



Universität Athen

Fachbereich für Deutsche Sprache und Literatur

Postgraduiertenstudium

WS 2017

DIPLOMARBEIT

Betreuer: O. Laskaridou

M. Michalski

W. Benning

**Theater als Instrument der Propaganda im Dritten Reich am Beispiel
von Kleists Werk „Die Hermannsschlacht“**



(Friedrich Gunkel 1857: Die Hermannsschlacht)

Virginia Papatrecha- 201515

e-mail:virgo.pap@gmail.com

[Tel:6976612556](tel:6976612556)

Odysseos 8, 14452 Metamorfofi

Inhaltsverzeichnis	Seite
Einleitung	5
Kapitel 1: Kultur- und Theaterpolitik im Dritten Reich	7
1.1 Nationalsozialismus: eine kulturelle Bewegung	7
1.2 Kulturpolitik	9
1.2.1 Die mythischen Ideale des Dritten Reiches und das Ziel der Bewahrung der deutschen Existenz. Die wichtigsten Positionen der NS- Ideologie hinsichtlich der Kultur	9
1.2.2 Die Gleichschaltung	15
1.2.3 Die staatlichen Organe des Dritten Reiches zur „geistigen Erneuerung“ und zur Förderung der nationalsozialistischen Ideologie	17
1.2.4 Die Rolle der Propaganda	20
1.3 Das Theater im Dritten Reich	22
1.3.1 Ziel und Thematik des Theaters im Dritten Reich.	22
1.3.2 Das „neue“ nationalistische Theater: Werke und Formen	25
1.3.3 Repräsentative Theaterspiele in der Zeit des Nationalsozialismus	30
Kapitel 2: Kleist und Nationalsozialismus	35
2.1 Philosophische Einflüsse im Werk Kleists: Rousseau, Kant und Fichte	35
2.2 Kleist und das Drittes Reich: Kleist-Aufführungen im Dritten Reich	42

2.3	Die Herrmannsschlacht	44
2.3.1	Der Mythos von Arminius dem Cherusker als dem Befreier Deutschlands und Kleists Herrmann-Figur	44
2.3.2	Die Aufführungen von der „Herrmannsschlacht“ und deren Rezeption in der Zeit des Nationalsozialismus	51
2.3.3	Die Vereinnahmung des Werkes als eines nationalsozialistischen Theaterstückes. Die Funktion der Propaganda.	54
	Schlussfolgerungen	60
	Literaturverzeichnis	67
	Anhang	80

"Die Wahrheit ist das erste Opfer des Krieges"

Rudyard Kipling

Einleitung

Es ist fast wie ein Traum. Die Wilhelmstraße gehört uns. Der Führer arbeitet bereits in der Reichskanzlei. Wir stehen oben am Fenster, und Hunderttausende und Hunderttausende von Menschen ziehen im lodernden Schein der Fackeln am greisen Reichspräsidenten und jungen Kanzler vorbei und rufen ihnen ihre Dankbarkeit und ihren Jubel zu [...] Als sich weit nach Mitternacht der Zug seinem Ende zuneigt, stehen noch immer Zehntausende von Menschen vor der Reichskanzlei und singen das Horst-Wessel Lied. Ich rede kurz zu den Massen und schließe mit einem Heil auf Hindenburg und auf den Führer. In einem sinnlosen Taumel der Begeisterung geht diese Nacht des großen Wunders zu Ende.

Die Zeit des Dritten Reiches ist eine Epoche, die immer eine große Faszination auf mich ausübte. Darüber hinaus habe ich eine große Vorliebe für das Theater. In der letzten Zeit quält mich auch die Frage „was ist eigentlich wahr?“ Edgar Allan Poe erwähnt in seiner Kurzgeschichte: „Believe nothing you hear, and only one half that you see“.¹ Die Kombination dieser drei Aspekte führte mich zur Untersuchung des Theaters als eines Mittels der Propaganda in der Zeit des Nationalsozialismus. Zu diesem Zweck gibt es eine Reihe von weiteren Aspekten, welche berücksichtigt werden müssen. Zuerst gehe ich auf die politischen und sozialen Bedingungen ein, welche die kulturellen Bedingungen der Epoche bestimmt haben. Als nächstes untersuche ich die Kultur- und Theaterpolitik des Dritten Reichs, bezüglich einerseits der mythischen Ideale des Nationalsozialismus und dessen wichtigsten Positionen im Kulturbereich und andererseits der staatlichen Organe des Regimes, welche die nationalsozialistische Ideologie in Betrieb setzte. Auf diese Weise soll möglichst ein Überblick über der Kulturpolitik des nationalsozialistischen Regimes entstehen. Von besonderer Bedeutung sind die Begriffe Gleichschaltung und Propaganda, deren Funktion auf den folgenden Seiten analysiert wird.

Die Untersuchung des Dramas im Dritten Reich verweist darauf, dass Kleist im Vergleich zu Schiller und Goethe ein beliebter Dichter des Regimes war. Allerdings entsprechen die Ideale der Weimarer Klassik über Humanität und Pazifismus auf keinen Fall der nationalsozialistischen Weltanschauung. Nach Schmitt sei Kleists Drama „Die Hermannschlacht“, in dem der Cheruskerfürst Hermann die zerstrittenen germanischen Fürsten zum Kampf gegen die Römer

¹ Poe 1845, S. 1.

einigt, so dass die Römer vernichtend geschlagen werden, ein Grundmythos des Nationalsozialismus², was im Hauptteil erklärt wird. Diese Behauptung bestimmte meine Auswahl über das Stück. Kernfrage der Diplomarbeit ist, warum „Die Herrmannschlacht“ als ein nationalsozialistischer Text rezipiert wurde. In Vordergrund steht die Untersuchung von Merkmalen oder Aspekten im Text, die ihn für eine nationalsozialistische Vereinnahmung geeignet machen, oder von außen an ihn herangetragen wurden, also in ihn hineininterpretiert. Ein wahrscheinlicher Grund ist, dass Hitler mit Hermann identifiziert werden wollte. Andere Gründe verbinden sich mit den nationalsozialistischen Idealen des Dritten Reiches. Dazu ist das Werk Hitlers „Mein Kampf“ besonders hilfreich, auf das ich oft zurückgehe, da es viele wesentliche Aspekte der nationalsozialistischen Weltanschauung erhellt.

Darüber hinaus wird die Rolle der nationalsozialistischen Propaganda in der Vereinnahmung des Werkes von Kleist als „nationalsozialistisch“ erforscht. Wichtig sind das Vokabular, der Ton und die Aggressivität des Inhalts von „Herrmannschlacht“. Würde das Werk von den Nationalsozialisten vereinnahmt, reduziert auf keinen Fall die literarische Größe Kleists.

Zum Schluss soll man auf alle Fälle folgendes im Gedächtnis festhalten, dass der authentische Text sich nicht finden lässt, dass es stets erfunden wird³. Erheblich ist auch die Aussage Kleists, dass der Mensch die Welt nicht sieht, wie sie ist, sondern wie sein Geist es ihm erlaubt.⁴

Der letzte Teil der Arbeit betrifft einen Anhang mit Fotos von Theaterstätten, Aufführungszetteln o.a, damit der Leser eine Spur von dem Theater der Zeit bekommt.

² Schmitt 1991 S. 335.

³ Hüppauf 2007, S. 29.

⁴ Kleist 1801, Brief an Wilhelmine von Zenge, 37, 22.3.1801, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/briefe-7043/3>

Kapitel 1: Kultur und Theaterpolitik im Dritten Reich

1.1 Nationalsozialismus: eine kulturelle Bewegung

Als Hitler am 30. Januar 1933 die Macht ergreift, befindet sich Deutschland schon in einer sehr schwierigen finanziellen Lage, welche von dramatischer Arbeitslosigkeit und Deflation gekennzeichnet ist. Darüber hinaus ist die politische Szene instabil. Sozialdemokraten, Kommunisten und Nationalsozialisten kämpfen gegeneinander und es gibt zahlreiche politische Morde. Die hauptsächlichen Ursachen für die soziale Krise in dieser Phase sind die seit Ende des Jahres 1929 Weltwirtschaftskrise und die konsequente Deflationspolitik unter dem Reichskanzler Heinrich Brüning. Die erniedrigenden Lebensbedingungen, teilweise als Ergebnis des Versailler Vertrags am Ende des 1. Weltkriegs tragen entscheidend zu dieser Situation bei. Mittel- und Oberschicht leiden unter Angst vor Kommunismus und Sozialismus. Dem Umstand soll Rechnung getragen werden, dass ein verbreiteter Zweifel an dem parlamentarischen System Deutschlands herrscht und zunimmt, der sich durch die illiberale politische Tradition des 19. Jahrhundert begünstigt.⁵

Der Nationalsozialismus (NS) verspricht doch die sozialen und nationalen Probleme der Weimarer Republik zu lösen, die inneren Konflikte zu überwinden und Deutschlands nationale Größe wiederzuerlangen.⁶ Nach Herrmann und Nassen stellt sich NS überzeugend dar, als eine „Versöhnung der extremen politischen Strömungen, die die Republik unregierbar gemacht hatten“, als „Ersatzreligion“ von „Wiedergeburt“ und „Erlösung“, welche einen Weg in die Zukunft zeigen könnte, als „Mythos der Aufhebung von Entzweiung und Entfremdung“, wodurch sich das Individuum mit der Gesellschaft einigt, zum Dienst des Volkes steht und die Sicherheit der Volksgemeinschaft genießt.⁷

In der Tat macht NS nicht nur eine politische Bewegung aus, sondern auch ein duales System, das auch ein ästhetisches System enthält. Die ästhetische Ausstrahlung der Bewegung spielt noch heute eine Rolle. Das Regime braucht ein ästhetisches System, um Einigung zu präsentieren, Legitimation zu bekommen

⁵Breitman, 2014, S. 1f.

⁶ Reichel 1991, S. 9.

⁷ Herrmann, Nasse 1993, S. 9.

sowie den Mangel an Legitimation auszugleichen. Das Schreckliche wird durch den schönen Schein der Kunst ausgehalten, damit die Leute dem Regime noch folgen. Nach Reichel geht es um „ein Herrschaftssystem der Extreme, ein Regime der Gewalt und der geschönten Wirklichkeit, extrem aggressiv und expressiv.“⁸ Nationalsozialismus ist gleichzeitig ein Produkt der Modernisierung und ein Protest dagegen. Als Nachkomme der völkischen Bewegung ist er gegen die Moderne. Jedoch braucht NS die massenkulturelle und industrielle Moderne als Instrument zur Erreichung seiner Zwecke.⁹

Nach der Weltanschauung des NS wird das Wesen des Regimes ästhetisch geprägt. Er stammt aus der völkischen Bewegung, die nicht nur eine politische, sondern auch eine kulturelle Bewegung ist und eine Kulturtheorie beinhaltet. Die Kultur hat sowieso seit der Ära Bismarck als Reservat der Politik fungiert. Alle kulturellen Neuschöpfungen existieren gemäß der völkischen Kulturtheorie durch die Substanz des Volkes. Die Reinheit der Nation ist für den NS politisch und biologisch wichtig. Der starke gesunde Körper, der über bestimmte Merkmale verfügt, wird zum neuen Menschenideal, zum Ideal des NS.¹⁰

Bei der Ästhetisierung der Politik gewinnt die Wahrnehmung Bedeutung, dass nationale und soziale Fragen in volksgemeinschaftlicher Harmonie beantwortet werden könnten. Auffallend ist diese Ästhetisierung besonders der mittleren Klasse.¹¹ Viele Kunstgattungen, wie Architektur, Bildhauerei, Malerei, Literatur, Theater und Kino, beziehen sich auf diese „Verschmelzung“ der Kunst mit Politik. Die Inszenierungen des Aufmarsches der Soldaten und der Reichsparteitage, die Theatralisierung der Rede, jedes öffentlichen Auftretens, der Körperhaltung und der Geste von Hitler sind Beweis dafür. Die Inszenierung der Politik des Nationalsozialismus durch Dekoration und Ritualisierung entspricht dem Begehren der Masse nach Identifikation, Gemeinschaft, Unterhaltung und Spannung.¹²

Die Feste und Feiern, die als Rituale aufgeführt werden, die Bilder und Symbole stellen Instrumente der Realisierung einer scheinbaren Wirklichkeit des Regimes

⁸ Reichel 1991, S. 8.

⁹ Ebd., S. 7f.

¹⁰ Reichel 1993, S. 14-17.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., S. 29.

dar, die oft von der Wirklichkeit nicht zu unterscheiden ist. „Die Inszenierung des Lebens und Erlebens im Alltag, so wie die Modellierung der Wahrnehmungsformen und Artikulationsweisen gesellschaftlicher kultureller und politischer Sachverhalte bei besonderen Anlässen und nicht zuletzt die psychologisch raffiniert inszenierten Selbstdarstellung des Regimes“ stellen massenhafte Billigung her und verursachen massenhafte Selbstunterwerfung.¹³ Angemessene Instrumente dazu sind Gefühlerwecken und Faszinieren, Anreizen und Identifizieren, die Kombination von Furcht und Hoffnung, Angst und Sehnsucht, welche auf die Herrschaft des NS durch die Beherrschung von Wahrnehmung und Bewusstsein zielen.¹⁴ Laut Braungart stützt sich das Regime mehr auf Gefühl als auf Argumentation und Rationalität, um Politik anzuwenden. Diese Politikanwendung betrifft die konsequente Nutzung der neuen Massenmedien, so wie die öffentlich eingesetzte, ästhetische Inszenierung der Veranstaltungen, Kundgebungen, Paraden, Dekorationen, Uniformen und Symbole, zum Zweck der Wahrnehmungsformung und Bewusstseinslenkung.¹⁵ Diese Inszenierung gibt den Eindruck, dass diese nationalsozialistischen Veranstaltungen mit der nationalen Existenz der Deutschen verbunden ist und zu ihrer Verfügung steht.¹⁶ Der Versuch des Nationalsozialisten die kulturelle Seite der Bewegung stark zu betonen hat als einziges Ziel das Folgende, wie Herding betont:

Daß der NS eine gewaltige und differenzierte, in sich widersprüchliche kulturelle Maschinerie aufbaute, um die Grenzen zwischen Politik und Kultur zu verwischen, die Massen sich gefügig zu machen, um Krieg und Tod zu verklären, ist bekannt: Kunst als Medium sozialer Kontrolle.¹⁷

1.2 Kulturpolitik

1.2.1 Die mythischen Ideale des Dritten Reiches und das Ziel der Bewahrung der deutschen Existenz- Die wichtigsten Positionen der NS-Ideologie hinsichtlich der Kultur

Mythen verbinden sich mit dem Gefühlsleben des Menschen. Nach Tepe gehen die Mythen in Politik und Geschichte die Verehrung einer Person oder einer Sache an. Dadurch erwerben bestimmte Personen außergewöhnliche Eigenschaften

¹³ Herrmann, Nasse 1993, S9.

¹⁴Ebd.

¹⁵ Braungart 1992, S. 2-31.

¹⁶ Benz 2004, S. 17.

¹⁷ Herding 1991, S. 81.

und werden zu Helden. Ereignisse werden vergrößert, alle Fakten, die stören könnten, werden weggelassen. Erwünschte Personen werden vergöttert, Gegner werden dämonisiert und total vernichtet.¹⁸ Mythenbildung fungiert im politisch-gesellschaftlichen Bereich als Auslöser erheblicher Gefühle, als „Einheits-, ordnungs- identitätsstiftendes Regulativ in der Gesellschaft (politischer Mythos)“, als Mangelbalance in der Zeit der Krise, als Erziehungsmodell, als Erinnerungsinstrument im Falle, dass die Schrift fehlt.¹⁹

Im Falle des Nationalsozialismus gehen dessen mythische Ideale den Führerkult die Volksgemeinschaft sowie die Bewahrung der deutschen Existenz an. Die wichtigsten Positionen der nationalsozialistischen Ideologie liegen an diesen Mythen und verkündigen deren Macht und Geltung. Ziel der Anwendung der nationalsozialistischen Positionen sind die Herrschaft der arischen Rasse, welche sich nicht in deutschen Boden beschränkt und mit der totalen Kontrolle des deutschen Staates beginnt. In dieser Kontrolle könnte Kultur nicht ausgelassen werden. Diese Positionen spiegeln sich im Programm der 25.Punkte der NSDAP wider.²⁰

Die bewusste Gestaltung des „Führer-Mythos“ für Hitler hat als Ziel, unter anderem, den Mangel an ideologischer Einheit und Klarheit der verschiedenen Fraktionen innerhalb der Partei zu beseitigen. Die Führerfigur fördert die „Anhängerschaft“ zwischen allen Parteimitgliedern und schafft die verlangte Einheit, welche von heterogenen Elementen der NSDAP gefährdet wird.²¹

Nach dem Führerprinzip, eine wichtige Position der NS-Ideologie steht der Führer an der Spitze einer Pyramide und übt alle Gewaltformen aus. Die Pyramide breitet sich nach unten aus, während die untergeordneten Stufen, in denen alle Institutionen der Gewalt liegen, zur Verfügung des Führers stehen. Die Einführung des Hitlergrußes, der ab 1926 innerhalb der Partei obligatorisch geworden ist, macht eine Verpflichtung aus, welche dem Führer die Bestätigung schenkt, dass alle ihn als Allmächtigen erkennen und ihm wenigstens unterworfen und treu sind.

¹⁸ Tepe 2010, zit. nach Starke und Leonhardt 2010, S. 7.

¹⁹ Starke und Leonhardt 2010, S. 37.

²⁰ Alle Punkte zit. nach Feder 1935, S.11-16

²¹ Kerschaw 2002, S. 41f.

Mit Hilfe seines Propagandaapparats, der Massenmedien (Rundfunk, Kino und Presse) sowie seiner massiven feierlichen Veranstaltungen ist Hitler immer gegenwärtig und setzt sich im Denken seines Volkes durch. Er wird fast als Gott dargestellt, als größter Feldherr aller Zeiten, als größter Künstler und Bauherr der Nation, als größter Staatsmann aller Zeiten sowie als der größte Deutsche, ein Retter, der alle Probleme Deutschlands lösen kann²². Im Namen Hitlers werden Lieder und Gedichte geschrieben. ²³

Der zweite wichtige Hitler-Mythos im Dritten Reich ist die Volksgemeinschaft oder die „Blutgemeinschaft“, dass die Deutschen durch das „gleiche“ Blut verbunden seien. Die Staatsangehörigkeit spielt keine Rolle, da zur Volksgemeinschaft derjenige gehört, der über „deutsches Blut“ verfügt. Die Nationalsozialisten wollen das „deutsche Blut“ fortpflanzen. Die Idee der Volksgemeinschaft wird auch durch Feste inszeniert, z.B. durch den jährlichen Reichsparteitag in Nürnberg, welche durch das Gemeinschaftserlebnis den Glauben an den „Führer“ verstärken sollten. Die Volksgemeinschaft ordnet sich dem Willen des Führers unter und versteht sich einerseits an „Blut- und Schicksalsgemeinschaft“. Es geht um eine Beschwörung der Blutsbindung aller Deutschen untereinander. Das deutsche Volk wird als arisierte „Abstammungsgemeinschaft“ gesehen. Andererseits bezieht sich die Volksgemeinschaft auf die Utopie der Klassenversöhnung. Ein ideologisches Propagandaziel ist die Vorstellung einer Überbrückung der Kluft zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern sowie die Vorstellung der Aufhebung aller Standesgegensätze, Parteien, Klassengegensätze (Proletariat bzw. Bürgertum) und Einzelinteressen.²⁴ Eine erhebliche Rolle spielt auch die Einstellung der Überlegenheit des deutschen Volkes gegenüber anderen Völkern, durch Geschlossenheit und den Willen, sich im Daseinskampf zu behaupten. ²⁵

Die Rasse macht eine wichtige Position der NS- Ideologie aus, die sich mit dem Mythos der Volksgemeinschaft verknüpft. Daraus ergibt sich, dass die Deutschen einer germanisch-nordischen Herrenrasse, den Ariern angehören. „Juden,

²² Kershaw 2008, S. 103; Starke und Leonhardt 2010, S. 52.

²³ Prescher 2009, S. 1.

²⁴ Kleinhans 2017. S. 1-5.

²⁵ Hitler 1925, S. 33f.

Zigeuner und andere eingeborene Rassen fremder Erdteile waren rassenfremd“.²⁶

Nach Rosenberg in seinem Werk „Der Mythos des 20. Jahrhunderts“:

Diese innere Stimme fordert heute, daß der Mythos des Blutes und der Mythos der Seele, Rasse und Ich, Volk und Persönlichkeit, Blut und Ehre, allein, ganz allein und kompromißlos, das ganze Leben durchziehen, tragen und bestimmen muß. Er fordert für das deutsche Volk, dass die zwei Millionen toter Helden nicht umsonst gefallen sind, er fordert eine Weltrevolution und duldet keine anderen Höchstwerte mehr neben sich.²⁷

Schmidt spricht von einem Versuch einer Homogenisierung der Gesellschaft, welche durch den Begriff der Volksgemeinschaft erfolgt. Auf diese Weise könnten die inneren Spannungen auf einen äußeren Feind projiziert werden, der als Verantwortlicher für alle Krisen der Volksgemeinschaft gemacht werden könnte.²⁸ Volksgemeinschaft suggeriert auch eine innere Harmonie und den radikalen Ausschluss aller Fremden.²⁹ Andersdenkende haben sicherlich keinen Platz in dieser Volksgemeinschaft und fallen ihr oft zum Opfer.³⁰

Freilich hat der nationalsozialistische Versuch zur Herstellung einer homogenen Gesellschaft oder Nation keine Entsprechung in der Wirklichkeit, vielmehr basiert dieser Versuch auf der Inszenierung einer gesellschaftlichen Homogenität im Rahmen der nationalsozialistischen Propaganda zur Schaffung einer illusionären nationalen Einheit. Beide Mythen des Führerkults und der Volksgemeinschaft existierten dank ihrer ständigen Aktualisierung.³¹

Der dritte Mythos ist das Ziel der Bewahrung der deutschen Existenz. „Ewig ist vielleicht nur das Volkstum, das auf sein Blut achtet und im Blutbewusstsein ein göttliches Gebot erkennt.“³² Von der Bewahrung der deutschen Existenz spricht Hitler im 11. Kapitel dessen Buches „Mein Kampf“, einige Punkte von dem stelle ich im Folgenden analytisch dar.

²⁶ Bauer, 2008, S.110.

²⁷ Rosenberg 1930, in: [https://archive.org/stream/RosenbergAlfredDerMythos-Des20.Jahrhunderts34.Auflage1934405S./Rosenberg,%20Alfred%20-%20Der%20Mythos%20des%2020.%20Jahrhunderts%20\(34.%20Auflage%201934,%20405%20S.\)_djvu.txt](https://archive.org/stream/RosenbergAlfredDerMythos-Des20.Jahrhunderts34.Auflage1934405S./Rosenberg,%20Alfred%20-%20Der%20Mythos%20des%2020.%20Jahrhunderts%20(34.%20Auflage%201934,%20405%20S.)_djvu.txt)

²⁸ Strojnik 2010, S. 110.

²⁹ Ebd.

³⁰ Müller 2007, S. 63.

³¹ Frei 2005, S. 110.

³² Günther 1925, S. 470.

Wichtige Positionen der nationalsozialistischen Ideologie, welche sich auf den Mythos der Bewahrung der deutschen Existenz beziehen, sind der Kampf um Lebensraum und Blut und Boden Ideologie.

Die nationalsozialistische Rassenutopie braucht mehr Rohstoff und Ernährungsbasis. Dies soll ihr durch die Eroberung östlicher Gebiete, z.B. in und rund um Russland gelingen. Die Bevölkerung dieser Gebiete seien allerdings „Untermenschen“, welche den Arien als Sklaven dienen sollten. Diese Idee bezieht sich auf den alldeutschen Weltmachttraum der Wilhelminischen Epoche und auf die Entwürfe der Germanisierung der russischen Gebiete, welche im Jahre 1918 für kurze Zeit von Deutschen besetzt wurden.

Blut-und-Boden-Ideologie beruht auf der Vorstellung, dass Blut und Boden das Hauptgewicht eines gesunden Staates ausmachen. Ein heldenhaftes Bauerntum, welches für die Grundlage des Lebens seines Volkes sorgt, soll ein Gegengewicht zur urbanen, modernen Welt halten, der viele Völkische und Nationalsozialisten Widerstand oder Weigerung leisten.

In „Mein Kampf“ propagiert Hitler als höchstes Ziel der deutschen Nation die Bewahrung der deutschen Existenz. Im elften Kapitel dieses Werkes erwähnt er über Volk und Rasse, dass alle Schöpfungen entweder der Kultur oder der Technik und Wissenschaft Produkte des Ariers seien. Der Arier liefere alle Grundlagen des menschlichen Fortschritts, sei ein Prometheus, von dem der göttliche Funke des Genies zu allen Zeiten hervorspringe. Würde man ihn ausschalten, würde die Menschheit zur Dunkelheit verurteilt, würde die menschliche Kultur vergehen und die Welt veröden.³³ Nach Hitler muss die deutsche Existenz bewahrt werden, da die Deutschen ein kulturschöpferisches und kein kulturtragendes Volk seien. Ein Volk sei als kulturtragend und niemals als kulturschöpferisch charakterisiert, wenn es seine Kultur in den wesentlichen Grundstoffen von fremden Rassen erhalte, aufnehme und verarbeite, um dann nach dem Verlust eines weiteren äußeren Einflusses immer wieder zu erstarren.³⁴

Eine wichtige Eigenschaft des deutschen Volkes ist dessen Aufopferungswille zum Einsatz der persönlichen Arbeit und, wenn nötig, des eigenen Lebens für andere,

³³ Hitler 1925, S.743-755.

³⁴Ebd., S.757-759.

welche am gewaltigsten bei dem Arier ausgebildet sei. Er stelle sich zur Verfügung der Gemeinschaft und sei bereit, sich selbst zu opfern.

Die Bewahrung der deutschen Existenz könne laut Hitler nur durch Kampf vollzogen werden.

Also erst Kampf und dann kann man sehen, was zu machen ist. [...] Wer leben will, der kämpfe also und wer nicht streiten will in dieser Welt des ewigen Ringens, verdient das Leben nicht.³⁵

Die Menschheit habe anders den Höhepunkt ihrer Entwicklung überschritten. Die Folge sei das Ende, Barbarei und Chaos³⁶. Dieser Kampf betreffe sogar die Unterwerfung fremder, „niedriger“ Völker. Es geht nicht nur um deren Gebiete, Klima und Fruchtbarkeit, sondern um die geistigen Fähigkeiten der Einwohner. Diese Leute seien nach Hitler „das erste technische Instrument im Dienste einer werdenden Kultur“.³⁷ Man soll auch die Wichtigkeit der Natur nicht vergessen und dass das höhere Dasein der Erkenntnis und der rücksichtlosen Macht der Naturgesetze zu verdanken ist.³⁸ Darüber hinaus sei die Blutvergiftung der Grund des Verfalls aller großen Kulturen der Vergangenheit. Dafür sei der Mensch verantwortlich. Die Bewahrung der Kultur verbinde sich mit den Gesetzen der Notwendigkeit und dem Recht des Sieges des Besten und Stärkeren auf dieser Welt, also der Arier. Die verlorene Rassenreinheit allein zerstöre das innere Glück für immer, senke den Menschen für ewig herunter. Würde ein Volk sein Wesen verachten, hätte es kein Recht über den Verlust seines irdischen Daseins zu klagen.³⁹ Die Frage der Bluterhaltung sei eine solche der menschlichen Ewigkeit. Rassenkreuzung bedeutet Senkung des Niveaus der höheren Rasse⁴⁰ sowie einen körperlichen und geistigen Rückgang.⁴¹

Schließlich betont Hitler, dass das granitene Fundament geschaffen werde, damit ein germanischer Staat deutscher Nation entstehe. Alle bisherigen Reformversuche, alle sozialen Hilfswerke und politischen Bestrebungen, welche die Weimarer Republik unternommen habe, seien bedeutungslos. Sie seien sogar

³⁵ Hitler 1925, S.751.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd., S.767.

³⁸ Ebd., S. 747.

³⁹ Ebd., S. 755.

⁴⁰ Ebd. S. 743

⁴¹ Ebd., S. 747

zur Unfruchtbarkeit verdammt, da die Regierung die Krise erkannt hat und diese ohne Erfolg zu bekämpfen versucht. ⁴²

1.2.2 Die Gleichschaltung

Schon ab den 20er Jahren existiert eine Krise im Theater als Folge der politischen und ökonomischen Krise der Epoche.⁴³ Mit der Besetzung der Schlüsselpositionen des Präsidialkabinetts durch Nationalsozialisten nach der Machtergreifung Hitlers beginnt die Gleichschaltung⁴⁴ Unter diesem Terminus versteht man den Prozess der Vereinheitlichung des gesamten gesellschaftlichen und politischen Lebens mit der ideologischen Ausrichtung auf die nationalsozialistische Politik. ⁴⁵

Als Konsequenz wird auch das Theater beeinflusst. Man spricht von der „Faschisierung des Theaters“⁴⁶, die auf eine konservativ-revolutionäre Bühnenreform⁴⁷ zur Bewahrung des deutschen Geistes abzielt.

Aus diesem Grund setzen sich Institutionen und Verbände unter Druck. Ihnen wird auch die organisatorische und rechtliche Eigenständigkeit genommen. Dies vollzieht sich durch die unter Druck setzende Machtausübung nationalsozialistischer Funktionäre. Die Notverordnungen „zum Schutze des deutschen Volkes“ oder „zum Schutze von Volk und Staat“ im Februar 1933 heben Grundrechte der Weimarer Republik auf. Die Gleichschaltung hat die rigorose Durchsetzung des Führerprinzips, nicht nur in der Kultur, sondern in allen Bereichen der Gesellschaft, wie auch z.B. in der Politik und Wissenschaft zur Folge.

In seinen Rundfunkreden von April und Mai 1933 fordert Hitler die „bedingungslose Unterordnung der Intellektuellen unter den Willen des NS-Regimes“ und übt starke Kritik an den Emigranten, welche zur Beurteilung der

⁴² Hitler, 1925, S.743-771.

⁴³ Biccari 2001, S. 35.

⁴⁴ Barbian 2004, S. 43f.

⁴⁵ Scriba 2015, <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/etablierung-der-ns-herrschaft/gleichschaltung.html>

⁴⁶ Schau 1932, S. 21.

⁴⁷ Biccari 2001, S. 35.

deutschen Ereignisse kein Recht haben.⁴⁸ Die Totalkontrolle des Geistes und der Kunst wirkt sich folglich auf das Theaterleben aus.⁴⁹

Am 7. April 1933 wird das Gesetz „zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ erlassen, welches sowohl die Entlassung von Beamten nicht arischer Abstammung oder Parteigeignern⁵⁰ als auch Inhaftierungen, antisemitische Pressekampagnen, und gewältige Übergriffe legitimiert.⁵¹ Was das Theater angeht, sind Juden wegen des Gesetzes nach Dussel meistens betroffen.⁵² Dem Gesetz zufolge gelingt dem Regime bis 1935 die Entlassung des größten Teils des Theaterpersonals aus politischen Gründen.⁵³

Die Unterminierung des bürgerlichen Theaters im Rahmen der nationalsozialistischen Politik vollzog sich erfolgreich durch die systematische Vereinnahmung von Spielplänen, Rollenbesetzungen und letztlich durch die „Gleichschaltung“ der gesamten Kulturpolitik, ein starkes Mittel des Regimes zur Ausübung von Kontrolle.

Ein wichtiger Schritt zur Unterwerfung der Kunst unter den nationalsozialistischen Regierungsapparat ist die Einsetzung von Goebbels als Reichspropagandaminister am 13. März 1933. Propaganda wird zum starken Beeinflussungsinstrument der Kunst und des Theaters zu Gunsten der nationalsozialistischen Ideologie.⁵⁴

Goebbels erklärt:

[...] 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.⁵⁵

⁴⁸ Sarkowitz 2004, S179.

⁴⁹ Drewniak 1983, S.13.

⁵⁰ Kutzenberger 2012, S. 7.

⁵¹ Ebd., S. 8.

⁵² Dussel 1988, S. 56.

⁵³ Wardetzky 1983, S. 50f.

⁵⁴ Kutzenberger 2012, S. 6.

⁵⁵ Goebbels 1935, zit. nach: Kutzenberger 2012, S. 7.

1.2.3 Die staatlichen Organe des Dritten Reiches zur „geistigen Erneuerung“ und zur Förderung der nationalsozialistischen Ideologie

Die Gründung des Reichministeriums für Volksaufklärung und Propaganda (RMfVP) am 13. März 1933 sei, laut Kutzenberger, der entscheidendste Schritt für die absolute Kontrolle der NSDAP über den Staat nach der Machtergreifung Hitlers⁵⁶. Meines Erachtens sind das Ermächtigungsgesetz und das Verbot bzw. die Selbstaflösung der anderen Parteien erheblicher.

Am 22. September 1933 wurde durch Gesetz die Reichskulturkammer als Körperschaft öffentlichen Rechts gegründet. Joseph Goebbels nimmt die Stelle des Präsidenten der Reichskulturkammer ein⁵⁷. Wie er selbst proklamiert:

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 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.⁵⁸

Das Regime glaube, die verlorene Beziehung zwischen Volk und Kunst zu erkennen und will diese wiederherstellen. ⁵⁹

Allen Künstlern und im Kulturleben Tätigen ist klargeworden, dass sie einer der sieben Einzelabteilungen der Kammer angehören müssten, um in ihrem Beruf arbeiten zu dürfen. Diese sind die Reichsrundfunk-, Reichspresse-, Reichsschrifttums-, Reichsfilm-, Reichsmusik-, die Reichstheaterkammer und die Reichskammer der bildenden Künste.⁶⁰

Die Reichskulturkammer (RKK) ist das zweite wichtige Organ zur totalen ideologisch-politischen, sozialen und ökonomischen Kontrolle des gesamten Kulturlebens unter dem RMfVP. Alle Institutionen im Kulturbereich werden zentral überwacht. „Nicht-arische“ oder aus anderen Gründen missliebige Personen werden ausgeschlossen und arbeitslos. Ebenfalls können an den „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ nur diejenigen teilnehmen, welche Mitglied der RKK ist. ⁶¹

⁵⁶ Kutzenberger 2012, S. 10.

⁵⁷ Suchánková 2011, S. 18.

⁵⁸ Goebbels zit. nach Kutzenberg 2012, S. 11.

⁵⁹ Kutzenberger 2012, S. 11.

⁶⁰ Suchánková 2011, S. 18.

⁶¹ Zuschlag 2013, S. 19.

Die RKK funktioniert also als höchstes Kontrollorgan. Die Kammer kontrolliert, dass die vom Regime erwünschten Werke produziert werden, während die kulturellen Gegner ausgeschlossen sind.

Zu den Aufgaben der Reichskulturkammer gehört es, neben der Erteilung der Arbeitserlaubnis für die Künstler, die Arbeitsbedingungen in den ihr unterstellten Gewerbe- und Industriezweigen festzulegen, über die Eröffnung und Schließung von Unternehmen zu entscheiden und inhaltliche Richtlinien für die Gestaltung künstlerischer Werke vorzugeben.⁶²

Im Jahre 1936 wird die Moderne Kunst verboten, und viele Kunstwerke werden aus den Museen entfernt. 1937 werden zahlreiche Kunstwerke in der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München gezeigt, die einige Zeit später ins Ausland verkauft oder zerstört werden. Im Juli 1937 wird das Haus der Deutschen Kunst in München eröffnet, damit das Volk die Chance genießt, sich der „Deutschen Kunst“ anzunähern. Eine Priorität des Nationalsozialismus ist die Kunst im „Blut-und Boden-Stil“⁶³.

Einige Wochen nach der Gründung der Reichskulturkammer wird die Reichstheaterkammer (RTK), als Unterkammer der RKK gegründet, mit Otto Laubinger an der Spitze. Die RTK ist wesentlich das ausführende Organ der Verordnungen. Danach übernimmt die Stelle Rainer Schlösser, Leiter der Theaterabteilung im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMfVP) und Reichsdramaturg, welcher eine wichtige Rolle in der Entwicklung des Theaters im Laufe der Zeit spielt. Zu den Aufgaben der RTK gehört die Gleichschaltung der Theaterorganisationen und Vereine. Am 15. Mai 1934 fallen sowieso alle Kompetenzen des Theaters mit dem Theatergesetz in die Hände von Goebbels.⁶⁴ Nach dem Theatergesetz untersteht das Theater der Führung des RMfVP.⁶⁵ Laut dieses Gesetzes kann Goebbels nicht nur auf die Auflösung der Theaterbühnen, der Organisationen und der Vereine Einfluss nehmen, sondern auch den Spielplan, die Anstellung von Bühnenleitern, Intendanten und Theaterdirektoren, von ersten Kapellmeistern und Oberspielleitern sowie von

⁶² Hoor, 2015 : <http://www.dhm.de/lemo/html/nazi-/kunst/kulturkammer-/index.html>

⁶³ Suchánková 2011, S. 19.

⁶⁴ Kutzenberger 2012 , S. 25.

⁶⁵ Aus dem Theatergesetz vom 15.05.1934, zit. nach Buschmann 2000, S. 136.

Schauspielern bestätigen. Diese müssten sowohl „zuverlässig“ im Rahmen der nationalsozialistischen Ideologie sein⁶⁶ als auch dem Minister des RMfVP Goebbels „zur treuen Gefolgschaft bei der Erfüllung seiner Aufgaben verpflichtet.“⁶⁷ Der Reichsminister für Propaganda erhält das Recht die Aufführung bestimmter Stücke entweder durch Verbot oder durch Absetzung zu untersagen, wenn diese Werke die öffentliche Sicherheit und Ordnung unmittelbar bedrohen.⁶⁸

Die Theaterabteilung gliedert sich in sieben Referate, deren Aufgaben sich auf das Folgende konzentrieren: personelle Angelegenheiten, d.h. die Berufung von Intendanten, die Betreuung der Bühnenaufführungen sowie die Kooperation mit der Reichstheaterkammer. Eine andere Aufgabe der RTK ist die Bestätigung der Reichsdramaturgie.⁶⁹ Der Reichsdramaturg spielt eine erhebliche Rolle in der NS-Theaterpolitik. In der Tat hat der Reichsdramaturg die Pflicht

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 [das Regime] die innere Bereitschaft des neuen deutschen Menschen viel zu hoch ein! [...] So soll der Reichsdramaturg die Kultur der deutschen Bühne gewährleisten und fördern, mit ausgleichender Hand eingreifen, sorgfältig beobachten und insgesamt zur Realisierung des deutschen Theaters beitragen.⁷⁰

Goebbels ist auch für die Einsetzung und Bestätigung des Reichsdramaturgen verantwortlich, der die Spielplangestaltung bestimmt. Am 21. September 1933 bestätigt Goebbels Rainer Schlösser in diesem Amt.⁷¹ Rainer Schlösser übernimmt die Kontrolle der Spielpläne aller deutschen Theater, welche ihm vor dem Anfang der Saison vorgelegt werden, und ist mit der Beurteilung von Theaterstücken beauftragt, welche im nationalsozialistischen Sinne spielbar

⁶⁶ Kutzenberger 2012, S. 27.

⁶⁷ Aus dem Theatergesetz vom 15.05.1934, zit. nach Buschmann 2000, S. 136.

⁶⁸ Landespost 1934, S. 54.

⁶⁹ Müller 1940, zit. nach Kutzenberger 2012, S. 27-28

⁷⁰ Ebd, S. 40.

⁷¹ Kutzenberger 2012, S. 35.

sind.⁷² Die dritte Aufgabe der Theaterabteilung macht das Tanzwesen aus, wobei das Ziel die Überwachung und Förderung der Einrichtungen des Balletts, des künstlerischen und Gesellschaftstanzes ist. Dann folgt der Theaterhaushalt, der sowohl die Bewirtschaftung der Mittel für die Reichstheater als auch die Betreuung der Wanderbühnen sowie die Förderung der Theaterkultur umfasst. Die fünfte Aufgabe heißt Organisation und bezieht sich auf die Vorbereitung und Durchführung der Reichsfestspiele, der Reichstheaterfestwoche, der Reichstheatertage der Hitlerjugend sowie auf die Betreuung der Jugend-, Freilicht-, und Puppentheater. Die letzten Pflichten verbinden sich mit dem Theaterrecht und dem Theaterwesen im Ausland. Mit Theaterrecht werden die Überwachung der Erfüllung des Theatergesetzes, die Bearbeitung steuerlicher Angelegenheiten der Theater sowie die Aufsicht über die Reichstheater gemeint. Das Theaterrecht im Ausland betrifft sowohl die Bearbeitung sämtlicher repräsentativen Gastspiele im Ausland und ausländischen Werke und Künstler im Inland, als auch die Betreuung deutscher Theater im Ausland.⁷³

1.2.4 Die Rolle der Propaganda

Nach Hitler sei Propaganda hauptsächlich „ein Instrument, das gerade die sozialistisch-marxistischen Organisationen mit meisterhafter Geschicklichkeit beherrschten und zur Anwendung zu bringen verstanden.“⁷⁴ Würde sie richtig verwendet, wäre eine Kunst, welche den bürgerlichen Parteien grundsätzlich fremd gestanden sei.⁷⁵

In der Tat wird Hitler noch von massentheoretischen Auffassungen beeinflusst, welche in der Zeit zwischen beiden Weltkriegen in Umlauf gesetzt wurden. Bedeutsam ist in diesem Zusammenhang die „Massenpsychologie“, welche seit den 1890er Jahren von Gustave Le Bon, Gabriel Tarde und Sipiö Sighele aufgestellt worden ist⁷⁶. Unklar bleibt, ob sich Hitler mit den bedeutendsten massentheoretischen Schriften direkt auseinandersetzt, oder er sich deren

⁷² Kutzenberger 2012, S. 35f.

⁷³ Müller 1940, 27-28.

⁷⁴ Hitler 2016, S. 489.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Bussemer 2005, S.50.

Ansichten einfach über sekundäre populärwissenschaftliche Quellen aneignet. Ohne Zweifel wird jedoch Hitler davon sehr stark beeinflusst, besonders von Gustave Le Bon, dessen Ideologie in einigen Textstellen in „Mein Kampf“ zu finden ist, obwohl Hitler ihn niemals ausdrücklich erwähnt.⁷⁷ Seine Beschäftigung mit massentheoretischen Schriften führt ihn zur Überzeugung einer „mechanischen Beherrschbarkeit des in der Masse aufgelösten Individuums“⁷⁸, woraus sich seine Auffassungen in Bezug auf Menschenbild und Herrschaft ergeben. Für Hitler gilt als ideales Menschenbild dies des Herrschers. In „Mein Kampf“ sei die Rede für eine Lehre, die keine andere neben sich erträgt, als die Genehmigung liberaler Freiheit. Er vergleicht Propaganda mit einer Kunstform, welche nur die Masse ewig leitet. Diese lässt sich nicht lernen, sondern ist eine gewaltige und auf das Talent und das Einfühlungsvermögen des Propagandisten zurückzuführen. Strojnik hebt hervor, dass Propaganda in der Zeit des Dritten Reiches eine nationalsozialistische Interpretation der Wirklichkeit war, welche als allgemeingültig festgelegt und nach außen geliefert wurde sowie mit offener und latenter Gewalt verbunden war.⁷⁹ Andererseits argumentiert Longerich, dass die NS-Propaganda keine Methodik hatte, sondern dass ihre Wirkung von den Rezeptionsbedingungen und den Affirmationschancen des Regimes abhing.⁸⁰

Goebbels, dessen Worte und Taten der nationalsozialistischen Propaganda gleichgesetzt werden, betont, dass Propaganda in Zusammenhang mit der Weltanschauung der Partei, dem Staat und dem einzelnen Menschen stehe, dass im Menschen die Idee lebe, welche durch Propaganda zum Ausdruck komme, und jeder Propagandist ein Künstler der Volkspsychologie sei. Würde die Idee zum Grundgedanken des menschlichen Handelns, entwickele sich die Idee zur Weltanschauung.⁸¹

Weiter noch beklagt Goebbels, dass die Regierungen der letzten Jahre das Volk als „unvermeidliches Übel“ behandelt habe, dass sie keine Verbindung zum Volk geschaffen hätten, dass Politik und Kunst bis zu dieser Zeit nur zur Verfügung der Oberschicht gestanden seien. Aber das Volk sei eigentlich klüger als die Regierung

⁷⁷ Bussemer 2005, S.177ff.

⁷⁸ Longerich 1992, S. 293.

⁷⁹ Strojnik 2010, S. 7f.

⁸⁰ Longerich 1992, S. 294.

⁸¹ Goebbels 1934, S. 30f.

und das deutsche Volk, die arische Rasse, finde nun durch den Nationalsozialismus seine Hoffnung und seinen Halt sowie seine wirklichen Wurzeln.⁸² Treffe die Propaganda ihr Ziel, es sich um gute Propaganda, sonst ist es eine schlechte. Es gebe keine mittelmäßige Propaganda.⁸³

Ein wesentliches Ziel der NS-Propaganda, neben der Verbreitung der nationalsozialistischen Ideologie ist die Illusion der Herstellung der erwünschten Volksgemeinschaft. Dies erfolgt mithilfe von zwei Richtungen. Die eine ist die Gründung von Organisationen zur Kultivierung des Gemeinschaftsgeistes. Die andere geht die Planung von demonstrativen Feste und ritualisierte Feiertage an, wie die Reichstagsparteitage in Nürnberg oder der Tag der Gründung der NSDAP usw. ⁸⁴ Auf diese Weise wird eine imaginäre Prägung der nationalen Einheit zwischen Führer und Geführten vollzogen. Den Deutschen wird der Eindruck vermittelt, dass sie durch ihre Teilnahme elementare Bestandteile des Staates oder der Nation seien. ⁸⁵

1.3 Das Theater im Dritten Reich

1.3.1 Ziel und Thematik des Theaters im Dritten Reich

Im Rahmen der Neugestaltung und Umstrukturierung des Staates durch Hitler und dessen Parteigenossen bedarf das Theater dieser „deutschen Revolution“, welche die Nationalsozialisten proklamieren, indem es zum Mittel der Einwirkung auf die Volkserziehung wird. ⁸⁶

Das Theater als ein festgesetzter Ort, wo die Deutschen keinen sozialen Unterschieden für eine bestimmte Zeit unterliegen, bietet ihnen eine Spur der Einigung und Volksgemeinschaft an. Auf diese Weise macht das Theater ein Führungsmittel aus, um dem Führer und der nationalsozialistischen Ideologie zu huldigen, indem es ideologische Botschaften bewusst vermittelt. Das Theater spielt eine wichtige Rolle für die Verbreitung der NS Weltanschauung.

⁸² Kutzenberger 2012, S. 14f.

⁸³ Ebd., S. 16.

⁸⁴ Strojnik 2010, S.16ff.

⁸⁵ Bussemer 2008, S. 146.

⁸⁶ Williams 2014, S. 10.

Erstaunlich ist, dass allein im Jahr 1934 zwölf Millionen Mark vom NS-Staat im Theatersektor ausgegeben werden, da „keine Art der Beeinflussung, sei es durch die Rede, die Schrift, oder die Tat so gewaltig und nachhaltig wirksam ist, wie die durch die Darstellung eines Stückes auf der Bühne.“⁸⁷

Der Theaterbesuch gilt als „nationale Pflicht“. Die Zahl der Besucher steigt von 520.000 im Jahr 1932 zu 1,6 Million im Jahr 1936. Um das Interesse am Theater zu verstärken, organisiert das Propagandaministerium die Reichstheaterfestwochen in verschiedenen Städten Deutschlands, in denen Goebbels eine programmatische Rede hält.⁸⁸

Das Theater ist nach dem NS eine wesentliche Grundlage zum Aufbau einer neuen wahren deutschen Nation, „nicht in der Vermittlung unverbindlicher Abenteuer des Geistes und der Seele [...], sondern in der unaufhörlichen Wirksamkeit eines menschlichen Heilspiegels und einer gebieterischen Wahrheit.“⁸⁹

Der Nationalsozialismus fordert, wie gesagt, eine bedingungslose Anpassung der Dramatiker, Theaterdirektoren, Regisseure und Schauspieler an seine Weltanschauung. An die Stelle der geistigen Freiheit, der Weltoffenheit und der Experimentierlust der Künstler der Avantgarde treten der Chauvinismus, die Dumpfheit und der Ausschluss jeder Modernität. Die Vermittlung des nationalen Bewusstseins und des Gefühls der arischen Überlegenheit ist dem Theater diktiert. Alle kreativen Ansätze und Traditionen der Weimarer Republik müssen vernichtet werden. Ein anderes Ziel des Theaters im Nationalsozialismus ist die Erneuerung des „alten Systems“ des Theaters.⁹⁰ Das „Nationaltheater“ steht im Zentrum der nationalsozialistischen Theaterpolitik.⁹¹ Die Bühne wird zum Mittel der nationalen Bildung.⁹² Da das Theater nun am Lebens- und Entwicklungsprozesses des ganzen Volkes teilnehme, bekomme das Theater eine neue Bedeutung.⁹³ Der Begriff der Nation bekommt auch auf dem Theater illusionistische und chauvinistische Dimensionen. Der Nation werden besondere

⁸⁷ Williams 2014, S. 11.

⁸⁸ Drewniak 1983, S. 44.

⁸⁹ Schültke 1997, S. 445.

⁹⁰ Schramm 1933, S. 7. Mit dem „alten System“, bezeichneten die Nationalsozialisten verächtlich die Weimarer Republik, zit. nach Bartels 2013, S. 13.

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd.

⁹³ Laubinger 1933, zitiert nach Bartels 2013, S. 13.

höhere Werte zugeschrieben. Das Nationaltheater des NS grenzt sich von Klassenantagonismen ab. Irgendwelche demokratische oder sozialistische Traditionen werden unbedingt ausgeschlossen.⁹⁴

Was den Theaterstoff betrifft, betont Schramm 1935 den Mangel an Dramenstoffen und mahnt, dass der „weitere[n] Verwilderung des dramatischen Handwerkes“ mit allen Mitteln zu begegnen sei.⁹⁵ Diesem Mangel folgen einerseits die Vereinnahmung der Klassiker und die Umformung ihrer Werke im Rahmen der NS-Ideologie. Andererseits greift man auf antisemitische Dramen oder völkisch-konservative Werke zurück. All dies weist auf eine niedrige Qualität des NS-Theaterstoffes hin,⁹⁶ bei dem die Juden sehr diffamiert werden. Es wird auch viel vom Kulturbolschewismus besprochen. Dieser NS-Theaterstoff hat keinen großen Anklang bei dem Publikum gefunden.⁹⁷

Im Rahmen des neuen Staataufbaus mithilfe des Theaters soll das Theater den heldischen Menschen in den Mittelpunkt als leuchtendes Vorbild der geistigen Erneuerung des deutschen Volkes bringen. Dieses Streben weist auf das Ziel des neuen Idealismus hin.⁹⁸ Das Theater der „Schauplatz der Nation“, ein Ort seiner Schicksals-, Niedergangs-, und Aufstiegserlebnisse, ein Ort der Wandlungen, des Opfers und der „Läuterung der Volksseele.“⁹⁹ Es besteht eine Pflicht der Theaterabteilung, dasjenige, was den Niedergang der Nation verursachte, vom Spielplan des deutschen Theaters zu entfernen.¹⁰⁰

In der Thematik des nationalsozialistischen Theaters steht neben der „richtigen“ Lebensweise und den deutschen Tugenden, wie sie vom Regime diktiert werden, der Held, der bereit ist, sich für das Gemeinschaftswohl zu opfern.¹⁰¹ Dieser Held kämpft für die „nationale“ Revolution.¹⁰²

„Wozu die Opfer des ersten Weltkriegs?“ Das ist eine Frage der Epoche, deren Antwort im Drama gesucht wird. Die Toten dürfen nicht vergessen werden. 1931 bringt Hans Chlumberg durch sein Werk „Wunder vor Verdun“ die auf dem

⁹⁴ Bartels 2013, S. 14.

⁹⁵ Schramm 1935, zit.nach Schmitz- Berning, 2007, S.1

⁹⁶ Bartels 2013, S. 14.

⁹⁷ Ebd., S. 15f.

⁹⁸ Wittgen 1937, S. 62

⁹⁹ Holzapfel 1934, S.4f.

¹⁰⁰ Ebd..

¹⁰¹ Williams 2014, S. 12.

¹⁰² Rühle 1974, S.16.

Schachtfeld Gefallenen ins Leben zurück. Diese sind jedoch wegen des Hasses und der Korruption der Welt so enttäuscht, dass sie wieder in Gräber zurückgehen. „Die Wurzeln des Nationalsozialismus liegen in den Schützengraben des Weltkriegs“, schreibt 1934 Hitlers SA-Stabschef Ernst Julius Günther Röhm. Viele leiden unter Alpträumen und Kriegsneurosen, welches in Möllers Stück „Der Douaumont liegt auf uns“ beschrieben wird. Darum geht es, dass die Toten heraufgerufen werden, um die Lebenden zu beschwören. Schuld und Selbstrechtfertigung werden als moralische Prämissen erklärt, die bestimmt an Boden gewinnen.¹⁰³

Andererseits muss dem Publikum unbedingt ein erhabenes Gefühl vermittelt werden, so dass es (das Publikum) auf große Veränderungen vorbereitet werden kann. Emotionen wie Freude und Begeisterung über die Bildung der neuen deutschen Nation sowie Zuversicht und Vertrauen sollen durch das Theater kultiviert werden. Selbstlosigkeit und Gemeinsinn werden auch im Theater proklamiert, während das Theater als „Theater des Volkes“ bezeichnet wird¹⁰⁴.

1.3.2 Das „neue“ nationalistische Theater: Werke und Formen

In der Zeit der Weimarer Republik wagen die Autoren und Regisseure im Theater neue Stoffe und eine neue Dramaturgie zu probieren,¹⁰⁵ da sie sich von den politischen und gesellschaftlichen Problemen ihres Alltags angesprochen fühlen¹⁰⁶ sowie für eine bessere Gesellschaft und eine bessere Zukunft kämpfen.¹⁰⁷ Gleichzeitig kommen die Leidenschaft und die Triebe des Menschen, oft in abstrakter Darstellung sowie die Frage nach Gott und dem Sinn des Lebens zum Ausdruck.¹⁰⁸ Das Interesse des Publikums richtet sich an ein aktuelles engagiertes Theater. Das bedeutet die Belastung der Bühne mit politischen und sozialen Funktionen. Wegen der instabilen politischen und gesellschaftlichen Bedingungen ruft die Politisierung des Lebens einen Wandel in der Funktion des Theaters hervor. Eine finanzielle und ideelle Krise im Theater ist 1930 auf die

¹⁰³ Rühle 1974, S. 20f.

¹⁰⁴ Williams 2014, S. 12.

¹⁰⁵ Rühle 1974, S. 9.

¹⁰⁶ Williams 2014, S. 13.

¹⁰⁷ Rühle 1974, S. 9.

¹⁰⁸ Williams 2014, S. 13.

Konsequenzen der Wirtschaftskrise zurückzuführen. Das Elend des Alltags trifft ohne Zweifel das Theater, das ab 1931 um seine Existenz kämpft. Die Hoffnung der Weimarer Republik auf eine bessere Zukunft stirbt, was der Ideengrundlage des Theaters schadet.¹⁰⁹

Um das Bürgertum und die Arbeiterschaft zu gewinnen, greift NSDAP schon ab 1919 durch Propaganda auch das Theater an. Im Jahr 1919 propagiert der nationalistische Literaturprofessor Adolf Bartels seine Treue zum germanischen Volk, das einen Widerstand gegen den Geist der Weimarer Republik leisten müsste. Im Jahr 1921 definiert Bartels das „gesunde“ deutsche Schrifttum, „als jenes, was die Seele des Volkes rein zum Ausdruck bringe, gesund erhalte, stärke und entwickle“¹¹⁰.

Die Betrachtung und das Kommentieren der Gesellschaft wird in der Zeit des Nationalsozialismus als unerwünscht und sträflich charakterisiert¹¹¹. Hitler setzt die Kultur der Weimarer Republik als „Treibhaus sexueller Vorstellungen und Reize herab, die im Vergleich zur preußischen Kulturwelt Freizügigkeit genießt“.¹¹² Darüber hinaus sind die Jugend und deren Erziehung für das Regime sehr wichtig. Deswegen nehmen sie eine besondere Stellung in seinem Programm ein.¹¹³ In diesem Rahmen wird geplant, die Jugend vor „Schund- und Schmutzliteratur“ und „verunreinigenden“ Stücken auf den Theaterbühnen zu „schützen.“¹¹⁴ Als „Tummelplatz artfremden oder in nationaler Beziehung charakterlosen Geister“¹¹⁵ propagiert Hitler oft in seinen Reden die Weimarer Theaterbühne.¹¹⁶

Hitlers Parteigenosse Rosenberg erwähnt in seiner Schrift „Sumpf“ 1931, dass die meisten Theaterarbeiten in der Weimarer Republik jüdisch sind. Aus diesem Grund sei eine „andere Perspektive“ im Theaterbereich nötig. Diese „andere

¹⁰⁹ Rühle 1974, S. 9.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Williams 2014, S. 13.

¹¹² „Mein Kampf“, Kapitel 10, über die „Ursachen des Zusammenbruchs“ des alten Reichs und den „Verfall des Theaters“ in der Weimarer Republik, Vgl. auch Rühle 1974, S. 725.

¹¹³ Williams 2014, S. 13f.

¹¹⁴ Vgl. „Gesetz zur Bewahrung der Jugend vor Schund- und Schmutzschriften“ vom 18. Dezember 1926, http://www.servat.unibe.ch/dns/RGBl_1926_I_505_G_Schund-und_Schmutzschriften.pdf

¹¹⁵ Kutzenberger 2012, S. 78.

¹¹⁶ Williams 2014, S. 14.

Perspektive“ nennt die Kunst der Weimarer Zeit unter anderem „entidealisiert, gesetzlos, ungeistig, seelisch erkrankt und zerstörend für die Einheit und den Glaubenszusammenhang des Volkes.“¹¹⁷

Die Aktualisierung der Klassiker unter der Regie von Piscator oder Brecht, welche sich auf das Publikum auffallend auswirkt, wird von der NSDAP als Zerstörung der klassischen Werke gesehen. In diesem Punkt beginnt ein Teufelskreis. Je stärker die politische Agitation im Theater der Republik zur Herausforderung der reaktionären Front ist, desto leichter wird es, diese Initiative, als Angriff auf die staatliche Stabilität und Autorität sowie auf die Moral des Bürgertums zu interpretieren. ¹¹⁸

1931 erscheinen im Rahmen der „anderen Perspektive“ des Theaters von der NSDAP Theaterstücke, welche auf den Wandel des Theaters hinweisen, wie E.G. Kolbenheyers Werk „Die Brücke“, in dem sich junge Leute darüber beschwerten, dass die Literatur der Weimarer Republik ihnen nichts gebe und deren Gemüt töte¹¹⁹.

Im Februar 1933 bricht das NS-Theater mit dem Theater der Weimarer Republik total. Dies stellt Goebbels im Mai 1933 als eine Notwendigkeit des Staates dar, um die „entartete“ Kunst zu entfernen. Folglich kündigt er deren kommende Verfolgung an.¹²⁰

Das Schauspiel Heinrich Lilienfeins „Die Überlebenden“ vom Jahr 1920 wird zum angemessenen Instrument für das Propagieren einer Staatsgestalt im Rahmen der NSDAP-Ideologie. Lilienfein präsentiert die Spaltung des Volkes durch die Spaltung einer Familie. Der Sohn, der mit seinem Vater streitet, will die Erlösung für alle und die Reinheit der Welt. Diese „andere Perspektive“ deutet auf keinen neuen utopischen Geist hin, sondern auf „eine Versöhnung des 1918/1919 durch den Zusammenbruch gespaltenen Volkes.“¹²¹ Dies verwirklicht sich durch die Absage von sozialistisch-revolutionärer Ideologie, durch das Aufgeben der revolutionären Menschheit und durch das Akzeptieren und Bewahren des Vaterlandes. Vaterland verbindet sich mit dem Schicksal des deutschen Volkes,

¹¹⁷ Rühle 1974, S.10.

¹¹⁸ Ebd., S.11.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Rühle 1974, S.12.

¹²¹Ebd., S.13.

mit dem höheren Ideal der Opferbereitschaft, wie im Werk Lothar Bodners „Der Sklave“ von 1931 dargestellt wird.¹²²

Bemerkenswert ist, dass es Autoren gibt, welche zwar zunächst zum linken Theater gehörten, aber im Laufe der Zeit einer ideologischen Wandlung unterliegen, wie Hanns Johst, der beschwört, ein leidenschaftlicher Helfer zur Heilung seiner verwirrten und „kranken“ Heimat zu werden. Diese Entscheidung für den Dienst zur Heimat verbindet sich nicht nur mit der Erziehung der Deutschen, sondern auch mit den Erlebnissen und dem Erschrecken vor den Konsequenzen eines Bürgerkriegs im eigenen Land. Emotionen und Erlebnisse spielen allerdings eine entscheidende Rolle zur Prägung der nationalsozialistischen Kunst. Erhebliche Antriebe macht dazu die Überwindung der Unsicherheit und der Irritation aus. Des Weiteren ist die Festigkeit der Gefühle gefragt, was vom Rassenforscher Günther zum Merkmal der Arier wird, als es um die Mythen und die Ideologie des NS geht. Die Überwindung der Unsicherheit führt zur Festigung des Gefühls durch drei Schritte: Erlebnis – Erkenntnis - Bekenntnis, von der die arischen Soldaten gekennzeichnet werden.¹²³

In dessen Rede von 1935 beklagt sich Goebbels über einen Mangel an Dichtern, welche die nationalsozialistische Ideologie lobpreisen.¹²⁴ Daher sollte die Reichstheaterkammer dafür sorgen, dem Nachwuchs „praktische künstlerische Leistungsfähigkeiten“ im Rahmen der nationalsozialistischen Weltanschauung zu fördern. ¹²⁵ Der Weg zum deutschen National-Theater“ verlangte nach der Gründung staatlicher Bühnen, in denen neue Werke bekannter oder unbekannter Autoren aufgeführt werden. Kontakte zwischen Fachleuten des Theaters gegen die „Produktionsanarchie“, Tagungen und Messen sowie ein deutscher volks- und zeitgemäßer Spielplan seien erforderlich. ¹²⁶

Bekanntere Form des Theaters im Dritten Reich ist das „Thingspiel“, das sich eher leichter beschreiben als definieren lässt¹²⁷ und in den 30er Jahren blüht¹²⁸.

¹²² Rühle 1974, S.13.

¹²³ Ebd., S.14f.

¹²⁴ Bartels 2013, S. 16.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Ebd., S. 17.

¹²⁷ Menz 1976, S. 330-346; Niven 2000, S. 54-95.

¹²⁸ Stommer 1985, S. 121-131.

Anhänger dieses Konzepts, die es auch im Dritten Reich propagieren, sind der Theaterwissenschaftler Carl Niessen (1890-1969), der Reichsdramaturg Rainer Schlösser (1899-1945), der Leiter der Theaterabteilung im RMfVP und Präsident der Reichstheaterkammer Otto Laubinger (1892-1935), der Geschäftsführende Vorsitzende des ‚Reichsbundes zur Förderung der Freilichtspiele‘ Karl Wilhelm Gerst sowie der Schriftsteller Eberhard Wolfgang Möller (1906-1972). Es geht um eine Dramaform, die das naturalistische Theater zu überwinden versucht, indem sie vom Impuls getragene Elemente des antiken Theaters und des mittelalterlichen Mysterienspiels verwendet.¹²⁹ Gekennzeichnete Merkmale des Thingspiels sind das chorische Sprechen, die Massenauftritte, viele Gestaltungen ritualisierter männlicher Bewegung,¹³⁰ eine Freilufttheater-Architektur, das kollektive Publikum, die Einbeziehung von Landschaft ins Geschehen sowie die Neubestimmung der Beziehung zwischen Schauspieler und Publikum.¹³¹ Der Chor spielt die Rolle des Vermittlers zwischen dem Führer und dem Volk. An Hünengräbern oder Schlachtfeldern werden Freilichttheateranlagen für 20.000 Besucher aufgebaut.

Diese sollten zur „Verwesentlichung“ und „Entsymbolisierung“ des bisherigen Theaters führen. In einer paradoxen Gedankenbewegung beabsichtigen die Diskutanten die von Nietzsche konstatierte Trennung zwischen kultischem und ästhetischem Ritus¹³² im Rahmen einer technisch modernen Theaterpraxis, mit dem Ziel einerseits das naturalistische Theater zu überwinden. Andererseits muss das Theater einer Neugründung der Nation zu entsprechen.¹³³

Nach der Machtübergabe der NSDAP nehmen die Aktivitäten zu, entsprechende Thingplätze einzurichten etwa in den Brandenbergen bei Halle, am Heiligenberg bei Heidelberg¹³⁴ und vor allem auf der ‚Dietrich-Eckart-Bühne‘ am Berliner Olympia-Stadion (die heutige ‚Waldbühne‘), welche die „Erneuerung“ der

¹²⁹Stommer 1985, S. 121-131.

¹³⁰Nehring 2004, S. 60-75.

¹³¹Frank 1989, S. 610-638. (Trotz der zu bezweifelnden Interpretation der Schlussphase der geistesgeschichtlichen Entwicklung ist Frank m.W. bislang der einzige, der das Thingspiel in einem weiteren historischen Zusammenhang sieht.)

¹³²Ebd., S. 610-638.

¹³³Diese Vorstellung war innerhalb der ‚Konservativen Revolution‘ weit verbreitet. vgl. Petzinna 2000.

¹³⁴Meinhold 1975, S. 36.

deutschen Kultur darstellen.¹³⁵ Die Versuche des Regimes, die Arbeitslosigkeit unter den Bühnengehörigen zu mildern,¹³⁶ und Großprojekte für den ‚Arbeitsdienst‘ zu finden, spielen eine entscheidende Rolle.¹³⁷

Die einschlägigen Texte, die den Zweck des Thingspiels bedienen, lassen sich als belletristische Aufarbeitungen von Hitler-, Goebbels-, Rosenberg- u.a.-Zitaten lesen.¹³⁸

Im Thingspiel erlebt der Zuschauer Vorstellungen, welche seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, etwa im Kontext der Schiller-Rezeption,¹³⁹ des Wagner-Kults¹⁴⁰ oder der Ideen für nationale Festspiele¹⁴¹ existierten, um bestimmten geltenden Vorschriften des bürgerlichen Bildungstheaters entgegenzuwirken.¹⁴²

Als Thingspiel konnten nur Werke bezeichnet und aufgeführt werden, welche vom Reichsdramaturgen eine Zulassung bekommen haben. Sie sollten sogar den Vermerk tragen: „Von dem Reichsdramaturg lt. Erlaß vom ... als Thingspiel zugelassen.“¹⁴³ Die Anträge waren von Mitgliedern der Vereinigung der deutschen Bühnenverleger zu stellen. Der Reichsbund der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele hielt ein Register über die zugelassenen Thingspiele und überwachte deren Aufführungen.¹⁴⁴

1.3.3. Repräsentative Theaterspiele in der Zeit des Nationalsozialismus

Ein Symbol des NS-Theaters macht das Deutsche Nationaltheater (DNT) in Weimar aus, welches ab 1932 an erhebliche kulturelle Bedeutung für die Nationalsozialisten gewinnt. Unter den regimetreuen Intendanten Ernst Nobbe (1933–1936) und Hans Severus Ziegler (1936–1945) werden Werke der Avantgarde als kulturbolschewistische aus dem Spielplan ausgeschlossen. Die

¹³⁵ Möller 1974, S. 335-378, 777-793 (Kommentar).

¹³⁶ Ketelsen 2004, S. 31.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Ebd., S. 32.

¹³⁹ Noltenius 1999, S. 75-88.

¹⁴⁰ Chatellier 1996, S. 575-612

¹⁴¹ Sprengel 1991, S. 18.

¹⁴² Ketelsen 2004, S. 32.

¹⁴³ Der Autor 1934, S.7.

¹⁴⁴ Ebd.

Mehrheit der Theaterstücke, die am DNT aufgeführt werden, sind konservativ inszenierte Klassiker-Werke. Daneben blühen Operetten und Boulevardstücke.¹⁴⁵ Die der nationalsozialistischen Epoche entsprechende Dramaturgie ist die von Johst, welche den Willen und die Begeisterung für eine nationale Revolution feiert, die zur neuen deutschen Nation führen würde sowie die Vision eines kommenden Führers im Gesicht von Hitler entdeckt. Hitler ist für Johst eine Inspirationsquelle, der sich sein Werk „Schlageter“ verdankt. Kolbenheyer ist der zweite wichtige NS-Dramatiker. Parallel zu ihrem literarischen Werk setzen beide ihre Tätigkeiten fort, Kolbenheyer als Redner und Johst als Leiter der Reichsschrifttumskammer.¹⁴⁶

Neben den dominierenden Unterhaltungsstücken werden vor allem die Klassiker, wegen des Mangels an theatralischem Repertoire, auf den Theaterbühnen inszeniert¹⁴⁷. Klassiker verleihen dem nationalsozialistischen Theater sowohl kulturellen Glanz als auch eine Verknüpfung mit der Tradition. Weiter noch bieten die Klassiker dem Bürgertum ein Bildungsparadigma an.¹⁴⁸

Dabei zählen Schiller und Goethe neben Kleist zu den gespielten Autoren im Theater sowohl in den Weimarer Jahren als auch in der Zeit der NS-Herrschaft, als Dramatiker, die tief im „deutschen Erbe“ verankert sind und daher als Vorbild gefeiert werden.¹⁴⁹

Trotzdem kommt seit 1919 eine radikale Kritik an dem Kult der Wilhelmischen Klassiker als Ergebnis des Zusammenbruches des Kaiserreichs und des 1. Weltkriegs vor. Eine entscheidende Rolle spielt die verspätete Entdeckung der europäischen Moderne auf dem Theater, die der Krisenstimmung der Nachkriegszeit genauer entsprach. Eine völkische und versteckte faschistische Opposition gegen Goethe nimmt zu, deren Vertreter sich mit Herder und den konservativen Autoren der Spätromantik beschäftigen. Die humanistischen Ideale der Klassik werden durch das Irrationale des Blutes und der Nacht sowie durch die Ideale von nationalsozialistischen Weltanschauung ersetzt.¹⁵⁰

¹⁴⁵ Rühle 1974, S. 20

¹⁴⁶ Ebd., S. 20.

¹⁴⁷ Dussel, 1988, S. 27.

¹⁴⁸ Anselm 2012, www.zeitsgeschichte-online.de/thema/brueche-und-kontinuitaeten

¹⁴⁹ Dussel, 1988, S. 27.

¹⁵⁰ Mandelkow 1999, S. 1.

Allerdings entsprechen die Ideale der Weimarer Klassik,- Humanität, Harmonie, usw. auf keinen Fall der Prinzipien der nationalsozialistischen Ideologie. Gegenüber dem Individuum steht die Volksgemeinschaft. Mündigkeit und Selbständigkeit werden verhindert, Individualität und Humanität verschwinden auf dem Weg zum uniformierten Gefolgsmann, zum ideologisch eingeschworenen Mitglied von HJ und BDM, von Partei, Arbeitsfront, SA und SS.¹⁵¹

Das Volk ist ein grundsätzliches Element der nationalsozialistischen Weltanschauung. Immerhin erfährt der Einzelne seine Existenzlegitimation immer nur als Teil dieses Volkes¹⁵²: der subjektive Geist wird zum Teil des objektiven.¹⁵³ "Was aber immer den Grundsätzen und Existenzbedingungen einer solchen Gemeinschaft zuwiderläuft muß notwendig erbarmungslos unterdrückt werden".¹⁵⁴ Humanismus und Pazifismus gelten als volkszersetzend. Individualismus wird zum Gegenbild des wahren völkischen Miteinanders. Intellektualität ist auch im Blick auf das höhere Schulwesen als unbedingt zu verhindern eingestuft.¹⁵⁵

„Weimarer Klassik und Nationalsozialismus“ ist längst ein Sonderforschungsbereich, den nur noch wenige Spezialisten meistern. 1983 findet im Schiller-Nationalmuseum in Marbach eine große Ausstellung mit dem Titel "Klassiker in finsternen Zeiten 1933-1945" statt. Im Mittelpunkt stehen drei sogenannte Klassiker: Schiller, Hölderlin und Goethe. Goethe steht an der dritten Stelle in dieser Aufzählung, da er von den Nationalsozialisten weniger als die anderen vereinnahmt wurde¹⁵⁶.

Baldur von Schirach ist der einzige Parteigenosse, der 1937 in einer erbärmlichen Rede in Weimar Goethe als Vorläufer des Nationalsozialismus reklamiert.

Einerseits entstehen Versuche von Paul Hankamer, Max Kommerell, Rudolf Alexander Schröder oder Eduard Spranger, das humanistische Erbe Goethes und der Klassik zu bewahren. Andererseits gibt es Bemühungen, sodass die Werke Goethes ausgeschlossen werden. Des Weiteren vermeidet Hitler die

¹⁵¹ Nübel 2004, S.3

¹⁵² Krieck 1922, S. 89.

¹⁵³ Ternoth 1985, S. 120.

¹⁵⁴ Krieck 1922, zit.nach Urban 1986, S. 153.

¹⁵⁵ Nübel 2004, S.3.

¹⁵⁶ Mandelkow 1999, S.2

Goethestätten, wenn er Weimar besucht. Statt Weimar sind Bayreuth, München und Nürnberg die kulturpolitischen Zentren des Dritten Reiches.¹⁵⁷

Während der Feier von Goethes 100. Todestag betont Thomas Mann die Wichtigkeit von Goethes Werk im Gegensatz zu den völkischen Tendenzen einer rechten Romantik.

"Es ist für Deutschland nicht der Augenblick, sich antihumanistisch zu gebärden. (. . .) Im Gegenteil ist es der Augenblick, unsere großen humanen Überlieferungen mit Macht zu betonen und feierlich zu pflegen."¹⁵⁸

Thomas Mann spürte die kommende Gefahr.

"Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters" [...] Der Bürger ist verloren und geht des Anschlusses an die neue heraufkommende Welt verlustig, wenn er es nicht über sich bringt, sich von den mörderischen Gemütlichkeiten und lebenswidrigen Ideologien zu trennen, die ihn noch beherrschen, und sich tapfer zur Zukunft zu bekennen."¹⁵⁹

Goethes Werk könnte sich auf keinen Fall mit den Vorstellungen der NS-Weltanschauung in Verbindung setzen. Seine Werke, die auf den Idealen der Weimarer Klassik basieren, gelten als ungeeignet für eine Vereinnahmung bei den Nationalsozialisten. Dies liegt sowieso an seiner Persönlichkeit als Freimaurer und übernationaler Weltbürger, als Verkünder der gewaltfreien Humanität und Pantheismus.

Wolfgang Möller nennt 1934 Schiller, wie Baldur von Schirach Goethe einige Jahre später, Vorläufer des Nationalsozialismus, dass Schiller als deutscher Dichter und Idealist, jene Worte poetisch prägte, die den Kern des Nationalsozialismus später schaffe. „Immer strebe zum Ganzen, und kannst du selber kein Ganzes werden, als Dienendes Glied schließ an ein ganzes dich an“¹⁶⁰ Was die Schillers Theaterstücke betrifft, werden diese von Nationalsozialisten in den 1940er-Jahren verboten, da seine Ideen zur Freiheit ihrer Ideologie nicht

¹⁵⁷ Mandelkow 1999, S.2

¹⁵⁸ Mann zit. nach Mandelkow 1999,1f.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Möller 1934, S.37-72.

passen.¹⁶¹ „Wilhelm Tell“ wird von den Herausgaben neuer Schulbücher ausgeschlossen. „Die Frage des Tyrannenmordes ist in Schillers Schauspiel zugunsten der moralisch berechtigten Tötung des Tyrannen entschieden worden, so daß Hitler, der zu Recht um seine persönliche Sicherheit besorgt war, sich durch Tell-Nachahmer bedroht fühlen konnte“. ¹⁶²

Auf der einen Seite bemerkt man, dass Goethe und Schiller als Vorbilder gefeiert und verehrt werden. Auf der anderen Seite werden manche ihrer Werke ausgeschlossen. Diese sind Indizien, welche die teils unverkennbare Inkonsequenz und Widersprüchlichkeit der nationalsozialistischen Politik im Kulturbereich beweisen. ¹⁶³

Neben den Nationalsozialismus ergebenden Dramatikern gibt es zwei Ausnahmen, denen der NS-Staat relative Freiheit einräumen könnte, da sie sehr berühmt waren. Es geht um den Theater-Regisseur Jürgen Fehling und den Schauspieler, Theaterregisseur und -leiter Heinz Hilpert.¹⁶⁴ Jürgen Fehling widersetzt sich sogar dem Nazi-Staat mit angreifenden Aufführungen. In seiner Aufführung von Shakespeares "Richard III." im Jahr 1934 ähnelt die Hauptfigur von Richard Goebbels, während die Königs-Wache Uniformen trägt.¹⁶⁵

„Wenn's kracht ist es bestimmt eine Hilpert-Inszenierung“¹⁶⁶, betont 1927 der Berliner Theaterkritiker Herbert Ihering. Jedoch wechselt Hilpert nach Hitlers Machtübernahme seinen Ton. 1933 inszeniert er Shakespeares "Viel Lärm um nichts" und weicht in einen psychologisierenden stillen Stil aus¹⁶⁷. In der „Deutschen Biographie“ steht:

Er war ein Regisseur des Humanen, der lieber Leid als Leidenschaften enthüllte. Vitalität, Energie, Temperament, religiöser Sinn und unkonventioneller Humor zeichneten ihn aus. Während der Diktatur des „Dritten Reiches“ beantwortete er den Phrasenschwall mit seinem geistigen

¹⁶¹ DW2009, Friedrich Schiller: Ein Rebell mit Herz, URL: <http://www.dw.com/de/-friedrich-schiller-ein-rebell-mit-herz/a-4769123>

¹⁶² Ruppelt 2004, S.3.

¹⁶³ Williams 2014, S. 14.

¹⁶⁴ Anselm 2012, <http://www.zeitgeschichte-online.de/thema/brueche-und-kontinuitaeten>

¹⁶⁵ Der Spiegel 1958, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46039674.html>

¹⁶⁶ Ebd. 1967, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46164914.html>

¹⁶⁷ Der Spiegel 1967, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46164914.html>

Spielplan, seiner schlichten Spielweise. Mit offenem Wort und öffentlichen Taten setzte er „dem Heldischen das Huldische“ entgegen.¹⁶⁸

Nach dem Anfang des Zweiten Weltkriegs wird das Theater zur Ablenkung und Zerstreuung der Volksgenossen auf Operette gesetzt.¹⁶⁹

1944 werden alle deutschen Theaterstätten geschlossen. Im Mai 1945 werden sie wieder geöffnet, obwohl die meisten durch die Angriffe der Alliierten zerstört wurden.¹⁷⁰

Kapitel 2: Kleist und der Nationalsozialismus

2.1 Philosophische Einflüsse im Werk Kleists: Rousseau, Kant und Fichte

Das Werk Kleists wurde von drei historischen Geschehnissen radikal beeinflusst, von der Französischen Revolution, dem Zusammenbruch Preußens im Krieg gegen Napoleon und von den Preußischen Reformen, welche auf die Niederlage Preußens zurückzuführen sind¹⁷¹. Das Heilige Römische Reich wird beendet Preußen erlitt nicht nur wegen Napoleon, sondern auch wegen der inneren gesellschaftlichen, militärischen, wirtschaftlichen und staatlichen Instabilität.¹⁷²

Kleist, der mit fünfzehn elternlos war und aus armen adligen familiären Verhältnissen kommt, hat keine andere Wahl als einer militärischen Karriere zu folgen, welcher er sich früh entzieht. Am 18. und 19. März 1799 schreibt er an seinen Lehrer Martini, dass er immer bezweifelte, ob er als Mensch oder als Offizier handeln müsse, da er die Vereinigung beider Eigenschaften für unmöglich hielt.¹⁷³ Im Grunde genommen neigt Kleist zur Wissenschaft und widmet sich der Mathematik, Physik und Philosophie.¹⁷⁴ Nach seiner Absage an das Militär, lehnt er vorerst jedes Amt ab und verzichtet auf eine bürgerliche Existenz, einerseits

¹⁶⁸ Drews 1972, S. 159f.

¹⁶⁹ Vasold 1992, S. 76; Anselm 2012, <http://www.zeitgeschichte-online.de/thema/-brueche-und-kontinuitaeten>

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Schmidt 2009, S. 7.

¹⁷² Ebd., S. 17.

¹⁷³ Schmidt 2009 S, 9.

¹⁷⁴ Ebd.

wegen seiner Neigung zur Dichtung und andererseits wegen der Tatsache, dass er sich den gesellschaftlichen Verhältnissen nicht anpassen kann.¹⁷⁵ Er fühlt sich als Außenseiter und kann sich keiner Konvention der Gesellschaft beugen. In seinem Werk erkennt man oft den Helden, der sich mit der Gesellschaft auseinandersetzt und sich darin nicht integrieren will.¹⁷⁶

Die Begegnung Kleists mit der Kantischen Philosophie ist der Grund, dass er sich den Wissenschaften nicht mehr widmen kann¹⁷⁷, die Wissenschaften als Lebensorientierung ablehnt¹⁷⁸ und sich der Kunst hinwendet¹⁷⁹. Mit Kant verknüpft sich Kleists Krise von 1801¹⁸⁰, bekannt als Kleists Kant-Krise. Kleist setzt sich auch später in seinem Werk mit Kants Konzeptionen in der „Kritik der Urteilskraft“ auseinander, mit dem Problem des Erhabenen in der Kunst, der Zirkularität teleologischer Weltbetrachtung sowie dem Schönen als Brücke zwischen empirischer und ideeller Welt.¹⁸¹ Eine sinnvolle wissenschaftliche Arbeit setzt voraus, dass man sichere Erkenntnis gewinnt und die Wahrheit erlangt. Tatsachen, die Kleist stark bezweifelt.¹⁸² Gegenüber der scharfen Trennung Kants zwischen der empirischen und der ideellen Welt stellt Kleist die Welt als eine dar, die sich in der Erfahrung des Erhabenen auf die Bedürfnisse des Geistes lenkt.¹⁸³

Kleist hat Kants „Kritik der reinen Vernunft“ studiert und danach erkannt, dass der Mensch wegen der Struktur seines Geistes die Welt nicht so sieht, wie sie ist, sondern wie der menschliche Geist es ihm erlaubt. Die Wahrheit ist für Kleist nie erreichbar. Er schreibt an seine Verlobte Wilhelmine:

„Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen; die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün - und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört“.¹⁸⁴

¹⁷⁵ Schmidt 2009, S. 11; Schmidt 2013, S. 269.

¹⁷⁶ Schmidt 2009, S. 10f.

¹⁷⁷ Ebd., S. 11.

¹⁷⁸ Greiner 2013, S. 208.

¹⁷⁹ Ebd., S. 206.

¹⁸⁰ Greiner 2013, S. 206.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Schmidt 2009, S. 12.

¹⁸³ Greiner 2013, S. 208.

¹⁸⁴ Kleists Briefe, Nr 37, an Wilhelmine, 22.3.1801, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/briefe-7043/3>

Der Mensch erkennt die Welt, wie diese ihm durch Familie, Gesellschaft, durch eigene Erfahrungen beigebracht wird. Er kann nicht sicher sein, in welchem Maße diese Auffassung objektiv ist. Gibt es eigentlich objektive Wahrheit? Die grünen Gläser, welche Kleist in seinem Brief an Wilhelmine erwähnt, oder die Gläser im Allgemeinen, spiegeln ein Bild wider. Die Frage ist, ob dieses Bild wahr ist. Im weiteren Sinne ist das, was man Wahrheit nennt, wirklich wahr? Oder sieht es nur wahr aus? Mit grünen Gläsern scheint alles grün, die Wahrheit wandelt sich um. Die Feststellung, dass die Wahrheit unerreichbar bleibt, verleiht Kleist das Gefühl der Vernichtung, des Verrats, des Verlassenseins. Kleists Welt- und Menschenbild als Ergebnis der Theorie Kants ist von Momenten der Krise geprägt, welche das Werk des jungen Kleist durchlaufen. Der Verlust von Wahrheit und Kommunikation und folglich von Identität, wird in seinen Werken „Die Familie Schroffenstein“ und „Der zerbrochne Krug“ dargestellt. Die Vorstellung, dass die aufklärerischen Bemühungen einen begrenzen, charakterisiert sein Verhältnis zu seiner Epoche. Die „nackte Wahrheit“, die „reine Anschauung“ Kants stellt sich Kleist nur als „unerreichbare Utopie“ vor. „Das Scheitern ist vorprogrammiert; Werte der Aufklärung können bei Kleist nach der Lektüre Kants und der Krise vom März 1801 nur noch parodistisch aufgelöst werden.“¹⁸⁵

Obwohl Kleist Dichter werden will und sogar ein bedeutsamer, wie Shakespeare, spricht er davon nicht offen, da Dichter zu sein damals kein ehrenhafter Beruf war. Trotzdem gelingt es ihm, die gesellschaftlichen Zwänge abzuschütteln und sich frei als Dichter zu entwickeln. Er entfernt sich von allen Fixierungen, auch von seiner Liebesbeziehung mit seiner Verlobten Wilhelmine, um sich seiner Schrifttätigkeit widmen zu können.¹⁸⁶

Die preußische Aufklärung, welche von der französischen Literatur und Philosophie geprägt wird, mit Kant als geistiger Autorität, hat die Kulturpolitik Preußens und folglich Kleists Bildung und Dichtung stark beeinflusst.¹⁸⁷ Seine Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Strukturen wie Familie, Staat und Kirche, wie sie in seinen Werken „Familie Schroffenstein“, „Marquise von O“ und „Michael Kohlhaas“ zu erkennen ist, ist nicht bloß eine Auseinandersetzung mit der alten Aufklärung, sondern er bricht mit der Tradition und entdeckt in der

¹⁸⁵ Brandes 2002, S. 197.

¹⁸⁶ Schmidt 2009, S. 15f.

¹⁸⁷ Ebd., S. 18.

Romantik eine tiefere Dimension, die ihm zur Bezweiflung führt. In der Tat verknüpft Kleist die preußische Aufklärung mit der politischen Krise der Epoche und dem radikalen Abbau von Institutionen, Autoritäten und Normen. Er betont die Abschaffung von Vorurteilen, d.h. von Konventionen und Haltungen, welche sowohl von strukturbildenden äußeren Verhältnissen als auch von individuellen Defiziten geleitet werden.¹⁸⁸

Mit psychologischem Scharfsinn sondiert er die Herausbildung von falschen Bewusstseinsstrukturen und zerstörerischen Verhaltensmustern.¹⁸⁹

Kleist wird, wie auch andere Dichter, z.B. Hölderlin, zwischen Klassik und Romantik gestellt. In Kleists literarischem Schaffen gibt es ein dialektisches Verhältnis von aufklärerischer und romantischer Geistesverfassung.¹⁹⁰ Kleists Dichtung experimentiert mit Offenheit. Darüber hinaus ist keine Sicherheit gewährleistet, weder der gesellschaftlichen Ordnung, welche vielleicht Tradition oder Religion gewähren, noch die Sicherheit einer gewissen Subjektivität und derjenigen, welche auf dem Gefühl gründet.¹⁹¹

Der Dichter hat den Zerfall der alten Ordnung festgestellt und fragt sich, wie eine neue Ordnung herzustellen ist. Demzufolge befürwortet er die Preußischen Reformen, die eine neue Ordnung ohne Revolution und eine innere Stärke sowie die Abwehr des äußeren Feindes versprechen.¹⁹² Diese zielen auf innere Reorganisation, indem die Privilegien abgebaut werden und Maßnahmen getroffen werden, die Solidarität und Nationalbewusstsein für den Befreiungskampf gegen Napoleon wecken. In derselben Zeit entwerfen Gneisenau, Scharnhorst und von Stein politische Pläne für einen gesamtdeutschen Aufstand, während Kleist an der politischen Geheimtätigkeit teilnimmt.¹⁹³

Die Zivilisationskritik verknüpft sich mit dem Namen Rousseaus. Gleichzeitig entwickelt sich die Idee der Gleichheit aller Menschen, welche die Denkweise Rousseaus geprägt hat. Beide, Ungleichheit und gesellschaftliche Konflikte, haben

¹⁸⁸ Schmidt 2009, S. 19f.

¹⁸⁹ Ebd. S. 20.

¹⁹⁰ Schmidt 2009, S. 22.

¹⁹¹ Ebd., S. 16.

¹⁹² Ebd., S. 17.

¹⁹³ Schmidt 2013, S. 270f.

ihre Ursache in der Eigentumsbildung. Eigentum und Besitzgier machen nach Rousseau grundlegende Probleme der Menschheit aus. Kleist kritisiert oft in seinem sein Werk das Eigentum. Man erkennt es in seinen Werken „Familie Schroffenstein“ und „Der Zweikampf“. Sowohl die Theorien Rousseaus als auch sein Einsiedler-Leben wegen der Scheu vor der Gesellschaft haben auf die Lebenshaltung und das Werk Kleists entscheidend gewirkt. Beide betonen die Negativität der Zivilisation. In Wirklichkeit beschuldigt Rousseau in seiner Zivilisationskritik die negativen Folgen der Wissenschaften und der Kunst, da sie den Menschen von seiner ursprünglichen Natur entfernen und ihn durch Luxus verlocken und belasten. Kleist stimmt der Auffassung Rousseaus zu, dass die von Wissenschaft gestaltete Zivilisation den Menschen einseitig macht und ihn von einem einheitlichen Menschen in einen „kümmerlichen Spezialisten“ umwandelt.¹⁹⁴ Die gesellschaftlichen Normen isolieren nach Kleist den Menschen nicht nur von seiner ursprünglichen Natur, sondern sie zerstören ihn auch innerlich.¹⁹⁵

Das patriotische und politische Engagement Kleists, das sich lange vor 1806 entwickelt hat,¹⁹⁶ nimmt zu. Die Gründe dafür sind vielfältig. Einerseits steht der Sieg Napoleons gegen das preußische Heer am 14. Oktober 1806 in der Schlacht von Jena und Auerstedt, ein Ergebnis des Mangels an starkem Widerstand. Innerhalb Preußens existiert eine dringende Notwendigkeit für staatliche Reformen. Auf der anderen Seite hängt die Entwicklung seines Engagements mit der äußerlichen Bedrohung seines Landes zusammen.¹⁹⁷ Die Haltung des preußischen Königs gegenüber Napoleon hält Kleist für einen politischen Fehler und setzt seine Hoffnung auf Österreich, das 1809 die Kriegshandlungen gegen Napoleon beginnt. Als Publizist versucht er in derselben Zeit mit seinen Gesinnungsgenossen der österreichischen Seite propagandistisch beizustehen.¹⁹⁸ Der Dichter formuliert schon ab 1799 das Gefühl junger Leute, in einer überalterten Welt nicht mehr leben zu können. Ein abgestorbenes Staatssystem

¹⁹⁴ Schmidt 2009, S. 27ff.

¹⁹⁵ Ebd., S. 37.

¹⁹⁶ Ebd., S. 146.

¹⁹⁷ Ebd., S. 37.

¹⁹⁸ Schmidt 2013, S. 269.

könnte nicht mehr Gewalt ausüben, die junge Generation konnte sich damit nicht identifizieren.¹⁹⁹

Ebenfalls reflektiert Kleist über den Staat und dessen Verfassung. Er nimmt sogar eine kritische Position gegenüber der Gesellschaft ein, damit eine bessere Zukunft für die deutsche Nation möglich wird.²⁰⁰ Er schreibt, dass die Befreiung des Vaterlandes nicht von Soldaten, sondern von innerlich beteiligten Kämpfern verwirklicht werden muss und regt das Erwecken des Nationalgeistes an. Die Idee der Nation entwickelt sich schon in der Epoche der Französischen Revolution, die das Nationalbewusstsein erst prägt.²⁰¹ In Rahmen der Förderung des Nationalbewusstseins und des Lobs der Freiheit schreibt Kleist 1808 „Die Herrmannsschlacht“. ²⁰² Jedoch hat Kleist schon seit Jahr 1801 die Gestalt von Arminius als Symbol des Freiheitskampfes dargestellt, als er an Adolfine von Werdeck schreibt:

Also ab dem Arminiusberge standen Sie, an jener Wiege der deutschen Freiheit, die nun ihr Grab gefunden hat? Ach, wie ungleich sind zwei Augenblicke, die ein Jahrtausend trennt! *Ordentlich* ist heute die Welt; sagen Sie mir, ist sie noch schön? Die armen letzenden Herzen! Schönes und Großes mögten Sie thun, aber niemand bedarf ihrer, Alles geschieht jetzt ohne ihr Zuthun. Denn seitdem man die Ordnung erfunden hat, sind alle großen Tugenden unnöthig geworden. [...] Wohl dem Arminius, daß er einen großen Augenblick fand. Denn was blieb ihm heut zu Tage übrig, als etwa Leutnant zu werden in einem preußischen Regiment?²⁰³

Mit Fichte teilt Kleist dieselbe Auffassung über die prekäre Situation Deutschlands, insbesondere Preußens,²⁰⁴ welches nach dem verlorenen Krieg von französischen Truppen besetzt wurde. Beide halten die Besatzung für eine unerträgliche Situation. Horn notiert, dass Kleist während der Abfassung von „Herrmannsschlacht“ das Werk Fichtes „Reden an die deutsche Nation“, geschrieben im Jahr 1807, liest.²⁰⁵ Fichte und Kleist versuchen durch ihre Werke das Nationalgefühl zu erwecken, damit die Gründung eines deutschen

¹⁹⁹ Kreutzer 1989, S. 67.

²⁰⁰ Schmidt 2009, S. 37.

²⁰¹ Ebd., S. 146f.

²⁰² Schmidt 2009, S. 146.

²⁰³ Kleist, Briefe Nr. 58, an Ulrike von Kleist, 16.1.1801, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/briefe-7043/3>

²⁰⁴ Rittner 2012, S. 79.

²⁰⁵ Horn 2006, S. 71

Nationalstaates als Nachfolge des erloschenen Heiligen Römischen Reiches geschaffen wird.

Beweis dafür ist die Ode Kleists „Germania an ihre Kinder“ aus dem Jahr 1809:

So verlaßt, voran der Kaiser,
Eure Hütten, eure Häuser;
Schäumt ein uferloses Meer,
Über diese Franken her!
[...]
Alle Plätze, Trift' und Stätten
Färbt mit ihren Knochen weiß;
Welchen Rab' und Fuchs verschmähten,
Gebet ihn den Fischen preis;
Dämmt den Rhein mit ihren Leichen²⁰⁶

Beide, Kleist und Fichte, sind sowieso von Kant beeinflusst. Außerdem halten sie die nationale Erziehung für die Bildung eines einigen deutschen Staates, einer vereinten Nation sehr wichtig. Das belegen z.B. die Werke „Katechismus der Deutschen“ von Kleist und die bereits erwähnten „Reden an die deutsche Nation“ von Fichte.

Im fünften Kapitel des „Katechismus der Deutschen“ wird gefragt, welcher das Recht hat das zertrümmerte Reich wiederherzustellen. Kleist antwortet: „Jedweder, dem Gott zwei Dinge gegeben hat: den guten Willen dazu und die Macht, es vollzubringen. [...] Franz der zweite der alte Kaiser der Deutschen“.²⁰⁷ Im achten Kapitel weist er auf die höchsten Güter der Menschheit hin: Gott, Vaterland, Kaiser, Freiheit, Liebe, Treue, Schönheit und Kunst.²⁰⁸

Nach Fichte sollten die Deutschen, als Gesamtheit verstanden, sich dem Vaterland hingeben, und die deutsche Nation aufs innigste lieben sowie bereit sein, für sie zu kämpfen, d.h. gegen die Besatzer aufzustehen. Die Mission der Deutschen als „auserwähltes Volk“²⁰⁹ - ihre Besonderheit im Gegensatz zu den Franzosen liege darin, eine „bis zu ihrem ersten Ausströmen aus der Naturkraft lebendige Sprache“²¹⁰ zu haben, ist die Errichtung eines vollkommenen Staates zu Gunsten der gesamten Menschheit.²¹¹ Hitler spreche auch von einer

²⁰⁶ Kleist, zit. nach Safranski 2015, S. 189.

²⁰⁷ Kleist zit. nach Guth (Hg.) 2014, S. 29.

²⁰⁸ ebd., S.32.

²⁰⁹ Rittner 2012, S. 114.

²¹⁰ Rohs 1991, S. 164.

²¹¹ Rittner 2012, S. 114.

besonderen Mission der arischen Rasse, als Kulturträger, dass die Grundlage des tatsächlichen Lebens eine Arbeit der arischen Völker sei.²¹²

Dieser Gedanke, wie und warum viele Dichter und Philosophen des 18. und 19. Jahrhunderts von dem nationalsozialistischen Regime zum Dienst der Propaganda missbraucht und ungerecht als „nationalsozialistisch“ charakterisiert werden, gehört aber zu einer großen Diskussion.

Zum Beispiel könnte die folgende Aussage Fichtes von seinem Werk „Reden an die deutsche Nation“, in dem Fichte über die Nationalerziehung der Deutschen spricht, zu manipulatorischen Zwecken propagandistisch verwendet werden:

Willst du etwas über ihn [den Menschen, P.R.] vermögen, so muß du mehr tun, als ihn bloß anzureden, du mußt ihn machen, ihn also machen, daß er nicht anders wollen könne, als du willst, daß er wolle.²¹³

2.2 Kleist und das Dritte Reich: Kleist-Aufführungen im Dritten Reich

„Wir sah’n dich Anmut endlos niederregnen, wie groß du warst, das ahnten wir nicht“, bemerkt Paul Hartmann, der Reichstheaterkammer.²¹⁴

„Uns ist Kleist der grösste politische Dichter des Jahrhunderts, unbürgerlicher und staatsbejahender selbst als [...] Schiller“.²¹⁵ Kleist habe dem Weg des deutschen Volkes, des preußischen Staates und des brandenburgischen Vaterlandes gefolgt und habe auf diesem Weg zur „germanisch-deutschen Wirklichkeitsauffassung“ die Verbundenheit zwischen „Sippe, Geschlecht und Familie“ befestigt.²¹⁶

1936 wandeln Nationalsozialisten das Grab Kleists am Kleinen Wannsee zu einer „würdigen Gedenkstätte“ um. Sie ersetzen nämlich den Grabstein aus Marmor durch einen Block aus Granit, aber sie behalten die Inschrift – „Er lebte, sang und litt in trüber schwerer Zeit, er suchte hier den Tod und fand Unsterblichkeit“, noch

²¹² Hitler 1925, S. 757.

²¹³ Fichte 1991 zit. nach Rohs, S. 162.

²¹⁴ Jenker Hans: Märkische Kulturwoche - Auftakt in Potsdam und in Frankfurt a.d. Oder in: Völkischer Beobachter von 10.2.1944

²¹⁵ Obenhauer 1933-1937, S. 61, zit. nach Hüppauf 2007, S.19.

²¹⁶ Ebd, S. 20.

bei 1941 wird die Inschrift durch ein Zitat aus seinem Werk „Prinz von Homburg“ ersetzt: „Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein“. So steht es dort noch heute.²¹⁷

Die Gründe für die Vereinnahmung der Werke Kleists von dem Nationalsozialismus beruht auf der patriotischen Haltung Kleists sowie auf seinem radikalen Denken.²¹⁸

Kleist ist für das Regime ein Dichter, der völlig in den Dienst des Volkes und Reiches gestellt wird. Es wird betont, dass Kleist vor der Epoche des Nationalsozialismus ein machtloser Sänger des Vaterlandes gewesen sei, dessen Werk in der NS- Zeit Anklang gefunden hätte.²¹⁹

Folgende Aspekte, welche in Kleists Werke hervorgehoben werden, wie die Aufforderung der Erneuerung der Welt durch fatale Zerstörung, die in „Herrmannschlacht“ verkündet wird, der Ausbruch der Gewalt zur Herrschaft des subjektiven Rechts, wie er sich in „Michael Kohlhaas“ präsentiert, der Aufstand gegen die bürgerliche Zivilisation, den man in „Penthesilea“ erkennt, werden von dem nationalsozialistischen Regime absichtlich missbraucht, damit dessen Ideologie legitimiert wird. Nationalsozialisten versuchen fast das gesamte Werk von Kleist auf die Bühne zu bringen. Die meisten Aufführungen betreffen aber „Herrmannschlacht“ und „Prinz von Homburg“.²²⁰

Nach Vinken wird Kleist von den Nationalsozialisten zum

„Urheber eines geo- und biopolitischen Programms von Blut und Boden erklärt, als Erfinder der Ethnisierung sowie als Schaffer des Mythos von einem Volk blutsverwandter Deutschen, der im einen gemeinsamen Lebensraum geprägt ist und diesen zu erobern hat“.²²¹

Maurach allerdings notiert, dass Kleist in der Zeit des Nationalsozialismus hauptsächlich ambivalent rezipiert wurde. Dessen Lektüren werden meistens als politische Allegorien behandelt, welche durch die ambivalente Beziehung zwischen preußischer Tradition und gesellschaftlicher Moderne gekennzeichnet werden. Nach Maurach gibt es drei verschiedene Rezeptionsarten. Die erste

²¹⁷ Fuhr 2008, S. 4

²¹⁸ Safranski 2015, S. 189

²¹⁹Ebd, S. 74.

²²⁰ Lienbacher 2008, S. 81.

²²¹ Vinken 2011, S. 15.

betrifft die „ideologische Differenz sowohl einer Funktionalisierung Kleists für NS-Propaganda als auch einer intensiven Rezeption in Widerstand und Exil“.²²² Die zweite betrifft eine Modernitätsdifferenz zwischen einer entwickelten historisch-patriotischen Rezeptionstradition und ihrer „futuristischen“ Faschisierung. Die letzte ist die „chronologische Differenz“, die sich in der unterschiedlichen Auswahl von Figuren zeigt, z.B. ist Michael Kohlhaas vor dem Krieg wichtig und Prinz von Homburg in den Kriegsjahren. Auf der einen Seite wird Kleist von Nationalsozialisten, so Maurach, als ein „Trommler“ der deutschen Einheit und Hegemonie, als ein Rebell gegen Napoleon und ein Anhänger eines „unhintergehbaren individuellen Rechtsbewusstseins“ dargestellt.²²³ Auf der anderen Seite fungiert das Werk für die Nationalsozialisten aber auch als eine Entlarvung politischer Demagogie und paradoxer Machtübung jeglicher Art. Besonders „Herrmannsschlacht“ wird von den Nationalsozialisten als eine Bestätigung von rassistischen Gewalttaten bis zur Vernichtungspropaganda gelesen.²²⁴

2.3 „Die Herrmannsschlacht“

2.3.1 Der Mythos von Arminius dem Cherusker als Befreier-Deutschlands und Kleists Figur Herrmann

Der Eindruck, dass die deutsche Geschichte mit der Schlacht im Teutoburger Wald beginne, herrschte seit dem 19. Jahrhundert und vermochte den historischen Imaginationsraum der Deutschen zu bestimmen. In der zweiten Hälfte des Jahres 9. n. Chr. hatte ein germanisches Stammesbündnis unter der Führung von Arminius, Fürst der Cherusker im Teutoburger Wald, in der Nähe von Detmold, drei römische Legionen mit Quintilius Varus an der Spitze des Militärs der Römer in einen Hinterhalt gelockt und nach vielen Tagen vernichtet. Demzufolge wurde Arminius zum ersten geschichtlich fassbaren Deutsche und zu einem der großen deutschen Helden.²²⁵ In seiner Figur wird nicht nur die

²²² Maurach 2013, S.425.

²²³ Ebd.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Münkler 2015, S. 165.

Befreiung Deutschlands, sondern die Rettung der deutschen Nationalität erkannt, wie Egelhaaf in seiner Rede zum 1900. Jubiläum der Schlacht im Jahr 1909 betonte.²²⁶ Die Verbindung der Rettung von Sprache und Nationalität mit der Schlacht, auf welche Egelhaaf hinweist, verleiht nach Münkler den Deutschen ein Bedrohungsgefühl, dass sie immer vor der Gefahr der Auslöschung der Identität stehen und dagegen kämpfen müssen.²²⁷

Arminius ist seit der Zeit der deutschen Renaissance ein Symbol des Nationalbewusstseins. Tacitus' Werke „Germania“ und „Die Annalen“ sowie die römische Geschichte des Velleius Paterculus sind Quellen, welche Kleist als Stoff für sein Werk „Herrmannsschlacht“ verwendet hatte. Durch Velleius Paterculus wurde ca. 29 n.Chr die Herrmannsschlacht bekannt²²⁸. Von den Annalen des Tacitus bekam ca. 55 - 116 n.Chr man Wissen über den Tod des Arminius.²²⁹ 1455 wurde Tacitus „Germania“ im Kloster Hersfeld gefunden. 1515 wurden beide Werke in einer Gesamtausgabe gedruckt. Auf diese Weise begann die nationale Besinnung, während die Auseinandersetzung zwischen Arminius und Augustus noch den Kampf der lutherische-protestantische Kirche gegen die römisch-katholische symbolisiert. Unter Beweis werden zahlreiche Herrmann-Dichtungen ab dem 16. Jahrhundert gestellt wie Spalatinus „Von dem theuern Deutschen Fürsten Arminio. Ein kurtzer auszug aus glaubwürdigen latinischen Historien“. Entscheidende Rolle spielte dabei der Dreißigjährige Krieg mit Frankreich, welcher die nationale Abwehr der Deutschen erweckte. Die nach dem 17. Jahrhundert geschriebenen Herrmann-Schriften wandelten den Kampf zwischen Deutschen und Römern zum Kampf der Deutschen gegen Franzosen. Viele Herrmann- Dramen folgen, wie Johann Elias Schlegels Tragödie „Herrmann“, die Patriotismus und nationale Unabhängigkeit verkündet oder die Herrmann-Trilogie Klopstocks, in denen Herrmann als politische und kulturelle Identifikationsfigur fungiert, welche einen religiösen Patriotismus vertritt.²³⁰ Schlegels „Herrmann“ ist, so Kreuzer, sein bestes Drama, während er die Form des klassischen französischen Dramas adoptiert. Schlegel versucht problematische Figuren zu schaffen, wie z.B. die Figur des Halbbruders

²²⁶ Egelhaaf 1909 zit. nach Münkler 2015, S. 166.

²²⁷ Münkler 2015, S. 166.

²²⁸ Rosenfeldt 2006, S. 6.

²²⁹ Ebd., S. 10.

²³⁰ Schmidt 2009, S. 148f.

Herrmanns, der unbezweifelbarer Anhänger der römischen Kultur bleibt und eine hoffnungslose Liebe zur Herrmanns Braut Thusnelda empfindet. Die römischen Quellen weisen auf eine lange Familiengeschichte hin und liefern Material für die Beschreibung politischer Komplikationen.²³¹ Auf der anderen Seite wird bei Klopstock der Sieg Herrmanns im ersten Drama wegen der deutschen Uneinigkeit verspielt, da die deutschen Fürsten nicht bereit sind Herrmann zu folgen. Im Schlachtfeld wird die Schlacht dargestellt. Danach folgt die Beschreibung der aus den Geschehnissen ergebenden Emotionen. Es geht um eine psychische Reflexion der Begebenheiten.²³²

Demzufolge hat Kleist eine große Anzahl von Quellen, bevor er seine „Herrmannsschlacht“ schreibt. Im Sommer 1808 fängt Napoleons Niedergang wegen der spanischen Aufstände an, was nur einige erkennen konnten. Zu diesem Zeitpunkt verfasst Kleist seine „Herrmannsschlacht“.²³³

Da dieses Werk an der Schwelle der Befreiungskriege entsteht und über poetische Kraft und große Radikalität verfügt, wird es von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Dritten Reichs zur Grundlage des übergreifenden Nationalismus.²³⁴ Nach Müller-Salget wird diese Schlacht „Zeugnis deutscher Selbstbehauptung, wenn nicht als Gründungsakt deutscher Nation glorifiziert werden“.²³⁵

Im Gegensatz zum heroischen Bild von Herrmann im Mythos der Teutoburger Schlacht ist die Herrmann-Figur Kleists nach Vinken stürmisch, rücksichtslos, kriegerisch. Hermann stellt sich ohne Kompromiss in den Dienst von „Deutschlands großer Sache“ und predigt die totale Vernichtung des Feindes, welche mit den humanistischen Ideen der Klassik nicht übereinstimmt.²³⁶

Die Unterschiede zwischen Kleists Herrmannsschlacht und der historischen Schlacht des Teutoburger Walds beschränken sich nicht in den Hauptfiguren Herrmann und Arminius. Sie betreffen auch den Inhalt des Dramas. Flavius, Segest und Segimundus treten in der Handlung nicht auf. Hingegen kommt das

²³¹ Kreutzer 1989, S. 69

²³² Ebd. S. 69f.

²³³ Kreutzer 1989, S. 68.

²³⁴ Schmidt 2009, S. 149.

²³⁵ Müller-Salget 2013, S. 76.

²³⁶ Vinken 2011, S. 12f.

Bündnis zwischen Hermann und Marbod neu ins Bild. Laut der historischen Quellen nimmt der Suebenkönig Marbod an der Varusschlacht nicht teil. Hans Peter Herrmann hebt in seiner Untersuchung hervor, dass die Hauptfigur Kleists, Herrmann, kein Vorbild der Männlichkeit ist, sondern er unterdrückt dessen Gefühle, sodass er den Feind besiegt und ihn aus Germanien vertreibt²³⁷.

Übrigens unterliegt die Form des Dramas einer ständigen Steigerung, in Bezug sowohl auf den Inhalt als auch auf die Länge der fünf Akte²³⁸.

In Kleists „Herrmannsschlacht“ geht es um einen Kampf, bei dem die Rollen der Figuren durcheinandergebracht werden. Man kann nicht erkennen, wer der Feind und wer der Freund ist. Herrmann riskiert alles in diesem Kampf, Familie, Freunde und Alliierten. Vor den Augen des Zuschauers steht ein „viehischer Krieg der Geschlechter“. Daran gibt es nichts Tugendhaftes oder Heroisches. Kleist bietet nach Vinken durch die Zerlegung jeder Beziehung, zwischen Sohn und Vater (Herrmann opfert seine Söhne), zwischen Ehemann und Ehefrau (Herrmann benutzt Thusnelda, um Ventidius zu töten), zwischen Alliierten (Herrmann wechselt seine Alliierten gemäß dem Fall) die Zerstörung einer ganzen Nation.²³⁹

Kleist's Herrmann führt keinen traditionellen Mann zu Mann Krieg, sondern einen Krieg, der auf unendlichen Spielen politischer Kommunikation basiert: Lüge, Propaganda, Versprechen, Verhandeln, Drohen und Verrat.²⁴⁰ Kleist's Herrmann ist in der Tat „alles andere als Träger einer ‚höchsten, rechtlich unabhängigen, nicht abgeleiteten Macht‘ oder, Entscheidungskompetenz“, aber auch kein „machiavellscher neuer Prinz, dem es um Stabilisierung und Mehrung seiner Macht geht“, wie Blamberger meint.²⁴¹ Nach Fischer hat Kleist den Sieg des ganzen Aufstandes ausschließlich und allein auf Hermann übertragen.²⁴²

Herrmann ist nach meiner Meinung ein listiger überkalkulierter Mensch, der alles unternimmt, um Herrscher und König der Germanen zu werden. Er möchte als Befreier Germaniens erscheinen, aber seine Taten beweisen, dass er alles

²³⁷ Herrmann, 1996. S. 185

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Vinken 2011, S.17

²⁴⁰ Horn 2006, S. 72.

²⁴¹ Blamberg 2000 zit. nach Horn 2006, S. 81.

²⁴² Bernd Fischer 1995, S. 300.

unternehmen könnte, um an die Spitze der Gewalt zu kommen. Seine List kennt keine Grenze. Seine Strategie besteht einerseits in seiner Fähigkeit, die Römer als Besatzungsmacht im Land anzunehmen. Gleichzeitig macht er eine Gegenintrige mit dem bisherigen Gegenspieler Marbod, mit dem er sich schließlich auch verbündet. Andererseits ist seine Rede doppelzünftig, von Lüge und List gekennzeichnet.²⁴³

Das erste Opfer eines Krieges ist die Wahrheit. Doch schon bevor Bomben fallen, wird die Opposition durch Zensur geknebelt, wird mit Gräuelpopaganda Haß gesät.²⁴⁴

„Die Herrmannsschlacht“ handelt nicht nur von einer Schlacht, die nach Reemsa Kleists Herausgeber Ludwig Tieck störte. Herrmann ist nicht bloß ein Held, sondern ein „begnadeter Intrigant, ein völlig skrupelloser Politiker“.²⁴⁵ Kleists Werk, betreibe nach Reemtsa eine politische Agitation. Zur Zeit der Entstehung des Stücks gehört Kleist, wie gesagt, einem Zirkel von Gneisenau, Scharnhorst und von Stein an, der sich mit Plänen für einen antifranzösischen gesamtdeutschen Aufstand engagierte. Wenn es nur zu einer Aufführung käme, wollte Kleist sein Honorar aufgeben. Wie er zugibt: „Ich finde auch, man muß sich mit seinem ganzen Gewicht, so schwer oder leicht es sein mag, in die Waage der Zeit werfen.“²⁴⁶ Obwohl Kleist dieses Drama, mehr als irgendein anderes für den Augenblick berechnet hat, gelingt dem Stück erst 1821, nach einem Vorabdruck im Jahr 1818, aus Gründen politischer Opportunität, eine erste Veröffentlichung. Leider wird es in Kleists Lebenszeit nicht aufgeführt. Clemens Brentano hält das Stück zunächst für bizarr. Ludwig Robert wirft dem Dichter Geschmacklosigkeit vor. Willibald Alexis lacht über die Auswahl des Dramastoffes.²⁴⁷ Nach dem erfolgreichen Frankreichfeldzug und der Reichsgründung im Jahr 1877 findet eine Neubewertung der Dichtung Kleists statt. Im Jahre 1915 bemerkt Max Jungnickels in seinem Werk „Das lachende Soldatenbuch mit der Denkerstirne“: „Überhaupt, wir würden immer siegen, wenn wir die Herrmannsschlacht dieses vulkanischen Engels singen könnten. Was ist ein Regimentsmarsch dagegen?“²⁴⁸

²⁴³ Schüttpelz 2003, S.3

²⁴⁴ Glotz 1993, Zeit online.

²⁴⁵ Reemtsa 1999, S. 5.

²⁴⁶ Kleist in: Reemtsa 1999, S. 5.

²⁴⁷ Reemtsa 1999, S. 5.

²⁴⁸ Jungnickels 1915, zit. nach Reemtsa 1999, S. 5.

Im Politiker Herrmann erkennt man eigentlich „den von Kleist vorausgeahnten Bismarck und die Verkörperung deutscher „Realpolitik“. ²⁴⁹ Trotz aller empfundenen Ambivalenz bleibt die Figur Herrmanns faszinierend. „An grausamer Wahrhaftigkeit hat kein deutscher Dichter diesen Preußen erreicht. Wahrhaftigkeit bis zur Selbstzersetzung“. ²⁵⁰

Kleists „Herrmannsschlacht“, geschrieben im Jahre 1808, betreibt nach Reemtsa eine politische Agitation. ²⁵¹ Aus Gründen politischer Opportunität wurde der Text erst im Jahr 1821 veröffentlicht. Leider war Kleist vor der ersten Aufführung seines Werkes im Jahr 1860 schon gestorben. Nach 1871 wurde die „Herrmannsschlacht“ zum Bühnenerfolg. ²⁵²

1858 hatte sich Heinrich von Treitschke dafür in den „Preußischen Jahrbüchern“ eingesetzt. Das Stück wird jetzt bearbeitet. Sowohl die Szene, in der Thusnelda Ventidius von einem Bären zerfleischen lässt als auch die für lächerlich gehaltene Anrede „Thuschen“ werden gestrichen. ²⁵³ Im Jahr 1861 wird das Drama in Dresden aufgeführt. Auf Grund der ausgezeichneten Leistung des polnisch-jüdischen Schauspielers Bogumil Dawison genießt es Erfolg. Weitere Inszenierungen finden in Leipzig, Hamburg und Stuttgart statt. Nach 1871 wird die „Die Herrmannsschlacht“ ein Bühnenerfolg.

Nach dem Anfang des 1. Weltkriegs wird das Stück in Berlin aufgeführt, wobei Meldungen des deutschen Sieges an der französischen Front zwischen den Akten dargestellt werden. ²⁵⁴

Kleists „Herrmannsschlacht“ könnte nach Neumann als eine Theorie der Kriegskunst gelesen werden. Neumann betont in Bezug auf die Einflussfaktoren des Kriegsverlaufs den Volksgeist des Heeres als wichtig. Unter dem Begriff des Volksgeistes sind Enthusiasmus, Glaube und fanatischer Eifer gemeint. Die Grundlage eines Kriegs ist nach Clausewitz die Entwicklung einer Kriegskunst. Kleists im Werk beschriebene Taktik der Ausweitung des Kriegs bis zur Totalisierung einer Situation weist auf ein Element einer Kriegskunst hin. ²⁵⁵

²⁴⁹ Reemtsa 1999, S. 5.

²⁵⁰ Ebd., S. 6.

²⁵¹ Ebd., S. 5.

²⁵² Ebd.

²⁵³ Ebd., S.6.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Neumann 2006, S. 149.

Beide Neumann und Horn stimmen zu, dass Kleist durch seinen Helden Herrmann Lektionen über eine erfolgreiche Kriegsführung erteilt.

Nach Kreutzer sollte das Werk auf keinen Fall nur als Kunstwerk betrachtet werden. „Die Herrmannsschlacht“ gehört zu den Werken, deren Zweck ist, die Welt praktisch zu verändern.²⁵⁶ Kleist spricht von einer „vaterländischen Wende“.²⁵⁷ Seine Dichtung weist, so Kreutzer, auf eine Dichtung für das Vaterland im Sinne teleologischer Denkweise der Aufklärung hin. Das Material, aus dem sich das Werk ergibt, gehört gar und ganz zu dieser Welt.²⁵⁸

Safranski erklärt, dass die Herrmannsschlacht

eine leidenschaftliche Verherrlichung des totalen Vernichtungskrieges ist. Unter dem Schutz der politischen Gesinnung schwelgt Kleist in Vernichtungsphantasien, die unverständlich bleiben müßten, wenn man sie nur einem politischen Motiv, einer politischen Leidenschaft zuschreiben wollte.²⁵⁹

Kein anderer Dichter hat die Grausamkeit des Tötens so geschickt wie Kleist dargestellt.

HERRMANN

Führt ihn hinweg,
Und laßt sein Blut, das erste, gleich
Des Vaterlandes dürrn Boden trinken! [V. 2203-2205]
[...]
Niemand, mein Freund! Es soll kein deutsches Blut
An diesem Tag, von deutschen Händen fließen! [V. 2273-2274]

Kleist entwirft in „Hermannsschlacht“ eine Führerfigur, die ein Amt bedient²⁶⁰ und sich auf ein spezifisches Ziel richtet, den Krieg.²⁶¹ Dieser Versuch liegt an seinem Wunsch dem Werk Intensivität und Spannung zu verleihen. Dies enthüllt seine Angst vor einer inneren oder äußeren Leere.²⁶² Wie er am 22. März 1801 in seinem Brief an Wilhelmine von Zenge zugibt:

²⁵⁶ Kreutzer 1989, S. 70.

²⁵⁷ Kleist zit. nach Kreutzer 1989, S. 70.

²⁵⁸ Kreutzer 1989, 72f.

²⁵⁹ Safranski 2015, S.189.

²⁶⁰ Kleist zit.nach Horn 2017: S. 68f. https://germanistik.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/inst_germanistik/Wiss_Arbeiten/Horn/horn_herrmannsschlacht.pdf

²⁶¹ Horn, 2017, S.69.

²⁶² Safranski 2015, S. 190.

Ich legte still und beklommen das Buch auf den Tisch, ich drückte mein Haupt auf das Kissen des Sofas, eine unaussprechliche Leere erfüllte mein Inneres, auch das letzte Mittel, mich zu heben, war fehlgeschlagen – Was sollst du nun tun, rief ich? Nach Berlin zurückkehren ohne Entschluß? Ach, es ist der schmerzlichste Zustand ganz ohne ein Ziel zu sein, nach dem unser Inneres, froh-beschäftigt, fortschreitet – und das war ich jetzt –

Du wirst mich doch nicht falsch verstehen, Wilhelmine? – Ich fürchte es nicht. In dieser Angst fiel mir ein Gedanke ein.²⁶³

Bei allem was Kleist unternimmt, so Safranski, muss er bis an die Grenze gehen. Er sucht nach ultimativen Lösungen. Deswegen unterlag er ferner der Versuchung des Selbstmordes. Für Kleist ist der Hass, wie die Liebe, eine Ekstase der Hingabe. Um die erwünschte Intensivität nicht zu verlieren, muss er sich seinen Leidenschaften hingeben²⁶⁴.

2.3.2 Die Aufführungen von Herrmannsschlacht und deren Rezeption in der Zeit des Nationalsozialismus

1935 ernannte der Präsident der Kleist-Gesellschaft Kleist zum „Deutschesten der Deutschen“ „Kleists Schlachtruf ist unser Schlachtruf und sein Rachegebet unsere Vergeltung“, donnerte die „Frankfurter Oderzeitung“ im Jahr 1936. „Er suchte das Deutschland, für das wir heute kämpfen dürfen“, trommelte auch die Hitlerjugend 1937. Diese „Kleistomanie“ begann mit schrillen Thesen und steigerte sich zu absurden Fehlinterpretationen, wie sie anderen Klassikern nicht so leicht widerfahren. Vor allem mit Kleists Kompromisslosigkeit identifizierte sich das Dritte Reich. Die Nationalsozialisten fanden in Kleists Werken, laut Finger: eine entsprechende volkhafte Staatsauffassung in „Der zerbrochene Krug“, Führer und Gefolgschaft in „Die Hermannsschlacht“ sowie ein kriegerisches Frauenideal in „Penthesilea“. ²⁶⁵

In der Zeit des Dritten Reichs gilt „Hermannsschlacht“ als das meistgespielte Drama Kleists.²⁶⁶ In Wirklichkeit sei es der „Gründungsmythos des Dritten Reichs“²⁶⁷, da Herrmann die Einigung aller Deutschen in deren Kampf gegen den

²⁶³ Kleist 1801, Brief an Wilhelmine von Zenge, 37, 22.03.1801: <http://gutenberg.-spiegel.de/buch/briefe-7043/3>

²⁶⁴ Safranski 2015, S. 191.

²⁶⁵ Finger 2008: <http://www.zeit.de/2008/35/KA-Mittelst-ck-Kleist>

²⁶⁶ Müller-Salget, 2013, S. 77.

²⁶⁷ Werber 2006, S. 159; Amann 2011, S. 127.

Feind geschafft habe. Außerdem funktioniere das Werk laut Amann als ästhetische Legitimation des aggressiven Nationalismus und der Anwendung von Gewalt sowie als Genehmigung zum Krieg und zur totalen Mobilmachung.²⁶⁸

Allerdings nennen die Nationalsozialisten Kleist einen „Klassiker des NS-Deutschlands“.²⁶⁹

In der Zeit zwischen 1933 und 1934 werden 146 Kleist-Theateraufführungen verwirklicht. Erstaunlich ist, dass die 134 Aufführungen betreffen die „Herrmannsschlacht“.²⁷⁰

Die Nationalsozialisten glauben, dass sie in „Herrmannsschlacht“ ideologische Botschaften gefunden haben, die zu ihrer Weltanschauung passen. Dies propagieren sie genau in Kinofilmen, Lesungen, noch in der Schullehre. 1936 befiehlt Goebbels zum 125. Todestag von Kleist Theateraufführungen und Schulveranstaltungen mit der „Herrmannsschlacht“. Außerdem wird eine Kleistwoche in Bochum mit Vorträgen und anderen Veranstaltungen organisiert. In der Zeit des Nationalsozialismus wird Kleist mehrmals gefeiert, geehrt und zum Vorbild erklärt. Im Jahr 1936 notiert Obenauer, dass man vor 1936 das Werk Kleists nicht wahrnehmen konnte. Nur die Germanistik des Dritten Reiches habe die Wichtigkeit von Kleists Werk anerkannt. „Auf seinem Weg zu Volk, Staat und Vaterland ist erst jetzt Kleist angekommen“.²⁷¹

Und Sauer ergänzt:

Ein neuer Mythos wird und muss erstehen. Kein Reich kann leben ohne sakrale Zentralidee. Die kommenden Deutschen, die im Banne dieses Mythos aufwachsen, werden fähig sein, die revolutionäre Persönlichkeit eines Heinrich von Kleist in ihrer lebendigen Geschlossenheit zu rekonstruieren.²⁷²

1941 sind Kleist und Hölderlin die meist veröffentlichten Dichter. Wegen des öffentlichen Regimediskurses über Krieg und Nation werden Kleists Werke von der nationalsozialistischen Politik begünstigt. Kleist wird sowieso als Vorläufer

²⁶⁸ Amann 2011, S. 127.

²⁶⁹ Seeba 2007, S. 46.

²⁷⁰ Amann 2011, S. 127.

²⁷¹ Werber 2006, S. 159.

²⁷² Ebd.

der Befreiung der Natur und der Verurteilung der Zivilisation gelesen, welche wichtige Aspekte der nationalsozialistischen Ideologie sind.²⁷³

Nach den Nationalsozialisten sei „Herrmannschlacht“ auch deswegen ein Gründungstext des Dritten Reiches, da es um ein politisches Drama gehe, das nicht nur nach der Abstammung der Deutschen gefragt habe, sondern die Antwort gebe, dass Deutschland blut- und bodenverknüpft sei. In der Figur Herrmanns werde ein Führer erkannt, welcher den realen Feind entlarvt habe und ihn bekriege. Er bemühe um einen Großraum Germanien. Dasselbe unternehme Schmitt 1933, als er das Gesetz einer völkischen Großraumordnung für Germanien erlassen habe.²⁷⁴ Herrmann ist ein Staatsgründer, ein Führer, der eine vorher ungeordnete Menge der germanischen Stämme zu einem einigen Staat einigt.²⁷⁵ Aber das Ziel dieser Führung ist in den Augen den Nationalsozialisten der Krieg, die Herrschaft der germanischen Rasse.

Die Nationalsozialisten identifizieren ihren Führer mit Herrmann, der das Bild eines modernen schlaunen Mannes verkörpert und mit Inszenierungen und Propagandazügen an der Neuentdeckung von Volk und Nation arbeitet. Beide sind Führer ihres Volkes und sollten die Entstehung und Verbreitung nationaler Denkweise implantieren.²⁷⁶ Außer der Position Hitlers und seiner Ideologie gibt es aber doch andere Parallelen zwischen Hitler und Hermann. Die Parallelität der historischen Situation ist eine Voraussetzung für die Ähnlichkeit der Personen und der Strukturen in diesem Rahmen. Erstens findet Deutschland nach dem ersten Weltkrieg in einer sehr schwierigen Lage sowie von den Alliierten gedrängt, wie das Land Herrmanns, das von Römern und anderen deutschen Fürsten bedrängt wird. Zweitens ist Hitler ein Rhetoriker und Redekünstler. Herrmann überzeugt seine Soldaten davon, dass sie machen, was er will. Dank seiner Persönlichkeit und seiner Taktik gelang es Hitler, die Deutschen für den Krieg bereit zu stellen und in ihnen den Hass gegen die Juden zu entflammen.

²⁷³ Hüppauf 2007, S. 39.

²⁷⁴ Schmitt 1991, S. 335-343.

²⁷⁵ Werber 2006, S. 162.

²⁷⁶ Amann 2011, S. 90.

2.3.3 Die Vereinnahmung des Werkes als eines nationalsozialistischen Theaterstückes. Die Funktion der Propaganda.

Die Frage, ob man in Kleists „Herrmannschlacht“ Elemente der nationalsozialistischen Ideologie erkennt, kann man nicht leicht beantworten. Ideologie und Dichtung sind voneinander abhängig. Die Konstruktion einer Ideologie verbindet sich sowohl mit der Literatur als auch mit der Literaturgeschichte. Wie Hüppauf jedoch sehr richtig behauptet, wäre es

eine verzerrende Simplifizierung von Ideologie anzunehmen, es hätte eine NS-Ideologie gegeben, die als ein Mittel der Politik eingesetzt worden wäre und gleichsam in einem zweiten Schritt die Literatur zu ihrem Opfer gemacht, sie, wie es oft formuliert wird, für ihre politische Zwecke, instrumentalisiert hätte. Das würde eine unabhängige Literatur voraussetzen, die den ihr äußeren politischen Zwecken unterworfen und wie ein Instrument für bestimmte Zwecke eingesetzt werden könnte.²⁷⁷

Im Grunde genommen war die Interpretation der literarischen Texte konstitutiv für die Entwicklung der nationalsozialistischen Ideologie.²⁷⁸

Nach meiner Ansicht zielten die Nationalsozialisten darauf, das Werk Kleists wie andere literarische Werke, im Dienst der Verbreitung und Legitimierung der nationalsozialistischen Ideologie mit Hilfe der Propaganda zu instrumentalisieren. Würde diese Auffassung gelten, ist es wichtig zu untersuchen, auf welche Weise dies geschieht. Im Kern der folgenden Untersuchung stehen nicht bloß der Text, sondern auch die Assoziationen, die er in Bezug auf die nationalsozialistische Ideologie weckt. Die Rezeption des Textes wird von den „grünen Gläsern“ beeinflusst, die man trägt.

Anschließend prüfe ich einige Textabschnitte aus Kleists „Herrmannschlacht“, um festzustellen, ob sie Elemente beinhalten, die als nationalsozialistische Botschaften propagandistisch missbraucht werden könnten.

1. Textabschnitt

Die Römer bedrohen Germanien im Westen und im Osten verlangt Marbod Hermanns Hilfe. Gleichzeitig sind die Stämme der Germanen untereinander

²⁷⁷Hüppauf 2007, S. 21.

²⁷⁸Ebd.

zerstritten. Dagobert, der Fürst der Marsen verkündet seine Treue an Vaterland und Herrmann ist dazu bereit, sich für sein Vaterland zu opfern.

DAGOBERT. [...]

Dem Vaterlande bleib' ich treu,
Ich schlage es aus, ich bin bereit dazu. [V.49-50]

HERRMANN. [...]

Wenn ich [...]
Den schönen Tod der Helden sterben kann. [V.359-360]

In beiden Textstellen erkennt man die Treue zum Vaterland und die Bereitschaft zum Opfer, welche vom Nationalsozialismus propagiert wurden. Außerdem verbinden sie sich mit dem Mythos der Volksgemeinschaft des Nationalsozialismus, dass alle Deutsche für ein gemeinsames Ziel, das Vaterland kämpfen und bereit dazu sind, sich zu opfern.

2. Textabschnitt

Herrmann versucht die anderen Fürsten von einem Bündnis zu überzeugen und betont, dass er in der Lage ist, als Deutsche, das Vaterland zu retten. Es geht um einen Aufruf des Patriotismus, den von Nationalsozialisten propagandistisch verwendet wurde.

WOLF: O Deutschland! Vaterland! Wer rettet Dich
Wenn es ein Held, wie Siegmars Sohn nicht thut! [V. 395-396]

3. Textabschnitt

Herrmann möchte sich Marbod unterwerfen und ihn als König anerkennen, der die Verpflichtung trägt, Germanien von Römern zu retten. Es gibt die Forderung und die Notwendigkeit eines Führers, die Germanien vereinigen und retten. Hitler propagiert die Bewahrung der deutschen Existenz auf jeder Kost.

HERRMANN. Dagegen, hoff' ich übernimmt nun Er [Marbod]
Als Deutschlands Oberherrscher, die Verpflichtung,
Das Vaterland von dem Tyrannenvolk zu säubern [V. 783-784]

4. Textabschnitt

Septimius, der römischer Anführer, wird zum Tode verurteilt. Herrmann befiehlt den Angriff, verlangt aber, dass die germanischen Verbündeten der Römer

verschont werden. Das Werk endet mit dem Sieg den Germanen. Germanien ist vereint und Herrmann wird zum König ernannt.

SEPTIMIUS - Mit wem sprech' ich?
HERRMANN. Mit Hermann, dem Cherusker,
Germaniens Retter und Befreier
Von Roms Tyrannenjoch! [V. 2189-2192]

In den letzten Textstellen erinnern man an den Führerkult, das mythische Ideal des Nationalsozialismus. Die Notwendigkeit eines angemessenen Führers wird im Text hervorgehoben, der das Volk vereint und alle Autorität in Partei und Staat bestimmt, was auch von den Nationalsozialisten propagiert wird.

Die Unstabilität der politischen und gesellschaftlichen Bedingungen in der Weimarer Epoche deutet sowieso klar auf die dringende Notwendigkeit einer Regierung hin, welche Stabilität und Einigkeit gewährleistet und bereit ist, mit sozialen Problemen, wie Armut und Unruhen konfrontiert zu werden. Nationalsozialisten haben in der Person Hitlers diesen Führer gefunden.

Kleist beschreibt im Gesicht Herrmanns einen listigen Führer, der den Krieg benutzt, um die Einigkeit zwischen den deutschen Territorien wiederherzustellen und alle Feinde zu beseitigen.

Der Held Kleists beschützt zwar sein Land, führt aber keinen Expansionskrieg. Das nationalsozialistische Regime stellt den Expansionskrieg als eine wichtige Bedingung für mehr Lebensraum und Ernährungsquellen dar und erkennt im Judentum den größten Feind der deutschen Nation, weil es die Bewahrung der deutschen Existenz bedrohe, wie Hitler in seinem Werk „Mein Kampf“ proklamiert. Hitler stellt sich als Retter der Deutschen vor der Tyrannei der Juden dar.

In den folgenden Textabschnitten trifft man einige Maßnahmen der Strategie Herrmanns zur Beseitigung des Feindes, wie die List oder die Hasserzeugung. Hasserzeugung ist auch eine Taktik Hitlers, die zu der Vernichtung Millionen von Menschen während des 2. Weltkriegs, in oder außer des Schlachtfeldes, z.B. zum Holocaust führt.

Herrmann ist von seinem Willen zum Sieg verblendet und zögert nicht, noch die Verbrennung seines eigenen Landes zu befehlen, um den Hass gegen die Römer zu verstärken.

HERRMANN (*heimlich*).

Hast du ein Häuflein wackrer Leute wohl,
Die man zu einer List gebrauchen könnte?

EGINHART.

Mein Fürst, die Waar' ist selten, wie Du weißt.
– Was wünschst du, sag'an?

HERRMANN. Was? Hast Du sie?

Nun hör, schick sie dem Varus, Freund,
Wenn er zur Weser morgen weiter rückt,
Schick sie in Römerkleidern doch ver mummt ihm
nach.

Laß sie, ich bitte Dich, auf allen Straßen,
Die sie durchwandern, sengen, brennen, plündern:
Wenn dies geschickt vollziehn, will ich sie lohnen! [V. 945-955]

Seine monströsen Taktiken hören nicht damit auf. Später befiehlt er, dass seine Soldaten den Leib einer deutschen Jungfrau, welche wegen Vergewaltigung von ihrem Vater getötet wurde, in fünfzehn Stücke, so viel wie die germanischen Stämme, teilen und den Leib an sie schicken sollen. Die geschnittenen blutigen Stücke des jungen Leibes könnten die geteilten Stämme Deutschlands symbolisieren.

HERRMANN. Das hör jetzt, und erwidre nichts.

Brich, Rabenvater, auf, und trage, mit den Vettern,
Die Jungfrau, die geschändete,
In einen Winkel deines Hauses hin!
Wir zählen fünfzehn Stämme der Germanen;
In fünfzehn Stücke, mit des Schwertes Schärfe,
Teil ihren Leib, und schick mit fünfzehn Boten,
Ich will dir fünfzehn Pferde dazu geben,
Den fünfzehn Stämmen ihn Germaniens zu.
Der wird in Deutschland, dir zur Rache,
Bis auf die toten Elemente werben:
Der Sturmwind wird, die Waldungen durchsausend,
Empörung! rufen, und die See,
Des Landes Ribben schlagend, Freiheit! brüllen. [V. 1607-1621]

Auf diese abscheuliche Weise versucht Kleist, die Wut der Deutschen zu erregen, damit sie gegen die Franzosen kämpfen.

Im folgenden Abschnitt vergleicht Herrmann den Deutschen mit einer Bestie, und jubelt über Hass und Rache. Daher versucht Kleist das Nationalgefühl der Deutschen zu erwecken. Zur Weltanschauung des Nationalsozialismus gehört

sogar der Kampf der Stärkeren gegen die Schwächen, damit die Besten herrschen. Diese Abschnitte könnten eventuell von Nationalsozialisten absichtlich missbraucht werden.

HERRMANN. Menschen! ja, mein Thuschen,
Was ist der Deutsche in der Römer Augen?
THUSNELDA. Nun, doch kein Thier, hoff ich –?
HERRMANN. Was? – Eine Bestie,
Die auf vier Füßen in den Wäldern läuft!
Ein Thier, das, wo der Jäger es erschaut,
Just einen Pfeilschuß werth, mehr nicht,
Und ausgeweidet und gepelzt dann wird!
THUSNELDA. Ei, die verwünschte Menschenjägerei!
Ei, der Dämonenstolz! Der Hohn der Hölle! [V.1069-1078]
[...]

HERRMANN. Ich will die höhnische Dämonenbrut nicht lieben!
So lang sie in Germanien trotzt,
Ist Haß mein Amt und meine Tugend Rache! [V. 1723-1725]

Würde man sagen, dass die Nationalsozialisten Herrmanns List und Schlaueit adoptierten, würde man das Werk Kleists unrecht behandeln. Krieg ist nun ein Spiel des Zufalls, der schlechten Bedingungen, der Schlaueit des Führers, und der Politik geworden²⁷⁹. Es geht um „einen ‚fessellosen‘ Krieg, eine radikale Logik von Freund und Feind, die den Krieg zum eigentlichen Ort des Politischen macht und alle Politik der Verhandlung zur Vorbereitung des Krieges degradiert.“²⁸⁰

DAS VOLK (*durcheinander*).
Weh! Weh! Der eigne Vater hat, mit Dolchen,
Die eignen Vettern, sie in Staub geworfen! [V. 1577-1578]

Diese Verse erinnern an die Dolchstoßlegende, eine gesetzte Verschwörungstheorie, welche die Schuld an der Niederlage Deutschlands im 1. Weltkrieg vor allem den Sozialdemokraten und anderen demokratischen Politikern geben sollte. Laut ihr sei das deutsche Heer im ersten Weltkrieg im Felde unbesiegt

²⁷⁹ Horn 2006, S. 86

²⁸⁰ Ebd., S. 89.

geblieben und habe erst durch oppositionelle Zivilisten aus der Heimat einen „Dolchstoß von hinten“ bekommen.²⁸¹

Trotzdem ist es eher übertrieben, nach Ähnlichkeiten des Textes mit konkreten historischen Ereignissen zu suchen. Wichtig sind das Vokabular, der Ton und die Aggressivität des Inhalts, dass man sich also vorstellen kann, wie solche Sätze (wie zum Beispiel „ich will die Dämonenbrut nicht lieben“) auf das Publikum der Zeit gewirkt haben mögen. Sie legitimieren Hass auf den Anderen, Fremden usw.

„Die Herrmannsschlacht“ genießt in der Zeit des Nationalsozialismus, wie Vinken schreibt, „eine rasende, ja tollwütige Beliebtheit“.²⁸² Kleist ist nicht mehr „der zerrissene Psychopath, sondern avancierte zum deutschen Kultursoldaten *par excellence*. Er wurde zum Propheten des Dritten Reiches erklärt und sein Stück avancierte zum nationalsozialistischen Klassiker.“²⁸³ Herrmann, der seinem Volk beisteht und gegen die geltenden Normen und Gesetze verstößt, um ein höheres Recht zu schaffen, wird vom nationalsozialistischen Regime als „Prototyp des Führers“²⁸⁴ betrachtet. Die Vernichtung des Feindes, der nicht mehr der Franzose, sondern der Jude ist, sei erforderlich, damit die Deutschen von inneren und äußeren „Parasiten“ befreit werden.²⁸⁵

Welches Bild von Kleist ist eigentlich wahr? Dieses, was die Nationalsozialisten darstellen oder das Gegenteil? Mit welchen Kriterien kann man sich darüber entschließen? Wie kann man falsche Interpretationen vermeiden? Sicher ist nur eins: auf keinen Fall darf man auf Intuition oder Gefühl stützen. ²⁸⁶

Wie Hüppauf sehr richtig notiert: „Die Suche nach dem authentischen Autor muss erfolglos bleiben. Der authentische Text lässt sich nicht finden, es wird stets erfunden“.²⁸⁷

²⁸¹ Scriba 2014, <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik/innenpolitik/-dolchstosslegende.html>

²⁸² Vinken 2011, S. 12

²⁸³ Ebd.

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Ebd., S. 13.

²⁸⁶ Hüppauf 2007, S. 29.

²⁸⁷ Ebd.

Schlussfolgerungen

Die politische und soziale Unstabilität begünstigte nach dem Ende des 1. Weltkriegs den Aufstieg des Nationalsozialismus, der verspricht, die sozialen und nationalen Probleme zu lösen, die inneren Konflikte zu entschärfen sowie die nationale Größe Deutschlands wiederherzustellen.²⁸⁸ Der Nationalsozialismus war nicht nur ein politisches, sondern auch ein ästhetisches System. Das Ästhetische war freilich unentbehrlich, damit Nationalsozialismus Legitimation bekam und Einigung darstellte. Das Schreckliche wurde auch dadurch erträglich. Allerdings wurde die ästhetische Prägung des Regimes von dessen Weltanschauung geprägt. Diese beinhaltete drei mythischen Ideale, die immer in allen Richtungen, sowohl kulturelle wie auch politische, proklamiert wurde, der Führermythos, die Volksgemeinschaft und die Bewahrung der deutschen Existenz. Mit Hilfe der Propaganda wurde Hitler als Gott dargestellt, während sich die Volksgemeinschaft dem Willen des Führers unterordnete und die Beschwörung der Blutbindung alle Deutschen betraf. Wichtig ist, dass die Volksgemeinschaft die Utopie der Klassenversöhnung förderte.²⁸⁹ Letzter Mythos des Dritten Reiches, wie Hitler in „Mein Kampf“ propagierte, war die Bewahrung der deutschen Existenz, aufgrund der Tatsache, dass diese die Grundlagen des menschlichen Fortschritts geliefert habe und da das deutsche Volk ein kulturschöpferisches Volk gewesen sei²⁹⁰. „Vom ihm [dem Arier] stammen die Fundamente und Mauern aller menschlichen Schöpfungen“.²⁹¹

Die Idee der Bewahrung der deutschen Existenz war keine eigene Idee Hitlers, sondern existierte schon früher. Hitler begründete sie religiös, dass Gott den Deutschen eine Mission gegeben habe, nämlich die Bewahrung des Volkes, die nur durch Kampf erreicht werden könnte. Es ging um eine Pflicht, die von der Natur bestimmt wurde und auf den Kampf der Rassen hindeutete, damit der Stärkere herrschte.²⁹² Er identifizierte als größten Feind gegen die Bewahrung der

²⁸⁸ Reichel 1991, S. 9.

²⁸⁹ Schriba 2015, <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/etablierung-der-ns-herrschaft/gleichschaltung.html>

²⁹⁰ Hitler 1925, S. 755

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Hitler 1925, S. 741.

deutschen Existenz die Juden, die er bis zur deren absoluten Vernichtung bekämpfte.²⁹³

„Welches Volk endlich hat größere Umwälzungen mitgemacht als dies [das jüdische] – und ist dennoch immer als dasselbe aus den gewaltigsten Katastrophen der Menschheit hervorgegangen?“²⁹⁴

Erster Schritt zu diesem Kampf gegen alle Feinde des Regimes, bzw. Juden, Sozialdemokraten, Kommunisten usw., war deren Ausschaltung, die mit einer Reihe von Mechanismen erzielt wurde. Diese beinhaltet staatliche Organe zur „geistigen Erneuerung“ und zur Förderung der nationalsozialistischen Ideologie, wie das Reichministerium für Volksaufklärung und Propaganda, die ihm untergeordnete Reichskulturkammer u.a., welche die absolute Kontrolle der NSDAP über den Staat erlaubten.

Das Theater wurde nicht von dieser Kontrolle ausgelassen, während das Theatergesetz die Auflösung von Theaterbühnen, die Anstellung der Theaterdirektoren, -leiter, sogar der Schauspieler bestätigt. Der Reichsdramaturg, der von Goebbels eingesetzt wurde, bestimmte den Spielplan der Theater. Für die Nationalsozialisten war das Theater eine wesentliche Grundlage zum Aufbau der wahren deutschen Nation.²⁹⁵ Deswegen sollte es sich an die nationalsozialistische Weltanschauung anpassen. Erhebliches Mittel zur Instrumentalisierung jedes Kulturbereiches im Dienst der Durchsetzung der nationalsozialistischen Ideologie war die Propaganda. Hitler nannte sie in „Mein Kampf“ eine Kunstform, welche nur die Masse ewig leitet. Eins der Ziele der nationalsozialistischen Propaganda war die Illusion der Herstellung der Volksgemeinschaft²⁹⁶ und eine imaginäre Prägung der nationalen Einheit zwischen dem Führer und dem Volk.²⁹⁷

Die wirtschaftliche und soziale Krise zeigte sich auch im Theater, das ab 1931 um seine Existenz kämpfte.²⁹⁸ Goebbels klagte 1935 über einen Mangel an Dichtern, welche die nationalsozialistische Ideologie lobpreisen.²⁹⁹ Bekannte Form des Theaters im Dritten Reich war das Thingspiel, das Elemente des antiken

²⁹³ Hitler 1925, S. 777.

²⁹⁴ Ebd., S. 777.

²⁹⁵ Schültke 1997, S. 445.

²⁹⁶ Strojnik 2010, S. 18.

²⁹⁷ Bussemer 2008, S. 146.

²⁹⁸ Rühle 1972-1974, S. 9.

²⁹⁹ Bartels 2013, S. 16.

griechischen Theaters und des mittelalterlichen Mysterienspiels erhielt, wie das chorische Sprechen, die ritualisierte männliche Bewegung usw.³⁰⁰ Trotz seines anfänglichen Erfolges wurde es in nächsten Jahren als gescheitert charakterisiert. Demzufolge wurde es bald beendet.

Als Symbol des nationalsozialistischen Theaters galt das Deutsche Nationaltheater in Weimar, in dem hauptsächlich konservativ inszenierte Klassiker wie Kleist, Operetten und Boulevardstücke aufgeführt wurden.³⁰¹ .

Nach Josef Nadler 1935 sei Kleist „eine Stafette auf dem Wege von Kant und Goethe zu Bismarck“ gewesen. Schon 1924 rühmte Ernst Bertram, dass Kleists Hermann „die entscheidenden Charakterzüge Bismarcks“ trage.³⁰² Im Politiker Herrmann erkennt man eigentlich „den von Kleist vorausgeahnten Bismarck und die Verkörperung deutscher 'Realpolitik'“. ³⁰³ Trotz aller empfundenen Ambivalenz bleibt die Figur Herrmanns faszinierend.³⁰⁴ Herrmann ist nicht bloß ein Held, sondern mehr ein „begnadeter Intrigant, ein völlig skrupelloser Politiker“. Kleists „Herrmannsschlacht“, geschrieben im Jahre 1808, betreibt nach Reemtsa eine politische Agitation.³⁰⁵ Aus Gründen politischer Opportunität wurde der Text erst im Jahr 1821 veröffentlicht. Leider war Kleist vor der ersten Aufführung seines Werkes schon gestorben. Nach 1871 wurde die „Herrmannsschlacht“ zum Bühnenerfolg.³⁰⁶

In Kleist erkannte das Dritte Reich einen politischen Dichter, „der eine ‘neue Ordnung‘ stiften wollte“. Nach Obenauer: „Uns ist Kleist der größte politische Dichter des Jahrhunderts“. ³⁰⁷ Kleist war für die Nationalsozialisten ein Dichter, der völlig im Dienst des deutschen Volkes stand. Sie glaubten daran, dass Kleists Werk erst in der Epoche des NS angemessene Anerkennung gefunden hatte.³⁰⁸ Kleist war beliebter als andere Klassiker, wie Goethe oder Schiller, welche zuerst als Vorläufer des Nationalsozialismus gehalten wurden, aber letztlich wurden ihre Werke ausgeschlossen, da die humanistischen Ideale, welche Goethe, Schiller,

³⁰⁰ Nehring 2004, S. 60-75.

³⁰¹ Klassik Stiftung Weimar 2012, S. 6.

³⁰² Mangold 2011, Zeit online

³⁰³ Reemtsa 1999, S. 5.

³⁰⁴ Ebd., S. 6.

³⁰⁵ Reemtsa 1999, S. 5.

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Werber 2006, S. 161.

³⁰⁸ Leitner 2013, S. 74.

u.a. vertreten hatten, der nationalsozialistischen Ideologie nicht passen. Auf jeden Fall dienten das Vokabular, der Ton und die Aggressivität des Inhalts einiger Werke von Kleist, z.B. „Die Hermannsschlacht“ oder „Penthesilea“ zur Anwendung der Propaganda der Nationalsozialisten.

„Die Hermannsschlacht“ hatte großen Anklang in der Zeit des Dritten Reiches gefunden. Die Gründe dafür, sind vielfältig. In Wirklichkeit sei es der „Gründungsmythos des Dritten Reichs“ gewesen³⁰⁹, da Herrmann die Einigung aller Deutschen in deren Kampf gegen den Feind erreicht habe, wie auch Hitler dafür kämpfe. Außerdem funktioniert das Werk als ästhetische Legitimation des aggressiven Nationalismus und der Anwendung von Gewalt sowie als Genehmigung zum Krieg und zur totalen Mobilmachung.³¹⁰

Auf der anderen Seite erweckt das Nationalgefühle. Die Bewahrung der deutschen Existenz, die Hitler, wie schon gesagt, in „Mein Kampf“ als letztes Ziel der NS-Weltanschauung proklamierte, war auch ein Motiv des Werkes. Die mythischen Ideale des Dritten Reiches, wie der Führerkult und die Volksgemeinschaft sind auch im Text zu erkennen. Hitler konnte sich allerdings mit Arminius oder mit Herrmann identifizieren. Darüber hinaus dienen die provokative Schreibweise von Kleist, dessen aggressiver Ton und Inhalt sowie die Steigerung der Handlung zu Zwecken der Manipulation und Propaganda. Eine propagandistische Vereinnahmung des Werkes vom Nationalsozialismus ist leicht erkennbar.

In der Frage, ob Kleists „Hermannsschlacht“ nationalistisch zu lesen ist, könnte man bemerken, dass Kleist mit seinem Text an der Mutlosigkeit und der Politik Friedrich Wilhelms III. gegen Napoleon zerbrach. In seinen Werken trifft man oft Parolen, die sich für politische Indienstnahme anbieten, wie z.B. das berühmte „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs“.³¹¹

Während der Abfassung der „Hermannsschlacht“ hatte Kleist vermutlich auch Fichtes „Reden an die deutsche Nation“ gelesen. Kleists Versuch, das Nationalgefühl zu erwecken, zielt auf die Gründung eines deutschen Nationalstaates als Nachfolge des erloschenen Heiligen Römischen Reiches. Vor

³⁰⁹ Werber 2006, S. 159; Amann 2011, S. 127.

³¹⁰ Amann 2011, S. 127.

³¹¹ Bekanntes Zitat aus seinem Werk „Prinz von Homburg“

allem nach 1871 wurde Kleist zum Dichter der deutschen Nationenbildung stilisiert. Laut vieler seiner Interpreten entwickelt Kleist in „Herrmannsschlacht“ bis in die praktisch-konkrete Umsetzung hinein eine Theorie des Partisanenkriegs gegen Napoleon. „Die Herrmannsschlacht“ sei eine psychotaktische Anleitung zur Enthemmung. Ein Beispiel dazu ist die Verkleidung der Soldaten als Römer, um Gräueltaten zu verüben.³¹²

Sein Kampf ist kein gewöhnlicher. Er basiert auf Lüge, Kompromisslosigkeit, List und Manipulation. Neumann und Horn sind sich einig, dass Kleist durch sein Werk Lektionen über eine erfolgreiche Kriegsführung erteilt und mit scharfer Weise die Grausamkeit des Tötens beschreibt.

Der Dichter litt zu sehr an der Unvollkommenheit seiner Zeit. In seinem Text „Betrachtungen über den Weltlauf“ von 1810 artikuliert Kleist, ein Jahr bevor er Selbstmord begeht, unter anderem seine Feststellung, dass der Mensch schlecht geworden ist, dass die herrschende Ordnung eine Verkehrung der ursprünglichen Ordnung der Welt ist.³¹³ Was auch in seinem Drama „Die Hermannsschlacht“ hervorgehoben wird. Eine gute Nation und ein gutes Volk existierten nach Kleist in der heroischen Epoche der alten Griechen und Römern. Seit dieser Epoche hat sich die Ordnung verkehrt und der Mensch entwickelt sich schlecht. Die Schlacht wird von Kleist als Motiv verwendet, damit der Dichter nicht nur auf den Verfall des Menschen, sondern auch auf die Notwendigkeit einer Erneuerung der Welt hindeutet.

Die Instrumentalisierung des Werkes von Kleist im Dienst der Verbreitung und Legitimierung der nationalsozialistischen Ideologie ist meines Erachtens unbestritten. Die Untersuchung verschiedener Textstellen des Werkes sowie relevanter sekundären Literatur zeigte, dass für die Vereinnahmung des Textes als nationalsozialistisch die Rezeptionsart des Textes wichtig bleibt. Diese wird von den grünen Gläsern, die man trägt, beeinflusst. Man darf nicht vergessen, dass der Mensch nach Kleist wegen seines Geistes das wahre Bild der Welt nicht sehen kann. Er sieht bloß, was sein Geist ihm erlaubt. Die Wahrheit ist für Kleist nie erreichbar.

³¹² Mangold 2011, Zeit online <http://www.zeit.de/2011/02/Kleist-Mangold>

³¹³ Kleist 2014, zit. nach Guth (Hg.), S. 37.

Wollte man der Text als ein nationalsozialistisches Manifest rezipieren, dann kann man nationalsozialistische Botschaften darin finden. Freilich spielt Propaganda eine entscheidende Rolle dabei. Während des Prozesses der Interpretation kann man sich leider weder seinen Assoziationen und Ansichten, noch dem historischen und sozialen Umfeld, von dem diese geprägt werden, entziehen.

Wie Hüppauf sehr richtig merkt: „Der authentische Text lässt sich nicht finden, es wird stets erfunden“.³¹⁴

Kleists provokative und ambivalente Schreibweise ermöglicht verschiedene Lesearten des Dramas:

1. als ein nationalistisches Rachedrama gegen die Franzosen
2. als ein patriotischer Aufruf zum Befreiungskrieg des Volkes oder der Völker,
3. als Partisanendichtung
4. ein provokativer Text, der auf brutale Weise zeigt, wozu der Mensch im Namen der Herrschaft und der Macht fähig ist.

Alle diese Lesearten sind möglich, es gibt keine falsche Interpretation. Die vorliegende Untersuchung hat gezeigt, dass es in „Herrmannsschlacht“ Elemente gibt, welche alle erwähnten Lesearten ermöglichen. Der Rezipient mag sich darüber entschließen.

Ohne Zweifel wollte Kleist das Nationalgefühl der Deutschen erwecken, damit sie gegen die Franzosen für ihre Freiheit kämpfen. Das wichtigste ist jedoch, dass er unter dem Einfluss von den Schriften von Kant und Fichte von der immer erwünschten Einheit der Deutschen und von der Gründung eines neuen deutschen Staates mit der Auflösung des alten spricht, der alle germanischen Stämme beinhalten würde. Nur für propagandistische Zwecke wurde Kleists „Herrmannsschlacht“ als Grundmythos des Dritten Reiches verkündet³¹⁵ und Kleist lobgepriesen. Dem Leser muss klarwerden, dass Kleists Gesinnung, Weltanschauung, Denkweise und Werke nach meiner Meinung in keiner Verbindung mit dem Nationalsozialismus stehen.

³¹⁴ Hüppauf 2007, S. 29.

³¹⁵ Werber 2006, S. 159; Amann 2011, S. 127.

Einerseits verwendet Kleist die Schlacht als Motiv, um zu betonen, dass eine totale Katastrophe auch der engeren menschlichen Beziehungen erforderlich ist. Schlacht als letzte Szene einer korrupten Welt, damit eine Neugeburt verwirklicht. Andererseits zeigt er die Grausamkeit des Kriegs auf provokative Weise, um die Aufmerksamkeit der Menschheit auf die schlechte Entwicklung der menschlichen Existenz zu lenken, was ihn zur Moderne eingliedert und sein Werk zeitlos macht. Kleist als Wegbereiter der Moderne diktiert den Verfall des Menschen gegen die proklamierte Idealisierung der Klassik.

Literaturverzeichnis

Albert, Claudia (1999): Schiller im Spannungsfeld von wissenschaftlicher und populärer Rezeption. In: Lothar Ehrlich (Hg.): Das Dritte Weimar. Klassik und Nationalsozialismus. Weimar: Böhlau, 75-88.

Amann, Wilhelm (2011): Heinrich Kleist, Leben – Werk - Wirkung, Berlin: Suhrkamp.

Anselm, Heinrich (2012): Brüche und Kontinuitäten, Theater im „Dritten Reich“ und in der Bundesrepublik, <http://www.zeitgeschichte-online.de/thema/-brueche-und-kontinuitaeten> (Stand: Dezember 2017).

Bartels, Alexandra (2013): Für ein neues Europa: Zur Programmatik des „Zentralinstituts“ für Theaterwissenschaft an der Universität Wien in der Zeit des Nationalsozialismus. Diplomarbeit, Universität Wien.

Biccari, Gaetano (2001): „Zuflucht des Geistes“? Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900-1944, Tübingen: Gunter Narr.

Brandes, Helga (2002): „Kleist als Autor der Aufklärung?“, in: Kleist-Jahrbuch 2002, 196-199, http://www.heinrich-von-kleist.org/fileadmin/kleist/-dokumente/kleist-gesellschaft/KJb_2002.pdf (Stand: Januar 2018).

Braungart, Wolfgang (1992): Ritual und Literatur. Literaturtheoretische Überlegungen im Blick auf Stefan George. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht 23/1992, 2-31.

Breitman, Richard (2018): Deutschland unter der Herrschaft des Nationalsozialismus 1933-1945, Band 7. Deutsche Geschichte in Dokumenten und Bildern, http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/pdf/deu/Breitman-Intro_FinalIK.pdf (Stand: Januar 2018).

Busch, Rolf (1974): Imperialistische und faschistische Kleist-Rezeption 1890-1945. Frankfurt am Main: Akad. Verlag-Ges.

Buschmann, Arno (2000): Nationalistische Weltanschauung und Gesetzgebung: 1933-1945, Band 2, Wien: Springer.

Bussemer, Thymian (2005): „Über Propaganda zu diskutieren hat wenig Zweck“. In: Hachmeister, Lutz, Kloft, Michael (Hg.): Das Goebbels-Experiment. Propaganda und Politik. München: Deutsche Verlags-Anstalt, 49-63.

Bussemer, Thymian (2008): Propaganda. Konzepte und Theorien. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

Chatellier, Hildegard (1996): Wagnerismus in der Kaiserzeit. In: Puschner Uwe, Schmitz Walter und Ulbricht Justus H. (Hg.): Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ 1871-1918. München: De Gruyter.

Der Autor (1934): Verordnung, September 1934, S.7, in: Wulf, Joseph (Hg.) (1966): Schutz des Thingspiels, Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 182-183.

Der Spiegel (1958): Gestorben: Jürgen Fehling, 25/1968, 17.6.58, S.144, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46039674.html> (Stand: Dezember 2017)

Der Spiegel (1967): Gestorben: Heinz Hilpert, Spiegel 50/1967, 4.12.1967, S.222, <http://www.spiegel.de/-spiegel/print/d-46164914.html> (Stand: Dezember 2017)

Dussel, Konrad (1988): Ein neues, ein heroisches Theater? Nationalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen in Provinz, Bonn: Bouvier.

Drewniak, Boguslaw (1983): Das Theater im NS-Staat. Düsseldorf: Droste.

Drews, Wolfgang(1972) „Hilpert, Heinz“, in: Neue Deutsche Biographie 9, S. 159-160 , <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118704990.html> (Stand: Februar 2018).

Feder, Gottfried (Hg.) (1935): Das Programm der NSDAP und seine weltanschaulichen Grundgedanken, Auflage, 826. - 845. Tausend, München: Zentralverlag der NSDAP, 166. - 169.

Finger, Evelyn (2008): Deutscher der Deutschen. Wie die Nationalsozialisten sich Heinrich von Kleist zurechtlogen. Eine Ausstellung in Neuhardenberg und Frankfurt, in: Die Zeit, Nr. 35. 21.8.2008, <http://www.zeit.de/2008/35/KA-Mittelst-ck-Kleist> (Stand: Dezember 2017)

Fischer, Bernd (1995): Das Eigene und das Eigentliche: Klopstock, Herder, Fichte, Kleist: Episoden aus der Konstruktionsgeschichte nationaler Intentionalitäten, Berlin: Erich Schmidt.

Frank, Manfred (1989): Vom ‚Bühnenweihfestspiel‘ zum ‚Thingspiel‘. Zur Wirkungsgeschichte der ‚Neuen Mythologie‘ bei Nietzsche, Wagner und Johst. In: Walter Haug, Rainer Warning (Hg.): Das Fest München: Fink 1989 (= Poetik und Hermeneutik XIV), 610-638.

Frei, Norbert (2005): 1945 und Wir. Das Dritte Reich im Bewußtsein der Deutschen. München: C.H. Beck.

Fuhr, Eckhard (2008): „Wie die Nazis Heinrich von Kleist benutzten“, Welt, Geschichte, 22.8.2008, <https://www.welt.de/kultur/article2312615/Wie-die-Nazis-Heinrich-von-Kleist-benutzten.html> (Stand: Februar 2018).

Glötz, Peter (1993): Der Wahrheit eine Waffe, in: Die Zeit, Nr. 37, 10.9.1993.

Goebbels, Joseph (1934): Wesen und Gestalt des Nationalsozialismus, in: Meier-Benneckenstein, Paul (Hg.): Schriften der Deutschen Hochschule für Politik, Heft 8, Berlin: Junker und Dünnhaupt.

Goebbels, Joseph (1935): Signale der neuen Zeit, 25 auserwählte Reden, 2. Auflage 11.-20. Tausend, München: Zentralverlag der NSDAP.

Greiner, Bernhard (2013): Kant, in: Breuer, Ingo (Hg.) (2013): Kleist Handbuch, Leben- Werk - Wirkung, Sonderausgabe, Stuttgart, Weimar: J.B Metzler, 206-208.

Günther, Hans (1925): Rassenkunde des deutschen Volkes, 8. Auflage, München: Lehmann.

Guth, Karl-Maria (Hg.)(2014): Heinrich von Kleist: Ästhetische, philosophische und politische Schriften, Berlin: Contumax.

Herding Klaus (1991): Peter Reichel, Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus, Kritische Berichte 3/91, 80-86, <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kb/article/viewFile/10885/-4749> (Stand: Januar 2018).

Herrmann, Hans Peter (1996): „Ich bin fürs Vaterland zu sterben bereit“, in: Machtphantasie Deutschland. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Herrmann, Ulrich, Nassen, Ulrich (1993): Die ästhetische Inszenierung von Herrschaft und Beherrschung im nationalsozialistischen Deutschland, in Ders.: Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung in: Zeitschrift für Pädagogik, Beiheft; Weinheim u.a.: Beltz, 9-12, 31, 1993

Hitler, Adolf: Mein Kampf (1925). Eine kritische Edition. Hg. von Hartmann, Christian, Vordermayer, Thomas, Plöckinger, Othmar, Töppel, Roman (2016): Band I. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte, München-Berlin: Institut für Zeitgeschichte.

Hoor, Christina (2015): Die Reichskulturkammer, LeMO: Lebendiges Museum, <http://www.dhm.de/lemo/html/nazi/kunst/kulturkammer/index.html> (Stand: Dezember 2017).

Holzapfel, Carl Maria (1934): „Aufbruch zum Nationaltheater“, Deutsche Bühne, Mai/Juni 1934,4-5, in: Wulf, Joseph (Hg.) (1966): Schauplatz der Nation, Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Reinbek b. Hamburg : Rowohlt., 180.

Horn, Eva (2017): „Herrmanns Lektionen. Strategische Führung in Kleists „Herrmannsschlacht“. In: Kleist-Jahrbuch 2011. S. 66-90. https://link.springer.com/chapter/10.1007%2F978-3-476-00712-4_8 (Stand: Januar 2018).

Hüppauf, Bernd (2007): Delirien der Modernen. Faschistische Ästhetik und deutsche Literatur am Beispiel Heinrich von Kleists, in: Maurach Martin (Hg.): Kleist im Nationalsozialismus, Beiträge zur Kleist- Forschung, Würzburg: Königshausen & Neumann, 19-44.

Jenker, Hans, (1944): Märkische Kulturwoche - Auftakt in Potsdam und in Frankfurt a.d. Oder in: Völkischer Beobachter von 10.2.1944, in: Wulf, Joseph (Hg.) (1966):Finale, Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Reinbek b. Hamburg : Rowohlt,103.

Kershaw, Ian (2002): Hitler 1936-1945: Nemesis, London: Penguin Books.

Kershaw, Ian (2008): Der Hitler Mythos, in: Spiegel Special Geschichte 1/2008, <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/55573706> (Stand: Januar 2018).

Ketelsen, Uwe-K. (2004): Völkische Nationenbildung: Das Thingspiel, in: Kritische Ausgabe, Zeitschrift für Germanistik & Literatur, Nr. 12, 31-33.

Klassik Stiftung Weimar (2012): Tour Nationalsozialismus: Stadt des Führers? Weimar und der Nationalsozialismus, <https://www.klassik->

stiftung.de/uploads/tx_lomb-pointof-interest/KSW-Tour5Nationalsozialismus-D_01.pdf (Stand: Dezember 2017).

Kleinhans, Bernd (2017): Volksgemeinschaft, <http://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/volksgemeinschaft/> (Stand: Januar 2018).

Kleist, Heinrich von (1801): Briefe, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/briefe-7043/3> (Stand: Januar 2018).

Kleist, Heinrich von (2011): Die Hermannsschlacht. Studienausgabe Stuttgart: Reclam.

Kreutzer, Hans-Joachim(1989): "... aber niemand bedarf ihrer ..." Hölderlin, Kleist, Arminius und die Zeitgeschichte, in: Hölderlin-Jahrbuch 26, S. 60-73.

Kriek, Ernst (1922): Philosophie der Erziehung, Jena: Jena: E. Diederichs

Kutzenberger, Simon-Philip (2012): NS-Theaterpolitik anhand Oscar Wildes An Ideal Husband: Eine literaturhistorische Abhandlung, Diplomarbeit, Universität Wien.

Landespost (1934): Nachricht in: Wulf, Joseph (Hg.) (1966): Einheitliches Theatergesetz für alle Bühnen, Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 53-55.

Leitner, Adolf (2013): Heinrich von Kleists Hermannsschlacht im Kontext der napoleonischen Kriege, Diplomarbeit, Universität Wien.

Lienbacher, Angela (2008): Die ideologische Vereinnahmung Kleists im Nationalsozialismus unter besonderer Berücksichtigung der Inanspruchnahme seines Dramas „Die Hermannsschlacht“, Diplomarbeit, Universität Wien.

Longerich, Peter (1992): Nationalsozialistische Propaganda. In: Bracher, Karl-Dietrich, Funke, Manfred, Jacobsen, Hans-Adolf (Hg.): Deutschland 1933-1945. Neue Studien zur nationalsozialistischen Herrschaft. Düsseldorf: Droste, S.293.

Lurz, Meinhold (1975): Die Heidelberger Thingstätte. Die Thingbewegung im Dritten Reich. Kunst als Mittel politischer Propaganda. Heidelberg: Meinhold.

Malcolm-Duncan-Williams, Marika (2014): Die Nutzung von Theater als Propagandamittel im Nationalsozialismus zwischen 1933 und 1937 am Beispiel des Theaterstücks „Schlageter“. Bachelorarbeit, Hochschule Mittweida. University of Applied Sciences.

Mandelkow, Karl Robert (1999): „Der Geist von Weimar, das Erbe von Buchenwald und die Berliner Republik“, Tagesspiegel, 26.8.1999, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/der-geist-von-weimar-das-erbe-von-buchenwald-und-die-berliner-republik/88676.html> (Stand: Januar 2018).

Mangold Ijoma. (2011): „Kleist Rezeption. Alles Propaganda? Kleist wurde immer auch zu politischen Zwecken gefeiert und das gilt bis in unsere Zeit“, in: Die Zeit, Nr. 2., 5.1.2011: <http://www.zeit.de/2011/02/Kleist-Mangold> (Stand: Dezember 2017).

Maurach, Martin (2013): Nationalsozialismus, in: Breuer, Ingo (2013) (Hg.): Kleist Handbuch. Leben - Werk - Wirkung, Stuttgart, Weimar: Metzler, 425-427.

Menz, Egon (1976): Sprechchor und Aufmarsch. Zur Entstehung des Thingspiels, in: Horst Denkler / Karl Prümm(Hg.): Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Stuttgart: Reclam, 330-346.

Möller, Eberhard, Wolfgang (1934): Die Entdeckung Schillers, in: Der neue Weg, 15.11.1934,37-72 in: Wulf Joseph (Hg.) (1966): Der Wesenskern, Literatur und Dichtung im Dritten Reich, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 391.

Möller, Eberhard, Wolfgang (1974): Frankenburger Würfelspiel. In: Günter Rühle (Hg.): Zeit und Theater. Bd. 3. Berlin, S. 335-378, S. 777-793.

Müller, Georg Wilhelm (1940): Schriften zum Staatsaufbau, Heft 43, Berlin 1940, in: Kutzenberger, Simon-Philip (2012): NS-Theaterpolitik anhand Oscar Wildes *An Ideal Husband: Eine literaturhistorische Abhandlung*, Diplomarbeit, Universität Wien.

Müller Georg Wilhelm (1940): Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Berlin, 27-28, in: Wulf, Joseph (Hg.) (1966): Theaterabteilung, Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 56-57.

Müller, Sven-Oliver (2007): Deutsche Soldaten und ihre Feinde. Nationalismus an Front und Heimatfront im Zweiten Weltkrieg. Frankfurt am Main: S. Fischer.

Müller-Salget, Klaus (2013): Die Herrmannsschlacht, in: Breuer, Ingo (Hg.) (2013): Kleist Handbuch, Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar: J.B Metzler, 76-79.

Münkler, Herfried (2015): Die Deutschen und ihre Mythen, 4. Auflage, Berlin: Rowohlt Verlag.

Nehring, Elisabeth (2004): Im Spannungsfeld der Moderne. Theatertheorien zwischen Sprachkrise und „Versinnlichung“. Tübingen: Gunther Narr.

Neumann, Michael (2006): „UND SEHN, OB UNS DER ZUFALL ETWAS BEUT“. Kleists Kasuistik der Ermächtigung im Drama „Die Herrmannsschlacht“, in: Kleist-Jahrbuch 2006, S. 137-156, http://www.heinrich-von-kleist.org/fileadmin/kleist/dokumente/kleist-gesellschaft/Kleist-Jahrbuch_2006.pdf (Stand: Dezember 2017).

Niven, William (2000): The birth of Nazi drama? Thing plays. In: John London (Hg.): Theatre under the Nazis. Manchester: Manchester University Press, 54-95.

Noltenius, Rainer (1999): Dichterfeiern in Deutschland. Rezeptionsgeschichte als Sozialgeschichte am Beispiel der Schiller- und Freiligrath-Feiern., in: Ehrlich Lothar (Hg.): Das Dritte Weimar. Klassik und Nationalsozialismus. Weimar/Köln: Böhlau, 75-88.

Nübel, Birgit (2004), zusammen mit Beate Tröger: Herder in der Erziehung der NS-Zeit, in: Goethezeitportal (29.01.2004), http://www.goethezeitportal.de/db/-wiss/herder/nuebel_ns-zeit.pdf

Poe, Allan (1845): The system of Dr Tarr und Prof. Fether in: Graham Georg (Hg.)(1845): Graham's Magazine, November 1845, <http://xroads.virginia.edu/~hyper/poe/system.html> (Stand: Januar 2018)

Petzinna, Berthold (2000): Erziehung zum deutschen Lebensstil, Ursprung und Entwicklung des jungkonservativen „Ring“-Kreises 1918-1933, Berlin: Akademie Verlag.

Prescher, Hans (2009): „Peinliche Poesie, Hymnen auf Adolf Hitler“, in: Spiegel Online, 3.3.2009, <http://www.spiegel.de/einestages/peinliche-poesie-a-949734.html> (Stand: Januar 2018).

Puschner, Uwe, Schmitz, Walter und Ulbricht, Justus H. (Hg.) (1996): Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ 1871-1918. München: De Gruyter, 575-612.

Reemtsa, Jan-Phillip (1999): „Blutiger Boden. Streifzug durch ein Textgelände“, in: Mittelweg 36, Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung, 3/1999, 3-48, <http://www.hamburger-edition.de/zeitschrift/mw36-archiv/> (Stand: Januar 2018)

Reichel, Peter (1991): Der schöne Schein des Dritten Reiches, Faszination und Gewalt des Faschismus, Frankfurt am Main: Fischer.

Reichel, Peter (1993): Aspekte ästhetischer Politik im NS-Staat, in: Herrmann, Ulrich, Nassen, Ulrich (Hg.): Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung in: Zeitschrift für Pädagogik, Beiheft; 31, 1993, Weinheim u.a. : Beltz, 9-12.

Reichministerium des Inneren, 1926: Gesetz zur Bewahrung der Jugend vor Schund- und Schmutzschriften Reichsgesetzblatt, Teil 1, Nr. 67, 18.12.1926, [http://www.servat.unibe.ch/dns/RGBl_1926_I_505_G_Schund- und - Schmutz-schriften.pdf](http://www.servat.unibe.ch/dns/RGBl_1926_I_505_G_Schund-und-Schmutzschriften.pdf) (Stand: Januar 2018).

Rittner, Matthias (2012): Theorien und Konzepte nationaler Erziehung von der Deutschen Romantik bis zum Nationalsozialismus, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Inaugural-Dissertation in der Philosophischen Fakultät und Fachbereich Theologie.

Rohs, Peter (1991): Johann Gottlieb Fichte. München: C.H. Beck Verlag. (Beck'sche Reihe, Große Denker)

Rosenberg, Alfred (1930): Der Mythos des 20. Jahrhunderts, [https://archive.org/stream/RosenbergAlfredDerMythosDes20.Jahrhunderts34.Auflage1934405S./Rosenberg,%20Alfred%20%20Der%20Mythos-%20des%-2020.%20Jahrhunderts%20\(34.%20Auflage%201934,%20405%20S.\)_djvu.txt](https://archive.org/stream/RosenbergAlfredDerMythosDes20.Jahrhunderts34.Auflage1934405S./Rosenberg,%20Alfred%20%20Der%20Mythos-%20des%-2020.%20Jahrhunderts%20(34.%20Auflage%201934,%20405%20S.)_djvu.txt) (Stand: Januar 2018).

Rosenfeldt, Georg (2006): DIE VARUSSCHLACHT VERSUCH EINER REKONSTRUKTION DER EREIGNISSE, Neufassung, <http://www.grosenfeldt.itupb.de/Varus/Neufassung.pdf> (Stand: Januar 2018).

Rühle, Günther (1974): Zeit und Theater. Diktatur und Exil, 1933-1945, Bd. 3, Berlin: Propyläen Verlag.

Ruppelt, Georg (2004): „Hitler gegen Tell. Vor 200 Jahren wurde Schillers Wilhelm Tell uraufgeführt, vor 63 Jahren ließ Hitler ihn verbieten“, in: Media

Culture online, http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/user_upload/-Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/ruppelt_tellverbot/ruppelt_tellverbot.pdf (Stand: Januar 2018).

Safranski, Rüdiger(2015): Romantik, eine deutsche Affäre. 6.Auflage. Frankfurt am Main: Fischer.

Schüttpelz, Erhard (2003): Heinrich von Kleist: Die Hermannsschlacht Vortragsfassung, <http://-www.uni-konstanz.de/kulturtheorie/Texte/Herrmann.pdf> (Stand: Mai 2017).

Schau, Johanna (1932): Zur Faschisierung des Theaters. In: Linkskurve 4, S. 21.

Schmidt, Jochen (2009): Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, 2. unver. Auflage, Darmstadt: WBG.

Schmidt, Jochen (2013): Politik, in: Breuer, Ingo (Hg.)(2013): Kleist Handbuch, Leben – Werk - Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar: J.B Metzler, S. 268-272.

Schmitt, Carl (1991): Völkerrechtliche Großraumordnung mit Interventionsverbot für raumfremde Mächte. Ein Beitrag zum Reichsbegriff im Völkerrecht, 3. Auflage, Berlin: Duncker & Humblot.

Schramm, Wilhelm (1933): „Das Fundament“, Theater-Tageblatt 1205, in: Bartels, Alexandra (2013): Für ein neues Europa: Zur Programmatik des „Zentralinstituts“ für Theaterwissenschaft an der Universität Wien in der Zeit des Nationalsozialismus, Diplomarbeit, Universität Wien.

Schramm, Wilhelm (1935): „Praktische Dramaturgie. Erfahrungen im Bühnenvertrieb“, Deutsche Allgemeine Zeitung, 27.1.1935, in: Schmitz- Berning Cornelia: Vokabular des Nationalsozialismus, Berlin/New York: de Gruyter

Schültke, Bettina (1997): Theater oder Propaganda. Die Städtischen Bühnen Frankfurt am Main 1933-1945, Frankfurt am Main: Valdemar Kramer Verlag.

Scriba, Arnold (2014): Die Dolchstoßlegende, LeMO: Lebendiges Museum Online: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik/innenpolitik-/dolchstosslegende.html> (Stand: Januar 2018)

Scriba, Arnold (2015): Die Gleichschaltung 1933, LeMO: Lebendiges Museum Online, <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/etablierung-der-nsherrschaft/gleichschaltung.html> (Stand: Januar 2018)

Seeba, Hinrich (2007): Die Filzlaus im Leib Germaniens. Kleists Herrmannschlacht als Programm ethnischer Säuberung in: Maurach Martin (Hg.): Kleist im Nationalsozialismus, Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 45-60.

Sprengel, Peter (1991): Die inszenierte Nation. Deutsche Festspiele 1813-1913, Marburg: Francke.

Strojnik Roland (2010): Die Instrumentalisierung der ideologischen Elemente des nationalsozialistischen Spielfilms „Wunschkonzert“, Diplomarbeit, Universität Wien.

Stommer, Rainer (1985): Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die „Thingbewegung“ im Dritten Reich. Marburg: Jonas Verlag.

Suchánková, Lucie (2011): Die Rolle der Medien im Dritten Reich, Magisterarbeit, Institut für Germanistik, Nordistik und Nederlandistik, Philosophische Fakultät, Masaryk-Universität, Brünn.

Ternotheim Heinz-Elmar (1985): Zur deutschen Bildungsgeschichte 1918-1945. Probleme, Analysen und politisch-pädagogische Perspektiven, Köln/Wien 1985.

Urban Karin (1986): Das Ausbildungswesen unter dem Nationalsozialismus. Wissenschaftstheoretische Begründung und erziehungswirkliche Praxis, Frankfurt/Main: Praxis.

Vasold, Manfred (1992): Theater im Dritten Reich, in: Geschichte im Westen, Jahrgang 7/1, 69-86.

Vinken, Barbara (2011): Bestien, Kleist und die Deutschen, Berlin: Merve.

Wardetzky, Jutta (1983): Theaterpolitik im faschistischen Deutschland, Berlin: Henschelverlag.

Werber, Niels (2006): „Kleists „Sendung des Dritten Reichs“. Zur Rezeption von Heinrich von Kleists „Herrmannsschlacht“ im Nationalsozialismus“, in: Kleist-Jahrbuch 2006, 157-170, <http://www.heinrich-von-kleist.org/fileadmin/kleist/dokumente/kleist-gesellschaft/Kleist-Jahrbuch-2006.pdf> (Stand: Dezember 2017).

Williams, Malcolm. (2014): Die Nutzung von Theater als Propagandamittel im Nationalsozialismus zwischen 1933 und 1937 am Beispiel des Theaterstücks „Schlageter“. Hochschule Mitweida.

Wittgen, Otto (1937): Aufruf an die Koblenzer Bürger, 150 Jahre Theater der Stadt Koblenz, S. 62, in: Wulf, Joseph (Hg.) (1966): Auf ausdrücklichen Wunsch, Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 179.

Wolf-Eberhard, August (1973): Die Stellung der Schauspieler im Dritten Reich. Versuch einer Darstellung der Kunst und Gesellschaftspolitik in einem totalitären Staat am Beispiel des „Berufsschauspielers“. Masch. Diss. Köln.

Zuschlag, Christoph (2013): Ein schwieriges Erbe. Über den Umgang mit Kunst aus der NS-Zeit. Tradition und Propaganda. Eine Bestandaufnahme, Kunst aus

der Zeit des Nationalsozialismus in der Städtischen Sammlung Würzburg.
Herausgeben von Museum im Kulturspeicher Würzburg, Marlene Lauter,
URL:<https://www.uni-koblenz-landau.de/de/landau/fb6/kunst/mitarbeiter/-katalog-trad-prop-ansicht.pdf> (Stand: Januar 2018).

Anhang



Abb.1: Das Nürnberg Theater



Abb. 2: Die 1934/35 auf dem Heiligenberg bei Heidelberg errichtete Thing-Stätte



Abb.3: Mitglieder des Vereins des Oberlandler Volkstheaters Penzberg



Abb.4: Theaterzettel des Nürnberg Theaters

