Werte eingeführt. Die heroische Lebensauffassung (331) solle den einfachen Bauern und die Künstler gleichsam ergreifen. So wird ein Stereotyp des deutschen Volkes – ein Volk, das in seiner „Mentalität des Kampfes“ und der Pflicht gegenüber als heroisch bezeichnet wird – konstruiert.

Ganz in diesem Sinne sieht Goebbels auch die Neuformung der Dramatik in seiner Rede vor den Theaterleitern am 8. Mai 1933:

Aber dafür formte sich eine neue Romantik, die Sie in den Symbolen sehen, die Sie aus unserem Marschtritt heraushören, die Sie aus dem eruptiven Ausbruch der gequälten Seele ersehen, die heute die deutschen Städte und Dörfer durchzittert, eine Romantik, unausgegoren, explosiv, eruptiv, elementar herausbrechend aus der ganzen verborgenen Volksseele, die nur unter Schutt und Asche verschüttet lag (...) eine nüchterne, vollkommen sentimentalitätslose Sachlichkeit, eine Sachlichkeit, die den Problemen grausam ins Auge schaut, die sich nicht mehr bekreuzt vor der Notwendigkeit des Krieges, des Kampfes, die sich nicht mit dem falschen Pathos umgibt, die nicht rührselig verherrlicht, um dahinter

eigene Furcht zu verstecken, sondern die vor dem Kriege steht mit derselben inneren Erschütterung wie vor der Geburt. (...) Die deutsche Kunst des nächsten Jahrzehntes wird heroisch, sie wird stählern-romantisch, sie wird sentimentalitätslos-sachlich, sie wird national mit großem Pathos und sie wird gemeinsam verpflichtend und bindend sein, oder sie wird nicht sein. (Elsner 35)

Sehen wir uns den Begriff der stählernen Romantik etwas genauer an, wenn es da an anderer Stelle heißt: „Es ist eine Art von stählerner Romantik, die das deutsche Leben wieder lebenswert gemacht hat, die sich nicht vor der Härte des Daseins versteckt oder ihr in blauen Fernen zu entrinnen trachtet, eine Romantik, die den Mut hat, den Problemen gegenüberzutreten und ihnen fest und ohne Juden in die mitleidslosen Augen hineinzuschauen“ (Goebbels *Signale der neuen Zeit* 332).

Mit den blauen Fernen macht Goebbels eine Anspielung auf den für die Romantik typischen Begriff der blauen Blume, der die Sehnsucht nach Erkenntnis, nach der Ferne, nach Erkennen des eigenen Selbst ausdrückt. Goebbels stand, bevor er Minister wurde, dem Expressionismus nahe und neigte im Allgemeinen zu moderneren Standpunkten (Mathieu 93). Je näher er aber dem Nationalsozialismus rückte, desto völkisch-konservativer wurden seine Standpunkte. Er plädierte für das faustische Denken, das vor allem den Germanen innewohne. Er stellte somit die Klassiker und den Impressionismus dem Expressionismus gegenüber. Goebbels lehnte also den Expressionismus prinzipiell ab, nicht aber das „expressionistische Weltgefühl“ (93), wie Mathieu es beschreibt.¹¹

Goebbels sah Parallelen zwischen Romantik und Expressionismus. Für ihn waren beide destruktiv und experimentell. Dem gegenüber steht die Klassik, die als zeitlos, als ewig und

¹¹ Auch Ketelsen schreibt, dass Goebbels vor allem in den ersten Jahren nach der Machtübernahme expressionistische Einflüsse galten las und im Allgemeinen zu moderneren Standpunkten neigte im Vergleich zu Rosenberg. (Ketelsen 36)

überdauernd galt. Für Goebbels galt die dichotome Auffassung, dass Klassik für das Gesunde, Helle und Schöne und Romantik für das Kranke, Dunkle und Hässliche (Mathieu 97) stehe.

Insofern erscheint es umso interessanter, dass er genau den paradoxen Begriff der stählernen Romantik wählt. Der Künstler solle sich der nationalsozialistischen Ideologie zwar schwärmerisch anvertrauen, seine Kunst aber solle vernunftbetont und klassifizierend sein (95). „Er fordert den ‚expressionistischen‘, ‚kämpfenden‘, im Volk verankerten Künstlertyp, der jedoch impressionistische Kunst produzieren sollte – mit Goethe als Vorbild“ (95).

Für Goebbels war ein durch den Nationalsozialismus gestärktes Volk, das furchtlos in die Zukunft schreitet – im Siegeszug hinmarschierend –, eine romantische Vorstellung.

Unmittelbar vor der Passage, in der er die stählerne Romantik erwähnt, sagt er Folgendes:

An die Stelle einer zermürbenden Schaffheit, die vor dem Ernst des Lebens kapitulierte, ihn nicht wahrhaben wollte oder vor ihm flüchtete, trat jene heroische Lebensauffassung, die heute durch den Marschtritt brauner Kolonnen klingt, die den Bauern begleitet, wenn er die Pflugschar durch die Ackerschollen zieht, die dem Arbeiter Sinn und höheren Zweck seines Daseinskampfes zurückgegeben hat, die den Arbeitslosen nicht verzweifeln lässt und die das grandiose Werk des deutschen Wiederaufbaues mit einem fast soldatisch anmutenden Rhythmus erfüllt. (Goebbels *Signale der neuen Zeit* 331)

Diese *zermürbende Schaffheit*, von der Goebbels an dieser Stelle spricht, kann durchaus auch für die Kunst selbst stehen – die braunen Kolonnen, die den Bauern auf dem Feld begleiten, den Arbeiter und die Arbeitslosen aufmuntern, die einen Neubeginn ohne Anstrengung, automatisch und rhythmisch, in Bewegung setzen. Gestärkt durch den Führer, geschützt durch den Staat, „sind die schöpferischen Werte der deutschen Nation wieder freigelegt; sie mögen sich ungehindert entfalten und reiche Früchte tragen am Baum eines neuerstandenen Volkstums“ (334). Das Mitreißende, die Empathie, die in der oberflächlichen Betrachtung des Wortes „romantisch“ mitschwingt, gepaart mit dem Wort „stählern“, das Assoziationen aufkommen lässt mit soldatisch, rhythmisch, zielgerichtet, nicht vom Weg

abkommend, das ist offensichtlich das, was sich Goebbels gewünscht hat.¹² „Im Bereich des Literarischen bleib dieser Gedanke nur ein Wunsch“, sagt Ketelsen dazu (Ketelsen 49).

Bisher kann festgehalten werden, dass die Stücke, die produziert werden sollten, die wahren deutschen Werte eruptiv hervorbringen sollten, dass der Krieg nicht zu fürchten sei und dass sie ganz klar ein Gegenbild zu der in den vorangegangenen Jahren produzierten

„Asphaltliteratur“, die nach Goebbels weit vom eigentlichen Wollen des Volkes entfernt war, darstellen sollten.

Was das für den Bereich der Sprache bedeutet, führt Mirko Jelusich deutlich aus, wenn es heißt:

Was Du mit zehn Worten sagen kannst – das sag mit fünf. Knapper, eindeutiger hätte sich die sprachliche Forderung unserer Zeit nicht formulieren lassen. Jedes Wort zuviel – und der Bombast, die Phrase, ist eben nichts anderes als das Wort zuviel – schmerzt uns. Wir haben es im ungeheuren Erlebnis des Krieges gelernt und wir halten es fest: daß man auch ein Held sein kann, ohne das Maul aufzureißen. Darum hat der Dramatiker von heute knapp zu sein, nüchtern und sachlich wie wir alle. Was er nicht mit ein paar Worten sagen kann, das darf er überhaupt nicht sagen. (Jelusich 313–314, zit. nach Wulf *Theater* 146)

Wanderscheck konstatiert, dass die Sprache des Naturalismus und Expressionismus die dichterische Sprache entweiht habe. Eine nationalsozialistische Forderung an die Sprache ist, dass Dramatik und dichterische Sprache wieder zu einer Einheit werden:

Diese Sprache hat einen kraftvollen, männlichen, energievollen Klang, steigert sich zur heldischen Größe, vermag aber auch ebenso die einfachen Dinge dichterisch einfach und schlicht auszudrücken. Einem zuchtvollen und formgesetzlich strengen Aufbau der dramatischen Handlung entspricht eine zuchtvolle, formgesetzlich strenge und dichterisch schöne Sprache. Sie bedeutet für das Drama die wahrhafte Verdichtung des Stoffes. Aus

¹² Ketelsen schreibt zur stählerenen Romantik: „ein Stil aus germanische Wesen und somit männlich, heldisch, zuchtvoll; sie ist durch Einfachheit der Form, Schlichtheit der Gestalt und Abneigung gegen allen Dekor ausgezeichnet, aber andererseits ist sie auch aller Kahlheit feind. Harmonie, Schwung und eine gewisse Größe kennzeichnen sie, und Herbheit und Innigkeit sollen sich in ihr in gleicher Wiese verbinden“. (Ketelsen 62)

einem leidenschaftlichen Formbewußtsein der dramatischen Kunstform erwächst zugleich die klargestellte Unbedingtheit der Haltung und Gesinnung. (Wanderscheck 106)

Wanderscheck deutet hier bereits in zwei wesentlichen Punkten an, was auch später bei Karl Lerbs' Version von *Ein Idealer Gatte* zu sehen sein wird. Erstens muss die Sprache zuchtvoll und streng sein. Das Wort „Zucht“ impliziert Konnotationen der biologischen Auslese und – in diesem Kontext – der erhabenen „Rasse“, der „Herrenrasse“. Die Wildesche Dandyfigur wird bei Lerbs zum „Dandy bester Zucht“ umgeschrieben. Zweitens muss die Sprache die Haltung und Gesinnung wiedergeben. Wie wir sehen werden, wird auch das in der Lerbs'schen Version zutreffen. Die Wildesche Sprache wird von Lerbs reduziert auf eine Sprache der Kühle, der Kälte und der Verrohung, der ein militärischer, soldatischer Grundton zugrunde liegt.

3.2 Der Sündenbock Naturalismus

Einen wesentlichen Grund für das Unbrauchbare und Entwurzelte der bis dahin produzierten Literatur sah man im Naturalismus. Dieser Begriff musste für alles Schlechte bzw. für alles, was den Nationalsozialisten missfiel, herhalten (Ketelsen 75–76).

Dussel schreibt, dass die Nationalsozialisten unter Naturalismus jede Form der Psychologisierung des Theaters verstanden (Dussel 113). Viel zu sehr stehe der Mensch im Mittelpunkt und werde in seiner Handlungsweise beobachtet und erklärt. Die NationalsozialistInnen handhabten die Beurteilungskriterien sehr oberflächlich, wenn sie den Naturalismus zusammenfassten als „das Bestreben, das Leben, wie es sei, zu kopieren“ (113). Sie kritisierten die negativen Bilder, die mit der Darstellung von Einzelschicksalen transportiert würden, wenn der Reichsdramaturg Rainer Schlösser sagt:

Wie überall ist auch hier die plumpe Direktheit vom Übel. Selbst der Naturalismus, der immer vorgab, nichts als ein genaues Abbild der wirklichen Welt zu geben, erscheint uns heute weniger als Natur denn als eine Übersetzung der Natur in die künstlerische Sprache einer zum Teil pessimistisch-materialistischen Weltanschauung. (Schlösser 9)

Der Naturalismus, der das Individuum in den Mittelpunkt stellt, steht naturgemäß konträr zu der von den NationalsozialistInnen geforderten Volksgemeinschaft, wenn Schlösser mit großen Worten behauptet:

Das Absonderliche, das Anormale, das nur Individuelle bedeutet uns nichts mehr, weil es niemanden gibt, der heute noch nur individuell zu fühlen vermag. Das große soziale Gefühl ist zugleich das große nationale Gefühl. Der Nationalsozialismus hat dem deutschen Volke eine Weltanschauung wiedergegeben. Weltanschauung bedeutet aber immer im ganzen und für das Ganze zu denken und zu fühlen. (13)

Hier wird deutlich, dass das Anormale und das Absonderliche mit dem Individuellen gleichgestellt werden. Für den Bereich der Dramatik bedeutet dies den Tod des Individuums bzw. jeglicher Individualität.

Ein weiterer Punkt, der als besonders „abartig“ galt, war die in der Zeit aufkommende Psychoanalyse. Stang drückt es folgendermaßen aus:

Als beachtenswerte Talente angepriesene Dramenschreiber kämpften hier gegen die Eckpfeiler uralter deutscher Sittlichkeit, (...) sie kämpften für den Mörder, den Zuhälter, die Dirne und ihre Moral, für die Abtreibung, für die Duldung aller perversen Laster, für den Vaterlandsverrat. Ein bürgerliches Theater hielt sich so daneben, indem das quälende und langweilige Gesellschaftstück der 80er und 90er Jahre gepflegt wurde, mit seinen schwächlichen, am Milieu und an innerer Willenslähmung zugrunde gehenden Menschen als sogenannten Helden. (Stang *Grundlagen* 11)

Und weiters meint Stang, dass das deutsche Drama durch „orientalische, erotisierende Seelenzerfaserung“ (12) verfälscht wurde

Innerhalb des Rosenberg-Kreises war man sich einig darüber, dass der Naturalismus lediglich die äußere Form des Verfalls sei. Für den wirklichen Grund mussten umfassendere Zusammenhänge miteinbezogen werden. Zunächst wurde die Frage nach dem Sinn und Wesen des Theaters gestellt. Die Antwort darauf war bedenklich einfach. „Sinn und Wesen“ „artikulieren sich rein in den Ursprüngen des Theaters“ (Dussel 114). Der Begriff „Völkische Gemeinschaft“ ist im Rosenberg-Kreis der Ursprung jedes Theaters.

Dussel hält auch fest, dass man sich innerhalb der Rosenberg-Anhänger über die Lösung der Sache einig war. Die Lösung bedeutete Schulung (Wulf *Theater* 157, Dussel 115) (was sehr gut am Aufbau der Schriften von Walter Stang zu sehen ist. Ein Kapitel beschäftigt sich mit dem „Klassischen“ und das nächste Kapitel ist die „richtige und falsche“ Pflege dessen).

Stang sah in dem momentanen Vakuum, in dem sich das Volk befand, die Stärke des Nationalsozialismus, wenn er schreibt: „Die entscheidende Tat des Nationalsozialismus war die Schaffung eines festen Wertemittelpunktes und daraus abgeleitet einer neuen Werteordnung und eines neuen Wertemaßstabes. Der neue Wert war das Volk, sein rassisch bedingter Charakter, seine Gemütsstärke, seine seelischen, geistigen Anlagen“ (Stang *Grundlagen* 41).

Der Rosenberg-Kreis forderte nicht nur eine Veränderung aus der Sicht der Theaterproduzenten, mit Nachdruck wies man auch auf die Notwendigkeit einer Gemeinschaft des Publikums hin.

Fakt ist, das Theater sollte dem Publikum Freude und Kraft bereiten. Mit der pessimistischen Darstellung einzelner Schicksale, wie das für den Naturalismus üblich war, übernehme das Theater nicht die Aufgabe, die es habe.

Werner Kurz sagt: „Der letzte, der höchste Sinn des Theaters ist die Erlösung vom Ich, die Lösung aus der Gefangenschaft der eigenen Enge und der eigenen Ängste und die Hineinlösung in das All, in das ‚Alle‘, in die Gemeinschaft. Durch das Spiel vollzieht sich diese Befreiung vom eigenen Schmerz“ (zit. nach Dussel 117). Es ging darum, dass die Menschen durch beispielhafte heroische Taten ermuntert und gleichzeitig ermutigt würden.

Das Wesen der Bühne entspricht erst dann ihrer Sendung, wenn: „sie bei aller Wahrhaftigkeit gegenüber der rauhen Wirklichkeit diese in eine reinere Sphäre erhebt und mit einem tieferen Sinn durchleuchtet. Wenn diese Sinnstiftung allen – „dem Handwerker wie dem akademischen Gebildeten“ – gleichermaßen auf der Stufe „seelischen Erlebens“

zugänglich sei, dann wäre das Ziel „jeder volkstümlichen Theaterpflege“ erreicht: das „große Gemeinschaftserlebnis.“¹³

3.3 Die Pflege der Klassiker

Eine Wiedergabe der deutschen Tradition bzw. der deutschen Kultur glaubte man am ehesten noch in den Dramen der deutschen Klassiker finden zu können. Die Nationalsozialisten forderten, „daß die Art der Klassiker die einzige sei, Deutsche Dramen zu schreiben“ (Ketelsen 76). Walter Stang schreibt in seiner Schrift „Grundlagen der nationalsozialistischen Kulturpflege“, dass die literaturgeschichtliche Begrenzung der Klassik mit Jahreszahlen insofern nur bedingt möglich sei, als sie (die Klassik) die Epochen zwangsläufig überschreite, ja überschreiten müsse. Denn: „Das tiefste geistige Merkmal der klassischen Kunst in diesem Sinne aber ist die Seelengröße und charaktervolle Persönlichkeit, die, im eigenen Wesen des Dichters ihren Ursprung nehmend, seine Gestalten nährt und bildet und deren Schicksale formt“ (Stang *Grundlagen* 43).

Stang verneint zwar nicht, dass es klassische ausländische AutorInnen gibt, betont aber besonders die Überlegenheit der nordischen „Rasse“ (43). Der Kreis um Rosenberg sah in der Klassik den heldischen Menschen per se verwirklicht. Es galt als nationalsozialistische Forderung, die Klassik zu pflegen.

Stang merkt auch an, dass es Werke der Klassik gebe, die ins „Museum“ (48) gehörten. Er spricht hier von Lessings „Nathan“ und der Wichtigkeit der richtigen Auswahl der Werke. Er argumentiert, dass Lessing mit dem Werk zwar den fünffüßigen Jambus eingeführt habe, ein neues und für Goethe und Schiller entscheidend werdendes Stilmittel, der Gehalt des „Nathan“ aber müsse als „zu leicht genommen“ und „verfehlt“ (47) eingestuft werden. Stang verteidigt und würdigt Lessing insofern, als er meint, dass die Figur des Nathan als Symbol

¹³ Richtlinien für eine lebendige deutsche Spielplangestaltung, aufgestellt vom dramatischen Büro des Kampfbundes für deutsche Kultur. In: BN 1 (1933) S. 17-19. Zit. nach Dussel 117.

für eine Idee gewählt worden sei und Lessing sich die Folgen seiner Ideologie nicht habe vorstellen können. Zu Nathan meint Stang: „Die Folgerung, die der Dichter aus seinem Wunschbilde zieht, und die schließlich auf eine sogenannte Menschheitsfamilie hinausläuft, in der so entfernte und gegensätzliche ‚Rassen‘ wie Türken und Germanen sich dann blutsmäßig vermischen, müssen wir sogar aufs schärfste bekämpfen“ (48).

Auch wenn viele der deutschen Klassiker erst von den Nazis „verteidigt“ bzw. auf unterschiedliche Art und Weise vereinnahmt werden mussten, waren sich im Allgemeinen alle nationalsozialistischen Theoretiker darin einig, die deutschen Klassiker als Vorbild zu sehen.

III Auswirkungen der Eingriffe in die Spielplangestaltung

In den vorhergehenden Kapiteln sollte vor allem der Punkt geklärt werden, wie eine Dramaturgie der NS-Ideologie ausgesehen hat. Das heißt, welchen Kriterien eine NS-ideologische Dramaturgie entsprechen musste bzw. wie sie konstruiert wurde. Das bedeutet aber noch nicht, dass jene Dramatik tatsächlich auch aufgeführt wurde. „Nur“ überzeugte nationalsozialistische Gesinnung zu haben und AutorIn zu sein bedeutete noch nicht, dass die Zensoren der Reichsdramaturgie das vorgelegte Stück auch gutheißen würden.

Im Dritten Reich gab es zwei markante Daten im Bezug auf das Theater. Das waren die Machtübernahme durch Hitler im Jahr 1933 und der Kriegsausbruch 1939. Ich möchte hier aber vor allem deshalb die Entwicklungen bis 1939 zusammenfassen, weil Oscar Wilde ab dem Kriegsausbruch 1939 vom Spielplan verschwand und auf die Liste der verbotenen Autoren kam.

Ich berufe mich vor allem auf die Werke „Theater im Dritten Reich“, hrsg. von Thomas Eicher, Barbara Panse und Henning Rischbieter, „Das Theater im NS-Staat“ von Drewniak Boguslaw und „Heroisches Theater“ von Ketelsen, wobei hier das von Eicher, Panse und Rischbieter herausgegebene Werk die genauesten Daten liefert. Sie haben den gesamten deutschen Spielplan der Jahre 1929 bis 1944 und alle Werke, so gut es die Archive zuließen, untersucht und zum Teil analysiert. Im Rahmen dieser Arbeit sollen die wichtigsten Ergebnisse grob zusammengefasst werden.

Das erste Kapitel wird die deutschsprachige Dramatik der 20er Jahre umfassen, die besonders hart von der Zensur betroffen war. Bei ausländischen AutorInnen reagierte die Zensur seismographisch genau auf das jeweilig aktuelle innen- und außenpolitische Tagesgeschäft. Die deutschen Klassiker galten gemeinhin als Vorbild, wenngleich wir

gesehen haben, dass auch diese „vereinnahmt“ werden mussten. Die nationalsozialistischen Theoretiker waren sich auch bei den deutschen Klassikern nicht immer von vornherein einig.

1 Deutschsprachige Dramatik der Jahrhundertwende und der 20er Jahre

Vor 1933 machte die zeitgenössische deutschsprachige Dramatik ca. 40 Prozent einer Spielzeit aus. Der erste und nachhaltigste Schritt der Nazis war, die Werke aller „jüdischen“ und „unerwünschten“ AutorInnen zu entfernen, was beinahe die gesamte deutschsprachige Dramatik der Jahrhundertwende und der 20er Jahre betraf, die mit ca. 40 Prozent oder 473 Inszenierungen den größten Teil des durchschnittlichen jährlichen Gesamtspielplans bis 1933 ausmachte.

Bereits ein Jahr nach der Machtübernahme, also in der Spielsaison 1933/34, sank dieser Wert auf 5,5 Prozent, der niedrigste Punkt war in der Spielzeit 1943/44 mit nur 25 Inszenierungen erreicht, was einen Prozentsatz von 1,49 ausmacht (Eicher 410). Eicher schreibt, dass von 339 AutorInnen, die in diese Epochenkategorie fallen, nach der Machtübernahme lediglich 52 noch gespielt werden durften; von diesen 52 waren 31 Lustspielautoren, von denen nach 1935 weitere zwölf nicht mehr aufgeführt wurden (410).

Zu den verbotenen DramatikerInnen gehörten: Bertolt Brecht, Ödön von Horvath, Carl Zuckmayer, Lion Feuchtwanger, Erich Kästner, Thomas Mann, Heinrich Mann, Klaus Mann, Stefan Zweig, Arnold Zweig sowie Alfred Döblin. Ihr Gesamtwerk wurde ab 1933 verboten. Der Reichsdramaturg Schlösser hatte über Horvaths Volksstück „Italienische Nacht“¹⁴ bereits 1931 gesagt:

¹⁴ Im Mittelpunkt des Stückes steht der von den Sozialdemokraten gegründete „Reichsbanner-Schwarz-Rot-Gold“ zur Vereinigung und Verteidigung gegen Links und Rechtsextremistische Parteien.

So recht eine Offenbarung seiner schönen Seele hat Horvath dann in seiner „Italienischen Nacht“ gegeben, (...) Hier tadelt Horvath dem Reichsbanner, das ihm, dem Salonkulturbolschewisten, zu wenig aktivistisch ist, wo doch der Feind (gemeint ist der Nationalsozialismus, Anm.) vorgeblich im Dunkeln munkelt. Das Ganze ist ein ebenso fades wie lächerliches Beispiel dafür, wie der kleine Ödön sich die große Freiheitsbewegung vorstellt. Wir wissen, daß Horvath dem deutschen Menschen nichts, aber auch gar nichts zu sagen hat. (Rühle 815)

Wie oben bereits erwähnt, wurden Horvaths Stücke und die der oben genannten AutorInnen direkt mit der Machtübernahme in die „Liste des schändlichen und unerwünschten Schrifttums“ aufgenommen. (Eicher 410)

Bei den wenigen AutorInnen dieser Epoche, die nicht verboten wurden, handelt es sich hauptsächlich um LustspielautorInnen, wobei der Anteil an Lustspielen im gesamten Spielzeitdurchschnitt bei 86,25 Prozent lag (410).

Wenig überraschend erfuhren Werke, die der NS-Ideologie entsprachen, einen beachtlichen Aufschwung. Dramen, die Themen wie Volksgemeinschaft, Heroismus, Bekenntnis zum Führerstaat und Kritik am Parlamentarismus behandelten, wurden besonders gefördert. Die verbotenen AutorInnen, die stilistisch größtenteils durch Expressionismus und Neue Sachlichkeit gekennzeichnet sind, konnten aber nicht alle durch zeitgenössische AutorInnen ersetzt werden. Gerade deswegen wurden einerseits völkisch-konservative AutorInnen, die bereits vor 1933 in die Spielpläne aufgenommen wurden, besonders gefördert, andererseits widmete man sich der „Pflege“ der deutschsprachigen Klassiker und versuchte auf diese Weise den Anteil des „Deutschen“ an und in den Theatern zu forcieren.

Die „neue“ deutsche Literatur, die sich ab dem Jahr 1933 aus dem völkisch-konservativen Umfeld der Weimarer Republik entwickelte, besteht zu einem guten Teil aus

Das Volksstück findet in einer oberbayrischen Kleinstadt Murnau statt, in der Horvath auch gelebt hat und stellt die Spannungen und Kämpfe zwischen Reichsbanner und Faschisten dar.

Lustspielen, Komödien und Schwänken¹⁵ und einigen Ausnahmen wie den Stücken Gerhart Hauptmanns (der als Vorläufer der völkisch-nationalen Dramatik galt, hohes Ansehen im Ausland genoss und von Anfang an mit den Nationalsozialisten sympathisierte). Die Stücke, die von zeitgenössischen AutorInnen unmittelbar nach der Machtübernahme auf die Bühnen kamen, handeln hauptsächlich von Erstem Weltkrieg, Heroisierung des Frontsoldatentums, Schicksalsgemeinschaft, bäuerlicher Urkraft und wahrer deutscher Seele. Es ging hier vor allem darum, das Deutsche emporzuheben, um so im Sinne der Volksgemeinschaft das Publikum zu „stärken“. So konnte der Anteil der zeitgenössischen deutschsprachigen Dramatik nach 1933 im Vergleich zu den Jahren davor verdoppelt werden (419).

2 Kampf gegen die „Ausländerei“

Neben den jüdischen und unerwünschten Stücken wurden auch die ausländischen Stücke verstärkt ins Visier genommen, wenn Hans Johst, auch einer der erfolgreichen deutschnationalen Dramatiker, Folgendes forderte: „Die Ausländerei, die früher schon manchen Schaden angerichtet hat, in den letzten Jahren aber zu einer ausgesprochenen Plage in unserem Theaterwesen wurde, muß bekämpft werden, um unserer deutschen Kultur, unserer deutschen Geistesarbeit willen“ (Johst 145).

So wurde besonders genau nachgefragt, wie es um die außenpolitischen Beziehungen zu dem jeweiligen Land, aus dem die AutorInnen kamen, stand. Bei den Stücken, die

¹⁵ An vielen Stellen wird darauf verwiesen, dass in den Theatermetropolen, wie Berlin, Frankfurt, München und später dann auch Wien generell größere Freiheit herrschte. Diese Theater waren nicht zuletzt auch Repräsentationstheater für die ausländische Presse und für ein auserwähltes Publikum. Man kann sagen, dass hier noch eine größere Freiheit in der Aufführung der Stücke war, wie in den so zahlreichen kleiner Theater in der Provinz.

direkt oder indirekt auf das Ausland Bezug nahmen, wurde die Frage gestellt, ob das in dem Stück entworfene Bild des jeweiligen Landes und Volkes mit der außenpolitischen Beziehung Deutschlands zu dem Land zu vereinbaren sei. Panse schreibt: „Immer war die aktuelle Gegenwart des Dritten Reiches und der jeweilige Stand der außenpolitischen Schritte und Manöver Hitlers Richtschnur zur Einschätzung der Stücke. Das hatte zur Folge, daß in getreuer Anlehnung an die Wandlungen und Windungen der Außenpolitik die Zensurmaßnahmen zwischen 1933 und 1944 schwankend, ja manchmal geradezu konträr ausfielen, (...)“ (Panse 511).

Vor 1933 lag der Anteil der ausländischen Werke bei ca. 25 Prozent, nach 1933 sank er rapide auf nur noch acht Prozent (Eicher 479). Alle ausländischen Werke mussten ab 1933 der Reichsdramaturgie zur Kontrolle vorgelegt werden. Ähnlich wie bei den deutschsprachigen Werken verlief die Sichtung der ausländischen Werke. Entfernt wurde alles, was politisch unerwünscht war oder von Nichtariern stammte. Erwähnenswert ist hier, dass Shakespeare von der Reichsdramaturgie als „deutscher Klassiker“ behandelt wurde. Die führenden NS-Ideologen Goebbels, Rosenberg und Schlösser waren alle Anhänger der Werke des Briten.

Erst nach 1939, als sich das Klima zwischen Deutschland und England eindeutig verschlechterte, gab es Diskussionen, die vor allem von Rosenberg angeregt wurden, ob dieser noch aufgeführt werden sollte. Vereinzelt kam es zu Stückverboten, die aber auf eigenmächtiges Eingreifen einiger Gauleiter zurückgingen. Goebbels hat das unterbunden und wollte weitere Aufführungen von Shakespeare auf dem Spielplan wissen. Betont wurde vor allem, dass Shakespeare vom deutschen Publikum viel mehr gelobt werde als

von den EngländerInnen. Die „urdeutschen“ Werte seiner Werke wurden hervorgestrichen.¹⁶

Am meisten aufgeführt wurden die Komödien *Was ihr wollt* und *Der widerspenstigen Zähmung*. Die Argumentation, die für die Stücke sprach, war, dass die Inszenierungen im Dritten Reich die Stücke endlich aus dem Possenhaften heben und ihnen „den wahren Charakter eines sprühenden und graziösen ... Lustspiels“ wiedergeben würden (zit. nach Eicher 303).

Im Hinblick auf die Veränderungen des Wildeschen Stücks *An Ideal Husband* ist interessant, dass es u. a. bei Shakespeares *Kaufmann von Venedig* zu Umschreibungen kam. Denn zum Schluss des Stückes verbinden sich der Venezianer Lorenzo und Jessica, die Tochter eines Juden. So wurde der Text umgeschrieben und Jessica zur Pflege Tochter des Juden. Denn was im realen Leben verboten war, konnte nicht auf der Bühne gezeigt werden. Außerdem werden jene Textstellen gestrichen, in denen der Jude Shylock positiv gedeutet werden oder gar Mitleid erzeugen könnte (Eicher 304).

Es kam sogar zu einem kurzen Verbot von Shakespeare-Aufführungen ab April 1941. Wie lange das Verbot andauerte, ist kaum nachzuvollziehen. Entgegen der Annahme, dass Shakespeare danach völlig vom Spielplan verschwand, kam es in der Spielzeit 1942/43 wieder zu 54 Aufführungen. Trotz der Annexion Shakespeares gingen die Inszenierungszahlen seiner Stücke im Dritten Reich insgesamt beachtlich zurück (301). Trotz aller Versuche, ihn zum Deutschen zu machen, waren die außenpolitischen Gründe letztlich doch zu mächtig.

Von der Zensur besonders hart betroffen war die französische Literatur – sie ist in der Spielzeit 1933/34 fast gar nicht mehr (0,26 Prozent) auf dem Spielplan erschienen (480).

¹⁶ Vgl. Eicher 299. Zur Zensureinschränkung kam es 1941 (die Beziehung zu England war am Tiefpunkt) und Goebbels ließ eine Shakespeare Woche in Weimar absagen.

Ebenso betroffen war die russische Literatur, die überhaupt nicht mehr aufgeführt werden durfte. Von den Verboten ausgenommen waren die Gesellschaftsstücke des 19. Jahrhunderts, und hier zählt auch Oscar Wilde dazu. Die Komödien von Wilde, Shaw, Scribe und Sardou (von französischer Seite) wurden bis 1939 aufgeführt.

Dafür wurden anstelle französischer und englischer AutorInnen vermehrt skandinavische und italienische Werke aufgeführt. Vor allem die Stücke von Goldoni waren beliebt. Was die skandinavische Dramatik anbelangt, kam es zu Einschränkungen bei Ibsen und Strindberg, aber im Allgemeinen verband man mit der skandinavischen Literatur „die nordisch-germanische Blutsgemeinschaft mit den skandinavischen Dramatikern“ (480). Knut Hamsun, dessen Werke zur Blut-und-Boden-Ideologie des Nationalsozialismus passten, war der am häufigsten inszenierte skandinavische Autor (453).

„Von keinem lebenden Künstler ist der mystisch-naturhafte, willenhafte Zug großartiger gestaltet worden als von Knut Hamsun.“ (Rosenberg 438) Seine Romane¹⁷ seien der Ausdruck des nordischen Willens schlechthin. „Jede Persönlichkeit hat ein inneres Gesetz von Anfang an eingehaucht erhalten. Und handelt danach. (...) Man braucht sie gar nicht erklären, ‚psychologisch‘ ergründen; ihr Äußeres selbst ist ihr innerer Wille“ (438).

Vor allem Lustspiele von dänischen Autoren, die heutzutage völlig unbekannt sind, fanden Eingang in die Spielpläne der Nationalsozialisten (469).

Änderungen gab es auch bei der ausländischen Klassik. In der Spielzeit 1933/34 wurden kaum ausländische Klassiker gespielt, während sie in der Spielzeit 1934/35 wieder häufiger auf den Bühnen zu sehen waren. Eicher schreibt, dass sie in den Jahren 1937/38

¹⁷ Der Roman *Segen der Erde* z.B. handelt von zwei durch ihr Äußeres an den Rand der Gesellschaft gerückte Personen, die norwegisches Ödland befruchten und eine Viehzucht über Jahre aufbauen.

mit 2,4 Prozent sogar mehr gespielt wurden als von 1929 bis 1933, und das konnte bis 1944 auf drei Prozent gesteigert werden. Man legte vermehrt Wert auf die „richtige“ Auswahl der Dramatiker. So wurde Molière bis auf wenige Inszenierungen bis 1939 noch aufgeführt, ab 1939 dann aber verboten. Dafür wurden Werke des spanischen Autors Caldéron de la Barca aufgenommen (320). Seine Werke wurden vor allem nach 1939 wieder vermehrt aufgeführt – aufgrund des deutsch-spanischen Kulturabkommens.

In der kurzen Zeit des Hitler–Stalin-Paktes tauchten plötzlich wieder vermehrt russische Stücke auf dem Spielplan auf. Davon nicht betroffen waren die Stücke Tolstois, die man aufgrund ihres „depressiven Charakters“ nicht aufführte.

3. Deutsche Klassik

Große Aufmerksamkeit schenkte man der „Pflege“ der deutschen Klassik. Der Anteil der deutschen Klassik am Gesamtspielplan lag vor 1933 bei ca. 12 Prozent und stieg bis zur Spielzeit 1943/44 auf ca. 19 Prozent (480–81). Schiller war der meistinszenierte Dramatiker, noch vor Goethe, Kleist und Lessing. Ich werde nun kurz auf die genannten Autoren eingehen.

3.1 Schiller

Auffallend ist, dass die Zahl der Schiller-Inszenierungen nach 1933 sogar noch stieg. Eicher schreibt, dass diese Steigerung im Wesentlichen auf zwei Stücken beruhte: *Maria Stuart* und *Kabale und Liebe*. Beide Werke mussten für antienglische bzw. antifranzösische Propaganda herhalten. Die Inszenierungen von *Maria Stuart* verdreifachten sich nach 1933 (324).

Schiller hatte aber unter den NationalsozialistInnen nicht nur AnhängerInnen, sondern auch GegnerInnen. Diese sahen in ihm den Humanisten und Individualisten.

Goebbels aber war ein bekennender Anhänger von Schiller und konnte seine Ansicht über ihn durchsetzen. Schiller wurde von seinen Anhängern vereinnahmt und mit dem Argument verteidigt, dass erst durch den Nationalsozialismus der „wahre“ Schiller gezeigt werden könne.

Hier sei angemerkt, dass genau diese Argumentation auch von Karl Lerbs, dem Bearbeiter der Wildeschen Stücke, verwendet wurde. Auch er tat kund, dass seine Version den *echten* Oscar Wilde zeige. Mit dieser Argumentation wurden alle Kritikpunkte außer Kraft gesetzt. Es konnte immer entgegengesetzt werden, dass der „wahre“, „echte“ Wert bislang noch nicht erkannt worden sei. Außerdem gerieten die NationalsozialistInnen ob der wenig zufriedenstellenden Stückproduktion aus den eigenen Reihen unter Druck.

Während in *Kabale und Liebe* die Forderung nach einer Volksgemeinschaft, die im Nationalsozialismus verwirklicht werden wollte, gesehen wurde (Ruppelt 13), wurde *Maria Stuart* als „politische Kampftragödie“ (Eicher 326) interpretiert. Die Königin von Schottland agiert nicht als Einzelschicksal, sondern handelt im besten Willen und Wissen für die Erhaltung der Macht und des Reiches und geht dafür in den Tod.

3.2 Goethe

Bei Goethe waren sich die NS-Ideologen anfangs unsicher. Die Auffassungen waren sehr zwiespältig. Man fürchtete, dass die unterschiedlichen Meinungen zu Goethe die Ideologen spalten könnten. Rosenberg schreibt zunächst über Goethe:

Wenn die Zeiten erbitterter Kämpfe einst vorüber sein werden, wird Goethe auch wieder nach außen bemerkbar zu wirken beginnen. In den kommenden Jahrzehnten jedoch wird er zurücktreten, weil ihm die Gewalt einer typenbildenden Idee verhasst war und er sowohl im Leben wie im Dichten keine Diktatur eines Gedankens anerkennen wollte, ohne welche jedoch ein Volk nie ein Volk bleibt und nie einen echten Staat schaffen wird. (Rosenberg 515)

Einerseits spricht Rosenberg hier also die Problematik um Goethe an, andererseits konnten es sich die NationalsozialistInnen tatsächlich nicht leisten, Goethe nicht zu verneinnehmen. Goethe wurde letztlich von den NS-Ideologen in ihrem Sinne „rehabilitiert“, wenn Rosenberg weiter ausführt: „Goethe stellt im Faust das Wesen von uns dar, das Ewige, welches nach jedem Umguß unserer Seele in der neuen Form wohnt. Er ist dadurch der Hüter und Bewahrer unserer Anlage geworden, wie unser Volk keinen zweiten besitzt“ (515):

3.3 Kleist

In *Der neue Weg* heißt es:

Während Goethe durch seine Bewegtheit, durch seine Gefühlsweite, durch seine Konzilianz die stählerne Kraft, die das Drama braucht, verwehrt wurde und er für einen Volldramatiker sozusagen zu sehr Dichter, Nur-Dichter, war, während Schiller, soviel höher er als dramatischer Architektoneiker steht, in der dichterischen Durchgestaltung, in der herzugewinnenden Einzellebendigkeit nur zu oft enttäuscht und für einen Volldramatiker zu wenig Dichter war, hat Heinrich von Kleist, der dichterischste unserer deutschen Dramatiker, der dramatischste unserer deutschen Dichter, tatsächlich jene Lücke ausgefüllt, die Goethe im Dramatischen, Schiller im Dichterischen hinterließ (*Der Neue Weg*. Heft 9, Mai 1934, S.181 Zit. nach. Eicher Thomas. S. 337).¹⁸

Kleist gehört zu den AutorInnen, die den größten Inszenierungszuwachs der deutschen Dramatiker erfuhren. Kleist galt als *der* Autor, in dem sich „stählerne Romantik“ und „ehrenbewußtes Wollen“ abbildeten. Sein für NS-Ideologen wichtigstes Werk war *Der Prinz von Homburg*. Pflicht, Ehre und Mut sind darin vereinbart. Das Werk wurde als Vorbild für den deutschen Weg gesehen, der sich im Nationalsozialismus verwirklicht hatte.

¹⁸ *Der Neue Weg*. Heft 9, Mai 1934, S.181 Zit. nach. Eicher Thomas. S. 337

3.4 Lessing

Wenngleich *Nathan der Weise* von Lessing ab 1933 nicht mehr gespielt wurde – und ich denke, dafür bedarf es keiner weiteren Erklärung –, zählt er neben Schiller, Goethe und Kleist zu den erfolgreichen deutschen Dramatikern.

Wir sollten uns auf ihn besinnen. Auf Lessing? Den Dichter des „Nathan“, den Philosemiten? Auf Lessing, den typischen Vertreter der Ich-Zeit, den Vorkämpfer der Aufklärung, die unsere arme, kleine, ach so schwache Vernunft zur Gottheit erhob? Die verschwommenen Menschheitsideen anhing und sogar begann, das religiöse Empfinden naiv-gläubiger Christenmenschen zu ersetzen? Ja! Wer anders denkt, kennt Lessing nicht. Wer sich mit solchen einfachen Erklärungen wie „liberal“, „Aufklärer“, „Judenfreund“ zufrieden gibt, darf nicht den Anspruch erheben, zur wirklichen Gedankentiefe nationalsozialistischer Weltanschauung vorgedrungen zu sein. (Fechner 321. Zit. nach Wulf *Literatur* 347)

Lessing wird sogar zum Vordenker und Träger des „urdeutschen Wesens“. Am *Nathan* wurde zwar nicht der Inhalt gelobt, aber dafür die große Kunst des Dramas und des Aufbaus (Eicher 340).

Und so hat sich der Anteil von *Minna von Barnhelm*-Inszenierungen nach 1933 verdoppelt. Vor allem vor Beginn des Krieges wurde das Lustspiel häufig inszeniert (340–42). In der Komödie um die Themenkreise Ehre und Pflicht werden die norddeutschen, preußischen Werte verdeutlicht (341). Ebenso erfuhr *Emilia Galotti* einen Aufschwung in der Inszenierungskurve und galt ebenso als Vorbild für tugendhafte, pflichtbewusste, heroische Opferbereitschaft.

Mit diesen Beispielen möchte ich vor allem verdeutlichen, wie willkürlich die Auswahl und Verteidigung der AutorInnen und ihrer Stücke war. Denn klarerweise mussten die deutschen Klassiker die deutschen Werte, also auch in einer Form den Nationalsozialismus, vertreten.

Dass nun nationalsozialistische Weltanschauung nicht *per se* in den Stücken der Klassiker zu finden war, ist selbsterklärend; deshalb lautete die Strategie, AutorInnen und Stücke so zu interpretieren, dass sie mit den nicht immer leicht durchschaubaren ideologischen Zielvorstellungen des Regimes zu vereinbaren waren. Es wurde also zur Aufgabe, Stücke und AutorInnen zu vereinnahmen, wobei klarerweise der Nachdruck auf deutsche (also „rassisch“ akzeptierte) AutorInnen gelegt wurde. Viele Stücke wurden umgeschrieben und entgingen trotzdem nicht dem Verbot (496). Die Zensur von ausländischen AutorInnen war abhängig von der momentanen innen- und außenpolitischen Situation. Aber auch bei ihnen galt es wie bei allen AutorInnen, die Stücke zunächst zu „immunisieren“ – das heißt, sie in den nationalsozialistischen Dienst zu stellen. Wie wir an den Beispielen gesehen haben, wurden die AutorInnen zu VorkämpferInnen des Nationalsozialismus gemacht, zu SeherInnen der deutschen Werte, die Stücke wurden zum Ausdruck des „wahren deutschen Wesens“ und somit auch der „deutschen Rasse“. Die Stücke wurden unter ideologischen und politischen Gesichtspunkten eingesetzt und transformiert mit dem Ziel, die propagandistischen Zwecke der Nazis zu erfüllen.

IV Oscar Wilde im Nationalsozialismus

1. Einleitung

Die Auswahl der Stücke im NS war, wie bisher herausgearbeitet wurde, von rigoroser und akribischer Zensurtätigkeit bestimmt. So erscheint es auf den ersten Blick erstaunlich, dass Oscar Wilde bei den Nationalsozialisten auf Anklang stieß. Es ist belegt, dass es neben den Aufführungen am Theater zu einer Filmwelle mit Oscar Wildes' - Stücken kam. Drewniak dazu: „Die Oscar Wilde Welle umfasste auch den Film. (...) In den Jahren der ‚offenen Politik‘ Hitlers blieb es weiterhin möglich, Unterhaltungsfilme nach Wildes Stoffen zu drehen“ (Drewniak 255). Kohlmayer hat auf den Umstand, dass Wilde von den Nazis vereinnahmt wurde, in einigen Aufsätzen aufmerksam gemacht. Diese Aufsätze bilden die literarische Basis meiner weiteren Überlegungen. Aber auch Drewniak und Eicher heben hervor, dass Oscar Wilde neben Bernard Shaw der einzige britische Dramatiker des 19. Jahrhunderts war, der in der Zeit des Nationalsozialismus aufgeführt wurde. Drewniak schreibt zwar, dass die Stücke Wildes „nur geduldet“ (Drewniak 255) waren. Dem entgegen steht jedoch die Aussage von Ilse Pitsch. Sie stellt fest, dass man alles, was an ausländischer Dramatik verboten wurde, mit „älteren Werken des Auslands“ (Pitsch 245) wettzumachen versuchte und Wilde in der Saison 1936/37 der meistgespielte Autor der Spielzeit war (245). Aufgeführt wurden *Ein idealer Gatte*, *Eine Frau ohne Bedeutung*, *Lady Windermere's Fächer* und *Bunbury*. Von der Reichsdramaturgie nach 1933 nicht mehr gestattet waren *Salome* und *Florentinische Tragödie* (Eicher 364).

Goebbels meinte am 17. Juni 1935 in seiner Rede zur Eröffnung der 2. Reichs-Theaterwoche in Hamburg: „Manchmal hat es aber bei der Übersicht über manche

Spielpläne den Anschein, als gebe es in Deutschland überhaupt keine Dichter und als hätte es bei uns überhaupt keine Dichter gegeben, als müssten beispielsweise Gesellschaftsstücke nur von Franzosen oder Engländern geschrieben werden. Diese Kalamität hat sich vor allem im Spielplan der Reichshauptstadt bemerkbar gemacht.“¹⁹ Offensichtlich konnte er in diesem Fall – zumindest was Oscar Wilde anbelangt – nicht genügend gegensteuern.

Fakt ist, dass der Anteil an Inszenierungen von Wildes Stücken von der Spielzeit 1929 bis 1933 (0,36 Prozent des Gesamtspielplans, 38 Inszenierungen) bis zur Spielzeit 1933 bis 1939 eine Steigerung am Gesamtspielplan auf 0,5 Prozent bzw. 147 Inszenierungen erfuhr (Eicher 364).

Zudem schreibt Eicher, dass aufgrund vieler jüdischer ÜbersetzerInnen der Wilde-Stücke einzelne NSDAP-Funktionäre die Stücke Wildes absetzten, die Reichsdramaturgie das aber nicht geduldet habe und intervenierte. Die letzte Aufführung eines Wilde-Stückes war *Bunbury* am „7.8.1939 am Grenzlandtheater Ratibor“ (364).

Ab 1939 wurden die Stücke Wildes verboten. Wie oben erwähnt hatten sich aber bis zum Kriegsbeginn die Inszenierungszahlen von Wildes Stücken gesteigert, und *Lady Windermere's Fächer*, *Ein idealer Gatte* und *Eine Frau ohne Bedeutung* wurden in prominenter Besetzung verfilmt (Drewniak 255).

Was war die Attraktivität der Wildeschen Stücke für die NationalsozialistInnen?

Warum erfuhr ausgerechnet der „dekadente Homosexuelle“, der vor allem in seinem Essay „The Soul of Man under Socialism“ eine „radikal individualistische“ (Kohlmayer *Wilde* 219) Kunstauffassung vertrat, in der Zeit des Nationalsozialismus zumindest bis 1939 einen derartigen Aufschwung?

¹⁹ Heiber 266. Bei den Franzosen griff man vor allem auf Scribe, Sardou und Molière zurück.

Im Folgenden möchte ich zunächst die Stellung Oscar Wildes bei den Nationalsozialisten erläutern, worauf die Entstehungsgeschichte des Stückes *An Ideal Husband* folgt. Der realpolitische und biografische Hintergrund des *Ideal Husband* soll herausgearbeitet werden. Sowohl Günther Blaicher wie Kohlmayer machen darauf aufmerksam, dass der *Ideal Husband* unbedingt vor dem Hintergrund des Essays *The Soul of Man under Socialism* gelesen werden muss. In diesem Aufsatz finden wir viele Antworten auf Aphorismen Wildes, auf gesellschaftspolitische Hintergründe und Wildes Ansichten über Kunst im Allgemeinen, womit erstens demonstriert wird, dass es sich bei Wildes Stücken um alles andere als oberflächliche Unterhaltungsstücke handelt, und zweitens, dass es kaum eine größere Diskrepanz zwischen Wildes Ansichten und den Forderungen der Nationalsozialisten gibt.

Darauf folgt der Vergleich zwischen dem Originaltext des *Ideal Husband* und der Lerbsschen Version, die so bearbeitet wurde, dass Oscar Wildes Ausgangstext zum Träger von nationalsozialistischen Botschaften gemacht wurde.

2 Die Stellung Oscar Wildes im Nationalsozialismus

Wie also konnten Wildes' Stücke, die einen diametralen Gegensatz zu der völkischen Theaterideologie des Nationalsozialismus darstellten, bis 1939 in Deutschland aufgeführt werden?

Manfred Pfister sieht einen nicht unwesentlichen Grund dafür in Wildes irischer Herkunft und spricht von einem „anti-britischen Affekt“ (Pfister 1986, 13). Das mag hier auf Bernard Shaw zutreffen, dessen Stücke auch nach Kriegsausbruch 1939 aufgeführt wurden mit der Rechtfertigung, dass diese als anti-englische Propaganda taugten. „Shaw wurde im Dritten Reich besonders wegen seiner Kritik der englischen Gesellschaft und

seiner distanzierten bis ablehnenden Haltung gegenüber den europäischen Demokratien gewürdigt. Seine von Darwin und Nietzsche beeinflusste Vorstellung vom ‚Übermenschen‘ und sein Eintreten für eine eugenische Zuchtwahl kamen der NS-Ideologie nahe“ (Eicher 440).

Dennoch kam es 1941 sogar zu einem vorläufigen Verbot sämtlicher Werke Shaws, das aber von Hitler persönlich aufgehoben wurde (442).

Dieses Anti-Britentum trifft meiner Meinung nach aber nicht so direkt und umfassend auf Wilde zu. Seine Stücke, in denen er mit dem britischen Materialismus und der puritanischer Heuchelei stark ins Gericht geht, sind zwar in diesem Sinne anti-britisch – und trafen in Deutschland auf viel Anklang, weil er den wirtschaftlichen und politischen Rivalen England kritisierte. Seine sozialkritischen Stücke wurden mit entsprechender Betonung der Polemik gegen die englische Gesellschaft während des Krieges auch häufig gespielt (Pfister 14). Die diesbezügliche Attraktivität der Wildeschen Stücke lag in den Inhalten seiner Komödien, die immer in hohen, dekadenten englischen Gesellschaftsschichten angesiedelt sind, in deren Dekadenz man die verkommene Gesellschaft sah und über die man sich lustig machen konnte. Trotzdem zielten die Anweisungen der Reichsdramaturgie für den Zeitraum 1933 bis Sommer 1939, also genau so lange, wie Wilde aufgeführt wurde, ganz klar „auf eine positive Darstellung englischer Geschichte und Gegenwart“ (Panse 528) ab. Erst nach dem Kriegseintritt Englands 1939 reagierte die Reichsdramaturgie unmittelbar, und es kam zu Verboten von englischen Stücken. Bei dem von Pfister genannten Anti-Britentum handelte es sich zumindest in der Zeit vor 1939 eher um eine „implizite“, indirekte anti-englische Propaganda.

Der wesentliche Grund aber für die Erfolge der drei relativ ersten Gesellschaftskomödien Wildes – und hier reden wir von *Lady Windermere's Fächer*, *Eine Frau ohne Bedeutung* und *Ein idealer Gatte* bis 1939 – waren die Bearbeitungen von Karl

Lerbs. „Hier war Karl Lerbs der verdienstvolle Übersetzer und Bearbeiter“ (Drewniak 255).

Karl Lerbs war seit 1929 Übersetzer von englischen und französischen Komödien am Bremer Theater, an dem er ab 1933 auch Dramaturg war, und dürfte hauptsächlich aus den Originalen übersetzt haben, was bei Wildes zahlreichen Übersetzungen nicht immer der Fall war.²⁰

Nach 1930 setzte Lerbs aber auf die eindeutig heroische Linie des stark aufkommenden Nationalsozialismus. Er verfasste das nationalistische Stück *Deutschland. Die Fahrt des U-Bootes 116* (Kohlmayer Wilde 224), ein Soldatenstück, das im Ersten Weltkrieg angesiedelt ist und von Heroentum und Pflichterfüllung handelt. „So war er im Stil der ‚heroischen Sachlichkeit‘ ausreichend ausgewiesen, um in den 1933 gegründeten Dichterkreis berufen zu werden, der ‚alle Dramatiker nationalsozialistischen Geistes umfassen‘“ (224) sollte. „Völkische Gemeinschaft und heroische Haltung waren die Schlüsselbegriffe der ab 1933 herrschenden nationalsozialistischen Theaterideologie“ (224). Wildes Homosexualität, die er in vielen Texten explizit anspricht, wird weder von Lerbs noch von Wolfgang Goetz – beide Befürworter Wildes – erwähnt. Wolfgang Goetz, ein Mitläufer der Ideologie, verfasste 1937 eine Einleitung für die zweibändige Werkausgabe Oscar Wildes. Auch er versuchte, Wilde prinzipiell zu verteidigen, blieb aber in seinen Aussagen sehr vage und offen. Über den ganzen Text infantilisiert er Wilde, und manchmal bewundert er ihn auch: „Der scharfe Kritiker, der vorwitzige Spötter, der Ironiker, der selbst an den höchsten Problemen der Menschheit seine Paradoxa wetzt, hier

²⁰ Lerbs hat aller Wahrscheinlichkeit aber die Übersetzung von Alfred Neumannn gekannt. Kohlmayer spricht von einer nietzscheaniserten Übersetzung. „Wildes einzigartiger Dandy (...) erhält durch Neumannns Monosemierung jenen Zug der Kälte, der ihm in der Folgezeit immer wieder zugeschrieben wurde“. (Kohlmayer 284)

ist er ganz weich, ist er ganz gläubiges Kind, ein trauriges Kind freilich“ (Wilde 1937, 12). Durch diese Infantilisierung wurde Wilde ungefährlich gemacht. Gleichzeitig bewunderte Goetz die männliche Haltung Wildes bei seiner Verhaftung:

„Als der Kommissar den Verhaftungsbefehl ausgesprochen hatte, verneigte sich Wilde, zerdrückte eine Zigarette in einer Onyxschale, füllte ein Glas mit grünem Chartreuse, trank es langsam aus und wollte dem Kommissar den Vortritt lassen. Die Szene ist von einer grausigen Komik und doch von einer männlichen Haltung“ (35).

Hier schwingt schon die autoritäre Männergesellschaft mit, zu deren Vertreter auch der Dandy Lord Goring in der Lerbsschen Fassung des *Idealen Gatten* gemacht wurde.

So „edel“ und vornehm Wilde in dieser Szene auch gehandelt haben mag, es fehlte ihm der für die NS-Ideologie nötige Wille, wenn Goetz meint: „Sein ohnehin nicht sehr fester Wille, besonders in Dingen der Erotik, wurde mehr und mehr ausgehöhlt“ (32). Und Goetz unterstreicht seine Sicht auf Wildes Privatleben, wenn er weiter schreibt: „Er war schuldig, schuldig gegen das Gesetz, schuldig gegen sein eigenes Leben. Vielleicht am schuldigsten, weil ihm die Natur wohl gar nicht jenen anormalen erotischen Zwang auferlegt hatte, sondern weil es ihn gereizt hatte, auch diese Lüste kennenzulernen und sich auch noch mit ihnen zu spreizen“ (37). Die Homosexualität wird hier auf ein egozentrisches Experiment reduziert und nicht als ernst zu nehmende Liebesbeziehung zu einem Mann gesehen.

Über den *Idealen Gatten* schreibt Goetz: „Das glückliche Ende wird zwanglos herbeigeführt, weil die ‚Schuldigen‘ sich wieder ihrer Menschlichkeit entsinnen, nun freilich geläutert auf höherer und reinerer Stufe. Das ist Wilde besonders reizvoll im *Idealen Gatten* gelungen“ (22).

Auch hier kann man sehen, dass Goetz einen Eindruck der Harmlosigkeit bei Wildes Stücken betonen wollte. In dem Wort „reizvoll“ zeigt sich abermals, dass Wilde auf die

Figur des Entertainers reduziert wird; man assoziiert einen lustigen Schwank, ein harmloses Unterhaltungsstück.

Dort, wo Wilde unvereinbar mit der nationalsozialistischen Ideologie ist, wird er von Goetz infantilisiert und als harmloser, unterhaltsamer Schriftsteller dargestellt, zugleich unterstreicht Goetz die männlich-heroische Haltung Wildes und bewundert seine Standhaftigkeit und seine Vehemenz, sich für seine Prinzipien einzusetzen. Um Wilde in den Dienst der nationalsozialistischen Ideologie stellen zu können, wird er von Goetz infantilisiert und verharmlost zugunsten der Heroisierung.

„Oscar Wildes Stücke wurden im Dritten Reich also vor allem in zweifacher Interpretation angeboten: einmal – ab 1933 – nationalsozialistisch ideologisiert in Karl Lerbs' pathetisch-heroischen Neubearbeitungen der drei ‚ernsten‘ Gesellschaftsdramen, zum anderen – ab 1937 – marginalisiert als irrelevante Unterhaltungsstücke aus einer vom Nationalsozialismus überwundenen Epoche. Beide Interpretationen stimmen in der Verdrängung des utopisch-anarchistischen Individualismus Wildes überein“ (Kohlmayer *Wilde* 231–32).

Im folgenden Kapitel soll die Entstehung des *Ideal Husband* im Hinblick auf Wildes Biografie und die realpolitischen Hintergründe dargestellt werden, um das Vorurteil, Wildes Stücke seien nichts mehr als oberflächliche, apolitische, triviale Komödien, zu widerlegen.

3. Entstehung und Hintergründe des Stückes: zwischen Kriminalität und Normalität

An Ideal Husband ist jenes von Wildes drei „ernsteren“ Gesellschaftstücken (neben *Lady Windermere's Fan* und *A Woman of No Importance*), das von Karl Lerbs am meisten umgearbeitet wurde (229). Oscar Wilde selbst sagte über das Stück: „I really think

it reads the best of my plays“ (Hart-Davis 181), *An Ideal Husband* enthalte „a great deal of the real Oscar“ (Ellmann 387).

Die Premiere des Stücks fand 1895 statt und war ein großer Publikumserfolg, wurde aber von KritikerInnen und Forschung lange Zeit kaum bzw. negativ wahrgenommen, weil sowohl Handlung wie auch Figuren unwahrscheinlich und zu konstruiert seien (Kohlmayer *Dandy* 277).

Daher möchte ich zunächst ein Bild davon liefern, welche biografischen und politischen Hintergründe diesem Stück zugrunde liegen, und die Vorwürfe, Wildes Stücke seien harmlos und oberflächlich, widerlegen.

Mitte der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts war Oscar Wilde eine stadtbekannte Persönlichkeit in London. Er war bekannt durch seine aphoristische Plauderkunst, die sein Publikum, die (pseudo-)aristokratische Gesellschaft, liebte und verehrte. Wildes ZuhörerInnenschaft bestand zu einem guten Teil aus altem, von Verarmung bedrohtem Adel und aufstrebendem Bürgertum, das die adelige Lebensweise zu imitieren versuchte.

In dieser Zeit und in dieser Gesellschaft entwarf Wilde, ein Bekenner des Schönheitskultes, ein Gegenbild zum Konformismus – den Dandy – und wurde so zum beliebtesten Redner der Stadt. In dieser Zeit kristallisierten sich auch die Themen und Figuren für die kommenden Stücke heraus. Rainer Kohlmayer schreibt über die Redekunst Wildes, dass dieser das Gespräch niemals „monopolisierte“ (Wilde *Ein idealer Gatte* 120):

Er war ein Genie des Bonmots, des spontanen überraschenden Witzes, der eleganten Formulierung – der geistreichste Plauderer, den es je gab. Dabei war sein Geplauder keineswegs oberflächlich und ohne Schärfe; seine Aphorismen verraten den Scharfblick des Außenseiters, ein historisches und soziales Bewusstsein, das die Gegenwart als Übergangszeit begriff. (120)

Diese Jahre bildeten also die Grundlage der in den Jahren 1890 bis 1895 entstandenen Werke, die Oscar Wilde berühmt machten.

Lady Windermere's Fan (1892) und *A Woman of No Importance* (1893) waren bereits große Publikumserfolge. Wilde begann bereits 1893 am *Ideal Husband* zu schreiben. Seine Lebensumstände in dieser Zeit waren gekennzeichnet von der aufflammenden Beziehung zu dem jungen Dichter Lord Alfred Douglas. Richard Ellmann schreibt, dass Wilde vermutlich erst nach der Geburt seines zweiten Sohnes Vyvyan 1886 begann, seine Homosexualität aktiv auszuleben (Ellmann 261). Zu diesem Zeitpunkt aber war die Homosexualität in England bereits strafbar.

Lord Alfred Douglas' Leben zu diesem Zeitpunkt bestand im Kampf gegen seinen brutalen Vater John Douglas, den neunten Marquess of Queensberry, der neben seiner Familie alles, was als „abnormal“, „ungesund“ und dekadent galt, vernichten wollte.

Die Beziehung zwischen Wilde und Lord Douglas war gekennzeichnet von einem extremen Liebesverlangen Douglas' und dem exzessiven Kampf gegen seinen Vater, in den Wilde immer mehr einbezogen wurde. Die Beziehung war für Wilde einerseits Inspirations- und Kraftquelle, andererseits fühlte Wilde sich immer mehr eingeeengt von der Herrschsucht Douglas' (Wilde *Ein idealer Gatte* 124).

Wilde motivierte Douglas, nach Ägypten zu gehen, um dort eine diplomatische Karriere zu beginnen, nachdem er sein Studium abgebrochen hatte. Wilde konnte in diesen Monaten *An Ideal Husband* beenden. Lord Alfred Douglas brach aber auch diese Karriere ab, und die beiden feierten ihre Versöhnung in London am 1. April 1894. Das war der Anlass für Queensberry, Wilde für das Versagen seines Sohnes zur Verantwortung zu ziehen.

Hinzu kam, dass der ältere Sohn Queensberrys, Drumlanrig, offenbar ein Verhältnis mit dem damaligen Außenminister Lord Rosebery hatte.

Im Oktober 1894 beging Drumlanrig Selbstmord, weil er offenbar Angst hatte, dass sein Vater nicht nur ihn, sondern auch Rosebery zu Fall bringen würde. Für Queensberry

stand fest, dass er nun hart ins Gericht gehen würde mit Wilde. Er leugnete die Realität und war fest davon überzeugt, dass sein Sohn Drumlanrig einem Homosexuellenskandal zum Opfer gefallen war, und das sollte nicht auch noch mit seinem zweiten Sohn passieren (Ellman 402).

Wilde hatte am 28. Februar 1895 einen Brief erhalten, in dem Douglas' Vater - Marquess of Queensberry ihn als „posing Sodomite“ (412) bezeichnete. Wilde reicht eine Verleumdungsklage gegen den Marquess of Queensberry ein. Im Verlauf des Prozesses wurde Wilde vom Kläger zum Angeklagten, da bewiesen wurde, dass er Affären mit jungen männlichen Sexarbeitern aus der Unterschicht pflegte. Queensberry wurde freigesprochen, Wilde zu zwei Jahren Zuchthaus verurteilt. Gesundheitlich angeschlagen, starb er drei Jahre nach der Entlassung verarmt und isoliert am 30. November 1900 in Paris.

Rainer Kohlmayer schreibt, dass diese Erpressungsproblematik im *Ideal Husband* wiederkehrt, wenn es heißt:

Über alle biographischen Details hinaus scheint der biographische Impuls, der dieses Stück durchzieht, vor allem wohl in Wildes tiefem Wunsch nach – in ganz emphatischem Sinn – Versöhnung zu liegen: einer Versöhnung nicht nur zwischen den Figuren, sondern auch zwischen Sein und Schein innerhalb der Figuren. (Wilde *Ein idealer Gatte* 125)

An Ideal Husband ist das am meisten politisch motivierte unter den zwischen 1891 und 1894 entstandenen Gesellschaftsstücken Wildes. Robert Blakes Biografie über Disraeli 1980 verweist auf aufschlussreiche Zusammenhänge zwischen einer realpolitischen Gegebenheit 20 Jahre zuvor und der Handlung des Stückes *An Ideal Husband*.

Vorab eine kurze Inhaltsangabe des Stücks: Robert Chiltern ist Staatssekretär im Außenministerium und verheiratet mit der puritanisch-prinzipienstrengen Frau Gertrude Chiltern. Bei einer Dinner Party im Hause Chiltern taucht plötzlich die politisch-erotische Abenteurerin Mrs. Chevely auf und erpresst den Staatssekretär im Außenministerium, Sir

Robert Chiltern. Dieser hatte seine ansonsten in jeder Hinsicht beispielhafte Karriere vor 18 Jahren mit dem Verkauf eines Staatsgeheimnisses begonnen. Kurz vor dem Verkauf der Suezaktien durch die britische Regierung hatte er einem Spekulanten, Baron Arnheim, der gleichzeitig Chilterns Mentor war, geheime Informationen weitergegeben und dafür 110.000 Pfund bekommen, auf denen er seine Karriere aufbauen konnte. Die Erpresserin verlangt ein ähnliches Geschäft, indem Chiltern im Unterhaus ein zwielichtiges Argentinienprojekt gutheißen soll, um so den Aktienkurs des Unternehmens in die Höhe zu treiben. Falls er sich weigere, werde sie der Presse den Brief übergeben, der seinen früheren Geheimnisverrat beweist. Chiltern bittet den Freund des Hauses Chiltern, Lord Goring, um Unterstützung und kommt zu dem Entschluss, um sein politisches Überleben zu kämpfen, will aber auf keinen Fall, dass seine idealistisch-prinzipienstrenge Ehefrau Gertrude etwas von seinem Geheimnis erfährt. Als dies am Ende des zweiten Aktes dennoch geschieht, will Gertrude sich von ihrem Mann trennen.

Ehekrise und politische Krise können nur mit Hilfe und Unterstützung des Dandys und Freundes des Paares, Lord Goring, überwunden werden. Ihm gelingt es, zunächst die Erpresserin zu entmachten und danach Gertrude Chiltern zu einem Gesinnungswandel zu bewegen. Goring gelingt es, Gertrude zu zeigen, dass ihr puritanischer, prinzipienstrenger Idealismus in seiner gnadenlosen Konsequenz nicht weniger menschenfeindlich ist als die Erpressungsaktion von Mrs. Chevely. So gelingt es dem Dandy durch seine Freundlichkeit und durch sein Verständnis, die Ehe der Chilterns und die Karriere Roberts zu retten. Zum Schluss verlobt sich Goring in einem, wie er sagt, „Geistesblitz“ sehr zur Freude seines Vaters mit seinem dandyistischen Ebenbild Mabel, Roberts Schwester. Von dem zweiten Wunsch von Gorings Vater, der seinen Sohn als Nichtstuer bezeichnet und ihn gerne in einem anständigen Beruf – wie dem des Politikers – sehen würde, distanziert sich Goring ganz klar.

Frank Harris, ein Freund und Biograf Oscar Wildes, erzählte Wilde die Anekdote, dass es dem damaligen Premierminister Disraeli gelang, innerhalb weniger Tage Königin und Kabinett von einem Kauf von Suezkanalaktien zu gewinnen, mit dem Resultat, dass ihm und Baron Rothschild ein beträchtlicher Gewinn zukam. Die beiden führten Geheimverhandlungen, bei denen nicht eine Bank für die Anleihen herangezogen wurde, sondern Rothschild selbst der Geldgeber von vier Millionen Pfund war und eine Kommission von 100.000 Pfund dafür verlangte. Über diese so hohe Summe wurde 1875 heftig im Unterhaus diskutiert (Blake 483–86).

Diesen realpolitischen Eklat verwendete Wilde als Grundstruktur des *Ideal Husband*. Zum Zeitpunkt der Aufführung des Stückes waren zwar sowohl Disraeli wie auch Baron Rothschild bereits verstorben, allerdings war der damals amtierende Premierminister Rosebery (der ja auch ein Verhältnis mit dem Bruder von Wildes Liebhaber Lord Douglas hatte) mit der Rothschild-Erbin Hannah verheiratet (Wilde *Ein idealer Gatte* 131–132), was der Geschichte wiederum einen verwunderlich aktuellen Rahmen verlieh, woraus Rainer Kohlmayer schließt, dass sich Wilde „mehr oder weniger bewusst aufs Glatteis eines insinuerenden Detektiv- oder Schlüsselromans“ (Kohlmayer *Gesellschaftskomödie* 273) begab. Eine verblüffende Symmetrie zur realpolitischen Geschichte stellt die Bestechungssumme dar.

Im Stück *An Ideal Husband* betrug die Summe 110.000 Pfund, die Sir Robert Chiltern für die Übermittlung geheimer Dokumente bekam, zwischen Disraeli und Baron Rothschild handelte es sich um 100.000 Pfund.

Eine weitere Parallele stellen die Namen Disraeli und Baron Rothschild bzw. Robert Chiltern und Baron Arnheim dar. Zum einen handelt es sich in beiden Fällen um einen „Baron“, und wie Kohlmayer weiters schreibt, „scheint mir die Deutung des

Namens ‚Robert Chiltern‘ als – womöglich unbewußtes – Kryptogramm von ‚Rothschild‘ nicht unplausibel zu sein“ (Kohlmayer *Nachwort* 133).

Denn die Namen der Figuren wählte Wilde immer bewusst aus. Die Namen der Figuren, lassen meist auf den Entstehungsort des Stückes rückschließen: *An Ideal Husband* wurde im Ort Goring fertiggestellt, die Hauslehrerin von Vyvyan Wilde hieß Gertrude. Die Landschaft heißt Caversham, Basildon, Chiltern. (133). Einen weiteren Zusammenhang stellt wohl das große Interesse Oscar Wildes an der Person Disraeli dar, dessen Werdegang alles andere als konventionell war. Dieses besondere Interesse Wildes an Disraeli ist möglicherweise das überzeugendste Argument für den direkten Zusammenhang zwischen dem Stück und dem realpolitischen Geschehen. Die Person Disraeli steht sowohl als Identifikationsfläche für die Figur Robert Chiltern wie auch für Oscar Wilde selbst.

Disraeli schaffte es vom jüdischen Außenseiter zum Schriftsteller und Dandy und wurde schließlich noch Premierminister Englands. Disraeli kandidierte für die Konservativen, stand aber liberalem Gedankengut sehr nahe.

„Es war als Dandy, vielleicht sogar eher als Romanschreiber oder als Politiker, dass Disraeli in den 1830er Jahren zuerst Berühmtheit erlangte“, schreibt Blake in seiner Biografie (Blake 78). „Seine extravagante Erscheinung, sein beißender Witz, sein arrogantes Auftreten und seine manirierte Unterhaltung machten Disraeli in manchen Kreisen alles andere als beliebt“ (80).

Dass Oscar Wilde von einer derartigen Biografie beeindruckt war, ist naheliegend und wird verstärkt durch Wildes Romantitel *Dorian Gray*, der ein literarisches Pendant zu Disraelis Romantitel *Vivian Grey* darstellt. Rainer Kohlmayer schreibt in seinem Nachwort zu *Ein idealer Gatte*, dass möglicherweise sogar ein Zusammenhang zwischen dem Titel

Vivian Grey und Wildes zweitgeborenem Sohn, der Vyvyan getauft wurde, bestehe (Wilde *Ein idealer Gatte* 134).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass „der genialische Disraeli mit seiner widersprüchlichen Einheit aus antibürgerlichem Dandy und kaltblütigem Politiker für Wilde eine Identifikationsfläche darstellen konnte“ (134).

Im gleichen Atemzug ging es Wilde im *Ideal Husband* nicht hauptsächlich um die Aufdeckung eines skandalösen Geschäftes, sondern wie Ellmann es formuliert: „The play’s charm derives not from the exposure of hypocrisy. But from the gradual expansion of ternderness“ (Ellmann 388). Wilde wollte aufzeigen, wie man ohne gesellschaftliche Normen zu einem besseren Zusammenleben findet und wie das durch die Interaktion des vermeintlichen „good-for-nothing son“ (Wilde *Ideal* 9) Lord Goring bewirkt wird.

Eine eigenartige Schlußpointe in einem Stück, das höchst anspielungsreich von politischer Kriminalität handelt, ein Antiklimax. Der Kriminalfall kommt nicht an die Öffentlichkeit, sondern wird als absolute und individuelle Privatsache behandelt und verziehen. Die Justiz wird abgeschafft, das Recht individualisiert, der Machtmensch gesteht seine Schwäche, die Puritanerin verkündet den Triumph der Liebe. (Kohlmayer *Gesellschaftskomödie* 276)

So wird die Liebe zum verbindenden Element in dem Stück, denn bereits in der Anfangsszene erfahren wir, dass in der Empfangshalle des Hauses der Chilterns ein Wandteppich hängt „representing the Triumph of Love, from a design by Boucher“ (Wilde *Ideal* 7). Oscar Wilde verfasst 1891 den Essay *The Soul of Man under Socialism*, sein eigenes anarchistisches Manifest. In diesem Text findet man die Antworten darauf, was Wilde unter Begriffen wie Individualismus, Anarchismus und Armut versteht. Im folgenden Kapitel möchte ich auf die Gesellschaftskritik von Wildes *An Ideal Husband* anhand des Essays *The Soul of Man under Socialism* eingehen.

4. The Soul of Man under Socialism

Nachdem die Mehrdeutigkeit und Vielschichtigkeit des Stückes dargelegt wurde, wird im folgenden Kapitel versucht, das Stück vor dem Hintergrund Wildes' Essay *The Soul of Man under Socialism* zu beleuchten.

Der Bearbeiter von Wildes Stücken im Nationalsozialismus, Karl Lerbs – ein Verteidiger und Befürworter Wildes – hatte sich als nationalsozialistischer Dichter bereits seine Stellung gesichert. Wie wir einmal mehr sehen werden, könnte der Gegensatz zu Wildes Kunstauffassungen nicht größer sein. Wolfgang Goetz, der Verfasser der Einleitung zu *Oscar Wilde Werke in zwei Bänden* aus dem Jahr 1937, schreibt über diesen Aufsatz:

Hier ist vieles veraltet, manches verärgert uns, und nur zu oft müssen wir den Kopf schütteln, wenn der Kulturphilosoph uns mit einer Fülle fatamorganischer Luftgespinste überfällt, deren Trug uns längst aufgegangen ist. Aber dieser Aufsatz ist aus seiner Zeit zu begreifen, ist historisch bedingt. Wieder rennt er die Pfeffersäcke an und schleudert ihnen entgegen: „Die wahre Vollkommenheit liegt nicht in dem, was er hat, sondern in dem, was er ist.“ So was hören Leute, die nichts sind, gar ungern, besonders wenn sie viel haben. (Wilde 1937 17)

Klar ersichtlich ist die Position Goetz' gegenüber dem Essay, der als veraltet und nicht mehr aktuell abgetan wird. Goetz verteidigt Wilde in dem Punkt, dass die Menschen danach beurteilt werden sollen, was sie sind, und nicht danach, was sie besitzen, und richtet diese Argumentation mit dem Wort „Pfeffersäcke“ direkt gegen Jüdinnen und Juden bzw. die jüdische Bildungselite und stellt so Wilde in den Dienst des NS.

Rainer Kohlmayer weist an verschiedenen Stellen darauf hin, dass zwischen den von 1891 bis 1894 entstandenen Gesellschaftskomödien Wildes und dem umfangreichen Essay *The Soul of Man under Socialism*, den Wilde 1891 veröffentlichte, ein enger Zusammenhang besteht.

„Wer die gesellschaftskritische Substanz der Komödien erfassen möchte, muß die Stücke zusammen mit dem Essay lesen“ (Kohlmaier *Gesellschaftskomödie* 271). Liest man Wildes Gesellschaftskomödien unter Berücksichtigung dieses Essays, werden manche oberflächlich anmutende Pointen in ein völlig anderes Licht gerückt und bekommen einen erheblichen Tiefgang. So kann auch *An Ideal Husband* nicht ohne Berücksichtigung dieses Textes gelesen werden.

„Der Essay bildet gewissermaßen die Masse des Eisbergs, während die Komödien immer nur die Spitze erkennen lassen“ (270). In diesem Essay plädiert Oscar Wilde für einen antiautoritären Sozialismus, für die freie Entfaltung des Individualismus, gegen die Armut, für die Abschaffung des Privateigentums, für die Abschaffung staatlicher Institutionen wie Ehe und Familie zugunsten einer Menschenliebe, die durch einen radikalen Individualismus auf Vergeben und Liebe aufgebaut ist. Völlig diametral zu der dargestellten Kunstauffassung der NS-Ideologen erscheint Wildes radikal-individualistischer (219) Kunstansatz, wie aus folgendem Auszug ersichtlich wird:

Art is Individualism, and Individualism is a disturbing and disintegrating force. Therin lies its immense value. For what it seeks to disturb is monotony of type, slavery of custom, tyranny of habit, and the reduction of man to the level of a machine. (Wilde *Soul of Man* 144)

Nach Wilde muss die Kunst eine störende Kraft haben. Sie soll die Menschen in ihrem alltäglichen Dasein, das von „monotony, slavery, tyranny and reduction“ geprägt ist, überraschen und zum Denken anregen.

Die Künstlerin/der Künstler hingegen muss frei von Anforderungen und Erwartungen sein: „Indeed, the moment that an artist takes notice of what other people want, and tries to supply the demand, he ceases to be an artist, and becomes a dull or an amusing craftsman, an honest or dishonest tradesman“ (141–142). Sobald die Künstlerin/der Künstler beginnt,

verschiedenen Erwartungen gerecht zu werden, wird sie/er automatisch zur/zum HandwerkerIn und zur/zum GeschäftemacherIn. Das hat mit Kunst nichts mehr zu tun.

Nach Wilde darf es also überhaupt keine Forderungen an die KünstlerInnen geben, weder von der Gesellschaft noch von einer Regierung, denn „Art either entirely vanishes, or becomes stereotyped, or degenerates into a low and ignoble form of craft“ (141–142).

Wilde wehrt sich vehement gegen jegliche Beeinflussung oder Steuerung der Kunst bzw. der KünstlerInnen und steht in krassem Gegensatz zu den Forderungen des Nationalsozialismus, in dem ja die Kunst dem Volk, der „Rasse“ und dem Staat dienen muss. Die ganze Propagandamaschinerie, die in kurzer Zeit aufgebaut wurde, zielte genau auf diese Art der Beeinflussung ab.

It is evident, then, that all authority in such things is bad. People sometimes inquire what form of government is most suitable for an artist to live under. To this question there is only one answer. The form of government that is most suitable to the artist is no government at all. Authority over him and his art is ridiculous. (153)

Die von den Nazis viel geforderte Volksgemeinschaft – also eine Kunst, vom Volk kommend und für das Volk sprechend und unterhaltend, dem Volke also ebenbürtig seiend – hätte Wilde wohl den einen oder anderen Aphorismus gekostet, wenn er schreibt:

to the question of popular control in the matter of Art, by which I mean Public Opinion dictating to the artist the form which he is to use, the mode in which he is to use it, and the materials with which he is to work. I have pointed out that the arts which have escaped best (...) are the arts in which the public have not been interested. (149)

Diese Aussagen stehen vollkommen konträr zur Ideologie der Nazis, die ja gerade besagt, dass die Kunst sich vom Volk entfernt hat und wieder zum Volk zurück soll, indem sie das Volk ermuntert, ihm Kraft spendet und es unterhält. Wilde hingegen sagt: „Now Art should never try to be popular“ (142).

Wilde plädiert gegen jegliche Art von Autorität und Konformität. Dem gegenüber stellt er den Individualismus: „To ask whether Individualism is practical is like asking whether evolution is practical. Evolution is the law of life, and there is no evolution except towards Individualism“ (156). Wilde geht also davon aus, dass es das unabwendbare Gesetz ist, dass sich die Menschen zum Individualismus hinentwickeln. „It does not try to force people to be good. It knows that people are good when they are let alone“ (156).

Wildes extrem positives Menschenbild spiegelt sich im *Ideal Husband* im Dandy Lord Goring wider, der eben so lebt, wie er es als richtig empfindet. Dieser Dandy ist die ideale Kunstfigur, indem er jegliche Form von Konformität, Autorität und Machtanspruch verweigert und stattdessen auf Liebe und Vergebung baut als Basis für jede zwischenmenschliche Beziehung. „Der Dandyismus Gorings beruht also, im Gegensatz zum Isolationismus der literarischen Dandy-Tradition, auf einem utopischen Gesellschaftsmodell, in dem Anarchismus und Liebe als Katalysatoren individueller Befreiung gelten, gesellschaftlicher Konformismus mit Ich-Verlust gleichgesetzt wird“ (Kohlmayer *Dandy* 280). Auf die Kritik, dass seine Theorien zu abstrakt und unrealistisch seien, antwortet Wilde: „Is this Utopian? A map of world that does not include Utopia is not worth even glancing at, for it leaves out the one country at which Humanity is always landing“ (Wilde *Soul of Man* 141).

Wie wir sehen können, bergen Wildes Werke eine „utopische Dimension“. Wir werden Wilde nicht gerecht, wenn wir ihn als harmlosen, apolitischen, unterhaltsamen oder gar oberflächlichen Schriftsteller betrachten. Die oben genannte „disturbing and disintegrating force“ kommt in all seinen Stücken zum Vorschein: das Unterwandern der Klischees, das Enttäuschen des Erwartungshorizontes, das doppeldeutige Spiel, das vielen seiner Charaktere innewohnt.

Diese Mehrdeutigkeit ist für Kohlmayer auch der Grund, der Wildes Texte so populär für jegliche Art der Vereinnahmung machte.²¹

Wilde steht jeder Form von Autorität und Konformität entgegen. Wilde ist also deswegen ‚vieldeutig‘, weil er jedem Individuum seine eigene Ästhetik, Logik und Ethik zugesteht. Die kollektiven Werte und Weltdeutungen werden pluralistisch aufgelöst und umgewertet. Was dabei herauskommt, kann man als Individual-Anarchismus oder radikalen Pluralismus bezeichnen. (Kohlmayer *Ambiguität* 427)

Jeder Mensch unterliegt einer permanenten Veränderung:

The only thing that one really knows about human nature is that it changes. Change is the one quality we can predict of it. The systems that fail are those that rely on the permanency of human nature, and not on its growth and development. (Wilde *Soul of Man* 155)

Die Identität ist wandelbar. Eine Identität impliziert immer viele Identitäten. Der Akt der Befreiung ist, radikal individualistisch zu leben und hinter dem Maskenhaften alle Identitäten auf lustvolle Art nähren zu können, dann werden die Menschen glücklicher sein. „When he can do so without exercising restraint on others, or suffering it ever, and his activities are all pleasurable to him, he will be saner, healthier, more civilized, more himself. Pleasure is Nature’s test, her sign of approval“ (160).

Wilde fordert dazu auf, Konventionen und Normen lustvoll zu unterwandern. Wildes Leben selbst steht in dieser Mehrdeutigkeit. Ein Beispiel dafür ist, dass er die Presse anklagt: „The tyranny that it proposes to exercise over people’s private lives seems to me to be quite extraordinary. The fact is, that the public have an insatiable curiosity to know everything, except what is worth knowing“ (148)

²¹ Wildes Stücke wurden nicht nur von den NationalsozialistInnen vereinnahmt sondern seine Beliebtheit überwindet die extrem divergierenden Ideologien des 20. Jahrhunderts (Kohlmayer *Ambiguität* 424).

Die Presse in England ist verkommen und tyrannisch und: „The private lives of men and women should not be told to the public. The public have nothing to do with them at all“ (148). Gleichzeitig arbeitete Wilde selbst als Journalist und war sogar Herausgeber von *Woman's World*.

Russell Jackson schreibt in seiner Einleitung zu *An Ideal Husband*: „Of course, paradoxically no one had made fuller use than Wilde of the attentions of journalism.“ (Jackson 21)

Wilde war beides, „a great teacher and an enemy of authority“ (21). Ein Beispiel gibt das Stück *An Ideal Husband*, wenn es an einer Stelle heißt: „I don't see why I shouldn't give you the same advice. I always pass on good advice. It is the only thing to do with it“ (Wilde *Ideal* 41). Mit der ironisch-lässigen Art und Weise, in der hier der Dandy spricht, und indem Wilde immer das gegenteilige Wort oder den gegenteiligen Sinn dessen, was man eigentlich erwarten würde, verwendet, bleiben Wildes Geschichten „offen“.

LORD CAVERSHAM. (*Going towards the smoking room*) That is a paradox, Sir. I hate paradoxes.

LORD GORING. So do I, father. Everybody one meets is a paradox nowadays. It is a great bore. It makes society so obvious.

LORD CAVERSHAM. (*Turning round, and looking at his son beneath his bushy eyebrows*) Do you always really understand what you say, sir?

LORD GORING. (*After some hesitation*) Yes, father, if I listen attentively. (Wilde *Ideal* 93)

Das erste Mal wird die Erwartung gebrochen, indem alle Menschen, die man heutzutage trifft, paradox und deswegen langweilig sind. Eher zu erwarten wäre, dass die meisten Menschen einfältig und deswegen langweilig sind. Das zweite Mal geschieht das, indem er dem Vater in einem für die Situation bewusst falsch verstandenen Sinn des

Wortes „understand“ aufrichtig und ehrlich, dennoch absurd, aber trotzdem eben gerade nicht falsch oder unhöflich antwortet.

Auch Mrs. Marchmont behauptet immer das Gegenteil von dem, was von ihr gemeinhin erwartet wird:

MRS MARCHMONT. (*In her most dreamy manner*) I like looking at geniuses, and listening to beautiful people.

LORD GORING. Ah! That is morbid of you, Mrs Marchmont!

MRS MARCHMONT. (*Brightening to a look of real pleasure*) I am so glad to hear you say that. Marchmont and I have been married for seven years, and he has never once told me that I was morbid. Men are so painfully unobservant! (Wilde *Ideal* 27)

Wilde kultiviert bewusst die Möglichkeiten, das Publikum ratend zurückzulassen, die Erwartungen immer wieder aufs Neue zu enttäuschen, und er wollte bewusst vermeiden, dass er vorhersagbar wird – dass seine Stücke „eindeutig“ werden.

Ein anderes Beispiel für die Mehrdeutigkeit auf unterschiedlichen Niveaus ist eine der Hauptfiguren, Robert Chiltern. Einerseits wird er dargestellt als *der* beispielhafte Politiker, der nach bestem Gewissen politisch korrekt arbeitet und handelt, andererseits erfahren wir nichts über seine tatsächlichen politischen Ansichten. Als aufgedeckt wird, dass er eine Jugendsünde begangen hat, indem er geheime Informationen an den mysteriösen Baron Arnheim weitergegeben hat und mit dem dadurch gewonnen Geld seine Karriere aufbauen konnte, ist er völlig starr und ratlos. Alle anderen Charaktere im Stück wissen sich eher zu helfen als Chiltern selbst, von dem man es am meisten erwarten könnte. Russel weist darauf hin, dass Wilde die Sünde (hier ist es die Jugendsünde) über sein gesamtes Werk um- bzw. neu definiert: „Sin is a concept constantly under redefinition in Wilde’s work, and is never used without a sense of a challenge to conventional ideas“ (Russel 24). So kann Chilterns Jugendsünde und Geheimnis auch als „homosexual seduction by Arnheim that constitutes Chiltern’s deadly secret“ (30) gelesen werden. Was

wiederum direkt zu Wildes Biografie selbst führt, wenn es weiter heißt: „Wilde courted biographical interpretation so assiduously and dangerously that it is tempting to see this as a memory between him and his wife, Constance“ (30).

Alleine an diesen kurzen Beispielen kann dargestellt werden, dass Wildes Charaktere und Figuren auf mehreren Ebenen gedeutet werden können: dass sie mehrdeutig sind, dass sie oft widersprüchlich sind und die Botschaften offen sind. Kohlmayer schreibt dazu:

„Wildes Sprache ist aus diesem Grund meistens ironisch, paradox, aphoristisch, um so dem Leser die Freiheit des Selbstdenkens zuzumuten.“ (Kohlmayer *Ambiguität* 429) Und Wilde selbst schreibt:

If a man approaches a work of art with any desire to exercise authority over it and the artist, he approaches it in such a spirit that he cannot receive any artistic impression from it at all. The work of art is to dominate the spectator: the spectator is not to dominate the work of art. The spectator is to be receptive. He is to be the violin on which the master is to play. And the more completely he can suppress his own silly views, his own foolish prejudices, his own absurd ideas of what Art should be, or should not be, the more likely he is to understand and appreciate the work of art in question. (...) The moment he seeks to exercise authority he becomes the avowed enemy of Art and of himself. Art does not mind. It is he who suffers. (Wilde *Soul of Man* 150–51)

Wilde fordert hier ganz klar dazu auf, dass die BetrachterInnen, die LeserInnen ihre Antworten auf die Frage geben sollen. Das Publikum muss sich auf das Theaterstück einlassen, um sich auf diese Weise verführen, irritieren und bewegen lassen zu können.

Wenn wir nun Botschaften haben, die auf mehreren Ebenen offen sind und bei denen es nicht eine „richtige“ Interpretation, sondern eine Mehrdeutigkeit gibt, wird es zu einer großen Herausforderung an die ÜbersetzerInnen, eben gerade nicht zu versuchen, eine Eindeutigkeit herzustellen.

Das ist aber gerade bei der nationalsozialistischen Version von Lerbs passiert. Alle oben genannten Beispiele – die bewusste Verwendung von Paradoxa, die Darstellung von

Chiltern als brüchigen Charakter, Verwirrung stiftende Aphorismen, nicht zu erwähnen die Deutung, dass Chilterns' Jugendsünde ein Verhältnis zu einem Mann war – wurden durch Lerbs' Version komplett getilgt bzw. reduziert zugunsten der nationalsozialistischen Botschaften.

5. Warum spielen wir Oscar Wilde?

Warum also entschied sich Karl Lerbs für Oscar Wilde, in dessen Stücken man vergeblich nach Affinitäten zur nationalsozialistischen Kunstauffassung sucht? Lerbs, der 1933 Dramaturg am Bremer Schauspielhaus wurde (Kohlmayer *Wilde* 224), verfasste zwei Aufsätze zu Oscar Wilde, die diese Frage beantworten könnten. Beide Essays sind in Rainer Kohlmayers Werk „Oscar Wilde in Deutschland und Österreich. Untersuchungen zur Rezeption der Komödien und zur Theorie der Bühnenübersetzung“ abgedruckt und werden hier aus ebendiesem zitiert. Der folgende Essay war im Programmheft des Staatstheaters Berlin anlässlich der Aufführung von *An Ideal Husband* enthalten:

Warum spielen wir heute Oscar Wilde?

Weil das Bild dieses Dichters durch eine Überlieferung von fast vier Jahrzehnten für uns Heutige in ein völlig falsches Licht gerückt ist. Das hat mancherlei Ursachen. Allzulange sah man in ihm den Snob, den dekadenten Aestheten, den Mann, der spielerisch und genießerisch die Form nur um der Form willen pflegte. Man vergaß darüber den Kämpfer – den Dichter, der die Niedergangsmerkmale eines versinkenden Gesellschaftsalters mit grausamer Deutlichkeit erkannte und mit leidenschaftlicher Unerbitterlichkeit bekämpfte. Mag er dabei oft genug glitzernde Spiegelfechtereien getrieben oder den entrüsteten Zeitgenossen bewusst mit überlegenen Paradoxen geärgert haben; mag er sich oft in eitler Pose gefallen oder sich in üppige Formschwelgereien verloren haben – es gibt Werke von ihm, denen bleibende gesellschaftskritische Bedeutung zukommt. In ihnen sind die Fehler und Schwächen einer unterhöhlten Gesellschaftsschicht mit erbarmungsloser Gründlichkeit und Folgerichtigkeit erkannt und getroffen. In ihnen werden die Spötter, die Zyniker, die hemmungslosen Ichmenschen vernichtend geschlagen. In ihnen ringen einfache, gerade, klardenkende Menschen sich zur Überlegenheit und zur selbstständigen

Lebensgestaltung durch. In ihnen sind die verführerischen Wirkungsmittel Wilde'schen Geistes ganz in den Dienst dieses ernstesten menschengestaltenden Wollens gestellt. In ihnen ist die kommende große Auseinandersetzung der Verantwortungslosen mit den Verantwortungsbewußten vorgeahnt und zugunsten zukunftstragender Verantwortung entschieden.

Wir spielen Oscar Wilde, weil diese Auseinandersetzung in die Geistesgeschichte gehört, und weil sie in vollendeter Form geführt wird. Diese Form ist in ihrer völligen Geschlossenheit, in ihrer überzeugenden Sprache, in ihrer schlanken, bis ins Letzte ausgewogenen Technik endgültig und recht eigentlich schon klassisch. Vom Einfallsreichtum, von der Fülle und Sicherheit der Charakterisierung, von der meisterlichen Dialogführung Wildes zehrten und zehren Generationen von Nachahmern. Wir wollen über die Nachahmer hinaus zur Quelle zurück. Wir wissen aus täglicher Erfahrung, daß eine Zeit, die um ein neues Weltbild und seine Gestaltung ringt, in ihren Ausdrucksformen noch unsicher ist und der Schulung bedarf. Nicht der Nachahmung wollen wir das Wort reden – wohl aber der Erkenntnis des klassischen Beispiels und seiner Nutzung, seiner übertragenden Weiterführung in volkhaft eigengewachsener Atmosphäre. Deshalb spielen wir heute Oscar Wilde. Wir spielen ihn als einen Klassiker des Gesellschaftsstücks: einen Klassiker, der an entscheidender Wende zum Heute stand.²²

Der zweite von Lerbs verfasste Aufsatz zur Verteidigung und Vereinnahmung

Wildes ist im Programmheft des Renaissance Theaters vom Juli 1936 abgedruckt. Hier heißt es:

Die dramatische Werke Oscar Wildes sind niemals ganz von den Spielplänen der deutschen Bühnen verschwunden, auch im ersten Jahr nach der großen Wandlung nicht. Die große, weite und tiefe Wirkung aber, die ihnen der zweite und der dritte Spielwinter im neuen Deutschland brachten, hat zu mancherlei Erörterungen geführt. Es ist mir lieb, daß ich, als dramaturgischer Mittler dieser Wirkung, dazu einige Worte sagen darf.

Man bewundert Wildes glänzende, an den klassischen französischen Meistern der Szene und Kulisse geschulte Technik, das virtuos gebaute, mit knisternder Spannung geladene Gefüge seiner Stücke. Man würdigt die lebendige Sicherheit seiner Zustandschilderung und die blitzende Geistigkeit seines Dialogs – wobei sich dann der hübsche und immer

²² Programmheft des Staatstheaters Berlin vom Dezember 1935 zu *Ein idealer Gatte* (Zit. nach Kohlmayer *Wilde* 225).

wieder einmal passende Vergleich mit einem Feuerwerk (von Aphorismen) ganz von selber einzustellen pflegt. (...)

Es muß einmal gesagt werden, dass über diesen literarischen und zeitkritischen Erwägungen eine gute und notwendige Erkenntnis zu kurz zu kommen droht: die nämlich, dass all diese glänzenden Eigenschaften nur die Hülle für einen menschlichen Wert von gewaltiger Bedeutung sind. Nicht die gestalterische Lebendigkeit des „Milieus“, nicht die echte angelsächsische Rücksichtslosigkeit der Gesellschaftskritik entscheidet – auch nicht die Tatsache, daß die Niedergangsmerkmale einer erschütterten Welt- und Gesellschaftsordnung hier mit wesentlicher Anschaulichkeit deutlich gemacht wird. Es entscheidet die Erkenntnis, der das geschärfte Urteil und der gesteigerte Wertanspruch heutigen Kulturlebens erhöhte Bedeutung verleiht: In Wildes Bühnenstücken siegt das lebendige Gefühl über den unfruchtbaren Verstand, die Wärme des Herzens über die gleißende Kälte des Geistes, die Sittlichkeit über die Moral, das Schöpferische über das Spielerische, das unverbildete über das Künstliche. (Zit. nach Kohlmayer *Wilde* 226)

Erstens wählt Lerbs hier konsequent die „Wir“-Form. Lerbs gibt damit zu verstehen, dass er selbst Teil der viel geforderten Volksgemeinschaft ist und, hier vielleicht noch wichtiger, dass Wildes Stücke im Dienste der Volksgemeinschaft gespielt werden können. Er verteidigt Wilde als einen Autor, der die Wertansprüche des NS durchaus erfüllt, und rechtfertigt das in mehreren Punkten.

Erstens behauptet Lerbs, dass er den „wahren“ Wilde zum Vorschein bringe und seine Interpretation von Oscar Wilde besonders authentisch sei, wenn er sagt, dass „das Bild dieses Dichters durch eine Überlieferung von fast vier Jahrzehnten für uns Heutige in ein völlig falsches Licht gerückt ist“. Lerbs führt Wilde wieder zu seiner ursprünglichen Position zurück. Lerbs meint zwar, dass Wilde sich in „eitler Pose“ gefalle, „in üppigen Formschwelgereien verloren“ habe, gleichzeitig aber sei Oscar Wilde ein scharfer Beobachter und Bekämpfer eines versinkenden Gesellschaftsalters. „Allzulange sah man in ihm den Snob, den dekadenten Aestheten, den Mann, der spielerisch und genießerisch die Form nur um der Form willen pflegte.“ Diese Sicht auf Wilde und dessen Werke wird als

falsch und unrichtig abgetan mit dem Argument, dass „wir über die Nachahmer hinaus zur Quelle zurück wollen“. Durch Lerbs Interpretation werde der „echte“ Wilde wieder freigelegt.

Zweitens behauptet Lerbs, dass die besondere Wertschätzung der Stücke Oscar Wildes nur durch das „geschärfte Urteil und den gesteigerten Wertanspruch heutigen Kulturlebens“ möglich sei. Damit wird den Stücken Oscar Wildes eine besondere Affinität zu der völkischen Theaterideologie der NationalsozialistInnen zugrunde gelegt und es heißt weiters, „nicht der Nachahmung wollen wir das Wort reden, wohl aber der Erkenntnis des klassischen Beispiels und seiner Nutzung, seiner übertragenden Weiterführung in volkhaft *eigengewachsener* Atmosphäre“. Wilde wird hier als *klassisches* Beispiel im doppelten Sinne des Wortes verwendet. Er wird zum Vertreter der nationalsozialistischen Ideologie, indem er zum Vertreter dieser „eigengewachsenen“ Ideologie gemacht wird, und er wird als Klassiker mit hoher aktueller Relevanz gehandhabt; „wir spielen ihn als einen Klassiker des Gesellschaftsstücks: einen Klassiker, der an entscheidender Wende zum Heute stand.“

Drittens aktualisiert Lerbs Wilde und seine Werke, indem er ihnen über die Zeiten hinaus Bedeutung und Relevanz zuschreibt. Denn „in ihnen ist die kommende große Auseinandersetzung der Verantwortungslosen mit den Verantwortungsbewußten vorgeahnt und zugunsten zukunftstragender Verantwortung entschieden“. Dadurch wird Wilde nicht nur in den Dienst der NS-Ideologie gestellt, sondern zum Vorkämpfer (Kohlmayer *Dandy* 227), zum Vertreter, zum Prediger des Nationalsozialismus, weil man bisher „den Kämpfer – den Dichter, der die Niedergangsmerkmale eines versinkenden Gesellschaftsalters mit grausamer Deutlichkeit erkannt und mit leidenschaftlicher Unerbitterlichkeit bekämpfte“, vergessen hatte.

Lerbs sieht in Wildes Stücken das verwirklicht, was für die NationalsozialistInnen als besonders wünschenswert galt, wenn er schreibt, dass in Wildes Bühnenstücken „das

lebendige Gefühl über den unfruchtbaren Verstand siegt, die Wärme des Herzens über die gleißende Kälte des Geistes, die Sittlichkeit über die Moral, das Schöpferische über das Spielerische, das Unverbildete über das Künstliche“. Die ideologisch besetzten Dualismen, die hier aufgezählt werden, sind typisch für das Nähen eines völkischen Weltbildes (227).

Lerbs impliziert damit, dass die Stücke Wildes der NS-Forderung – die Handlung des Dramas muss symbolisch sein, sie muss *für* etwas stehen, und die äußere Handlung sei nur insofern relevant, als sie imstande ist, das wahre Innere auszudrücken – vollkommen entspricht.

Lerbs macht also aus dem Dichter Wilde den Klassiker und Kämpfer, der um ein „menschengestaltendes Wollen“ ringt. Und hier wird ganz deutlich das ausgedrückt, was wir in Kapitel 6 noch sehen werden, nämlich dass in der Lerbsschen Fassung des *Idealen Gatten* die Figuren reduziert werden auf das, was Kohlmayer benennt mit „Voluntarisierung des Menschenbildes“ (227). Die Figuren bekommen einen Zug der Kälte und sind alle eben dieser einen Führerfigur unterlegen. Kohlmayer schreibt dazu: „Lerbs spielt die ästhetischen Züge Wildes herunter, um den *heroischen Kämpfer* Wilde zu betonen, (...)“ (227). Die Frage drängt sich zunehmend auf, wie Lerbs u. a. mit dem Essay *The Soul of Man under Socialism* umgegangen ist. Die Vermutung liegt nahe, dass Lerbs auch diesen Essay kannte, dazu schreibt er nur: „es gibt Werke von ihm, denen bleibende gesellschaftskritische Bedeutung zukommt.“ Das heißt, Lerbs eliminiert die Werke Wildes – womit wir beim vierten Punkt angekommen sind –, die nicht mit seinem Konzept vereinbar sind, und schenkt diesen keine Bedeutung. Während er die Werke, die sich mit den NS-Forderungen vereinbaren lassen, so hervorhebt und dementsprechend adaptiert, als entsprächen diese dafür umso mehr den Wertansprüchen der NationalsozialistInnen. Genau diese Vorgehensweise verfolgt Lerbs auch in seiner Bearbeitung des *Idealen Gatten*.

Kohlmayer spricht hier von der „ideologischen Monosemierung“ (224). Lerbs wählt genau die Konnotationen aus, die der Ideologie des NS entsprechen, und gibt auf diese Weise dem Text eine Bedeutung, die im Originaltext nicht impliziert ist. Alles, was nicht ins Konzept passt, wird eliminiert (dandyistische Züge, Aphorismen etc.), während das, was für seine Botschaft brauchbar ist, hinzugefügt und verstärkt wird (z. B. die Aufwertung des Politikers Chiltern zur Führerfigur, Jargonisierung der Sprache, Reduktion der Charaktereigenschaften der Figuren).

Weiters schreibt Kohlmayer über die Lerbssche Version: „In dieser Interpretation werden die Gesellschaftsstücke zu Musterbeispielen heroischer Emanzipation inmitten einer dekadenten Umwelt“ (227).

Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, werden die Stücke zu einer perfekten Vorlage für die Bearbeitung von Lerbs, wenn dieser behauptet, dass in den Stücken Wildes einfache, gerade, klardenkende Menschen sich zur Überlegenheit und zur selbstständigen Lebensgestaltung durchringen.

Gerade in *An Ideal Husband* steht der Dandy symbolisch für jeglichen Verzicht auf die Ausübung von Autorität, für jeglichen Verzicht auf die Anlehnung an Konformität zugunsten der Menschenliebe. Die Aphorismen stellen keinen oberflächlichen Zynismus dar und predigen keine Wahrheit, sondern sollen zum Selbstdenken und zur Reflexion aufrufen. Der Dandy Lord Goring vertritt weder politische Meinungen, noch verkündet er Wahrheiten; im Gegenteil, indem er so lebt, wie es seinen Bedürfnissen entspricht, ist er als Einziger imstande, sich uneigennützig für die anderen einzusetzen und sie von den eigenen Zwängen zu befreien, ohne dabei dem Anspruch einer Autorität zu folgen bzw. diese auszuüben. Er steht für den radikalen Individualismus, der in letzter Konsequenz den anderen Personen durch seine Art zu leben ihre Freiheit wiederbringt.

Diese Figur steht somit völlig konträr zu der Lerbsschen Interpretation, die schließlich darin gipfelt, dass er Wilde als Kämpfer gegen „die Spötter, die Zyniker, gegen die hemmungslosen Ichmenschen“ hinstellt.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Lerbs in diesen beiden Texten damit argumentiert, dass er den echten Wilde präsentiert; sein Bild von Wilde sei besonders authentisch, und dieses authentische Bild werde erst durch den Nationalsozialismus freigelegt. Lerbs führt einen Aktualitätsbezug von Wildes Stücken zum Nationalsozialismus ein und macht ihn auf diese Weise zum Vorkämpfer des Nationalsozialismus; das gipfelt darin, dass Lerbs behauptet, Wilde kritisiere die hemmungslosen Ichmenschen, was genau das Gegenteil der ganzen Wildeschen Gesellschafts- und Sozialkritik darstellt. Lerbs wählt in seiner Bearbeitung konsequent die Botschaften aus, die der NS-Theaterideologie entsprechen, womit das Stück zu einer Verkünderin von nationalsozialistischen Inhalten wird.

6. Oscar Wildes *An Ideal Husband* und Lerbs' *Ein Idealer Gatte*

6.1 Lerbs' Fassung und die Übersetzungswissenschaft

Die Untersuchung soll die wichtigsten Eingriffe und Umdeutungen der Lerbsschen Version im Vergleich mit Wildes Original erfassen. Kohlmayer schreibt an einer Stelle, dass der Lerbssche Text zwischen Übersetzung und Bearbeitung liege (287). Übersetzung in dem Sinne, dass Lerbs die Dialogsequenz weitgehend unangetastet lässt, die Bedeutung in einzelnen Passagen aber ideologisch umgestaltet, und Bearbeitung in dem Sinne, dass Lerbs viele Passagen hinzufügt oder eliminiert, um die ideologischen Botschaften zu verstärken. Wildes Intentionen, die in ihrer Mehrdeutigkeit eine Form der Kritik darstellen, die RezipientInnen überraschen und zur Selbstreflexion aufrufen sollen, werden in der

Lerbsschen Fassung nicht wiedergegeben. Alle Figuren werden umgestaltet, Lerbs gibt eine ganz klare Interpretation des Werkes, die mit der NS-Ideologie vereinbar ist. Es gibt prägnante Passagen, die Lerbs umschreibt, und dann gibt es eine Reihe von nicht so auffälligen Passagen und Hinzufügungen im Nebentext, die aber insgesamt einen großen Effekt haben. Der Wildesche Text wird auf eine moralisierende, rohe, kühle und, was die Sprache anbelangt, teilweise vulgäre Komödie reduziert, deren Grundlage die Charismatisierung des Politikers Robert Chiltern zur Führerfigur ist. Wenn wir uns an Kapitel 5 erinnern, in dem dargestellt wird, dass Lerbs behauptet, er gehe zurück zu dem „Originalen-Wilde, bei dem „einfache, gerade, klardenkende Menschen um die Lebensgestaltung ringen“, dann behauptet Lerbs auch, dass er sich dem Originaltext gegenüber in besonderer Weise „treu“ verhält (er geht zurück zur Quelle). Hier stoßen wir an Grenzen mit den meisten ÜbersetzungswissenschaftlerInnen, wenn Walter Benjamin schreibt: „Wie nämlich Scherben eines Gefäßes, um sich zusammenfügen zu lassen, in den kleinsten Einzelheiten einander folgen, doch nicht so zu gleichen haben, so muß, anstatt dem Sinn des Originals sich ähnlich zu machen, die Übersetzung liebend vielmehr und bis ins Einzelne hinein dessen Art des Meinens in der eigenen Sprache sich anbidden, um so beide wie Scherben als Bruchstück eines Gefäßes, als Bruchstück einer größeren Sprache erkennbar zu machen.“ (Benjamin 52) Lerbs behauptet, er gehe „zurück zur Quelle“, und er weist sich als Bewunderer Wildes aus, wenn er auf die „überzeugende Sprache, den Einfallsreichtum, die Fülle und Sicherheit der Charakterisierung und die meisterliche Dialogführung“ Wildes hinweist. In diesem Sinne geht er möglicherweise „liebend“ an das Original heran, mit dem Resultat, dass er es, indem es für die NS-Ideologie dienstbar gemacht wurde, „liebend“ abtötet.

Wo sind die Grenzen einer als „treu“ argumentierten Übersetzung innerhalb eines diktatorischen Systems, wie das im Nationalsozialismus der Fall war, wenn Borges

vorschlägt, dass es so viele Übersetzungen wie Interpretationen eines Textes gibt; anders formuliert, könnte man behaupten, dass es eine theoretische Unendlichkeit an Interpretationen gibt (Borges 94–108). Benjamin und Borges gehen davon aus, dass die ÜbersetzerInnen gewissenhaft und mit dem Anspruch auf „Treue“ an die Texte herangehen. Wie treu kann ein/e ÜbersetzerIn, der/die Teil einer herrschenden Ideologie ist, an den Text herangehen? Peter V. Zima schreibt dazu:

Es ist der rechtsradikale oder linksradikale Diskurs, der auf einem dualistischen Aktantenmodell aufbaut und nur Helden oder Verräter (Unmenschen) kennt. Im Rahmen eines solchen Diskurses werden Formen der Ambiguität, der Ambivalenz oder gar der Indifferenz als Verrat geahndet: „Wer nicht für uns ist, ist gegen uns.“ Ein solcher Diskurs lässt keinen Dialog mit andersartigen Sprachformen zu. (Zima 265)

Im Folgendem wird dargestellt, dass Lerbs den Wildeschen Text in diesem Sinne in ein dualistisches Modell zwingt, dass alle Entscheidungen Lerbs’ so getroffen werden, dass die Figuren entweder zu Anhängern oder Gegnern der Führerfigur Robert Chiltern gemacht werden.

Die Figuren werden reduziert auf ein „Wir“ im Sinne der Volksgemeinschaft und auf die Gruppe der Feinde, die im Wesentlichen aus einer Person besteht. Die Mehrdeutigkeit in Wildes *An Ideal Husband* wird reduziert auf eine der NS-Ideologie entsprechende Interpretation, die Gesellschaftskritik Wildes wird dem Stück genommen, zynische, paradoxe Aphorismen werden weggelassen – wenn nicht, wenn Aphorismen bleiben, dann nur, um die Hingabe an die Führerfigur zu unterstreichen.

Die Struktur der Lerbschen Bearbeitung, deren zentrale Änderung in der Charismatisierung bzw. Heroisierung der Führerfigur Robert Chiltern besteht, ist eine der nationalsozialistischen Ideologie entsprechende Änderung. Mit der Führerfigur im Zentrum wird die Forderung nach Übersteigerung, erhöhtem Streben und Ringen erfüllt, das Schicksalhafte und die Kategorie des Willens spielen in Lerbs’ Fassung eine große Rolle.

Die „Verrohung“ der Figuren im Sinne des strammen, heroisch-soldatischen Männerbildes, sie sprechen „eisig“, „mit kühler Höflichkeit“ oder „kaltblütig“, entspricht den Forderungen und stellt ein krasses Gegenbild zu Wildes Individualismus dar, wenn an einer Stelle der Dandy Lord Goring behauptet: „Es gibt also doch noch so was wie eine heroische Haltung in der Welt. Ob ich das wohl auch noch lerne?“ (Lerbs 113). Die generelle Forderung der NS-Theoretiker, die völkisch-konservativen AutorInnen und SchriftstellerInnen, zu denen auch Lerbs gehört, in den Mittelpunkt zu rücken, entspricht der Linie. Sowohl die Person Lerbs wie auch seine Bearbeitungen haben also in vielerlei Hinsicht offensichtlich genau die Inhalte transportiert, die aus NS-Sicht wünschenswert waren, wenn diese bis 1939 erfolgreich aufgeführt wurden, und das, obwohl sich viele AutorInnen und ÜbersetzerInnen zu diesem Zeitpunkt noch nicht im Klaren waren, wie sie den NS-Forderungen entsprechen können, weil die bisherigen Anweisungen zu unklar und unkonkret waren.

André Lefevere schreibt zu Übersetzung und Ideologie Folgendes:

Two factors basically determine the image of a work of literature as projected by a translation. These two factors are, in order of importance, the translator's ideology (whether he/she willingly embraces it, or whether it is imposed on him /her as a constraint by some form of patronage) and the poetics dominant in the receiving literature at the time the translation is made. The ideology dictates the basic strategy the translator is going to use and therefore also dictates solutions to problems concerned with both the "universe of discourse" expressed in the original (objects, concepts, customs belonging to the world that was familiar to the writer of the original) and the language the original itself is expressed in. (Lefevere 41)

Wesentlich in unserem Fall ist, dass die Unterscheidung zwischen „ideology“ und „dominant poetics“, die hier Lefevere trifft, nur sehr bedingt gültig ist. Einerseits sagt hier Lefevere, dass es die Ideologie ist, die das Konzept der ÜbersetzerInnen bestimmt, er erklärt aber nicht, was er mit „poetics dominant at the time“ meint. Denn die „poetics“, die

Lerbs in seiner Bearbeitung geschaffen hat, waren nicht notwendigerweise „dominant at the time“, wenn wir uns daran erinnern, dass vieles unklar war: Die Thingspiel-Bewegung, in der man so großes Potenzial sah, wurde gestoppt, manche Stücke wurden nur wenige Male aufgeführt, weil sie nicht auf Gefallen trafen. Die SchriftstellerInnen und ÜbersetzerInnen waren also gezwungen, „poetics“ zu kreieren, sodass ihre Texte mit der NS-Ideologie korrespondierten. Wie wir in den vorhergehenden Kapiteln sehen konnten, waren die Anforderungen an AutorInnen und ÜbersetzerInnen hoch und gleichzeitig sehr vage. Hier ist es also die Ideologie, die „poetics“ schafft, und Karl Lerbs hat im nationalsozialistischen Sinne offensichtlich die richtigen Register gezogen, wenn wir uns an Kapitel 6.1 erinnern, in dem er sagt: „Wir wissen aus täglicher Erfahrung, dass eine Zeit, die um ein neues Weltbild und seine Gestaltung ringt, in ihren Ausdrucksformen noch unsicher ist und der Schulung bedarf.“²³

6.2 Heroisierung der Führerfigur: Wildes *An Ideal Husband* und Lerbs' *Ein idealer Gatte*

Im Folgenden sollen die wichtigsten Änderungen dargestellt werden. Die gewichtigste ideologische Änderung, die Lerbs an Wildes *Ideal Husband* vorgenommen hat, ist die Charismatisierung und Heroisierung des Politikers Robert Chiltern zur Führerfigur. Robert Chiltern wird bei Wilde als gewissenhafter und vorbildlicher Politiker dargestellt, dem aber auch „a nervous temperament, with a tired look“ (Wilde *Ideal* 13) eingeschrieben ist. Wilde unterstreicht die nervöse Psyche Chilterns, die nach wie vor unter dem Verrat, den er in seiner Jugend begangen hat, um so seine Karriere aufbauen zu können, leidet. Bei Lerbs wird er zum Führer, „der seine Ideale in die Tat umsetzen will“

²³ Programmheft des Staatstheaters Berlin vom Dezember 1935 zu *Ein idealer Gatte* (Zit. nach Kohlmayer *Wilde* 225).

(Lerbs 48). Schon die Beschreibung der Figur Chilterns liefert wichtige Merkmale der ideologischen Bearbeitung, denn Chiltern wird hier zum mächtigen Willensmenschen. Bei Wilde heißt es:

Not popular – few personalities are. But intensely admired by the few, and deeply respected by the many. (...) The firmly-chiselled mouth and chin contrast strikingly with the romantic expression in the deep-set eyes. The variance is suggestive of an almost complete separation of passion and intellect, as though thought and emotion were each isolated in its own sphere through some violence of will-power. (Wilde *Ideal* 13–14)

Bei Lerbs heißt es hier:

(...) Kein Mann für die große Menge – das sind Persönlichkeiten selten. Aber ehrlich bewundert von den Wenigen (auf die es ankommt) (...) Der feste Mund und das energisch geschnittene Kinn stehen in merkwürdigem Gegensatz zu dem romantischen Ausdruck seiner tiefliegenden Augen. Der Unterschied lässt auf eine fast vollständige Trennung von Leidenschaft und Verstand schließen, als hätte eine mächtige Willenskraft Denken und Verstand in zwei völlig getrennte Bezirke gebannt. (Lerbs 11)

Zunächst einmal wird mit der Hinzufügung „auf die es ankommt“ klargestellt, dass es um die „Auserkorenen, die den richtigen Weg“ kennen, ankommt. Während es bei Wildes Chiltern ein gewaltsamer Akt ist, der Verstand und Gefühl trennt und u. a. auf seine Jugendsünde hindeutet, die im Vordergrund steht, macht Lerbs daraus die positive, mächtige Willenskraft. Diese Gewaltbarkeit der Selbstbeherrschung, die Chiltern eingeschrieben ist und mit der er zeit seines Lebens kämpft, wird von Lerbs als positive Eigenschaft ganz im Sinne der stählernen Disziplin, die eine Führerfigur haben muss, umgedeutet. Bei Wilde ist der Gegensatz zwischen „firmly-chiselled mouth and chin“ und „romantic expression in the deep-set eyes“ auffällig. Lerbs reduziert hier den Gegensatz zwischen romantischen und gewaltsamen Zügen, der „bei Wilde ein Symbol für Chilterns Verlangen nach Selbstverwirklichung und tatsächlicher Selbstentfremdung“ (Kohlmayer *Dandy* 288) ist, auf einen „merkwürdigen“ Gegensatz. Lerbs lässt die negativen,

unausgewogenen Andeutungen weg und versieht Chiltern mit einer mächtigen Willenskraft, die ihn zum willensstarken Führer macht.

Selbst am Ende des ersten Aktes, als Gertrude, Roberts prinzipienstrenge Frau, erfährt, dass ihr Mann die unehrenhafte Argentinien-Spekulation unterstützen wird und Robert Chiltern in Bedrängnis kommt, entscheidet sich Lerbs für Erweiterungen, um Chilterns Person als ehrenhafter Politiker zu stärken. So wird aus dem Wildeschen Satz Robert Chilterns an seine Frau „(...) and politics is a very complex business. There are wheels within wheels“ (Wilde *Ideal* 45) die Lerbssche Fassung „(...) und die Politik ist eine höchst schwierige Maschine, in der tausend Räder ineinander greifen. Große und kleine, saubere und wenig saubere. Es kommt auf die Kraft an, die das Räderwerk bewegt, auf das Ziel, dem wir die Maschine zusteuern“ (Lerbs 41).

Hiermit deutet Lerbs „das Ziel“ an, zu dem die Führerfigur strebt und führt. Der Führer weist den Weg. Wir sehen auch, dass Lerbs mit dem Wort „zusteuern“ den Nachdruck auf das Zukünftige legt und nicht auf die Vergangenheit, in der Chilterns Vergehen stattgefunden hat. Gleich im Anschluss, also zu Beginn des zweiten Aktes, beginnt in der Originalfassung der Freund Lord Goring ein Gespräch mit dem am Boden zerstörten Robert Chiltern, indem er sagt: „it’s an awkward business, very awkward indeed“ (Wilde *Ideal* 49), und er hätte schon viel früher mit seiner Frau darüber sprechen sollen. In Lerbs’ Version beginnt der Dandy Lord Goring mit: „Damit wäre nun alles gesagt?“, worauf Robert Chiltern antwortet: „Das Vergangene – ja. Das Künftige –“ (Lerbs 45). „Das Künftige“, die Zukunft also, ist es, in der die Kraft Chilterns liegt. Das Vergangene, sein persönliches Verbrechen, geheime Informationen weitergegeben zu haben, wird von Lerbs ins Schicksalhafte verlagert. Das Schicksal wird also zur Verantwortung von Chilterns Verbrechen hinzugezogen. Lerbs verkürzt im folgenden Beispiel zugunsten der Figur Chilterns:

Sir Robert Chiltern: (...) And the woman I love knows that I began my career with an act of low dishonesty, that I built up my life upon sands of shame – that I sold, like a common huckster, the secret that had been intrusted to me as a man of honour. I thank heaven poor Lord Radley died without knowing that I betrayed him. I would to God I had died before I had been so horribly tempted, or had fallen so low. *Burying his face in his hands.* (Wilde *Ideal* 98–99)

Sir Robert: (...) Es gab einen furchtbaren Auftritt (setzt sich) Und nun ist alles aus. Ich brauche dir wohl weiter nichts zu sagen. Aber ich möchte doch wohl einmal wissen, was das Schicksal im Sinne hatte, als es mich so hochsteigen ließ, um mich – nun – (er bricht ab). (Lerbs 90)

In Wildes Version wird das Verbrechen Chilterns beim Namen genannt, in Lerbs' Version wird das unbeeinflussbare Walten des Schicksals herangezogen als Vorwand für Chilterns Verbrechen. Diese höhere Macht verlagert die Handlung nicht nur ins Unbeeinflussbare, sondern auch ins Politische. Bei Wilde ist Chiltern in dieser Situation ein gebrochenes Individuum. Er beginnt mit „the woman I love“ und drückt somit seine größte Angst – Gertrude dadurch zu verlieren – aus, was in Lerbs' Version völlig wegfällt. Aus der Gebrochenheit, Verzweiflung und Reue der Privatperson Chiltern wird der Satz: „Ich brauch dir wohl weiter nichts sagen.“ Lerbs verlagert die Handlung vom Privaten ins Politische. Die Führerfigur lebt nicht für sich, sondern lebt ganz im „Wir“.

Neben dem Schicksal kommt noch die Kategorie des Willens hinzu. An der Stelle, an der Robert Chiltern sich ob seiner Jugendsünde bei seinem Freund, dem Dandy Lord Goring, rechtfertigt, weil er seine Karriere nicht ohne das durch sein Vergehen erhaltene Vermögen aufbauen hätte können, behauptet Lerbs' umgefärbter Chiltern: „wenn ich meine Ideale in die Tat umsetzen will, muß ich Geld haben“ (Lerbs 48), was bei Wilde ein einfaches „To succeed, one must have wealth“ (Wilde *Ideal* 52) ist. Darauf folgt folgender Dialog:

LORD GORING: You underrate yourself, Robert. Believe me, without wealth you could have succeeded just as well.

SIR ROBERT CHILTERN. When I was old, perhaps. When I had lost my passion for power, or could not use it. When I was tired, worn out, disappointed. I wanted my success when I was young. Youth is the time for success. I couldn't wait. (Wilde *Ideal* 52)

Die Lerbssche Version:

Goring: Eine Selbstunterschätzung, Robert. Glaub mir, du hättest deinen Weg auch ohne Geld gemacht.

Sir Robert: Aber nicht, solange ich jung war. Jung, unverbraucht, unermüdet, unenttäuscht, voll Spannkraft und dem Willen zur Macht und zur Leistung. Nur solange man jung ist, nützt einem der Erfolg. Warten konnte ich nicht. (Lerbs 48)

Hier bringt Lerbs abermals den mächtigen Willen zum Ausdruck. Kohlmayer konstatiert, dass mit der Übersetzung „Wille zur Macht und zur Leistung“ eine starke Akzentverlagerung passiert, denn der Begriff „passion“, also „Leidenschaft“, deute auf ein subjektiv-biografisches Leiden Chilterns hin, der dies als Erklärung für seinen Machthunger angibt (Kohlmayer *Dandy* 288).

Weiters konstatiert Kohlmayer: „Durch das nietzscheanische Klischee des Willens zur Macht im Munde Chilterns wird dagegen aus einem individuellen sozialpathologischen Syndrom der biologistisch begründete elitäre Herrschaftsanspruch der Willensmenschen“ (288). Eine weitere Komponente wird an dem oben genannten Beispiel gezeigt, nämlich die der Verherrlichung der Jugend, die ebenso Teil des Programms war. Bei Wilde kommen die Worte „old, tired, worn out, disappointed“, was Lerbs hier mit „jung, unverbraucht, unermüdet, unenttäuscht“ übersetzt. In diesem Kontext werden Konnotationen zum kampfesbereiten, jungen, gesunden, disziplinierten Soldaten hergestellt.

Gehen wir zurück zur Führerfigur, die sich durch einen starken Willen auszeichnet, der hier mit „Leistung“ noch übersteigert wird. Als Lord Goring Robert Chiltern fragt, ob es nicht auch ein Zeichen von Schwäche ist, dass er sich kaufen hat lassen, bzw. ob er kein schlechtes Gewissen hat, antwortet der Lerbssche Chiltern: „Nein, mein Gewissen war

einsichtig genug, sich mit meiner L e i s t u n g zufrieden zu geben“ (Lerbs 51). Bei Wilde heißt es im Gegenzug: „No. I felt that I had fought the century with its own weapons, and won“ (Wilde *Ideal* 59). Während Wildes Chiltern resigniert und bedauert, entscheidet sich Lerbs hier, den Konflikt auf ein Fremdverschulden zu reduzieren und Chilterns starken Charakter und Willen, der es ihm möglich macht, sich auf seine reine Leistung zu stützen, hervorzuheben.

Am Ende des zweiten Aktes, als Robert und Gertrude Chiltern sich heftig streiten, hält Robert Chiltern verzweifelt eine Hymne auf die Liebe. In der Wildeschen Fassung behauptet er, dass er zu schwach gewesen sei, seine Schwächen und sein Geheimnis seiner Frau zu gestehen, während Lerbs es folgendermaßen umschreibt: „aber vergiß darüber nicht, wieviel Schuld du selber trägst. Du hättest spüren müssen, daß ich nahe daran war, zu siegen – und daß ich den Sieg v e r d i e n e“ (Lerbs 76). Man sieht also an den Beispielen, wie sehr Robert Chiltern die Schuld zugunsten seiner Heroisierung in der Lerbsschen Fassung abgenommen wird, einmal durch das Walten des Schicksals und einmal durch Gertrude. Gegen Ende des Stücks, als Robert Chiltern die Liebe Gertrudes zu ihm verloren glaubt, bezeichnet er sich selbst im Gespräch mit Lord Goring in der Lerbsschen Version als Menschen, „der sich im Feuer seiner Arbeit und seines Glaubens von allen Schlacken der Vergangenheit reinbrannte“ (93). Chilterns Sünden werden in Lerbs’ Version zunächst in das Licht des Schicksalhaften gerückt, und zusätzlich wird er freigesprochen von Schuld durch das „Feuer seiner Arbeit“ und seinen „Willen zur Macht und zur Leistung“.

6.3. Die Wandlung des Dandys Lord Goring

Im Folgenden wird versucht, die Änderungen an der Dandyfigur, die Lerbs hier vorgenommen hat, zu demonstrieren. Dem selbstdisziplinierten und von Schuld geplagten Politiker Robert Chiltern stellt Wilde als Kontrastfigur den Dandy Lord Goring gegenüber.

Lord Goring wird in Wildes Text von seinem Freund Robert Chiltern vorgestellt als „the idlest man in London“ (Wilde *Ideal* 20), und sein Vater Lord Caversham bezeichnet ihn als „good-for-nothing young son“ (9). Obwohl Lord Goring das tut, was er für richtig hält, was gemeinhin als nicht nützlich betrachtet wird, lösen sich letztlich die Beziehungen nur durch seine Intervention in Wohlgefallen auf. Er steht also für das utopische Element im Stück, das besagt (wenn wir an *The Soul of Man under Socialism* denken): Je individueller und befreiter sich die Menschen bewegen können, desto mehr Verständnis und Liebe gibt es. Die Maximen der viktorianischen Tugendhaftigkeit und Prüderie umgeht er locker, indem er sich, wie Kohlmayer es ausdrückt, „keiner monistischen, sondern einer situativen Ethik“ (Kohlmayer *Gesellschaftskomödie* 277) zugehörig fühlt. Dieser Kontrast zu Chiltern drückt sich bereits in der Beschreibung seiner Person aus: „A well-bred, expressionless face. He is clever, but would not like to be thought so. A flawless dandy, he would be annoyed if he were considered romantic“ (Wilde *Ideal* 20).

Das „kultiviert-ausdruckslose“ Gesicht steht konträr zum „auffälligen“ Ausdruck Chilterns (erinnern wir uns an Chiltern, dem die Gewaltsamkeit zwischen Selbstverwirklichung und Selbstentfremdung eingeschrieben ist). Kohlmayer schreibt dazu, dass das Wort „well-bred“ einerseits auf gesunde und positive Anlagen hindeute, andererseits auch die gelungene Erziehung oder Bildung darin stecke. „Expressionless“, also „ausdruckslos“, meint hier eine Harmonie zwischen Innen und Außen, und keines von beiden ist jeweils dominant über das andere (Kohlmayer *Dandy* 290).

Bei Lerbs lautet die Beschreibung folgendermaßen: „Ein gepflegtes, hübsches, betont ausdrucksloses Gesicht. Er ist sehr gescheit, ist aber bestrebt, es nicht zu zeigen. Als makelloser Dandy bester Zucht würde er sich ärgern, wenn man ihn einen Romantiker nennte“ (Lerbs 17).

Die dreifache Negation im Englischen von „expressionless, would not like, flawless“,

die für die ironische Abgrenzung des Dandys steht, wird bei Lerbs zu „betont“, „bestrebt“ und „bester Zucht“. Kohlmayer weist auch hier auf die „Implantation voluntaristischer Züge“ (Kohlmayer *Dandy* 290–91) hin. Dem Dandy werden also Merkmale des oben genannten mächtigen Willens eingeschrieben. Er ist nicht länger der, der frei und nach eigenem Ermessen handeln wird, sondern sein Ausdruck wird „betont“ –er handelt also bewusst und diszipliniert. „Well-bred“ wird bei Lerbs reduziert auf hübsch, und der Ausdruck „Dandy bester Zucht“ weist Konnotationen von biologischer Auslese und – in diesem Kontext – erhabener „Rasse“ auf. Der Kontrast von Goring und Chiltern wird bei Lerbs völlig umgekehrt. Der Dandy Goring wird zum Anhänger Chilterns, zum Verkünder von belehrenden, moralisierenden Botschaften. Er wird zum Vertreter einer autoritären Männergesellschaft und sein Verhältnis zu Robert Chiltern ist geprägt von einem ständigen Sich-Messen. Der Dandy ist Teil eines kollektiven „Wir“ in diesem Kontext – Teil der „Volksgemeinschaft“. Aphorismen werden nur dann von Lerbs übernommen, wenn sie der Figur des Dandys schaden und dieser sich selbst sozusagen als minderbemittelt bewertet. Lerbs entscheidet sich für Hinzufügungen im Nebentext wie „im alten spöttisch-aphoristischen Ton“ (Lerbs 112). Denken wir an das Programmheft zum *Idealen Gatten*, in dem Lerbs sagt, dass in Wildes Stücken „die Zyniker, die Spötter, die hemmungslosen Ichmenschen geschlagen werden“.²⁴ Dieser Abwertung stehen zahlreiche Hinzufügungen wie „ernst, nachdenklich, echt“ (Lerbs 50) gegenüber, um auf diese Weise das Maskenhafte, Künstliche und ideologisch Unerwünschte der Dandyfigur kosmetisch zu korrigieren und sie so in das „Wir“ der Auserkorenen zu integrieren.

²⁴ Programmheft des Staatstheaters Berlin vom Dezember 1935 zu *Ein idealer Gatte* (Zit. nach Kohlmayer *Wilde* 225).

6.3.1 Der Dandy als Anhänger Chilterns

In der Situation, in der der Politiker dem Dandy seine Jugendsünde beichtet, bedauert Goring diesen (im Original), und zwar nicht, weil es eine offizielle Schandtat war, sondern ausschließlich wegen der Privatperson Robert, wenn es heißt:

SIR ROBERT CHILTERN. And, after all, whom did I wrong by what I did? No one.

LORD GORING. [Looking at him steadily.] Except yourself, Robert. (Wilde *Dandy* 51)

Goring bedauert den Privatmann und Freund, der im Konflikt mit seinem Gewissen und seiner Frau Gertrude steht, die er zu verlieren glaubt, und nicht das politische Vergehen. In der Lerbsschen Interpretation findet die Individualität keinen Platz mehr. Es gibt keinen Platz mehr für ein subjektives Bedauern eines Freundes, der Politiker in seiner Funktion steht im Mittelpunkt des Bedauerns. Wilde kritisiert in *The Soul of Man under Socialism* zutiefst, dass die Persönlichkeit des Menschen sich ausschließlich über seinen Besitz zu definieren, dass sich der Fleiß, um dieses Ziel zu erreichen, im höchsten Grade demoralisierend auf den Menschen auswirkt. Eigentum, Ansehen, Titel, gesellschaftliche Stellung, all das sind belanglose Werte, die den Individualismus zerstören und einen falschen Individualismus hervorbringen. Deshalb auch die kontrastive Figur des Dandys, der eben keiner dieser Konventionen unterliegt.

Dagegen wird der Lerbssche Goring selbst in dieser Situation zum Anhänger Roberts, als dieser ihm erzählt, dass er die Bestechungssumme erfolgreich vermehrt habe, „ja, seither ist mir alles unter den Händen zum Erfolg ausgeschlagen“ (Lerbs 51); dies bestätigt der Lerbssche Goring: „(nickt): In einem sehr, sehr guten Sinne, Robert“ (51). Bei Wilde ist der Dandy ein unbestechlicher, zeitloser, völlig autonomer Gesprächspartner. Bei Lerbs wird er zum Anhänger der Macht- und Geldideologie, zu deren Vetretern und Opfern Robert Chiltern gehört. Chiltern fährt fort, dass er das Doppelte der Bestechungssumme an

Wohlfahrtszwecke gespendet habe in der Hoffnung, dass er sich mit dem schlechten Gewissen versöhnen könne. Lord Goring sagt darauf: „In public charities? Dear me! what a lot of harm you must have done, Robert!“ (Wilde *Ideal* 52). Wildes Dandy verliert angesichts des Essays *The Soul of Man under Socialism* mit dieser Aussage jede Beliebigkeit²⁵ und wird zur scharfen Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen. Die Ironie und das Paradoxon sind Mittel, um den im Essay geforderten Sozialismus und Individualismus zu verkünden. Wilde kritisiert hier zutiefst die Verbindung aus Wirtschaft, Privateigentum und pseudoaltruistischen Anwandlungen. In der Lerbsschen Fassung heißt es hier lediglich: GORING: „Ach du lieber Himmel, da wirst Du ja ein schönes Unheil angerichtet haben. – Ärgere dich nicht über meine Aphorismen, Robert. Ich brauche sie zur Regulierung meiner geistigen Gesundheit“ (Lerbs 52). Die Stellen, in denen Wilde Goring zum Sprachrohr der Kritik macht, werden von Lerbs als (siehe Programmheft zum *Idealen Gatten*) „Spiegelfechtereien“ abgetan, um das Dandyhafte ins Lächerliche zu ziehen, um Goring ins Kollektiv des „Wir“ integrieren zu können und ihn auf diese Weise an den Politiker anzugleichen. Lerbs unternimmt an zahlreichen Stellen Hinzufügungen zur Aufwertung Chilterns, wenn Lord Goring ihn bestätigt: „N i e m a n d ist im Kampf um die Erfüllung einer Aufgabe davor geschützt, etwas Falsches zu tun“ (60).

Auf die Frage Gorings, ob es nicht ein Zeichen von Schwäche ist, dass er Baron Arnheim geheime Informationen weitergegeben hat, antwortet Chiltern in der Lerbsschen Version:

²⁵ “The proper aim is to try and reconstruct society on such a basis that poverty will be impossible. And the altruistic virtues have really prevented the carrying out of this aim. Just as the worst slave-owners were those who were kind to their slaves, and so prevented the horror of the system being realised by those who suffered from it, and understood by those who contemplated it, so, in the present state of things in England, the people who do most harm are the people who try to do most good”. (Wilde *Soul of Man* 127-128)

Sir Robert: Niemals. Und ich meine immer: Ich kann doch wohl nicht schlecht, nicht unecht sein; sonst hätte sie es gespürt. Die Arbeit, die ich zäh und mit reinem – mit r e i n e m! – Ehrgeiz geleistet habe, muß doch wohl etwas wert sein – sonst wäre sie mir nicht so geraten. Ich habe d o c h wohl nicht s o g a n z unrecht.

Goring (mit echter Wärme): Ganz gewiß nicht, Robert. (51)

Goring wird zum Verkünder und Unterstützer Roberts und verliert jegliche Autonomie und Individualität, wenn er in die Gruppe des Kollektivs eingeführt wird. In einer ersten Unterredung mit der prinzipienstrengen Ehefrau Roberts, Gertrude Chiltern, versucht Goring ihr zuzureden, damit sie selbst imstande ist, ihre Werte und Tugenden zu hinterfragen. Mabel Chiltern, die Schwester von Robert Chiltern und das weibliche Pendant zum Dandy, kommt herein und unterbricht die Unterredung.

LADY CHILTERN. [Looking at him in surprise.] Lord Goring, you are talking quite seriously. I don't think I ever heard you talk seriously before.

LORD GORING. [Laughing.] You must excuse me, Lady Chiltern. It won't occur again, if I can help it.

LADY CHILTERN. But I like you to be serious.

[Enter MABEL CHILTERN, in the most ravishing frock.]

MABEL CHILTERN. Dear Gertrude, don't say such a dreadful thing to Lord Goring. Seriousness would be very unbecoming to him. Good afternoon Lord Goring! Pray be as trivial as you can.

LORD GORING. I should like to, Miss Mabel, but I am afraid I am ... a little out of practice this morning; and besides, I have to be going now. (Wilde *Ideal* 120)

Lady Chiltern (erstaunt): Aber Sie reden ja ganz ernsthaft, Lord Goring –? Das kenne ich ja gar nicht an Ihnen –?

Goring: Eine neue Note vermutlich – hoffentlich gefällt sie Ihnen. (wieder ernsthaft) (...)

Lady Chiltern: Ich lerne Sie von einer ganz neuen Seite kennen, Lord Goring. Aber dieser ernsthafte Ton gefällt mir sehr an Ihnen. (Mabel Chiltern kommt im verführerischsten Frühjahrskleid)

Mabel: Ich hingegen möchte mir mein Urteil noch durchaus vorbehalten. Also lassen Sie den ersten Ton einmal vernehmen, Lord Goring.

Goring: Verzeihung Miss Mabel – aber soviel auf einmal kann ich nicht bewältigen. Ich muß mich erst eingewöhnen. Und außerdem muß ich jetzt gehen. (Lerbs 61)

Sowohl die Rolle Gorings wie auch Mabels wird hier bei Lerbs völlig umgekehrt.

Während Mabel sich im Original ebenso wie Goring den Konventionen widersetzt, wird sie hier, wie Lord Goring, zum Teil des Kollektivs. Beide sind VertreterInnen einer Art „vernünftigen“ Sprechens. Beide distanzieren sich von ihrem individuellen, dandyistischen Dasein, das ihnen im Original zu Eigen ist. Beide werden auf diese Weise „eingebürgert“ in die Rolle des ideologisch Vertretbaren und „Vernünftigen“. Während der Dandy bei Wilde die Verkörperung der individuellen Ästhetik ist, wird er hier zum „makellosen Dandy bester Zucht“.

6.3.2 Der Dandy als Teil der autoritären Männergesellschaft

Goring wird in Lerbs' Fassung vor allem durch zwei Punkte Teil der autoritären Männergesellschaft. Zum Ersten durch die Interaktion mit seinem Vater, der auch bei Wilde Vertreter derselben ist, und zum Zweiten durch seine Interaktion mit den weiblichen Figuren des Stückes.

Das Auftreten des autoritären Vaters Lord Caversham ist bei Wilde schon sehr rau und roh. Der Vater drängt Goring dazu, etwas Sinnvolles zu tun, worauf aber Goring nie unfreundlich wird, sondern die Situationen locker und autonom meistert. Caversham will, dass er etwas Sinnvolles tut: „I am far too young“ (Wilde *Ideal* 120), ist die Antwort Gorings. Caversham drängt ihn, in die Politik zu gehen, worauf Goring antwortet: „My dear father, only people who look dull ever get into the House of Commons, and only people who are dull ever succeed there“ (Wilde *Ideal* 120). Bei Lerbs fehlen diese Passagen naturgemäß zur Gänze. Stattdessen will Lord Caversham, dass Goring endlich heiratet:

Caversham: Heiratest Du – oder heiratest Du nicht?

Goring: Ich hoffe, dir diese Frage noch vor dem Frühstück mit einem schlichten und mannhaften „ja“ beantworten zu können. (Lerbs 114)

Der Dandy wird also mit einem „mannhaften ja“ antworten, wird also zum Nachahmer seines autoritär-plumpen Vaters, der ihn bei Lerbs an einer anderen Stelle sogar des „Vatermords“ (84) beschuldigt. In einem ähnlichen Ton geht es weiter, wenn gegen Ende des Stückes, nachdem Robert sich gegen den Wunsch der Erpresserin negativ über das argentinische Kanalprojekt geäußert hat und die Presse ihn dafür bejubelt, Lord Caversham seinem Sohn Goring aus der Zeitung vorliest:

Caversham: Durchbekommen –? In Grund und Boden hat er es geredet. Erledigt.

Vernichtet. Das ganze korrupte System dieser Finanzgesellschaften aufgedeckt! (...)

Robert Chiltern (...) makellose Laufbahn – bekannt wegen der Untadeligkeit seines Charakters, stolze Überlieferung bester vaterländischer Politik – wohlthuender Gegensatz zur lässlichen Moral gewisser ausländischer Staatsmänner – Na?

Goring (ruhig): Das freut mich, Vater. Das freut mich – aus verschiedenen Gründen – mehr, als ich dir sagen kann. Es gibt also doch noch so etwas wie eine heroische Haltung in der Welt. Ob ich das wohl auch jemals lerne? Was meinst du? Oder bin ich dazu zu – privat? (113)

Goring ist Teil der normativen Gesellschaft, er will lernen. Er will von Robert und von seinem Vater lernen und ist Verkünder ideologischer Floskeln, während er bei Wilde der vollkommen befreite Mensch ist, der den Einfluss des Vaters überwunden hat. Der in Interaktion mit seinem Vater heroisierte Dandy ist fixer Teil einer soldatisch-autoritären Konzeption des Männerbildes. Aus dieser Position tritt er auch in Interaktion mit den weiblichen Figuren des Stückes, wenn es heißt: „Das müssen Sie m i r überlassen, Lady Chiltern. So etwas ist Angelegenheit unter Männern“ (113). In Interaktion mit Frauen agiert der Lerbsche Dandy mit „spöttischer Kühle“, „straff“ und „streng“. Sobald er von Robert, dem Führer, spricht, wird er „sacht“ und „sanft“. Die Führerfigur wird zum einzigen Ort, an dem Gefühle stattfinden können. Goring wird vom Dandy zum Vertreter der

Männergesellschaft, die willig ist zu lernen, und Ziele vor Augen hat. Und tatsächlich hat Goring zum Schluss des Stückes „gelernt“, als Mabel Chiltern, die weibliche Dandy-Figur, die im Original über Goring sagt: „He can be what he chooses“ (Wilde *Ideal* 144), in der Lerbschen Fassung sagt: „Ich will keinen idealen Gatten. Ich will einen richtigen Mann“, und im Nebentext steht: „Caversham (sieht ihn an, lacht, schlägt ihm auf die Schulter, lacht und geht, immer herzlicher lachend, mit den beiden hinaus) (144). Die Figur des Dandys wird zunächst an den Politiker Chiltern angeglichen, wird zugleich Teil der Männergesellschaft, die mit der Aufnahme in das Wir-Kollektiv einhergeht, ist gewillt zu lernen und erhält zum Schluss dafür sogar die Billigung des autoritären Vaters, der ihn durch das Ritual des „Auf-die-Schulter-Klopfens“ endgültig zu einem „richtigen Mann“ macht.

6.3.3 Sich-Messen

Zahlreiche Passagen deuten auf ein Ringen zwischen den beiden Charakteren hin. Nachdem beide Figuren ihre individuellen Charakterzüge verloren haben, (indem der Dandy Goring von Lerbs auf den Bewunderer reduziert wurde, und Robert Chiltern zur Führerfigur stilisiert wurde) sind sie somit ebenbürtig. In Lerbs' Version werden dem Dandy folgende Attribute zugeschrieben: „sieht ihn unverwandt an“, „eindringlich“, mit „kaltblütigster Selbstverständlichkeit“ und „mit Zurückhaltung des Gentleman“. Robert Chiltern und Lord Goring erhalten bei Lerbs mehr oder weniger dieselben rohen, kühl-distanzierten Charakterzüge, die beim Politiker allerdings stärker und besser – ganz im Sinne einer Führerfigur – ausgeprägt sind.

Ein Beispiel hierfür ist die Situation, als Goring und Chiltern überlegen, wie sie die Erpresserin Mrs. Chevely bestechen können, sodass sie den Brief von Baron Arnheim aushändigt. Nun ist das für eine Führerfigur nicht besonders vornehm. Lerbs löst solche Situationen, indem er den Schwerpunkt setzt, der auf Kosten der Dandyfigur geht. So legt er

beiden tendenziell plumpe Phrasen zur Erheiterung des Publikums in den Mund, wenn es heißt: „Na, da hast Du ja auch was davon – zur Ergänzung deines Weltbildes.“ Goring antwortet darauf: „Ich werde mein ungeübtes Hirn in Bewegung setzen und nachdenken“ (Lerbs 54).

Lerbs gibt hier eine völlig andere Atmosphäre wieder. Bei Wilde ist Chiltern in dieser Situation eine gebrochene, ängstliche und verzweifelte Figur, während Lerbs die Situation auf Kosten des Dandys und zur Erheiterung des Publikums umgeschrieben hat.

Besonders gut sieht man dieses Sich-Messen zwischen Chiltern und Goring, als sie sich streiten:

SIR ROBERT CHILTERN. Do you give me your word that there is no one there?

LORD GORING. Yes.

SIR ROBERT CHILTERN. Your word of honour? [Sits down.]

LORD GORING. Yes.

(...)

LORD GORING. Robert, this must stop. I have told you that there is no one in that room - that is enough. (Wilde *Ideal* 103)

Goring (sehr ruhig, aber mit abschließender Betonung): Ich habe dir gesagt, daß niemand drinnen ist. Du mußt es mir glauben, und damit muß es ein Bewenden haben.

Sir Robert (auf ihn zu, ungläubig, aber mit beginnendem Verständnis): Arthur –! (da Goring ihn nur unbeweglich ansieht): Ach so. (sie stehen eine Weile Auge in Auge – zwei Gentlemen, die es für selbstverständlich halten, dass man auch in der schwersten Auseinandersetzung noch Haltung bewahrt)

Goring (nach einer Pause): Ich bitte dich nicht m e i n e t wegen, mir zu glauben, Robert. Ich bitte dich um d e i n e t willen. Wenn du mir glaubst, wird vielleicht alles gut. (Lerbs 95)

Bei Wilde scheut sich Goring nicht davor, ein Ehrenwort abzugeben, das er nicht halten kann, Goring lügt, denn er glaubt, dass sich im Zimmer nebenan Gertrude Chiltern

versteckt. Er versucht sowohl Robert wie auch Gertrude zu verschonen, denn sie hätte einen Tabubruch begangen – „it was I whom you thought was concealed in a room in your house, at half-past ten o'clock at night?“ (Wilde Ideal 129)

Bei Wilde liegt das Potenzial des Dandys darin, dass ihm die Lüge als gesellschaftliche Konvention zweitrangig ist. Er lügt, und Robert findet es heraus.

Lerbs, der einer „konventionalistischen Ethik“ (Kohlmayer *Dandy* 300) verpflichtet ist, lässt es erst gar nicht so weit kommen, wenn Goring halbherzig bittet, „um d e i n e t wollen“. Während bei Wilde Goring ohne Rücksicht auf Tabus und frei von moralischen Konventionen handelt, führt Lerbs die Notlüge ein, und die Situation wird „Auge in Auge stehend“, dennoch „Haltung bewahrend“ zu einem „Sich-Messen“ ebenbürtiger Charaktere, was im völligen Gegensatz zu Wildes Politiker-Dandy-Konstellation steht.

6.3.4 Der Dandy als Verkünder von Moral

Die Tendenz setzt sich fort. Die Figur des Dandys hat ihre Autonomie und ihre Individualität verloren. Sie steht mit dem Politiker auf einer Stufe. Das passiert durch zahlreiche Hinzufügungen im Bühnentext: „er steht auf; das blasierte, dandyhafte, zynische Gehabe, eine vollkommene, zur wesenhaften Erscheinung gewordene Maske, fällt für Augenblicke von ihm ab. Sein Gesicht ist wach und gespannt“ (Lerbs 81) oder er „bleibt zurück. Sein ganzes Benehmen ändert sich mit einem Schlage – er wird knapp, straff, bewusst“ (85) und er agiert „kalt, mit stählerner Gespanntheit des Willens“ (108), „mit immer wachsender Schärfe“ (104), um nur einige Beispiele zu nennen. Der Dandy verliert seine Lockerheit, die er bei Wilde hat. Er wird zum Ebenbild des Politikers, und er wird zunehmend mit Attributen ausgestattet, die etwas Soldatisches an sich haben, wenn er „knapp, straff und bewusst“ agiert. Dieses Bild wird genährt dadurch, dass er in belehrender

und moralisierender Weise mit den anderen Personen interagiert. Vor allem in Interaktion mit Gertrude Chiltern ist das der Fall. Nun ist bereits bei Wilde eine intellektuelle Abhängigkeit zwischen Mann und Frau der Fall, die aber bei Lerbs noch einmal verstärkt wird. Er beginnt seine Gespräche mit Gertrude beispielsweise folgendermaßen: „Aber ich möchte Ihnen einmal einen kleinen Vortrag über die Praxis des Arbeitsalltags halten“ (59).

Die Schlüsselszene des Stückes ist jene, in der er versucht, Gertrude Chiltern zu Liebe und Vergebung gegenüber Roberts Vergehen zu bewegen. Robert will sich, nachdem er die Affäre um die Erpressung überstanden hat, aus der Politik zurückziehen, “abroad perhaps, or in a country away from London, away from public life”. Gertrude Chiltern antwortet daraufhin erleichtert: „Oh yes, Robert, you should do that. It is your duty to do that.“ (Wilde *Ideal* 132–133). Daraufhin versucht Goring, sie dazu zu bewegen einzusehen, dass ein Rückzug aus der Politik Robert unglücklich machen würde. “He would lose everything, even his power to feel love. Your husband’s life is at this moment in your hands, your husband’s love is in your hands” (139). Bei Wilde versucht Goring, in freundschaftlicher Zuwendung Gertrude Chiltern zu überzeugen, ihre strengen Prinzipien zugunsten der Liebe zu Robert als zweitrangig zu sehen.

LORD GORING. (...) You love Robert. Do you want to kill his love for you? What sort of existence will he have if you rob him of the fruits of his ambition (...)

LADY CHILTERN. [Troubled and hesitating.] But it is my husband himself who wishes to retire from public life. He feels it is his duty. It was he who first said so.

LORD GORING. Rather than lose your love, Robert would do anything (...) Besides, Robert has been punished enough. (137–38)

Goring: Die Wahrheit sieht nicht immer wie eine Komödienfigur aus, Lady Chiltern. Es gehört kein Mut dazu, die Welt mit den astronomischen Massen idealer Forderungen zu messen – aber es gehört Mut dazu, sich hinterher mit der harten Wahrheit herumzuschlagen. Robert ist ein schöpferischer Mensch. Er hat großes geleistet, obwohl

ihn das Bewußtsein einer Tat bedrückte, die er begangen hat, bevor er Sie – bevor er sich selbst kannte. Er hat es geleistet, obwohl Sie immer kühl und fremd neben ihm hergegangen sind – nicht verstehend, sondern immer nur fordernd. Er hat den ungeheuren Mut gehabt, gestern den Sinn seiner Arbeit zu bestätigen, obwohl er glauben mußte, daß alle Hoffnungen seines Lebens zerschlagen waren. Er hat damit die letzte Schranke niedergerissen, die Sie von ihm trennte. Und jetzt, Lady Chiltern, bauen Sie eine neue auf?

Lady Chiltern: Was soll ich denn tun, Goring?

Goring: Ihn arbeiten lassen, ihn endlich einmal, zum ersten Mal in seinem Leben, mit leichtem Herzen und befreiten Händen arbeiten lassen. Alles, was Sie für ihn fühlen, müssen sie einsetzen, um ihm dazu die Kraft zu geben. Robert ist ein Mensch, der ein Ziel hat. Das Gefühl der Frau hat die große Pflicht, die Arbeit des Mannes ans Ziel zu tragen“ (Lerbs 131–32)

Bei Wilde geht es vor allem um die psychische Befreiung der Last von Roberts Vergangenheit. Gertrude wird aufgefordert, ihre menschenfeindlichen, strengen Tugenden aufzugeben, indem sie Roberts Fehler vergeben soll. Durch Vergebung wird die Liebe der beiden „reiner“. Bei Lerbs interagiert Goring streng, belehrend und abwertend, indem er zunächst einmal Lady Chilterns Ansichten ins Lächerliche zieht, denn „die Wahrheit ist nicht immer wie eine Komödienfigur“. Wenn auch bei Wilde die Frau prinzipiell vom Mann abhängig ist – „a man’s life is of more value than a woman’s“ –, so nimmt Wildes Goring Gertrude in ihrer Prinzipienstrenge doch ernst und will, dass sie selbst realisiert, dass ihre Entscheidung falsch ist. Bei Lerbs hält Goring ihr einen Vortrag, beschuldigt sie, macht sie obendrein mitverantwortlich für die nicht näher genannte Last Roberts und wertet Robert sogar noch auf, indem Robert den „ungeheuren Mut“ hat und „damit die letzte Schranke niedergerissen“ hat.

Kohlmayer fasst zusammen: „Die entscheidende ideologische Änderung besteht darin, daß der Konflikt aus dem psychischen („passion“) in den politisch-sozialen Bereich verlagert wird. Bei Wilde braucht der ehrgeizige Chiltern die Politik aus existenziellen Gründen, bei

Lerbs braucht die Politik den ‚schöpferischen Menschen‘ Robert“ (Kohlmayer *Dandy* 304). Gertrude wird in der Lerbsschen Version zur hilflosen, überforderten Frau, die dann fragt, „was sie denn tun soll“. Im Kontext der 1930er Jahre wird diese Frage zur Frage nach dem richtigen Verhalten gegenüber dem „Führer“, und Goring antwortet, „ihn endlich einmal mit leichtem Herzen und befreiten Händen arbeiten lassen“. Die Rolle der Frau ist die „große Pflicht, die Arbeit des Mannes ans Ziel zu tragen“. Der Dandy wird zum Vertreter und Propagandisten des Führers durch moralisierende Botschaften. „Der nazifizierte ‚Dandy bester Zucht‘ konnte somit ohne weiteres als Identifikationsangebot für Zeitgenossen aus besseren Kreisen dienen“ (306). Genauso, wie die Rolle Gertrudes als Bedienungsanleitung für das weibliche Publikum gesehen werden kann.

6.3.5 Weibliche Figuren im *Idealen Gatten*

Die weiblichen Figuren im Stück wurden alle verändert – wenig überraschend zugunsten der Figur Roberts. Mrs. Chevely ist die einzige Ausnahme. Sie repräsentiert bereits bei Wilde die Feindin, da sie Chiltern mit ihrem Brief erpresst. In der Lerbsschen Fassung wird sie animalisiert, um den Effekt des Feindschemas noch expliziter herauszustreichen. Sie „zerrt mit fliegenden Fingern, wütend, mit einem fauchenden Laut“ (Lerbs 106), sie „weicht langsam zurück“ (106), sie ist „sehr gebändigt“ (72) oder macht „heftige Bewegungen“ (74), sie betrachtet durch „zusammengekniffene Lider“ (98). Bereits beim ersten Auftritt von Mrs. Chevely werden die mit ihr in Interaktion getretenen Figuren von Lerbs anders dargestellt als im Original. Bei Wilde ist das Verhalten der Personen, wenn sie mit Mrs. Chevely in Interaktion treten, am Anfang neutral. Lerbs versucht die Grenze „zum Feind“ von Beginn an klar hervorzuheben. In Lerbs’ Fassung „warnt“ Goring vor ihr und beschreibt sie als Frau mit „krankhaften Neigungen“ (23), bevor wir überhaupt irgendetwas Genaueres wissen.

Außerdem drücken sich Goring und Robert Chiltern in einem militärischen Jargon aus, wenn sie über Mrs. Chevely reden. „Ich muss herausfinden, auf welcher Angriffslinie sie zu schlagen ist“ (53). Mrs. Chevely ist „ein mit allen Waffen moderner Technik gerüsteter Feind“, und „sie denkt nicht an Abrüstung“ (54), sie muss „unschädlich“ (54) gemacht werden. Mrs. Chevelys Sprache selbst ist der Jargon, der im Zusammenhang mit sogenannten „Untermenschen“ verwendet wurde. Lerbs legt ihr folgende Floskeln in den Mund: „mausetot schlagen“, „mit den Hunden hetzen“, „in den Kot herunterholen“ (30–33). Über Robert Chiltern sagt sie, sie werde ihn „in die Luft jagen“ (103) und „zerdrücken“ (73). Mrs. Chevely wird in der Lerbschen Fassung ganz explizit zur Feindin und in diesem Kontext zum „Untermenschen“ gemacht, wenn Goring im Zuge ihrer Erpressungsaktion Folgendes sagt:

Sehen Sie mich nicht so erstaunt an; ich will einmal mit aller Deutlichkeit den Trennungsstrich ziehen zwischen Ihrer und meiner Welt. (...) sie haben das Verbrechen begangen, das zu vergiften, was selbst dem Unheiligsten unter uns heilig sein sollte: die Quelle, aus der die Kraft wahrhaft lebensgläubiger Menschen strömt. (104)

Interessant an dieser Situation ist erstens, dass Lerbs Mrs. Chevely in aller Deutlichkeit zur Feindin erklärt – sie ist nicht Teil der „Wir“-Kollektivs. Sie ist Teil des Feindbildes, des Bösen und „Unteren“. Diesem „Unten-Sein“ wird weiters Ausdruck verliehen, indem Goring sagt: „Mrs. Chevely zerrt diesen Brief in ihre eigene Welt hinunter“ (122)

Auf der einen Seiten steht Goring, der Dandy „bester Zucht“, und auf der anderen Seite die animalisierte Mrs. Chevely, die die Personifizierung des „Untermenschen“, den es zu vernichten gilt, repräsentiert. Die zweite Komponente ist, dass aus einem privaten Problem, das bei Wilde im Vordergrund steht – „(...) but you seem to have forgotten that you came here tonight to talk of love, you whose lips desecrated the word love“ (Wilde *Ideal* 111) – bei Lerbs ein Kampf zwischen der „Welt der Feinde“ und der „Welt der

Guten“ gemacht wird, wobei unausweichlich die Konnotation von „arisch überlegene Rasse“ und „Untermenschen“ mitschwingt.

Selbst in einer bei Wilde sehr privaten Situation, die sich zwischen Lord Goring und Gertrude Chiltern abspielt, schreibt Lerbs die Situation so um, dass die Führerfigur, durch die „die Kraft wahrhaft lebensgläubiger Menschen strömt“, die Figur ist, die davon profitiert.

Gertrude Chiltern ist bei Wilde bereits die prinzipienstrenge, übertrieben tugendhafte Ehefrau. In Lerbs' Version wird dies verstärkt und zusätzlich unterstrichen mit Kälte, Kühle und Schuld. Sie wird aggressiver, sie wird intellektuell noch abhängiger, unfreundlicher und agiert hysterisch. Die Konnotation der Kühle erhält sie durch zahlreiche Beschreibungen Lerbs'. Sie bewegt sich „heftig“, „kühl“ und „eisig“. Die Schuld und die intellektuelle Abhängigkeit wurden in mehreren Passagen bereits angeführt. Ihr gesamtes politisches Engagement bei Wilde – sie setzt sich für Frauenemanzipation ein und ist sozial hoch engagiert, sie ist Mitglied der „Woman's Liberal Association“ (Wilde *Ideal* 61) –, all das wird von Lerbs eliminiert und reduziert auf die „Frauenliga“, die wiederum Assoziationen zur NS-Frauenschaft erweckt.

Auch sie hat die Rolle der Propagandistin des Führers. Dass Lerbs das Zukünftige betont, wurde an anderer Stelle bereits erwähnt. In Lerbs' Version hat sie nicht gelernt, ihre Prinzipien von einem anderen Standpunkt aus zu sehen, was bei Wilde der Fall ist, sondern sie sagt Folgendes (als Robert sie fragt, bevor er den Brief unterschreibt, indem er kundtut, dass er sich vom politischen Dasein zurückziehen wird): „Ich übe das schöne Recht aus, Vergangenes zu löschen und Künftiges zu begründen, Robert“ (Lerbs 132). Bei Wilde basiert ihre überraschend positive Reaktion auf einem Lernprozess, der auf Vergebung und Selbstreflexion aufbaut. Lerbs reduziert ihren Charakter holzschnittartig und lässt sie das „schöne Recht ausüben“.

Lady Chiltern wird reduziert auf eine prüde, lebensfeindliche und lebensferne Persönlichkeit, die mitschuldig gemacht wird. Sie hat lediglich die Pflicht, ihren Mann zu unterstützen. Durch die Abwertung ihrer Persönlichkeit wird Gertrude Chiltern auf diese Weise zur Propagandistin des Politikers.

Mabel Chiltern, das weibliche Ebenbild des Dandys, wird ebenfalls reduziert auf eine Anhängerin des Politikers. Sie wird zur Trägerin der „Herrschaft schöner Jugend“ (7) und somit Ebenbild des autoritären Lord Caversham, des Vertreters eines strammen jugendlichen Soldatentums. Die beiden haben in der Lerbschen Fassung eine Vater-Tochter-Beziehung. Mabel „ahmt scherzhaft seine Sprechweise nach“ (7).

Indem sie von Anfang an auf Cavershams Seite ist, wird auch sie automatisch zur Propagandistin des Politikers. Mabel beschwert sich an einer Stelle bei Gertrude, dass sie unaufhörlich Heiratsanträge von Tommy Trafford bekommt:

MABEL CHILTERN. I know, dear. You married a man with a future, didn't you? But then Robert was a genius, and you have a noble, self-sacrificing character. You can stand geniuses. I have no character at all, and Robert is the only genius I could ever bear. As a rule, I think they are quite impossible. Geniuses talk so much, don't they? Such a bad habit! And they are always thinking about themselves, when I want them to be thinking about me. (Wilde *Ideal* 70)

Mabel: Ich weiß, Gertrude – jetzt wirst du mir Robert als Vorbild hinstellen. Du weißt, ich habe unbegrenzte Hochachtung vor ihm. Aber ich könnte es nicht aushalten, mit einem Genie verheiratet zu sein. Was hast du davon? Du lebst für ihn, und er lebt für andere.

Lady Chiltern: Er lebt für mich, indem er für andere lebt. (Lerbs 64)

Mabels Argument bei Wilde, mit einem Genie zusammenzuleben, funktioniert nur aufgrund Gertrudes „noble, self-sacrificing character“. Und letztlich hält sie nichts von Genies: „As a rule, I think they are quite impossible.“ Während Lerbs hier komplett

umschreibt zugunsten Roberts. Durch Lady Chilterns Aussage „er lebt für mich, indem er für andere lebt“, wird die Situation noch auf die Spitze getrieben. Auch hier wieder die Aufforderung an das weibliche Publikum, die Männer in ihrer Arbeit zu unterstützen.

Die beiden weiblichen Charaktere Mrs. Marchmont und Lady Basildon haben bei Wilde oberflächliche, aber dandyistische Züge. Lerbs setzt sie als „all round“-Botschafterinnen ein. Trotz der eher „einfältigen“ Charakterzüge, die Lerbs herausstreicht, sind sie Anhängerinnen des Politikers, des Führers. Der Schwerpunkt in Lerbs' Fassung liegt aber im Allgemeinen darauf, die beiden als Personifizierung der intellektuellen Beschränktheit darzustellen, mit einigen kleinen, ideologisch gefärbten Botschaften, so wird aus „to be educated“ (Wilde *Ideal* 7) die „ergänzende Erziehung“ (Lerbs 5).

6.3.6 Zusammenfassung

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass jede Figur von Lerbs verändert wurde. Die Charismatisierung des Politikers zur Führerfigur bildet den Ausgangspunkt, und alle anderen folgen diesem Konzept. Seine Schuld wird in die Hände des Schicksals gelegt und seine Frau wird durch ihre Prinzipientreue zur Mitschuldigen gemacht. Ihre einzige Pflicht besteht darin, „die Arbeit des Mannes ans Ziel zu tragen“. Mrs. Chevely wird zur expliziten Feindin, deren animalische Primitivität es unschädlich zu machen gilt (um im Jargon zu bleiben). Im Kontext der Zeit wird sie zur Vertreterin des „Untermenschen“. Die dandyistischen Züge werden eliminiert oder so unkenntlich gemacht, dass sie vulgär anmuten.

Die Figur des Dandys Goring wird von Lerbs völlig umgekehrt: Wildes Dandy ist vom subversiven Nonkonformisten zum Propagandisten des nationalsozialistischen Gesellschaftsmodells geworden. „Er verkündet nicht mehr die antiautoritäre Utopie von individueller Autonomie, sondern die affirmative Botschaft der kollektiven Pflicht zur

heroischen Unterordnung unter die Ziele der männlichen Führerpersönlichkeit“ (Kohlmayer *Gesellschaftskomödie* 97). Bei Wilde steht Robert Chilterns Last aus der Vergangenheit im Vordergrund, Lerbs verlegt den Schwerpunkt in die Zukunft, die den großen Führer braucht. Lerbs verlegt den Konflikt vom Privaten ins Politische, da es im NS keine Individualität geben darf. Private Probleme sind nur dann relevant, wenn diese über die Dinge hinausweisen, was Lerbs im *Idealen Gatten* verwirklicht hat. Wildes Sozialkritik, deren Sprachrohr die Dandys sind, wird geradezu auf den Kopf gestellt. Die Lerbssche Fassung kreist um die Themen Schicksal, Opfer, Pflicht und Arbeit. Der Dandy ist nicht mehr der Distanzierte, autonom Handelnde, sondern wird zum Handlanger des Politikers. Er ist nicht mehr der Überlegene, sondern er ist der Bewunderer. So bietet Lerbs' *Idealer Gatte* durchaus Identifikationsmöglichkeiten „für Zeitgenossen aus besseren Kreisen“ (Kohlmayer *Dandy* 306), wie Kohlmayer schreibt. Wildes bewusst kultivierte Mehrdeutigkeit und Offenheit wird reduziert auf Kategorien der NS-Ideologie. Alle Szenen, die mit der NS-Ideologie nicht vereinbar sind (Politisches, Autonomie des Dandys, Paradoxa, Konventionsbrüche), werden eliminiert. Jede Person des Stückes verliert ihre ursprünglichen Charaktereigenschaften. So wirkt die Lerbssche Version teilweise plakativ, roh und unterkühlt durch zahlreiche Regieanweisungen im Nebentext. Diese betreffen größtenteils die Kategorie des Willens, indem er den Figuren Härte, Überlegenheit und Disziplin einschreibt. Die Erweiterungen im Haupttext werden fast ausschließlich eingesetzt, um das Führerprinzip hervorzuheben. Bis auf einige prägnante Stellen, die Lerbs völlig umgeschrieben hat, behält Lerbs die Dialogsequenz Wildes überwiegend bei, wobei die einzelnen übersetzerischen Entscheidungen zum Teil relativ unauffällig sind, letztlich dem Stück aber eine komplett andere „Botschaft“ geben. Mit dem *Ideal Husband* ist genau das geschehen, was Lefevere meint mit: „The ideology dictates the basic strategy the translator is going to use and therefore also dictates solutions to problems concerned with both the

‘universe of discourse‘ expressed in the original (objects, concepts, customs belonging to the world that was familiar to the writer of the original) and the language the original itself is expressed in.“

Lerbs implantiert systematisch ideologisch gefärbte Passagen, die in Wildes Original nicht vorhanden sind. Ein Beispiel soll demonstrieren, wie beide von Lefeveres angesprochenen Dimensionen verändert wurden. Wildes Goring behauptet Folgendes: „The men are all dowdies and the woman are all dandies, aren’t they?“ (Wilde *Ideal* 26).

In Lerbs’ Version spricht diesen Satz Mrs. Marchmont aus und ist er folgendermaßen übersetzt: „ (...) daß nach ihrer Meinung die Londoner Gesellschaft nur aus Gänsen und Fatzken besteht.“ (Lerbs 22)

- 1) Bei Lerbs ist es Mrs. Marchmont, die den Satz äußert (Dialogsequenz wurde verändert).
- 2) Lerbs spricht hier von der Londoner Gesellschaft, die so nicht im Original steht.
- 3) Er übersetzt „dowdies und dandies“ mit „Gänsen und Fatzken“.
- 4) Im Allgemeinen ist diese Entscheidung relativ unauffällig.

An diesem kurzen Satz können wir also sehen, dass die Übersetzungsentscheidungen zum teil relativ unauffällig waren, dass sie aber, um mit Katharina Reiß zu sprechen, weder eine semantische Äquivalenz (Reiß 58) herstellen (denn „dowdies“ meint „typically a woman – poorly dressed, unfashionable, unstylish“. Bei Wilde sind alle Frauen „dandies“ und die Männer „dowdies“. Aus Männern und Frauen bei Wilde wird die Londoner Gesellschaft bei Lerbs, die aus Gänsen und Fatzken besteht) noch außersprachliche Determinanten berücksichtigen, denn Wilde verwendet hier ganz bewusst „dowdies“ für Männer und „dandies“ für Frauen. Lerbs eliminiert den Witz, denn ein männlicher „dowdy“ lässt sich schwer mit dem Bild des strammen, kühlen Soldaten vereinbaren.

Die einzelnen Eingriffe Lerbs' sind also nicht immer auffällig, geben aber insgesamt dem Stück eine ganz andere Bedeutung. Der Lerbsschen Fassung wohnt eine Funktion inne, die so im Original ganz klar nicht vorhanden ist. In der Lerbsschen Neubearbeitung, in der behauptet wird, sie gehe an die „Quelle zurück“, denn „das Bild des Dichters ist in ein völlig falsches Licht gerückt“, wird uns eine Verfälschung des Originals wiedergegeben, die in der zielsprachlichen Version eine Funktion erfüllen musste, die im Original nicht vorhanden ist.

Zusammenfassung

Im ersten Teil der hier vorliegenden Arbeit wurde versucht, die Prozesse der Umstrukturierungen im Bereich der Kultur und des Theaters nach der Machtübernahme Hitlers am 30. Jänner 1933 zu demonstrieren.

Es kam zu gravierenden Änderungen im Bereich des Theaters. Zunächst manifestiert sich die Machtübernahme in Form von einer radikalen und unglaublich schnell vorangetriebenen Umstrukturierung des gesamten Machtapparates mit dem ersten Ziel einer Zentralisierung und Totalisierung. Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda wurde bereits am 13. März 1933, nur sechs Wochen nachdem Hitler an die Spitze gekommen war, eröffnet. Goebbels, der Reichspropagandaminister, hatte eine besondere Stellung im Bereich der Kultur und demnach des Theaters inne. Goebbels, der es selbst zu keiner Karriere als Künstler schaffte, wurde zum gnadenlosen Herrscher über das gesamte deutsche kulturelle Leben. Er selbst sah sich als Auserkorener des Volkes, als Vermittler der geistigen Kraft, der vor die Aufgabe gestellt war, das deutsche kulturelle Leben zu reinigen und auf eine höhere Stufe zu führen. Das RMVP und mit ihm alle für das Theater zuständigen Institutionen (Reichskulturkammer, Reichstheaterkammer, Reichsdramaturgie) wurden mit dem Ziel errichtet, das „geistige Einwirken auf den Staat“ zu formieren, mit Goebbels an der Spitze, um so den viel zitierten Begriff des „Nationaltheaters“ also einen „deutsch nationalen Kanon“ zu etablieren. Goebbels verfolgte im Wesentlichen zwei parallele Ziele: seine Macht innerhalb des NS-Machtapparates zu sichern und bestmöglich auszubauen, und das Forcieren des Feinbildes der jüdischen Bevölkerung.

Durch systematisch organisierte Gewaltübergriffe auf Jüdinnen und Juden folgte das erste, harmlos klingende Gesetz zur „Wiedereinführung des Berufsbeamtentums“

bereits am 7. April 1933. Dieses Gesetz legitimierte die vorangegangenen Gewaltübergriffe und die Entlassungen von sogenannten „Parteibuchbeamten“, von Personen nichtarischer Abstammung und vor allem von jüdischen Personen. Die Verfolgung wurde damit offiziell eingeleitet, als längst überfälliger Ausdruck des Volkszorns, wie Goebbels es nannte.

Parallel dazu galt für den Neuaufbau von Institutionen die Strategie der Zentralisierung. Die unterschiedlichen Institutionen wurden innerhalb weniger Monate errichtet und eröffnet, wobei die verschiedenen Abteilungen und Referate personell eng miteinander verwoben waren, um auf diese Weise möglichst konflikt- und diskussionsfrei arbeiten zu können. So fiel die tatsächliche Macht in die Hände weniger Personen, und bei allen Entscheidungen, die getroffen wurden, bei allen Gesetzen und Verordnungen, die erlassen wurden, behielten Goebbels und Hitler die endgültige Entscheidungsbefugnis.

Der Begriff *Gleichschaltung* wurde zum zentralen Wort. Das gesamte politische und gesellschaftliche Leben wurde vereinheitlicht. Bestehende Organisationen wurden in großen, der nationalsozialistischen Weltanschauung entsprechenden Organisationen *gleichgeschaltet*.

Das Theater fiel von nun an in die Zuständigkeit der Theaterabteilung innerhalb des RMVP. Nachdem die Entlassung von jüdischen Personen gefordert und legitimiert worden war, wurde die Theaterabteilung verantwortlich für den gesamten deutschen Spielplan. Neben der Spielplankontrolle war die Abteilung zuständig für alle personellen Angelegenheiten, Berufungen und Bestätigungen, berufsständische Fragen, Dramaturgie und den Theaterhaushalt.

Die berufsständischen Fragen lagen zwar im Verantwortungsbereich der Theaterabteilung, ausgearbeitet wurden sie aber in der Reichstheaterkammer, einer

Unterkammer der Reichskulturkammer, die vor allem für den *Gleichschaltungsprozess* der ArbeitgeberInnenorganisationen und ArbeitnehmerInnenorganisationen verantwortlich war. Mit der Einführung des Theatergesetzes unterstanden alle Theater im Deutschen Reich mitsamt allen Entscheidungen Goebbels. In der Theaterabteilung waren lediglich rund ein Dutzend Personen angestellt. Sie waren verantwortlich für die gesamte Durchsicht der Stücke und die Durchführung der oben genannten Punkte.

Die verantwortlichen Personen hatten oftmals mehrere Aufgaben. Ein Beispiel ist Rainer Schlösser, der neben seiner Tätigkeit als Reichsdramaturg auch Leiter der Theaterabteilung im RMVP und Präsident der Reichstheaterkammer war.

Goebbels trieb diese Zentralisierung in einer unglaublichen Geschwindigkeit voran, um das eingangs erwähnte Ziel eines *Nationaltheaters* so rasch wie möglich zu verwirklichen. Es gibt viele Reden von Goebbels und anderen Theoretikern, in denen diese versuchten, diesen leeren Begriff des *deutschen Nationaltheaters* zu nähren, dabei aber kaum über die herkömmlichen Schlagworte hinauskamen. Für den zweiten Teil war ich von der Frage geleitet, welche Inhalte tatsächlich gefordert wurden. Welche Kriterien mussten erfüllt werden, um ein Stück auf die Bühne zu bringen?

Die Anforderungen blieben sehr vage. In seinen Reden verlor Goebbels große Worte über die deutsche Kunst, er bestätigte, dass der Nationalsozialismus seine schützende Hand über die KünstlerInnen hielt, der Begriff des Genies wurde bis aufs Letzte ausgekostet, die Kunst wurde zum Altar, an dem nur „geweihte Hände“ handeln konnten usw. Es gab eine Unmenge an Texten zur Dramaturgie, die aber über herkömmliche Termini wie „Rasse“, Volk bzw. Volksgemeinschaft nicht hinausgingen. Es kann behauptet werden, dass die Themen, die in einem nationalsozialistischen Sinne gut gelungenen Bühnenwerken behandelt werden mussten, um NS-Ideologeme wie Führergedanke, Volksgemeinschaft, Blut und Boden, das Leben als ewiger Kampfplatz,

Schuld, Opfer, Heroentum und Schicksal kreisten. Das Problem lag aber tiefer. Die NationalsozialistInnen begingen einen schweren Fehler. Sie waren der Überzeugung, dass jeder Rasse eine ihr zugrunde liegende künstlerische Produktivität innewohnte. Demnach wäre es ausreichend gewesen, die „deutsche Kunst“ bzw. KünstlerInnen von anderen „rassischen“ Einflüssen zu befreien – und die Kunst würde sich ganz von alleine auf die „arische Herrenrasse“ rückbeziehen und in einer, wie sie es nannten, Natürlichkeit hervorgebracht werden können. Die bisher produzierte Kunst war demnach überschattet vom Einfluss des „Asphalt-Nomadentums“ und somit weit weg vom dem, was beim arischen Volk auf Gefallen traf. Die Kunst hatte sich vom Volk entfernt. Die künstlerische Produktivität der arischen Menschen musste wieder in Dynamik kommen, musste wieder Raum bekommen. Diese Naturalisierung wurde den NationalsozialistInnen zum Verhängnis.

Die Hoffnung ging nicht auf. Es herrschte große Unsicherheit nicht nur auf der Seite der künstlerisch tätigen Personen, sondern auch auf der Seite der Zensur.

Beide Seiten waren unsicher, denn die ideologisch-theoretischen Forderungen des Nationalsozialismus waren sehr vage. Die Frage, wie explizit sich die Forderung nach einem heroischen Theater analog zu einer heroischen Weltanschauung in einem Bühnenstück zeigen sollte, blieb offen. Was die für den Bereich des Theaters zuständigen Personen in den Ministerien mit Sicherheit hatten, war zwar die NS-Weltanschauung, das allein reichte aber lediglich für eine Negation. Die NationalsozialistInnen waren sich einig in der Verneinung, also darin, was man nicht wollte. Und in diesem Punkt konnten sie – wenn man es so ausdrücken möchte – große Erfolge verzeichnen. Die Spielpläne wurden von allen jüdischen Elementen gereinigt, im Begriff des Naturalismus sah man all das vereinigt, was es zu bekämpfen galt, der Mensch durfte nicht länger in seinem Einzelschicksal dargestellt werden, der Mensch durfte nicht in seiner Gebrochenheit auf

die Bühne kommen. Die vom Nationalsozialismus geforderten Stücke sollten erbauend sein, sie mussten unterhaltend und ermutigend sein, sie sollten über das Alltägliche hinausgehen und auf etwas Höheres verweisen, sowohl die Kulturschaffenden auf der einen Seite wie auch das Publikum auf der anderen Seite mussten ins „Wir“ der Volksgemeinschaft aufgelöst werden, der Heroismus, der der arischen „Rasse“ angeblich zugrunde lag, musste gezeigt werden, nicht einmal vor der Notwendigkeit eines Krieges durften die DramatikerInnen zurückschrecken. Die Dramatik und genauso die AutorInnen, so die Forderung, waren dem Volk, dem Staat und der Politik verpflichtet. Die DramatikerInnen hatten die Aufgabe, politisch getroffene Entscheidungen darzustellen, zu fördern und zu unterstützen.

In diesem Punkt scheiterten Goebbels und seine AnhängerInnen, denn die im Nationalsozialismus geförderten Dramatiker wurden nach 1945 nicht mehr aufgeführt. Die Stücke gerieten in vollkommene Vergessenheit. Der nationalsozialistische „Erfolg“ im Bereich des Theaters lag in der Negation, während sie bei der eigenen Stückproduktion enorme Schwierigkeiten hatten. Die neu produzierten Stücke trafen nicht recht auf Gefallen. So forcierte der Nationalsozialismus die Pflege der Klassiker und die Bearbeitung von Bühnenstücken, um so das Publikum unterhalten zu können.

Im dritten Teil der Arbeit, der Auseinandersetzung mit den Auswirkungen auf den Spielplan, spiegelt sich genau die Strategie wieder, die in den vorhergehenden Kapitel bereits erwähnt wurde. Alle missliebigen Stücke und AutorInnen verschwanden vom Spielplan. Das betraf vor allem die deutschsprachige Dramatik der Jahrhundertwende inklusive der 20er Jahre, die vor 1933 40 Prozent des gesamten Spielplans in Deutschland ausgemacht hatten. Bereits 1933/34 war dieser Anteil auf 5,5 Prozent gesunken. Unter den verbotenen Schriftstellern dieser Epoche fanden sich bekannte Namen wie Bertolt Brecht, Ödön von Horvath, Carl Zuckmayer, Erich Kästner, Thomas Mann, Heinrich

Mann, Klaus Mann, Stefan Zweig und Arnold Zweig. Bei den wenigen AutorInnen dieser Epoche, die nicht verboten wurden, handelte es sich um LustspielautorInnen. Der Anteil der Lustspiele am gesamten Spielzeitraum von 1933 bis 1945 lag bei gut 80 Prozent! Große Aufmerksamkeit schenkte man der Pflege der deutschen Klassiker. Schiller, Goethe, Kleist und Lessing (mit Ausnahme von *Nathan der Weise*) wurden zu Galionsfiguren des nordisch-arischen Heroentums stilisiert.

Werke aller ausländischen AutorInnen mussten ab 1933 der Reichsdramaturgie vorgelegt werden. Auch ausländische Klassiker wurden von der Reichsdramaturgie zensuriert. Shakespeare bildete hier eine Ausnahme, da er von den NationalsozialistInnen als deutscher oder zumindest nordischer Klassiker annektiert wurde. Für alle übrigen ausländischen Werke und AutorInnen galt, dass sie von der Reichsdramaturgie je nach außenpolitischer Lage mehr oder weniger zensuriert wurden. Allgemein wurden nach Möglichkeit aber anstelle von englischen und französischen Werken eher skandinavische und italienische auf den Spielplan genommen. Ausgenommen waren die Gesellschaftsstücke des 19. Jahrhunderts von Bernard Shaw und Oscar Wilde. Im letzten Teil dieser Diplomarbeit wurde gezeigt, wie es möglich war, dass Oscar Wildes *An Ideal Husband* im Zeitraum zwischen 1933 und 1939 so erfolgreich aufgeführt werden konnte. Hier war Karl Lerbs der Bearbeiter der Stücke Wildes. Lerbs hatte die sichere Position des Dramaturgen am Bremer Theater inne und war in der heroischen Linie des Nationalsozialismus bereits ausgezeichnet. Lerbs verfolgte eine konsequente Strategie in der Verneinnahme der Figur Oscar Wildes und des *Ideal Husband*. Erstens verteidigte er Wilde im Programmheft, indem er ihn als Vorkämpfer des Nationalsozialismus darstellte und behauptete, dass er zurück zur Quelle gehe und den „wahren“ Wilde zum Vorschein bringe. Zweitens schrieb er Wildes Stück gravierend um und implantierte Botschaften, die im Original nicht vorhanden sind, um es so in den nationalsozialistischen Theaterbetrieb

aufnehmen zu können. Die von Wilde bewusst kultivierte Mehrdeutigkeit und Offenheit des *Ideal Husband*, die sich in der Figur des Dandys äußert, indem dieser gerade eben keine moralische Instanz ist, machen das Stück so attraktiv für eine Bearbeitung mit ideologischen Botschaften. Es wird darauf hingewiesen, dass es sich erstens bei Wildes Stück um alles andere als ein oberflächliches Unterhaltungsstück handelt und zweitens, dass es kaum eine größere Diskrepanz als zwischen Wildes Ansichten und den Forderungen der Nationalsozialisten geben kann.

Liest man Wildes Gesellschaftskomödien unter Berücksichtigung des Essays *The Soul of Man under Socialism*, werden manche oberflächlich anmutende Pointen in ein völlig anderes Licht gerückt und bekommen einen erheblichen Tiefgang. Wilde plädiert in diesem Essay für einen antiautoritären Sozialismus, für die freie Entfaltung des Individualismus, gegen die Armut, für die Abschaffung des Privateigentums und für die Abschaffung staatlicher Institutionen wie der Ehe und der Familie zugunsten einer Menschenliebe, die durch einen radikalen Individualismus auf Vergeben und Liebe aufgebaut ist. Dieses utopische Element, das Wilde in der Figur des Dandys bündelt, wurde von Lerbs zur Gänze eliminiert.

Lerbs' Version des *Idealen Gatten* ist ein Abbild des Führerkults. Die Hingabe und Zuwendung an die Führerfigur wird zur zentralen Botschaft des Stückes. Die Figuren werden zu AnhängerInnen des Führers oder zum expliziten Feind. Es wird demonstriert, dass der nationalsozialistische Diskurs auf einem dualistischen Aktantenmodell aufgebaut ist. Die Feindin wird in der Lerbs'schen Version mit animalischen Attributen versehen, um die Grenze zum erklärten „Untermenschen“ noch sichtbarer zu machen. Es wird gezeigt, dass das nationalsozialistische Gesellschaftsmodell aufgebaut ist auf einer autoritären, strammen, soldatischen Männergesellschaft einerseits und den Frauen, die die Aufgabe haben, die Männer in ihren Vorhaben zu unterstützen, andererseits. Kategorien

wie Wille, Schicksal, Pflicht, Heroentum rücken in den Vordergrund. Individuelles Empfinden, individuelles Gebrechen hat keinen Platz mehr. Die Figur des Dandys, die bei Wilde eine befreiende Wirkung auf die anderen Figuren ausübt, indem er nonkonformistisch und antiautoritär interagiert, wird zum Propagandisten von NS-ideologisch geprägten Botschaften reduziert. Lerbs' *Idealer Gatte* steht so ganz im Zeichen der NS-ideologischen Forderung nach einer „heroischen“ Weltanschauung.

Lerbs ist es mit dieser Bearbeitung gelungen, die richtigen Register zu ziehen, und Wildes nazifizierte Version des *Idealen Gatten* konnte bis 1939 erfolgreich aufgeführt werden.

Bibliographie

- APA. „Rechtsextremist und Neo-Theaterdirektor Csurka verwarnt“. *Der Standard* (1 November 2011). <http://derstandard.at/1319181710021/Rechtsextremist-und-Neo-Theaterdirektor-Csurka-verwarnt>
- Benjamin, Walter. „Die Aufgabe des Übersetzers“. *Illuminationen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1977. 50-62.
- Billerbeck-Gentz, Friedrich. „Die Ausschaltung des Liberalismus am deutschen Theater“. *Deutsche Kultur-Wacht*. 28 Oktober 1933. 30.
- Blake, Robert. *Disraeli*. Frankfurt: Societäts-Verlag, 1980.
- Borges, Jorge Luis: „The Translators of *the Thousand and One Nights*“. Übersetzung Esther Allen. In *Translation Studies Reader*. Lawrence Venuti (Hsrg.). London und New York: Routledge, 2000. 94-108.
- Brenger, Curt. *Die Welt im Spiegel der Rassenseele*. Breslau: Hirt, 1938.
- Burckhardt, Georg. *Wille zum Werk. Kulturphilosophische Vorträge und Aufsätze*. Heft 1. Würzburg: Verlag Konrad Triltsch, 1937.
- Claassen-Labiau, Walter. *Der Wille zur Kraft. Eine neue organische Gesellschaftsordnung*. Berlin: Verlag Ludwig Schroeter, 1934.
- Claus, Ludwig Ferdinand. *Die nordische Seele. Eine Einführung in die Rassenseelenkunde*. München Berlin: Lehmanns Verlag, 1937.
- Deutsches Reichsgesetzblatt Teil I 1867-1945. <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?apm=0&aid=dra&datum=19340004&seite=00000412&zoom=2>

- Drewniak, Boguslaw. *Das Theater im NS-Staat*. Düsseldorf: Droste, 1983.
- Dreyer, Ernst Adolf (Hrsg.). „Otto Laubinger“. *Deutsche Kultur im Neuen Reich-Wesen, Aufgabe und Ziel*. Berlin: Schlieffen-Verlag, 1934.
- Dussel, Konrad. *Ein neues heroisches Theater? Nationalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen in der Provinz*. Bonn: Bouvier, 1988.
- Eicher Thomas. „Spielplanstrukturen 1929-44“. In Rischbieter 2000. 279-486.
- Ellmann, Richard. *Oscar Wilde*. London: Vintage, 1987.
- Elsner Richard. *Das deutsche Drama in Geschichte und Gegenwart*. 1. Berlin: Jahrgang West-Ost Verlag, 1929.
- Elsner, Richard (Hrsg.). *Das Deutsche Drama in Geschichte und Gegenwart*. Berlin: Verlag der Deutschen Nationalbühne, 1933.
- Euringer, Richard. „Thingspiel -Thesen I“. *Völkischer Beobachter* (20.06.1934). Keine Seitenangabe. Zit. nach Wulf *Theater*. 184-85.
- Fechner, Helmut. „Nationalsozialistische Erziehung“. 1935. 321. Zit. nach Wulf *Literatur*. 347.
- Frauenfeld, Alfred Eduard und Wolfgang Scholz (Hrsg.). *Der neue Weg. Deutsche Blätter für Österreich*. 1. Jg. 1933. Folge 1-10. 2. Jg. 1934. Folge 1-31/32. Wien: Ort, Verlag, 1933.
- Fröhlich, Elke (Hrsg.). *Tagebücher von Joseph Goebbels, Sämtliche Fragmente*, Band 1 bis 15. London, München, New York, Paris: K.G. Saur 1987-1998.
- Geisow, Hans. *Bühne und Volk*. Leipzig: Armanen-Verlag, 1933.

- Goebbels, Joseph. „Rede des Propagandaministers Dr. Joseph Goebbels vor den Theaterleitern am 8. Mai 1933“. *Das deutsche Drama in Geschichte und Gegenwart* 5 (1933): 28-40.
- Goebbels, Joseph. *Wesen und Gestalt der Nationalsozialismus*. Berlin: Schriften der Deutschen Hochschule für Politik, Heft 8. 1935.
<http://www.archive.org/details/Joseph-WesenUndGestaltDesNationalsozialismus>
- Goebbels, Joseph. *Signale der neuen Zeit. 25 auserwählte Reden*. München: Zentralverlag der NSDAP, 1938.
- Graßl, Erich. *Der Wille als Weg zur Leistung und Persönlichkeit. Zur Willenskräftigung, Charakterschulung und Bekämpfung der Willensschwäche*. Leipzig: Verlag von Johann Ambrosius Barth, 1939.
- Haensel, Werner. *Beiträge zur Strukturanalyse des Wollens*. Leipzig: Verlag Johann Ambrosius Barth, 1939.
- Hamsun, Knut. *Segen der Erde [Markens Grøde 1917]*. Übersetzer Julius Sandmeier. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1989.
- Hart-Davis, Rupert (Hrsg.). *Oscar Wilde. More Letters of Oscar Wilde*. London: John Murray, 1985.
- Heiber, Helmut (Hrsg.). *Goebbels-Reden, Band 1 (1932-1939)*. Düsseldorf: Heyne, 1972.
- Horn, Walter. „Der Bauer soll ins Theater“. *Deutsche Theater-Zeitung* (17.1.1937). Keine Seitenangabe. Zit. nach Wulf *Theater*. 162.
- Ihering, Herbert. „Weltoffenes Theater“. *Berliner Tageblatt* (27.3.1936).
- Jackson, Russell. „Introduction“. In Wilde 2007. 9-44.

- Jelusich, Mirko. „Vom Dialog des heroischen Theaters“. *Bausteine zum deutschen Nationaltheater* 2. Oktober 1934. 313-314.
- Johst, Hanns. *Nationalsozialistische Erziehung*. 1934. 7. Zit. nach Wulf *Theater*. 166.
- Johst, Hanns: „Das Theater im Neuen Reich“. *Der Autor*, Heft 5 (1933): 8. Zit. nach Wulf 1989. 145.
- Ketelsen, Uwe-Karsten. *Heroisches Theater: Untersuchungen zur Dramentheorie des Dritten Reichs*. Bonn: Bouvier, 1968.
- Kohlmayer, Rainer. „Ambiguität und Ideologie als Probleme deutscher Wilde-Übersetzungen“. Martin Forstern und Schilling von Klaus (Hrsg.). *Interdisziplinarität Deutsche Sprache und Literatur im Spannungsfeld der Kulturen*. Festschrift für Gerhart Mayer zum 65. Geburtstag. Frankfurt: Lang, 1991. 421-464.
- Kohlmayer, Rainer. „Ein Dandy 'bester Zucht'. Oscar Wildes Gesellschaftskomödie *An Ideal Husband* in Karl Lerbs' Bühnenbearbeitung aus dem Jahre 1935“. Brigitte Schultze, Erika Fischer-Lichte, Fritz Paul, Horst Turk (Hrsg. *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen: Narr, 1990. 274-311.
- Kohlmayer, Rainer. „Nachwort“. In *Ein idealer Gatte. Komödie in vier Akten*. Übersetzung und Nachwort von Rainer Kohlmayer. Stuttgart: Reclam, 1991. 119-149.

- Kohlmayer, Rainer. „Oscar Wildes Gesellschaftskomödie *An Ideal Husband*: Politik, Dandytum, übersetzerische Rezeption“. Dieter Kafitz (Hrsg.). *Drama und Theater der Jahrhundertwende*. Tübingen: Francke, 1991. 269-286.
- Kohlmayer, Rainer. „Übersetzung als ideologische Anpassung: Wildes Komödien mit nationalsozialistischer Botschaft“. Snell-Hornby, Mary (Hrsg.). *Translation Studies - An Interdiscipline*, Selected Papers from the Translation Studies Congress, Vienna 9-12 Sept. 1992.
- Kohlmayer, Rainer. *Oscar Wilde in Deutschland und Österreich: Untersuchungen zur Rezeption der Komödien und zur Theorie der Bühnenübersetzungen*. Tübingen: Niemeyer, 1996.
- Langenbucher, Hellmuth. *Volkhafte Dichtung der Zeit*. 6. Unveränderte Auflage. Berlin: Junker und Dünnhaupt Verlag, 1941
- Langenbucher, Hellmuth. *Volkhafte Dichtung der Zeit*. Berlin: Junker und Dünnhaupt, 1940.
- Lefevere, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge, 1992.
- Lerbs, Karl. *Ein Idealer Gatte. Schauspiel aus der Gesellschaft von Oscar Wilde, neu bearbeitet von Karl Lerbs*. Berlin: VVB (Bühnenmanuskript), 1935.
- Lichberg, Heinz v. „Aus der Rede Heinz von Lichbergs über den Berliner Theaterspielplan: Bejahendes Zeitalter“. *Berliner Lokal-Anzeiger* (7.2.1935, Morgenausgabe). Zit. nach Wulf *Theater*. 167.

- Mathieu, Thomas. *Kunstauffassung und Kulturpolitik im Nationalsozialismus*.
Saarbrücken: Pfau, 1997.
- Moshamer, Ludwig. *Thingplätze für Freilichttheater und festliche Kundgebungen*.
Hannover: C. R. Vincentz, 1933.
- Panse, Barbara. „Zeitgenössische Dramatik. 1933-44. Autoren Themen, Zensurpraxis“. In
Rischbieter 2000. 489-722.
- Pfister, Manfred. *Oscar Wilde: The Picture of Dorian Gray*. München: Fink, 1986.
- Pitsch, Ilse. Das Theater als politisch - publizistisches Führungsmittel im Dritten Reich.
Dissertation. Münster. 1952.
- Poliakov, Leon und Josef Wulf (Hrsg.). *Das Dritte Reich und seine Denker*. Berlin:
Verlags-GMBH-Grundewald, 1959.
- Reiß, Katharina. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik Kategorien und
Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Hueber,
1971.
- Rischbieter, Henning (Hrsg.). *Theater im „Dritten Reich“. Theaterpolitik,
Spielplanstruktur, NS Dramatik*. Leipzig: Kallmeyer, 2000.
- Rosenberg, Alfred. *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-
geistigen Gestaltungskämpfe unserer Zeit*. München: Hoheneichen Verlag, 1938.
- Rühle, Günther. *Zeit und Theater. 1925-33. Von der Republik zur Diktatur*. Band IV.
Berlin: Propyläen Verlag, 1980.
- Ruppelt, Georg. *Schiller im Nationalsozialistischen Deutschland: der Versuch einer
Gleichschaltung*. Stuttgart: Metzler, 1979.

- Schattenfroh, Franz. *Wille und Rasse*. Berlin: Verlag für Wirtschaft und Kultur, 1939.
- Schippel, K. (Schriftleitung). *Werk und Wille. Zeitschrift für Bücherei- und Kulturarbeit*.
Jahrgang 4. Hrsg. Kulturausschuß des Deutschen Schulvereins Südmark. 4 1937.
- Schlösser, Rainer. *Das Volk und seine Bühne. Bemerkungen zum Aufbau des deutschen Theaters*. Bd.1 Berlin: A. Langen & G. Müller, 1935.
<http://www.verfassungen.de/de/de33-45/kulturkammer33-v1.htm>
- Schmitt, Karl. „Die nordische Sehnsucht 119-122.“ In Poliakov und Wulf 1959. 285-86.
- Stang, Walter. *Grundlagen nationalsozialistischer Kulturpflege*. Berlin: Junker und Dünhaupt, 1937.
Stang, Walter: „Großer Künstler kann nur ein großer Charakter sein“. *Die Deutsche Bühne* (Januar-Februar 1934). Zit. nach Wulf *Theater*. 157.
- Stommer, Rainer. *Die inszenierte Volksgemeinschaft: die „Thing-Bewegung“ im Dritten Reich*. Marburg: Jonas Verlag, 1985.
- Wanderscheck Hermann. „Die Verwandlung des Theaters im Dritten Reich“ (1939). *NS - Literaturtheorie*. Gilman Sander (Hrsg.). Frankfurt: Atheneum, 1971. 99-110.
- Wanderscheck, Hermann. *Dramaturgische Appassionata*. Leipzig: Max Beck, 1944.
- Wardetzky, Jutta. *Theaterpolitik im faschistischen Deutschland*. Berlin: Berlin Henschelverlag Kunst u. Gesellschaft, 1983.
- Weiser, Engelbert. *Die Kunstphilosophie Friedrich Nietzsches und Oscar Wilde*.
Dissertation. Aachen. 1977.
- Wilde, Oscar. *An Ideal Husband* [1983]. Jackson, Russel (Hrsg.). London: Methuen Drama, 2007.

Wilde, Oscar. *Ein idealer Gatte. Komödie in vier Akten*. Übersetzung und Nachwort von Rainer Kohlmeier. Stuttgart: Reclam, 1991.

Wilde, Oscar. *The Soul of Man under Socialism and Selected Critical Prose*. Linda Dowling (Hrsg.). London: Penguin classics, 2001.

Wilde, Oscar. *Werke in zwei Bänden*. Wolfgang Goetz (Hrsg. mit einer Einleitung). Berlin: Knauer, 1937.

Wulf, Joseph. *Literatur und Dichtung im Dritten Reich: eine Dokumentation..* Frankfurt/Berlin: Ullstein, 1963.

Wulf, Joseph. *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Frankfurt: Ullstein, 1989.

Zelle, Karl-Günter. *Hitlers zweifelnde Elite. Goebbels-Göring-Himmler-Speer*. Paderborn: Schöningh, 2010.

Zickel, Reinhold: „Was heißt eigentlich Nationaltheater?“ *Hakenkreuzbanner* (12.1.1939). Keine Seitenangabe. Zit. nach Wulf *Theater*. 150.

Zima, Peter V. *Ideologie und Theorie: eine Diskurskritik*. Tübingen: Francke, 1989.

LEBENS LAUF

Simon-Philip Kutzenberger,
geboren am 31.05.1979 in Grieskirchen

AUSBILDUNG:

1998: Matura am Gymnasium Dachsberg der Oblaten des hl. Franz von Sales

1998-2012: Diplomstudium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der
Universität Wien

BERUFLICHE TÄTIGKEITEN:

2003-: FWF Der Wissenschaftsfonds: Administrative Programmbetreuung,
Strategie Nationale Programme

Abstract (Deutsch)

Das Anliegen dieser Arbeit besteht darin, zu demonstrieren, wie und in welcher Form sich die Machtübernahme durch die NationalsozialistInnen in Deutschland, im Bereich des Theaters manifestiert hat und welche Rolle das Theater für die Verbreitung der NS-Ideologie spielte. Die Arbeit legt ihren Fokus auf den Zeitraum zwischen 1933 bis 1939. In dieser Zeitspanne kam es zu gravierenden Veränderungen im Bereich des Theaters, die sich durch juristische (z.b.: eine Fülle von Gesetzeserlassen) als auch briefliche Materialien nachvollziehen lässt. Radikale Zentralisierungsmaßnahmen der administrativen Ebenen (von der Schaffung neuer Ministerien bis zu ihrer personellen Besetzung) funktionalisierten das Theater zur Basis der Verbreitung der NS-Ideologie. Nach Kriegsausbruch 1939 stieg die Anzahl der verbotenen Stücke und bis dahin erfolgreich aufgeführte AutorInnen wie Oscar Wilde verschwanden von den Bühnen.

Die Arbeit möchte zeigen, welche Funktion das Theater für die NS-Ideologie hatte, in welchen Bereichen diese ideologische Vereinnahmung gelang und in welchen Bereichen sie scheiterte. Die Forderungen der NS-Ideologen an AutorInnen und Stücke stellt eine zweite Analyseebene dar, um sichtbar zu machen, welche zentrale Rolle das Theater für die NS-Ideologie spielte. Dabei erfolgte die nationalsozialistische Einflussnahme und Umstrukturierung vor allem über die Negation und das Verbot bestimmter AutorInnen, Stücke und deren Inhalte.

Mein Forschungsinteresse bestand insbesondere darin, zu zeigen, warum dennoch auf einzelne kanonisierte Autoren, wie Oscar Wilde, zurückgegriffen wurde, obwohl ihre Stücke nicht in das ideologische Register des Nationalsozialismus passten. Der letzte Teil der Arbeit widmet sich dem Vergleich zwischen Oscar Wildes *An Ideal Husband* und der

Bearbeitung von Karl Lerbs, der das Stück so umgeschrieben hat, um auf diese Weise den *Idealen Gatten* ganz in den Dienst des nationalsozialistischen Theaterbetriebs stellen zu können.

Abstract (English)

This study is an analysis of the fraught relationship between politics and theater in Germany at the beginning of the twentieth-century. I focus on a very specific period, between 1933, the year when the Nazis took over power, and 1939, when World War II broke out. During that time, an exponentially increasing number of plays were banned, and authors such as Oscar Wilde could no longer be performed. In the space of a few years, radical changes occurred in the realm of theater.

I analyze the ways in which the Nazis endeavored to promote their ideology by imposing a whole administrative superstructure whose task it was to authorize or forbid certain productions, performances and writing practices. My thesis analyses to what extent they were successful or unsuccessful in their attempt at influencing theatrical culture. I focus more specifically on the contradictions of a system which could not give up on some of the masterpieces that were canonized by its own intellectual tradition but could not be made to reflect National Socialist values. I also analyze the tensions generated by an authoritarian system that had a clear vision of what it wanted to ban but could not provide clear guidelines to authors who, after all, remained creative writers. The Nazis could not enable the emergence of a new theatrical culture. As a result, the most interesting case studies are not the original plays written at the time. Instead, the most significant examples are to be found among the paradoxical and self-contradictory attempts at adapting classical plays whose original texts would have been banned.

The last part of my thesis is thus devoted to a comparison between Oscar Wilde's *An Ideal Husband* and its translation by Karl Lerbs, who radically rewrote the play to make it correspond to the core tenets of the theatre ideology of the period.