Henrik Ibsen in seinem Arbeitszimmer

Der NS-Film, orchestriert von Propagandaminister Joseph Goebbels, beschäftigt seit nunmehr fast einem Jahrhundert Historiker, Medientheoretiker, Filmemacher und die Öffentlichkeit. Die Nationalsozialisten traten mit dem Anspruch an, die Gesellschaft grundlegend zu verändern; Filme sollten diese Transformation beschleunigen. Für den britischen Historiker Richard J. Evans hatte die nationalsozialistische Revolution dabei eher kulturelle als soziale Ziele: »Vor allem aber wollten Hitler und die Nazis eine Veränderung im Geist der Menschen, in ihrer Denkweise und in ihrem Verhalten. Sie wollten einen neuen Mann, und übrigens auch eine neue Frau, die aus der Asche der Weimarer Republik hervorgehen sollten.« Die Nationalsozialisten betrachteten Kunst im Allgemeinen und Film im Besonderen nach dem Trauma des Ersten Weltkrieges als geeignete Mittel, die ständig apostrophierte »Volksgemeinschaft« zu heilen. Das Ergebnis dieser Verbindung von Kunst und Politik halten viele Beobachter für das dunkelste Kapitel der Filmgeschichte überhaupt. »Niemals zuvor und in keinem anderen Land«, schrieb Wim Wenders, »ist so gewissenlos mit Bildern und der Sprache umgegangen worden wie hier, nie zuvor und nirgendwo sind diese so sehr zum Transport von Lügen erniedrigt worden.«

Wie unter anderem Eric Rentschler angemerkt hat, bestand eine bekannte Strategie der Nazis darin, einen greifbaren Feind in der Gestalt des »Juden« zu konstruieren, was ihnen ermöglichte, ein ideales Selbst durch ein negatives Bild zu definieren. Dieser Gegentypus war allgegenwärtig in Filmen des »Dritten Reiches«, entweder direkt –- oder indirekt in inferentielleren Formen antisemitischer Repräsentation. Weniger bekannt ist, dass die Nationalsozialisten zugleich auch einen Idealtypus in der Gestalt des norwegischen Bauern schufen, mit Henrik Ibsens Peer Gynt als seinem emblematischsten Ausdruck. Ibsens Stück erlangte in Deutschland eine außerordentlich große Popularität, nachdem es 1912 von Dietrich Eckart übersetzt worden war. Eckart, vor allem bekannt als Mitbegründer der NSDAP, Entdecker Hitlers und Chefredakteur des »Völkischen Beobachter«, projizierte seinen fanatischen Antisemitismus auf Ibsens Stück, wodurch sich der norwegische Paria und Antiheld Peer in einen »arischen« Superhelden verwandelte. Die patriotisch-protektionistischen Trolle schlüpften in die Rolle »jüdischer« Antagonisten, ohne jede Anhaltspunkte in Ibsens Text. Eckarts »freie Übertragung« setzte sich schnell auf deutschen Bühnen durch. In Nazi-Deutschland wurde »Peer Gynt« sogar zum meistgespielten ausländischen Theaterstück. Re-

gelmäßig wurde es an ideologisch aufgeladenen Feiertagen wie dem Tag der Machtergreifung oder Führers Geburtstag aufgeführt. Die Nazis adoptierten Ibsen als »germanischen« Autor und wurden nicht müde zu betonen, dass der norwegische Dramatiker lange in München und Dresden gelebt hatte.

Dieser Hintergrund erklärt bis zu einem gewissen Grad, warum für Filmprojekte zwischen 1933 und 1945 kein ausländischer Autor so häufig adaptiert wurde wie Ibsen. Die erste dieser Arbeiten, eine Verfilmung des epischen Gedichts »Terje Vigen« (1862) unter dem Titel DAS MEER RUFT, passierte die Zensurkommission an genau dem Tag, an dem Adolf Hitler die Wilhelmstraße entlangspazierte, um zum Reichskanzler ernannt zu werden. Der Film war der letzte Anti-Kriegsfilm der Weimarer Republik, und es ist kaum vorstellbar, dass dieser Film noch nach Goebbels' Ernennung zum Leiter des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda im März 1933 seine Premiere hätte feiern können. Darauf folgten Fritz Wendhausens PEER GYNT (1934), Detlef Siercks STÜTZEN DER GESELLSCHAFT (1935), Hans Steinhoffs EIN VOLKSFEIND (1937) und Harald Brauns NORA (1944) – insgesamt erlebten nicht weniger als fünf Ibsen-Verfilmungen ihre Premiere im »Dritten Reich«.

Wenn sich der NS-Film literarischen Vorlagen zuwandte, wählte man Ibsen weitaus öfter, als man es angesichts der intellektuellen Stoßrichtung seiner Dramen erwarten durfte. Wie konnte es dazu kommen, dass gerade dieser Kritiker gesellschaftlicher Missstände und persönlicher Lügen von einer Filmindustrie benutzt wurde, die für ihre hinterlistige Propaganda berüchtigt war? Wie konnten Figuren wie Peer Gynt, Johan Tønnesen, Petra Stockmann und Nora zu Vorbildern nationalsozialistischer Identitätsbildung umgedeutet werden? Einerseits veränderten Filmemacher Handlungsstränge und Figuren, um z.B. reaktionäre Idealvorstellungen von Weiblichkeit zu fördern, die Ibsens feministischen Anliegen direkt widersprachen. Doch genauso wichtig war, dass sie Ibsens klaustrophobische Kammerspiele mit üppigen Landschaftsszenen anreicherten. Schon Anton Kaes beobachtete: »Szenen des provinziellen Lebens sind in Deutschland niemals unschuldig.« Das gilt in besonderem Maße für norwegische Schauplätze im »Dritten Reich«. Während die NS-Proganda Berlin zu einem Epizentrum der Degeneration abwertete, galt Peer Gynts Heimat im ostnorwegischen Gudbrandsdalen als paradiesische Trutzburg gegen die Moderne. Pseudowissenschaftler wie Jon Alfred Mjøen beschrieben das Tal gar als selten homogenen Ort, mit annähernd hundertprozentig »arischem« Blut.

Der Missbrauch Henrik Ibsens auf der Leinwand muss in einem weiteren Zusammenhang mit der Rolle des Nordischen in der Ideologie und Populärkultur des Nationalsozialismus verstanden werden. Von den 1.094 deutschen Spielfilmen, die im »Dritten Reich« uraufgeführt wurden, unterstützten rund 80 auf die eine oder andere Weise »nordische« Ideen und Ideale – sei es in Form von literarischen Adaptationen, von Landschaftsfilmen oder von Star-Produktionen mit nordischen Schauspielerinnen und Schauspielern. Die meisten dieser Filme weisen kaum Berührungspunkte mit der totalitären Ästhetik von Leni Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS (1935) oder dem virulenten Antisemitismus von Veit Harlans JUD SÜSS (1940) auf. Die Mehrheit dieser Produktionen waren keine offen politischen Filme, sondern Komödien, Melodramen oder biografisch ausgerichtete Werke. Ein Grund für diese Genrewahl war deren Popularität beim Publikum. Eine große Rolle spielte aber auch Goebbels' ausgeprägtes Verständnis für Wirkungsweisen des Films, das aus einem seiner Tagebucheinträge hervorgeht, dem zufolge »selbst Unterhaltung politisch von besonderem Wert sein kann, denn in dem Moment, wo sich ein Mensch der Propaganda bewusst ist, wird Propaganda unwirksam. Wenn die Propaganda jedoch als Tendenz, als Charakteristik, als Haltung im Hintergrund bleibt und sich durch Menschen zeigt, dann wirkt die Propaganda in allen Bereichen.« Das Publikum sollte nicht gesagt bekommen, was es zu denken habe; es sollte kontinuierlich populären Genrefilmen ausgesetzt werden, die auf Gefühle, Werte und Verhaltensweisen der Menschen zielten.

Neben einer Reihe von Spielfilmen propagierten auch Wochenschauen und Dokumentarfilme eine rassisch reine Urheimat in Norwegen. Ulrich K. T. Schultz' Kurzfilm IM LANDE PEER GYNTS (1933) etwa enthält viele Kennzeichen der späteren Ibsen-Verfilmungen: ehrenwerte Männer, passive Frauen, schöne norwegische Landschaften, Naturalwirtschaft, nationale Trachten, Volkstänze, Volksmusik und Hochzeitsfantasien. Diese filmischen Tropen inszenierten die Nazis als positive Gegenwelt zu all dem, was sie mit der verhassten »entarteten« Weimarer Republik verbanden: verschlagene Männer, erotische Frauen, hässliche Metropolen, Kapitalismus, Mode, Kabarett und Jazz. Kurzum: Filme mit norwegischen Schauplätzen präsentierten alles, was einem konstruierten »Judentum« fernstand. Das bedeutet nicht notwendigerweise, dass alle Filmschaffenden der damaligen Zeit Nazis waren. Valerie Weinstein hat jedoch darauf aufmerksam gemacht, »wie struktureller und institutioneller Rassismus die Gesellschaft durchdringen und beeinflussen kann, selbst dort,

wo er schwer zu sehen ist, und selbst in Filmen, die von Menschen ohne rassistische Intentionen produziert wurden.«

Die NS-Filmindustrie musste die Massen ins Kino bekommen, damit ihre Propaganda wirksam werden konnte. Die ambitionierten Ibsen-Verfilmungen wurden deshalb mit einigen der berühmtesten Stars des NS-Films beworben: Heinrich George in STÜTZEN DER GESELLSCHAFT und EIN VOLKSFEIND, Hans Albers und Olga Tschechowa in PEER GYNT, Viktor Staal und Luise Ullrich in NORA. In den Credits finden sich bedeutende Namen der deutschen Filmgeschichte wie Fritz Langs Kameramann Carl Hoffmann, der einflussreiche Filmkomponist Giuseppe Becce oder der Autor und Drehbuchschreiber Erich Ebermayer, der 1931 mit dem renommierten Kleist-Preis ausgezeichnet worden war.

Einige Kritiker und Nachkriegskommentatoren haben versucht, diese Filme und ihre Schöpfer von dem Vorwurf zu befreien, ideologiekonform zu sein. Karsten Witte und Eric Rentschler warnen jedoch davor, Momente der Abweichung zu überschätzen und die kontextuelle Funktion der Werke zu übersehen. »Textuelle Komplexität ist nicht notwendigerweise ein Zeichen ideologischer Subversion«, stellt Rentschler in einer Bemerkung zum Regisseur von STÜTZEN DER GESELLSCHAFT fest, »denn Kollaboration und Widerstand existierten durchaus nebeneinander. Die UFA-Filme Siercks bestätigen dies (und sie sind in dieser Hinsicht kaum einzigartig): Ein gewisses Maß an ästhetischem Widerstand und reflexivem Raum wurde in der Tat von der repressiven NS-Ideologie toleriert und sogar gefördert.« Man sollte sich deshalb davor hüten, den Glamour Olga Tschechowas in PEER GYNT, das Siercksche Ende von STÜTZEN DER GESELLSCHAFT oder die vergleichsweise sympathische Darstellung des »Juden« in NORA für Anflüge von Widerstand zu halten.

Wenn man diese Filme knapp ein Jahrhundert nach ihrer Entstehung betrachtet, ist es ratsam, darüber nachzudenken, wie sie noch heute politisch instrumentalisiert werden könnten und wie mit den problematischen Hinterlassenschaften aus dem nationalsozialistischen Deutschland umzugehen ist. Einen interessanten Weg hat das Theater-Trio Vinge/Müller/Reinholdtsen an der Berliner Volksbühne gefunden. In seiner spektakulären Inszenierung von PEER GYNT (2025) hängen NS-Plakate in Peers Schlafzimmer, und seine sexuellen

Grenzüberschreitungen – schon bei Ibsen virulent – werden auf der Bühne noch übertroffen. Jeder Verherrlichung von Peer Gynt wird konsequent entgegengewirkt. Gründe, sich mit dem Missbrauch von Ibsens Werken im »Dritten Reich« auseinanderzusetzen, gibt es reichlich. Und es bleibt wichtig, die feine Grenze zwischen harmloser Unterhaltung und unterschwelliger Propaganda zu erkennen, auch heute noch.

Thor Holt, Uwe Englert

Im Lande Peer Gynts | Deutschland 1933 | R+B: Ulrich K. T. Schulz | K: Kurt Stanke, Wilhelm Mahla | M: Ludwig Brav | 15 min | OF | Landschaftsfilme aus Norwegen waren beim deutschen Publikum schon in der Kaiserzeit und in der Weimarer Republik beliebt. IM LANDE PEER GYNTS baut auf dieser Tradition mit beeindruckenden Landschaftsaufnahmen auf – bemerkenswert für die damalige Zeit sind vor allem einige Unterwasseraufnahmen. Der Film zeigt zahlreiche Attraktionen, die im nationalsozialistischen Deutschland radikalisiert und rassifiziert wurden: norwegische Bauernkultur, Fjordlandschaften, Fahnen, Trachten, Volksmusik und Hochzeitstraditionen. Ähnliche Motive spielten eine entscheidende Rolle bei vielen Verfilmungen norwegischer Literatur im »Dritten Reich«. Dass Peer Gynt im Titel genannt wird, ohne im Film selbst thematisiert zu werden, reflektiert, wie enorm populär Ibsens Stück zur Zeit von Hitlers Machtantritt war. – **Peer Gynt** | Deutschland 1934 | R: Fritz Wendhausen | B: Josef Stolzing-Czerny, Richard Billinger, Fritz Reck-Malleczewen | K: Carl Hoffmann | M: Giuseppe Becce | D: Hans Albers, Lucie Höflich, Marieluise Claudius, Olga Tschechowa, Otto Wernicke | 118 min | OF | Als Großfilm konzipiert und im folgenden Jahr für die Biennale in Venedig nominiert, war Fritz Wendhausens PEER GYNT der erfolgreichste Ibsen-Film während der NS-Zeit. In der Titelrolle brilliert Hans Albers – einer der populärsten Schauspieler im »Dritten Reich«, obwohl er eine gewisse Distanz zum Regime pflegte. Der Film nimmt sich gegenüber der literarischen Vorlage etliche Freiheiten heraus. Der gebrochene Bauernsohn Peer nimmt hier die Gestalt eines germanischen Superhelden an, während die bei Ibsen tumb-patriotischen Trolle die Rolle zynischer Kapitalisten übernehmen. Carl Hoffmann, einer der bedeutendsten Kameramänner der Weimarer Republik (u.a. FAUST – EINE DEUTSCHE VOLKSSAGE, 1926) drehte den Film in Norwegen, Hamburg, London und Kairo. PEER GYNT zeigt eine Reihe von beeindruckenden Landschafts- und Stadtansichten, doch der Film achtet sorgfältig darauf, dass kein Ort die imaginierte Urheimat im Norden übertrifft.

▶ **Sonntag, 31. Mai 2026, 18.00 Uhr | Einführung: Thor Holt, Uwe Englert**

Terje Vigen | Schweden 1917 | R: Victor Sjöström | B: Victor Sjöström, Gustaf Molander | K: Julius Jaenzon | M: Rudolf Sahlberg | D: Victor Sjöström, August Falck, Edith Erastoff, Bergliot Husberg | 59 min | dt. F | Vierzig Jahre bevor er in Ingmar Bergmans SMULTRONSTÄLLET (WILDE ERDBEEREN, 1957) die Hauptrolle spielte, festigte Victor Sjöström mit dieser Regiearbeit seine Position als Pionier des schwedischen Kinos. Ausgangspunkt für den unter anderem auf der Insel Öland gedrehten Film war Henrik Ibsens episches Gedicht »Terje Vigen« (1862). Der bis zu diesem Zeitpunkt teuerste schwedische Spielfilm inspirierte Filmemacher in vielen Ländern. Sjöströms Adaption

orientiert sich eng an Ibsens Text, greift aber auch auf andere Quellen zurück, etwa auf skandinavische Landschaftsgemälde oder auf Motive des norwegischen Künstlers Christian Krogh, der 1890 eine Sonderausgabe des Ibsen-Gedichts mit Illustrationen versehen hatte. Viele Kritiker halten TERJE VIGEN für die beste und einflussreichste Ibsen-Verfilmung aller Zeiten.

▶ **Freitag, 12. Juni 2026, 18.00 Uhr | Einführung: Thor Holt, Uwe Englert | Musik: Richard Siedhoff**

Das Meer ruft | Deutschland 1933 | R: Hans Hinrich | B: Josef Pelz von Felinau | K: Willy Winterstein, Kurt Neubert | M: Werner Schmidt-Boelcke | D: Heinrich George, Erika Helmke, Hans Mierendorff, Ernst Busch | 98 min | OF | Hans Hinrichs DAS MEER RUFT, eine weitere Adaption von Ibsens Ballade »Terje Vigen«, wurde mit ideologischer Zustimmung und finanzieller Unterstützung durch Papst Pius XI. konzipiert. Die Liste der Mitwirkenden umfasst Namen, die mit Bert Brecht in Verbindung standen, etwa den Schauspieler

und Kabarettisten Ernst Busch. Produziert von der kurzlebigen katholischen Filmgesellschaft Deutsche Eidophon, verlegt der selten zu sehende Film die Handlung von Norwegen auf die baltische Insel Moon; zeitlich bildet der Erste Weltkrieg den Rahmen des Geschehens. Im Film wird Terje nicht von einem Engländer, sondern von einem deutschen Offizier gefangen genommen. Hinrich betont die Versöhnung der beiden in Anlehnung an G. W. Pabsts Antikriegsfilme der späten Weimarer Republik.

▶ **Samstag, 13. Juni 2026, 18.00 Uhr | Einführung: Thor Holt, Uwe Englert**

Stützen der Gesellschaft | Deutschland 1935 | R: Detlef Sierck | B: Georg C. Klaren, Karl Peter Gillmann | K: Carl Drews | M: Franz R. Friedl | D: Heinrich George, Maria Krahn, Albrecht Schoenhals, Suse Graf, Oskar Sima | 87 min | OF | STÜTZEN DER GESELLSCHAFT erzählt die Geschichte von Johann Tönnessen, einem Farmer, der nach langem Aufenthalt in den USA nach Norwegen zurückkehrt. Die Stadt wird von Tönnessens Schwager, dem skrupellosen Kapitalisten Karsten Bernick, regiert, der von der bürgerlichen Gesellschaft gepriesen, vom Proletariat jedoch verachtet wird. Der Heimkehrer taucht in Gestalt ei-

nes Zirkusdirektors auf und bringt die Machtverhältnisse der kleinen Gesellschaft heftig durcheinander: Sowohl Bernicks Sohn Olaf als auch seine außereheliche Tochter Dina fühlen sich zu dem Fremden hingezogen, während alte Gerüchte wieder aufleben. Diese Adaption von Ibsens bekanntem Drama erfindet ein Ende, das schon ganz in Einklang mit den Melodramen steht, die Detlef Sierck nach seiner Flucht in die USA (1937) unter dem Namen Douglas Sirk realisieren sollte.

▶ **Freitag, 19. Juni 2026, 18.00 Uhr | Einführung: Thor Holt, Uwe Englert**

Ein Volksfeind | Deutschland 1937 | R: Hans Steinhoff | B: Erich Ebermayer | K: Karl Puth, Bruno Mondi | M: Clemens Schmalstich | D: Heinrich George, Franziska Kinz, Carsta Löck, Herbert Hübner, Albert Florath | 101 min | OF | Der Film spielt, abweichend von Ibsens Vorlage, in Deutschland zur Zeit der Weimarer Republik. Dr. Hans Stockmann behandelt seine Patienten altruistisch in einer Industriestadt, bevor er in seine wohlhabende Heimat Trimburg zurückgerufen wird, wo sein Bruder zusammen mit einer Gruppe neureicher Kapitalisten den Erfolg eines Kurbads überwacht. Der Arzt entdeckt, dass das Wasser verseucht ist, und kämpft allmählich gegen die »liberale, kompakte Mehrheit«, die lieber ihr Geld und ihre Positionen schützt, anstatt die Patienten aufzuklären. Dr. Stockmann wird vorübergehend geächtet – am Ende jedoch rehabilitiert, als die inzwischen an die Macht gekommenen Nationalsozialisten den Konflikt beenden. Diese Lösung steht in eklatantem Widerspruch zu Ibsens Ironie. EIN VOLKSFEIND ist die politischste und propagandistischste Ibsen-Adaption der NS-Filmindustrie und wurde von den Alliierten nach dem Ende des »Dritten Reichs« verboten.

▶ **Samstag, 20. Juni 2026, 18.00 Uhr | Einführung: Thor Holt, Uwe Englert**

Nora | Deutschland 1944 | R: Harald Braun | B: Harald Braun, Jacob Geis | K: Franz Weihmayr | M: Mark Lothar | D: Luise Ullrich, Viktor Staal, Franziska Kinz, Gustav Dießl, Ursula Herking | 101 min | OF | Die Filmpolitik im NS-Staat änderte sich nach der verlustreichen Schlacht von Stalingrad grundlegend. Statt offen politischer Filme als Reaktion auf die Krise wünschte sich Goebbels eine Reihe aufbauender Melodramen, um die Moral in der kriegsmüden Nation aufrechtzuerhalten. Harald Brauns NORA, eine Adaption von Ibsens bekanntestem Stück »Nora oder Ein Puppenheim«, muss in diesem Kontext verstanden werden. Der Film zeigt Luise Ullrich in der Hauptrolle und Viktor Staal, einen der populärsten romantischen Helden der NS-Filmindustrie, als ihren Ehemann Helmer. Das klaustrophobische, innenräumliche Weihnachts-Setting in Ibsens Stück weicht im Film einer Dynamik zwischen Land und Stadt im Norden Deutschlands; idyllische Landschaftsszenen kommen nicht zu kurz. Erneut sabotieren die nationalsozialistischen Filmemacher Ibsens Ambivalenz und lösen den Konflikt auf eine Weise, dass den politischen Bedürfnissen der Zeit Genüge getan wird.

▶ **Freitag, 26. Juni 2026, 18.00 Uhr**