

Gustav Rudolf Sellners Theater- arbeit vor 1948

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Grades eines
Doktors der Philosophie

am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Christian Wolf

Datum der Disputation: 30. Juni 2011
Berlin 2011

Erstgutachterin: Prof. Dr. Dr. h. c. Erika Fischer-Lichte

Zweitgutachter: Juniorprof. Dr. Clemens Risi

Inhaltsverzeichnis

Dank.....	6
1 Einführung und Fragestellung.....	7
2 Das Theater der Weimarer Republik	13
2.1 Der Schauspieler Gustav Rudolf Sellner.....	14
2.1.1 Sellners Annäherung an das Theater.....	14
2.1.2 Die Bayerische Landesbühne.....	17
2.1.3 Das Nationaltheater in Mannheim.....	21
2.1.4 Die erste Spielzeit in Oldenburg.....	25
2.1.5 Fazit: Sellner als Schauspieler	30
2.2 Der Dramaturg und Regisseur Gustav Rudolf Sellner.....	31
2.2.1 Sellner und seine Zeit in Gotha.....	31
2.2.1.1 Die Spielzeit 1927/28.....	33
2.2.1.2 Die Spielzeit 1928/29.....	41
2.2.1.3 Spekulationen zum Fortgang Sellners aus Gotha.....	48
2.2.2 Die Zeit in Coburg.....	52
2.2.2.1 Die Spielzeit 1929/30.....	56
2.2.2.2 Die Spielzeit 1930/31.....	67
2.2.2.3 Abschied aus Coburg und Arbeitslosigkeit 1931/32.....	75
2.2.3 Sellner und das Komödienhaus in Leipzig.....	78
2.2.4 Der Dramaturg und Regisseur Sellner in der Weimarer Republik.....	85
2.2.4.1 Neue Formen auf dem Theater?.....	87
2.2.4.2 Klassikerbearbeitungen.....	91
2.2.4.3 Kammerspielzyklen.....	93
2.3 Rück- und Ausblick.....	95
3 Das Theater im Nationalsozialismus.....	97
3.1 Die Machtergreifung der Nationalsozialisten.....	98
3.2 Die Machtergreifung im Theaterwesen.....	100
3.2.1 Die Ziele der NS-Theaterpolitik.....	101
3.2.2 Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP).....	102
3.2.2.1 Die Theaterabteilung.....	102
3.2.2.2 Der „Preußische Theaterrausschuß“.....	103
3.2.2.3 Die Reichstheaterkammer (RTK) in der Reichskulturkammer (RKK).....	104
3.2.2.4 Der Reichsdramaturg.....	105
3.2.3 Das Amt Rosenberg.....	106
3.2.4 Das Theatergesetz.....	107
3.2.5 Fazit.....	108
3.3 Oldenburg.....	108

3.3.1 Die Theaterarbeit Sellners in den Anfangsjahren des Dritten Reiches.....	112
3.3.1.1 Die Übergangsspielzeit.....	112
3.3.1.2 Die erste Spielzeit im Nationalsozialismus – Saison der Uraufführungen.....	122
3.3.1.3 Die Spielzeit 1934/35 – Politische Propaganda auf dem Theater.....	128
3.3.1.4 Fazit 1932-1935.....	134
3.3.2 „De Stedinge“.....	136
3.3.2.1 Der Inhalt.....	140
3.3.2.2 Die Uraufführung zur 700-Jahrfeier.....	145
3.3.2.3 Die hochdeutsche Fassung auf der Guckkastenbühne.....	147
3.3.2.4 Grundsteinlegung der „Weihestätte Stedingehre“.....	148
3.3.2.5 Die Eröffnung 1935.....	149
3.3.2.6 Das Jahr 1937.....	152
3.3.2.7 „De Stedinge“ – ein Thingspiel?.....	156
3.3.2.8 „Die Stedinger“ und die Thingspielbewegung.....	159
3.3.2.9 Die Architektur.....	162
3.3.2.10 Die Dramaturgie.....	164
3.3.2.11 Die Elemente der Dramaturgie.....	165
3.3.2.12 Weitere Merkmale der Thingspiele.....	168
3.3.2.13 „Steding Renke“ – 1939.....	170
3.3.2.14 Das Ende der Bewegung.....	174
3.3.2.15 Exkurs: Parallelen zum Film „Kolberg“.....	176
3.3.2.16 Resümee.....	177
3.3.3 Die Niederdeutsche Bühne am Landestheater Oldenburg.....	180
3.3.4 Bildung und Unterhaltung auf dem Theater.....	188
3.3.5 Erneute Propaganda auf dem Theater.....	194
3.3.6 Motivationen Sellners in Oldenburg.....	207
3.3.7 Zusammenfassung der Ergebnisse.....	222
3.4 Göttingen.....	224
3.4.1 Ein Stadttheater wird zur Oase.....	229
3.4.2 Bildungs- und Unterhaltungstheater „Im Geiste der Antike“.....	243
3.4.2.1 Exkurs über das „Instrumentale Theater“.....	248
3.4.2.2 Weitere Betrachtung der Göttinger Spielzeit 1941/42.....	256
3.4.3 „Vom klassischen Geist der Deutschen“.....	262
3.4.4 Göttingen – Fazit.....	268
3.5 Hannover.....	277
3.5.1 „Zur Schaffung einer Generalintendanz der Städtischen Bühnen Hannover“.....	278
3.5.2 Bombardierungen der Oper und des Schauspiels.....	285
3.5.3 Zur Spielzeit.....	289
3.5.4 Sellner als Regisseur in Hannover.....	296

3.5.4.1 „Titus“.....	296
3.5.4.2 „Iphigenie in Aulis“.....	298
3.5.4.3 Zusammenfassung der Spielzeit.....	305
3.5.5 Die Spielzeit 1944/45.....	308
3.5.6 Sellner als Privatmann.....	311
3.5.7 Sellner in Amt und Würden.....	311
3.5.7.1 Leiter des Gaukulturrates.....	312
3.5.7.2 Leiter der Theaterschule Hannover.....	313
3.5.8 Personelle Probleme.....	318
3.5.9 Sellner auf Reisen.....	319
3.5.10 Ernennung zum Generalintendanten.....	320
3.5.11 Nach dem 1. September 1944 und der Schließung aller Theater.....	323
3.5.12 Motivationen Sellners.....	326
3.5.13 Zusammenfassung Hannover.....	334
3.6 Fazit: Sellner als Regisseur und Intendant im Dritten Reich.....	336
4 Sellner nach dem Ende des „Dritten Reichs“.....	340
4.1 Sellner in Kriegsgefangenschaft.....	340
4.2 Entnazifizierungsunterlagen zu G. R. Sellner.....	347
4.3 Sellners Aufarbeitung der NS-Vergangenheit als Schauspieler im Film.....	356
5 Schluss.....	362
6 Anhang.....	372
6.1 Zusammenfassung der Ergebnisse in deutscher Sprache.....	372
6.2 Zusammenfassung der Ergebnisse in englischer Sprache.....	373
6.3 Vorveröffentlichungen.....	374
6.4 Abkürzungsverzeichnis.....	374
6.5 Primär- und Sekundärliteratur.....	375
6.5.1 Archive.....	375
6.5.2 Monographien und Sammelbände.....	376
6.5.3 Zeitungsbestände.....	380
6.5.4 Programmhefte, Werbebroschüren und Spielzeitrückblicke.....	381
6.6 Rollen- und Inszenierungsverzeichnis Sellner 1924-1944.....	382
6.7 Gutachtenordner – Sellner (1927/28).....	390
6.8 Erklärung.....	396

Dank

Die Anregung zum Thema der vorliegenden Dissertation bekam ich von meinen Professoren Theo Girshausen und Wilfried Passow. Diese begleiteten das Vorhaben im Vorfeld und während meiner Rechercharbeiten und gaben mir hierbei immer wieder wichtige Ratschläge. Nach ihrem Tod entstand eine Lücke, die beinahe zum Scheitern des Dissertationsvorhabens geführt hätte. Daher gilt mein besonderer Dank meiner Doktormutter Frau Prof. Dr. Dr. h. c. Erika Fischer-Lichte, die sich bereit erklärte, die Betreuung meiner Arbeit zu übernehmen, mich seither unterstützte und mir in Zeiten der Unsicherheit immer wieder inhaltliche Anregungen und methodische Hinweise gab.

Stellvertretend für alle Personen und Institutionen, die mir auf dem Weg meiner langwierigen Rechercharbeit behilflich waren, möchte ich Dr. Gerald Köhler (Theaterwissenschaftliche Sammlung Schloss Wahn) danken, der als ausgewiesener Sellner-Experte stets geduldig auf meine Fragen antwortete.

Zu Dank verpflichtet bin ich meinem Freund und wissenschaftlichen Weggefährten Dr. Thomas Bitterlich, der mir eine große Hilfe während des gesamten Vorhabens war.

Im Besonderen gilt mein Dank meiner Familie, ohne deren unerschütterlichen Glauben an mich dieses Projekt nicht möglich gewesen wäre. Meinen Eltern ist diese Arbeit daher von Herzen gewidmet.

Leipzig, 31. Januar 2011

1 Einführung und Fragestellung

Ziel der vorliegenden, chronologisch aufgebauten Dissertation ist die Darstellung der Theaterarbeit von Gustav Rudolf Sellner (1905-1990) vor 1948. Das Hauptaugenmerk soll dabei auf der ästhetischen Entwicklung des Schauspielers, Dramaturgen und Regisseurs liegen. Welche Personen, Ereignisse, gesellschaftlichen und politischen Strukturen haben diese Entwicklung geprägt? Wie ist Sellner in der Theaterlandschaft der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus zu verorten?

Im Gegensatz zum Gegenstand dieser Arbeit ist seine künstlerische Entwicklung nach 1948 bestens bekannt und erforscht. Nach dem Kriegsende begannen im August 1948 die Probearbeiten zu Sellners ersten Inszenierungen. Dabei handelte es sich um „Die Zauberflöte“ von Mozart und „Die Perser“ von Aischylos im Stadttheater Kiel. Zu diesem Zeitpunkt war der Regisseur 43 Jahre alt. Aus Gustav Rudolf Sellner wurde einer der prägenden Sprechtheaterregisseure im Deutschland der 1950er Jahre und er galt in den 1960er Jahren als einer der modernsten Musiktheaterregisseure. Er prägte einen Inszenierungsstil, der unter dem Namen „Instrumentales Theater“ bekannt wurde. Von 1951 bis 1961 war Sellner Intendant des Landestheaters Darmstadt, bekam 1961 das Große Bundesverdienstkreuz verliehen und leitete von 1961 bis 1972 als Intendant die Deutsche Oper in Berlin. Doch welchen Weg war Sellner vor 1948 gegangen?

Bereits während seiner Bewerbung um die Intendanz der Deutschen Oper in Berlin wurde das Thema „Gustav Rudolf Sellner zur Zeit des Nationalsozialismus“ diskutiert. Sellner äußert sich nicht dazu, warum er vom 1. Mai 1933 bis zu deren Auflösung Mitglied der NSDAP war, das Amt des „Gaustellenleiters“ in Oldenburg angenommen hatte und für ca. 3 Monate SA-Anwärter und Leiter der Thingspielstätte „Kultstätte Stedingsehre“ auf dem Bookholzberg war. Zudem fungierte er als stellvertretender Landesleiter der Reichstheaterkammer und war von 1943 bis 1945 Gaukulturrat des Gaus Südhannover-Braunschweig und ab 1944 dessen Leiter. Die Frage, warum er nach dem Kriegsende von seiner Berufsausübung ausgeschlossen und vom 9. Oktober 1945 bis zum 20. September 1946 zivil interniert wurde, ließ er ebenfalls unbeantwortet. Nach seiner Berufung zum Intendanten flachte die Diskussion schnell ab.

Bereits zuvor war dieses Thema von Sellner und seinen Zeitgenossen gemieden worden. In der 1962 erschienenen Publikation „Theatralische Landschaft“ beschreibt Sellner im Briefwechsel mit Werner Wien seine Theaterarbeit von 1948 bis 1961 und klammert dabei seine Theaterlaufbahn vor 1948 vollständig aus.¹ Auch in den von Georg Hensel herausgegebenen „Kritiken“ über Sellners Theaterarbeit in Darmstadt kommt es nicht zu einer Auseinandersetzung mit der Zeit Sellners in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus. In zahlreichen Schriften zum Theater der 1950er und 1960er Jahre halten die Autoren, wenn überhaupt, die Biographie Sellners vor 1948 kurz und zählen einzig die verschiedenen Stationen seiner Theaterlaufbahn auf.

1 Siehe dazu: Köhler, Gerald: *Das Instrumentale Theater des Gustav Rudolf Sellner*. Köln 2002, S. 13 [kurz: Köhler (2002)].

Auch in der jüngsten Vergangenheit wurde dieser Schaffensperiode wenig Aufmerksamkeit gewidmet. Im April/Juni 1996 führte die Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität Köln in Zusammenarbeit mit dem Theatermuseum Düsseldorf eine Ausstellung zum Thema „Gustav Rudolf Sellner. Regisseur und Intendant 1905-1990“ durch, zu der es einen Ausstellungskatalog gab. Die Ausstellung beschäftigte sich vor allem mit der Theaterarbeit Sellners nach 1945 und zeigte nur wenige Fotos Sellners vor dem Kriegsende.

Die erste große wissenschaftlich fundierte Annäherung an das Thema „Sellners Theaterarbeit vor 1945“ bietet Gerald Köhler in seiner Dissertation über „Das Instrumentale Theater des Gustav Rudolf Sellner“. Hierin erörtert Köhler auf ca. 40 Seiten den Werdegang Sellners bis zur Schließung der Theater im September 1944 und versucht Entwicklungsstränge des Sellnerschen Inszenierungsstils zu ergründen. Köhler kritisiert in seiner Einführung die fehlerhafte und unreflektierte Darstellung der Theaterarbeit Sellners vor 1945 zu Recht und liefert die erstmalige „Rekonstruktion der Lebens- und Werksbiographie von Sellner aus der Zeit vor 1945“.² Dabei beruft er sich ausschließlich auf den Nachlass Sellners, der der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität Köln vorliegt. 1995 geht Gerhard Lohse kritisch in seinem Aufsatz: „Die Rezeption der griechischen Tragödie auf dem deutschen Theater nach 1945 und der Regisseur Gustav Rudolf Sellner“³ auf dessen Werdegang vor 1945 ein. Lohse beschreibt hierbei auf wenigen Seiten die Entwicklung des Interesses Sellners an Inszenierungen antiker Dramen, das schon vor seinen bekannt gewordenen Regiearbeiten in Kiel, Essen, Hamburg und Darmstadt bestand und findet in seiner Untersuchung Kontinuitäten zu Sellners Inszenierungsstil vor und nach 1948. Bei seiner Darstellung unterlaufen Lohse jedoch sachliche Fehler bei der politischen und künstlerischen Einordnung Sellners vor 1945. So behauptet er, dass Sellner zu Beginn seiner Theaterlaufbahn als Regisseur in der Weimarer Republik Dramen mit einem starken Gegenwartsbezug ausschließt und frühzeitig überzeugter Nationalsozialist gewesen sei. Lohses Darstellung der Sellnerschen Theaterlaufbahn vor 1945 beschränkt sich auf dessen Beschäftigung mit der Antike und untersucht sie durch die Konzentration auf dessen Theaterstil vor allem unter einer ästhetischen Fragestellung.

Auf den Arbeiten von Gerald Köhler und Gerhard Lohse aufbauend, möchte ich auf der Grundlage einer möglichst umfassenden Quellenrecherche die Theaterarbeit und die politische Tätigkeit Gustav Rudolf Sellners vor 1948 betrachten. Das Hauptaugenmerk soll dabei auf der Analyse des politischen Einflusses auf die ästhetische Entwicklung Sellners liegen. Hierbei soll die Frage beantwortet werden, ob eine solche Beeinflussung durch die Politik stattfand und wie sich diese in der Ästhetik und Spielplangestaltung manifestierte.

Der Hauptbestandteil meiner Recherchearbeit lag in der Sichtung aller mir zugänglichen Quellen des Bundesarchivs in Berlin, des Nachlasses Sellners in Köln, der diversen Theatermuseen bzw. der Stadt- und Staatsarchive. Im Verlauf dieser Arbeit kamen eine Vielzahl, im Kontext Sellner noch unbehandelte Dokumente wie z.B. Personalakten, Sitzungsprotokolle, Theaterkritiken, Aufsätze zu In-

2 Ebd., S. 14.

3 Lohse, Gerhard: „Die Rezeption der griechischen Tragödie auf dem deutschen Theater nach 1945 und der Regisseur Gustav Rudolf Sellner“. In: *Antike und Abendland*. Band XLI. Berlin 1995 [kurz: Lohse (1995)].

szenierungen, Stücken und einzelnen Aufführungen, Theaterzettel, Programmhefte, Werbebroschüren und Spielzeitrückblicke zum Vorschein. Sie trugen zu einer chronologisch lückenlosen Rekonstruktion des Lebens und Wirkens Gustav Rudolf Sellners vor 1948 bei.

Es handelt sich dabei um zum Teil unveröffentlichte und schwer zugängliche Quellen. Die vermehrte Einbindung von Primärquellen ist damit zu begründen, dass sich die Materialien aus den unterschiedlichen Stadt- und Staatsarchiven in einem größtenteils katastrophalen Zustand befanden, so dass ich mich, um die Quellen der Nachwelt zu erhalten, genötigt sah, diese in den Text einzuarbeiten. Die Quellen sprechen niemals für sich, man muss sie erst zum Sprechen bringen. Diesen Grundsatz verfolgt die vorliegende, sich als Theaterhistoriographie verstehende Dissertation. Bei den Besprechungen der Inszenierungen habe ich mich vor allem auf die Premieren bezogen, die oft eine unmittelbare Reaktion auf das politische Geschehen zeigen. Zudem sind Premieren als Positionierungen des Regisseurs zu verstehen, mit denen er seine Interessen bekundet und seinem ästhetischen Konzept eine aktuelle Gestalt 'verleiht'. Mit der Premiere ist die Arbeit des Regisseurs zum größten Teil abgeschlossen. Außerdem liegen und das ist gleichzeitig das Problem zu anderen Aufführungen fast keine Quellen vor. Die Vielzahl an unterschiedlichen Quellen aus dem privaten und künstlerischen Bereich des Forschungsgegenstands Gustav Rudolf Sellner ermöglichte einen faktenreichen und vielseitigen Blick auf dessen Leben und Werk vor dem Beginn seiner „zweiten Karriere“ im Jahre 1948.

Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit liegt in dem Bestreben, Sellners Wirken in der bislang nur unvollständig dargestellten und reflektierten Zeitepoche vor 1948 zu rekonstruieren. Die chronologische Darstellung ist unumgänglich, da nur so eine zeitgeschichtliche Einordnung der Theaterarbeit Sellners sichtbar wird. Des Weiteren kann nur durch diese Methodik eine Entwicklung der Ästhetik Sellners beschrieben werden. Die zentrale Fragestellung lautet demzufolge: In welchen kulturellen und politischen Kontexten entwickelt sich die Ästhetik Sellners und durch welche historischen Besonderheiten ist sie gekennzeichnet?

Die erste Phase beginnt mit Sellners schauspielerischer Tätigkeit, seinen Engagements an der Bayerischen Landesbühne, dem Nationaltheater Mannheim und dem Landestheater Oldenburg, welche die Grundlagen seiner späteren Tätigkeit als Dramaturg und Regisseur bildeten. Umfassender als in den Arbeiten von Lohse und Köhler behandelt die vorliegende Dissertation Sellners anfängliche Dramaturgie- und Regiearbeiten an den Landestheatern in Gotha und Coburg. Hierbei spielt eine wichtige Rolle die Verortung Sellners in der Theaterlandschaft der letzten Jahre der Weimarer Republik. Es zeigt sich, dass Sellner durch sein Suchen nach neuen Formen auf dem Theater in dieser Zeit v.a. durch seine Klassikerbearbeitungen⁴ und sein Experimentieren mit Musik im Sprechtheaterbereich bekannt wurde. In Gotha mit dem „Theater der Gegenwart“ und in Coburg mit dem „Kammerspielzyklus“ protegierte Sellner zudem das so genannte Zeitstück und inszenierte hierbei auch

4 Sellner beschäftigt sich in seiner Zeit in Gotha und Coburg ausführlich mit der Frage, wie man Klassiker so inszenieren kann, dass diese dem Zuschauer der „Jetztzeit“ begreifbarer werden. Er bearbeitet und inszeniert Stücke von Shakespeare, Schiller und Goethe. Demzufolge ist die Aussage Köhlers unzutreffend, dass Klassikerinszenierungen Sellners die Ausnahme blieben.

Brechts „Im Dickicht der Städte“. In zahlreichen Statements in seiner Funktion als Propagandachef⁵ des Theaters in Gotha fordert Sellner die „Arbeitsbereitschaft des Geistigen“ der „Trägheit der Erholungssucht“ entgegenzusetzen, legitimiert damit seine Experimente und kritisiert gleichzeitig das ängstlich gewordene Theater der Weimarer Republik in seinen letzten Jahren.⁶ Bislang war nichts darüber zu finden, was Sellner in seiner engagementslosen Spielzeit 1931/32 tat. Dass er zum Beispiel in Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht versuchte, ein Arbeitertheater in Leipzig zu gründen, war bisher unbekannt. Sellner lässt sich in der Weimarer Republik nicht eindeutig politisch verorten und zeigt sich trotz der Tatsache, dass er linke und rechte Zeitstücke inszeniert, eher als ein Vertreter eines apolitischen Theaters.

Der allgemeine Blick auf die schwierige Lage der Republik und deren Theater ermöglichte das Verständnis für das Verhalten Sellners und der Theaterkünstler im Allgemeinen in der Phase des Übergangs von der Weimarer Zeit zum Dritten Reich. Hier zeigt sich, dass die Experimente im Theaterbereich zum Ende der Republik hin abflachten und mit der Machtergreifung der NSDAP beinahe gänzlich aufgegeben wurden. Die Arbeit Sellners in der Spielzeit 1932/33, die die Epoche der Weimarer Republik mit der des Dritten Reiches verbindet, ist in diesem Zusammenhang exemplarisch und wird daher ausführlich behandelt. In dieser Theatersaison ändern sich Sellners theaterpolitische Einstellungen und die Prinzipien seiner künstlerischen Arbeit. Schon im ersten Teil dieser Spielzeit inszeniert Sellner zahlreiche Stücke mit eindeutig nationalsozialistischem Gedankengut. Somit beginnt die zweite Phase der Theaterarbeit Sellners bereits mit der Spielzeit 1932/33.

Boguslaw Drewniak zitiert in seinem Buch „Das Theater im NS-Staat“ Reichsminister Goebbels, der bereits 1933 feststellte:

Es steht dem Künstler wohl zu Recht zu, sich unpolitisch zu nennen in einer Zeit, in der Politik nichts anderes darstellt als schreiende Diadochenkämpfe zwischen parlamentarischen Parteien. In dem Augenblick aber, in dem die Politik ein Volksdrama schreibt, in dem eine Welt gestürzt wird, in dem alte Werte sinken und andere Werte steigen, in dem Augenblick kann der Künstler nicht sagen: Das geht mich nichts an. Sehr viel geht es ihn an.⁷

Von 1933 bis 1938 flohen etwa 4000 Theaterleute in das schützende Exil. Viele von den Daheimgebliebenen sahen nun ihre Chance gekommen und besetzten die freigewordenen Theaterposten. Gustav Rudolf Sellner war zur Zeit der Machtübernahme bereits in einem festen Engagement am Oldenburger Landestheater, wo er das erste Mal auch Verantwortung bei der Spielplangestaltung trug. Während des Dritten Reiches machte sich Gustav Rudolf Sellner mit der Inszenierung des niederdeutschen Freilichtspiels „De Stedinge“, die näher behandelt werden wird, einen Namen. In diesem

5 Der Begriff „Propagandachef“ für die Spielleitung findet sich im „Deutschen Bühnen-Jahrbuch 1928“ und bezeichnet in Gotha Sellners Funktion als Schriftleiter der Ekhoftblätter.

6 Siehe dazu: *Ekhoftblätter. Halbmonatsschrift zur Pflege theaterkünstlerischer Interessen*. Gotha 1928/29, S. 4 f.

7 Drewniak, Boguslaw: *Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-1945*. Düsseldorf 1983, S. 145 [kurz: Drewniak (1983)].

Spiel befördert Sellner vor allem die antiklerikale Propaganda der Nationalsozialisten. Im Zusammenhang damit werde ich näher auf die „Niedersächsische Bühne Oldenburg“ eingehen, auf deren Leitung durch Sellner und auf dessen Regiearbeiten. In Oldenburg ist Sellner 1937, im Alter von 32 Jahren, jüngster Schauspielregisseur in Deutschland.⁸ Wahrscheinlich bereits zu diesem Zeitpunkt, protegiert durch Gauleiter Lauterbacher, wird Sellner von 1940 bis 1943 Intendant des Stadttheaters Göttingen. Hier und während seiner Generalintendanz an den Städtischen Bühnen Hannovers in der Spielzeit 1943/44 entwarf er einen relativ konservativen Spielplan. Neben der fortwährenden Shakespearepflege⁹ lässt sich eine verstärkte Beschäftigung Sellners mit der Antike erkennen. Er kämpft am Ende des Dritten Reichs wie bereits zum Ende der Weimarer Republik für eine Hebung des intellektuellen Niveaus auf der Bühne. Der Begriff der „Oase in der Provinz“, den Sellner schon zu Beginn seiner Intendanz in Göttingen entwickelte, erinnert sehr an den Begriff der „Spielinsel“, den viele Theaterkünstler nach 1945 zur Legitimation ihrer Arbeit unter den Nationalsozialisten verwenden.

Die dritte Phase des in der vorliegenden Dissertation aufgezeigten Werdegangs Gustav Rudolf Sellners beginnt mit dessen Einziehung als Kraftfahrer in die Wehrmacht. 1945 gerät er in Kriegsgefangenschaft und bleibt bis 1946 in verschiedenen Kriegsgefangenenlagern interniert. Auch seine künstlerische Arbeit in den Lagern fand noch keine Reflexion in der bisherigen Darstellung Sellners. Bereits hier versucht er einen Mythos von der Nullstellensetzung im Theaterbereich zu begründen und zu nähren. Dabei geht er von der Reinheit der Theaterkunst aus, die nur durch den Nationalsozialismus beschmutzt wurde. Die Intention seiner künstlerischen Arbeit in den Kriegsgefangenenlagern wird damit beschrieben, dass er durch Lesungen, Musikabende und Theateraufführungen versuchte, „die Gefangenen herauszuholen aus den körperlichen Zwängen ihrer schlimmen Umgebung, sie in eine andere Gedankenwelt als die des so sehr entbehrten täglichen Brotes zu lenken, sie wieder zu erinnern oder heranzuführen an die Werte des abendländischen Geistes“.¹⁰ Sellners Anliegen und Ziel war es „zu zeigen, daß Deutschland trotz der Diktatur auch eine andere Welt geblieben ist, eine Welt unermeßlichen Reichtums in der Kunst, in der Dichtung und in der Musik, auf deutschem Boden entstanden und – ohne Deutschen bisweilen nachgesagte Überheblichkeit – durchaus geeignet, mit anderen zu teilen“. Die Entnazifizierungsunterlagen Sellners galten bislang als verschollen. Im Laufe meiner Recherchen habe ich sie im Niedersächsischen Landesarchiv in Hannover ausfindig gemacht. Sie liefern ein nicht widerspruchsfreies Bild über Sellners politische und künstlerische Motivation vor 1948 und verdeutlichen den Verlauf seiner Entnazifizierung. Erst 1948 kann er seine in zahlreichen Publikationen beschriebene zweite Karriere auf dem Theater beginnen. Ausgehend von den Ergebnissen meiner Arbeit werde ich zu dieser Sichtweise Stellung beziehen. Hierbei soll unter Zuhilfenahme der schon erwähnten Arbeiten von Lohse und Köhler die Frage beantwortet werden, ob, wie Sell-

8 Siehe dazu: Rühle, Günther: *Theater in Deutschland 1887-1945*. Frankfurt am Main 2007, S. 973 [kurz: Rühle (2007)].

9 Sellner inszeniert von der Spielzeit 1927/28 bis zur Spielzeit 1943/44 durchschnittlich ein Shakespearestück pro Saison.

10 Reiners, Herbert: *Kriegsgefangenenlager Wickrathberg 1945*. Mönchengladbach 1998, S. 266 f. [kurz: Reiners (1998)].

ner es angibt, von einer Nullstellensetzung seiner Theaterarbeit nach 1948 auszugehen ist oder ob auch hier Kontinuitäten zu seiner vorausgegangenen Arbeit erkennbar sind.

Meine Dissertation versucht, Gustav Rudolf Sellner in theatergeschichtlichen und zeitgeschichtlichen Kontexten darzustellen, die bisher nur schemenhaft reflektiert wurden und beschränkt sich in ihrem Umfang auf die Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus. Ziel der Arbeit soll es sein, eingebettet in das Zeitgeschehen, einen monographischen Abriss der Theaterarbeit Sellners vor 1948 zu erstellen. Dabei soll die politische Beeinflussung in den jeweiligen gesellschaftlichen Systemen auf die ästhetische Entwicklung Sellners überprüft werden. Hat eine solche Beeinflussung stattgefunden? Wie drückt sich diese in der Ästhetik aus? Wie ist diese Ästhetik politisch zu werten? Ich möchte beschreiben, durch welche Besonderheiten Sellners Arbeit in der jeweiligen Epoche geprägt ist, welche Stücke er inszenierte und wie seine Arbeit rezipiert wurde. Die vorliegende Dissertation zeigt des Weiteren einen interessanten Querschnitt durch die Theaterlandschaft der Provinz der Weimarer Republik und des Dritten Reichs.

2 Das Theater der Weimarer Republik

Die Voraussetzung für das Verstehen der Theaterarbeit Sellners vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten ist das Verstehen des Theaters der Weimarer Republik. Daher ist es unerlässlich, sich in Grundzügen ein Bild von diesem vielseitigen Theater zu machen.

Die Revolution von 1918 wirkte sich vor allem auf dem Theatersektor der Weimarer Republik aus, der nun überwiegend staatlich oder städtisch betrieben wurde. Vielerorts wurden aus den Hof- und Pachttheatern nunmehr Stadt- und Landestheater, die stark subventioniert wurden, weil man sich der politischen Verantwortung der Theater für die junge Republik bewusst war. Das Theater gewann einerseits durch diese Subventionen und die dadurch geringer werdende finanzielle Belastung und andererseits durch den Wegfall der kaiserlichen Zensur größere künstlerische Freiheiten.

Zu Beginn der Weimarer Republik waren ca. 150 Bühnen, vor allem in der Provinz, in öffentlicher Hand. In der Hauptstadt Berlin dagegen waren die privaten Geschäftstheater der Maßstab. Diese wurden in der gesamten Republik für die Zeit zwischen dem Ende des Kaiserreichs und der Machtergreifung der Nationalsozialisten zum Zentrum des Theatergeschehens und prägten die Inszenierungspraxis.

Die erste deutsche Republik war sowohl in der Kunst, als auch in der Politik eine Epoche sich bekämpfender Gegensätze, die sie prägten. Der Kampf innerhalb der Kunst und der Politik wurde zwischen den pro-republikanischen und den anti-republikanischen Kräften geführt. Diese Kämpfe erzeugten eine künstlerische Vielfalt, die einmalig in der deutschen Geschichte wurde, die es aber umso schwieriger macht, die Einordnung eines noch unbekanntem Künstlers wie Gustav Rudolf Sellner zu versuchen. Günther Rühle schreibt dazu:

Als ein großes Experiment stellt das Theater der zwanziger Jahre sich uns heute dar. An die damals erarbeiteten szenischen Mittel knüpfte das deutsche Theater erst in den fünfziger Jahren wieder an. Das war und ist noch immer ein schwieriger Versuch, deswegen, weil in diesen Experimenten selbst kaum eine Ordnung gewesen ist, sondern nur Spontaneität und Wille.¹¹

Einen Kontrast im Theater, aber auch allgemein in der Kultur der Weimarer Republik stellten der sich nun abschwächende Expressionismus und die aufkommende Neue Sachlichkeit dar. Versuchte der Expressionismus eine Abrechnung mit den Vätern der Wilhelminischen Epoche, so war den Vertretern der Neuen Sachlichkeit daran gelegen, zukunftsweisend neue Werte zu erschaffen. Dadurch entstand eine Vielzahl an neuen Inhalten und Formen im Theater der Weimarer Republik. Die Suche nach neuen Möglichkeiten auf der Bühne war auch auf zahlreichen Provinzbühnen die Triebfeder, eine Tatsache, die am Beispiel des noch unbekanntem Provinzdramaturgen und Provinzregisseurs Sellner aufzuzeigen ist. Das Drama der Neuen Sachlichkeit war das nun aufkommende so genannte

11 Rühle, Günther: *Theater für die Republik. Im Spiegel der Kritik. 1. Band. 1917-1925*. Frankfurt am Main 1988, S. 36 [kurz: Rühle (1, 1988)].

Zeitstück, das versuchte, die gegenwärtigen politischen und sozialen Probleme aufzuzeigen. Dies geschah in einem so starken Aktualitätsbezug, dass die Stücke in kürzester Zeit geschrieben und inszeniert werden mussten. Der Anspruch der Autoren, eine Verbesserung der politischen und sozialen Verhältnisse herbeizuführen, ersetzte den nach Dramen, die die Zeit überdauern konnten. In der Mitte der zwanziger Jahre lösten Autoren der „Neuen Sachlichkeit“ wie Brecht, Bruckner und Weisenborn die des expressionistischen Dramas nach dem Krieg wie Toller und Hasenclever ab. Zum expressionistischen Drama und zum noch vorwiegend liberalen, demokratischen Zeitstück kam das Volksstück eines Carl Zuckmayers, eines Ödön von Horvaths oder einer Marieluise Fleißer hinzu sowie zum Ende der Weimarer Republik eine radikale linke und rechte Politisierung des Zeitstücks. Inmitten dieser Entwicklungen ist Gustav Rudolf Sellner zu verorten. Die Frage ist demzufolge, inwiefern die Theaterarbeit des jungen Regisseurs repräsentativ für diese Zeitepoche ist.

2.1 Der Schauspieler Gustav Rudolf Sellner

Sellners Theaterlaufbahn als Dramaturg und Regisseur, beginnend mit der Spielzeit 1927/28 am Landestheater Gotha, wird durch seine Schauspielengagements an der Bayerischen Landesbühne, am Nationaltheater Mannheim und am Landestheater Oldenburg nachhaltig beeinflusst. Diese anfänglichen Theatererfahrungen Sellners sollen in den folgenden Kapiteln beschrieben und deren Einfluss auf sein späteres Wirken aufgezeigt werden.

2.1.1 Sellners Annäherung an das Theater

Am 25. Mai 1905 wurde Gustav Rudolf Sellner in Traunstein/ Oberbayern als Sohn des bayrischen Justizbeamten Gustav Sellner und dessen Frau Frieda Sellner¹² geboren. Seine Familie stammte aus Bayern und den Niederlanden. Er war Angehöriger der evangelisch-lutherischen Kirche.¹³

Sellner absolvierte seine Schulausbildung am humanistischen Gymnasium in Erlangen und Kempen und am Realgymnasium in München in der Leopoldstraße. Die Zeitung „Der Mittag“ vom 12. April 1952 fragt Gustav Rudolf Sellner nach seiner ersten Inszenierungsarbeit. Dieser erinnert sich:

Mit allen Fatalitäten sehe ich mich plötzlich zurückversetzt in die Tatzeit, an den Tatort, in die Turnhalle eines Gymnasiums in München-Schwabing, denn dort geschah es, dort brach es aus. Es hieß „Was Ihr wollt“ und war ursprünglich von Shakespeare.¹⁴

Sellner berichtet von den Proben, von dem Entstehen des Bühnenbildes und von dem „alten, eigensinnigen Physiklehrer“, der noch während der Premiere „selbstkonstruierte Kleinstscheinwerfer“ auf-

12 Frieda Sellner war eine geborene Elliesen.

13 Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover: NdS 171 Hannover NR 38955.

14 Nachlass Sellner – Kritikensammlung (*Der Mittag* vom 12. April 1952).

hängen musste, die dann während des Spiels wieder herunterfielen und über dessen Auftritt mitten in einer Szene, um sie wieder aufzuhängen.

Im Winter 1922/23 fand die Eröffnung des „Jungen Kammerspiels München“ mit Sellners „Zweiterstinszenierung“ statt. Im Steinicke-Saal in München-Schwabing wurden die drei Einakter „Tizians Tod“, „Kaiser und Hexe“ und „Der Tor und der Tod“ von Hofmannsthal gegeben. Sellner berichtet:

Das Unternehmen war in den Vereinsregistern noch nicht eingetragen, aber es hatte Briefbogen und Stempel, einen Direktor und ein Ensemble. Der Direktor war ich und das Ensemble war durchweg ebenso „berufen“ wie ich zum Direktor [...] In der Nacht vor der Premiere waren die Heizungsrohre geplatzt. Unser ganzes, aus väterlichen Taschengeldern oder dunklen Pennäler-Machenschaften gegründetes Stammkapital war in diese eine Vorstellung gesteckt, und wie so oft große Unternehmungen durch das Schicksal schon im Anfang vernichtet werden, so geschah es nun auch mit den „Jungen Kammerspielen München. (Auslassung – C.W.)

Sellner erinnert sich, dass einige Autorenkinder dem Unternehmen angehörten und dass somit Thomas Mann, dessen Tochter Erika mitwirkte, Friedrich Freksa und Roda Roda bei der Premiere im Zuschauerraum saßen und dem Abend dann doch „ein Fünkchen Glanz“ gaben. Das Defizit der Vorstellung mussten die Väter der Unternehmer tragen. In einem Interview mit Geitel, der Sellner zu dessen 65. Geburtstag aufsuchte, sagt Sellner über das Junge Kammerspiel in München:

... wir haben auch schon vorsprechen lassen usw., wir waren ungeheuer beschlagen in allem und haben verschiedene Dinge gemacht – so sind wir auch auf Tournee gegangen. Das hat sich natürlich in der Schule verhängnisvoll ausgewirkt. Aber mein Bruder hatte damals seinen Doktor¹⁵ gemacht und konnte alle Entschuldigungen und schweren Erkrankungen von mir mit „Dr. Sellner“ unterschreiben. Das war die Möglichkeit, die mich zum Theater brachte.¹⁶

Sellner verbrachte nach eigener Aussage seine Pennälerzeit in den Theatern und Opern Münchens, in denen seine Eltern Abonnenten waren. Hier waren ihm vor allem die Münchner Kammerspiele in der Direktion von Otto Falckenberg wichtig.

Gustav Rudolf Sellner nahm noch während seiner Gymnasialzeit Schauspielunterricht bei Arnold Marle. Dieser war Spielleiter und Schauspieler an den Münchner Kammerspielen und entdeckte und förderte junge Schauspieler. Julius Bab schreibt in seiner Geschichte der dramatischen Bühne: „Arnold Marle, dessen Kopf nicht bloß äußerlich etwas an Kainz erinnert, wenn auch mehr an den kühnen Charakteristiker als an den hinreißenden Liebhaber“.¹⁷ Bereits 1924 wurde Marle antisemitisch

15 Sellners Bruder war Doktor der Chemie.

16 Nachlass Sellner – Interview Geitel / Sellner.

17 Bab, Julius: *Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870*. Leipzig 1928, S. 191 [kurz: Bab (1928)].

angegriffen und ging 1933 ins Exil.¹⁸ Auch durch seinen Schauspiellehrer, der zusammen mit Emilie Unda, Erwin Kalser und Annemarie Seidel zu den wichtigsten Ensemblemitgliedern der Kammerspiele gehörte¹⁹, wurde Sellner mit der Arbeit des Intendanten der Kammerspiele Otto Falckenberg, der das Theater 1917 als künstlerischer Leiter übernommen hatte, konfrontiert. Dieser verband auf seiner Bühne „Geschäftstheater mit Avantgardeambitionen durch einen von aufsehenerregenden Uraufführungen durchgesetzten Spielplan“.²⁰ Es ist davon auszugehen, dass Sellner an den Kammerspielen unter anderem auch Bertolt Brechts Stück „Trommeln in der Nacht“, das am 29. September 1922 unter der Regie Falckenbergs zur Uraufführung kam, sehen konnte. Nach Julius Bab durften die Kammerspiele für sich in Anspruch nehmen, „zuerst Bert Brecht gespielt zu haben“.²¹ Für die Spielzeit 1922/23 wurde Brecht sogar als Dramaturg an die Kammerspiele verpflichtet. Das Theater pflegte die moderne Dramatik und hier vor allem das expressionistische Drama. Falckenberg inszenierte zu der Zeit, in welcher Sellner vermehrt Besucher der Kammerspiele war, unter anderem Hanns Johsts „Der König“, Lion Feuchtwangers „Der Amerikaner oder die entzauberte Stadt“, Knut Hamsuns „Spiel des Lebens“, Arnolt Bronnens „Der Vätermord“, Nikolaj Gogols „Der Revisor“, Fritz von Unruhs „Louis Ferdinand, Prinz von Preußen“, Ernst Barlachs „Der tote Tag“, August Strindbergs „Karl XII.“ und Luigi Pirandellos „Sechs Personen suchen einen Autor“. Aus dem Spielplan der Kammerspiele geht weiterhin hervor, dass ein wichtiger Pfeiler in der Konzeption Otto Falckenbergs die Shakespearepflege war, die später auch Sellner als Regisseur und Intendant betrieb. Hieraus wird ersichtlich, dass Falckenberg ein breites Spektrum an unterschiedlichster Dramatik inszenierte. Sellner sah an den Kammerspielen expressionistisches Theater und erlebte die allgemeine Suche nach neuen Formen der Schauspielkunst. Birgit Pargner schreibt hierzu, dass ein wesentliches Stilelement der Regieführung Falckenbergs in der „Priorität des Wortes“ bestand und dass „kein einheitlicher Bühnenstil“ zu erkennen war.²² Der Direktor der Münchner Kammerspiele legte in seinen Inszenierungen aber großen Wert auf deren Musikalisierung und experimentierte mit dieser. Er schreibt:

Es war mir daher von Anfang an selbstverständlich, in jeder Weise Musik in meine Inszenierungen einzubeziehen [...] Dann aber gibt es auch eine Bühnenmusik als Trägerin der „Atmosphäre“, deren Art und Anwendung ganz dem Einfall und dem Gefühl des Spielers überlassen ist. Zu ihr ist schon das Milieu-malende, Spannung-erzeugende, irgendwie bedeutsame Geräusch zu rechnen.²³ (Auslassung – C.W.)

18 Siehe dazu: Trapp, Frithjof (Hrg.): *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945. Band 3*. München 1999 [kurz Trapp (3, 1999)].

19 Siehe dazu: Bab (1928), S. 191.

20 Köhler (2002), S. 21.

21 Bab (1928), S. 190.

22 Pargner, Birgit: *Otto Falckenberg. Regiepoet der Münchner Kammerspiele*. Berlin 2005, S. 78.

23 Petzet, Wolfgang: *Otto Falckenberg. Mein Leben – Mein Theater*. München 1944, S. 379 f.

So löste der Regisseur im Dezember 1925 die Mendelssohnsche Musik von „Ein Sommernachts-
traum“ von Shakespeare ab und setzte an deren Stelle „eine Komposition von Waldgeräuschen“.²⁴
Auch Falckenbergs Interesse an Inszenierungen mit neuer, musikalischer Umrahmung beeindruckten
Sellner anscheinend zutiefst, da er schon zu seinen Regieanfängen in Gotha und Coburg mit Musik
im Sprechtheater experimentierte.

Nachdem Sellner während seiner Schulzeit am Leopold-Gymnasium in München Schultheater in-
szeniert hatte, Jugendlicher Leiter des Jungen Kammerschauspiels in München war und von 1923 bis
1924 Schauspielunterricht bei Arnold Marle von den Münchner Kammerspielen, den er aufgrund der
Inflation teilweise mit zu Hause gestohlenem Brot bezahlte²⁵, genommen hatte, sollte er in der Spiel-
zeit 1924/25 sein erstes Engagement als Schauspieler antreten. An der Universität München belegte
Sellner Vorlesungen in Medizin, Psychologie und Philosophie, brach sein Studium aber bald ab, um
sich ganz dem Theater zu widmen.

2.1.2 Die Bayerische Landesbühne

Gustav Rudolf Sellners erste Spielzeit als engagierter Schauspieler fiel in die Zeit der wirtschaftlichen
und gesellschaftlichen Stabilisierung der Weimarer Republik. Die „Goldenen Zwanziger Jahre“ be-
ginnen unter anderem durch den am 29. August 1924 vom Reichstag angenommenen Dawesplan,
der den Umfang und die Dauer der Reparationen regelte. Maßgeblich für die sich einstellende wirt-
schaftliche Stabilität war im Oktober 1924 die Einführung der Reichsmark. Auch die Wahlen zum 3.
Reichstag im Dezember 1924 verzeichneten einen leichten Stimmenanstieg für die demokratischen
Kräfte. Gesellschaftlich stabilisiert sich die Republik auch durch die Räumung des Ruhrgebiets durch
die französischen Truppen im Juli und August 1925 und durch die Räumung der Kölner Zone durch
die Engländer im Dezember des Jahres. Auf dem Theater findet zu dieser Zeit eine zunehmende Po-
litisierung statt. Dies zeigt sich an Autoren wie Brecht und Bronnen, aber auch an Regisseuren wie
Piscator, die dem Theater eine politische Ausrichtung gaben.

Sellner hatte sein erstes Engagement als Schauspieler an der Bayerischen Landesbühne, an welcher
die allgemeine Politisierung der Theater nicht zu erleben war.²⁶ Dank der Zeitschrift „Der
Wegweiser“²⁷ und der Promotion Rolf P. Parchwitz konnte ich Sellners erstes Schauspielengagement
rekonstruieren. Sellner berichtet im Interview mit Geitel:

24 Ebd., S. 362.

25 Nachlass Sellner – Interview Geitel / Sellner.

26 Im Deutschen Bühnen-Jahrbuch von 1925 ist zu lesen, dass Gustav Rudolf Sellner Schauspieler in München
IV, der Bayerischen Landesbühne, ist und in der Leopoldstraße 54 wohnt.

27 Die Zeitschrift erschien erstmalig 1924 und war die gebundene Ausgabe der „Blätter der Bayerischen Lan-
desbühne“. Sie wurde von Dr. Ernst Leopold Stahl, dem ersten Dramaturgen der Landesbühne, geleitet und
von der Bayerischen Landesbühne unter dem Intendanten Heinrich Konrad Strohm herausgegeben.

... in dieser Bayerischen Landesbühne habe ich alles gemacht; beleuchtet, souffliert, inspiert; da hat eben jeder alles gemacht [...] Ich habe mir die Hände verbrannt beim Scheibenwechseln von Scheinwerfern auf allen Dörfern.²⁸ (Auslassung – C.W.)

Am 23. Juni 1921 wurde durch Bestrebung des Bühnenvolksbundes „Die Bayerische Landesbühne“ in München unter Beteiligung von 20 Städten und Gemeinden als gemeinnützige Städtebund-G.m.b.H. gegründet. Gesellschafter waren das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus und die Spielgemeinden. Die Landesbühne hatte die Aufgabe, in den theaterlosen Gemeinden im rechtsrheinischen Bayern „künstlerisch wertvolle Vorstellungen, insbesondere für die minderbemittelten Kreise, zu veranstalten“.²⁹ Zum Zeitpunkt der Gründung waren in verschiedenen deutschen Ländern der Weimarer Republik bereits gemeinnützige Wanderbühnen gegründet worden. Die von ihnen bespielten Kreise und Gemeinden in Bayern arbeiteten weitgehend mit, schlossen sich zu eben dieser „Gemeinnützigen Städtebund-G.m.b.H.“ zusammen und traten damit als Rechtsträger und Unternehmer der Landesbühne auf. Die Landesbühne bespielte auch Gemeinden, die nicht Gründungsgemeinden waren und sicherte sich damit ihren weiteren Aufbau. An den Spielorten der Landesbühne wurden Theatergemeinden geschaffen, die im Verein den Besucherkreis erfassen, Spielstätten organisieren, als Träger die Einnahmen garantieren und „über bloß finanzielle Geschäftspunkte hinaus sich zu einer kulturellen Ideengemeinschaft ihrer Mitglieder im Gedanken volkstümlicher Bühnenkunstpflege mit Einschluß musikalischer Darbietungen ausbauen“ sollten.³⁰ Die Verwaltungsarbeit wurde also zu großen Teilen von diesen Theatergemeinden übernommen. Die politischen Gemeinden der Spielorte gewährten zum Ausgleich ihrer Entlastung einen kleinen Jahreszuschuss. Einen höheren Zuschuss erhielt jedes Spiel der Landesbühne durch den Staat.

Der Intendant Heinrich Konrad Strohm, der, bevor er 1921 zum Geschäftsführer der Bayerischen Landesbühne ernannt wurde, stellvertretender Direktor der Rheinischen Landesbühne war, schreibt über die Arbeit der Landesbühne 1924/25:

Es ist ein Spielplan aufgestellt, der – unter bewußtem Verzicht auf das literarische Experiment – sich zum Ziel setzt, den seelischen Bedürfnissen der großen Besuchergemeinde der Bayerischen Landesbühne tatsächlich zu entsprechen [...] Mehr noch als bisher will sich die Bayerische Landesbühne in den Dienst der künstlerischen Jugenderziehung stellen und den Kindern planmäßige Aufführungen bieten, die in Verbindung mit den Schulbehörden nach pädagogischen Gesichtspunkten ausgewählt werden.³¹ (Auslassung – C.W.)

28 Nachlass Sellner – Interview Geitel / Sellner.

29 *Deutsches Bühnenjahrbuch 1922*. S.553.

30 *Der Wegweiser. Blätter der Bayerischen Landesbühne. Spieljahr 1925/26*. Sonderheft. – Deutsches Theatermuseum. Theaterbibliothek. No. 9785.

31 *Der Wegweiser. Blätter der Bayerischen Landesbühne. Jahrgang 1924/25*. Erstes Heft. S. 1. – Deutsches Theatermuseum. Theaterbibliothek. No. 9355a.

Hierzu wurde ein neues Ensemble aufgestellt, neue Spielleiter und Bühnenbildner engagiert, ein ständiger Proberaum in München eingerichtet und technische Hilfskräfte verpflichtet. Strohm schreibt:

Nach wie vor muß und wird es uns ernsteste Sorge sein, eine immer engere geistige Verbindung mit unserer großen – auf so viele Städte verteilten – Besuchergemeinde herzustellen und ihr geistiges Wollen in immer festere Verkettung mit unseren Absichten und unserem künstlerischen Schaffen zu bringen. Möchten die neugegründeten „Blätter der Bayerischen Landesbühne“ helfen können, hierzu den Weg zu weisen!³²

Gespielt wurde in Stadttheatern, Turnhallen, Wirtshausssälen und Konzertpodien. Rolf P. Parchwitz schreibt, dass die Landesbühne in der Spielzeit 1924/25 über 21 fest verpflichtete Kräfte, darunter Techniker, Garderobieren, Souffleusen, Bühnenbildner, neun Darsteller und vier Darstellerinnen verfügte.³³

In diesem politischen und kulturellen Kontext ist Sellners erstes Engagement zu verorten. Zum Zeitpunkt seiner Anstellung eröffnete die Bayerische Landesbühne ihre bereits vierte Spielzeit, die vom 1. Oktober 1924 bis zum 30. April 1925 dauerte, folgerichtig mit einer Klassikeraufführung, der „Widerspenstigen Zählung“ von Shakespeare. Die Inszenierung leitete der Oberspielleiter Otto Kustermann und die Gestaltung des Bühnenraums übernahm Wilhelm Reinking. Gustav Rudolf Sellner gab hierbei sein Debüt als Schauspieler im festen Engagement der Münchner Schauspielgruppe innerhalb der Bayerischen Landesbühne in der Rolle des Gremio. Interessant ist, dass der zweite Freier Biancas Hortensio von Karl Bauer gespielt wurde. Es handelt sich hierbei um Dr. Karl Bauer, der der Vorgänger von Sellners Intendanz in Göttingen war und sein Arbeitgeber an den Städtischen Bühnen in Essen nach dem Krieg werden sollte. Dr. Karl Bauer war in der Spielzeit 1924/25 Schauspieler und technischer Regieassistent an der Bayerischen Landesbühne.³⁴ Die künstlerische Verbundenheit zwischen Sellner und Bauer seit dieser Zeit untermauert „Die Welt“ vom 25. Januar 1951, in der Dr. Hannes Schmidt über Sellners Weggang von Essen nach Darmstadt schreibt: „Bei dem Bestreben, ihn zu ersetzen, möchte man dem Intendanten Dr. Karl Bauer, dem er seit Jugendtagen freundschaftlich und künstlerisch verbunden ist, eine eben so glückliche Hand wünschen wie vor Jahresfrist bei seiner Berufung.“³⁵ Sellner berichtet im Interview mit Geitel über einen Vorfall bei einer Aufführung der „Widerspenstigen Zählung“. Er erinnert sich:

... ich habe auch natürlich schreckliche Erlebnisse gehabt. Z. B. ist in Augsburg vor kurzer Zeit der Intendant Bauer, ein naher Freund von mir, schlicht des Amtes müde geworden und in Pension gegangen – und wir erinnern uns, wenn wir uns treffen, immer noch daran, daß wir einmal den Vorhang zum Fall gebracht haben; er spielte den Gremio in „Der Widerspenstigen Zählung“, ich hatte den Hortensio³⁶ zu spielen, und bekanntlich

32 Ebd.

33 Parchwitz, Rolf P.: *Die Bayerische Landesbühne*. München 1974, S. 53 [kurz: Parchwitz (1974)].

34 *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* 36. Jahrgang 1925. S.598.

35 Nachlass Sellner – Artikel aus *Die Welt* vom 25. Januar 1951.

36 Sellner vertauscht hier die Rollen, denn den Hortensio spielte Karl Bauer.

treffen die sich auf einer Straße, und das war so ungeschickt für uns persönlich, die wir entsetzliche Lachhälse waren, arrangiert, wir mußten beide aus der Notgasse kommen, er von links, ich von rechts oder umgekehrt, und dazu noch auf einen Gongschlag; und als wir also die Premiere hatten, das war in Füssen im Allgäu, standen wir einander gegenüber, konnten nichts mehr sprechen, vergaßen jeden Text, weinten vor Lachen und standen nur da; alles applaudierte, weil wir so schrecklich lachten, und der Vorhang fiel. Das war mein erstes großes Erlebnis.³⁷

Die letzte Rolle Sellners an der Bayerischen Landesbühne war die des Leutnant Hamar in Björnstjerne Björnsons Schauspiel „Ein Fallissement“ in der Regie von Otto Kustermann.

In seiner Promotion über die Bayerische Landesbühne schreibt Rolf P. Parchwitz, dass bei ihr nicht von einer herausragenden stilistischen Eigenart des Darstellungsstils und der Inszenierungspraxis ausgegangen werden kann. Er beruft sich dabei auf Äußerungen Otto Kustermanns und schreibt:

Die Regisseure der Landesbühne hatten sich keinem „stilistischem Gesamtkonzept“ unterzuordnen. Jeder arbeitete in eigener, selbstständiger Verantwortung. Darüber hinaus läßt sich die Stilfrage insofern eher negativ abgrenzen, als theatralische Konventionen in der Arbeit durchaus gesucht wurden. Der „ungeübte Theatergänger“ in der Provinz sollte nicht nur inhaltlich, sondern auch formal nicht überfordert werden. Mehr als avantgardistische Stil-Experimente und die Entwicklung neuer oder gar sensationeller Darstellungsformen waren für die Bayerische Landesbühne also handwerkliche Solidität und Seriosität Ziel der Proben- und Regiearbeit.³⁸

Parchwitz berichtet weiter, dass die fest verpflichteten Ensemblemitglieder auch in den Sommermonaten beschäftigt wurden und dass die Landesbühne so auch in den schwierigen Anfangsjahren der Weimarer Republik „seriöse und gesicherte Arbeitsplätze“ bieten konnte.³⁹ Er schreibt, dass die geringen Gagen und Honorare, die die Landesbühne zahlen konnte, dazu führten, dass sie bald zur „Anfängerbühne“ avancierte. „Wie sehr jedoch Strohm und Kustermann gerade solche Erstengagements als Chance für das Ensemble begriffen, zeigt ihre sorgfältige und erfolgreiche Verpflichtungspolitik“, die dazu führte, dass die Anfängerbühne bald auch als Sprungbrett gesehen wurde.⁴⁰ Neben Gustav Rudolf Sellner nennt Parchwitz Elise Aulinger, Therese Giehse, Ruth Trumpp, Grete Vadee, Helmuth Käutner, Robert Michal, Heinz Rühmann, Oskar F. Schuh, Rudolf Vogel, den Bühnenbildner Wilhelm Reinking und den Dramaturgen Hugo Hartung, die später berühmte Vertreter der Theaterlandschaft wurden und ihre ersten Erfahrungen an der Bayerischen Landesbühne sammelten.

Die „Bayerische Landesbühne“ existierte von 1921 bis 1944. Während der Zeit des Nationalsozialismus ist auch sie als Propagandainstrument ausgenutzt worden. Der Versuch der Reorganisation der Landesbühne nach 1945 scheiterte. Gustav Rudolf Sellner lernte hier in der Spielzeit 1924/25 das

37 Nachlass Sellner – Interview Geitel / Sellner.

38 Ebd., S. 6.

39 Ebd., S. 161.

40 Ebd., S. 162.

Theater in allen Arbeitsbereichen kennen und verdingte sich neben seiner Schauspieltätigkeit als Beleuchter, Souffleur und Inspizient. An der Bayerischen Landesbühne gab es keine Theaterexperimente, kein Suchen nach neuen Theaterstilen oder Darstellungsformen. Gespielt wurde hauptsächlich vor Publikum in den Dörfern der Provinz, das weder inhaltlich noch formal überfordert werden durfte. Gesucht wurden hier ausschließlich theatralische Konventionen und keine Theaterexperimente wie an den Münchner Kammerspielen. Der erste Bruch in der Theaterlaufbahn Sellners war somit vollzogen. Hatte er sich noch in seiner Pennälerzeit und zu Beginn seines Studiums am modernen, experimentellen Theater der Kammerspiele orientieren können, lernte er nun konservatives Theater ohne experimentelle Ausrichtung kennen. Auch für Sellner wurde die Bayerische Landesbühne nur der Einstieg in das Berufsleben und somit führte ihn sein darauf folgendes Engagement in ein Theater, das ähnliche künstlerische Ambitionen verfolgte wie die Münchner Kammerspiele und einen weitaus bedeutenderen Stellenwert besaß.

2.1.3 Das Nationaltheater in Mannheim

Außenpolitisch stabilisierte sich die Republik in den Jahren 1925/26 weiterhin. Deutschland hatte nun einen ständigen Ratssitz im Völkerbund und dehnte die Freundschaftspolitik zur Sowjetunion durch einen Freundschafts- und Neutralitätsvertrag aus. Innenpolitisch versuchte die Republik durch die immer stärker werdende Politisierung des Theaters Zensur zu betreiben. Gerhart Hauptmann warnt vor dem Schund- und Schmutzgesetz als eine Bedrohung für die Freiheit des Geistes. Am Ende des Jahres 1925 schafft Carl Zuckmayer mit der Uraufführung von „Der fröhliche Weinberg“ in Berlin seinen Durchbruch auf dem Theater. Im Februar 1926 findet die Erstaufführung des Stückes am Nationaltheater Mannheim statt, an der Sellner als Schauspieler mitwirkt.

Wichtig zu erwähnen ist, dass in der Spielzeit 1925/26 die Debatte über den Klassikertod oder die Klassikererneuerung durchbricht. Auslöser hierfür ist die am 11. September 1925 Premiere feiernde Piscatorinszenierung der Schillerschen „Räuber“ am Staatstheater in Berlin. Versuche der Aktualisierung der Klassiker für die Gegenwart betreiben vorerst das Berliner Staatstheater und die Volksbühne. Als Regisseure hierfür sind Brecht, Engel, Piscator und Jessner zu nennen. Sellners erste Klassikerbearbeitung findet erst zwei Spielzeiten später am Gothaer Landestheater statt. Dennoch verfolgte er mit hoher Wahrscheinlichkeit die Entwicklungen innerhalb des Theaters der Zeit und brachte diese in seine spätere Theaterkonzeption ein.

Im Deutschen Bühnen-Jahrbuch des Jahrgangs 1926 ist Sellner unter der Nummer 46298 als Schauspieler am Nationaltheater in Mannheim⁴¹ eingetragen.⁴²

41 In der Meldekarte der Stadt Mannheim ist zu erfahren, dass Gustav Rudolf Sellner am 28. August 1925 von Augsburg nach Mannheim zog und am „Friedrichsplatz 11“ wohnte. Am 16. 10. 1925 fand ein Umzug innerhalb Mannheims in eine Wohnung im Quadrat G7, 15 statt.

42 *Deutsches Bühnen-Jahrbuch*. 37. Jahrgang. Berlin. 1926, S. 783.

Von 1924 bis 1930 war Francesco Sioli (1878-1958) Intendant am Mannheimer Nationaltheater. Als Siegfried Franz Peter Sioli wurde dieser 1878 in Halle an der Saale als Sohn eines aus Italien stammenden Apothekers geboren. Nach seinem Studium der Musikwissenschaft wurde er Schauspieler und spielte in Flensburg, Metz, Görlitz, Würzburg, Frankfurt am Main und Breslau. Von 1908 bis 1913 war er Direktor des Stadttheaters Tilsit. In der Spielzeit 1913/14 leitete er das Stadttheater Halberstadt. Der 1. Weltkrieg unterbrach seine Theaterlaufbahn, da er von 1914-1918 an der Front kämpfte. Nach dem Krieg ging er als Intendant für weitere 2 Jahre nach Halberstadt zurück, um von 1921-1924 als Intendant in Aachen zu wirken.⁴³ Am 17. März 1924 begann Sioli seine Intendantentätigkeit in Mannheim⁴⁴, nachdem er eine Berufung an das Landestheater Oldenburg abgelehnt und statt seiner Richard Gsell als Intendant gewählt worden war. Inwieweit und ob diese Begebenheit mit Sellners Antritt in Oldenburg in der Spielzeit 1926/27 zusammenhing, ist nicht nachzuvollziehen, obwohl es nahe liegt, dass sich Sioli für den jungen Schauspieler einsetzte. Siolis Intendanz im Mannheimer Theater am Schillerplatz zeichnete sich durch eine Verjüngung des Spielplanrepertoires und des Personals aus. Sioli versuchte erfolgreich durch eine Vielzahl von Ur- und Erstaufführungen die Zeitdichtung zu protegieren und dabei einen ausgewogenen Spielplan zu konstruieren. So schreibt Dr. Ernst Leopold Stahl:

Sioli hat die Auseinandersetzung mit diesen Zeitströmungen nicht gescheut, die im Spielhaus zunächst in den Spieljahren 1925-1927 zu einer vorübergehenden Betonung des geschichtlichen Dramas führte, dann aber bald in die unmittelbare Zeitkritik und Gegenwartsgestaltung ausmündete. [...] So gab der Arbeit der letzten Spielzeiten unter Sioli das Gepräge eine ehrliche, ernsthafte und gewichtige Auseinandersetzung mit den Gegenwartsproblemen des Theaters, die nicht leicht hingenommen, sondern in zähem Ringen erobert wurden.⁴⁵ (Auslassung – C.W.)

Zeitgleich setzte Sioli die Tradition der Shakespearepflege v.a. durch seine Inszenierungen selten gespielter Stücke fort. Ein weiteres Anliegen war dem ausgebildeten Musikwissenschaftler die Oper, die er „mit sicherem Gespür für große Begabungen und schöne Stimmen auf neue Höhen emporgehoben“⁴⁶ hat. In diesem Zusammenhang ist Siolis Bestreben nach einer Musikalisierung des Sprechtheaters zu erwähnen. Diese Bestrebung, die in einigen Inszenierungen zum Ausdruck kam, könnte eine prägende Wirkung auf Sellners spätere Theaterarbeit gehabt haben.⁴⁷

Die Förderung des Bühnennachwuchses ist ein Markenzeichen Siolis schon vor seiner Intendanz in Mannheim gewesen. Von den zahlreichen Neuerwerbungen von jungen Schauspielern blieben manche, andere, wie Sellner, gingen bereits nach kurzer Zeit wieder. Hierbei ist des Intendanten Be-

43 Nach seiner Intendanz in Mannheim ging Sioli 1933/34 wieder als Intendant nach Aachen. Nach dem 2. Weltkrieg wirkte er als Dozent an der Hochschule für Musik und Schauspiel in Halle an der Saale.

44 Das Mannheimer Nationaltheater war zu dieser Zeit ein rein städtisches Verwaltungstheater und damit eine gemeinnützige Kulturtheaterorganisation.

45 Stahl, Dr. Ernst Leopold. *Das Mannheimer Nationaltheater*. Mannheim 1929, S. 377 [kurz: Stahl (1929)].

46 Meyer, Herbert: *Das Nationaltheater Mannheim 1929-1979*. Mannheim 1979, S. 10.

47 Köhler (2002), S. 22.

streben zu erkennen, den alten Ensemblemitgliedern fähige, junge Darsteller nachfolgen zu lassen. Auch Sellner bemühte sich später in seinen Intendantenzeiten in Göttingen und Hannover besonders um die Nachwuchsförderung. In Siolis zweiter Spielzeit als Intendant des Nationaltheaters holte er neben „mehr als einem Dutzend neuer Schauspielkräfte“⁴⁸ auch Gustav Rudolf Sellner als Anfänger in das Schauspielensemble.⁴⁹ Hier gehörte Sellner vom 7. September 1925 bis zum 10. Juli 1926 auch zum Ensemble der „Jungen Bühne“, die alle jugendlichen Akteure des Nationaltheaters erfasste und vor allem in Vormittagsaufführungen Stücke experimentell bearbeitete oder Uraufführungen hervorbrachte. In diesem Zusammenhang ist die Inszenierung von Alfred Brusts „Der ewige Mensch“ zu nennen, die 1925 ebenfalls von der „Jungen Bühne“ inszeniert wurde. Ihre Uraufführungen wurden nach Ernst Leopold Stahl jedoch meistens Misserfolge.⁵⁰ Inwieweit Sellner in den einzelnen Inszenierungen wirkte, lässt sich nur noch spärlich rekonstruieren. Durch die erhaltenen Programmzettel konnten zumindest die Stücke ermittelt werden, in denen er mitspielte und welche Rollen er in der Spielzeit 1925/26 verkörperte.⁵¹ Weiterhin kommt der Name Sellner auf Grund seiner Nebenrollen nur selten in Rezensionen vor. So kann nur ein chronologischer Überblick über Sellners Schauspielertätigkeit in Mannheim erbracht sowie durch existierende ihn behandelnde Kritiken ein Bild Sellners als Schauspielanfänger gezeichnet werden.

In einem Interview mit Geitel von 1970 spricht Sellner von Francesco Sioli und dessen Regisseur Hermann Wlach⁵² als seinen Ziehvätern, die ihn dankenswerter Weise hinauswarfen, nachdem er zwei Vorstellungen versäumt hatte, weil er mit einem Vetter auf die Jagd gegangen war. Der bekannte Schauspieler Willy Birgel, der damals in Mannheim Obmann war, war es, der Sellner vor einem sofortigen Rausschmiss bewahrte, sodass dieser noch bis zum Ende der Spielzeit bleiben durfte. Sellner konstatiert selbst, dass er damals „den tiefen Ernst des Theaterlebens“ noch nicht erkannt hatte.⁵³

In einer Aufführung der „Heiligen Johanna“ von George Bernhard Shaw hatte Sellner seine erste kleine Rolle am Nationaltheater. Diese 6. Vorstellung der Saison wurde am 6. September 1925 mit dem Bühnenbild Heinz Gretes von Herman Wlach in Szene gesetzt. Gustav Rudolf Sellner war in dieser Inszenierung doppelt besetzt. Er spielte den Bertrand von Poulengen und einen der drei Edelknaben. Die Neue Mannheimer Zeitung schreibt, ohne Sellner dabei zu erwähnen:

Ein durchaus glückhafter Beginn der neuen Spielzeit! Ein starker Erfolg aus Stück und guter Aufführung! Ein Abend der manches erfüllt, der noch mehr verspricht und der zu sehr viel verpflichtet!⁵⁴

48 *Neue Mannheimer Zeitung*. 1926. Nr. 323, S. 3.

49 Ebd. „Das Ende der Spielzeit sieht sie zu vier Fünftel wieder von dannen ziehen.“

50 Stahl (1929), S. 374

51 Ein vollständiges Inszenierungs- und Rollenverzeichnis Sellners befindet sich im Anhang dieser Arbeit.

52 Nach Informationen des „Handbuchs des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945“ emigrierte Wlach als „Nichtarier“ 1933 nach Zürich.

53 Nachlass Sellner – Interview Geitel / Sellner.

54 *Neue Mannheimer Zeitung*. 1925. Nr. 411, S. 2.

Zu Sellners Rollen heißt es einzig im *Stadtanzeiger*, dass sie nur befriedigend besetzt waren.⁵⁵ Bereits einen Tag später ist Sellner in der aus der letzten Spielzeit übernommenen Inszenierung des Stückes „Der Kreidekreis“ von Klabund zu sehen. Er gibt hier unter der Spielleitung Karl Neumann-Hoditz den zweiten Kuli in einer „belustigenden Zeichnung“.⁵⁶ Am 13. September 1925 spielt Sellner den Philipp, Herzog von Chartres, in Rudolf Presbers und Leo Walter Steins „Liselott von der Pfalz“. In Szene gesetzt wurde das Stück von Ado von Achenbach, der als „Halbjude“ 1940/41 aus der Reichstheaterkammer ausgeschlossen wurde und ins Exil ging.⁵⁷

Am 4. Februar 1926 stand Carl Zuckmayers „Der fröhliche Weinberg“⁵⁸ das erste Mal auf dem Spielplan des Nationaltheaters Mannheim. In Szene gesetzt von Heinz Dietrich Kenter spielte Sellner „einen völkisch angehauchten, zungenstoßenden Studienassessor“ Bruchmüller in einer Aufführung, „die manche Derbheiten des im Propyläenverlag zu Berlin erschienenen Buches ausgemerzt und gemildert hatte, ohne den unanständigen Handlungskern beseitigen zu können“.⁵⁹ Kritik an Sellners Schauspiel übt die *Neue Badische Landeszeitung*, die schreibt: „Erwähnen wir noch Sellners Studienassessor, der dünn und flächig geriet, statt spitz und schneidig einfällig“.⁶⁰ Wilhelm Kolmar spielte einen Weinreisenden. Kolmar, der von 1909 bis 1933 in Mannheim Schauspieler gewesen war, wurde 1933 unfreiwillig entlassen, 1935 aus der RTK ausgeschlossen und ging nach Großbritannien.⁶¹

Einen geringen Einspielerfolg erzielte Moritz Lederers Stück „Narziß und der Pompadour“, das am 20. Februar 1926 aufgeführt wurde. Die Rolle des ersten Kavaliers übernahm darin Gustav Rudolf Sellner. Lilly Eisenlohr spielte die Schauspielerin Marion Dore. Eisenlohr wurde nach der Machtergreifung als „Nichtarierin“ aus der RTK und der RFK ausgeschlossen und ging in die USA.⁶² Alice Droller spielte in dieser Inszenierung die Zofe bei der Dore und damit ebenfalls eine Nebenrolle. Droller, die im „Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945“ fälschlicher Weise Alice Dorell genannt wird, wurde 1942 im KZ Auschwitz ermordet.⁶³

Insgesamt sind in der Spielzeit 1925/26 30 Schauspiele einstudiert worden.⁶⁴ Sellner spielte in 19 Stücken 29 Rollen, bei denen keine über den Chargen hinauskam. Er spielte in Mannheim Nebenrollen in Stücken von Shaw, Klabund, Presber, Pirandello, Shakespeare, Meyer-Förster, Ilges, Palitzsch, Goethe, Niccodemi, Ernst, Zuckmayer, Lederer, Schiller, Kaiser, Impekoven, Götz und Sternheim. Wurden seine Rollen in den Rezensionen erwähnt, fiel die Kritik zumeist negativ aus. Aus diesem Grund und aufgrund der Tatsache, dass ihm in Mannheim nur Chargenrollen angeboten wurden, könnte er sich dazu entschlossen haben, die Schauspielerei langsam aufzugeben und in das Drama-

55 *Stadt-Anzeiger*. 5. September 1925. S. 5.

56 *Mannheimer Tageblatt* vom 8.9.1925. S. 3.

57 Siehe dazu: Trapp (3, 1999).

58 Die Uraufführung fand am 22. Dezember 1925 am Theater am Schiffbauerdamm in Berlin statt.

59 *Neues Mannheimer Volksblatt* vom Februar 1926. S. 3.

60 *Neue Badische Landeszeitung* vom Februar 1926. S. 2.

61 Siehe dazu: Trapp (3, 1999).

62 Ebd.

63 Ebd.

64 Von den 30 Stücken waren 6 Uraufführungen, 18 Erstaufführungen und 6 Neueinstudierungen.

turgiehandwerk zu wechseln. Bereits in Mannheim entwickelte sich Sellners Interesse für die Dramaturgie. Es beschäftigte ihn wie auch das Theater dieser Zeit im Allgemeinen der Übergang des Dramas vom Expressionismus zum Realismus des Gegenwartstheaters. Die Spielplankonzeption Siolis wirkte diesem Gedankenprozess nicht entgegen, sondern förderte sämtliche bestehenden Richtungen des Dramas.

Es ist davon auszugehen, dass die Arbeit des Intendanten Sioli in der Spielzeit 1925/26 in Mannheim die weitere Theaterlaufbahn Sellners stark prägte, finden sich doch viele Elemente im Theater-schaffen Siolis im späteren Wirken Sellners wieder. Siolis Beschäftigung mit dem Gegenwartstheater und dessen angestrebte Abkehr vom Expressionismus hin zu einer neuen Sachlichkeit am Theater beeinflussten Sellner zu dieser Zeit mit großer Wahrscheinlichkeit. Sioli setzte ebenso wie später Sellner auf die Pflege von Shakespearestücken. Auch die Förderung der Oper und die Musikalisierung des Sprechtheaters durch den Musikwissenschaftler Sioli dürften Sellner stark beeinflusst haben. Sowohl in Sellners Theaterarbeit in Oldenburg ab 1932 als auch in seinen folgenden Intendanzen in Göttingen, Hannover und Darmstadt bemerkt man eine starke Nachwuchspolitik. Auch Sioli hatte sich während seiner gesamten Theaterlaufbahn der Förderung des Bühnennachwuchses verschrieben. Er sorgte nicht nur für eine Verjüngung des Spielplanrepertoires, sondern vor allem für eine des Schauspielensembles. Ähnlich wie Sellner später in Hannover und Darmstadt ließ Sioli die jungen Akteure des Nationaltheaters, die so genannte „Junge Bühne“, experimentell arbeiten. Die aus dieser Arbeit hervorgehenden Inszenierungen wurden in Vormittagsaufführungen gezeigt, blieben jedoch meistens erfolglose Experimente.

Der Spielplan 1925/26 des Nationaltheaters in Mannheim zeigt ein breites Spektrum an Dramen. Neben Klassikern von Shakespeare, Schiller und Goethe finden sich vermehrt aktuelle Stücke von Carl Zuckmayer, Georg Kaiser, Klabund und Wolfgang Götz. Eine ähnliche Spielplankonzeption vertritt auch der Intendant des Landestheaters Oldenburg Richard Gsell, der nun für ein Jahr der Arbeitgeber Sellners werden sollte.

2.1.4 Die erste Spielzeit in Oldenburg

Noch geht es der jungen Demokratie gut. Durch den stetig wachsenden Aufschwung sinken die Arbeitslosenzahlen 1926/27 von 1,8 Millionen auf ca. 300000 und durch den Zuwachs ausländischer Devisen wird eine hohe Produktionssteigerung erzielt. Eine große soziale Bedeutung hatte am 16. Juli 1927 die Verabschiedung des Gesetzes zur Arbeitslosenversicherung.

Es wurde bereits gesagt, dass Sellners Interesse an der Dramaturgie ihn immer mehr von der Schauspielerei wegführte. Dennoch deutet sein Engagement in der Spielzeit 1926/27 in Oldenburg⁶⁵ darauf hin, dass er sie noch nicht aufgab. Unter der Intendanz von Richard Gsell wurde Gustav Ru-

65 Sellner wohnt während seiner ersten Zeit am Landestheater in der Offenen Chaussee 60 in Oldenburg.

dolf Sellner nach seiner Personalakte für die Zeit vom 1. August 1926 bis zum 31. Juli 1927 als jugendlicher Komiker und Bonvivant am Landestheater Oldenburg engagiert.⁶⁶

Richard Gsell, der zuvor Oberspielleiter in Bochum gewesen war, leitete das Theater von 1924 bis 1927. Mit ihm kommt der Musikdirektor Werner Ladwig nach Oldenburg. Durch beide Persönlichkeiten kam „ein einheitlicher Plan für die Oper, das Schauspiel und die Konzertreihe zustande“.⁶⁷ Des Weiteren bemühte sich Gsell um die „Besserung des Niveaus, brachte mehr Klassiker in den Spielplan und gewann mit seinem Bestreben, die Operettenwirtschaft zu überwinden, den Beifall“⁶⁸ aller politischen Kräfte im Landtag.

Im Deutschen Bühnen-Jahrbuch von 1927 ist Sellner unter seiner Nummer 46298 als 2. Dramaturg und Schauspieler in Oldenburg aufgeführt.⁶⁹ Im Göttinger Tageblatt vom 29. April 1940 schreibt Sellner:

Schon das nächste Jahr führte mich zu den Anfängen regielicher Arbeit, als ich zum ersten Mal nach Oldenburg kam und hier als Regieassistent und zweiter Dramaturg tätig war.⁷⁰

Es waren keine Unterlagen zu ermitteln, die eine Regieassistenten Sellners bzw. eine Dramaturgentätigkeit beweisen würden und zeigen könnten, an welchen Inszenierungen er mitwirkte. Einzig die schlecht erhaltenen Kritiken zu Aufführungen, an denen Sellner als Schauspieler beteiligt war, konnten für das vorliegende Kapitel genutzt werden. Sie zeigen, dass Sellners schauspielerische Leistungen von den Oldenburger Theaterkritikern nicht anders beurteilt wurden, als von denen in Mannheim. Die chronologische Anordnung einiger Inszenierungen, an denen Sellner mitwirkte, soll sein Dasein als Schauspieler illustrieren.

Die Proben für die neue Spielzeit begannen bereits am 5. August des Jahres. Die Spielzeit 1926/27 wurde am Dienstag, dem 31. August 1926, mit Johann Wolfgang von Goethes „Götz von Berlichingen“ eröffnet. Sellner spielt in dieser Inszenierung drei Rollen. Er verkörpert den Liebetraut, Sievers, den Anführer der rebellischen Bauern und den zweiten Offizier der Reichsarmee. Die Regie führt der Intendant des Landestheaters Richard Gsell. Alfred Wien schreibt in den Oldenburger Nachrichten vom 1. September 1926 mit nationalem Unterton: „Ein prächtiger Auftakt – diese glanzvolle Klassikerinszenierung: Höchstes Wertgut deutscher Dichtung, in deutscher Bühnenkunst dem deutschen Volke“.⁷¹ Die Landeszeitung erwähnt Sellners Mitwirken und schreibt ebenfalls am 1.9.1926: „... Rudolf Sellners Liebetraut interessierte sehr und lässt noch manches gute erhoffen“. Weiter ist zu lesen:

66 Personalakte – Gustav Rudolf Sellner = Akz 91 Nr. 290(Rep 760) 31.2.

67 Neumann, Karl-Heinz: *Theater in Oldenburg. Wesen und Werden einer nordwestdeutschen Bühne*. Oldenburg 1982, S. 121 [kurz: Neumann (1982)].

68 Schmidt, Heinrich (Hg.): *Hoftheater Landestheater Staatstheater. Beitrag zur Geschichte des Oldenburger Theaters 1833-1983*. Oldenburg 1983, S. 111 [kurz: Schmidt (1983)].

69 *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* 38. Jahrgang 1927. S. 796.

70 Zeitungsartikel aus: Staatsarchiv Oldenburg – Rep. 760 Akz. 91 Nr. 89.

71 Zeitungsartikel aus: Staatsarchiv Oldenburg – Rep. 760 Akz. 91 Nr. 81. Alle weiteren Zitate des Abschnitts stammen aus derselben Quelle.

Eine große Leistung ist es nicht geworden, doch eine, der man zumindest eine gute Fleißnote zu geben verpflichtet ist. Wir schauen trotzdem vertrauensvoll in die Zukunft. Bis zum Weihnachtszeugnis ist's noch lang.

Die Kritiker der anderen Zeitungen waren sich einig. Die Budjaninger Zeitung teilt ebenfalls am 1. September mit: „Liebtraut wurde von Gustav Rudolf Sellner mit Eleganz und femininer Gestik ausgezeichnet hingelegt“. Gustav Schnitgers bezeichnet Sellner in der „Republik“ vom 2. September 1926 als „gewandten Sprecher“. Die Inszenierung konnte in der Spielzeit neun Aufführungen verzeichnen.⁷²

Die Operette von Felix Dörmann und Leopold Jacobson „Ein Walzertraum“ wurde am 11. September 1926 das erste Mal am Landestheater gespielt. Sellner spielt unter der Regie von Fritz Hancke den Leutnant Montschi. Diese Inszenierung ist eine der ersten aktiven Begegnungen Sellners mit dem Musiktheater. Dr. E. L. schreibt am 12. September über die Premiere: „eine gelungene Vorstellung“.⁷³ Sellner wird in keiner Kritik erwähnt.

Bernard Shaws „Kapitän Braßbounds Bekehrung“ wurde unter der Regie Hans Preß am 14. September 1926 erstaufgeführt. In dieser Komödie übernahm Sellner die Rolle des Felix Drinkwater. Die Landeszeitung berichtet am 15.9.26: „Unerträglich in seiner monostatischen Quecksilbrichkeit der Drinkwater Gustav Sellners“. In den „Oldenburger Nachrichten“ schreibt Alfred Wien unter der Überschrift „Temperament, Witz und Geist“ über die gleiche Aufführung:

Unter ihnen ragte Gustav Rudolf Sellners, gewaschen wie ungewaschen famos humorig genommenes, Galgengesicht Felix Drinkwater [...] hervor. (Auslassung – C.W.)

Die Inszenierung war ein großer Erfolg am Oldenburger Theater.

Im November 1926 verbietet der Theaterausschuss der Stadt Oldenburg Tollers „Hinkemann“⁷⁴ und Brechts „Trommeln in der Nacht“. Die Begründung, es könnte zu Ausschreitungen im Theater kommen, war dabei nicht überzogen, da sich im linken und im rechten politischen Spektrum bereits radikale Gruppierungen in Oldenburg gegründet hatten. Das Verbot zeigt jedoch auch, wie groß der Einfluss rechtsradikaler Gruppierungen auf den Theaterausschuss war, wenn dieser durch bloße Vermutungen das Verbot dieser beiden Stücke anordnete. Es ist erstaunlich, dass vereinzelt schon zu dieser Zeit die Theaterleiter der Republik zögerlich wurden, wenn es darum ging, Stücke anzunehmen, die polarisierten. Die vermeintliche Demokratie war schon zu diesem Zeitpunkt augenscheinlich geschwächt. Eine große Wirkung muss dieser Vorgang bei dem jungen Theatermann Sellner ausgelöst haben, der später mit dem Versuch, ein Arbeitertheater in Leipzig zu gründen, zwar scheiterte, aber

72 Neumann (1982), S. 122.

73 Zeitungsartikel aus: Staatsarchiv Oldenburg – Rep. 760 Akz. 91 Nr. 81.

74 Mit dem Skandalstück „Hinkemann“ von Ernst Toller wurde das Zeitstück 1923 begründet. Es fiel damit in die Zeit des beginnenden Aufschwungs und des Endes der Inflation und zeigte, darin formal an den Naturalismus erinnernd, die ungeschönte Realität des Gegenwärtigen. In diesem Fall war es die Realität der Titelfigur, dem im Krieg die Geschlechtsteile abgeschossen wurden und der sich in sozialer Not befand.

es zumindest anstrebte. Leider waren keine Protokolle des Theaterrausschusses zu diesem Verbot zu finden.

Politisch unproblematisch war dagegen das am 13. November aufgeführte Shakespeare-Lustspiel „Viel Lärm um nichts“ in der Regie von Clemens Schubert. Sellner gab in dieser Inszenierung den florentinischen Grafen Claudio. Am 15. November berichtet die Landeszeitung, dass Sellner in der Aufführung „durch einen Sturz gehandicapt“ war.⁷⁵ Inwiefern dieser Umstand mit der Meldung zu tun hat, dass nach diesem 13. November 1926 alle Rollen Sellners durch andere Schauspieler ersetzt wurden, kann nur vermutet werden. Bis zum 17. Dezember 1926 wurden aber tatsächlich alle Sellnerschen Rollen von Kollegen übernommen. Nach dieser Spielpause trat Sellner das erste Mal wieder unter der Regie von Clemens Schubert in „Das Wintermärchen“ als des Schäfers Sohn auf. Die Landeszeitung vom 22.12.26 schreibt:

Eine passable Leistung als alter Schäfer bot Curt Thiele, während Gustav Rudolf Sellner in der Rolle des Schäfersohnes erneut die Schwäche seiner schauspielerischen Kräfte erwies.

In einer weiteren Kritik zu dieser Inszenierung heißt es in der Oldenburger Landeszeitung vom 18. Dezember von Alfred Wien: „Gustav Rudolf Sellners junger Schäfer etwas sehr imbezill, allzu oft schon so gesehene Schablone“.

Am 31. Dezember 1926 kam das Lustspiel „Der Glückspilz“ von Gustav Rickelt auf die Bühne des Oldenburger Landestheaters. Sellner spielte in der Inszenierung von Curt Thiele den Justizrat Ohlsen. Zu seiner Rolle heißt es in der Landeszeitung vom 3.1.27: „Auch Gustav Rudolf Sellner lag ein älterer Justizrat nicht übel [...] Das leere Haus amüsierte sich, als wenn es voll wäre“. (Auslassung – C.W.) Die Äußerung des Kritikers weist auf die leeren Zuschauerränge selbst bei diesem Unterhaltungsstück hin. Tatsächlich hatte das Landestheater bereits zu diesem Zeitpunkt mit finanziellen Nöten zu kämpfen, ein Umstand, der sich bis zum Ende der Weimarer Republik durch die gesamte Theaterlandschaft ziehen sollte.

Die erste Premiere 1927 war am 15. Januar Wolfgang Goetzes „Neidhardt von Gneisenau“⁷⁶ in der Regie von Hans Preß. Sellner gab hierbei den Generaladjutanten des Königs von dem Knesebeck. Die Landeszeitung vom 17.1.27 hat zu berichten:

Gust. Rud. Sellner hatte als Generaladjutant von dem Knesebeck nicht die ironische Glätte, die diese Typen in langjähriger Hoflust ausgebildet haben [...] Das Theater besaß die Geschmacklosigkeit, durch Heranziehung einer die beiden Pausen mit aufdringlicher Militärmusik ausfüllenden Militärkapelle das Charakterdrama des geistigen Problematikers Gneisenau zum militärischen Bumsstück zu degradieren. Es läge nahe, die Angelegenheit als eine beabsichtigte nationalistische Unterstreichung des Stückes zu deuten, wenn man den Herren so viel Überlegung zutraut.⁷⁷ (Auslassung – C.W.)

75 Zeitungsartikel aus: Staatsarchiv Oldenburg – Rep. 760 Akz. 91 Nr. 81.

76 Der deutsch-bewusste Klassizismus lebt in diesem Drama weiter.

77 Zeitungsartikel aus: Staatsarchiv Oldenburg – Rep. 760 Akz. 91 Nr. 81.

In den Nachrichten schreibt Wien:

Etwas betont operettenhaft in der Intrige der von dem Knesebeck Sellners. Mehr Haltung Herr Generaladjutant! Je mehr es unter der Maske der formvollendeten äußeren Verbindlichkeit sich beherrscht und zurückhält, um so wirksamer würde das glatte Ränkespiel sein; diese gereizte Spitzigkeit im Ton gegenüber Männern wie Blücher und Gneisenau war schon mehr ungezogen.

Die Äußerungen zur schauspielerischen Leistung Sellners beweisen entweder sein Scheitern an der Rolle des Knesebecks oder zeigen die Richtung der Inszenierung, die das rechte Stück, nach den Aussagen einiger Kritiker, ironisierend darstellte. Bedenklich ist das Statement des Kritikers Wien, der bezogen auf das nationale Stück schreibt: „Hier ist etwas, dass weißt in harter und karger Gegenwart in ein künftiges Neues“.

Gustav Rudolf Sellner wechselte nach seiner ersten Spielzeit am Landestheater Oldenburg an das Landestheater Gotha. Intendant Rolf Roennecke, der ihn später erneut nach Oldenburg holen sollte, engagierte ihn in Gotha als Schauspieler, ersten Dramaturgen und Oberspielleiter des Schauspiels. Diese Tätigkeiten übte Sellner in den Spielzeiten 1927/28 und 1928/29 aus.

Sellners Spielzeit in Oldenburg 1926/27 zeigt die Wende in seiner Theaterarbeit. Noch immer als Schauspieler tätig, erwirbt er hier erste Erfahrungen als Dramaturg und Regieassistent. Zuletzt genannte Betätigungsfelder konnten leider nicht durch erhaltene Dokumente, sondern nur durch eigene Aussagen Sellners und dem Deutschen Bühnen-Jahrbuch von 1927 bewiesen werden. Sellner spielte in 20 Theaterstücken 23 Nebenrollen. Positive und negative Kritiken zu seiner Schauspielleistung halten sich in dieser Spielzeit die Waage. Dabei werden die negativen Kritiken jedoch deutlicher und bezeichnen seine schauspielerischen Kräfte sogar als schwach. Seine Befähigung lag wohl, das beweist der Werdegang Sellners im Allgemeinen, in der Dramaturgie und der Regie.

Nach der Spielzeit 1926/27 geht Richard Gsell als Intendant nach Dortmund. Werner Ladwig konnte sowohl in der Oper als auch im Konzertbereich ein weiteres Jahr engagiert bleiben.

Die Zeit Sellners am Oldenburger Landestheater sollte nicht seine einzige hier sein. Fünf Jahre später führte ihn sein Weg wieder in die Stadt. Ab dem 1. August 1932 war er am Landestheater als Oberspielleiter beschäftigt. Die vier bekanntesten Inszenierungen dieser Spielzeit waren am 17. Oktober 1926 die Uraufführung „Krankheit der Jugend“ von Ferdinand Bruckner an den Hamburger Kammerspielen unter der Regie von Max Reinhardt am 20. November 1926, die Uraufführung von Gerhart Hauptmanns „Dorothea Angermann“ unter Leopold Jessner, die Neueinstudierung des „Hamlet“ am Staatstheater am 3. Dezember 1926 und am 12. Januar 1927 die Uraufführung von Walter Hasenclevers Stück „Ein besserer Herr“ in Frankfurt am Main. Mit allen vier Stücken arbeitete der Regisseur Sellner noch während der Weimarer Republik.

2.1.5 Fazit: Sellner als Schauspieler

Seine ersten Eindrücke und Erfahrungen am Theater sammelte Gustav Rudolf Sellner nachhaltig als Zuschauer und dann als Schauspieler in München, Mannheim und Oldenburg Anfang und Mitte der 20er Jahre.

In den Münchner Kammerspielen unter Otto Falckenberg erlebt der Zuschauer Sellner sowohl die Avantgarde, als auch die profane Unterhaltung und damit einen Spielplan mit einem breiten Spektrum unterschiedlichster Stücke. Falckenberg inszeniert auch Erst- und Uraufführungen expressionistischer Dramatik und sucht dabei nach neuen Darstellungsmöglichkeiten. Diese findet er, in Anlehnung an Max Reinhardt, unter anderem mit dem Einsatz von Musik im Sprechtheater. Dazu gehörte auch die Unterstreichung des gesprochenen Wortes durch bestimmte Gefühle transportierende Geräusche, mit denen er experimentierte. Sellner benutzte dieses ästhetische Mittel später in seinen eigenen Inszenierungen. Die sowohl von Falckenberg in München, als auch von Sioli in Mannheim betriebene Shakespearepflege scheint eine ebenfalls nicht zu unterschätzende Beeinflussung für Sellners sich entwickelnde Theaterkonzeption gewesen zu sein.

Das Theater in seinen Grundzügen lernt der junge Theatermann Sellner in seinem ersten Schauspielengagement an der Bayerischen Landesbühne kennen. An dieser gemeinnützigen Wanderbühne gibt es keine avantgardistischen Stilexperimente, kein Suchen nach neuen Darstellungs- oder Dramenformen. Diese konservative Bühne will einzig die Theaterkunst in die bayrische Provinz bringen und zur Allgemeinbildung beitragen. Sie ermöglicht Sellner jedoch den Sprung zum Nationaltheater Mannheim, in dem er in der Spielzeit 1925/26 als Schauspieler tätig ist.

Bei Francesco Sioli wird Sellner erneut mit dem Suchen nach neuen Dramen und Darstellungsmöglichkeiten konfrontiert. Am Mannheimer Nationaltheater wird noch deutlicher als bei Otto Falckenberg an den Münchner Kammerspielen die Abkehr vom expressionistischen Theater hin zu der Neuen Sachlichkeit befördert. An der „Jungen Bühne“ im Nationaltheater, der Sellner angehört, wird experimentell mit Musik gearbeitet. Hier werden die meisten Erst- und Uraufführungen des Theaters herausgebracht. Grundzüge der Theaterpolitik Siolis sind auch die später von Sellner aufgegriffene Verjüngung des Personals und des Spielplanrepertoires. Sellner sieht sich in dieser Spielzeit mit zahlreichen Negativkritiken über seine schauspielerische Leistung konfrontiert und beschäftigt sich zunehmend mit der Dramaturgie und der Regie.

In seinem darauf folgenden Schauspielengagement am Oldenburger Landestheater war Sellner auch als 2. Dramaturg und Regieassistent beschäftigt. Sein Intendant Richard Gsell bemühte sich, die kulturelle Funktion des Theaters zu verbessern. Er brachte vermehrt Klassikerinszenierungen auf die Bühne und dämmte die Operettenwirtschaft ein. Gsell musste sich schon damals mit dem verstärkten Aufkommen rechtsradikaler Strömungen in der Lokalpolitik konfrontiert sehen. In der Spielzeit 1926/27 erfährt Sellner hier zum ersten Mal den Einfluss der Politik auf das Theater und dessen Spielplan. Während nationale Stücke von Politik und Kritik bejubelt werden, verbietet der Theaterausschuss aus „Sicherheitsgründen“ Stücke von Brecht und Toller. Auch diese Erfahrung kann nicht

ohne Wirkung auf den jungen Theatermann geblieben sein, der bereits in der nächsten Spielzeit als Dramaturg und Regisseur am Gothaer Landestheater tätig wurde und hier Brecht inszenieren konnte.

2.2 Der Dramaturg und Regisseur Gustav Rudolf Sellner

In den folgenden Kapiteln sollen anhand der auffindbaren Quellen die Regieanfänge Sellners möglichst detailgenau erläutert und seine sich entwickelnden Inszenierungsprinzipien herausgearbeitet werden. Dabei ist zu beantworten, an wem sich der junge Regisseur orientierte, welche Dramatiker er schätzte und inszenierte, wie er in der Presse wahrgenommen wurde und welche Ziele er verfolgte. Es war dabei notwendig, einen faktenreichen, chronologisch aufgebauten Teil voranzustellen, der in einem Fazit zur Beantwortung der Fragestellung nutzbar gemacht werden soll.

2.2.1 Sellner und seine Zeit in Gotha

Das Theater wird immer deutlicher zum Kampfplatz politischer Auseinandersetzungen. Piscator gründet im September 1927 seine erste Bühne im Theater am Nollendorfplatz in Berlin. Die Nationalsozialisten gründen in Berlin, gegen die Volksbühne gerichtet, die „Großdeutsche Theatergemeinschaft“ im Wallner-Theater. Im Herbst 1928 zeichnet sich eine neue Wirtschaftskrise ab. Die Arbeitslosenzahl steigt auf über zwei Millionen. Abgeordnete der konservativen Parteien fordern vermehrt eine Kontrolle des Kulturlebens, da die Radikalisierung auf dem Theater zunimmt. Am 19. Dezember 1928 gründet Alfred Rosenberg den „Kampfbund für deutsche Kultur“, der eine konservativ-nationale Position gegen das Theater der Republik aufbauen soll und einen „deutschen“ Spielplan entwickelt. Im Jahr 1929 wurden vermehrt Soldatenstücke auf die Bühne gebracht. Die Uraufführung von Möllers „Douaumont“ am Schauspielhaus Essen und an der Komödie Dresden fand am 17. Februar 1929 statt.⁷⁸ Die Schauspieler protestieren im Februar 1929 gegen ihre wirtschaftliche Lage. Bereits im März 1929 steigt die Zahl der Arbeitslosen auf 2,8 Millionen an. Die Folgen sind eine Verschärfung der Lohnkämpfe und Streiks. Am 1. Mai 1929 kommt es zu blutigen Auseinandersetzungen in Berlin. Durch den steigenden Missmut der Bevölkerung erleben die Nationalsozialisten einen neuen Aufschwung. Die finanzielle Not der Schauspieler und die infolge der starken Radikalisierung der Zeitstücke entstandenen Kontrollmechanismen für die Theater führen zur Entstehung zahlreicher Schauspiel-Studios, die in Eigenfinanzierung und abseits jeglicher politischer Beeinflussung agieren. In einigen Berliner Theatern wird in die Spielpläne polizeilich eingegriffen, da Ausschreitungen in Theateraufführungen vermehrt vorkamen. Durch diese Maßnahme wird die immer wieder verlangte Zensur indirekt realisiert. Am 21. August 1929 wird der Young-Plan unterzeichnet. Dieser Plan legte die Zahlungsraten und die Laufzeit der Reparationen fest.⁷⁹

78 Am 22. Mai 1930 inszenierte Sellner das Stück am Coburger Landestheater.

79 Siehe dazu: Rühle (1, 1988), S. 775, 839, 917.

Nachdem Sellner in der Spielzeit 1926/27 Schauspieler, 2. Dramaturg und Regieassistent am Landestheater in Oldenburg gewesen war, wurde er in der Zeit von September 1927 bis zum Juli 1929 Schauspieler, 1. Dramaturg und Oberspielleiter des Schauspiels am Landestheater Gotha.⁸⁰ Unter dessen Intendanten Rolf Roennecke, der Gustav Rudolf Sellner fünf Jahre später nach Oldenburg zurückholen sollte, wuchs Sellners Anerkennung als Regisseur auch über die Grenzen des Landestheaters hinaus.

In den Deutschen Bühnenjhrbüchern von 1928 und 1929 ist erweiternd zu lesen, dass Sellner als Leiter des dramaturgischen Büros und als Propagandachef der Spielleitung arbeitete, eine Funktion, die auch die Schriftleitung der Ekhoftblätter umfasste.⁸¹ Die Ekhoftblätter des Landestheater Gotha wurden von der Intendanz des Theaters als Halbmonatsschrift zur Pflege theaterkünstlerischer Interessen herausgegeben und waren mit dem täglichen und dem wöchentlichen Spielplan des Landestheaters verbunden.

Intendant des Landestheaters Gotha und der Staatskapelle war von 1927 bis 1930 Dr. Rolf Roennecke. Für die Spielzeiten 1930/31 und 1931/32 wurde er als Intendant nach Plauen berufen. Von 1932 bis 1936 war Roennecke Intendant am Oldenburger Landestheater, wo er 1935 zum Landesleiter der RTK Gau Weser-Ems ernannt wurde. Nach seiner Intendanz in Oldenburg wurde Roennecke 1936 Leiter der Abteilung 7 der Fachschaft Bühne in Berlin, der Überprüfungsstelle für Bühnenlehrer und des Nachwuchses. Ab 1937 war er Leiter der Fachgruppe 1b der RTK (Fachgruppe Bühnenleiter) in Berlin, der entscheidenden Berufungsinstanz der Intendanzvergabe und stellvertretender Leiter der Fachgruppe Theaterveranstaltungen.⁸² Noch während der Spielzeit 1927/28 schreibt Roennecke in den Ekhoftblättern:

Die Theaterkunst ist fern von Schwarz-Weiß-Rot und fern von Schwarz-Rot-Gold, politisch ausgedrückt. Die Theaterkunst hat nichts mit Politik zu tun, weil sie über der Politik steht.⁸³

Bereits zehn Jahre später hatte Dr. Rolf Roennecke eine erstaunliche theaterpolitische Karriere unter den Nationalsozialisten gemacht, eine Tatsache, die zeigt, wie wandelbar er in den unterschiedlichen gesellschaftlichen Systemen funktionierte.

Die Theatergeschichte in Gotha ist tief mit dem Ekhoft-Theater verwurzelt, welches bis 1840 die einzige Aufführungsstätte in Gotha war. Elisabeth Dobritzsch berichtet in ihrem Buch über wechselnde Gastspiele, die bis 1839 anhielten und ab 1840 „für Gotha in ein nach Plänen Friedrich Schinkels errichtetes Theatergebäude in der Stadtmitte verlegt“ wurden.⁸⁴ Das Hoftheater Gotha wurde am 2. Januar 1840 eröffnet. Ab 1925 wurden von diesem Theater aus die Bühnen Eisenach, Langen-

80 Gustav Rudolf Sellner wohnte während seines Aufenthalts in Gotha in der Schützenallee Nr. 20. Gegen Ende der 1920er Jahre, wahrscheinlich noch während seiner Zeit in Gotha, heiratete Sellner Else York, die in Oldenburg als Schauspielerin fest engagiert war.

81 *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* 39./40. Jahrgang 1928/29. S. 390/418.

82 Siehe dazu: *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* 50. Jahrgang 1939, S. 91.

83 Nachlass Sellner – Ekhoftblätter.

84 Dobritzsch, Elisabeth: *Barocker Bühnenzauber. Das Ekhoft-Theater in Gotha*. München 1995, S. 55.

salza, Waltershausen und Friedrichroda bespielt. Fünf Jahre später wurde es aufgelöst und von Altenburg mitbenutzt.⁸⁵ Zusätzlich gastierten verschiedene Thüringer Theater, unter ihnen Meiningen und Weimar, in Gotha. 1931 wird Gotha wieder ein eigenständiges Landestheater mit Zweigbühnen in Eschwege und Mühlhausen.

Das Landestheater Gotha brannte 1945 vollständig aus. Die Archivalien zum Theater sind größtenteils beim Brand zerstört worden. Was geblieben ist, so schreibt Ursula Krämer „sind Erinnerungen, Theaterzettel aus privater Hand und einige unvollständige Unterlagen in der Landesbibliothek und dem Museum für Regionalgeschichte Gotha und ein paar Zeitungsberichte“.⁸⁶ Die übrig gebliebenen Fassaden des Theaterhauses wurden 1958 abgerissen. Leider ist anzunehmen, dass beim Theaterbrand wichtige Unterlagen über Gustav Rudolf Sellner vernichtet wurden und so kann auch hier lediglich der Versuch unternommen werden, mit dem vorhandenen Material Sellners Zeit in Gotha zu rekonstruieren.⁸⁷ Eine wichtige Quelle ist in diesem Zusammenhang eine publizierte Sammlung von Kritikausschnitten, die Inszenierungen Sellners in Gotha beschreiben. Diese Kritiken zeigen, dass Sellner schon in Gotha zu überregionalem Ansehen als Regisseur gekommen war, da unter anderem auch Berliner Zeitungen von seinen Inszenierungen berichteten.

Sein Wirken in Gotha fiel in eine schwierige Zeit für das Landestheater. Wie überall wirkte sich die wirtschaftliche und politische Krise der Republik auch auf die Provinz und deren Kulturleben aus. Diese Situation forderte von einem jungen, aufstrebenden Theatermann mit Propagandaaufgaben ein hohes Maß an Kreativität, die er als Schriftleiter der Ekhoftblätter des Landestheaters unter Beweis stellen konnte. Des Weiteren wurde Sellner anscheinend schon während seiner Gothaer Zeit mit Intendanz- und Verwaltungsaufgaben betraut. Er führte beispielsweise einen offiziellen Briefwechsel mit dem Oberbürgermeister Dr. Scheffler, in dem es u.a. um 250 Hefte der Thüringer Sondernummer der Zeitschrift „Das Theater“ geht, die einen Sonderartikel über das Landestheater Gotha beinhaltete. Am Ende eines Briefes ist zu lesen: „Mit dem Ausdruck vorzüglichster Hochachtung – Die Intendanz des Landestheaters: i.A. G. R. Sellner – vorgelegt am 1. Februar 1929“.⁸⁸

2.2.1.1 Die Spielzeit 1927/28

Die Spielzeit 1927/28, die vom 4. September 1927 bis zum 30. Juni 1928 andauerte, war auch die erste Spielzeit des Intendanten Dr. Rolf Roenneke. Dieser löste Willy Loehr⁸⁹ ab, der gepriesen als „her-

85 Altenburg übernahm einen kleinen Teil des Personals.

86 Krämer, Ursula: *Eine Residenzstadt und ihr Theater*. Hildburghausen 2000, Vorwort [kurz: Krämer (2000)].

87 Aufgrund dessen, dass das „Gothasche Tageblatt“, die einzig liberale Zeitung in Gotha dieser Zeit war, habe ich mich zum größten Teil auf Rezensionen dieses Blattes beschränkt. Die vermehrte Nutzung dieser Zeitung lag allerdings auch daran, dass diese vollständig erhalten war.

88 Akten der Stadtverwaltung Gotha Abt. 144 Nr. 416, S. 104.

89 Loehr gehörte nach dem „Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945“ zu den Theaterleuten, die nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten ins Exil gingen. Wegen seiner semitischen Abstammung wurde er 1935 beurlaubt und später entlassen.

vorragender Bühnenleiter“ an das Meininger Landestheater ging. Zu seinem Abschied schreibt das Gothaer Tageblatt:

Allein seinem Können und ernstem Streben ist es zu danken, daß unsere Bühne während der drei Jahre seiner Tätigkeit sich künstlerisch zu dieser Höhe entwickeln und behaupten konnte, trotz aller Schwierigkeiten in künstlerischer und wirtschaftlicher Beziehung.⁹⁰

Fakt ist, dass Loehr ein wirtschaftlich schlecht dastehendes Theater, dessen Haushalt in der Spielzeit 1926/27 um 80 000 Mark überschritten war, hinterließ. Der neue Intendant berichtet bei seiner Vorstellung vor der Arbeitsgemeinschaft zur Erhaltung und Förderung der Gothaer Landesbühne, dass die neue Spielzeit am Sonntag, den 4. September 1927, durch ein Gastspiel in Eisenach eröffnet werden solle. In Gotha, so Roenneke, „folge am 6. September Haendels Oper „Belsazar“⁹¹; als erstes Schauspiel ist Fritz von Unruhs „Prinz Louis Ferdinand“ in Aussicht genommen“.⁹²

Gustav Rudolf Sellners erste Inszenierung in Gotha war das Detektivschauspiel „Der Hexer“ von Edgar Wallace, ein begehrtes Zeitstück, das anscheinend rechtzeitig vom Landestheater Gotha gesichert werden konnte, da es, nachdem es das erfolgreichste Stück der vorangegangenen Spielzeit gewesen war⁹³, 1927/28 monopolisiert wurde. Daraus folgt, dass die Inszenierung in Gotha zumindest für diese Saison eine Seltenheit war.⁹⁴ Das Gothaer Tageblatt schreibt, sich kurz fassend, über die Inszenierung vom 20. September 1927:

Die von G. R. Sellner ausgeführte Einstudierung ist auf den Ton des Werkes abgestimmt und in allen Teilen gelungen; sie ist modern bis ins Letzte, mit verdunkelter Bühne beim Aktbeginn und plötzlichem Erlöschen des Lichtes beim Schluß des Aufzuges. Die Menschen auf der Bühne bewegen sich wie in Scharnieren, wie Schemen. Das Gleichgewicht des Geistes ist aufgehoben, und irgendwie nach oben oder unten, sicher aber anormal verlagert. Die Philosophie des Alsob beherrscht Regisseur, Schauspieler und Publikum [...] Aufführung ohne jeden Tadel [...] Das Bühnenbild von P. Elkins, besonders im ersten und dritten Akt, entbehrte nicht der Originalität; es war gut erfunden, bizarr und zugespitzt ausgeführt [...] Es war also ein voller Publikumserfolg.⁹⁵ (Auslassungen – C.W.)

Aus dieser einzig auffindbaren Kritik zur augenscheinlich „modernen“ Inszenierung geht hervor, dass Sellner sich in seiner ersten Regiearbeit offenbar an einen eher expressionistischen Inszenierungsstil hielt. Die schemenhaften Bewegungen der Darsteller, die wie Scharniere wirken, die Lichtregie nach dem „Hell-Dunkel-Prinzip“, die anormale und daher traumhafte Verlagerung des Gleichgewichts des Geistes und das bizarr, zugespitzte Bühnenbild sind Indizien dieser Annahme. Es bleibt

90 *Gothaer Tageblatt*. Gotha 1. Juli 1927 Nr. 151, S. 3.

91 Gemeint ist anscheinend das 1744 von Georg Friedrich Händel komponierte Oratorium „Belshazzar“.

92 *Gothaer Tageblatt*. Gotha 5. Juli 1927 Nr. 154, S. 3.

93 Max Reinhard hatte die deutsche Uraufführung 1927 inszeniert.

94 Mit einer Pause von 15 Minuten nach dem 2. Akt dauerte die Vorstellung von 19.30 Uhr bis 22.00 Uhr.

95 *Gothaer Tageblatt*. Gotha 21. September 1927 Nr. 221, S. 3.

dabei jedoch schwer, nähere Details zum Darstellungsstil der ersten Sellnersinszenierung herauszufinden.

Auch Sellners zweite Inszenierung bearbeitet ein aktuelles Stück, das erst am 12. Januar des Jahres von Richard Weichert uraufgeführt worden war. Hierbei handelt es sich um ein Lustspiel, das der als Expressionist bekannt gewordene Autor Walter Hasenclever 1926 herausgebracht hatte und dessen Übergang vom Expressionismus zur Neuen Sachlichkeit unter Beweis stellt. Er macht sich darin über beide literarische Richtungen lustig. Kritisch gegenüber der Auswahl des Stückes hört sich die Rezension des Gothaer Tageblattes vom 12. Oktober 1927 an, in der über die Inszenierung von Hasenclevers „Ein besserer Herr“ zu lesen ist:

Mit der Aufführung hatte sich G. R. Sellner viel Mühe gemacht. Trotz der bewußten oder unbewußten Milieufälschung, aus der heraus indessen der Sinn des Stückes überhaupt erst verständlich wird, waren die Bilder geschickt aufgezogen. Was unter solchen Verhältnissen herauszuholen war, brachte die Regie ans Rampenlicht. Einen interessanten Rahmen hierfür hatten Elkins raffiniert zusammengestellte Bühnenbilder geschaffen. Wir aber fragen uns: Wann wird die wirkliche künstlerische Linie unseres Landestheaters offenbar? Wir warten darauf mit Spannung.⁹⁶

Die Dauer der Aufführung betrug 2 Stunden. Aus der Werbeanzeige für die Premiere am 11. Oktober 1927 in den Ekhoßblättern geht außerdem hervor, dass Sellner in seiner Inszenierung Musik einsetzte. Hier heißt es:

Die Grammophon- und Radio-Konzerte sind ausgeführt auf den besten Elektrola-Apparaten (Elektrolaschrank und Elektrolakoffer neuesten Modells) und Platten der Firma Musikhaus Holtzhausen, Marktstrasse 22.⁹⁷

Die Quellenlage auch dieser Inszenierung ist äußerst begrenzt. Was man entnehmen kann, ist, dass Sellner bereits hier Musik in seine Inszenierung einfließen ließ, dass das Bühnenbild lobend erwähnt wird und dass eine künstlerische Linie des Landestheaters zumindest für die Kritik zu diesem Zeitpunkt noch nicht ersichtlich war.

Am Freitag, dem 25. November 1927, fand unter der Spielleitung Gustav Rudolf Sellners die Premiere der Neueinstudierung der „Agnes Bernauer“ von Friedrich Hebbel statt. Über die Inszenierung schreibt der Kritiker des Tageblattes: „Die Regie G. R. Sellners hat sich zwar alle Mühe gegeben, um die Darsteller mitzureißen, seine Arbeit war groß – aber wie der Abend dann zeigte – undankbar“.⁹⁸ Als „herausstechend“ gut bezeichnet der Rezensent den szenischen Entwurf des Pid Elkins⁹⁹, der war

96 *Gothaer Tageblatt*. Gotha 12. Oktober 1927 Nr. 239, S. 2.

97 *Ekhoßblätter. Halbmonatsschrift zur Pflege theaterkünstlerischer Interessen des Landestheater*. Gotha 1927/28

98 *Gothaer Tageblatt*. Gotha 26. November 1927 Nr. 277, S. 3.

99 Im „Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945“ ist zu lesen, dass Pid Elkins (Paulo Elkins) wegen seiner politischen Karikaturen in der Presse von den Nationalsozialisten verfolgt wurde, dass er der SPD nahe stand und dass er im Juni 1933 nach Paris floh.

... eigenartig und gut gelöst. Die Harmonie seiner Farben gibt immer wieder willkommenen Anlaß zu bewundern. Die Kostüme und Haartrachten waren mit viel Liebe ausgewählt und herausgearbeitet; auch die technische Leitung und Beleuchtung müssen wir wieder lobend erwähnen. – Welch ein stürmisch begeisternder Abend hätte das werden können! – Man soll eben doch keine Experimente machen.¹⁰⁰

Als Experiment im negativen Sinn bezeichnet der Kritiker die Besetzung und zerreißt v.a. die Leistung der Darsteller der Hauptrollen. Die Gothaer Neuesten Nachrichten berichten zur Aufführung:

... die von heißem Atem getragene Inszenierung von G. R. Sellner, die auch vor großen Streichungen nicht scheute, um die Handlung in festen Umrissen voll zur Geltung zu bringen.¹⁰¹

Die Kritiken verweisen nicht auf eine radikale Bearbeitung dieses Klassikers und lassen keinen Raum für Spekulationen über die angewandte Ästhetik der Sellnerschen Inszenierung. Leider sind auch keine Bühnentalentwürfe dieser Inszenierung erhalten, sodass es schwer fällt, die Beschreibung des Kritikers einzuordnen.

Carl Zuckmayers „Schinderhannes“ wurde als eine Erstaufführung¹⁰² in der Inszenierung von Sellner am Freitag, dem 20. Januar 1928, gegeben. Im ersten Akt spielte Sellner den Gutspächter. Der Theaterexperte des Gothaer Tageblatts schreibt:

Die Inszenierung hatte G. R. Sellner mit großem Verständnis für das Wesentliche der Dichtung besorgt und – wie schon erwähnt – den Rotstift tüchtig in Bewegung gesetzt.¹⁰³

Die Eisenacher Zeitung berichtet: „Die Aufführung unter G. R. Sellners Regie war das Beste, was wir bisher von den Gothaern gesehen haben“ und im Thüringer Volksfreund ist zu lesen: „In wohlgefügten Massenszenen, die die Regie Sellners vorzüglich zu meistern wusste ...“.¹⁰⁴ Ebenfalls in den Kritiken des Bundesarchivs enthalten ist eine Rezension der Gothaer Landeszeitung, die lobt:

Die ausgezeichnete Wiedergabe! G. R. Sellner hat es verstanden, wildbewegte Szenen so außerordentlich packend und lebenswahr, in so musterhaftem Ineinandergreifen auszuarbeiten, daß die Urwüchsigkeit der Dichtung volle Triumpfe feiert.

Auch in den Kritiken zu dieser Inszenierung gibt es nur wenige Informationen zur Regiearbeit Sellners. Zuckmayer gehörte im Dritten Reich zu den verbotenen Dramatikern. Sein Stück wurde 1927 uraufgeführt und gilt als Gegenentwurf zum lehrhaft-politischen Theater.

100 *Gothaer Tageblatt*. Gotha 26. November 1927 Nr. 277, S. 4.

101 Bundesarchiv Berlin – R 55 H 149 – Kritikenauszüge

102 Am 14. Oktober 1927 fand die Uraufführung von Carl Zuckmayers „Schinderhannes“ am Lessing-Theater in Berlin statt.

103 *Gothaer Tageblatt*. Gotha 21. Januar 1928 Nr. 18, S. 3.

104 Bundesarchiv Berlin – R 55 H 149 – Kritikenauszüge

Die nachfolgende Erstaufführung in der Regie von Gustav Rudolf Sellner sollte gleichzeitig die Eröffnungsvorstellung des Zyklus „Theater der Gegenwart“ sein. Gegeben wurde das Brechtstück „Im Dickicht der Städte“. Die keinesfalls liberal klingende Kritik des Gothaer Tageblatts nahm das Stück wenig lobend auf, da man nicht daran gedacht hätte, dass die Eröffnung

... aus einem Werk bestehen könnte, das unserem deutschen Volk ein Milieu bieten würde, das mehr gedacht als wirklich, jenseits des atlantischen Ozeans herrscht [...] Man fragt sich, ob wir in Deutschland wirklich schon so weit sind, daß wir nicht nur Neger-tänze usw. nachahmen, sondern auch Bilder, wir wollen nicht sagen Vorbilder, aus Volksstämmen nehmen, die uns Deutschen mindestens wesensfremd sind.¹⁰⁵ (Auslassung – C.W.)

Solche Stücke würden mit ihrer widersprüchlichen Handlung dem Volke nicht dienen und dem Dichter sei seine ethische Verantwortung nicht bewusst, streitet der Kritiker Herr Heuser weiter. Zur Inszenierung schreibt er einzig:

Angesichts seiner Mängel und des Umstandes, daß nur eine einzige Aufführung des Werkes stattfindet, ist dessen mühevollen Einstudierung wenig verständlich, denn die Aufführung war unter der geschickten Inszenierung von G. R. Sellner, der manches Allzumenschliche taktvoll abschwächen und offenbar die Sprachkultur besonders zur Geltung kommen ließ, eine ganz hervorragende.

Anders als sonst holten nach dem Kritiker die Darsteller alles aus den Rollen heraus. Heuser resümiert:

In dem szenischen Entwurf Pid Elkins fanden die stereotypen Häuser – Mauern rechts und links bei fast allen Bildern nicht allseitig Geschmack, auch das Boxkampfpodium mit seinem Sicherheitsseil mutete merkwürdig an. Dagegen waren einige Interieurs recht farbensön. Die Zuschauer blieben anfangs äußerst kühl. Erst am Schlusse wurde der Beifall ziemlich lebhaft, galt aber sicher mehr den Künstlern als dem Stück.

Aus der Kritik Heusers ist über den Inszenierungsstil Sellners wenig abzulesen. In seinen Augen war sie, trotz des schwachen Stückes, dramaturgisch und ästhetisch gelungen. In der Weimarer Zeitung „Deutschland“ steht über das Stück und die Inszenierung anderes:

Doch die Realisierung des Werkes auf der Bühne in der Erfassung des Untergründigen, der szenischen Bindung auf eine große Linie hin und doch völligen Losgelöstseins von sonst üblicher Theaterstaffage und die Hinlenkung in Handlung, Aktion und sprachlicher Durchfeilung auf das elementar Schwingende im dramatischen Geschehen durch den Dramaturgen und Regisseur Sellner zwang das vollbesetzte Haus zum Mitgehen, be-

105 *Gothaer Tageblatt*. Gotha 29. Februar 1928 Nr. 51, S. 4.

zeugte aber auch, welche Leistungen ein völlig mitarbeitendes Ensemble unter einer ziel-sicheren Führung zu leisten imstande ist.¹⁰⁶

Leider erkennt auch diese Kritik die Leistung Sellners nur im Rahmen von Allgemeinplätzen an, so dass keine genaueren Rückschlüsse auf die Inszenierung gezogen werden können. Die 1923 entstandene zweite Fassung des Brechtschen Zeitstückes gehört noch zu dessen expressionistischer Frühphase.

Als zweites Bühnenstück im Zyklus „Theater der Gegenwart“ kam als alleinige Uraufführung am Freitag, dem 30. März 1928, „Sacco und Vanzetti“ von Willm Reupke in der Spielleitung Sellners auf die Gothaer Bühne. Das Stück richtet sich gegen die Todesstrafe. Das Tageblatt trat erneut als scharfer Kritiker des Dramas auf und betitelt es als „dilettantisches Machwerk“ mit den „größten Sprachschnitzern und Unmöglichkeiten“. Der Kritiker endet versöhnlich und berichtet:

Wenn an Wirkungen einzelner Szenen noch einiges herausgeholt werden konnte, so war das ein Verdienst der Spielleitung (G. R. Sellner) und der temperamentvollen Darstellerin der Schwester Vanzettis (Käthe Wolf), so unmöglich ihr Auftreten an sich (in der vorgeschriebenen Rolle) auch war.¹⁰⁷

Man kann auch bei dieser Inszenierung festhalten, dass sich die Kritiker zwar mehr oder weniger mit dem dramatischen Werk auseinandersetzen, die Regiearbeit dagegen aber vernachlässigen. Interessant ist der in den Regieanweisungen des Autors festgelegte und in der Inszenierung Sellners realisierte Bühnenrick, die völlig verzweifelte, zum Tode Verurteilten kurz vor ihrer Hinrichtung in einem Fernseher zu zeigen, um den Gegensatz zwischen der sensationsgierigen Gesellschaft und den unschuldig Verurteilten zu verdeutlichen. Wie Sellner diese Anweisung des Autors realisierte, wird in keiner Kritik wiedergegeben. Tatsächlich gab es bereits 1928 das Fern-tonkino bzw. den Telehor und damit ein Gerät, das Fernsehsignale empfangen und wiedergeben konnte. Der junge Regisseur brachte damit eine technische Neuheit auf die Bühne, die für das Publikum und die Kritik außergewöhnlich wirken musste. Die ca. 1 Stunde und 45 Minuten dauernde Aufführung war anscheinend ebenfalls eine Inszenierung mit musikalischer Umrahmung. Von der Kritik unbeachtet ist in den Ekho-blättern zu lesen: „Bühnenmusik ausgeführt von einem „Elektrola-Apparat“ der Firma Musikhaus Holtzhausen, Gotha“.¹⁰⁸ Das Bühnenbild wurde von Pid Elkins entworfen, der als Hintergrund in jedem der drei Akte, das überdimensional große Ziffernblatt einer Uhr zeigte. Sellner schreibt in seinem Gutachtenordner am 3. Februar 1928 über Reupkes Werk „Zarenkomödie“:

Das Werk ist bereits verlegt, also eher entstanden als Sacco und Vancetti. Man spürt große Begabung, sicheren Instinkt für theatralischen Höhepunkt und ist geneigt, viel Unreifes zu verzeihen.¹⁰⁹

106 Bundesarchiv Berlin – R 55 H 149 – Kritiken auszüge

107 *Gothaer Tageblatt*. Gotha 31. März 1928 Nr. 78, S. 3.

108 *Ekho-blätter. Halbmonatsschrift zur Pflege theaterkünstlerischer Interessen*. Gotha 1927/28.

109 Nachlass Sellner – Gutachtenordner.

Augenscheinlich wollte Sellner den jungen Autor auf der Bühne durchsetzen und ihn damit protegieren. Dies beweist eine weitere Uraufführung eines Dramas von Reupke durch Sellner und ein im Nachlass Sellners erhaltener Brief des Verlegers Leopold Klotz, der den Autor als Sellners Dichteringel bezeichnet.

Die nach meinen Recherchen nächste Inszenierung Sellners war das Schauspiel „Das Opfer“ von August Stramm, das als alleinige Uraufführung am Montag, dem 30. April 1928, das erste Mal gezeigt wurde. Es handelt sich hierbei um ein Mysterienspiel, das den Selbstmord der Charlotte Stieglitz zum Inhalt hat. Auch diesmal redet der Kritiker des Gothaer Tageblatts über einen „ganz eigenartigen Mißerfolg“ des verantwortlichen Dramaturgen und Spielleiters Sellner, der einen „verlorenen Abend“ durch dieses bühnenuntaugliche Stück erzeugte. Die ganze Inszenierung war nach der Kritik von einem „Zuviel der Regieanweisungen“ umgeben und: „so endete der Abend stimmunglos oder mit Verstimmung und ohne Beifall [...] Diese Uraufführung war nicht zu retten. Schade um Mühe und Aufwand“.¹¹⁰ (Auslassung – C.W.)

Ganz anders urteilt R. A. Sievers in der Berliner Börsenzeitung: „Die Aufführung (Regie G. R. Sellner) bot im besten Sinne lebendiges Theater. Die Szenen waren sprachlich gut ausgewogen und in Steigerung und Retardierung bühnenwirksam und sinnvoll geordnet“.¹¹¹ Im Berliner Börsenkurier berichtet Fritz Balthasar:

Die Aufführung unter der Regie G. R. Sellners betonte einfühlsam die lyrischen Vibrationen der Gestalten, fiel aber nie ins Melodramatische. Eine interessante Gleichzeitigkeit von Geschehnissen wurde durch transparente Wände (an Craig gemahnend) erzielt.

Und in der Kasseler Post ist von Friedrich Karl Kobbe zu lesen:

Die von G. R. Sellner sorgfältig vorbereitete, in transparente Wände gespannte Aufführung war mit vorsichtigem Geschmack auf die Mystik des Geschehens abgestimmt und ließ das manchmal fern anklingende Neue eines Strammtones ergreifend deutlich werden.¹¹²

Leider wird der Regieeinfall Sellners, Handlungen durch transparente Wände gleichzeitig ablaufen zu lassen, nicht näher beschrieben. Sellner schreibt am 7. Februar 1928, also noch vor seiner Inszenierung des Stückes:

Endlich eine wirkliche Tragödie. Niederschmetternd in herrlichen Höhepunkten. Die Aufführung würde ein Ereignis. Selbst die bei Stramm üblichen dialektischen Hemmungen werden angesichts des dichterischen Wurfs nichtig. Formal: ist durch Streichungen unbedingt aufzuhelfen. Freilich: man könnte uns am Zeug flicken, durch den Vorwurf, im „Theater der Gegenwart“ einen verstorbenen Dramatiker zur Aufführung gebracht zu haben, dessen Schaffen in den Anfängen unserer neusten Literatur-Entwicklung er-

110 *Gothaer Tageblatt*. Gotha 1. Mai 1928 Nr. 102, S. 4.

111 Bundesarchiv Berlin – R 55 H 149 – Kritiken auszugsweise

112 Ebd.

starte. Wir beweisen durch die Aufführung des „Opfers“ das Gegenteil wir beweisen August Stramms Bedeutung für das 12. Jahr nach seinem Tode.¹¹³

August Stramms Dichtungen wurden in der NS-Zeit verboten.

Shakespeares „Wie es euch gefällt“ in der szenischen Einrichtung von Sellner kam am 31. Mai 1928 zur Premiere. In der Aufführungsbeschreibung des *Gothaer Tageblatts* findet der Rezensent kein gutes Wort für die Inszenierung. So meint er, dass der Phantasie der Zuschauer „Zwang ange-tan“ wurde „durch Einzelheiten der neuen äußeren Form [...] des noch allzu sehr experimentieren-den Spielleiters“.¹¹⁴ (Auslassung – C.W.) Danach geht er ins Detail und schreibt:

... wesentliche Störungen bedeuteten die durchaus shakespearewidrigen grotesken Kari-katuren des auswattierten Ringers mit der Badehose, das clownartige, geradezu unästhe-tisch wirkende Kätchen, der allzu unzulänglich bekleidete Hirt – Auswüchse krankhafter Phantasie –, die in dieser klingenden, sonnenvollen, geistreichen Symphonie der Verliebt-heit die Schönheiten der Sprache übertönten und wirkten wie rüdische Ratten in einem blühenden Garten voller bunter Singvögel, wie ein überfüllter Aschenkasten in einer glit-zernden Sammlung kunstvollen Meißener Porzellans.

Positiv äußert sich der Kritiker über die musikalische Umrahmung der Dichtung durch die „anmutige Musik“ Hermann Zilchers.¹¹⁵ Am Ende seines Artikels steht:

Unter der Spielleitung G. R. Sellners, dessen Bühnenbild die Phantasie oft weniger anreg-te als behinderte – der Entwurf von Pid Elkins war viel zu bunt und eigenartig, als das er einheitlich für alle Szenen möglich gewesen wäre – hatten auch alle anderen Damen und Herren Anteil an dem Erfolg.¹¹⁶

Auch für diese Inszenierung gilt, dass die Kritik zu wenige Informationen über deren Stil verrät. Man kann einzig durch die subjektive Wahrnehmung des Kritikers entnehmen, dass das Experiment Sell-ners, Schauspieler in Badehosen, ein clownartiges Kätchen, ein nicht passend gekleideten Hirten auf eine Bühne zu stellen, die in ihrem Bild zu bunt und zu eigenartig wirkt und damit die Phantasie hemmt, aus seiner Sicht nicht funktionierte. Ganz anders als das Konkurrenzblatt schreiben die *Gothaer Neuesten Nachrichten* sich kurz haltend:

113 Nachlass Sellner – Gutachtenordner.

114 *Gothaer Tageblatt*. Gotha 1. Juni 1928 Nr. 127, S. 3.

115 Der Komponist, Musikpädagoge und Pianist Hermann Karl Josef Zilcher lebte von 1881-1948. Von 1922-1944 hatte er die Stelle des Direktors des Bayrischen Staatskonservatoriums in Würzburg inne. Neben der Musik für „Wie es euch gefällt“ schrieb er 1925 auch die Lustspielsuite „Der Widerspenstigen Zähmung“ für 12 Instrumente.

116 *Gothaer Tageblatt*. Gotha 1. Juni 1928 Nr. 127, S. 3.

Die Spielleitung wie auch unser Schauspielpersonal hatten gestern einen besonderen Ehrenabend. Wir gratulieren dem Spielleiter G. R. Sellner zu diesem unbestrittenem Erfolg von ganzem Herzen.¹¹⁷

Zu Ehren des 150. Todestages Conrad Ekhofs wurde am 16. Juni 1928 eine Gedenkfeier veranstaltet, deren Leitung Gustav Rudolf Sellner übernommen hatte und die von den Schauspielern und Musikern des Landestheaters ausgestaltet wurde. Die Presse berichtet über den Festakt:

In der Vorhalle des Theaters strahlte hell beleuchtet die Büste Ekhofs aus einer Blatt-pflanzendekoration, zu Füßen ein prachtvoller Lorbeerkranz mit Schleifen, dem Besucher entgegen. Eine gleiche stimmungsvolle Dekoration zierte die halbdunkel gehaltene Bühne.¹¹⁸

Er schildert weiter, dass die „gut abgewogene Gedenkfeier reinen, edlen Genusses mit zahlreichen Rezitationen, Reden und Musikstücken“ gespickt war.

Während seiner ersten Spielzeit am Gothaer Landestheater erarbeitete Sellner als Leiter des dramaturgischen Büros einen Gutachtenordner, indem er in kurzer Form Expertisen zu Zeitstücken verfasste. Die Genauigkeit seiner Beurteilungen und die teilweise ironische Kritik an den Stücken lassen erkennen, wie weitsichtig und belesen Sellner mit seinen 23 Jahre bereits war.¹¹⁹ Im Ordner entdeckt man seine Abneigung zu Stücken mit politischen oder erotischen Inhalten und sein Interesse am expressionistischen Drama. Ich habe die Kritik der von ihm in diesem Ordner bearbeiteten Stücke, wenn sie früher oder später von ihm inszeniert wurden, in die vorliegende Arbeit eingebaut und alle Werke, die von ihm begutachtet wurden, im Anhang verzeichnet.

2.2.1.2 Die Spielzeit 1928/29

Die Spielzeit 1928/29 wurde am 4. September 1928 mit der Operette „Die gold'ne Meisterin“ eröffnet.

Sellner gab seinen Einstand in seine zweite Spielzeit am Gothaer Landestheater am Freitag, dem 7. September 1928, mit einem weiteren Shakespearestück. Gezeigt wurde unter seiner Spielleitung eine Neueinstudierung des Lustspiels „Der Kaufmann von Venedig“, die gleichzeitig die Spielzeiteröffnung des Schauspiels bedeutete. Mit „einem anerkennenswerten Erfolg“, so der Kritiker des Tageblatts, fand Sellner bei ihm Gefallen. So schreibt er:

Die Bühnenbilder des neu gewonnenen Hansgeorge v. Wilcke waren sehr schön [...] Das Verdienst des Spielleiters Sellner bestand vor allem in der Bekundung seiner Achtung vor dem Dichter. Die Zusammenlegung und Umordnung einiger Szenen und ihre Gliede-

117 Bundesarchiv Berlin – R 55 H 149 – Kritiken auszüge

118 *Gothaer Tageblatt*. Gotha 18. Juni 1928 Nr. 141, S. 3.

119 Köhler (2002), S. 23/24.

rung in drei statt fünf Aufzügen war geschickt und in diesem Umfange statthaft. Gut war das Tempo und das Zusammenspiel; besser hätte vielleicht die Besetzung einiger Rollen und die Auswahl der Bühnenmusik, die mehrmals ganz unmotiviert erklang, sein können ... ¹²⁰ (Auslassung – C.W.)

Abschließend ist zu lesen, dass es eine „sorgfältig vorbereitete“ Inszenierung des Spielleiters mit seinem „selbstlosen Dienst an der Kunst“ war. Auch in dieser über 2 Stunden dauernden Aufführung arbeitete Sellner mit Musik, die von Herbert Hildebrandt geschrieben wurde. Die Eisenacher Zeitung berichtet:

Gotha hat in G. R. Sellner einen modern eingestellten Dramaturgen und Regisseur, der die Verbindung zwischen dem klassischen Werk der Vergangenheit und dem Rhythmus der Gegenwart herzustellen weiß [...] wie Tag und Nacht, wie Wellental und Wellenkronen wechselte das szenisch klug und dramatisch zugespitzte Spiel ab.¹²¹ (Auslassung – C.W.)

Ähnlich äußert sich der Rezensent der Eisenacher Tagespost, welcher schreibt:

Solcher Art Freude an dem Lustspiel Shakespeares zu wecken und vorherrschen zu lassen, war das Werk des Regisseurs Sellner. Der Geist des Shakespeareschen Theaterspiels kicherte um die Szenen. – Sellner hat Ideen und hat den Mut zu Versuchen und so geht die Aufführung in einer reibungslosen Rundung vorüber.

Auch wenn die drei Kritiken nur wenig Klarheit über den Inszenierungsstil Sellners bringen, so zeigen sie doch einstimmig, dass dieser Versuch, einen Klassiker der Gegenwart näher zu bringen, offensichtlich glückte. Wenn selbst das Gothaer Tageblatt, das eine Spielzeit zuvor die Bearbeitung von „Wie es euch gefällt“ noch scharf angegriffen hatte, den Umfang der Streichungen als „statthaft“ anerkennt und Sellners Arbeit als „selbstlosen Dienst an der Kunst“ bezeichnet, so zeigt dies, dass Sellner hier dezent experimentierte und nicht provozierte.

Am Dienstag, dem 25. September 1928, wurde zum ersten Mal das Drama „Der Befreier“ von August Strindberg auf der Gothaer Bühne gegeben. Dabei handelte es sich um die alleinige Uraufführung des Stückes in der Regie von Gustav Rudolf Sellner. Lobend schreibt R. A. Sievers in der Berliner Börsenzeitung:

Als Regisseur des Abends bewies G. R. Sellner erneut, daß er die seltene Gabe der sozusagen sachlichen Wortgestaltung besitzt, die keine verschwommenen Gefühle aufkommen, keine ungefüllten Spielpausen, keine Löcher im Dialog die Atmosphäre zerstören läßt.

Im Berliner Börsenkurier ist zu lesen:

¹²⁰ *Gothaer Tageblatt*. Gotha 8. September 1928 Nr. 212, S. 2.

¹²¹ Bundesarchiv Berlin – R 55 H 149 – Kritiken auszüge

Die pietätvolle Aufführung unter G. R. Sellner hütete sich davor, dem Stück durch grelle Akzente mehr abzutrotzen, als es zu geben vermag. Das bei scharf geschliffener Charakterisierung gedämpfte Spiel entrückte das Werk sehr sinngemäß in die Sphäre des unbewussten, in der es allein zu wirken vermag.

Und der Dresdner Anzeiger beschreibt:

Prachtvoll, ohne toten Punkt, die Aufführung unter G. R. Sellners sicherer, sauberer Regie.¹²²

Das Stück wurde kurze Zeit vorher durch Emil Schering, der es übersetzte, im Nachlass des Dichters entdeckt. Die spektakuläre Uraufführung des Strindbergstückes war ein großer Erfolg für Landestheater und Regisseur. Auch überregional zollte man Sellner dafür große Anerkennung, da er, folgt man den Kritikern, es schaffte durch geschickte Dramaturgie und Regie die typisch Strindbergsche Sphäre des Unbewussten und Traumhaften herauszuarbeiten. Ursprünglich war wahrscheinlich Strindbergs „Der letzte Ritter“ für die Spielzeit vorgesehen. Am 4. Juni 1928 hatte Sellner im Gutachtenordner zu diesem Strindberg-Stück notiert:

Einer der schönsten, stärksten Strindbergs. Kraftvoll strahlend, brechend am Dunkel am Ende sich wieder hebend. Schwierig in der Besetzung schwerer Frauenrollen.¹²³

Strindberg galt während der Naziherrschaft als überwunden und wurde ungern auf den Theatern gesehen.¹²⁴

Eine weitere alleinige Uraufführung unter der Spielleitung Sellners war die Grotteske „Die Schwefelbände“ von Herbert Scheffler mit einem „Lacheffekt für Anspruchslose“¹²⁵, wie das Gothaer Tageblatt titelt. Die Premiere fand am Donnerstag, dem 25. Oktober 1928, statt. Ähnlich wie bei einigen Kritiken der vorangegangenen Inszenierungen äußert sich die lokale Kritik negativ über das Stück. So steht im Tageblatt weiter:

Wenn dieser groteske Versuch schließlich doch einen sogenannten Achtungserfolg erzielte, so verdankt der Verfasser das einer Reihe von technischen Tricks und dem im allgemeinen flotten Spiel unter Leitung des – wie sagt man? – dem Verfasser kongenialen Herrn Sellner.

Dieser hatte, wie schon bei seiner Inszenierung von „Sacco und Vanzetti“, einen Fernseher auf die Bühne gestellt. Was er damit bezweckte, konnte man aus keiner der Kritiken ablesen. Einzig der Kritiker des Tageblatts schreibt voller Ironie dazu in Klammern: „so ein Ding scheint dem Dramaturgen

122 Ebd.

123 Nachlass Sellner – Gutachtenordner 1927/28.

124 Siehe dazu: Eicher, Thomas/ Panse, Barbara / Rischbieter, Henning: *Theater im „Dritten Reich“. Theaterpolitik Spielplanstruktur NS-Dramatik*. Seelze-Velber 2000, S. 371 [kurz: Eicher (2000)].

125 *Gothaer Tageblatt*. Gotha 27. Oktober 1928 Nr. 254, S. 3.

unserer Bühne ganz besonders zu imponieren“.¹²⁶ R. A. Sievers von der Berliner Börsenzeitung schreibt: „Die Aufführung unter G. R. Sellners Regie hatte Laune, Schwung und szenische Rundung“ und im „Tempo“ stand über diese Gothaer Inszenierung: „Die Aufführung unter G. R. Sellners Spielleitung brachte dem Stück und der Darstellung einen großen Erfolg“.¹²⁷ Man erkennt auch in den Kritiken zu dieser Inszenierung eine Trennung zwischen der regionalen Presse, die größtenteils dem Stück und der Inszenierung negativ gegenübersteht und der überregionalen Presse, die vor allem dem jungen Regisseur wohl gesonnen ist. Es ist davon auszugehen und Sellner konnte ebenfalls davon ausgehen, dass eine alleinige Uraufführung das Echo in der überregionalen Kritik finden würde. Sicher war dies nicht die einzige Intention, solch ein Stück zu inszenieren, aber es brachte, und dies war Sellner bewusst, eine größere, künstlerische Anerkennung. Über die Ästhetik der Inszenierung ist wenig aus den Kritiken zu entnehmen. Einzig das gute Tempo und die technischen Tricks, die sicherlich mit dem Einsatz des Fernsehers auf der Bühne zu tun hatten, fanden Erwähnung und eine positive Resonanz bei allen Kritikern. Durch die mehrfache Aufführung dieses Stückes und das zahlreich erscheinende Publikum hatte das Gothaer Theater einen großen Kassenerfolg.

Zum 50. Geburtstag von Georg Kaiser fand am 13. November 1928 die Erstaufführung seines Schauspiels „Oktobertag“ unter der Leitung von Gustav Rudolf Sellner im Gothaer Landestheater statt.¹²⁸ Das Gothaer Tageblatt berichtete einzig: „Das Zusammenspiel unter G. R. Sellners Spielleitung war gut abgestimmt“.¹²⁹ Am 10. April 1928 notiert Sellner selbst dazu:

Der Stoff findet sich bei Schiller und E. Th. Hoffmann. Kaiser experimentiert Psychologie bis in die Metaphysik. Es ist ein unheimlich gereiftes, dialektisch geschliffenes Werk, kaum ein einziger Satz fällt ohne Aktion, mit deutlich gesichtetem Ziel lanciert. Der Lauf der Handlung zwingt romanhaft. Gern möchte man sich der gehirngig kühlen Kraft der Atmosphäre entziehen. Die formale Konstruktion stemmt alle Angriffe weit von sich. Es ist einer der schönsten Kaisers. Aber warum verstrickt sich er, der anders wie Sternheim, nie sonderlich, in Grandseigneurtum verhaftet war, in absolut graue, blutlose, gesellschaftliche Atmosphäre?¹³⁰

Über die Inszenierung Sellners waren keine weiteren Quellen ausfindig zu machen. Interessant ist, dass man das Stück Kaisers nicht eindeutig in eine literarische Richtung einordnen kann. Günther Rühle meint hierzu, dass es Mitte der 20er Jahre „im Drama vielerlei seltsame Prägungen“ gab und dass unter ihnen auch Stücke mit „Spaltungsvorgängen und Doppelpositionen“ waren. Diese waren Ausdruck der sich spaltenden Nation. Zu ihnen kann man auch Kaisers „Oktobertag“ zählen.¹³¹ War

126 Ebd.

127 Bundesarchiv Berlin – R 55 H 149 – Kritikenauszüge

128 Die Uraufführung des Stückes hatte am 13. März 1928 Gustav Gründgens inszeniert.

129 *Gothaer Tageblatt*. Gotha 14. November 1928 Nr. 269, S. 3.

130 Nachlass Sellner – Gutachtenordner.

131 Siehe dazu: Rühle, Günther: *Zeit und Theater 1925-1933. Band III Von der Republik zur Diktatur*. Frankfurt am Main 1980, S. 47 [Rühle (3, 1980)]

Georg Kaiser in der Spielzeit 1927/28 noch der meistgespielte moderne Autor, so durfte er nach 1933 in Deutschland nicht mehr gespielt werden.

Am Dienstag, dem 5. Februar 1929, brachte das Gothaer Landestheater „Die Räuber“ frei nach Friedrich von Schiller in einer Neueinstudierung heraus. Hierbei handelte es sich um eine Bühneneinrichtung von Sellner, der das Schauspiel in zwölf Bilder einteilte und dabei den Versuch unternahm, die „eigentliche Räuber-Idee in Zeitnähe“¹³² herauszuarbeiten, um es auf diese Weise der Bühne der Gegenwart zugänglicher zu machen. Der Intendant beschreibt seine Erfahrungen mit der Idee Sellners in den Ekhoftblättern. Roenneke gibt dabei eine Regiebesprechung zwischen Sellner und ihm wieder, in der es um die Inszenierung der „Räuber“ geht. Sellner spricht in dieser über seinen langjährigen „Herzenswunsch, dieses Werk zu inszenieren“, lenkt aber ein, dass es keinen Zweck habe:

... Klassiker auf die Bühne von heute zu zwingen, die uns kein Interesse mehr entlocken, und es ist verantwortungslos, Klassiker, die stofflich und formal unseren geistigen Bedingnissen liegen, durch den Ballast von zeitgebundenen Fremdkörpern beschwert, dem Publikum unserer Zeit wieder aufzuführen.¹³³

Sellner erörtert weiter seinen Plan, die Amalia gänzlich aus dem Stück zu entfernen, da sie die „tödlichste Seite des ganzen Stückes sei“. Roenneke spricht sich vorerst dagegen aus und begründet seine Entscheidung mit seiner Angst vor einem verärgerten Publikum, das gegen Neuerungen aus, wie es meint, Gründen der Sensationsgier ist. Sellners Absicht war, einen der zeitnahen deutschen Klassiker in einer einheitlichen Stilform wieder aufleben zu lassen, die so intensiv ist, dass sie auch heute noch „wie eine Fanfare des Anbruchs“ wirkt. Sellner gelang es, Roenneke von seiner Auffassung zu überzeugen. Dieser erklärte dann auch, dass er nach einem ausgiebigen Studium des Stückes sich für die Bearbeitung Sellners entschieden habe und nun auf „eine verständnisvolle Mitarbeit der Presse und ein aufnahmebereites Publikum“ hoffe.¹³⁴

Unter der Überschrift „Die Räuber. In dramaturgischer Neugestaltung.“ schreibt der Kritiker der Berliner Börsenzeitung R. A. Sievers in nahezu schwärmerischer Art seine Eindrücke nieder, die aufgrund seiner genauen Recherche hier vollständig Platz finden sollen. Er berichtet:

Der Gothaer Dramaturg und Regisseur G. R. Sellner motiviert seine „Räuber“-Bearbeitung vor allem mit der Erwägung, daß, seiner Meinung nach, die Amalia-Szenen Restbestände des französischen sentimentalischen Dramas seien, die Schiller unter dem Einfluß der Zeitmode geschrieben habe. Für die dramatische Aktion sei diese Partie des Werkes unerheblich. Sellner beruft sich dabei auf Schiller selbst, der – in einer Selbstbesprechung des Stückes – sagt, es sei im Grunde unverständlich, was die Amalia wolle oder was der Dichter mit ihr gewollt habe. Auch daß Karl Moor bis zum Schlusse des dritten Aktes kein Wort über diese Frau äußerte. Amalia sei schlechterdings die tödliche Stelle des Werkes. In Verfolg dieses Gedankenganges hat der Bearbeiter den gesamten Amaliakomplex

132 *Gothaer Tageblatt*. Gotha 6. Februar 1929 Nr. 32, S. 4.

133 *Ekhoftblätter. Halbmonatsschrift zur Pflege theaterkünstlerischer Interessen*. Gotha 1928/29, S. 83 f.

134 Ebd.

aus der Handlung entfernt [...] und hat dadurch nicht nur eine ungemein klare und übersichtliche Gliederung des Ganzen gewonnen, sondern auch eine stärkere, weil einreihige, Motivierung des Helden. Dies nähert das Drama dem Stil der dramatischen Chronik an, die – nachdem alles Unwesentliche, Episodische gefallen ist – eine Herausarbeitung der inneren Dynamik des Werkes, die Erziehung höchster Steigerungsmöglichkeiten bedeutet. Was die Sellnersche Bearbeitung vor allem auszeichnet, ist die Tatsache, daß hier nicht dem Stück von außen her etwas Unorganisches aufgepfropft wurde, d. h. daß die Grundidee weder verwässert noch verfälscht wurde. Hier wollte sich kein Regisseur in Szene setzen, sondern ein junger, begeisterter Theatermensch kämpft auf seine Art um Schiller. Wenn mich nicht alles täuscht, wird diese Bearbeitung, die an keiner Stelle das Gefühl aufkommen läßt, daß da und dort etwas fehlt, ihren Weg über die Bühnen machen, die sich nicht vor der Zeit verstecken wollen. Die Aufführung unter der Leitung des Bearbeiters war von erfrischender Jugendlichkeit, dabei aber bis ins kleinste durchgearbeitet. Eine außerordentlich glückliche Lösung des Schauplatzproblems ermöglichte – mit teilweise projezierten Bühnenbildern (Entwurf G. v. Wilcke) – schnelle Verwandlungen. Karl Kendzia als Franz Moor gab Übertreffendes, doch hielt das gesamte Ensemble Niveau.¹³⁵ (Auslassung – C.W.)

Das lokale Gothaer Tageblatt ist hier anderer Meinung. Der Kritiker spricht davon, dass Sellner mit „Aufbauten, Lichtkegeln, Kinotricks usw.“ arbeitet, die schon lange veraltet seien. Weiterhin meint er, dass „Die Räuber“ außer als literaturhistorisch wertvolles Werk für die Gegenwart ohne Interesse ist und daher nicht für die Jetztzeit umgedeutet werden kann und darf. Der Rezensent zerreißt den Versuch Sellners leider ohne ausreichende Begründung. Resümierend schreibt er:

Das sollte aber niemand hindern, sich diese „Räuber“ anzusehen und dem freilich auf einem Irrwege rückwärts – und nicht vorwärts schreitenden Spielleiter für sein Wollen und Arbeiten Anerkennung zu versagen [...] Es ist selbstverständlich, daß der Abend viele Schönheiten brachte und die Fähigkeiten Sellners als Spielleiter an Einzelheiten erkennen ließ.¹³⁶ (Auslassung – C.W.)

Erneut zeigte sich, dass die Kritiken unterschiedlich ausfielen. Hier jedoch kann man alle Quellen brauchbar machen. Sellners Intention war es, „Die Räuber“ durch seine Bühneneinrichtung in Zeitnähe zu rücken und dies in einer einheitlichen Stilform zu bewerkstelligen. Dies geschah durch das Weglassen von für Sellner unwesentlichen und zeitgebundenen Dingen wie die Amalia. Für den Berliner Kritiker funktionierte das Weglassen, das eine klare Gliederung und eine stärkere Motivierung des Helden brachte. Er spricht vom Stil der dramatischen Chronik, der dadurch erreicht wurde. Das projizierte Bühnenbild ermöglichte, nach dem Berliner Kritiker, eine schnelle Verwandlung der Szene. Der Gothaer Kritiker äußert sich ebenfalls zu Stilelementen der Inszenierung und bezeichnet die genannten Aufbauten, Lichtkegel und Kinotricks als veraltet. Auch über die dramaturgische Bearbei-

135 Bundesarchiv Berlin – R 55 H 149 – Kritiken auszüge

136 *Gothaer Tageblatt*. Gotha 6. Februar 1929 Nr. 32, S. 3.

tung Sellners spricht er negativ und bemerkt, dass solche Klassiker nicht für die Jetztzeit umgedeutet werden dürfen, da sie einzig einen literaturhistorischen Wert besitzen. Bei diesem Versuch, einen Klassiker in Zeitnähe zu rücken, hielt sich Sellner also vor allem an eine Umgestaltung des Dramentextes.

Eine weitere lokale Rüge bekommt Sellner nach der Premiere seiner nächsten Klassikerinszenierung „Der Widerspenstigen Zähmung. 10 Bilder mit Worten Shakespeares“, am 2. Mai 1929. Der Gothaer Kritiker tadelt:

Die Warnung, an die Werke unserer Klassiker mit mehr Ehrfurcht heranzugehen oder die Finger von ihnen zu lassen, ist offenbar nicht deutlich genug gewesen, denn was Sellner als Spielleiter am Donnerstag als „Der Widerspenstigen Zähmung“ brachte, war größter Unfug, eine Verulkung Shakespeares und ein groteskes Beispiel, wie dieser Dichter nicht gespielt werden darf. Statt Humor, Laune, Charme und Witz die Albernheit eines Kasperle-Theaters, idiotische Verzerrungen, ein kitschiger Mischmasch von Anklängen an die kulissenlose Shakespeare-Bühne, an eine Schmiere und an die grotesken Umrahmungen der Karikaturen des „Blauen Vogels“, des russischen Kabarettts. Dieser sich allzu eifrig nach dem schlechtesten Berlin verbildende Spielleiter ahnt, wie es scheint, gar nicht, daß sich die ernstesten Dramaturgen und Gelehrten jahrzehntelang mit der Frage beschäftigt haben: Wie soll man Shakespeare spielen? Er weiß infolgedessen auch nicht, daß man diese Frage beantwortet hat, alles zu vermeiden, was die Aufmerksamkeit des Zuhörers von dem Wort des Dichters ablenken könnte, damit dieses dann die Kraft hat, die Phantasie anzuregen und Bühnenbilder überflüssig zu machen, während das neuzeitliche Theater der Kulissen usw. Illusionen schaffen soll.¹³⁷

Sellner ist in den Augen des Kritikers ein „Illusionsgauler“, der sich selbst inszenieren will und nicht einsieht, dass „Zwerghäuser und Riesenkakteen“ die Illusion stören. Shakespeare muss nach seiner Ansicht „sachlich“¹³⁸ behandelt werden und er resümiert drohend über die „Sellner’schen Übertreibungen“ in der „albernen äußeren Umgebung“:

Daß dieser Weg der Sachlichkeit auch endlich grundsätzlich und stets bei uns im Landestheater beschritten wird und daß nicht jeder nach Belieben als Spielleiter herumulken darf, ist eine bedingungslose Forderung, die beachtet werden muß, wenn nicht weitere Kreise wenigstens Sellner’schen Einstudierungen ferngehalten werden sollen.¹³⁹

Augenscheinlich hatte der Spielleiter ein Experiment gewagt, das einmal mehr nicht die Zustimmung der lokalen Presse fand. Leider waren keine Bühnenentwürfe zu dieser Inszenierung zu finden, so dass man einzig durch die Beschreibung des Kritikers Rückschlüsse auf das Bühnenbild ziehen kann. Anscheinend hatte Sellner versucht, durch Bühnenbilddetails wie „Zwerghäuser und Riesenkakteen“

137 *Gothaer Tageblatt*. Gotha 3. Mai 1929 Nr. 103, S. 3.

138 Der Kritiker meint anscheinend damit „würdig“.

139 *Gothaer Tageblatt*. Gotha 3. Mai 1929 Nr. 103, S. 3.

zu beeindrucken. Der Kritiker fordert Sachlichkeit in der Behandlung der Klassiker und zerreißt die Inszenierung Sellners, ohne dabei näher auf die Inszenierung einzugehen.

Die letzte mir bekannte Inszenierung Sellners am Gothaer Landestheater ist die Erstaufführung des Stückes „Treibjagd“ von Bernhard Blume, über die keine Quellen vorliegen. Die Inszenierung des Stückes, welches im Oktober 1919 in Petersburg spielt, feierte am 16. Mai 1929 Premiere. Blume war NS-Gegner und hatte eine jüdische Frau. Er emigrierte 1936 in die USA. Es ist davon auszugehen, dass ein Verbot seiner Werke spätestens ab 1938 bestand.¹⁴⁰

2.2.1.3 *Spekulationen zum Fortgang Sellners aus Gotha*

Durch einen erzwungenen Volksentscheid kam es 1929 zur Neuwahl des Coburger Stadtrats, die den Nationalsozialisten eine absolute Mehrheit einbrachte. In den Ekhoftblättern ist die Information enthalten, dass Sellner in der Mitte des Jahres nach Coburg wechselt. Hier ist zu lesen: „G. R. Sellner geht in der nächsten Spielzeit als Oberregisseur u. Leiter des dramatischen Büros an das Landestheater Coburg.“¹⁴¹ Leider kann man über die Gründe für Sellners Weggang von Gotha nur Spekulationen betreiben. Ob er im Zusammenhang mit der absoluten Mehrheit der NSDAP im Coburger Stadtrat steht ist daher nicht zu entscheiden. Eher ist wohl anzunehmen, dass Sellner sich für Coburg entschieden hatte, weil diese Stelle ihm größere Befugnisse verhie. In einem Jubilumbuch des Coburger Landestheater schreibt Sellner 1977 und damit 50 Jahre später, dass er in Gotha Dramaturg und Regisseur gewesen sei, um „möglichst bald ein „eigenes“ Theater zu leiten.“¹⁴² Er berichtet weiter:

Entscheiden für das Letztere, lernte ich neben den künstlerischen viele Verwaltungsdinge, lernte unter anderem auch Verhandlungen mit Kulturausschssen zu führen, in denen zahlreiche Parteien einander bekämpften.

Sellner erinnert sich, dass durch den Intendanten Hanns Schulz-Dornburg, der in seinen Augen einer „der brillierendsten Köpfe unter den jungen Theaterleitern“ war, das Coburger Theater zu einer „Art Tummelplatz für junge Genies und alle, die sich dafür hielten“ wurde. Sellner wurde von Schulz-Dornburg eingeladen und berichtet:

Das Gehalt überstieg zwar mein bescheidenes thringisches Einkommen nicht wesentlich, aber die Position versprach größere künstlerische Freiheit und Verantwortung.

140 Eicher (2000), S. 418.

141 *Ekhoftblätter. Halbmonatsschrift zur Pflege theaterkünstlerischer Interessen*. Gotha 1928/29.

142 Erdmann, Jürgen (Hg.): *Coburger Theaterleben. 150 Jahre Coburger Landestheater 1827-1977*. Coburg 1977, S. 31 [Erdmann (1977)].

Noch vor seinem Antritt in Coburg musste sein Idol Schulz-Dornburg gehen, da dieser eine Coburger königliche Hoheit beleidigt hatte.¹⁴³ Im Gothaer Tageblatt vom 26. Juni 1929 ist unter der Überschrift „Der Coburger Intendant geht“ zu lesen:

Nach zuverlässigen Nachrichten hat Intendant Hanns Schulz-Dornburg seine kürzlich von uns berichtete Wahl nach Dessau an das Friedrich-Theater angenommen. Er wurde unter 50 Bewerbern einstimmig gewählt.¹⁴⁴

Sellner selbst gibt fast 50 Jahre später als Grund für den Wechsel nach Coburg an, dass er sich hier besser hätte weiter entwickeln können. Ein wesentlicher, zur Entscheidung führender Punkt dürfte jedoch auch die schwierige wirtschaftliche Situation des Gothaer Landestheaters wie auch der gesamten Kulturlandschaft Thüringens und der ganzen Republik gewesen sein. Besonders Gotha war von den Einsparungsplänen zum Vorteil des Weimarer Theaters betroffen.

Nach der ersten Saison unter der Leitung Dr. Rolf Roennekes verbuchte man in der Bilanz 297 Spieltage mit 478 Vorstellungen und einer Besucherzahl, die von 173163 der Vorsaison auf 228368 gestiegen war. Trotz dieser positiven Zahlen befand sich das Landestheater bereits Ende 1927 in einer äußerst schwierigen finanziellen Situation. Im Oktober des Jahres kann man in einer Beilage der Gothaer Tageblatt lesen, dass durch den Rückgang der Abonnentenzahlen das Gothaer Landestheater vor dem Aus stehe. Der Autor, Oberbürgermeister Dr. Scheffler, spricht von „einer schweren wirtschaftlichen Krise“ und Dr. Roennecke mahnt: „Gothaer, es ist Ernst! Es geht um Euer Landestheater“.¹⁴⁵ Bereits einen Tag später findet eine große „Kundgebung im „Parkpavillon“ Gothas statt. In einem Artikel des Tageblatts erfährt man von einem Werbefilm des Theaters, der

... in dieser Woche bekanntlich vor jeder Theateraufführung über die Leinwand rollt [...] Ist der Filmstreifen auch technisch nicht gerade als Glanzleistung anzusprechen – seine Hauptaufgabe, werbend zu wirken, erfüllt er recht wohl – und das ist schließlich die Hauptsache.¹⁴⁶ (Auslassung – C.W.)

Über eine wahrscheinliche Mitwirkung Sellners bei diesem Film liegen keine Beweise vor.

Im Vergleich zu den Theatern in Altenburg mit 1700 Abonnenten und Weimar mit 2000 sank in Gotha die Zahl der Abonnenten von 860 im Jahre 1925 auf 640 im Jahr 1927. Studienrat Dr. Nippoldt kennzeichnete als Vertreter der Arbeitsgemeinschaft „dann in treffenden Worten den heutigen Zeitgeist als von materialistischen Motiven beherrscht und als kunstfremd“ und wies darauf hin, dass die Zuschüsse des Landes Thüringen für das Landestheater erneut gekürzt wurden. Der Intendant rief im Anschluss alle Gothaer auf, mehr in das Theater zu gehen. Einstimmig wurde am Schluss der Veranstaltung eine Entschließung angenommen, die besagte, dass der „Verlust des Landestheaters [...] von schlimmsten wirtschaftlichen Folgen“ wäre und „unsere kulturellen Belange auf das Emp-

143 Ebd.

144 *Gothaer Tageblatt*. Gotha 26. Juni 1929 Nr. 147, S. 3.

145 *Gothaer Tageblatt*. Gotha 27. Oktober 1927 Nr. 252, S. 4.

146 *Gothaer Tageblatt*. Gotha 29. Oktober 1927 Nr. 254, S. 2.

findlichste schädigen“ würde. Unter allen Umständen, so wurde beschlossen, müsse dies durch Werbung in Vereinen und einer Aufstockung der Abonnentenzahlen verhindert werden.¹⁴⁷

Vor der Spielzeit 1928/29 meldete sich Sellner als Propagandachef des Theaters in einem Artikel in den Ekhoßblättern zu Wort. Er fordert in diesem das Publikum auf, Partei für das Theater zu ergreifen, denn die

... Erwägung der Sinnlosigkeit eines Theaters ohne Publikum müßte den Willen zur Mitarbeit desselben eigentlich festigen. – Denn nur jene Apathie ohne Stellungnahme schadet unseren Theatern, jene erwartungsvolle Gleichgültigkeit, mit welcher heute vielfach das Fluidum einer guten Vorstellung gemordet wird.¹⁴⁸

Sellner plädiert daher dafür „der gerade in Theaterdingen sich stark auswirkenden soziologischen Umgestaltung Rechnung“ zu tragen. Er verweist darauf, dass nachdem „die gesellschaftliche Ordnung des Theaters sich zu lockern begann“ die Subventionen durch den Staat oder die Stadt die „Möglichkeit freier Kunstausübung“ schuf, die letztlich einer „breiten Masse von Publikum zugute kam“. Das Publikum, das dadurch zum „Eigentümer des Theaters“ geworden war, ließ so Sellner „das wertvolle Feuer dieser Kunst ein wenig leichtsinnig erkalten“. Die „Arbeitsbereitschaft des Geistigen“, die erforderlich gewesen wäre wurde zu einer „Trägheit der Erholungssucht“, die zu einem Niedergang der Theaterlandschaft führte. Kämpferisch erklärt Sellner, dass Gotha dieses Schicksal nicht teilen darf und appelliert an das Traditionsbewusstsein der Gothaer. Sellner resümiert:

Nur Passivität läßt solche Tradition, so überlieferter Wille zur Kunst nicht zu, sie fordert jene Arbeitsbereitschaft des Geistigen, fordert das Bekenntnis und den Glauben zur Lebendigkeit des Theaters und gibt dafür das Bewußtsein einer kulturellen Macht.

Abschließend wirbt Sellner für das Abonnement, das eine wichtige Form der Mitarbeit sei, um zuversichtlich in die neue Spielzeit zu schauen.

Weitere Informationen sind einem Zeitungsartikel vom 20. April 1929 zu entnehmen, in dem vom Plan des Weimarer Ministeriums die Rede ist, das Gothaer Landestheater ab der nächsten Spielzeit nur noch 8 Monate zu bespielen. Waren die Künstler und Angestellten des Theaters bis zu diesem Zeitpunkt ganzjährig engagiert, so sollten sie nun in 4 Monaten des Jahres Arbeitslosengeld beziehen oder andere Arbeiten annehmen, um ihren Lebensunterhalt zu sichern. Die Abwanderung guter Kräfte sollte nach Meinung des Autors die Folge sein, die zur Senkung der „künstlerischen Höhe des Theaters“ führen würde.¹⁴⁹ Im Mai 1929 kam die Meldung heraus, dass das Gothaer Landestheater völlig abgebaut werden solle und vom Weimarer Theater bespielt werden würde.¹⁵⁰ Diese stellte sich einen Monat später als Fehlmeldung heraus, da im Juni 1929 die 8 Monatsverträge, die die Verringe-

147 Ebd.; Bei den Reichstagswahlen im Mai 1928 wurde die NSDAP in Gotha mit 1504 Stimmen sechsstärkste Kraft.

148 *Ekhoßblätter. Halbmonatsschrift zur Pflege theaterkünstlerischer Interessen.* Gotha 1928/29, S. 4 f.

149 *Gothaer Tageblatt.* Gotha 20. April 1929 Nr. 92, S. 3.

150 *Gothaer Tageblatt.* Gotha 8. Mai 1929 Nr. 107, S. 3., siehe auch: Akten der Stadtverwaltung Gotha Abt. 144 Nr. 416, „Theaterklage der Stadt Gotha gegen das Land Thüringen“ (arabisch 2 - 6381).

zung des Personals in allen Theaterabteilungen zur Folge hatte, abgeschlossen wurden.¹⁵¹ Damit war die Bespielung des Gothaer Landestheaters durch andere Theater erst einmal abgewendet. Schon in der Spielzeit 1930/31 musste Gotha laut einem Bericht von Ursula Krämer „mit Altenburg fusionieren, quasi als „kleiner Partner“. Ensemble und Orchester werden stark verkleinert“.¹⁵² Zusätzlich gastierten andere Thüringer Theater, unter ihnen Meiningen und Weimar, am Landestheater Gotha. Im Jahr 1931 wurde dieses dann wieder ein eigenständiges Theater und bespielte Eschwege und Mühlhausen, bevor es 1945 vollständig ausbrannte. Damit war das Ende des Gothaer Theaters besiegelt.

Sellners Entscheidung, 1929 nach Coburg zu gehen, wird daher zum einen in der schlechten wirtschaftlichen Situation des Theaters in Gotha begründet sein, das auch ihm einen Vertrag über das ganze Jahr nicht gewähren konnte. Vor allem aber wechselte er wohl, weil er mit einem Engagement am Coburger Landestheater seine Karriere weiter betreiben und seinem Ziel, Intendant zu werden, näher kommen konnte.

In den Spielzeiten 1927/28 und 1928/29 gelang Sellner ein weiterer wichtiger Sprung in seinem Werdegang. Neben seiner Arbeit als Schauspieler, Sellner spielte nur 3 Nebenrollen in der Spielzeit 1927/28, und Dramaturg war er nun auch Regisseur am Landestheater Gotha unter Dr. Rolf Roennecke. In der Spielzeit 1927/28 inszeniert Sellner Stücke von Wallace, Hasenclever, Frank, Hebbel, Zuckmayer und Shakespeare. Des Weiteren inszenierte er innerhalb des Zyklus „Theater der Gegenwart“ Brechts „Im Dickicht der Städte“, Willm Reupkes „Sacco und Vanzetti“ und August Stramms „Das Opfer“. Demnach brachte Sellner als Regisseur neun Theaterstücke auf die Bühne seiner ersten Gothaer Spielzeit.

Weitere zehn Inszenierungen führte er in der folgenden Spielzeit 1928/29 zur Premiere. Hierbei handelte es sich um Stücke von Shakespeare, Strindberg, Scheffler, Kaiser, Veiller, Schiller, Raynal, Hauptmann und Blume. Sellner errang als Regisseur überregionale Bewunderung und wurde durch Roennecke immer wieder mit Aufgaben der Intendanz betraut. Sein Aufgabengebiet wuchs während der beiden Spielzeiten am wirtschaftlich schlecht dastehenden Landestheater Gotha stetig. Trotz der Vielzahl an Inszenierungen, die Sellner herausbrachte, arbeitete er auch als Dramaturg und Lektor. Seine Befähigung im Propagandabereich für das Theater entwickelte er bereits in Gotha. Sellner ist verantwortlich für die Werbeschriften des Theaters, organisiert Festveranstaltungen und macht durch Experimentiertheater, wie seine Bearbeitungen und Inszenierungen von Schillers „Die Räuber“ und Shakespeares „Der Widerspenstigen Zähmung“ beweisen, das Landestheater Gotha über dessen Grenzen hinaus bekannt. Seine mit 23 Jahren erstaunliche Erkenntnisklarheit über die Dramenlandschaft der Zeit bezeugt ein Gutachtenordner, den er in seiner Tätigkeit als Lektor anlegte. Die Inszenierungskritiken bescheinigen ihm in positiver und negativer Kritik die Funktion seiner Versuche des Musikeinsatzes im Sprechtheater. Mehrfach attestieren ihm die Kritiker einen modernen, experimentierfreudigen Regie- und Dramaturgiestil. Genau diese Experimente, auf die die Kritiken leider nur oberflächlich eingehen, sind es, die regionale und überregionale Theaterkritiker in ihrem Urteil darüber unterscheiden. Dabei sind es gerade die Kreise um den Berliner Börsenkurier und die Berliner

151 *Gothaer Tageblatt*. Gotha 18. Juni 1929 Nr. 140, S. 4.

152 Krämer (2000), S. 52.

Börsenzeitung, die die Experimentierfreudigkeit Sellners in dramaturgischer und regielicher Hinsicht begrüßen.

Festzuhalten ist abschließend Sellners besondere Förderung des Shakespearedramas¹⁵³ sowie seine allgemeine Suche nach stilistischen Ausdrucksformen auf dem Theater. Beide Merkmale standen, wie bereits gehört, auch für die Theaterarbeit Francesco Siolis am Mannheimer Nationaltheater und zeugen so von dessen Einfluss auf die Theaterkonzeption Sellners.

2.2.2 Die Zeit in Coburg

Zeitgeschichtlich fällt das Engagement Sellners am Coburger Landestheater in die Zeit des politischen und wirtschaftlichen Zerfalls der Republik. Am 3. Oktober 1929 beginnt die politische Krise mit dem Tod des Außenministers Stresemann. Drei Wochen später erlebt die Welt mit dem Börsenkrach in New York den Beginn der Weltwirtschaftskrise. In Thüringen wird im Januar 1930 Wilhelm Frick zum ersten nationalsozialistischen Minister ernannt, was eine radikale nationalsozialistische Kulturpolitik zur Folge hat. Am 27. März 1930 zerbricht aufgrund von Streitigkeiten der SPD und der DVP über die Finanzierung der Arbeitslosenversicherung die Große Koalition unter Reichskanzler Müller. Die Zahl der Arbeitslosen steigt im März auf 3,5 Millionen an. Nachdem am 18. Juli 1930 der Reichstag aufgelöst wurde, finden am 14. September die Wahlen zum 5. Reichstag statt, in Folge derer die NSDAP eine Steigerung ihrer Mandate von 12 auf 107 erreicht. Die innenpolitische Szene radikalisiert sich zunehmend. Zur Gewinnung der Arbeitslosen und des Bürgertums führen die Nationalsozialisten starke agitatorische Maßnahmen durch. Im Februar 1931 steigt die Arbeitslosenzahl auf beinahe 4,5 Millionen. Am 13. Juli 1931 beginnt die Bankenkrise mit dem Zusammenbruch der Darmstädter und der Nationalbank. Ende 1930 gefährdet die Wirtschaftskrise das Bestehen vieler Theater. Durch den starken Rückgang der Besucherzahlen behaupten sich Revuen und Stücke mit erotischem Inhalt. Aufgrund der Wirtschaftskrise müssen im Juli 1931 einige Theater in Berlin schließen.¹⁵⁴

Die finanzielle Not als Folge der Weltwirtschaftskrise machte auch vor dem Landestheater Coburg keinen Halt. Aus diesem Grund gründete sich am 3. Dezember 1928 die „Gemeinschaft der Freunde des Coburger Landestheaters“ als eine Art schützende Institution für das Theater. Im Herbst 1929 zählte die Gemeinschaft für das Theater bereits 380 Mitglieder, die Spenden zum Erhalt des Theaters sammelten und ohne politische Ambitionen für das Theater warben. Auch durch dieses Engagement konnten in der Spielzeit 1929/30 33 Schauspiele, 17 Opern und 13 Operetten aufgeführt werden. In der nachfolgenden Spielzeit wurden 24 Schauspiele, 29 Opern und 14 Operetten inszeniert.

Im Jahre 1929 gelangten die Nationalsozialisten nach erzwungenen Neuwahlen an die Macht im Coburger Stadtrat. Die NSDAP erhöhte ihre Mandate von 4 auf 13 und bekam als stärkste Kraft 5146 Stimmen, während die zweitstärkste Fraktion, die Sozialdemokratie, nur auf 3441 Stimmen

153 Er inszenierte in den beiden Gothaer Spielzeiten drei Stücke des Dichters experimentell.

154 Siehe dazu: Rühle (1, 1988), S. 917, 1007, 1061.

kam. Der herausragende Sieg der Nationalsozialisten veranlasste Hitler zu einer Rede im Hofbräuhaus der Stadt am 23. Juni 1929, in der er davon sprach, dass Deutschland wieder egoistisch und die Nation wieder geeint werden müsse.¹⁵⁵

Kurz darauf wurde Sellner für die Spielzeit 1929/30 hier als Spielleiter und Leiter der dramaturgischen Abteilung engagiert. Sellner war bis 1931 auch Schauspieler, Schriftleiter der Programmzeitschrift und Kassierer der Genossenschaft am Landestheater Coburg.¹⁵⁶ Die Coburger Zeitung vom 3. Juli 1929 berichtet, dass Sellner neben diesen Tätigkeiten auch als Chargenspieler engagiert sei.¹⁵⁷ Im Interview mit Geitel äußert Sellner, dass er in dieser Zeit von Herbert Ihering durch gute Presseberichte gefördert wurde und so nach Coburg kam.¹⁵⁸ Leider konnten solche Presseberichte weder in den diversen Zeitungsarchiven noch im Nachlass Sellners auffindig gemacht werden. Es besteht daher die Möglichkeit, dass Sellner, der das Interview 40 Jahre später gibt, seinen Förderer Ihering nur erdacht hat. Ein Fakt ist jedoch, dass Ihering zu dieser Zeit gerade die jungen, experimentierfreudigen Theatermacher aus der Provinz zu protegieren versuchte.

Aus einem archivierten Briefwechsel zwischen Sellner, der in dieser Zeit noch in Gotha wirkt, und dem Coburger Intendanten sind einige interessante Fakten zu entnehmen. So schreibt Sellner am 8. Mai 1929:

Ich darf Ihnen nochmals zum Ausdruck bringen, wie sehr auch ich mich freue, nun mehr mit Ihnen zum Abschluss gekommen zu sein. Ich hoffe auf ein Jahr von künstlerischem Gewicht, und glaube Ihnen versprechen zu können, dass der Einsatz meiner vollen Kräfte Ihrer Leitung eine angenehme Hilfe sein wird. Beiliegend übersende ich Ihnen den Vertrag mit Molitor, um dessen Unterschrift ich Sie bitten möchte. Haben Sie doch die Liebenswürdigkeit, Rücksendung per Eilboten an mich, nach erfolgter Genehmigung zu veranlassen.¹⁵⁹

Sellner hatte anscheinend einen Vertrag mit Molitor, den er auch einhalten wollte und so vermittelte er zwischen seinem neuen Arbeitgeber und dem Verlag Molitor & Co in Dresden, der das Programmheft für Coburg übernehmen sollte. Im §2 des noch nicht gültigen Vertrages stand: „Druckanordnung erfolgt durch den Dramaturgen G. R. Sellner, Coburg. Die Abmachung entspricht einer Anzahl von 60 Stck. von der Fa Molitor“. Der Vorschlag von Molitor war dem Theater in Coburg jedoch zu teuer. Sellner schickt in einem Brief vom 16. Mai 1929 seinen unterschriebenen Vertrag zurück, der die Erweiterung seiner Funktion als Schriftleiter des Programmheftes beinhaltete und fordert nochmals den Vertragsabschluss mit Molitor. Dazu führt Sellner die Vorteile einer auswärtigen Verlagsfirma geschickt aus:

155 Siehe dazu: *Coburger Zeitung*. Coburg 24. Juni 1929. Nr. 145, S. 5.

156 *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* 41./42. Jahrgang 1930/1931. S. 351ff/354ff.

157 *Coburger Zeitung*. Coburg 3. Juli 1929. Nr. 153, S. 2.

158 Nachlass Sellner – Interview Geitel / Sellner.

159 Staatsarchiv Coburg 3454 Theaterzettel, Spielpläne, ... 1927-1936.

Man kann ohne irgendwelche private Rücksichtnahme die Durchführung des Vertrages erzwingen, während die Geschäftsbeziehungen am Ort theaterpolitische Gründe des öfteren stören.¹⁶⁰

Trotz der Bemühungen Sellners scheiterte der Vertrag mit Molitor. Den Zuschlag bekommt die Firma Gustav Cohrs aus Coburg, die an Sellner ein monatliches Redaktionshonorar von 100 RM für die Schriftleitung des Programmheftes des Landestheaters Coburg entrichtet.

Bereits seit der Spielzeit 1928/29 war Hanns Schulz-Dornburg Intendant des Landestheaters Coburg. Junge Talente wie Sellner strömten wegen dieses Mannes an das Theater in Coburg. Schulz-Dornburg war für eine moderne Ausrichtung des Theaters bekannt. Eine Ungehörigkeit des Intendanten gegenüber einer Coburger königlichen Hoheit wurde Schulz-Dornburg aber, noch bevor Sellner seine Stelle in Coburg antreten konnte, zum Verhängnis. Hanns Schulz-Dornburg wurde offiziell an das Friedrichstheater in Dessau als Intendant berufen, ein Ruf, dem er folgte. Anscheinend wurde er auf Drängen der nationalsozialistischen Fraktion im Coburger Stadtrat entlassen, da er ein modernes Theaterkonzept mit vielen linken Zeitstücken vertrat. Mögliche Diskrepanzen zwischen Schulz-Dornburg und den Nationalsozialisten müssen sich in den folgenden Jahren aufgelöst haben. Günther Rühle stellt Schulz-Dornburg jedenfalls in die Reihe der treuen Gefolgsleute der NSDAP, die nach der Machtergreifung 1933 abrupt mit einer Intendanz in einem großen Haus geehrt wurden.¹⁶¹ Hanns Schulz-Dornburg übernahm 1933 die Intendanz in Kiel.

In die Coburger Intendantenproblematik schalteten sich auch nationalistische Kreise aus ganz Deutschland ein. So fragt man in der Deutschen Zeitung vom 6. August 1929:

Aller Augen sind auf Coburg gerichtet. Dort brachten die letzten Stadtverordnetenwahlen eine nationalistische Mehrheit. Soll diese Tatsache ohne kulturelle Bedeutung bleiben?¹⁶²

Des Weiteren fordert man:

Wir verlangen nach einem Theaterleiter, der unser Weltanschauungstheater (im Sinne der Johst – Schauwecker – Jünger usw.) mit den Mitteln der Gegenwart und dem Temperament unserer Kriegsjugend in Szene setzt. Die nationale Kampfbühne ist in greifbarer Nähe! Wird Coburg seinen großen Augenblick erkennen und nutzen?¹⁶³

Der neue Intendant wurde bis 1931 Baron Dr. Hans Erdmann von Kutzschenbach, in dessen Intendanz zahlreiche theaterpolitisch gewagte Uraufführungen fielen. Nach Kutzschenbach wurde Oskar Walleck Intendant des Landestheaters.

Sellner verfolgte schon damals das Ziel, ein eigenes Theater zu leiten. Zur Erfüllung dieser Zielsetzung benötigte er einen stetig wachsenden Aufgabenbereich. Seine neue Position brachte eine grö-

160 Ebd.

161 Rühle (2007), S. 736.

162 Stadtarchiv Coburg – 6917 – *Deutsche Zeitung* vom 6. 8. 29. Nr. 1829.

163 Ebd.

ßere künstlerische Eigenverantwortung mit sich. So gestaltete er nun auch den Spielplan des Landestheaters nicht unmaßgeblich mit. Dieser zeigt zu Beginn des Engagements Sellners trotz der versuchten Beeinflussung durch den größtenteils nationalsozialistischen Stadtrat ein breites Inszenierungsspektrum, das auch Experimente zuließ.¹⁶⁴ In einer Werbeschrift des Theaters für die Spielzeit 1930/31 ist zu lesen:

Der Spielplan ist das Schlachtfeld des Theaters. Auf ihm wird gekämpft, für das Theater, gegen das Theater, mit dem Theater. Dem Schauspiel bot sich die Gelegenheit durchweg Erstaufführungen der wertvollsten Dichter der Gegenwart vorzusehen. Auch die Kammerstücke werden sich auf sehr hohem Niveau bewegen: neben Wedekind und Gerh. Hauptmann werden wir mit zwei Berühmtheiten der allerletzten Zeit bekannt – G. Weisenborn und Ferd. Bruckner.¹⁶⁵

Martin Droschke berichtet über die Spielplanentwicklung des Coburger Landestheaters zur Zeit Sellners:

Anfangs nutzte man die lange herbeigesehnte Unabhängigkeit in der Auswahl der Stücke für demokratische Experimente und konzentrierte sich auf sozial und politisch engagierte Schauspiele von Frank Wedekind und Gerhard Hauptmann.¹⁶⁶

Droschke schreibt weiter, dass nach der Weltwirtschaftskrise der Spielplan dem nationalen Zeitgeist vorauslaufen sollte:

Mit Erwin Guido Kolbenheyers „Jagt ihn, er ist ein Mensch“, Josef Winters „Spiel um den Staat“ und Fred A. Angermeyers „Flieg, roter Adler von Tirol“ brachte die Coburger Intendanz bereits vor der Machtübernahme der NSDAP Autoren mit eindeutig nationalsozialistischer Tendenz auf den Spielplan.¹⁶⁷

Jürgen Erdmann umschreibt Sellners Regiearbeit in Coburg mit einer „wahren Erst- und Uraufführungswut“.¹⁶⁸ Nach ihm inszenierte Sellner 1929/30 insgesamt 12 Stücke¹⁶⁹, unter denen sich zwei Uraufführungen (Brust, Reupke) und acht Erstaufführungen (u.a. Grabbe, Ortnor, Strindberg, Möller) befanden. Hinzu kam eine Inszenierung von Shakespeares „Hamlet“ und eine Neueinstudierung von Hofmannsthals „Jedermann“. Unter den Inszenierungen Sellners in der Spielzeit 1930/31 befanden sich zwei Uraufführungen (Vitez, Weisenborn) und zehn Erstaufführungen (u.a. Hamsun, Hauptmann, Werfel, Lessing (Philotas), Shaw, Zuckmayer). Des Weiteren inszenierte Sellner Schillers „Kabale und Liebe“, Shakespeares „Was ihr wollt“ und Strindbergs „Luther“.¹⁷⁰

164 Erdmann (1977), S. 31.

165 Sellner, Gustav Rudolf: *Theaterwerbung für die Spielzeit 1930/31*. Coburg, 1930.

166 *Unser Bayern. Heimatbeilage der Bayerischen Staatszeitung*. Jahrgang 51/7. Juli 2002, S. 101.

167 Ebd.

168 Erdmann (1977), S. 226.

169 Jürgen Erdmann irrt in seiner Behauptung. Sellner inszenierte 15 Theaterstücke in der Spielzeit 1929/30.

170 Erdmann (1977), S. 226.

Das Coburger Publikum war trotz interessanter Spielpläne und hohem künstlerischen Niveau schwierig. So schreibt Erdmann:

Wenn Sellner im März 1930 unter Anspielung auf die mangelhafte Abendeinnahme bei einem Strindberg-Stück feststellte, das Einspielergebnis stehe in keinem Verhältnis zu der Mühe der Einstudierung, wenn er konstatierte, man müsse an das Coburger Publikum „mit gewissen künstlerischen Voraussetzungen“ herantreten dürfen, um den Mut, ernste Stücke überhaupt zu geben, nicht „restlos“ zu verlieren (Theaterheft März 1930), dann befand er sich selbst in dieser resignierenden Stimmung in guter Coburger Tradition.¹⁷¹

2.2.2.1 Die Spielzeit 1929/30

In der Saison 1929/30 inszenierte Sellner 15 Theaterstücke, unter denen 3 Uraufführungen und 9 Erstaufführungen waren. Am 1. September 1929 wurde die erste Spielzeit unter der Leitung des Intendanten Dr. Hans Erdmann v. Kutzschenbach mit Mozarts Oper „Figaros Hochzeit“ eröffnet. Als letzte Inszenierung der Theatersaison feierte am 29. Juni 1930 die Operette „Dolly“ von E. Hirsch ihre Premiere.

Das Sprechtheater eröffnete am 3. September 1929 die Saison mit der Neueinstudierung des „Götz von Berlichingen“. Das Stück ist die erste Inszenierung Gustav Rudolf Sellners am Coburger Landestheater. Sellner trat hier nicht nur als Regisseur, sondern erneut auch als Darsteller des Liebespaars in Erscheinung. Es fanden in der Spielzeit 1929/30 vier Aufführungen dieser Inszenierung statt. In einer Vorbesprechung Sellners ist zu lesen, dass es wichtig sei, das Veraltete in Zeitnähe zu rücken und die vielen Bilder nicht auf einen Einheitsschauplatz zusammenzustreichen, obwohl keine Drehbühne vorhanden war. Er schreibt hierzu:

In unserer Inszenierung sind es insgesamt 37 Bilder, die wir bei offenen Verwandlungen, deren jede nur einige Sekunden dauern darf, auf einer simultan angelegten Bühne wie einen Roman vor dem Auge des Zuschauers abrollen lassen.¹⁷²

Über die Ziele der Inszenierung berichtet Sellner:

Was wir wollen, ist, ihren schlichtesten, innerlichsten künstlerischen Ausdruck unserer schweren Zeit zu finden in kameradschaftlicher Ensemblearbeit und uns mit dem Ernst unserer Arbeit hinzugeben, der nötig ist, um in Deutschland abseits jeder Beeinflussung eine neue dramatische Kunst reifen zu lassen.¹⁷³

171 Ebd., S. 227.

172 Landestheater Coburg (Hg.): *Rückblick auf das Spieljahr 1929-30*. Coburg 1930.

173 Ebd.

Wie bereits am Gothaer Landestheater bemüht sich Sellner darum, das Veraltete auf dem Theater zeitnah zu gestalten. Hierbei spielt anscheinend das Tempo einer Inszenierung eine große Rolle, da er erneut versucht, das Stück mit seiner Vielzahl an unterschiedlichen Bildern romanhaft ablaufen zu lassen. Der künstlerische Ausdruck der Inszenierung soll gleichzeitig Ausdruck der aktuell schweren Zeit sein. Die neue dramatische Kunst soll sich frei und ohne Beeinflussung entwickeln können und die Gegenwart widerspiegeln. Dies ist die Grundintention Sellners auch in dieser Klassikerbearbeitung.

Die Kritik beurteilt Sellners Regiedebüt in Coburg eher als missglückt. Sie findet Lob für den geschickten Aufbau mit seiner Dreiteilung und der sehr guten „Aufriß- und Tiefenwirkung“, empfindet allerdings den sehr schnellen Szenenwechsel auf offener Bühne als äußerst unruhig und ermüdend.¹⁷⁴ Sellners Theaterspiel in der Rolle des Liebetraut wird dagegen als „sehr gewandt und beweglich“ bewertet.¹⁷⁵ Sellner erreichte die angesprochene romanhafte Wirkung durch eine Dreiteilung des Bühnenraumes nach Aussage des Kritikers also nicht.

Das darauf folgende Regieprojekt Sellners war Hugo von Hofmannsthals Mysterienspiel „Jedermann“, das am Freitag, dem 13. September 1929, erstmalig gespielt wurde und fünfmal den Weg auf die Bühne dieser Coburger Spielzeit fand. Erneut ging es dem Spielleiter um ein schnelles Tempo der Inszenierung. Nach der Coburger Zeitung hatte Sellner das Mysterienspiel „in geschickter Weise gekürzt“, um es „in einem Zuge an uns vorüberziehen zu lassen“. Sellner bediente sich dabei, wie bereits in seiner vorausgegangenen Inszenierung, der „Dreidimensionalen nicht ganz reinen Stilbühne und legte das Schwergewicht auf die Darstellung, die wiederum zurückgriff auf eine selten durchgeführte Wahl der zur Verfügung stehenden Kräfte“. Der Kritiker äußert sich lobend zum „glänzend gelungenen“ Erfolg der Premiere und zum Bühnenbild Albertis.¹⁷⁶ Die Werke Hugo von Hofmannsthals wurden von den Nationalsozialisten nach deren Machtübernahme verboten.¹⁷⁷

Am 14. Oktober 1929 fand die alleinige Uraufführung von Reinhold Zickels „Wohnungsnot“ statt. Gustav Rudolf Sellner übernahm bei der einzigen Aufführung der Inszenierung die Rolle des Spielleiters und die des Filmagenten Hiz, die er „vorteilhaft“¹⁷⁸ gab. Mit dieser Premiere war der Kammerspielzyklus der Spielzeit 1929/30 eröffnet. Dieser Zyklus erinnert sehr an Sellners Projekt des „Theaters der Gegenwart“ in Gotha, da unter den Begriff Kammerspiel-Zyklus Inszenierungen fielen, die den Zeitgeist aufnehmen sollten. Sellner bemerkt hierzu:

Die Exponiertheit unserer Kammerspiel-Serie verlangt Zeittheater, verlangt Stücke, die in ihrer Besonderheit heute noch nicht in den allgemeinen Spielplan aufgenommen werden können. Vor allen Dingen fordert sie junge, neue Autoren.¹⁷⁹

174 *Coburger Volkszeitung*. Coburg 5. September 1929. Nr. 207, S. 3.

175 Ebd.

176 *Coburger Volkszeitung*. Coburg 16. September 1929. Nr. 217, S. 2.

177 Siehe dazu: Eicher (2000), S. 405.

178 *Coburger Volkszeitung*. Coburg 15. Oktober 1929. Nr. 242, S. 2.

179 Coburger Landestheater (Hg): *Rückblick auf das Spieljahr 1929-30*. Coburg 1930.

Die Coburger Zeitung schrieb über die erste Inszenierung dieses Zyklus: „Die Spielleitung und Inszenierung lag in den Händen eines zwar jungen, aber äußerst befähigten und geschickten Routiniers, G. R. Sellner“.¹⁸⁰ Allgemein sprach man Sellner eine intelligente Kürzung, eine ideale Besetzung und eine allgemein saubere Szenen-Aufmachung zu, Befähigungen, die zum Ende der Aufführung zu großem Beifall führten. Ähnlich heißt es in der Coburger Zeitung:

Im übrigen zeigte Sellner den routinierten Regisseur, der mit gleichglücklicher Hand Textbuch und Darstellung behandelte und formte, der mit seinem Spürsinn Rollen verteilte und Einzel- und Gesamtspiel sehr geschickt und wirkungssicher ordnete, der auch in der Belichtung der Szene das Bildhafte scharf umriß. Das Ganze eine hochschätzungswerte Arbeit, die dem Stück einen Erfolg bestimmt sicherstellte.¹⁸¹

Auch die überregionale Presse feiert Sellner und so schreibt der Berliner Börsenkurier:

Die Uraufführung unter G. R. Sellners Regie war überaus erfreulich. Sie hatte Tempo und Intensität und zeugt von der Fähigkeit, Schauspieler, die beziehungslos Stilklišchees nebeneinander setzen wollen, einer stilistischen Grundidee unterzuordnen.¹⁸²

In sämtlichen mir vorliegenden Kritiken wird Sellner die Befähigung zuerkannt durch Kürzungen in die Dramaturgie eines Stückes gewinnbringend einwirken zu können, eine saubere Regiearbeit mit guten Bildern hervorzubringen und das Tempo sowohl durch dramaturgisches Eingreifen als auch durch Regiearbeit positiv zu beeinflussen.

Eine der wichtigsten und oft zitierten Inszenierungen unter der Regie von Sellner ist das Grabbe-Werk „Napoleon oder die hundert Tage“. Dieses Bühnenstück schien zu dieser Zeit den Rahmen der Möglichkeiten auf der Bühne zu sprengen und so war es „damals nur noch mit den technischen Mitteln Erwin Piscators realisierbar. Auf nackten Podesten also vor einer Filmleinwand mit wüsten Granateinschlägen spielend, versuchten meine Truppen, die Schlacht von Waterloo zu schlagen“.¹⁸³ Dazu heißt es in einem Brief der Intendanz an die Coburger Polizeidirektion:

In dem Drama „Napoleon“ von Grabbe, das am Freitag, den 25. Oktober d. J. zum ersten Mal im Landestheater aufgeführt wird, wird die Handlung durch einen ca. 50 m langen Schlachtenfilm unterstützt. Der Film zeigt Geschoßeinschläge und Explosionen, ohne Näheres erkennbar werden zu lassen.¹⁸⁴

Um die Detonationen des Films, der auf der Coburger Bühne als dramatisches Element eine Premiere bedeutete, akustisch zu unterstreichen, waren hinter der Bühne Instrumente aufgebaut. Sellner ließ dafür sogar kleine Sprengsätze explodieren, die die Wirkung auf das Publikum noch verstärkten. Die

180 *Coburger Volkszeitung*. Coburg 15. Oktober 1929. Nr. 242, S. 2.

181 Ebd.

182 *Nachlass Sellner – Kritikensammlung* (*Berliner Börsenzeitung*. Berlin 20.10.1929. Nr. 491).

183 Erdmann (1977), S. 32.

184 Stadtarchiv Coburg. A 8648, Blatt 184.

Flexibilität des Bühnenbildes wurde durch große, verschiedenfarbige Podeste bewirkt, die auf Rollen während der Aufführung verschoben werden konnten. Während der Premiere der Inszenierung am 25.10.1929 verschmolzen die geplanten kleinen Explosionen zu einer großen und ließen das Theatergebäude erschüttern und das Publikum fliehen.¹⁸⁵ Es sollte nur zu zwei Aufführungen dieser Inszenierung kommen. Jürgen Erdmann fasst die Reaktionen der Presse zusammen:

Übereinstimmend wird der Mut zu dieser Inszenierung hervorgehoben, die als „Riesenleistung“ („Coburger Volksblatt“, 28.10.1929) gefeiert wird. Gustav Rudolf Sellner habe seinen Ruf als „geschickter Regisseur“ nur erhärtet (Coburger Zeitung 26.10.1929), auch stellt man einheitlich fest, er habe die Bühne, auf die er am Schluß mit Recht gerufen wurde, „geehrt“ verlassen. Das Haus sei „verhältnismäßig gut“ besucht gewesen („Coburger Volksblatt“), die Publikumsreaktion wird z. T. mit „dankbar wie immer“ etwas heruntergespielt („Coburger Tageblatt“, 26.10.1929)¹⁸⁶

Inwieweit die Inszenierung des Grabbestücks mit der Mehrheit der Nationalsozialisten im Stadtrat zusammenhing, kann nicht mehr entschieden werden, auch wenn das Stück eine nationale-politische Grundhaltung einnimmt. Wahrscheinlicher ist, dass das auf der Bühne nur schwierig zu inszenierende Stück einzig aus dem Grund seinen Weg nach Coburg fand, weil es dem Spielleiter Sellner zu künstlerischem Ansehen verhelfen konnte. In einer Vorbesprechung zur Inszenierung des „Napoleon“ von Grabbe weist Sellner selbst auf die Unspielbarkeit dieses Stückes auf der Bühne hin. Er beschreibt die Probleme, die auf solch eine Inszenierung zukommen, entwickelt aber dabei geschickt seine Vorstellung von den Möglichkeiten der Regiearbeit. Er schreibt:

Wir werden demgemäß eine beliebig veränderliche Architekturbühne herstellen, die die Steigerung der Szenen durch die bewegliche Gliederung ihrer Podeste begleite [...] Bewegliche Farbflächen auf einer riesigen Filmplatte bezeichnen hinter den Bauten, die isoliert in der Mitte der Bühne stehen, die Atmosphäre der Schlachtenszenen und wechseln Farbe und Thema mit dem Thema der Szene. Am Schluß des Stückes, der keine ruhige Steigerung des Stückes mehr zuläßt, wollen wir versuchen, durch einen Film, oder jedenfalls bewegliche Projektion auf dieser Lichtplatte das Geschehen auf der Bühne weiter zu entwickeln.¹⁸⁷ (Auslassung – C.W.)

Des Weiteren berichtet Sellner, dass er in seiner dramaturgischen Umarbeitung des Stückes auf die Hälfte des Originals verzichtet hätte, da ihm das Gestrichene unwichtig erschien. Selbstbewusst erklärt er am Ende seine Ausführungen: „Die Aufführung ist programmatisch und stellt einen Bühnenstil zur Diskussion, der Perspektiven entwickelt“.¹⁸⁸

185 Erdmann (1977), S. 33.

186 Erdmann (1977), S. 208.

187 Coburger Landestheater (Hg.): *Rückblick auf das Spieljahr 1929-30*. Coburg 1930.

188 Ebd.

Die erste Aufführung dieser Inszenierung wurde am 25. Oktober 1929 gegeben. Sellner hatte die dramaturgische Einstudierung, die Spielleitung und die Inszenierung übernommen und spielte die Rolle des d'Ambray und des 1. Jägers in beiden Aufführungen, die es in dieser Spielzeit gab. Die Kritik meinte zu seiner schauspielerischen Leistung: „G. R. Sellner war unbedingt als Jäger glücklicher wie als d'Ambray“.¹⁸⁹ Im Coburger Tageblatt konnte man lesen:

Auch G. R. Sellner verließ gestern geehrt die Bühne, auf die er am Schlusse mit Recht gerufen wurde. Denn er hat erstens die Beschneidung des Umfanges der Dichtung vorteilhaft auf 14 Bilder vollbracht, dann aber auch den Stil der Szene im modernen Zeitgeist erfaßt und die großen technischen Anforderungen der Kampfscenen geschickt gemeistert.¹⁹⁰

Der Kritiker bemerkt, dass die Verwendung des Films für die Schlacht von Waterloo sehr effektiv war, auch wenn sie der Kriegstechnik vauseilte. Er lobt insbesondere das wagemutige Bühnenbild und vor allem den Revolutionsakt des überragenden Szenewerks, „das in Wort, Musik und Straßenlärm ein „harmonischen Chaos“ bildete“.¹⁹¹ Der Kritiker der Coburger Zeitung meint abschließend:

Faßt man zusammen, so weiß man zu danken für eine von nationalem Gesichtspunkt aus getragene Inszenierung, für eine lebendige willensfreudige Darstellung und eine Meisterleistung der Regie. Deshalb war der starke Beifall verdient, der für Grosser-Braun und Teichert durch Blumenspenden sichtbare Formen annahm und der Sellner auf die Bühne rief. Ein Erfolg der diesjährigen Spielzeit.¹⁹²

Von September 1929 bis zum Januar 1933 wurde das Stück sechsmal inszeniert, während es im Dritten Reich zu sieben Inszenierungen kam.¹⁹³

Die nächste Sellner-Inszenierung wurde am 18. November 1929 zum ersten Mal aufgeführt. Gegeben wurde die Tragödie „Meier Helmbrecht“ des bayrischen Heimatdichters Eugen Ortner viermal. Im Coburger Tageblatt heißt es:

G. R. Sellner, der Spielleiter, hatte die Tragödie in ihren Wesenszügen glücklich erfaßt und das Kompakte von Menschen und Milieu mit künstlerischem Geschick herausgeholt.¹⁹⁴

Die Coburger Zeitung schreibt, dass der Spielleiter durch seine „glücklich ausgleichende Regie“ ein Ereignis schuf und dass diese dabei die „Unterstützung eines durch Erich Döhler entworfenen Bühnenbildes im rein naturalistischen, grob konturenhaften, farbenfreudigen Stile“ fand. Die „dynamisch

189 *Coburger Volkszeitung*. Coburg 26. Oktober 1929. Nr. 252, S. 2.

190 *Coburger Tageblatt*. Coburg 26. Oktober 1929, S. 3.

191 Ebd.

192 *Coburger Zeitung*. Coburg 26. Oktober 1929. Nr. 252, S. 2.

193 Eicher (2000), S. 348-351.

194 *Coburger Tageblatt*. Coburg 19. November 1929, S. 3.

bewegte Darstellung“ verstand es nach dem Kritiker, das Publikum zu packen. Die Coburger Zeitung resümiert:

Man geht vielleicht nicht fehl, die Aufführung als die bisher wertvollste im Schauspiel der diesjährigen Spielzeit zu betrachten. Dazu sei Intendanz und Künstlerschaft aufrichtig beglückwünscht.¹⁹⁵

Thomas Eicher schreibt: „Erfolgreicher war Ortner dagegen mit seiner „Blut-und-Boden“-Tragödie „Meier Helmbrecht“ (9 Insz./0,09 %, U:1927), die auch während der NS-Zeit sein meistinszeniertes Stück war“.¹⁹⁶

Am 15. Dezember 1929 hielt Gustav Rudolf Sellner im Rahmen einer Matinee seinen Vortrag „Neue Deutsche Dramatik“ im ersten Teil der Veranstaltung, im zweiten Teil wurde die Erstaufführung des Einakters „Der unaussprechliche Hirt“ von Alfred Brust gezeigt. In einem Artikel des Coburger Volksblatts zur Matinee heißt es zum Vortrag Sellners, dass dieser in „seiner geistvollen Erschöpfung des Themas“ und in seiner stilistischen Form „ausgezeichnet und wertvoll“ war. „In wohlthuender Kürze“, so berichtet der Rezensent,

... wußte er die literarischen Bewegungen über etwa vier Jahrzehnte bis zur Stunde der Gegenwart klarzulegen, ihre Kontraste herauszuheben, ihren End- und Auslauf im Gegenwärtigen unter dem Gesichtswinkel „neue deutsche Dramatik“ scharf zu präzisieren.

Im Anschluss an seinen Vortrag las Sellner aus Werken von Gegenwartsschriftstellern und beendete seine Lesung mit Worten von Alfred Brust, „dessen neuste dramatische Schöpfungen wir erleben sollen in der Erkenntnis, einem abseits der lauten Heerstraße in stiller Einsamkeit ernst und stark gewordenen Dichter zu begegnen“.¹⁹⁷ Des Weiteren ist in der Coburger Zeitung zu lesen:

Reicher Beifall lohnte den Sprecher und zollte Dank einer Arbeit, die ein Auszug einer größeren ist und trotz gedrängter Kürze nichts an Einsichtigkeit und Prägnanz verloren hat.¹⁹⁸

Über die auf den Vortrag folgende Aufführung des Bruststückes konnte keine die Inszenierung beschreibende Quelle ermittelt werden. Interessant ist, dass Francesco Sioli die Uraufführung dieses Stückes am Theater in Tilsit übernommen hatte. Vom Inhalt des Vortrags wird im Abschnitt über das Komödienhaus Leipzig noch die Rede sein. Die alleinige Uraufführung des Lustspiels „Das Nachthorn“ von Alfred Brust fand am 16. Dezember 1929 im Rahmen des Kammerspielzyklus statt. Die Spielleitung des nur ein einziges Mal aufgeführten Stückes übernahm Gustav Rudolf Sellner. Die Coburger Zeitung schreibt, dass sich Sellner mit Nachdruck für das Werk des Autors eingesetzt und damit „eine milieusichere Inszenierung geschaffen“ habe, „die gute Wirkungen mit dem von Her-

195 *Coburger Zeitung*, Coburg 19. November 1929. Nr. 272, S. 2.

196 Eicher (2000), S. 414.

197 *Coburger Volksblatt*, Coburg 16. Dezember 1929, S. 3.

198 *Coburger Zeitung*, Coburg 17. Dezember 1929. Nr. 295, S. 2.

mann Alberti gestellten Bühnenbilder erzielte“. In der Rezension des Coburger Tageblatts ist zu lesen, dass sich der Spielleiter außer durch die „fatalen Besetzungsschwächen“ um die Aufführung „sehr verdient gemacht“ habe. Weiter heißt es, dass „die Breite allzumenschlicher Dialoge“ „verständnisvoll beschnitten“ war.¹⁹⁹ Die Coburger Zeitung meint, dass sich der Autor des Werkes glücklich schätzen könne, in Sellner einen Spielleiter gefunden zu haben, der die

... seelischen und darstellerischen Feinheiten mit abgewogener Einfühlung zur alleinigen Uraufführung brachte, die nicht nur dem Dichter zur Freude und Befriedigung gereichen, sondern die dem alten Residenztheater, das glücklicherweise aus seiner Bereifungsperiode seit geraumer Zeit heraus ist, den Platz zuweisen, den es unter den deutschen Bühnen verdient, und der steht gerade im Kammerspiel nicht an untergeordneter Stelle.

²⁰⁰

Der Kritiker hofft, dass das Kultusministerium in München sich darüber bewusst ist, das Coburger Landestheater halten zu müssen und schreibt am Ende: „Das übervolle Haus zollte starken Beifall“. Leider ist auch aus dieser Kritik nur herauszulesen, dass es Sellner verstand wirkungsvoll zu kürzen, er mit einem guten Bühnenbildner zusammenarbeitete und er das Milieu des Stückes gut zu inszenieren wusste.

Eine eher nationale Grundeinstellung nimmt Sellner in der Vorstellung des Stückes „Yorck“ von Ernst Lissauer, der unter vielen Zeitgenossen als deutscher aller jüdischen Dichter galt, ein. Darin schreibt er:

Yorck ist für jeden Deutschen ein erhebendes Stück [...] Aus den persönlichen Konflikten Yorcks, die zwischen hingabevollem Pflichtbewusstsein und klarem politischem Verstand entstehen, verbreitet und verdichtet sich der dramatische Stoff zur ersten Befreiungstat nach der deutschen Gefangenschaft im Napoleonischen Reich [...] Yorck von Lissauer, das am 23. Januar zur Erstaufführung in Coburg kommt, ist ein wahrhaft vaterländisches Stück.²⁰¹ (Auslassung – C.W.)

Sellner inszenierte es und spielte den Generaladjutanten v. Köckeritz. Die Inszenierung wurde fünfmal aufgeführt. In der Kritik des Coburger Tageblatts heißt es:

Straffe Linienführung in der Handlung, geistvolle Dialoge und eine filigrane Charakterisierungsarbeit zeichnen das Werk aus, das bei seiner hiesigen Erstaufführung durch G. R. Sellner – der Künstler spielte auch den Hölfling Köckeritz geschickt mit dem Signum des femininen Militärs – eine wirksame Inszenierung fand [...] Der Abend hinterließ einen guten Eindruck, wofür mit ehrlichem Beifall gedankt wurde.²⁰² (Auslassung – C.W.)

199 *Coburger Tageblatt*. Coburg 17. Dezember 1929, S. 3.

200 *Coburger Zeitung*. Coburg 17. Dezember 1929. Nr. 295, S. 2.

201 Coburger Landestheater (Hg.): *Rückblick auf das Spieljahr 1929-30*. Coburg 1930.

202 *Coburger Tageblatt*. Coburg 24. Januar 1930, S. 3.

Auch in dieser Kritik äußert sich deren Autor nur oberflächlich zur Inszenierung Sellners. In seinem Gutachtenordner hatte Sellner am 6. Juni 1928 zu Lissauers Stück „Das Weib des Jephtha“ notiert:

Ein schönes, sehr tiefes Stück. Gewiss literarischer als Barlach, dem dieser biblische Stoff sehr nahe liegt, ihn verarbeitet hätte, dafür aber zugänglicher. Bei allem Interesse aber, das die Dichtung an sich verdient, ist die Zeitferne nicht zu übersehen, die eine Aufführung heute nicht empfehlen lässt.²⁰³

Wie Sellner seinem Anspruch nach Zeitnähe in seiner Inszenierung von „Yorck“ nachkam, konnte aufgrund der Quellenlage nicht ermittelt werden.

Bevor Sellners Hamletinszenierung zur Aufführung kam, schrieb er in einer Vorbesprechung:

Wir hoffen, den Hamlet in 2 ½ Stunden geben zu können, während er früher bisweilen 4 Stunden gedauert hat und hoffen trotzdem nicht, als radikale Neuerer verschrien zu werden, denn der Weg, den wir gingen, war organisch, von keinem anderen Zwang bestimmt, als dem Wunsch, Gewesenes so lebendig zu machen, daß es das Gegenwärtigste unserer Zeit zu sein scheint.²⁰⁴

Hieraus geht hervor, dass die Intention des Spielleiters erneut darin bestand, einen Klassiker in Zeitnähe rücken zu wollen. Viermal sollte die Neueinstudierung des Shakespeareschen Hamlets durch Sellner gegeben werden. Die Premiere fand am 4. April 1930 statt und dauerte tatsächlich nur 2 ½ Stunden. Gustav Sellner spielte in seiner Inszenierung den Laertes. In einer Kritiksammlung, die dem Bundesarchiv vorliegt, liest man:

Deshalb ging der Leiter des dramaturgischen Büros des Landestheaters und Oberspielleiter G. R. Sellner daran, in seiner kritischen, kühnen Art dem Drama die Länge zu nehmen, ohne aber dem folgerichtigen Aufbau, der herrlichen Gedankentiefe und der sprachlichen Schönheit nur ein Haar zu krümmen. Er selbst hat seine Umarbeitung eingehend begründet und wir sind in der glücklichen Lage ihm bestätigen zu können, daß seine gekürzte Fassung an Wucht, an Eindrucksfähigkeit und Lebendigkeit nur noch gewonnen hat. Dabei ist ein besonderer Vorteil in der von 4 auf 2 1/2 Stunden abgeminderten Spielzeit klar ersichtlich. Daß seine Fassung schon vor der Aufführung Interesse fand, beweist die Nachfrage nach dem Erwerb durch drei Berliner Bühnenverlage.²⁰⁵

Über Sellners Schauspielleistung heißt es: „Er (Sellner als Laertes) geht vielleicht zu sehr in seiner Rolle auf und läßt sich deshalb zu mancher Eckigkeit der Bewegungen verleiten, die gut eine Dosis Abänderung vertragen“ würde. Am Ende der Rezension ist zu lesen:

Das leidlich gefüllte Haus folgte mit sichtlicher Spannung der Handlung, das den überwältigenden Eindruck am Schlusse in Ovationen zum Ausdruck brachte, die einen vollen

203 Nachlass Sellner – Gutachtenordner.

204 Coburger Landestheater (Hg.): *Rückblick auf das Spieljahr 1929-30*. Coburg 1930.

205 Bundesarchiv Berlin – Kritiksammlung – H149. Alle folgenden Zitate stammen aus derselben Quelle.

Erfolg garantieren. Daß Coburg für sein Theater viel übrig hat und wirkliche Leistungen anerkennt, bewiesen die in reichem Maße überreichten Blumenspenden. Möge dem Erst-aufführungserfolg auch der Kassenerfolg folgen.

Das Coburger Tageblatt schreibt lobend über die Inszenierung:

Wenn nun auch G. R. Sellner, den wir als literarisch beschlagenen Bühnenfachmann schätzen, sich an das Hamletproblem herangewagt hat, so zeigt er, daß es ihm nicht an Wagemut und Schöpfergeist gebricht. Das beweist seine Bearbeitung des Buches und die Inszenierung, die Anreiz und Herausforderung zugleich ist. Es gab einst die Anschauung, nicht zuletzt der sogenannten Shakespeareforscher, als ob der Hamlet eines Josef Kainz – den wir übrigens an unserer Bühne sehen durften – das A und O der Hamletdarstellung sei. Heute ist das eine abgetane Sache. Und jetzt hat auch Sellner das Urheberrecht eines neuen Hamlet erworben, indem er alle bühnenmäßige Romantik über Bord warf und Bild und Handlung im Spiegel des zeitlichen Hanges nach Sensation schuf [...] Jedenfalls hat die Sellnersche Inszenierung eine seltene Spannung erzeugt und ihre Striche haben sich unschädlich auf die Handlung, wohltuend aber auf die Spieldauer ausgewirkt. G. R. Sellner hat mit dieser Inszenierung mit ihrer raschen Verwandlungsmöglichkeit einen großen Wurf getan. (Auslassung – C.W.)

Erneut loben die Kritiken einstimmig das dramaturgische Geschick des Spielleiters, äußern sich aber nur vage über die Umsetzung des Stückes auf der Bühne.

Die nächste Premiere unter der Regie von Sellner war die erste Festvorstellung anlässlich des Lutherjahres. Am 15. April 1930 stand zum ersten Mal das Schauspiel „Propheten“ von Hanns Johst auf dem Programm des Landestheaters. Sellner spielte in allen drei Aufführungen Pfefferkorn, den getauften Sohn des Juden Baruchs. Das Coburger Volksblatts bezeichnet die Aufführung als eine „treffliche Leistung des Schauspiels“, die durch ihre Konzentriertheit und Geschlossenheit ausgezeichnet wirkte.²⁰⁶ Der Kritiker lobt die verständige Inszenierung, die einheitliche Linie der Darstellung und die glückliche Rollenverteilung durch den Spielleiter. Im Coburger Tageblatt heißt es:

Von präziser Funktion waren die neuartigen Belichtungseffekte. Das Gesamtbild war von bester Stilform [...] Das gut besetzte Haus zollte der Aufführung lebhaftere Anerkennung.²⁰⁷ (Auslassung – C.W.)

Sellner äußert sich in einer Vorbesprechung wie folgt zum Autor:

Hanns Johsts Bedeutung schätzen wir heute wesentlich günstiger ein, als vor einigen Jahren. Wandte uns damals die Befürchtung von ihm ab, er könnte mit den vielen in seiner schöpferischen Zeit mitwurzelnden Dichtern vereinsamen, so spüren wir heute in seinen wesentlichen Werken objektiv eine elementare dichterische Kraft, die ihn weit aus der ex-

206 *Coburger Volksblatt*. Coburg 16. April 1930, S. 2.

207 *Coburger Tageblatt*. Coburg 16. April 1930, S. 3.

pressionistischen Epoche hebt und die Perspektive seines Wertes sehr zu seinen Gunsten verschiebt. Das Wesentlichste für uns: Wir erkennen seine dichterische Sendung.²⁰⁸

Barbara Panse erklärt:

Das expressionistische Luther-Stück «Propheten», uraufgeführt am 02.11.1922 im Schauspielhaus Dresden, wurde in den Spielzeiten 1929/30 bis 1932/33 (erster Teil) insgesamt nur zweimal inszeniert, danach dreizehnmal. In der Rosenbergschen Theaterzeitschrift «Bausteine zum deutschen Nationaltheater» heißt es über das Schauspiel im November 1933: «Johsts «Propheten» führen in den Anbruch einer neuen Zeit. «Es riecht nach Brand, Pestilenz und jüngstem Gericht». Aber einer ist unter ihnen, der den «Frühling über Deutschland» wittert: Luther».

Trotz seines expressionistischen Gehalts erkenne man den nationalistischen Geist des Stückes. Johst greife die Katholische Kirche an, betreibe Antisemitismus und befördere das Führerprinzip.²⁰⁹

Einen Monat später inszenierte Sellner ein Stück eines weiteren nationalsozialistischen Dichters, Eberhard Wolfgang Möller. Zur Aufführung kam, zum ersten Mal auf der Coburger Bühne, dessen Stück „Douaumont oder die Heimkehr des Soldaten Odysseus“, in dem Sellner den Sprecher gab. Die Premiere des Stückes, das sechsmal aufgeführt wurde, fand am 22. Mai statt. In einer Beschreibung des Stückes gibt sich Sellner begeistert und schreibt über die Hauptfigur Soldat O.:

Verlassen von seiner Frau, verachtet von seinem Sohn kämpft er um seinen Frieden; der Krieg, den er in sich trägt, jagt ihn durch die Lüge unserer Nachkriegsjahre.

Weiter hinten heißt es:

Keine Schilderung vermag die tiefe Erschütterung auszumalen, mit welcher das Stück uns trifft. Hier wird sein Boden besonders vorbereitet sein durch den bekannten Roman „Sieben vor Verdun“, dessen Impressionen wir hier auf der Bühne begegnen.²¹⁰

In seinem Gutachtenordner schreibt Sellner noch am 3. Februar 1928 über Möllers „Aufbruch in Kärnten“:

Das neuste Stück eines ganz jungen Dichters, der lyrisch in passiver Empfindung manche stimmungsvolle Szene schafft, am Wege zum Ziel aber kraftlos scheitert. Das Stück ist letzten Endes nur eine unnötige Bauertragödie privaten Inhaltes mehr.²¹¹

Sellner verwendete bei seiner Aufführung abermals das Medium Film, eine Maßnahme, die Möller in seinen Regieanweisungen vorgibt. Der Hauptdarsteller zerreißt im letzten Akt die Kinoleinwand, auf

208 Coburger Landestheater (Hg): *Rückblick auf das Spieljahr 1929-30*. Coburg 1930.

209 Siehe dazu: Eicher (2000), S. 633-636.

210 Coburger Landestheater (Hg): *Rückblick auf das Spieljahr 1929-30*. Coburg 1930.

211 Nachlass Sellner – Gutachtenordner 1927/28.

welcher Kampfszenen zu sehen sind, um seinen Körper als Projektionsfläche anzubieten. In einem Brief der Intendanz an das Polizeiamt in Coburg heißt es:

... zeigen wir hierdurch an, daß bei den Vorstellungen „Douaumont“ (Erstaufführung 22.5.30) der Filmapparat der Städt. Werke durch den geprüften Filmvorführer Ott zur Verwendung gelangt und zwar vom Saal des Landestheaters aus zur Bühne durch die Mittelloge.²¹²

In einer Rezension des Coburger Volksblatts ist zu lesen:

G. R. Sellner hatte die Inszenierung mit der guten Unterstützung Hermann Albertis (Bühnenbild) bestens besorgt. Das Gesamtmilieu war trefflich charakterisiert. Die Darstellung bewegte sich auf guter Linie.²¹³

Im Coburger Tageblatt wird gewertet:

Das Werk hat in G. R. Sellner als Spielleiter einen Meister gefunden, der Szene und Spiel den Stempel seiner künstlerischen Individualität aufprägte. Er brachte dem in den Fußstapfen seiner expressionistischen Kollegen wandelnden Dichter volles Verständnis entgegen und ging mit ihm resolut in den Zuschauerraum, wo er sowohl als persönlicher Vermittler des Vorspruchs wie als Leiter des Kinodramas den gewollten Sensationseffekt des Stückes kraftvoll förderte [...] Das gutbesetzte Haus zeigte großes Wohlgefallen an Stück und Aufführung und rief die Darsteller und den verdienten Spielleiter mit lauter Beifallsbezeugung viele Male.²¹⁴ (Auslassung – C.W.)

In der Coburger Zeitung steht über die Arbeit Sellners:

Gerade die Betonung der Gegensätzlichkeit der Anschauungen war ihm willkommenster Anlaß zu nüchternster Gestaltung. Daß er zugleich als Sprecher in sachlicher Unerbittlichkeit den Prolog zum Vortrag brachte, ließ auf eine gesunde Auffassung schließen. Das Theater als Kino erscheinen zu lassen, in dem die Darsteller mit zum Publikum werden, in dem die nötigen Zwischenrufe die Situation erheblich steigern, erhöhte die Lebendigkeit der Handlung.²¹⁵

Das im Februar 1929 uraufgeführte Stück wurde in der Spielzeit 1929/30 noch von zwei weiteren Theatern gegeben, in den beiden darauf folgenden Spielzeiten nur noch von jeweils einem Theater und nach 1933 von zwei kleinen Stadttheatern.²¹⁶ Barbara Panse vermutet, dass „Douaumont“ nach 1933 „obsolet“ geworden war. Panse schreibt zum Stück:

212 Stadtarchiv Coburg. A 8648, Blatt 211.

213 *Coburger Volksblatt*. Coburg 26. Mai 1930, S. 3.

214 *Coburger Tageblatt*. Coburg 23. Mai 1930, S. 3.

215 *Coburger Zeitung*. Coburg 23. Mai 1930. Nr.120, S. 2.

216 Siehe dazu: Eicher (2000), S. 649.

In Abwandlung des Odysseus-Mythos werden die «Freier» nicht getötet, sondern gewandelt: Am Ende sind sie Soldaten, Kämpfer, die die Festung Douaumont mit ihren Leibern verteidigen. Möller bleibt also nicht bei der Darstellung des Konfliktes zwischen heimkehrendem Frontsoldaten und teilnahmsloser Nachkriegsgesellschaft stehen. Er präsentiert einen Ausweg aus der Misere: die auf die «neue Gesellschaft» weisende Ausöhnung zwischen Vater und Sohn (entgegengesetzt der älteren expressionistischen Dramatik), die Versöhnung zwischen Frontkämpfer und Gesellschaft. Das alle einende Zauberswort, Möller nimmt es szenisch vorweg: die durch den Frontkämpfer initiierte «Volksgemeinschaft».²¹⁷

Beeindruckend für die Spielzeit 1929/30 ist, dass Sellner nahezu die Hälfte aller gegebenen Stücke inszenierte. Auf 33 Schauspiele insgesamt kommen 15 Inszenierungen von Sellner.

2.2.2.2 Die Spielzeit 1930/31

In der Spielzeit 1930/31 inszenierte Sellner ebenfalls 15 Theaterstücke, darunter 2 Uraufführungen und 10 Erstaufführungen. Am 31. August 1930 wurde die Spielzeit 1930/31 mit Mozarts Oper „Don Juan“ eröffnet und am 30. Juni 1931 mit der Operette „Viktoria und ihr Husar“ von P. Abraham beschlossen.

Interessant ist ein Beitrag Sellners in der Programmzeitschrift „Landestheater Coburg“ zur Eröffnung der Kammerspiele in der Spielzeit 1930/31. Hier schreibt er über Heinrich Mann, dessen Einaktersammlung „Drei Akte“ die Kammerspielzeit eröffnen sollte. Sellner würdigt Mann als den geborenen Dramatiker, dessen wenige Bühnenstücke „meisterlich“ sind und schreibt über „Drei Akte“:

Wirklich zeigt sich hier der Dichter von allen besten Seiten. Wir lernen seinen Ernst kennen, wie seine Satire, seine Lebensweisheit, wie seine komödiantische Leidenschaft. Coburg wird eine wahrhafte Bereicherung erfahren und ihn von nun an von der Bühne her – wie es richtig ist – neben seinem Bruder gebührend würdigen. – Schließlich wird sich der interessante Gewinn mit einer so angenehmen Eröffnung der Kammerspiele verbinden, den angriffslustigen Romancier in solcher dichterischen Beherrschung wiederzufinden.²¹⁸

Leider findet sich kein Hinweis zur Erfüllung des Plans, Heinrich Mann zu spielen und daher ist davon auszugehen, dass er nicht realisiert wurde.

Die erste Inszenierung Sellners in der Spielzeit 1930/31 war das Lustspiel „Geschäft mit Amerika“ von dem jüdischen Autor Paul Frank und Ludwig Hirschfeld, das am 5. September erstma-

217 Ebd., S. 651.

218 Nachlass Sellner – Programmheft „Landestheater Coburg“ 1930/31.

lig aufgeführt wurde. Es kam in der Spielzeit zu sieben Aufführungen des Stückes.²¹⁹ In der Presse ist einzig über die Arbeit Sellners zu lesen, dass dieser „eine kurzweilige, lebendige, nie ermüdende“²²⁰ Inszenierung schuf. Nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten wurde das Stück, das 1932 noch erfolgreich verfilmt wurde, allerdings verboten.²²¹

Am 11. September 1930 wurde Shakespeares „Was ihr wollt“ in der Inszenierung und Bearbeitung Gustav Rudolf Sellners gegeben. Über Sellners Arbeit ist in der Rezension der Coburger Zeitung zu lesen:

Mit Hilfe seines Bühnenbildners Erich Döhler führt er hinein in den Reiz orientalischer Entfaltung, vermeidet das sonst so bevorzugte „Bühnen-Karussell“ und weiß doch mit Hilfe raffiniert ausgedachter Raumtechnik eine schnelle Verwandlung zu bewerkstelligen. Hauptsächlich die junge Generation zu Wort kommen lassend, bieten sich ihm mit ihr doch noch mancherlei rezitative Unzulänglichkeiten, die eine starke Feilung vertragen und besonders artikularistisch beobachtet werden müssen. Sonst bleibt er doch der feinfühligste Psychologe, der zu wählen weiß [...] Lachen bis zur Tränensackleere, dann auch Blumen und Beifall.²²² (Auslassung – C.W.)

Resümierend schreibt der Kritiker weiter, dass die Inszenierung „witzig und doch inhaltsam“ gewesen sei. Die einzigen Informationen über die Inszenierung, die dazu noch ungenau gehalten sind, sind die junge Besetzung und die raffinierte Raumtechnik, die schnelle Umbauten ermöglichte.

Anlässlich der 34. Generalversammlung des Evangelischen Bundes kam es am 22. September 1930 zu einer Festvorstellung, bei der „Luther (Die Nachtigall von Wittenberg)“ von August Strindberg gegeben wurde. Die Inszenierung und Bearbeitung des Stückes oblag Gustav Rudolf Sellner, der auch den päpstlichen Legat Alexander, „mit all seinen Ränken“²²³ spielte. Weiter heißt es zur Inszenierung, dass Sellner eine leichte Anlehnung an den Expressionismus liebt. „Deshalb“, so begründet der Kritiker der Coburger Zeitung,

... seine mit Hilfe des Bühnenbildners Erich Döhler²²⁴ in reiner „Schwarz-weiß-Manier“ gehaltene Szenengestaltung, seine Liebkosung des Schattenbildes in der Projizierung des Monumentalen. Vielleicht will er der Symbolik (Licht und Schatten) damit einen besonders breiten Raum gestalten, zum andern bei Verwendung des stufenartigen Aufbaus die Einzelpersönlichkeit in den Vordergrund stellen. Beides ist ihm trotz der ausgespro-

219 Am Sonntag, dem 19. Oktober 1930, wurde es als Gastspiel des Landestheaters Coburg auch am Stadttheater Sonneberg aufgeführt.

220 *Coburger Zeitung*, Coburg 6. September 1930. Nr. 209, S. 3.

221 Siehe dazu: Eicher (2000), S. 429.

222 *Coburger Zeitung*, Coburg 12. September 1930. Nr. 214, S. 2.

223 *Coburger Zeitung*, Coburg 22. September 1930. Nr. 222, S. 2.

224 Nach dem „Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945“ wurde Döhler 1937 aus der RTK ausgeschlossen, weil er eine jüdische Ehefrau hatte. Mit einer Sondergenehmigung durfte er jedoch bis zur Schließung aller Theater in Oldenburg und Kassel weiter beschäftigt sein.

chensten Eigenart, der er sich befließigte, durchaus gelungen [...] Einer gut durchgearbeiteten Aufführung blieb deshalb auch am Schlusse der Beifall nicht versagt. Außerdem hatte das Landestheater einen Ausnahmetag; denn das Haus war trotz Mitverwendung des Orchesterraumes ausverkauft.²²⁵ (Auslassung – C.W.)

Interessant ist, dass der Kritiker von einer leichten Anlehnung Sellners an den expressionistischen Bühnenstil spricht, diesen dann aber nur anhand der Beleuchtungstechnik und des Bühnenbildes unter Beweis stellt. Er spricht von projizierten Schattenbildern und einem stufenartigen Aufbau und damit über bühnenästhetische Mittel des Expressionismus. Was er jedoch mit der „ausgesprochensten Eigenart“ meint, bleibt unbeantwortet. Das Stück wurde in der Zeit zwischen 1929 und 1933 nur zweimal inszeniert, war aber das meistgespielte Strindbergstück im Dritten Reich. Nach Thomas Eicher erklärt sich dies aus dem Umstand, dass das Stück in der Spielzeit 1933/34, anlässlich des 450. Geburtstags Luthers, 14-mal inszeniert wurde.²²⁶

Sellners Neueinstudierung von Schillers „Kabale und Liebe“ kam am 11. Februar 1931 zur Premiere. Insgesamt wurde sie viermal auf dem Landestheater gegeben. Zu den Mängeln der Bühnenbearbeitung Sellners schreibt der Kritiker der Coburger Zeitung:

Dann bleibt weiter die Frage offen, ob es richtig ist, klassische Stücke unter den Zeithobel zu nehmen, um sie zu einer der heutigen Anschauung entsprechenden Form zurechtzustutzen. Gewiß weisen die Urtexte mit ihren Monologen und endlosen Dialogen Längen auf, die unserer schnelllebigen Zeit nicht mehr liegen. Wird dabei aber nicht oft einem Stück die Seele genommen, die für die Entwicklung des inneren Konfliktes unerlässlich erscheint.²²⁷

Den Mängeln gegenüber steht nach dem Kritiker „jedoch der große Vorzug, daß es ihm gelungen ist, die Verkettung der Einzelschicksale in eine den Gesamteindruck verstärkende Form zu bringen, die durchaus bühnenwirksam ist“. „Das Haus“, so schließt der Autor, „zollte der Neueinstudierung starken Beifall, der sich hoffentlich in werbende Kräfte für den Besuch des Landestheaters umwerten möge“. Interessant ist an dieser Kritik, dass der Autor zwar die Frage aufwirft, ob es dem Stück nicht die Seele nimmt, wenn man es versucht in Zeitnähe zu inszenieren, aber gleichzeitig die Vorteile eines solchen Vorgehens aufzeigt. Diese liegen nach seiner Ansicht in der besseren Durchschaubarkeit der Handlung.

Am 16. Februar 1931 fand bei einem einmaligen Kammerspielabend die Uraufführung von Günther Weisenborns²²⁸ Stück „S. O. S.“ in der Regie von Gustav Rudolf Sellner statt. Auch diese Inszenierung gehörte zum Kammerspielzyklus. Im Coburger Volksblatt ist zu lesen:

225 *Coburger Zeitung*. Coburg 22. September 1930. Nr. 222, S. 2.

226 Siehe dazu: Eicher (2000), S. 372.

227 *Coburger Zeitung*. Coburg 12. Februar 1931. Nr. 36, S. 2.

228 Im „Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945“ ist zu lesen, dass Weisenborn zum Ende des Dritten Reiches im Zuchthaus war.

Der hiesigen Uraufführung war ein nachhaltiger Erfolg beschieden. Dank einer durchaus gelungenen, überaus wirkungsvollen Inszenierung die auf das Konto G. R. Sellner und Erich Döhlers zu buchen ist. Und dank einer wirklich ausgezeichneten Wiedergabe [...] Das glänzend besetzte Haus folgte dem Stück S.O.S. und seiner Aufführung mit äußerster Gespanntheit und Teilnahme. Der Eindruck auf die Hörer ist nicht zu leugnen. Es gab daher am Schluß ehrlichen und sich steigernden Beifall, den Darsteller, Spielleiter und Autor entgegennehmen konnten.²²⁹ (Auslassung – C.W.)

Ein persönlicher Kontakt Sellners mit Weisenborn war also bereits 1931 entstanden, ein Fakt, welcher die Theorie um Sellners Pläne, das Leipziger Komödienhaus betreffend, bekräftigt.²³⁰ Eine weitere Kritik besagt, dass die Bühnenwirkung der Inszenierung „auf eine beachtliche künstlerische Höhe gebracht“ wurde und dass das realistische und symbolische Bühnenbild Erich Döhlers der Handlung ein Milieu gab, „das durch die Projektionsbilder im Hintergrund eine besondere Belebung erfuhr“.²³¹ „Die Bühnentechnik“, so schreibt der Autor des Coburger Tageblatts weiter, „hatte hier manches neue Register zu ziehen [...] Das Stück wird demnächst auch in Düsseldorf und Berlin aufgeführt, es wird kaum eine größere Hingabe finden, wie sie ihm hier zuteil wurde“. (Auslassung – C.W.) Die Coburger Zeitung schreibt, das Stück ablehnend, am 17. Februar:

Die Inszenierung besorgte G. R. Sellner, der bemüht blieb, in der Behandlung der Einzel- und Gesamtschicksale das Thema deutlich werden zu lassen. Die Herausarbeitung von Ursache und Wirkung stieß bei dieser Materie auf keine großen Schwierigkeiten [...] Eine gut verteilte Claque sorgte dafür, daß es nicht ganz ohne Beifall abging, der für Darsteller verdient war, der aber noch lange nicht ausreichte, um den anwesenden Autor, der es übrigens sehr eilig hatte, sich dem Publikum zu zeigen, auf die Bühne zu rufen. Vielleicht hat er bei Piscator mehr Glück; uns Coburger soll er mit dieser „Kunst“ verschont lassen.²³² (Auslassung – C.W.)

Die angesprochenen Neuheiten der Bühnentechnik, etwa den Einsatz von Projektionsbildern auf den Hintergrund der Bühne und das als realistisch, symbolisch bezeichnete Bühnenbild verweisen auf Inszenierungstechniken Piscators, die Sellner in seiner Regiearbeit augenscheinlich anwendete.

Die letzte Inszenierung Sellners in Coburg war Vicki Baums „Menschen im Hotel“. Das Stück der jüdischen Autorin, in dem Sellner den Amerikaner spielte, wurde am 29. Mai 1931 zum ersten Mal aufgeführt und noch weitere dreimal gegeben. Hierzu heißt es in einer Rezension der Coburger Zeitung:

229 *Coburger Volksblatt*. Coburg 20. Februar 1931, S. 3.

230 Siehe dazu Kapitel 2.2.3. Sellner und das Leipziger Komödienhaus.

231 *Coburger Tageblatt*. Coburg 17. Februar 1931, S. 3.

232 *Coburger Zeitung*. Coburg 17. Februar 1931. Nr. 40, S. 2.

Daß es G. R. Sellner mit den nur geringen technischen Mitteln bewerkstelligte und sie in eine Verzahnung brachte, die man als erstaunlich bezeichnen muß, sicherte dem Oberspielleiter aus Coburg einen guten Abgang.²³³

Im Coburger Tageblatt ist zu lesen:

Die Inszenierung tut hier viel, sehr viel zur Sache. G. R. Sellner führte sie mit Hilfe Erich Döhlers Bühnenbildern mit einfachen Mitteln sehr gut durch und zeigte in Technik und Geschmack ein durchaus modernes Theater. Unsere wirtschaftliche Zwangslage ist dabei in Berücksichtigung zu ziehen [...] Das Publikum war befriedigt.²³⁴ (Auslassung – C.W.)

Die jüdische Autorin des Stückes hatte in ihren Werken ein neues Frauenbild gezeichnet, das eine selbstbewusste und nachfragende Protagonistin inmitten der Gesellschaft der Weimarer Republik zeigte. Vicki Baums Gesamtwerk wurde nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten verboten.
235

Für die Spielzeit 1930/31 erwähnenswert sind ebenfalls die beiden Auftritte Else Sellner-Yorks, die am 23. Februar 1903 in Dresden geboren wurde und als Gast auf Anstellung die Lucy in dem Stück „Krankheit der Jugend“, das am 19. Januar 1931 Premiere hatte und einige Monate später die Thekla in „Der Störenfried“ am Coburger Landestheater gab. Gustav Rudolf Sellner hatte die fest in Oldenburg Engagierte 1930 geheiratet. Der Kritiker der Coburger Zeitung schrieb über ihre schauspielerische Leistung in der 3. Kammerspielaufführung „Krankheit der Jugend“ von Ferdinand Bruckner unter der Regie des Intendanten:

Die Unschuld vom Lande, der dienstbare Geist in dieser Wüstlingsbude, stellte die als Gast auftretende Else Sellner-York mit dem verschämten „Nicht doch“-Augenaufschlag und ihrer späteren Willenlosigkeit in den „Klauen“ der Freier. Als Dirne trug sie zu starkes Rusch²³⁶, das eigentlich nicht hierher gehört. Immerhin muß sie, da sie lange nicht aufgetreten ist, Talentierung und gute Mittel besitzen.²³⁷

Sellner schreibt noch am 4. Juni 1928 über das Stück in seinen Gutachtenordner:

Wieder ein gutes Stück der allerletzten Zeit. Völlig entkleidend ohne Schonung aber innerlich und die Tiefe der Sünde entlastend. Für Gotha undenkbar. Un=an=s=Tän=dig.
238

Im Coburger Staatsarchiv ist der folgende vertrauliche Brief Sellners an die Intendanz des Landestheaters Coburg vom 9. Dezember 1930 archiviert, der einen Einblick in den Aufgabenbereich und

233 *Coburger Zeitung*. Coburg 30. Mai 1931. Nr. 124, S. 2.

234 *Coburger Tageblatt*. Coburg 30. Mai 1931, S. 3.

235 Siehe dazu: Eicher (2000), S. 410, 428.

236 Der Kritiker meint hier anscheinend Rouge.

237 *Coburger Zeitung*. Coburg 20. Januar 1931. Nr. 16, S. 2.

238 Nachlass Sellner – Gutachtenordner 1927/28.

die Urteilskraft des damals 25jährigen gewährt. Sellner sollte im Auftrag des Intendanten ein Gutachten über die Schauspieler des Theaters erstellen. Schon am Anfang des Gutachten ist zu lesen:

Wir sind gezwungen durchschnittlich zwei Fächer auf eine einzige Person zu vereinigen und kommen daher mit vielen zu sehr spezialisierten Engagements, wie sie uns heute die Auswahl der Stücke erschweren, nicht aus.²³⁹

Danach geht Sellner ins Detail und urteilt routiniert über v.a. ältere Schauspieler, die nach seiner Ansicht nicht mehr tragbar seien. So schreibt er unter anderem:

Herr Teichert ist nicht gerade vielseitig, die Schwere, die gewisse Starrheit und Väterlichkeit, womit er seine Rollen durchsetzt kommt manchmal Herrn Hager zu sehr ins Gehege. Man wünschte sich an Stelle seiner gründlichen Biederkeit einen strahlenden, jüngeren Helden, etwa einen Siegfried, einen Karl Moor. Es ist bei ihm keine Qualitätsfrage, sondern mehr die Frage zweier einander sehr ähnlichen Positionen, was dem Etat wenig zuträglich sein dürfte.

An einer anderen Stelle heißt es:

Frl. Heinen kämpft immer mehr mit ihren eigenen Schwächen, mit ihrer Spezialisierung. Ihre Ambitionen gehen über ihr Können hinaus. Selbst den geringen Anforderungen, die die klassische, oder literarisch schwere Dichtung an die Salondame stellt, vermag sie kaum gerecht zu werden. So gut ihre Bemühung ist, ihre Entwicklung hat Halt gemacht.

Am Ende seines Gutachtens schreibt Sellner seine Härte in den Urteilen begründend:

Da der lebendige Spielplan allein vom lebendigen Ensemble bestimmt werden kann, mussten diese Urteile etwas rücksichtslos ausfallen.

Viele Kritiker attestieren Sellner in seinen Inszenierungen eine gute Rollenverteilung. Das von Sellner verfasste Gutachten beweist zusätzlich, dass er es verstand ein nutzbringendes Ensemble auf die Bühne zu stellen und damit eine Fähigkeit, die er für seine später Tätigkeit als Intendant dringend benötigte.

Ein ebenfalls nicht zu unterschlagendes Zeugnis von Sellners vielseitigem Können und Interesse zur Zeit seines Engagements in Coburg ist der im Nachlass Sellners vorhandene Artikel „Der Rundfunk als Zeitung“, den Sellner in der Spielzeit 1930/31 in den Erfurter Bühnenblättern „Der Kontakt“ veröffentlichte.²⁴⁰ Der Artikel zeigt Sellners Begeisterung für Rundfunk und Hörspiel und ist ein Indiz für dessen vielseitiges Interesse auch an anderen Medien der Zeit neben dem Theater. Er schreibt:

239 Staatsarchiv Coburg 656 Engagements und Dienstverhältnisse.

240 *Der Kontakt. Erfurter Bühnenblätter*. Spielzeit 1930/31. Heft 11. S. 175 f. Alle folgenden Zitate stammen aus derselben Quelle.

Ohne Rundfunk können wir nicht mehr leben. Wir versuchen, seine Aktualität und seine Lebendigkeit zu steigern, wo wir nur können.

Sellner meint, dass der Rundfunk bei der Durchdringung tausender Gebiete größere Möglichkeiten besitzt als andere Medien und sieht hier ein Betätigungsfeld für sich. Er kritisiert, dass sich die Sender damit begnügen, Pressemeldungen zu referieren und kaum „den ursprünglichen, dramatischen Verlauf der Handlung rekonstruieren“ würden. Sellner fordert eine Erweiterung solcher Rekonstruktionen, „indem man die auffälligsten Meldungen des vorhergehenden Tages dramatisiert und ebenso umgehend sendet“. Er schränkt ein, dass das „Tempo, das ein Maximum von 24 Stunden zwischen dem Erscheinen der Zeitung und der Sendung ihrer dramatisierten Notiz einhalten müßte“, das langfristig festgelegte Sendeprogramm nicht stören dürfe. Diese Erfindung, die er „Presse-Kurzspiele“ nennt, könnten nach seiner Vorstellung einmal wöchentlich oder im Zweiwochentakt unter einem bestimmten Motto eine halbe Stunde gesendet werden. Er schreibt über die Wirkung einer solchen Einrichtung:

Es würde durch diese Dramatisierung oder Dialogisierung, wie man es nennen will, aus kurzen Pressemeldungen ein überaus amüsanter Nebenzweig des Hörspiels geschaffen, dessen besonderer Reiz in der unmittelbar vorbereiteten Empfänglichkeit des Publikums liegt.

Ins Detail gehend schreibt Sellner, dass kurze Aufführungen von zehn Minuten Länge keine Schwierigkeiten in der Praxis darstellen würden. Das Manuskript müsste auf eine bestimmte Personenzahl beschränkt bleiben und die dramatisierten Pressemitteilungen, um interessant zu bleiben, dürften nur aktuell sein. Fortführend berichtet Sellner, dass er, nachdem er einige reizvolle Ereignisse aus Nachrichten zu Hörspielen verarbeitet und diese eingeschickt habe, einige Sender sehr interessiert seien und dass er in nächster Zeit alle deutschen Sender mit seinen Kurzspielen beliefern will. Wichtig, so konstatiert Sellner, ist ihm dabei der „Reiz der unmittelbaren Aktualität“, der diese Spiele so besonders mache. Nicht unbescheiden äußert Sellner:

Will man diesem Vorschlag unkünstlerische Fabrikarbeit vorwerfen, so mag man sich an die hundert Komponisten wenden, die des Morgens ihre Fugen nur so als Eingangsübung des Tages hingekritzelt haben, Kompositionen, die heute hoch im Werte stehen. – Es ist nicht anzunehmen, daß diese Kurzspiele sich zu solcher Prominenz aufschwingen, doch könnten sie ein sehr interessanter Bestandteil unserer Rundfunkprogramme werden.

Sellner beschreibt am Ende seines Artikels ein Beispiel aus seiner Hörspielsammlung, die er „Meldungen. Kurzspiele für den Rundfunk nach den letzten Pressenachrichten“ nennt. Eines dieser bereits versandten Kurzspiele hat den Titel „Conan Doyle und Charles Dickens schreiben ein Buch“. Sellner berichtet:

Es ist auf den lustigen Bericht einer Spiritistensitzung in Dover hin entstanden, bei der Conan Doyle aus dem Jenseits erschien und erklärte, mit Dickens ein Buch schreiben zu wollen, das er, um es ins Irdische zu übersetzen Lady Doyle, seiner Witwe, in die Feder diktieren werde. Und bemerkt am Schluss „Da griffen wir also der Geisterwelt vor“.

Sellner wusste bereits Mitte Dezember 1930, dass er für die Spielzeit 1931/32 nicht mehr in Coburg engagiert sein würde und suchte nach neuen Beschäftigungsmöglichkeiten. Diese sah er, wie berichtet, unter anderem beim Medium Radio. Allerdings konnte sich Sellner auch eine Beschäftigung in einem Verlag vorstellen. Gerald Köhler berichtet in seinem Buch von dem Verleger Leopold Klotz, der sich erinnert, dass Sellner am Anfang der 30er Jahre seine Laufbahn beim Theater abbrechen und in das Verlagswesen wechseln wollte.²⁴¹ Mit Leopold Klotz war Sellner während seiner Gothaer Zeit bekannt geworden, da dieser das von Sellner verantwortete Programmheft seinerzeit herausgab. In diesem Zusammenhang ist ein interessanter Brief des Verlegers aus Leipzig, den dieser am 30. Januar 1943 an Sellner schrieb, überliefert. Darin beglückwünscht er Sellner zur Ernennung zum Generalintendanten von Hannover und erinnert sich an die gemeinsame Arbeit in Gotha. Des Weiteren schreibt Klotz:

Ich erinnere mich im besonderen an einen von Ihnen aus Coburg erhaltenen verzweifelten Brief, in dem Sie Ihren Entschluss ankündigten, die Theaterlaufbahn an den Nagel zu hängen und ins Verlagsfach „umzusatteln“. Ich habe Ihnen damals auf energischste abgeraten, und zwar, wie ich heute, nachdem Sie in der inzwischen vergangenen langen Zeit keinen Anlass sahen, mir einmal ein Lebenszeichen zu geben, mit Freuden feststelle, mit Erfolg [...] Ich habe mir Ihren Brief vom 29. Dezember 1930, der noch aus Coburg kam, vorgeholt und stelle fest, dass man also doch noch an Wunder glauben kann [...] Ob Sie wohl über das Schicksal Ihres Dichter-Zöglings Reupke²⁴² weiter etwas erfahren haben?²⁴³ (Auslassungen – C.W.)

Sellner antwortet am 1. Februar 1943 aus Göttingen und schreibt:

Denken Sie: ich habe nicht nur Ihren Namen, Ihre Familie und Ihre freundschaftliche Einstellung zu mir nie vergessen, sondern immer gewusst, dass ich ihnen tatsächlich an dem entscheidenden Punkt, von dem Sie sprechen, den inneren Wandel und den Mut zum Weiterglauben verdanke.²⁴⁴

Sellner wechselte nicht in das Verlagswesen und er verwirklichte auch nicht seine Vorhaben das Hörspiel betreffend.

241 Köhler (2002), S. 27.

242 Sellner hatte Stücke des jungen Autors in Gotha und Coburg inszeniert.

243 Nachlass Sellner – Briefwechsel Sellner / Klotz.

244 Ebd.

2.2.2.3 Abschied aus Coburg und Arbeitslosigkeit 1931/32

Nach Friedrich Wolfgang Knellessen waren 1930/31 in der Weimarer Republik 7363 Solomitglieder beschäftigt und 2790 erwerbslos. Im Sommer 1931 stieg die Zahl der Erwerbslosen auf 4800 und im Sommer 1932 auf 6000.²⁴⁵ Seit dem 31. Juli 1931 war Sellner nicht mehr Mitglied des Ensembles des Landestheaters Coburg. Seine überdurchschnittliche Jahresgage betrug 6000 RM. Am 15. Dezember 1930 bereits kam der Erlass heraus, dass u.a. Sellner nicht mehr für die nächste Spielzeit engagiert werden sollte. Mit ihm schieden 3 Schauspieler und 5 Schauspielerinnen, wahrscheinlich aus finanziellen Gründen, aus dem Ensemble aus.²⁴⁶ Am 30. Dezember 1930 stellt die Coburger Volkszeitung als sozialdemokratisches Organ der Stadt Coburg und mit ihr „langjährige Abonnenten“ die Frage, warum diese Ensemblemitglieder gehen mussten. Diese wird von offizieller Seite nicht beantwortet.²⁴⁷ Als wahrscheinlich gilt die Annahme, dass sich Sellner mit dem neuen Intendanten wegen seiner Gage überwarf.

Im Bühnenjahrbuch von 1932 findet man zu Gustav Rudolf Sellner die Information, dass er als Schauspieler, Sänger und Spielleiter mit der Registrierungsnummer 46298 derzeit gastiert und unter seiner ständigen Adresse in Coburg zu erreichen ist.²⁴⁸ Des Weiteren geht aus dem Bühnenjahrbuch hervor, dass der neue Intendant Oskar Walleck, Dr. Ingo Krauß zum Nachfolger Sellners bestimmt hatte.²⁴⁹

Schon vor seinem Ausscheiden aus dem Ensemble des Coburger Theaters hatte sich Sellner um andere Stellen bemüht. Sellner gibt hier als Referenzen folgende Namen an: „Generalintendant a. D. von Holthoff, Berlin; Intendant Gsell, Dortmund; Intendant Dr. Roenneke, Plauen; Intendant Dr. v. Kutzschenbach, Coburg; Oberregisseur Brandenburg, Stuttgart; Dr. Ernst Leopold Stahl, München; Oberregisseur Dr. Löffler, Würzburg“.²⁵⁰

Im Anhang des zu einer späteren Zeit ausgefüllten Personalbogens befindet sich eine Notiz, auf der zu lesen ist: „Beim Wechsel von Coburg nach einer anderen Bühne bitte ich es zu vermeiden, Erkundigungen bei Int. Dr. V. Kutzschenbach einzuziehen“, eine Äußerung, die darauf schließen lässt, dass sich Sellner mit seinem damaligen Intendanten überworfen hatte. In der Notiz ist weiter zu lesen, dass Sellner die Leitung eines Schauspieltheaters vorschwebt oder einen Wechsel in gleicher Position an ein größeres Theater wünscht. Eine Erweiterung seiner Funktion im Hinblick auf eine Opernregie schloss er dabei nicht aus.

Bereits am 30. Dezember 1930 erreicht den Bühnennachweis ein Brief Sellners an Herrn Auerbach²⁵¹, in dem er davon berichtet, dass sein Vertrag in Coburg gegen den Willen des Intendanten aus

245 Knellessen, Friedrich Wolfgang: *Agitation auf der Bühne. Das politische Theater der Weimarer Republik*. Emsdetten 1970, S. 233 [kurz: Knellessen (1970)].

246 Staatsarchiv Coburg 656 Engagements und Dienstverhältnisse.

247 *Coburger Volkszeitung*. Coburg Nr. 303, S. 3.

248 Sellner lebte während seines gesamten Aufenthalts in Coburg am Probstgrund 8a.

249 *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* 43. Jahrgang 1932, S. 339.

250 Bundesarchiv Berlin – Kritikensammlung – H149.

251 Ebd.

unerfindlichen Gründen nicht erneuert werden soll und dass er dies dem Berliner Generalintendanten Herrn Baron v. Holthoff schon mitgeteilt habe. Er schreibt:

Trotz grosser Anhängerschaft werde ich die Sache mit Humor übergehen, um aus dem Nest, das wirklich nicht restlos meinem Kunstideal – dessen ich mich schon genügend begeben habe – entgegen kommt, zu fliehen. Nur bitte ich Sie, mich bei diesem Humor zu erhalten und Alles für mein Weiterkommen zu tun. Vor allem, mich in Breslau und Zürich vorzuschlagen.

Des Weiteren bittet er um ein Engagement für seine Frau Else York, „für die Sie früher gern gearbeitet haben. Sie ist noch schöner geworden“.

In einem weiteren Brief Sellners an Auerbach vom 21. Februar 1931 fordert er den Bühnennachweis auf, sich für ihn in Essen auszusprechen. Er beschreibt darin seine Kontaktaufnahme mit Herrn Hüttner vom Essener Theater und spricht von einer eventuellen Regiearbeit in Essen, wo er „Katharina Knie“ inszenieren soll. Seinen Willen, bald ein neues Engagement an einem anderen Theater zu finden, beweisen folgende Sätze:

Wahrscheinlich nützt in der Angelegenheit Herr Baron v. Holthoff viel. Hetzen Sie Alles, was Sie nur können nach Essen – denn ich bin vom Ruhrgebiet in wilder Begeisterung zurückgekommen und sehe nicht mehr ein, warum man in Städten, wie Coburg Theater spielt.

Im gleichen Brief geht er auf die Presse zu seiner Inszenierung von Weissenborns „S. O. S.“ ein und schreibt:

Allgemein heisst es, es sei das einzige, grösste Provinzereignis gewesen, in dieser Spielzeit. Schreiben Sie doch das Hüttner und schicken Sie ihm ein paar Berliner Kritiken mit.

In einem weiteren Brief an Auerbach schreibt er, um für sich für Essen zu werben und um seinen Frust seine Tätigkeit in Coburg betreffend loszuwerden:

... ein Theater, das nicht aus dem Publikum Kraft holt, ist kein Theater. Gegen das Publikum zu spielen ist der grösste Blödsinn, den man machen kann. Zumal ja jede Ansicht und jede ernsthafte Kunstauffassung mit Geschick der Öffentlichkeit plausibel gemacht werden kann.

Bereits in diesem Brief vom 12. März 1931 schreibt er, dass er in Coburg schon ab April abkömmlich sei und die geplante Lessingfeier und den Thomaabend „abschminken“ würde, wenn Essen ihn früher verlange, dass Auerbach aber über seine Vorhaben Stillschweigen bewahren solle. Am 25. März schreibt Auerbach an Sellner, dass er ihn in Weimar und Oldenburg vorgeschlagen habe, seine Bemühungen, ihn in Essen unterzubringen, aber fehlgeschlagen seien. Sellner antwortet resigniert:

An der Essener Sache sieht man wieder einmal deutlich, wie schwer man von diesem verdammten Kaff wegkommt.

Dann reist der Briefkontakt ab und wird erst im Januar 1932 wieder aufgenommen. In einem Neujahrsbrief an Baron v. Holthoff erklärt Sellner, dass er gern als Dramaturg und Regisseur nach Darmstadt, Stuttgart oder Magdeburg gehen würde und dass er inzwischen nicht untätig war: „Im Frühjahr wird ein Volksstück von mir erscheinen nach Gogol „Taras Bulba“ und im Herbst hoffentlich ein Roman, an dem ich zur Zeit arbeite“. Weder Stück noch Roman waren aufzufinden. Es existieren keinerlei Anhaltspunkte darüber, ob sie realisiert wurden. In einem weiteren Brief an den Baron heißt es verzweifelt:

Vergessen Sie mich bitte nicht – denn so schön die Bäume von Coburg sind, soll man unter ihrem Schatten ein Pilz werden?

Im Mai 1932 bittet Sellner den Baron um dessen Fürsprache am Weimarer Nationaltheater unter Dr. Ulbrich, der die Neubesetzung der Oberregie des Schauspiels plante. Des Weiteren berichtet er:

Ich habe hier mit Gastinszenierungen und literarischer Arbeit zuletzt noch ein herrliches Jahr verbracht und bin in der stillen, hier allein möglichen, Nachdenklichkeit über Vieles mit mir ins Reine gekommen.

Interessant ist auch der im Nachlass erhaltene ungekürzte Beitrag Sellners für das Festbuch „150 Jahre Coburger Landestheater 1827-1977“. Das Ende des Manuskripts wurde nicht veröffentlicht und musste umgeschrieben werden, da es zu wenig mit dem Theater zu tun hatte. Für die Rekonstruktion seines Lebens in der unklaren Spielzeit 1931/32 ist es jedoch wichtig. Sellner schreibt hier:

Mit verändertem Leben verbrachte ich noch ein Jahr in Coburg. Unsre Wohnung lag auf einem Hügel, über dem Nachtigallental, dem Probstgrund. Eine Engländerin, die sich, wie man mir erzählte, einer Kur halber dort ein großes Stück Obstland mit einem winzigen Cottage gekauft hatte, verpachtete mir beides. Ich beschloss ein für allemal, dem Theater den Rücken zu kehren. In der Stadtgärtnerei liess ich mich ein wenig im Obstbau unterweisen und verpachtete nun meinerseits eine Reihe von Pflaumenbäumen und das Gras an einen Bauern gegen Lieferungen von Butter und Eiern. Auch pflügte er mir ein Stückchen Land um, und meine Frau und ich richteten nun die kleinste, aber „bodynamisch“ (weil mit nichts) gedüngte Gärtnerei der Stadt ein. Freunde kamen immer mehr durch das Tälchen am Hang der Veste zu uns herauf, um ihre Bohnen, Tomaten, Gurken, Zwiebeln, Radieschen und mindestens drei Sorten Salat einzukaufen. Es war künstlerisches Gemüse, und überdies – man hielt ein bisschen zusammen. Man traf sich auf diese Weise und hatte mehr von einander, als zur „Theaterzeit“. Man gewöhnte sich daran, bei uns, in der Plantage, ein wenig zu philosophieren. Dann und wann veranstaltete man ein Abendfest auf unserer Tanne, um einen alten Steintisch herum, und brachte mit, was für uns zu teuer war. So genossen wir Coburg und hatten allen Grund, es zu lie-

ben. Als der Herbst kam, fanden sie uns meistens auf den Bäumen. Es gab viel zu tun. Vielleicht lebt noch die eine oder andere Marktfrau, die damals einem jungen Mann, der alle Mittwoch mit einem schweren Karren voll Obst auf den Markt kam, geholfen hat, seine Äpfel und Birnen loszuwerden. Dann wird sie sich daran erinnern, dass es erstklassiges, typisch coburgisches Obst war: Gute Luise, Grüne Lange und Bergamotten, Landsberger Renetten und Wintercalville, einmal sogar echten Grafensteiner. Es war ein gutes Jahr. Goethejahr. 1932.²⁵²

Nebenbei, dies erfährt man aus dem Interview mit Geitel, unterhielt er zwei Marktstände, an denen er das Obst und Gemüse verkaufte und bezog Geld aus der Arbeitslosenversicherung.²⁵³ Seine Gärtnerlaufbahn setzte Sellner erst im Ruhestand im Schwarzwald fort.

Kurz vor der Beendigung seines Engagements in Coburg wird der Plan veröffentlicht, ein Komödienhaus in Leipzig unter der Intendanz Sellners zu gründen. Wäre diese Planung verwirklicht worden, hätte Sellner seinen Traum vom eigenen Theater vorzeitig erfüllen können.

2.2.3 Sellner und das Komödienhaus in Leipzig

1931 gründen arbeitslose Schauspieler zahlreiche Agitprop-Spieltruppen, wie die „Truppe 1931“, die „Arbeitsgemeinschaft Berlin“, die „Blauen Blusen“ und die „Roten Raketen“. Sie spielen in Nachtvorstellungen auf angemieteten Bühnen Agitationsstücken und Revuen wie Wangenheims „Mausefalle“ und „Wie stehen die Fronten“.²⁵⁴ Sie formieren sich, um einerseits der Arbeitslosigkeit zu entfliehen und andererseits dem Theater, das von den etablierten Häusern aus Furcht vor den politischen Entwicklungen der Zeit gemieden wird, eine Nische zu geben. In diese Bewegung ist auch das Projekt „Komödienhaus“ einzugliedern.

Am Dienstag, dem 21. April 1931, wurde im „Deutschen Theaterdienst“ des 4. Jahrgangs Nummer 78 folgende Notiz veröffentlicht:

Eine interessante Neugründung. Eine den Kreisen um Brecht nahe stehende Gruppe junger Berliner Autoren gründet ein Kollektiv zur Pflege eines neuen Komödienstils und zum Aufbau eines neuen schauspielerischen Ausdrucks. Dieses Kollektiv wird sich mit dem Leipziger Komödienhaus verbinden, dessen Leitung der Regisseur G. R. Sellner übernimmt. Bert Brecht und Kurt Weill haben ihre Mitarbeit zugesagt.²⁵⁵

Bei diesem Komödienhaus handelt es sich um das ehemalige Battenberg-Variété in der Tauchaer Str. 32 (seit 1945 Rosa-Luxemburg-Strasse) in Leipzig, das im September 1897 mit 709 Sitzplätzen als

252 Nachlass Sellner – Manuskript vom 17. 12. 1976.

253 Nachlass Sellner – Interview Geitel / Sellner.

254 Siehe dazu: Rühle (1, 1988), S. 1061, 1101.

255 Diese Notiz befand sich in der Personalakte Gustav Rudolf Sellners im Niedersächsischen Staatsarchiv in Oldenburg.

Privattheater eröffnet wurde, dann 1900 renoviert und als „Battenberg-Theater“ neu eröffnet wurde und 1200 Sitze fasste.²⁵⁶ Dem Bühnen-Jahrbuch von 1930 ist zu entnehmen, dass das Battenberg-Theater in Komödienhaus umbenannt wurde. Als Eigentümerin wird die „Theater und Varieté Battenberg GmbH“ genannt, die von den Pächtern Dr. Hans Nietan und Charlotte Kranz in gewerblicher Form betrieben wird. Dr. Hans Nietan ist gleichzeitig Oberspielleiter und mit Fritz Kranz zusammen Direktor GmbH. Das „Battenberg-Theater“ wurde anscheinend ganzjährig bespielt.²⁵⁷ Bis zur Schließung des Gebäudes 1932 war es ausschließlich in privater Trägerschaft.

Bereits am 18. April 1931 schrieb die sozialdemokratische Leipziger Volkszeitung als „Organ für die Interessen des gesamten werktätigen Volkes“:

Mit Beginn der neuen Spielzeit (September 1931) soll das Komödienhaus in Leipzig auf eine völlig neue künstlerische und organisatorische Grundlage gestellt werden. Der Mitgründer des Komödienhauses, Fritz Kranz, hat sich mit dem Spielleiter und Dramaturgen Gustav Rudolf Sellner verbunden, um unbeschwert von Hemmungen irgendwelcher Art, das neue Drama zu pflegen und ein Theater zu betreiben, das sich gegen die revolutionäre Drosselung der Kultur wehren und im Angriff gegen bürgerliche Verspießerung in das Gebiet der großen Zeitkomödie vorstoßen will, das gegenwärtig vom offiziellen Theaterbetrieb ängstlich gemieden wird.²⁵⁸

Des Weiteren erfährt man in diesem Artikel, dass Sellner „von interessierten Kreisen“ für dieses Projekt noch vor der Spielzeit erhebliche Mittel zur Verfügung gestellt werden sollten. Darauf, wer diese Kreise sind, geht der Autor des Artikels nicht ein. Es ist anzunehmen, dass es sich hierbei um der SPD nahestehende Personen, Unternehmen oder Interessengruppen handelte. Mitglieder sozialdemokratischer Organisationen sollten beim Vorzeigen eines entsprechenden Ausweises 50% Preisermäßigung auf den Eintritt bekommen. In den Entnazifizierungsunterlagen Sellners ist ein Brief des Entlastungszeugens Gerhard Mittelhaus enthalten, der kurz auf die Vorgänge in Leipzig eingeht und die Vermutung, dass die SPD eine wichtige Rolle bei dem Projekt „Komödienhaus“ spielte, bekräftigt. Darin heißt es:

S. versuchte damals in Leipzig, gestützt auf die SPD, ein Arbeitstheater zu gründen. Eine verfrühte Notiz im „Theatertageblatt“ veröffentlichte diesen Versuch, der leider misslang. 1932 ging er nach Oldenburg. Dort erwachsen ihm aus der Leipziger Gründungsfäre soviel Anfeindungen (die Oldenburgische Regierung war damals schon Nazi) dass er sich leider zur Deckung seiner hochgestellten künstlerischen Ziele gezwungen glaubte in die NSDAP einzutreten.²⁵⁹

256 *Deutsches Bühne-Jahrbuch* 39. Jahrgang 1928, S. 465.

257 *Deutsches Bühne-Jahrbuch* 41. Jahrgang 1930, S. 518.

258 *Leipziger Volkszeitung*. Leipzig 18. April 1931. Nr. 90, Feuilleton.

259 Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover: NdS 171 Hannover NR 38955.

In einem Artikel der Neuen Leipziger Zeitung vom 22. September 1931 wird ein neu gegründeter „Kreis der Freunde des Komödienhauses“ erwähnt, der u.a. zahlreiche Universitätsprofessoren, Geheimräte, Verlagsmitarbeiter und Unternehmer nennt²⁶⁰, die zu einem großen Teil Mitglieder der Sozialdemokratischen Partei waren. In den Leipziger Neuen Nachrichten vom 18. April 1931 ist zu lesen, dass sich eine Gruppe junger Dramatiker zu dem so genannten „Autoren-Kollektiv“ zusammengeschlossen haben. Der Artikel nennt insbesondere Bert Brecht und Kurt Weil sowie Ödön von Horváth, Ernst Ottwald, Tretjakow und Günther Weißenborn, die ihre aktive Mitarbeit angekündigt haben. Georg Kaiser wird als Gastautor genannt.²⁶¹ Ergänzend ist in der Leipziger Volkszeitung von diesem Tag über ein Kollektiv junger Schauspieler²⁶² zu lesen, das gerade Friedrich Wolfs Stück „Die Matrosen von Cattaro“ im Komödienhaus vorbereitete.²⁶³ Die Volkszeitung lässt den Gedanken einer Vereinigung der beiden Kollektive entstehen und beschreibt die Vision von einer Bühne:

... die sich mit ihrer ganzen Kraft den Stücken ihrer Zeit und den Fragen dieser Zeit widmet, vor allem aus den Kreisen der Leipziger Arbeiterschaft, darüber hinaus aber auch aus allen Schichten, die mehr als banale Unterhaltung im Theater suchen, die die Unterstützung finden wird, die in dieser Zeit möglich ist.²⁶⁴

Die Leipziger Neuen Nachrichten resümieren:

Der Augenblick der Neugründung ist jedenfalls theaterpolitisch nicht ungünstig gewählt. Auf unsere Vermutung, daß man hier möglicher Weise auch wieder Zeittheater mit politischem und Partei-Theater identifiziere, erklärt uns Direktor Kranz ausdrücklich, daß man das parteipolitische Theater in geschlossenen Vorstellungen vom allgemeinen Spielplan abzusondern beabsichtigt.²⁶⁵ Im Ganzen also ein klares, unmissverständliches Programm.²⁶⁶

260 *Neue Leipziger Zeitung*. Leipzig 22. September 1931. Nr. 265, S. 6.

261 *Leipziger Neue Nachrichten*. Leipzig 18. April 1931. Nr. 108, S. 3.

262 Das „Kollektiv junger Schauspieler“ gründete sich im April 1931. Grund hierfür war die Weigerung der Leipziger Theater das Stück „Die Matrosen von Cattaro“ aufzuführen. In realistischem Stil wurde das Stück Friedrich Wolfs am 12. April 1931 in einer Matineevorstellung des Leipziger Schauspielhauses erstmalig aufgeführt. Trotz des großen Erfolgs, fand die Inszenierung keinen Weg in die Abendvorstellung. Das Komödienhaus nahm das Kollektiv und dessen Inszenierungen auf. Sie inszenierten hier die russische Komödie „Mond von links“ von Bill Bjelowzerkowski, „... und wir haben nichts dagegen getan“ von Maxwell Andersson und Harald Hickerson, „U-Boot S4“ von Günther Weisenborn und „Die Jungens von Mons“ von Friedrich Wolf. Siehe dazu: Knellessen (1970), S. 245.

263 „Die Matrosen von Cattaro“ inszeniert von Herbert Becker, wurden nach einem Plakat zu schließen, das im 2. Band „Theater der Kollektive“, erschienen 1980 im Henschelverlag, veröffentlicht ist, vom 26. April bis 10. Mai 1931 täglich im Komödienhaus durch das „Kollektiv junger Schauspieler“ gegeben.

264 *Leipziger Volkszeitung*. Leipzig 18. April 1931. Nr. 90, Feuilleton.

265 Tatsächlich gab es den Plan die Stücke von Karl Kraus, Bert Brecht, M. Gorki und Hans Borchardt zu einem besonderen Zyklus „Arbeiter-Theater“ zusammenzufassen.

266 *Leipziger Neue Nachrichten*. Leipzig 18. April 1931. Nr. 108, S. 3.

Am 5. September 1931 gibt das Komödienhaus über die Leipziger Volkszeitung seinen vorläufigen Uraufführungsplan bekannt. Das Programm verzeichnet neun Uraufführungen. Es werden u.a. Bert Brechts und Kurt Weills „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ (Titelrolle: Carola Neher)²⁶⁷, Maxim Gorkis: „Die Mutter“²⁶⁸ (Bühnenmusik: Hanns Eisler; Bühnenbilder: Caspar Neher), Friedrich Wolfs: „Das Dritte Reich“, Günther Weißenborns: „Hexenkessel“ und Rudolf Fuchs: „Aufruhr im Mansfelder Land“ genannt. Weiterhin wird der Erfolg der Unternehmung, ein Kampftheater gegen das Unterhaltungstheater zu stellen, beschworen.²⁶⁹ Präzisiert wird der Plan am 22. September 1931 in der Neuen Leipziger Zeitung vorgestellt. Darin wird der 6. Oktober des Jahres als Termin für die Eröffnungsvorstellung genannt. Es soll die Tragödie „U-Boot S4“ von Günther Weißenborn gegeben werden. Des Weiteren soll die Aufführung des Nachkriegsdramas „Die Unüberwindlichen“ von Karl Kraus und damit in Verbindung stehend eine Shakespeare-Lesung mit Kraus stattfinden. Zusätzlich werden als Uraufführungen der Saison 1931/1932 Hans Borchardts „Die Bluttat von Germersheim“ (Regie: Brecht), Ernst Ottwalds „Kalifornische Ballade“, Isaak Babels „Dämmerung“ und Ödön von Horváths „Italienische Nacht“ genannt.²⁷⁰ Trotz dieses Aufgebots an Prominenten, die sich verpflichteten, vor den Uraufführungen Vorträge über ihre Stücke zu halten²⁷¹, sollten die Preise nur zwischen 0,50 bis 3,50 Mark liegen. Die Redaktion schwärmt zum Ende des Artikels:

Wenn dieses Programm zur Durchführung kommt, so bedeutet das, daß das Leipziger Komödienhaus sich in den Mittelpunkt der Theaterereignisse Deutschlands stellt. Dieser Spielplan ist einzigartig und erstaunlich in einer Zeit der Lethargie, des Verzichts, des Stillhaltens. Während andere Bühnen, zumal die Subventionierten, zurückweichen, wird hier die Chance des Mutes wahrgenommen. Falls die Versprechungen sich erfüllen, ist das Komödienhaus die mutigste und lebendigste Bühne Deutschlands.²⁷²

Leider sollten diese Versprechungen nur zu einem geringen Teil erfüllt werden. Die Winterspielzeit wurde tatsächlich am 6. Oktober 1931 mit Günther Weißenborns U-Boot-Stück eröffnet, wobei der

267 Bekanntlich wurde die „Heilige Johanna der Schlachthöfe“ in der Weimarer Republik nur in einer Rundfunkszenierung (Hörspielfassung des Berliner Rundfunks) aufgeführt. Erst 1959 inszenierte Gustav Gründgens, nach Verlangen Brechts, die Uraufführung des Stückes auf dem Theater. Gründgens hatte bereits 1932 Brecht um die Aufführungsrechte des von 1929-1931 entstandenen Schauspiels gebeten.

268 Die Aktualität der Pläne ist durch die Tatsache bewiesen, dass das Stück „Die Mutter“ erst im Herbst 1931 von Brecht in Zusammenarbeit mit Dudow, Hanns Eisler und Günther Weißenborn geschrieben wurde. „Die Mutter“, nach einem Roman von Maxim Gorki, wurde dann von Brecht und Emil Burri im Komödienhaus Berlin am 16. Januar 1932 uraufgeführt.

269 *Leipziger Volkszeitung*. Leipzig 5. September 1931. Nr. 207, Feuilleton.

270 Die Deutsche Bühne vom 24. Oktober 1931 nennt zusätzlich noch folgende Aufführungen: Brecht/Weill: Der Brotladen; Brecht: Mann ist Mann; Kaiser: Der gerettete Alkibiades; Friedrich Wolf: S.O.S. Rao Rao Foyn; Ernst Ottwald: Deutsche Eiche 15; Tretjakow: Die Kolchosen; S. Grübel: K. u. K. Landsturm; Lania: Das Ölfeld; Hans Georg Brenner: Aufstand in Masuren. Der Spielplan soll durch aktuelle Stücke des Autorenkollektivs und durch Werke Hauptmanns, Sternheims, u.a. ergänzt werden.

271 *Die Deutsche Bühne*. 24. Oktober 1931. Heft 14, S. 303.

272 *Neue Leipziger Zeitung*. Leipzig 22. September 1931. Nr. 265, S. 6.

Autor selbst zugegen war und einige Male auf die Bühne gerufen wurde.²⁷³ Auch die Shakespeare-Vorlesung mit Karl Kraus fand statt. Dies waren jedoch die einzigen Pläne, die auch verwirklicht wurden. Ansonsten „spielte man sich recht und schlecht im Zickzack = Kurs zwischen altem Volksstück und politischem Zeitstück durch die größere Hälfte der Saison“.²⁷⁴ Hierbei blieb nur das Kollektiv junger Schauspieler dem Komödienhaus treu. Das Autorenkollektiv blieb dem Haus weitestgehend fern. Unter der Überschrift „Ein Theater ohne Licht“ schreibt die Neue Leipziger Zeitung vom 18. März 1932:

Von der Öffentlichkeit unbemerkt, ist das Leipziger Komödienhaus in eine dunkle Versenkung gefallen. Seit einigen Tagen sind seine Türen geschlossen.²⁷⁵

Sie informiert, dass das Haus seit einiger Zeit keine nennenswerten Einnahmen mehr erzielte und so weder Telefon und Strom noch die Schauspieler²⁷⁶ bezahlt werden konnten. Des Weiteren berichtet sie von dem Fernbleiben des im Herbst des Vorjahres beschworenen Autorenkreises und beschwert sich über den „Fanfarenstoß ins Leere“, die Uraufführungsbühne betreffend. „Die Autoren“, so liest man weiter, „gaben vor, von nichts zu wissen oder wussten wirklich nicht oder wollten nicht“.²⁷⁷ Leider muss diese Fragestellung offen bleiben. Entweder waren die Ankündigungen vom April bzw. September/Oktober 1931 eine reine Werbemaßnahme des Komödienhauses oder die Unternehmung ist aus anderen Gründen gescheitert. Für die zweite Möglichkeit spricht eine persönliche Bitte der Herren Brecht, Eisler, Ottwald und Weißenborn um Feststellung. In der Leipziger Volkszeitung vom 6. Oktober 1931 erklären sie ihre persönliche Verantwortung für ihre Uraufführungsstücke im Komödienhaus.²⁷⁸

Schaut man auf die gesellschaftlichen und politischen Umwälzungen gerade zwischen den Jahren 1931/1932, so kann man die Gründe des Scheiterns dieses Vorhabens erahnen. Die Weltwirtschaftskrise bedrückte auch den Handel in Leipzig, und so gab es bereits 1932 150 000 Arbeitslose in der Stadt.²⁷⁹ Auch die Radikalisierung in der Politik nimmt immer mehr zu und macht den Blick in die Zukunft unsicher. Die NSDAP kann im Juli 1931 eine hundertprozentige Steigerung bei den Reichstagswahlen gegenüber 1930 erzielen. Vielleicht wagte man Experimente in der Form des Komödienhauses in Anbetracht der Ungewissheit des Kommenden nicht mehr. Inwieweit die SPD als genannter Unterstützer des Vorhabens zum Scheitern beitrug ist ebenfalls nicht festzustellen, da weder in Coburg noch in Leipzig über den Vorgang Unterlagen zu finden waren. Ein Fakt ist jedoch, dass das geplante Projekt ohne eine finanzielle Zuwendung eines solchen Geldgebers nicht durchgeführt werden konnte. Klar ist, dass die SPD als Verfechter der Republik kein Interesse daran haben konnte, Stücke wie „Die Matrosen von Cattaro“ von Friedrich Wolf, die eine neue Revolution herbeisehnten,

273 *Neue Leipziger Zeitung*. Leipzig 7. Oktober 1931. Nr. 280, S. 2.

274 *Neue Leipziger Zeitung*. Leipzig 18. März 1932. Nr. 78, S. 13.

275 Ebd.

276 In manchen Wochen gab es nur 1-3 Mark pro Schauspieler.

277 *Neue Leipziger Zeitung*. Leipzig 18. März 1932. Nr. 78, S. 13.

278 *Leipziger Volkszeitung*. Leipzig 6. Oktober 1931. Nr. 233, S. 11.

279 In Februar 1932 gab es 6,13 Millionen Arbeitslose in der gesamten Republik.

zu befördern und daher liegt die Vermutung nahe, dass sie sich vorzeitig dem Komödienhausprojekt entzog.²⁸⁰

In einem Artikel der Neuen Leipziger Zeitung vom 22. September 1931 über das „Leipziger Komödienhaus“ taucht der Name Gustav Rudolf Sellner nicht mehr auf. Als Direktor wird Fritz Kranz und als künstlerischer Leiter R. A. Sievers genannt.²⁸¹ Auch der Frage, warum Sellner als erstes aus dem Vorhaben aussteigt, kann nicht mehr nachgegangen werden, da keine Quellen dazu vorhanden sind. Sellner war zu dieser Zeit arbeitslos. Am Oldenburger Landestheater begann er erst im August 1932 als Oberspielleiter des Schauspiels und Leiter der Dramaturgie.

Wie schon berichtet, schied Sellner am 31. Juli 1931 aus dem Coburger Landestheater aus. Bereits im Dezember 1929 hält er in Coburg den Vortrag „Neue deutsche Dramatik“, der als kleine Schrift herauskommt. Hierin erklärt Sellner die literarische Entwicklung des Dramas von 1890 bis zur Gegenwart. Bei seinen näheren Ausführungen stößt man auf die Namen Bertolt Brecht²⁸², Hans Borchardt, Georg Kaiser und Günther Weißenborn, die alle in die Planung des Komödienhauses eingebunden waren. Die Namen sind seiner Überzeugung nach verbunden mit „Revolution und Kampf“ und können zukünftig „mit neuem geistigen Raum neue Stoffe“ gewinnen. Über Brecht und Weißenborn urteilt er:

Die geistige Schärfe, die prachtvolle Gefühlsbewältigung Brechts, die aufwühlende Phantastik Weißenborns haben ihren dichterischen Wert.²⁸³

Bereits in der Spielzeit 1927/28 erarbeitete Sellner, basierend auf seiner Arbeit im Dramaturgischen Büro in Gotha, einen Gutachtenordner für in erster Linie Zeitstücke. Hierin befinden sich auch Gutachten über Stücke von Günther Weißenborn, Georg Kaiser, Hans Borchardt und Friedrich Wolf²⁸⁴, die er ausnahmslos positiv bewertete. Ich beschränke mich hier jedoch nur auf die Werke, die im geplanten Spielplan des Komödienhauses vorkamen. Günther Weißenborns „U-Boot S4“ beurteilt er wie folgt:

Das interessanteste Stück der letzten Einsendungen. Ausgezeichnet in der schwerfälligen Einfachheit der Sprache, aufregend in den heißen Stellen innerlichen Tempos. Für das „Theater der Gegenwart“²⁸⁵ in Betracht zu ziehen.²⁸⁶

Im Gutachten über Borchardts „Die Bluttat von Germersheim“ vom 6. Juni 1928 ist zu lesen:

280 Siehe dazu: Rühle (3, 1980), S. 35.

281 *Neue Leipziger Zeitung*. Leipzig 22. September 1931. Nr. 265, S. 6.

282 Sellner inszenierte bereits in der Spielzeit 1927/28 Brechts „Im Dickicht der Städte“.

283 Sellner, Gustav Rudolf: *Neue deutsche Dramatik*. Coburg 1929, S. 13 [kurz: Sellner (1929)].

284 Über Friedrich Wolfs Stück „Der arme Konrad“ schreibt Sellner am 2. Juli 1928 es sei: „Wuchtvoll und ergreifend.“

285 In den Spielplan des Landestheaters Gotha wurde 1927/28 der Zyklus „Theater der Gegenwart“ integriert.

286 Sellner, Gustav Rudolf: Gutachtenordner. Gotha 1927/28. 1. Juni 1928.

Eine bittere, herb geführte Satire steigert sich zu einem Drama von seltenstem Ausmass. Es wurde für mich das erste wirklich diskutierbare Anklagestück. Ein erschütterndes Erlebnis in der Konsequenz der Ausarbeitung des tragischen Stoffes, in der Vermengung tiefsten innerlichsten Ernstes mit angreiferischem, schlagendem Witz. Man darf sich die Uraufführung im Theater der Gegenwart nicht entgehen lassen. Aber Skandal ist gewiss.

287

Die von Sellner beurteilten Werke fanden in der Konzeption des Komödienhauses ihren Platz. Die Ausführungen über den Vortrag „Neue deutsche Dramatik“ und den Gothaer Gutachtenordner zeigen, dass Sellner höchstwahrscheinlich in die Planung des Komödienhauses involviert gewesen ist. Leider konnte ich an keinem Ort meiner Recherchen näheres über Sellners Rolle in diesem Planungsprozess ausfindig machen.

Der Oberspielleiter Joseph Firmans, der die Leitung der Notgemeinschaft des Ensembles des Komödienhauses übernommen hatte, versuchte im Frühjahr 1932 ein Darlehn für das Theater zu erringen, um dieses vielleicht doch noch zu retten. Die Zeitung spekuliert gedanklich aber eher mit einer Übernahme des Hauses durch den Tonfilm oder das Städtische Schauspiel.²⁸⁸ Die Leipziger Volkszeitung spricht resignierend davon, dass „wohl im günstigsten Fall die Fortsetzung des Betriebes eines anspruchslosen kleinen Unterhaltungstheaters in Frage kommen“ würde.²⁸⁹ Am Ende jedoch stand nur das Aus für das Komödienhaus, das mit seinen großen Plänen gescheitert war.

Im Deutschen Bühnen-Jahrbuch von 1933 wird das Komödienhaus nicht mehr aufgeführt.²⁹⁰ Auch in späteren Jahrbüchern findet es keine Erwähnung, auch nicht unter anderem Namen. Die letzte Registrierung des Komödienhauses findet sich im Bühnen-Jahrbuch von 1932. Der Eigentümer ist auch hier die „Theater- und Varieté Battenberg GmbH“. Charlotte Kranz und R. A. Sievers werden als Pächter, Fritz Kranz als Direktor, Sievers zusätzlich als künstlerischer Leiter und Joseph Firmans als stellvertretender Direktor, Oberspielleiter und Schauspieler genannt. Als Gäste werden Fritz Kortner, Peter Lorre, Ernst Busch, Carola Neher, Helene Weigel, Hilde Jary, das Oberbayerische Bauerntheater „Die Tegernseher“, Kata Sterna mit Ensemble, die Wilnaer Truppe und das Kollektiv junger Schauspieler Leipzigs benannt. Unter Neuheiten sind aufgeführt:

Die heilige Johanna der Schlachthöfe (Urauff.). Italienische Nacht. Die Mutter (Urauff.). Hexenkessel (Urauff.). Ultimo am Brühl (Urauff.). Aufstand in Masuren. Die Unüberwindlichen. Anna Glaser (Urauff.). Affentanz (Urauff.).²⁹¹

In Marta Mierendorff und Walter Wicclairs Buch „Im Rampenlicht der dunklen Jahre“ ist zu lesen:

287 Sellner, Gustav Rudolf: Gutachtenordner. Gotha 1927/28. 6. Juni 1928.

288 *Neue Leipziger Zeitung*. Leipzig 18. März 1932. Nr. 78, S. 13.

289 *Leipziger Volkszeitung*. Leipzig 19. März 1932. Nr. 67, S. 20.

290 *Deutsches Bühnen-Jahrbuch*. 44. Jahrgang 1933.

291 *Deutsches Bühnen-Jahrbuch*. 43. Jahrgang 1932, S. 494.

Berta Drews trat in den zwanziger Jahren in vielen politischen Zeitstücken auf: Sie spielte in „Cyankali“ von Friedrich Wolf und „Revolte im Erziehungsheim“ von Peter Martin Lampel, in Ferdinand Bruckners „Die Verbrecher“ und in der „Dreigroschenoper“. Seit Herbst 1932 wußte sie, daß ihr für die Uraufführung von Brechts „Heilige Johanna der Schlachthöfe“ ein Part reserviert war. Daraus wurde nichts, die faschistische „Machtergreifung“ kam dazwischen.²⁹²

Bekanntlich wurde die „Heilige Johanna der Schlachthöfe“ in der Weimarer Republik nur in einer Rundfunkinszenierung (Hörspielfassung des Berliner Rundfunks) aufgeführt. Erst 1959 inszenierte Gustav Gründgens, auf Verlangen Brechts, die Uraufführung des Stückes auf dem Theater. Gründgens hatte bereits 1932 Brecht um die Aufführungsrechte des von 1929-1931 entstandenen Schauspiels gebeten.

Sellners künstlerische Entwicklung hätte mit der Realisierung des Komödienhauses sicher einen Höhepunkt feiern können. Mit dem Scheitern dieses Projektes endete auch das extravagante Experimentieren in der Theaterarbeit Sellners in der Weimarer Republik. Denn eins ist gewiss, wäre Sellner Leiter des Komödienhauses in Leipzig geworden, so wäre seine Arbeit von der Leipziger Sozialdemokratie politisch beeinflusst gewesen. Eine unabhängige Ästhetik hätte er im Komödienhaus nicht verfolgen können. Vielmehr hätte sich Sellner damit für eine politische Richtung entschieden und der Pluralität, die er sich in Gotha und Coburg durchaus noch leisten konnte, entsagen müssen. Genauso wie er sich dann tatsächlich in der Spielzeit 1932/33 mit seinem Engagement in Oldenburg, das zu dieser Zeit bereits in nationalsozialistischer Hand war, politisch festlegen muss. Es gab für den Theatermann keine andere Wahl als die zwischen den politischen Extremen.

2.2.4 Der Dramaturg und Regisseur Sellner in der Weimarer Republik

Klammert man die letzte Spielzeit Sellners in der Weimarer Republik 1932/33 aus, bleiben nur vier Spielzeiten, in denen er als Regisseur in dieser Zeitepoche, die insgesamt 15 Theatersaisons umfasste, arbeitete. Sellner beginnt als Regisseur in einem Moment, in dem sich die politischen Extreme von Links und Rechts radikalieren. Die Theaterleiter werden in ihrer Stückauswahl zögerlicher und fördern weniger Experimente. Neben den Störungen von Aufführungen durch radikale Kräfte fürchten sie sich vor leer stehenden Häusern und fehlenden Einnahmen. Noch sind von Theaterdirektoren wie Dr. Rolf Roennecke Sätze zu hören wie: „Die Theaterkunst hat nichts mit Politik zu tun, weil sie über der Politik steht“.²⁹³ Doch bereits in der Spielzeit 1926/27 werden Stücke wie Tollers „Hinckemann“ und Brechts „Trommeln in der Nacht“ unter anderem am Oldenburger Landestheater verboten, weil man Ausschreitungen während der Aufführungen befürchtete.

292 Mierendorff, Marta / Wicclair, Walter: *Im Rampenlicht der „dunklen Jahre“ Aufsätze zum Theater im "Dritten Reich", Exil und Nachkrieg*. Berlin 1989, S. 131.

293 Nachlass Sellner – Schreiben Roennecke.

Die „Goldenen Zwanziger“ gehen zu Ende und dies zeigt sich auch an der chronischen Finanznot der Theaterhäuser. Mit diesen Problemen muss sich der junge Theatermann Gustav Rudolf Sellner auseinandersetzen. In seiner Funktion als Propagandachef des Landestheaters Gotha fordert er die Zuschauer immer wieder auf, für ihr Theater zu kämpfen und Abonnenten zu werben. Gleichzeitig bietet der junge Regisseur seinem Publikum in der Provinz ein Theater, das die ganze Bandbreite des Theaters seiner Zeit umfasst. Er inszeniert Stücke der ehemaligen Expressionisten und der Neuen Sachlichkeit. Sellner experimentiert mit Klassikerbearbeitungen in Anlehnung an Leopold Jessner. Des Weiteren verwendet er Stilelemente des Expressionismus und imitiert Erwin Piscator. Es zeigt sich, dass er sowohl in Gotha als auch in Coburg eine „wahre Erst- und Uraufführungswut“²⁹⁴ entwickelt, eine Vielzahl von neuen Stücken auf der Bühne inszeniert und damit ganz in der Tradition der Vielfalt des Theaters der Weimarer Republik steht, das er zuvor als Zuschauer und Schauspieler in München, Mannheim und Oldenburg erlebt hatte. Er fordert und fördert mit dem Zyklus „Theater der Gegenwart“ am Landestheater Gotha und mit dem „Kammerspielzyklus“ am Landestheater Coburg „junge, neue Autoren“.²⁹⁵ Sellner plädiert für ein niveauvolles Theater der Weimarer Republik. Er fordert vom Theaterzuschauer die „Arbeitsbereitschaft des Geistigen“.²⁹⁶ Diese will Sellner gegen die „Geistfeindlichkeit der Kultur“²⁹⁷ stellen, die er beobachtet und die für ihn in dem Wunsch des Zuschauers begründet liegt, sich im Theater vor allem zu amüsieren. Er inszeniert zu dem Zeitpunkt, an dem die Experimente im Theaterbereich vor allem durch die zunehmende Finanznot der Theaterhäuser und die daraus resultierende Sorge um mögliche Kassenmisserfolge bereits abflachen, weiterhin experimentell. Dadurch erfährt er vor allem von der lokalen Presse harsche Kritik. Dagegen feiert ihn die überregionale Presse bald als den Neuerer in der Provinz. In den angesprochenen vier Spielzeiten zeigt er sich als ruhelos Suchender. Er sucht in seinen Experimenten neue Inszenierungsmöglichkeiten und nutzt dabei die Klassiker genauso wie die Dramatik der Gegenwart.

Mit dem Versuch, ein Arbeitertheater in Leipzig zu gründen, das als Kampftheater gegen das Unterhaltungstheater gestellt werden soll und das vom offiziellen Theaterbetrieb ängstlich gemiedene Zeitstück pflegt, scheitert Sellner zum Ende der Weimarer Republik. Auch er wird von der politischen und sozialen Realität der Zeit eingeholt und wird im August 1932, nach einem Jahr der Arbeitslosigkeit, Oberspielleiter und Chefdramaturg im bereits nationalsozialistischen Oldenburg. Der Blick auf Sellners Theaterarbeit in dieser Zeitepoche beweist, dass diese repräsentativ für das politisch vielseitige Theater der Weimarer Republik war.

294 Erdmann (1977), S. 226.

295 Coburger Landestheater (Hg.): *Rückblick auf das Spieljahr 1929-30*. Coburg 1930.

296 *Ekbofblätter. Halbmonatsschrift zur Pflege theaterkünstlerischer Interessen*. Gotha 1928/29, S. 4 f.

297 Ebd.

2.2.4.1 *Neue Formen auf dem Theater?*

Im Theaterschaffen des jungen Theatermannes Sellner zur Zeit der Weimarer Republik sind zwei Zielsetzungen erkennbar. Die eine ist sein Streben, möglichst schnell ein eigenes Theater zu leiten. Dieses karrieristische Ziel verfolgt er, wie in den Schlusskapiteln zu den beiden Landestheatern ausführlich beschrieben, bereits in Gotha und noch vehementer in Coburg. Als Theaterleiter hätte Sellner die Möglichkeit gehabt, seinen eigenen Spielplan zu entwerfen, seine eigene Dramaturgie durchzusetzen und damit seine zweite Zielsetzung umsetzen zu können. Diese beschäftigt sich, darauf soll im Folgenden näher eingegangen werden, mit seiner Suche nach neuen Formen auf dem Theater.

Diese Suche kommt zum ersten Mal am Anfang seiner Regielaufbahn in einem Aufsatz zum 150. Geburtstag Heinrich von Kleists im Oktober 1927 in den Ekhoftblättern zum Ausdruck. Hier schreibt der damals 23 Jahre alte Sellner unter dem Titel „Kleist feiern und einen Tag innehalten im Weiterstürmen“:

Wir sehen heute mit Erschütterung das Werk Heinrich von Kleists, das unvergängliche Denkmal des „größten deutschen Dramatikers“, geschaffen aus dem Leben des „größten deutschen Tragikers“, und suchen uns der Furcht zu erwehren, wir hätten ihm nichts entgegenzustellen, suchen und suchen ...²⁹⁸

Beinah verzweifelt schreibt Sellner weiter:

Die Übergewalt kleistischer Dichtung schlägt unsere Leistung in die Leere. Unsere Entschuldigungen sind nichtig. Am 18. Oktober 1927 feiern wir, teils Epigonen, teils unruhig Forschende, die hundertundfünfzigste Wiederkehr seines Geburtstages, den Beginn eines dämonischen Lebens, dem die Welt qualvoll fremd war, das nach vierunddreißig Jahren sich selbst beschloß, in wildester Eigenmächtigkeit. Wir feiern mit ihr die Geburt der größten deutschen Dramen.²⁹⁹

Die hier beschriebene Suche kam auch in seinen ersten Spielzeiten als Regisseur zum Ausdruck, in denen er sich nicht auf einen bestimmten Inszenierungsstil oder einen eingeschränkten Autorenkreis festlegen lässt. Vielmehr inszenierte Sellner alles, was ihn interessierte und ihm möglicherweise neue Wege aufzeigen konnte. Dabei beschäftigt ihn sowohl der expressionistische als auch der neue Bühnenstil, den Erwin Piscator begründete.

Den bereits mehrfach zitierten Vortrag „Neue deutsche Dramatik“ hält Gustav Rudolf Sellner im Dezember 1929 und damit kurz nach seinem Engagementantritt in Coburg. Hierin geht der neue Leiter der dramaturgischen Abteilung von drei Kulturrevolutionen seit 1890 aus, die den Naturalismus, den Expressionismus und die Neue Sachlichkeit hervorbrachten. Sellner umreißt die literaturgeschichtliche Entwicklung vom Naturalismus zum Expressionismus und zeigt Verbindungslinien bis zur Gegenwartsdramatik auf. Interessant an den Ausführungen Sellners ist dessen Sicht auf die ge-

298 *Ekhoftblätter. Halbmonatsschrift zur Pflege theaterkünstlerischer Interessen.* Gotha 1928/29.

299 Ebd.

gegenwärtige Situation der Gesellschaft und ihres Dramas. Sein Blick auf die politische und wirtschaftliche Krise der Republik und die Entwicklung des neuen Dramas in Deutschland verdeutlicht ihm, dass eine neue Revolution kurz vor ihrem Ausbruch steht. Den Einstieg in das Thema gibt er bereits am Anfang seines Vortragstextes, in dem er meint, dass „die politisch tendenziöse Form der jungen Gegenwartsschriftsteller zu Recht angegriffen sei, weil sie selbst angreifen würde“. Ihr Verbot durch Zensurmaßnahmen sei jedoch sinnlos, da sich durch diese, „große kultur- oder zivilisationsgeschichtliche Ereignisse noch nie“ hätten aufhalten lassen.³⁰⁰ Diese Ereignisse bezeichnet Sellner als „die Krisenbewegung ausgereifter Kulturen, vorbereitet durch geistige Umwandlung“ und meint, dass sich die gegenwärtige, als überaltert bestimmte Gesellschaft kurz vor einer neuen Revolution befinden könnte, auf die er nicht näher eingeht. Bevor nämlich, so versucht er zu beweisen, eine politische Revolution einsetze, würde diese sich in der Geschichte immer im Schrifttum ankündigen. Sellner dazu:

Ich darf Sie an die französische erinnern (Rousseau), an die russische (Tolstoi, Dostojewski), an die deutsche von 48 (Romantik, Sturm und Drang) und schließlich an die neue deutsche, deren Keime ja schon in der Literatur von 1890 liegen.³⁰¹

Danach geht Sellner ausführlich auf die Durchsetzung des Naturalismus und später auf die des Expressionismus auf der Bühne ein und beschreibt beide literarische Bewegungen in ihren Grundzügen. Während der Naturalismus das Bild der Welt darstellen wollte, will der Expressionismus den Sinn der Welt projizieren. Auf dem Weg zum Drama der Gegenwart liegen, so Sellner, zahlreiche Zwischenstufen, die immer Willensausdruck einer neuen Dichtergeneration sind und die teilweise bis in die Gegenwartsdramatik hineinwirken. Für Sellner war die Gefühlsverlorenheit der Expressionisten der Grund, warum eine neue dichterische Revolution entstand, die für den geistigen Fortschritt unumgänglich sei.

Er unterteilt „drei gegenwärtige Ströme der ernstzunehmenden neuen Dramatik“ und schreibt: „einer, direkt entsprungen auf der Höhe des Expressionismus. Er trägt eine Dichtergruppe, die von der idealistischen Verinnerlichung nicht abgewichen ist“ und die sich der „gefährlichen Betriebsamkeit unserer Tage“ entzieht.³⁰² Sellner nennt Ernst Barlach und Alfred Friedrich Brust, deren Dichtung „aus der Einsamkeit noch wie prophetische Mahnung klingt“ und die für ihn das „Leben im Gegenständlichen“ zeigt.

Der zweite Strom „stürmt vorwärts mit der großen Opposition, mit jenen, die sich an die äußere Bewegung des Lebens, die soziologische Krise also verloren“. Bei seinen näheren Ausführungen zur zweiten Gruppe begegnet man erneut dem Namen Bertolt Brecht, Hans Borchardt, Georg Kaiser und Günther Weißenborn. Für Sellner umschließt diese Gruppe:

300 Sellner (1929), S. 3.

301 Ebd.

302 Ebd., S. 12.

... die Kämpfer, wenn ich es so grob sagen darf: materialistische Dichter, deren Werk man nicht unklug Zeitdichtung genannt hat. Sie ist die typischste zeitgenössische Bewegung der Kunst.³⁰³

Die Namen sind seiner Überzeugung nach verbunden mit „Revolution und Kampf“ und können zukünftig „mit neuem geistigen Raum neue Stoffe“ gewinnen.³⁰⁴ Über Brecht und Weissenborn urteilt er: „Die geistige Schärfe, die prachtvolle Gefühlsbewältigung Brechts, die aufwühlende Phantastik Weissenborns haben ihren dichterischen Wert“, zeigen aber auch, dass die weitere Entwicklung der Dramatik „mehr zu den Einsamen, zu den Barlachs, zu den Brusts hinführt“.³⁰⁵

Der dritte Strom ist nach Sellner:

... getrübt durch die Überfülle des literarischen Schmutzes, der ohne innere Haltung, ohne geistigen Willen die revolutionäre Witterung der Zeit als Konjunktur ausnutzt“.³⁰⁶

Näher geht er auf diese für ihn weniger interessante Bewegung nicht ein.

Der Verdienst der gegenwärtigen dramatischen Dichtkunst liegt für Sellner in ihrem wertvollsten geistigen Inhalt, „daß sie von uns weg in das Gegenständliche das Leben dichtet“.³⁰⁷ Dies ist für Sellner die wesentliche Aufgabe des Dramas und damit des Theaters der Jetztzeit, dass die Arbeit durch Kraft und Selbstlosigkeit „nur auf Klärung, auf Synthese und auf Gefühlsbewältigung gerichtet“ ist.

Abschließend meint der Autor, dass die neue deutsche Dramatik in „der Gesamtheit christlicher Sprachschöpfung“ zwar aufgehen, dass sie vor der Shakespeareschen Dramatik jedoch „vollkommen verblassen“ wird. Sellner schreibt:

Denn unser Suchen nach neuen Formen hat geringe Erfolge, wir sind schon mit bescheidenen Wiedergeburten zufrieden; nehme ich aber Hamlet oder Sturm, so habe ich alle Bewegungen unserer Kunst auf einmal darin.

Shakespeare ist für Sellner die größte Form, „in die sich die Seele der christlichen Jahrtausende ergoß, von jener mythologischen Gigantik, die sich allein der antiken Tragödie gegenüberstellen lässt“. Pathetisch beendet er seine Ausführungen:

Seltsame Ströme gehen durch uns hindurch. Entwicklungen runden sich ab und schließen sich. Wir wissen nicht, ob wir am Anfang oder am Ende stehen. Unsere großen Einsamen bauen an der Zukunft, unsere Kämpfer an der Gegenwart – ihr Gemeinsames ist das Ziel der Arbeit. Vielleicht liegt es außerhalb unserer Erkenntnismöglichkeiten, in einer neuen unbekanntem Ära.

303 Ebd.

304 Ebd., S. 13.

305 Ebd.

306 Ebd., S. 12.

307 Ebd., S. 13.

Sellner befand sich augenscheinlich in einem Zwiespalt zwischen dem Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit. Er bevorzugte den Expressionismus wegen dessen Darstellung des Weltsinns, bemängelte ihn aber wegen dessen Gefühlsverlorenheit. Die Neue Sachlichkeit in Form des Zeitstücks schuf nach Sellner „keine neuen Werte“. Ihr Verdienst lag in der geheimnisvollen „Aufdeckung vom Leben im Gegenständlichen“. Sellner wünscht „eine Werte schaffende Dramatik“ und sieht diese in den Werken Barlachs³⁰⁸ und Brusts³⁰⁹ am ehesten verwirklicht. Ansonsten hält er sich an die Werke der Klassik und bevorzugt hierbei Shakespeare.

Wie aus der vorausgegangenen Chronologie ersichtlich, bringt der junge Regisseur in Erst- und Uraufführungen vor allem aktuelle Stücke auf die Bühnen. Dabei sind drei Hauptströmungen in der Gesamtheit seiner Inszenierungen zu erkennen. Sellner führt Regie bei Zeitstücken von unter anderem Bertolt Brecht, Willm Reupke, Bayard Veiller, Reinhold Zickel oder Günther Weisenborn, bei Stücken nationalistischer Prägung von Autoren wie Bruno Frank, Ernst Lissauer³¹⁰, Hanns Johst oder Eberhard Wolfgang Möller und bei Werken mit traumhaft-mystischen Inhalten von August Strindberg, Knut Hamsun und Julius Maria Becker. Expressionistische Stücke kommen im Inszenierungsverzeichnis Sellners nur noch ansatzweise vor.³¹¹ Vielmehr inszeniert er Dramen, die sich aus dem Expressionismus entwickelten. Dazu gehören im engeren Sinn auch die von Sellner in Coburg inszenierten Stücke von Johst und Möller, die ihren Ausweg aus dem Expressionismus in nationalistischen Themen wie der Volksgemeinschaft oder dem Führerprinzip sahen.³¹² Mit Hasenclevers „Ein besserer Herr“ inszeniert Sellner das Lustspiel eines ehemaligen Expressionisten, der dieses Stück 1926 für die Bühne schrieb. Es ist ein Beispiel dafür, dass viele Expressionisten nun über die Komödie ihren Weg vom Expressionismus weg suchten. Neben Walter Hasenclever sind Paul Kornfeld, Hans Jose Rehfish, Georg Kaiser und Fritz von Unruh zu nennen, die nun einen ironisierten Blick auf ihre ehemaligen Arbeiten warfen. Günther Rühle schreibt dazu:

Die Komödien sagten die neue Wahrheit: die Welt bleibt trivial, lieblos, spießig, böse und ungerecht, richtet euch ein, wer es nicht tut, macht sich selber zum Narren.³¹³

Nach Rühle entstanden die Komödien zwischen 1922 und 1926, um die Überspannung des Expressionismus abzubauen, galten als Form des Übergangs und der Rückführung, stellten aber keinen neuen entwicklungsfähigen Ansatz dar. Auch Hasenclever kommt „auf seinem Weg zur Komödie nur zu einem umgedrehten, forcierten Anti-Expressionismus („Ein besserer Herr“, 1926,...)“.³¹⁴ Ein weiteres von Sellner inszeniertes Stück eines ehemaligen Expressionisten ist in diesem Zusammenhang be-

308 Sellner inszenierte Barlach erst nach dem 2. Weltkrieg.

309 Nach dem Vortrag wurde ein Stück von Brust aufgeführt. Ein Weiteres inszenierte Sellner kurze Zeit später.

310 Frank und Lissauer waren beide jüdische Autoren, die eine starke deutsch-nationalistische Grundhaltung in ihren Stücken einnahmen und in ihnen den Krieg glorifizierten.

311 Eine Anlehnung Sellners an den expressionistischen Bühnenstil lässt sich einzig aus den Kritiken über die Inszenierung des Wallacestückes „Der Hexer“ und des Strindbergstückes „Luther“ erkennen.

312 Beide Autoren gehörten im Dritten Reich zur Riege der meistgespielten nationalsozialistischen Dramatiker.

313 Rühle (3, 1980), S. 11.

314 Ebd., S. 12

deutsam. Dabei handelt es sich um Georg Kaisers „Oktobertag“, der 1928 von Gustaf Gründgens uraufgeführt wurde und ein nach Rühle nicht leicht einzuordnendes Werk darstellt. Der ehemalige expressionistische Autor schreibt zwei Stücke³¹⁵ mit „Spaltungsvorgängen und Doppelpositionen“, in denen es um Identitätszwänge geht, die Kaiser in der Bevölkerung wahrnimmt und die in der politischen Spaltung der Nation in der Mitte des Jahrzehnts stattfinden.³¹⁶ Sellner verfolgte also die verschiedenen Entwicklungsversuche des Expressionismus, von denen ein Ansatz auch das Kriegsstück umfasst, das er, wie schon geschildert, ebenfalls inszeniert. Einen ebenso neuen Entwicklungsansatz versucht Carl Zuckmayer mit seinem Volksstück „Schinderhannes“, den der junge Regisseur Sellner in der Spielzeit 1927/28 auf die Bühne bringt. Gustav Rudolf Sellner zeigte seinem Publikum demzufolge einen Großteil der sich entwickelnden und unterscheidenden Dramatik der Weimarer Republik und stellte diese damit zur Diskussion.

Sellner fordert und fördert die Entstehung einer neuen dramatischen Kunst abseits jeglicher politischer Beeinflussung. Aus diesem Grund beschäftigt er sich mit den Dramen seiner Zeit, inszeniert die Stücke junger, neuer Autoren und versucht, Klassiker in neuem dramaturgischen und ästhetischen Gewand seiner Zeit näher zu bringen. Er will damit die Trägheit der Erholungssucht“ auf dem Theater bekämpfen und fordert die „Arbeitsbereitschaft des Geistigen“.

Dieser Kampf zeigt sich anhand seiner Klassikerbearbeitungen an beiden Landestheatern genauso wie am Zyklus „Theater der Gegenwart“ in Gotha und am „Kammerspielzyklus“ in Coburg. Im Folgenden soll noch einmal näher auf Sellners Klassikerbearbeitungen und seine Zeitstückzyklen eingegangen werden, da sie als Grundpfeiler seines Inszenierungsverzeichnisses angenommen werden können.

2.2.4.2 Klassikerbearbeitungen

Die Suche nach neuen Formen auf dem Theater umfasst bei Sellner auch die Werke von Klassikern wie Shakespeare, Schiller oder Goethe. In seinen ersten vier Spielzeiten als Regisseur inszeniert er diese immer wieder experimentell. Das bedeutet, dass er sie als Dramaturg und als Regisseur bearbeitete. Sellner verfolgte dabei das Ziel, die „Gegenwartstauglichkeit“ der Klassiker herauszufiltern, d.h. alle veralteten Komponenten in Zeitnähe zu rücken und Gewesenes so lebendig zu machen, dass der Zuschauer davon profitieren kann.

Die Klassikerbearbeitungen Sellners, die am Gothaer Landestheater noch radikaler wirkten als in Coburg, verunsicherten vor allem die lokale Presse in Gotha, während Sellner von der überregionalen Kritik und von der in Coburg durchaus gelobt wird. Überwiegend positiv wird in der Presse über Sellners Dramaturgie gesprochen. Der Dramaturg Sellner arbeite mit vielen Strichen, lege Szenen zusammen oder gliedere ganze Stücke neu. Durch diese Maßnahmen gewannen seine Inszenierungen an Tempo und bekämen einen der Gegenwart näher kommenden Rhythmus, so die Kritiker. Dazu

315 Gemeint sind hier die Stücke „Zweimal Oliver“ und „Oktobertag“.

316 Rühle (3, 1980), S. 47.

würden sich die Dramaturgieeinfälle Sellners positiv auf die Aufführungsdauer auswirken. So dauerte eine „Hamlet“-Inszenierung Sellners nur 2½ h anstatt wie gewöhnlich 4 h. Die dramaturgische Bearbeitung des „Hamlet“ wurde aus diesem Grund noch vor der Premiere von mehreren Verlagen angefordert. In seiner Bearbeitung des Stückes „Die Räuber“ von Friedrich Schiller streicht er den gesamten Amalia-Komplex, weil er davon ausgeht, dass dieser für die Gegenwart völlig überflüssig ist und störend wirkt. In einer Kritik zur letzten Klassikerinszenierung Sellners am Coburger Landestheater, es handelte sich hierbei um „Kabale und Liebe“, fragt der Autor, ob die Striche dem Stück nicht die Seele, die für die innere Konfliktentwicklung wichtig sei, nehmen würden und arbeitet anschließend die Vorteile der dramaturgischen Behandlung durch Sellner heraus. Besagter Kritiker attestiert ihm das, was auch in zahlreichen anderen Beurteilungen offenbar wird. Er meint, dass Sellner durch seine dramaturgische Behandlung der Klassiker eine bessere Durchschaubarkeit der Handlung erziele und dadurch den Gesamteindruck verstärke.

Negative Kritik erfährt Sellner vor allem wegen seiner stilistischen Neuerungen. Leider finden sich kaum Bildquellen, die einen Rückschluss auf die Inszenierungspraxis zulassen würden. Ohne näher auf Bühnenbild und Kostüme einzugehen, bezeichnet ein Kritiker der ersten Klassikerbearbeitung „Wie es euch gefällt“ diese als „Auswüchse krankhafter Phantasie“. Oftmals werden vor allem durch die lokalen Pressevertreter die stilistischen Mittel der Sellnerinszenierungen als groteske Karikaturen dargestellt, die eher an „Kasperletheater“ erinnern würden, als an seriöses Theater. In „Der Widerspenstigen Zähmung“ stelle der Regisseur zum Beispiel Riesenkakteen und Zwerghäuser auf die Bühne, was ihm den Titel „Illusionsgaukler“ einbringt. Sellner arbeitet aber auch mit projizierten Bühnenbildern, die durch die Möglichkeit eines schnellen Szenenumbaus, wie seine dramaturgischen Mittel, ein hohes Tempo in die Inszenierung bringen. In Grabbes Stück „Napoleon oder die hundert Tage“, das als unspielbar galt, verwendet Sellner technische Möglichkeiten wie Erwin Piscator und zeigt einen Schlachtenfilm, eine stilistische Maßnahme, die auf der Coburger Bühne noch nie zu sehen war. Sellner streicht zudem die Hälfte des klassischen Textes. Auch in dieser Inszenierung arbeitet Sellner mit Musik und Geräuschen im Hintergrund. Speziell in diesem Grabbestück werden Granaten- und Raketeneinschläge eingespielt und die Einspielungen durch Trommeln und Sprengladungen hinter der Bühne verstärkt. Die ihm negativ gegenüberstehenden Kritiker fordern immer wieder mehr Sachlichkeit in seinen Inszenierungen und eine Abwendung von dem in ihren Augen schlechten Berlin. Meist positiv beurteilen alle Kritiker die musikalische Umrahmung der Inszenierungen, auf die jedoch nicht näher eingegangen wird.

Fazit ist, dass Sellner Klassiker dramaturgisch und stilistisch bearbeitete, um sie in Zeitnähe zu rücken. Er argumentiert, dass nur der literaturhistorische Wert eines Klassikers nicht ausreiche, ihn auf die Bühne zu bringen und fordert daher dessen Umgestaltung für die Jetztzeit. Sellner übernimmt diese Argumentation aus der aktuellen Debatte über die Klassikerbearbeitungen.³¹⁷ Es ist vor allem Leopold Jessner, der die Klassiker als Texte erlebte, „die sich unmittelbar zur Gegenwart ver-

317 Max Reinhardt, Karl Heinz Martin, Heinz Hilpert, Jürgen Fehling, Bertolt Brecht und Erwin Piscator sind nur einige Namen, die sich mit dem Problem auseinandersetzen.

hielten“.³¹⁸ Im Jahr 1929 schreibt Jessner über „Das Klassikerproblem“. Er fordert in seiner Schrift „das Ewig-Gültige mit dem Gegenwärtig-Wichtigen auszugleichen“.³¹⁹ Der Regisseur muss nach seiner Ansicht dramaturgisch arbeiten, muss „umstellen, streichen, verbinden“, um die „Gegenwartstauglichkeit“ eines Klassikers zu gewährleisten. Genau dies ist die Herangehensweise Sellners. Für Jessner ergibt sich dadurch in der weiterführenden Betrachtung des Problems die Aufgabe des neuen Theaterleiters, Gegenwartsautoren mit der Umarbeitung von Klassikern zu beauftragen. Er schreibt:

Aber man darf überzeugt sein, daß eine solche Organisierung der Klassikerbearbeitungen das Gesicht des heutigen Theaters um einen wesentlichen Zug bereichern wird.

Jessner hält „die gegenwärtige Produktion“ für „keineswegs so reichhaltig, daß man des Standardbestandes dramatischer Literatur entraten könnte“. Jessner ist also wie Sellner der Ansicht, dass die Klassiker in Zeitnähe gerückt werden müssen, um das Gegenwartstheater durch sie zu bereichern. Sellner versucht dies durch stilistische Neuerungen, die er, wie im Fall seiner Grabbeinszenierung, von Erwin Piscator entlehnt und durch dramaturgische Bearbeitungen, wie es ihm Leopold Jessner vorgibt. Er will damit dem „Typus des Interpretationsregisseurs“³²⁰, den Jessner begründet, gerecht werden und zielt darauf auch in seinen Zeitstückinszenierungen ab.

2.2.4.3 Kammerspielzyklen

In Gotha mit dem „Theater der Gegenwart“ und in Coburg mit dem „Kammerspielzyklus“ inszeniert und fördert Gustav Rudolf Sellner die neuen, jungen Autoren. Auch in dieser Besonderheit des Inszenierungsverzeichnisses Sellners zeigt sich dieser als Förderer einer eigenständigen, neuen dramatischen Kunst. Der Dramaturg und Regisseur bekämpft auch durch diese Aktionen die „Trägheit der Erholungssucht“ auf dem Theater und fordert die „Arbeitsbereitschaft des Geistigen“. Beide Zyklen sollten den Zeitgeist mitinszenieren und dem Publikum Zeitstücke junger Autoren bieten, die ihren Weg in die Spielpläne der Theater noch nicht finden konnten.³²¹ Die lokale Presse, wieder vermehrt in Gotha, betreibt vor allem Textkritik und bespricht nur ansatzweise die Inszenierung, sodass es schwer ist, Aussagen über den Inszenierungsstil des Regisseurs zu machen. Es ist festzustellen, dass Sellner die neuen Stücke nicht in den allgemeinen Spielplan einführt, sondern innerhalb der beiden Zyklen inszeniert und damit für die jeweilige Bühne legitimiert. Hinzu kommt, dass die meisten Inszenierungen einmalig aufgeführt wurden, was die Verwunderung der regionalen Presse hervorruft, die nicht verstehen kann, warum man soviel Mühe für solche schlechten Stücke aufwendet und sie dann nur einmal zeigt. Interessant ist, dass Sellner schon in seiner Zeit als Schauspieler im Natio-

318 Rühle, Günther: *Theater in unserer Zeit*. Frankfurt am Main 1976, S. 69 [Rühle (1976)].

319 Jessner, Leopold: *Schriften. Theater der zwanziger Jahre*. Berlin 1979, S. 230 f. Alle folgenden Zitate stammen aus derselben Quelle.

320 Rühle (1976), S. 80.

321 Sellner inszeniert u.a. Uraufführungen von Stücken der Autoren Willm Reupke, August Stramm, Reinhold Zickel oder Günther Weisenborn.

naltheater Mannheim mit dem Prinzip, Zeitstücke in gesonderten Zyklen aufzuführen, bekannt wurde. Diese Herangehensweise übernahm er augenscheinlich vom Intendanten Sioli, der, wie Sellner, sämtliche bestehende Richtungen des Dramas förderte.

Der Zyklus „Theater der Gegenwart“ am Gothaer Landestheater wurde mit Brechts „Im Dickicht der Städte“ eröffnet. Es wird von der Gothaer Presse als „ethisch verantwortungsloses Werk“ bezeichnet und angefeindet und wie schon bei den Klassikerbearbeitungen von der liberalen, überregionalen Presse gelobt. Die Inszenierungsleistung Sellners wird von allen Seiten als „geschickt“ bewertet. Dabei wird seine gute Behandlung der Sprachkultur hervorgehoben und man attestiert ihm eine dramaturgisch und ästhetisch gelungene Arbeit. Ähnlich fallen die Kritiken zu den weiteren Inszenierungen innerhalb des „Theaters der Gegenwart“ aus. In den beiden alleinigen Uraufführungen „Sacco und Vanzetti“ von Willm Reupke und „Das Opfer“ von August Stramm bescheinigt man dem Regisseur eine gute dramaturgische Arbeit durch sinnvolle Streichungen. Sellner zeichne sich des Weiteren durch die Anwendung neuer ästhetischer Mittel aus, die aus den vorhandenen Quellen jedoch nicht ersichtlich waren. Im Reupkestück stellt Sellner einen Fernseher auf die Bühne, der die beiden unschuldig Verurteilten kurz vor ihrer Hinrichtung zeigt.³²² Im Stück von Stramm arbeitet der Regisseur mit transparenten Wänden, die eine gleichzeitige Abfolge unterschiedlicher Handlungen ermöglichen. Folglich experimentiert Sellner nicht nur, indem er neue Stücke zur Diskussion stellt, sondern auch mit der ästhetischen Umsetzung auf der Bühne. Dies lässt sich auch vom „Kammerspielzyklus“ am Coburger Landestheater sagen. Sellner bringt drei Uraufführungen in den Zyklus ein und beweist, folgt man den Kritiken, sein Talent als Dramaturg und Regisseur. Die Kritiker der Inszenierungen der Stücke „Wohnungsnot“ von Reinhold Zickel, „Die Kiste oder: Die vollkommene Ehe“ von Willm Reupke und „S.O.S.“ von Günther Weisenborn bescheinigen ihm intelligente Streichungen, eine zielsichere Besetzung, eine saubere Herausarbeitung der Charaktere, eine gute Bildsprache und ein wirksames Tempo. In der Inszenierung des Weisenbornstückes lehnt Sellner erneut seinen Bühnenstil an den Erwin Piscators an. Durch Projektionsbilder im Hintergrund der Bühne schafft der Regisseur ein realistisches und symbolisches Bühnenbild a la Piscator.

Auch auf dem Gebiet des Zeitstücks profiliert sich der junge Dramaturg und Regisseur. In Sellners vier Spielzeiten in der Weimarer Republik inszeniert er im Rahmen des „Theaters der Gegenwart“ und des „Kammerspielzyklus“ mehrere Erst- und Uraufführungen, um neue Autoren auf der Bühne zu etablieren. Er bearbeitet die Zeitstücke dramaturgisch, experimentiert stilistisch mit ihnen und sucht auch innerhalb dieses Arbeitsgebietes nach neuen formalen und inhaltlichen Möglichkeiten auf dem Theater.

322 1928 gab es bereits das Ferntonkino bzw. den Telehor und damit ein Gerät, das Fernsehsignale empfangen und wiedergeben konnte.

2.3 Rück- und Ausblick

Verfolgt man den Werdegang des Schauspielers, Dramaturgen und Regisseurs Gustav Rudolf Sellner in der Weimarer Republik, bemerkt man dessen zielsicheres Streben nach einem eigenen Theater, in dem er das bürgerlich liberale Theater seiner Zeit inszenieren und fördern konnte. Dieser Kampf äußert sich in seinem Suchen nach neuen formalen Möglichkeiten auf der Bühne. Wie ausführlich beschrieben, beeinflussen ihn auf diesem Weg zahlreiche Theaterpersönlichkeiten der Zeit wie Otto Falckenberg, Francesco Sioli, Leopold Jessner oder Erwin Piscator. Theaterexperimente verfolgt er in seinem Schaffen als Dramaturg und Regisseur in den Landestheatern Gotha und Coburg, indem er vor allem dramaturgisch an seine Regiearbeiten herangeht. Seine Klassiker- und Zeitstückbearbeitungen, die unterschiedlich von der Kritik aufgenommen werden, zeigen Sellners vielseitiges Experimentieren, um neue entwicklungsfähige Formen auf die Bühne zu stellen. Die zunehmende politische Beeinflussung auf das Theater der Weimarer Republik stören den jungen Theaterforscher Sellner vorerst nicht. Er lässt sich zum Beginn seiner Zeit als Regisseur auch nicht auf eine politische Richtung festlegen. Seinen Einflussbereich auf den Spielplan meint er mit einem Wechsel an das Landestheater Coburg in der Spielzeit 1929/30 sogar noch vergrößern zu können. Doch bevor er sein Engagement beginnen kann, erhalten die Nationalsozialisten die Mehrheit im Coburger Stadtrat und versuchen zugleich Einfluss auf das Theater zu nehmen. Dies und die Tatsache, dass zu dieser Zeit die Weltwirtschaftskrise die finanzielle Not des Theaters erheblich steigert, führen dazu, dass die Experimente langsam weniger werden. Noch immer wehrt sich der aufstrebende Theatermann gegen die politische Beeinflussung auf die Theaterkunst und bemüht sich um die Entwicklung neuer Formen, die auch Ausdruck der aktuell schweren Zeit sein sollen. In Coburg wird der Druck der nationalsozialistischen Fraktion jedoch immer größer und so inszeniert Sellner vermehrt auch Stücke nationalistischer Prägung. Sowohl durch die Stückauswahl als auch durch die verminderte Experimentierfreudigkeit Sellners lässt sich eine politische Beeinflussung seiner ästhetischen Entwicklung nicht bestreiten. Ein erster Bruch in seiner ästhetischen Entwicklung war mit dem Ende der Weimarer Republik besiegelt. Der Abschied vom Theater als Arbeitsstätte scheint nahe zu sein. Der Versuch vom Landestheater wegzukommen scheitert jedoch an der allgemein schlechten Engagementlage in den Kulturunternehmen der Republik. Sein Kampf gegen die „Geistfeindlichkeit in der Kultur“ und für neue Formen auf dem Theater scheint verloren und mündet in der Spielzeit 1931/32 in die Arbeitslosigkeit. Anscheinend ein letztes Mal versucht Sellner seine beschriebenen Ziele durch ein neues Theaterprojekt zu verwirklichen. Er soll der Leiter des neu gegründeten Komödienhauses in Leipzig werden. Dieses augenscheinlich von der Sozialdemokratie geförderte und von Bertolt Brecht und Kurt Weil mitgetragene, vorerst demokratische Projekt will ohne politische Beeinflussung einen neuen Komödiestil entwickeln und ein Kampftheater gegen das Unterhaltungstheater stellen. Der Versuch kommt auch hier zu spät und der junge Regisseur, dessen Ziele hier hätten verwirklicht werden können, tritt die Leitung nicht mehr an und scheitert an den gesellschaftlichen Umständen am Ende der Weimarer Republik. Sein folgendes Engagement beginnt er in der Spielzeit, die die Zeit der Republik mit der Zeit des Nationalsozialismus verbindet. 1932/33 finden Experimente in Sellners

Theaterarbeit nur noch wenig Raum. Er arbeitet auch nicht mehr für eine unpolitische Kunst und damit ist der Beginn einer sich steigernden politischen Beeinflussung seiner ästhetischen Entwicklung hier zu verorten. Im Freistaat Oldenburg ist die Regierung bereits allein in der Hand der NSDAP und somit beginnt eine neue Phase in der Theatergeschichte und in der Entwicklung Gustav Rudolf Sellners. Das Ziel ein eigenes Theater zu leiten war nicht gestorben, das Ziel neue Wege für das Theater auszuloten in eine andere Richtung gedrängt. Auch Sellner musste sich nun neu orientieren, Ziele neu stecken und neue Wege in einer veränderten politischen und gesellschaftlichen Umgebung erkunden. Seine künstlerische Entwicklung erfuhr dadurch einen ersten Bruch. Acht Spielzeiten vergingen bis Gustav Rudolf Sellner schließlich Intendant eines Theaters werden sollte.

3 Das Theater im Nationalsozialismus

Die Nationalsozialisten weckten schon vor ihrer Machtergreifung Hoffnungen unter einigen Intellektuellen, dass durch sie großartige Veränderungen zu erwarten seien, die schließlich zu einer kulturellen Revolution der Gesellschaft führen würden. Die Repressionen, die die Nationalsozialisten 1933 gegen unliebsame Richtungen im Kulturbereich durchführten, wurden von zahlreichen Intellektuellen begrüßt. Gottfried Benns Ausspruch der „Mutation und Selbstzüchtung des Volkes“ war eine „erwartungsvolle und schwärmerische Vision“.³²³ Sellner als begeisterter Intellektueller, als Autor der „Neuen Deutschen Dramatik“, inszenierte die Stücke des Nationalsozialismus schon frühzeitig und zwar aus ähnlichen Gründen. Auch er glaubte an eine kulturelle Revolution, die ein neues, anspruchsvolles Theater hervorbringen und einen neuen Menschen bilden könnte. Bereits 1929 sieht Sellner „große kultur- oder zivilisationsgeschichtliche Ereignisse“ voraus und deutet eine bevorstehende Kulturrevolution an.³²⁴ Wie für viele andere waren die Nationalsozialisten nun auch für Sellner die neuen Hoffnungsträger. Gleichzeitig erhoffte er sich durch die veränderten Bedingungen bessere Karrieremöglichkeiten und passte sich auch aus diesem Grund den politischen Veränderungen der Zeit an. Am Ende der revolutionären Bewegung stand bereits 1935 die Konsolidierung der Macht der Nationalsozialisten im In- und Ausland. Nachdem nun wieder vorwiegend Theaterstücke mit einem Bildungs- und Unterhaltungswert inszeniert wurden, gab es vor dem Beginn des Zweiten Weltkrieges eine kurze Welle der Euphorie und eines erneuten revolutionären Gebarens. Mit sich abzeichnenden negativen Kriegsentwicklungen sollten die Theater wiederum mehr unterhalten und vom Kriegsgeschehen ablenken.

Die NS-Kulturrevolution funktionierte insofern, dass sie unliebsame Strömungen, die in der Weimarer Republik entstanden waren, ausgrenzte. Dabei entwickelte sich aber keine eigene nationalsozialistische Ästhetik. Wie die Betrachtung der Thingspiele zeigen wird, wurden bereits vorhandene Theaterpraktiken übernommen und umgewertet. Das führte dazu, dass die Entwicklungen der Avantgarde beseitigt wurden und eine rückschrittliche Fixierung des Theaters auf Ideen des 19. Jahrhunderts stattfand. An die Stelle des sich etablierenden Regietheaters drängte sich erneut ein Verständnis vom Theater als Literaturtheater.

Der vorliegende Teil der Dissertation soll diese Entwicklungen anhand des Werdegangs Gustav Rudolf Sellners aufzeigen. Vorab soll auf Grundlage der neusten Forschungsergebnisse die Machtergreifung der Nationalsozialisten auch im Kultursektor dargestellt werden, damit institutionelle Zusammenhänge, die in den folgenden Kapiteln eine Rolle spielen werden, besser erkennbar sind.

323 Eichberg, Henning; Dultz, Michael; Gadberry, Glen; Rühle, Günther: *Massenspiele. NS-Thingspiel, Arbeiterwehspiel und olympisches Zeremoniell*. Stuttgart 1977, S. 22.

324 Siehe dazu: Sellner (1929).

3.1 Die Machtergreifung der Nationalsozialisten

Die Machtergreifung Adolf Hitlers und seiner Partei, der NSDAP, begann am 30. Januar 1933 als Hitler zum Reichskanzler eines nationalistisch-konservativen Kabinetts wurde. Am Abend dieses Tages beherrschten tausende, Hitler huldigende Fackelträger das Bild der Straßen Berlins. Goebbels beschreibt dies in seinem Tagebuch:

Um 7 Uhr gleicht Berlin einem aufgeschreckten Ameisenhaufen. Und dann beginnt der Fackelzug. Endlos von 7 Uhr abends bis 1 Uhr nachts marschieren unten an der Reichskanzlei die Menschen vorbei. S.A.-Männer, S.S.-Männer, Hitlerjugend, Zivilisten, Männer, Frauen, Väter, die ihre Kinder auf dem Arm tragen und zum Fenster des Führers emporheben. Es herrscht ein unbeschreiblicher Jubel.³²⁵

Hitler erwirkt am 1. Februar die Auflösung des Reichstages. Am 4. Februar tritt die „Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutze des deutschen Volkes“ in Kraft. Reichspräsident von Hindenburg legitimiert dadurch den Eingriff in die Presse- und Versammlungsfreiheit und leitet damit den Kampf der Nationalsozialisten gegen deren politische Gegner ein. Zwei Tage später erscheint die „Verordnung des Reichspräsidenten zur Herstellung geordneter Regierungsverhältnisse in Preußen“. Diese Verordnung hat zur Folge, dass in Preußen alle Provinzlandtage, Kreistage und Gemeindevertretungen bis zu den im März stattfindenden Neuwahlen aufgelöst werden. Mit dem 12. Februar 1933 beginnen die Nationalsozialisten dann mit den politischen Säuberungen der höheren Beamtschaft. Diese Säuberungen betrafen v.a. Kommunisten und Sozialdemokraten und wurden in Form von Beurlaubungen vollzogen. Hermann Göring berief am 22. Februar ca. 50000 SA-, SS- und Stahlhelm-Männer zu Hilfspolizisten. In der Nacht vom 27. zum 28. Februar wird das Reichstagsgebäude in Brand gesetzt. Als Brandstifter wird der ehemalige Kommunist Marinus van der Lubbe gestellt und festgenommen. KPD und SPD kommen in den Verdacht der Mittäterschaft bzw. Mitwisserschaft, ein willkommener Grund, wichtige Funktionäre und KPD-Abgeordnete in Preußen zu verhaften, deren Parteibüros zu schließen und die KPD-Presse zu verbieten. Die SPD-Presse wird für zunächst 14 Tage verboten. Goebbels bemerkt zum „Reichstagsbrand“:

Das Plenum bietet ein einziges Bild der Verwüstung. Die Flammen schlagen zur Decke herauf, die jeden Augenblick einzustürzen droht. Nun aber heißt es handeln. Sofort verbietet Göring die gesamte kommunistische und sozialdemokratische Presse. Die kommunistischen Funktionäre werden in der Nacht dingfest gemacht. Die S.A. wird alarmiert, um für jeden Eventualfall bereit zu stehen.³²⁶

Bereits am 28. Februar entsteht die „Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutz von Volk und Staat“, die so genannte „Reichstagsbrandverordnung“, die Grundrechte wie die Freiheit der Person,

325 Fröhlich, Elke: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil 1 Aufzeichnungen 1924-1941. Band 2, 1.1.1931-31.12.1936.* München/ New York/ London/ Paris 1987, S. 359 f. [kurz: Fröhlich (1,2 1987)]

326 Ebd., S. 383.

die Meinungs-, Presse-, Vereins- und Versammlungsfreiheit, das Post- und Fernsprechgeheimnis und die Unverletzlichkeit von Eigentum und Wohnung außer Kraft setzt. Im § 2 der Verordnung wird die Reichsregierung ermächtigt „Befugnisse der obersten Landesbehörden vorübergehend wahrzunehmen“.³²⁷ Die Folge sind Massenverhaftungen von Kommunisten, Sozialdemokraten, Mitgliedern des Reichsbanner und Einzelpersonen, die sich gegen den Nationalsozialismus ausgesprochen hatten. Bis Mitte März 1933 wurden 10000 Personen in Schutzhaft genommen. Bis 1945 bildete die Reichstagsbrandverordnung die Grundlage der legitimierten Gewaltanwendung von SS und Gestapo.

Die Gleichschaltung wird in Windeseile betrieben. NS-Funktionäre werden in den meisten Ländern als so genannte „Reichskommissare“ eingesetzt, die im April als „Reichsstatthalter“ für die Ernennung der Vorsitzenden ihrer jeweiligen Landesregierungen, für die Auflösung der Landtage und für die Landesgesetzgebung verantwortlich sind. Die Gleichschaltung auf kommunaler Ebene vollzieht sich gleichsam zügig. Hatten nach den Kommunalwahlen vom 12. März 1933 die Nationalsozialisten noch nicht in allen Stadt- und Gemeinderäten die Mehrheit, so dauerte es nicht lange, bis, teilweise mit Gewalt, Hakenkreuzfahnen alle Rathäuser schmückten und Nicht-NS-konforme durch NS-konforme Bürgermeister ersetzt wurden.

Am 13. März wird der Gauleiter von Berlin Joseph Goebbels zum Chef des neu gegründeten Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda ernannt. Goebbels schreibt dazu in sein Tagebuch:

Heute hat der Reichspräsident mein Ernennungsdekret unterschrieben. Gleich schon fängt der Ansturm von Post und Besuchen an. Man hat nicht viel Zeit, sich mit den Glückwünschen aufzuhalten.³²⁸

Bis zum Mai 1933 erfährt die NSDAP einen solchen Mitgliederzuwachs, dass sie gezwungen ist eine Mitgliedersperre zu verhängen, die erst 1937 wieder aufgehoben werden soll. Sellner war noch am 1. Mai in die Partei eingetreten.

Am 23. März findet in der Krolloper unter der Kontrolle von SA und SS die Reichstagssitzung statt, die die Annahme des Ermächtigungsgesetzes „zur Behebung der Not von Volk und Reich“ ermöglichen wird. Durch dieses Gesetz kann die Reichsregierung verfassungsändernde Gesetze erlassen, wenn diese nicht den Reichstag und die Rechte des Reichspräsidenten gefährden. Goebbels notiert am 24. März in seinem Tagebuch: „Jetzt sind wir auch verfassungsmäßig die Herren des Reiches“.³²⁹ Eine Woche später, am 1. April 1933, organisierten NSDAP und Propagandaministerium einen Boykott gegen jüdische Geschäfte, infolge dessen auch Anschläge verübt wurden. Joseph Goebbels schreibt in sein Tagebuch:

Der Boykott ist für Deutschland ein großer moralischer Sieg. Wir haben dem Ausland gezeigt, dass wir die ganze Nation aufrufen können, ohne dass es dabei im mindesten zu

327 Broszat, Martin/ Frei, Norbert: *Das Dritte Reich im Überblick. Chronik – Ereignisse – Zusammenhänge*. München 1989, S. 203.

328 Fröhlich (1,2 1987), S. 392.

329 Ebd., S. 397.

turbulenten Ausschreitungen kommt. Der Führer hat wieder das Richtige getroffen. Um die Mitternachtsstunde wird der Boykott nach unserer eigenen Entscheidung abgebrochen. Wir warten jetzt den Wiederhall in der ausländischen Presse ab.³³⁰

Das am 7. April in Kraft getretene Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums bewirkte die Legalisierung der Entlassung von politischen Gegnern und Juden aus dem öffentlichen Dienst, dem auch die Beschäftigten in den Staats- und Stadttheatern angehörten. Goebbels bemerkt hierzu:

Man kann sagen, daß heute in Deutschland wieder Geschichte gemacht wird. Unser Ziel ist eine absolute Vereinheitlichung des Reiches. Schritt für Schritt kommen wir diesem Ziel näher. Und so wie die Zusammenschmiedung des Volkes fortschreitet, so schreitet auch die Konzentration unserer nationalen Willenskraft fort. Am Ende dieses Prozesses steht ein einiges Volk im einigen Reich.³³¹

Die mit der Machtergreifung einhergehende Gleichschaltung wurde auch auf die nichtstaatlichen Ebenen ausgeweitet, so dass in kurzer Zeit alle Macht im Staat von den Nationalsozialisten ausging.

3.2 Die Machtergreifung im Theaterwesen

Bereits im März 1933 begann man mit der Umstrukturierung an den Theatern, speziell im Hinblick auf das Personal. Diese Änderungen wurden sowohl in den Stadt- und Staatstheatern als auch in den Theatern, deren Träger das Land war, vollzogen. Hakenkreuzfahnen wurden gehisst und unliebsame Intendanten ihres Amtes enthoben. Die Umstrukturierung in den Theatern ging einher mit der Übernahme der Macht durch die Nationalsozialisten in den jeweiligen Gebieten des Reiches. Ein Großteil der Theaterleute wurde zwangsbeurlaubt und später durch Vertragsbruch entlassen. Diese erste Säuberungswelle wurde später, wie schon oben erwähnt, mit dem am 7. April 1933 veröffentlichten „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ legitimiert, das „Nichtarier“ und staatsfeindliche NS-Gegner von einer Beamten­tätigkeit ausschloss. In der Provinz Hannover und in den Ländern Braunschweig, Oldenburg und Bremen gab es 1933 zehn Theater, von denen in diesem Jahr an fünf Bühnen die Leitung ausgewechselt wurde.

Die „Gleichschaltung“ meinte“, so schreibt Hildegard Brenner, „den Prozeß, in dem die NSDAP ihre Monopolstellung errang und mit dem Staat zu einer Einheit verschmolzen wurde“. Weiter erklärt sie: „Die NSDAP, ohne Aussicht auf eine parlamentarische Mehrheit, bediente sich des Notverordnungsparagrafen“.³³² Das war Mittel und Zweck, die Machtergreifung der Nationalsozialisten auch auf den Theatersektor auszudehnen.

Das „Berufsbeamtengesetz“ war nach Konrad Dussel „die früheste und wichtigste Verfolgungsmaßnahme im Theaterbereich, die im wesentlichen während des Jahres 1933 vollzogen wurde. Thea-

330 Ebd., S. 401.

331 Ebd., S. 404.

332 Brenner, Hildegard: *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*. Hamburg 1963, S. 36 [kurz: Brenner (1965)].

terspezifische Maßnahmen dagegen wurden auf breiter Basis erst im Laufe des Jahres 1934 vorangetrieben“.³³³

3.2.1 Die Ziele der NS-Theaterpolitik

Die Ziele der Kunstpolitik der Nationalsozialisten im Allgemeinen stehen in einer engen Beziehung zu den Zielen der NS-Theaterpolitik. Die Kunstpolitik ist nach Hildegard Brenner die „Politik, die sich auf Kunst richtet“ oder die „Politik, die mit Kunst gemacht wird“.³³⁴ Die nationalsozialistische Kunstpolitik beschäftigte sich v.a. mit der Kunstrezeption, also mit der Wirkung von Kunst. Das Theater sollte unter dem Deckmantel einer Bildungsstätte als ein Sprachrohr für die nationalsozialistische Ideologie und deren Ziele fungieren. So ist im „Theatergesetz“ bei Gustav Aßmann zu lesen:

Unter allen Künsten nimmt das Theater als Mittel einer umfassenden und machtvollen Einwirkung auf das Volk eine hervorragende Stellung ein; das ist der Sinn der Betrachtung der Schaubühne als einer „moralischen Anstalt“ durch Schiller [...] In der Reihe der wichtigsten geistigen Einwirkungsmittel steht es neben Presse, Film und Rundfunk.
³³⁵ (Auslassung – C. W.)

Hildegard Brenner meint in diesem Zusammenhang gewiss rechtens, dass die NS-Kunstpolitik „kein Bildungs-, sondern nur ein Beherrschungsprogramm“³³⁶ kannte. Diese Auffassung Brenners wird durch Aßmanns Ausführungen bestätigt, dass sich der NS-Staat „dieser Anstalt gegenüber ein höchstes Einwirkungs- und Führungsrecht vorbehält“.³³⁷ Um diese Rechte zu realisieren, schufen die Nationalsozialisten verschiedene Institutionen, die im Verlauf der Arbeit ausführlicher beschrieben werden sollen. Im Göttinger Tageblatt ist schon im April 1933 zu lesen: „Einer deutschen Kultur müssen die Pforten geöffnet werden, um eine Gleichschaltung mit dem politischen Leben wieder herzustellen“³³⁸, immer verbunden mit dem Argument, dass das Theater wieder dem kulturellen Bildungszweck dienlich sein soll.

Die Kunst und hier im speziellen das Theater wurde vorerst als propagandistisches Mittel der NS-Weltanschauung benutzt, um zielgerichtet auf die Emotionen der Theaterrezipienten einzuwirken. Einer der „ersten Versuche der Kulturführung, ein Beispiel für ihre Vorstellungen von spezifisch nationalsozialistischer Kunst anzubieten“³³⁹ war das Thingspiel, das im Zusammenhang mit dem Frei-

333 Dussel, Konrad: *Ein neues, ein heroisches Theater? Nationalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen in der Provinz*. Bonn 1988, S. 57.

334 Brenner (1963), S. 275.

335 Aßmann, Gustav: *Das Theatergesetz vom 15. Mai 1934 nebst Durchführungsverordnung*. Berlin 1935, S. 23 [kurz: Aßmann (1935)].

336 Brenner (1963), S. 277.

337 Aßmann (1935), S. 23.

338 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1933. Nr. 86, S. 3.

lichtspiel „De Stedinge“ von August Hinrichs näher behandelt werden soll. Die Gleichschaltung der Kunstbetriebe wurde durch die Institutionalisierung im Kunst- und Theaterbereich ermöglicht.

3.2.2 Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP)

Am 13. März 1933 gibt von Hindenburg den Erlass zur Gründung des RMVP, das am 1. April seine Geschäfte aufnehmen soll, bekannt. Der Reichsminister wurde der langjährige Parteipropagandaleiter Dr. Joseph Goebbels.

Das Ministerium wurde in unterschiedliche Abteilungen aufgeteilt. So entstanden die Haushalts-, Personal-, Rechts-, Schrifttums-, Musik- und Theaterabteilung. Hinzu kam die Propagandaabteilung, die Abteilung Deutsche Presse, die Presseabteilung Ausland, die Auslandsabteilung, die Fremdenverkehrsabteilung, die Rundfunkabteilung, die Filmabteilung, die Abteilung Bildende Kunst und die Abteilung Besondere Kulturaufgaben, die alle mit der „Entjudung“ der Kulturberufe beauftragt waren.

Seit Mai 1933 war das Goebbels-Ministerium durch die „Landesstellen des RMVP“ auch in den Gauen vertreten. Die Landesstellen hießen ab dem September 1937 Reichspropagandaämter und waren in ihrer Machtkompetenz unbedeutend.

Das RMVP sah seine Hauptaufgabe darin, im Sinne der Ideologie der Nationalsozialisten auf Deutschland und das Ausland einzuwirken und den deutschen Staat sowie seine Kultur im In- und Ausland zu propagieren. Das RMVP war der institutionelle Träger des berufsständischen Aufbaus der Berufe innerhalb des nationalsozialistischen Kulturbetriebes und bis zum Herbst 1933 auch mit der Vorbereitung der Zusammenfassung aller Angehörigen der deutschen Bühnen in einer Organisation aller Kulturschaffenden beauftragt. Diese Aufgabe wurde später durch die Reichstheaterkammer (RTK) in der Reichskulturkammer (RKK) realisiert. Die Aufgaben des RMVP erweiterten sich dann in der Zeit des Krieges auch im Hinblick auf die neu gewonnenen Territorien wie Polen und Holland.

Wie noch zu sehen sein wird, gab es erbitterte Konkurrenzkämpfe innerhalb der Propagandastruktur des Dritten Reichs. Der Ministerpräsident Preußens Hermann Göring, sein Kultusminister Bernhard Rust und Alfred Rosenberg waren Joseph Goebbels größte Rivalen in diesen Kämpfen, die Goebbels aber in letzter Instanz für sich entschied.

3.2.2.1 *Die Theaterabteilung*

Der Schauspieler und Präsident der „Genossenschaft Deutscher-Bühnen-Angehöriger“ (GDBA) Otto Laubinger, der 1932 in die NSDAP eingetreten war und dem im Herbst 1933 zusätzlich die Präsidentschaft der RTK übertragen worden war, wurde erster Leiter der Theaterabteilung des RMVP.

339 Wolff, Hannelore: *Volksabstimmung auf der Bühne? Massentheater als Mittel politischer Agitation*. Frankfurt am Main 1985. S.174 f.

Laubingers Stellvertreter war der Reichsdramaturg Dr. Rainer Schlösser, der seit 1931 Mitglied der NSDAP war. Als sein Vorgesetzter Laubinger starb, beerbte er diesen im Oktober 1935 in all seinen Ämtern. Der nun nachrückende Stellvertreter wurde Ernst Keppler.

Die Theaterabteilung war als die XII. Abteilung des Propagandaministeriums in sieben Referate gegliedert. Das Referat für Personalangelegenheiten war für die Berufung, Bestätigung und Betreuung des gesamten an den Theatern beschäftigten Personals verantwortlich. Gleichzeitig war es mit der Aufsicht über die RTK betraut. Das Referat der Reichsdramaturgie kontrollierte alle Produktionen im Schauspiel-, Opern- und Operettenbereich, war für die Spielplankontrolle verantwortlich, diente als Verbindungsglied zwischen dem Autor und der Theaterleitung und beriet zeitgenössische Dramatiker. Für die Überwachung und Durchführungen von Tanzveranstaltungen war das Referat für Tanzwesen verantwortlich. Den finanziellen Haushalt der Theater betreute und kontrollierte ein entsprechendes weiteres Referat. Für die Durchführung von Theaterfestspielen, -festwochen und -festtagen war das Referat für Organisation zuständig. Das Referat für Theaterrecht befasste sich mit den Exekutivaufgaben des Theatergesetzes, überprüfte die steuerlichen Angelegenheiten der Theater und klärte Urheberrechtsfragen. Gastspiele von Theatern im Ausland zu Propagandazwecken organisierte das Referat Theaterwesen im Ausland. Leiter der Theaterabteilung und Reichsdramaturg blieb bis zum Sommer 1944 Dr. Rainer Schlösser.

3.2.2.2 *Der „Preußische Theaterausschuß“*

Am 1. Juni 1933 wurde der „Preußische Theaterausschuß“ vom Ministerpräsidenten Preußens und Preußischen Innenministers Hermann Göring und dem Preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung Bernhard Rust ins Leben gerufen. Dieser Ausschuss entstand im Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksaufklärung und unterstand direkt Hermann Göring. Der Geschäftsführer wurde der Staatskommissar im Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksaufklärung Hans Hinkel.

Die Hauptaufgabe des Theaterausschusses bestand darin, von Juni bis Oktober 1933 nochmals die Theater in Preußen zu überprüfen. Die Überprüfungen brachten nur selten neue Ergebnisse, waren jedoch nach Ansicht des Ausschusses wichtig zur Anpassung der noch nicht vom Nationalsozialismus überzeugten Theaterleute. Letztlich löste sich der „Preußische Theaterausschuß“ im Sommer 1934, nachdem sich der Konkurrenzkampf im Theaterbereich eindeutig für Joseph Goebbels und dessen RMVP entschieden hatte, auf.

Henning Rischbieter bemerkt hierzu:

Mit der Einrichtung der Reichstheaterkammer im August/ September 1933 und ihrer personellen Verklammerung mit dem Goebbels-Ministerium, mit der Einrichtung der „Reichsdramaturgie“ innerhalb des Ministeriums, abschließend dann mit dem Theatergesetz vom 15.5.1934 sicherte sich Goebbels für sein Ministerium die entscheidenden und umfassenden Kompetenzen im Theaterbereich, auf der Reichsebene und auch auf der

im Gleichschaltungs- und Zentralisierungsprozeß unwichtig gewordenen Ebenen der Länder.³⁴⁰

3.2.2.3 Die Reichstheaterkammer (RTK) in der Reichskulturkammer (RKK)

Am 15. November 1933 feierte Reichsminister Dr. Joseph Goebbels den ersten großen Sieg über seine Rivalen im Kulturbereich, der in der Proklamation der neuen Standesorganisation für Kunstschaffende, der RKK, bestand. Der Leiter der Theaterabteilung des RMVP Otto Laubinger beschreibt diesen Sieg folgendermaßen:

Es handelt sich hierbei um eine gesetzgeberische Großtat allerersten Ranges, die geradezu einen Markstein in der Geschichte des deutschen Theaters bedeutet. [...] Die Ideen unseres Führers über den berufsständischen Aufbau haben durch dieses Gesetz Wirklichkeit auf einem der wichtigsten Gebiete des deutschen Kulturlebens gefunden. Es ist also durch das Gesetz ein Doppeltes erreicht worden: einmal die Erfüllung eines wichtigen Programmpunktes der Partei und sodann die Verwirklichung grundlegender Forderungen der Theaterschaffenden aller Art.³⁴¹

Hildegard Brenner schreibt:

Nach überhasteten, kontroversenreichen Vorbereitungen hatte das Kabinett dann am 22. September 1933 das Gesetz zur Errichtung einer Reichskulturkammer verabschiedet. Es beauftragte und ermächtigte den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, <die Angehörigen der Tätigkeitszweige, die seinen Aufgabenkreis betreffen, in Körperschaften des öffentlichen Rechts zusammenzufassen> (§1) und folgende Fachkammern zu errichten: eine Reichsschrifttumskammer, eine Reichspressekammer, eine Reichsrundfunkkammer, eine Reichstheaterkammer, eine Reichsmusikkammer, eine Reichskammer der bildenden Künste (§2).³⁴²

Zum Präsidenten der RKK ernannte sich Goebbels selbst. Otto Laubinger, Leiter der Theaterabteilung im RMVP, wurde zum Präsidenten der RTK und zu seinem Stellvertreter der Schauspieler Werner Krauß ernannt. Von 1935 bis 1938 war Rainer Schlösser der Präsident der RTK, für den dann bis 1942 der einstige Genossenschaftsfunktionär Ludwig Körner kam. Von 1942 bis 1945 repräsentierte der Schauspieler Paul Hartmann die RTK.

Die am 1. August 1933 gegründete RTK in der RKK war die für die Bühnenangehörigen zuständige berufsständische Organisation. Die sieben Spitzenverbände des deutschen Theaters, der Deutsche Bühnen Verein, die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, die Vereinigung der Künst-

340 Eicher (2000), S. 20.

341 Wulf, Joseph: *Kultur im Dritten Reich. Theater und Film*. Frankfurt/M. / Berlin 1989. S. 36 f. [kurz: Wulf (1989)]

342 Brenner (1963), S. 57 f.

lerischen Bühnenvorstände, der Deutsche Chorsängerverband und Tänzerverband, die Vereinigung der Bühnenverleger, der Verband Deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten, der Einheitsbund Deutscher Berufsmusiker wurden zwangsintegriert.

Die Aufsicht über die RTK als Unterkammer der RKK führte die Theaterabteilung des RMVP. Die RTK gliederte sich in sieben Abteilungen: Abteilung für Organisation; Abteilung für Rechts- und Nachrichtenfragen; Opernreferat; Fachschaft Bühne; Fachschaft Artistik; Fachschaft Tanz; Fachschaft Schausteller. Die größte Abteilung der RTK war die Fachschaft Bühne, die sich in die folgenden acht Fachgruppen aufgliederte: Theaterveranstalter und Bühnenleiter; Vorstände, Spielwarte und Einhelfer; Schauspieler und Sänger; Chorsänger; Tänzer; Rezitatoren; Bühnenlehrer; Bühnenvermittler. Wolf-Eberhard August zitiert aus dem Handbuch der RKK die darin beschriebenen Aufgaben der RTK:

Die Reichstheaterkammer wurde als „die berufsständische Gesamtorganisation auf dem Gebiet des Theater-, Varieté-, Kleinkunst- und Tanzwesens“ ausgewiesen. Ihr oblag die Aufgabe, „die ihr angehörigen Berufsstände kulturell, sozial und wirtschaftlich zu fördern.“³⁴³

Die Mitgliedschaft in der RTK war für die Bühnenkünstler Pflicht, da allein sie das Recht zur Berufsausübung gab. Ein Ausschluss kam einem Berufsverbot gleich und sorgte für die rassische und politische Säuberung des gesamten Theaterbereichs. Weiterhin hatte die RTK die Kontrolle über die weltanschauliche Erziehung des Theaternachwuchses und sorgte für eine bessere soziale Absicherung der Bühnenkünstler. Die RKK galt als Überbau der einzelnen Kammern, hatte jedoch keine eigene Verwaltung.

3.2.2.4 *Der Reichsdramaturg*

Am 1. Januar 1934 wurde Dr. Rainer Schlösser zum „Reichsdramaturgen“ ernannt. Er hatte dieses Amt bis zum Ende des Dritten Reiches inne. Schlösser war außerdem Leiter der Theaterabteilung im RMVP und Präsident der RTK. Auftrag der Reichsdramaturgie war die Förderung der nationalsozialistischen Grundsätze der Kultur im Theaterbereich. Drewniak schreibt dazu:

Der Reichsdramaturg sollte, wie es hieß, das deutsche Theater „von der liberalen Willkür der Vergangenheit“ lösen und „Rat und Auskunft über die Unbedenklichkeit von Bühnenwerken“ erteilen.³⁴⁴

Schlösser wurde vom Propagandaminister Goebbels ermächtigt, die Unbedenklichkeit von Bühnenwerken zu bestätigen und gegebenenfalls Bedenklichkeitserklärungen auszustellen. Somit war er für

343 August, Wolf-Eberhard: *Die Stellung der Schauspieler im Dritten Reich. Versuch einer Darstellung der Kunst- und Gesellschaftspolitik in einem totalitären Staat am Beispiel des „Berufsschauspielers“*. München 1973, S. 72.

344 Drewniak (1983), S. 16.

die Beurteilung sämtlicher Bühnenwerke allein zuständig. Als Mitarbeiter im Amt des Reichsdramaturgen fungierten bis 1937 nur die Autoren Sigmund Graff und Eberhard Wolfgang Möller. Möller wurde 1938 durch Herbert A. Frenzel ersetzt. Hinzu kamen einige Dramatiker und Dramaturgen, die als externe Mitarbeiter beschäftigt waren. Barbara Panse schreibt in diesem Zusammenhang, dass die „unter Beweis gestellte Fähigkeit, selbst Theaterstücke zu schreiben, andere zu beurteilen und diese dann, je nach wechselnder außen- und innenpolitischen Lage, ohne Bedenken zu zensieren“ die Mitarbeiter der Reichsdramaturgie für ihre Arbeit prädestinierte.³⁴⁵

Hauptaufgaben der Reichsdramaturgie waren die Überwachung der Spielpläne und die Begutachtung von Stücken, d.h. die Sichtung und Bewertung der dramaturgischen Arbeit. Die Reichsdramaturgie erstellte also Gutachten zu Werken und deren Autoren. Diese positiven und negativen Empfehlungen hinsichtlich Stück und Autor wurden an den Theatern konsequent beachtet. Während die Reichsdramaturgie alle Bühnenstücke begutachtete, beschäftigte sich die Reichsschrifttumskammer nur mit den zeitgenössischen Werken. Stücke, die durch die Zensur der RSK gegangen waren, wurden von der Reichsdramaturgie nicht anders bewertet als es die RSK vorgab. Die Reichsdramaturgie entwickelte sich mit der Bürokratisierung der Zensur zur allmächtigen Zensurinstanz im Theaterbereich.

3.2.3 Das Amt Rosenberg

Hitler übertrug Alfred Rosenberg am 24. Januar 1934 den Titel „Beauftragter des Führers für die gesamte weltanschauliche Schulung und Erziehung der NSDAP und aller gleichgeschalteten Verbände“, das so genannte „Amt Rosenberg“. Dieses „Amt Rosenberg“ galt nach seiner Gründung im Jahr 1934 als ein dem Ministerposten Goebbels gleichwertiges Amt. Da sich Goebbels als Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda mit dem Theatergesetz den Theaterbereich als seinen alleinigen Zuständigkeitsbereich gesichert und Hitler dem zugestimmt hatte, war Rosenberg in seinem Machtbereich eingeschränkt. Rosenberg war Publizist, Autor, NSDAP-Politiker, ein radikaler Antisemit und Antimarxist und lebte bis zum Ende des Dritten Reiches mit Goebbels in einer erbitterten Rivalität um Kompetenzen im Theaterbereich.

Schon vor der Machtübernahme umgab sich Rosenberg mit einem Stab von Mitarbeitern, die sich mit dem Aufbau eines NS-Theaters befassten. 1928 gründete Rosenberg den „Kampfbund für deutsche Kultur“ in dem 1929 das „Dramaturgische Büro“ entstand, was von Dr. Walter Stang geleitet wurde. Im Jahr 1933 wurde daraus die Abteilung Theater in der „Nationalsozialistischen Kulturgemeinde“. Letztere entstand aus dem Zusammenschluss des „Kampfbund für deutsche Kultur“ (KfdK) und der „Deutschen Bühne“ als Reichsverband. Die Kulturgemeinde, deren Leiter Dr. Walter Stang war, trat dann 1937 der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ (KdF) bei und wurde in das Amt Kunstpflege des Amtes Rosenbergs eingegliedert. Die Theaterabteilung im „Amt Rosenberg“ sollte alle Theaterfragen vom NS-Standpunkt aus beantworten. Ihre Aufgabe ähnelte insofern

345 Eicher (2000), S. 500.

der der Reichsdramaturgie, indem sie auch Bühnenwerke auf ihre Tauglichkeit auf dem NS-Theater hin prüfte.

Seit 1934 gab die Abteilung Theater monatlich die Zeitschrift „Bausteine zum Deutschen Nationaltheater“, die spätere „Deutsche Dramaturgie“, heraus. Hinzu kamen der „Deutsche Spielplan“, der alle für den Nationalsozialismus wertvollen Stücke enthielt und 1937 der „Führer zum Deutschen Nationaltheater“. Beurteilt wurden die Kulturschaffenden vom „Kulturpolitischen Archiv“, das eine wesentliche Rolle im Amt Rosenberg spielte und eng mit der Gestapo-Zentrale in Berlin zusammenarbeitete. Rosenberg und seine Mitarbeiter fuhren einen radikalen, nationalsozialistischen Kurs in ihrer Kulturarbeit, die nur selten von Erfolg gekrönt war. Zum Ende des Dritten Reiches verlor das „Amt Rosenberg“ immer mehr an Bedeutung und verlor klar seine Kompetenz an die Macht Goebbels.

3.2.4 Das Theatergesetz

Das Theatergesetz, das am 15. Mai 1934 in Kraft trat, galt für alle Bühnen als verbindliche Rechtsgrundlage. Es brachte grundsätzliche Veränderungen im Theaterbereich, die ich im Folgenden beschreiben werde. Bisher unterschied man zwischen Theatern in öffentlicher Trägerschaft und Privattheatern, für die nur das Gewerberecht galt. Mit dem nun einheitlichem Theatergesetz, das den Betrieb von Theatern aus einem geschäftlichen Interesse heraus nicht mehr kannte, wurde das Theater zur Anstalt der Erziehung der Nation erklärt. In diesem Sinne bemerkt der Schriftsteller A. Strambowski in einem Zeitungsartikel, aus dem Joseph Wulf einen Abschnitt zitiert, am 18. Mai 1934:

Dieses Gesetz gilt keinen geringeren Zielen als der mit der Schaffung der Reichstheaterkammer und ihrer Eingliederung in die Reichskulturkammer angebahnten Standwerdung der Theaterschaffenden und der Ausrichtung des Theaterwesens auf das von den besten Geistern lange ersehnte Ideal des Deutschen Nationaltheaters.³⁴⁶

Das Theatergesetz sollte regeln, wer die oberste Aufsicht über die Theater des Dritten Reiches ausüben soll. Mit diesem Gesetz standen nun alle Theater unter der Führung des Reichspropagandaministeriums. Beschreibt der § 2 (1) noch, dass die „Führung und Verwaltung des einzelnen Theaters [...] Aufgabe des Veranstalters oder seines gesetzlichen Vertreters“ ist, so sagen die § 4 und 5, dass der Reichspropagandaminister das Bestätigungsrecht für die künstlerische Leitung und das Recht zum Gebot oder Verbot von Theateraufführungen besitzt. Im § 1 (1) heißt es, dass die „im Reichsgebiet unterhaltenen Theater“, „hinsichtlich der Erfüllung ihrer Kulturaufgaben der Führung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda als zuständigem Minister“³⁴⁷ unterstehen. Dr. Joseph Goebbels konnte damit in alle die Theater betreffenden Fragen eingreifen.

346 Wulf (1989), S. 54.

347 Aßmann (1935), S. 16.

3.2.5 Fazit

Im Dritten Reich wurde versucht, das Theater für die Erfüllung der weltanschaulichen und politischen Ziele der Nationalsozialisten zu nutzen. Es galt als ein wichtiges Mittel zur Manipulation des deutschen Volkes. Zur Durchsetzung dieser Ziele richteten die Nationalsozialisten starke staatliche Kontrollen zur Überwachung der Theater ein. Mit der Schaffung von Gesetzen, Ämtern, Abteilungen und anderen Gremien, die die Theater reglementierten, wurden diese zentralisiert und gleichgeschaltet. Die Organisations- und Verwaltungsfragen wie auch die künstlerischen Probleme wurden in diesen Gremien behandelt und gelöst. Damit war der gesamte Theaterbereich, wie die vorausgegangenen Abschnitte beweisen, in der Hand der nationalsozialistischen Machthaber. Diese Macht war nicht vollkommen. Verschiedene Institutionen und Mitglieder der Regierung konkurrierten vor allem in den 1930ern um Kompetenzen und Einflussbereiche. Die Auseinandersetzungen über die Richtungen der nationalsozialistischen Bewegung bestimmten die Theater ebenso wie die Forderung, sich anzupassen. Der Blick auf den Werdegang des Theatermachers Gustav Rudolf Sellner im Nationalsozialismus unterstreicht die Entwicklungen des Theaters in dieser Epoche. Es zeigt sich, dass Sellner auch in der „Theatralischen Landschaft“ des Dritten Reichs funktionieren konnte, da er sich dem System anbot und seine Theaterarbeit anpasste.

3.3 Oldenburg

Gustav Rudolf Sellner war ab dem 1. August 1932 als Oberspielleiter, Dramaturg und Schauspieler am Oldenburger Landestheater und gleichzeitig als Spielleiter der Niederdeutschen Bühne Oldenburg engagiert.³⁴⁸ Er sollte die kommenden acht Spielzeiten am Landestheater beschäftigt sein und erst 1940 einen Intendantenposten bekommen. Der Vertrag zwischen dem Landestheater und Sellner wurde am 9. Juli 1932 geschlossen. An diesem Tag schickt Dr. Roenneke Sellner, der sich gerade in München aufhielt, einen Brief, in dem er ihm den unterschriebenen Gegenvertrag zukommen lässt.³⁴⁹ In Folge dessen wurde Sellner Bürger einer Stadt mittlerer Größe mit großem, ländlichem Einzugsgebiet, mit wenigen Industriezweigen und einem Anteil von 90% Protestanten.

Das Oldenburger Theater lief im Jahr 1932 Gefahr geschlossen zu werden. Der Theaterzuschuss in Höhe von 100.000 RM sollte in diesem Jahr nicht mehr gewährt und die bis dahin zehnmonatige auf eine achtmonatige Spielzeit gekürzt werden. Bereits im Februar 1931 war die Hälfte der Theaterausschusssitze der Stadt Oldenburg durch die Nationalsozialisten besetzt. Gleichsam verschlechterte sich das Verhältnis zwischen dem Ausschuss und der Intendanz entscheidend. Dem Intendanten und seinem Landesmusikdirektor wurde von Seiten der nationalsozialistischen Fraktion ein tendenziell pazifistischer und modernistischer Spielplan vorgeworfen. Intendant Hellmuth Goetze wollte seine Entscheidungsgewalt durch den Ausschuss nicht gefährdet sehen und versuchte in allen Fragen sei-

348 *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* 44. Jahrgang 1933, S. 527.

349 Personalakte – Gustav Rudolf Sellner = Akz 91 Nr. 290(Rep 760) 31.2.

nen Intentionen zu folgen.³⁵⁰ So kam es, dass im Januar 1932 ein Antrag der nationalistischen Fraktionen aus Nationalsozialisten und Deutschnationalen die Kündigung des Intendanten forderte, der aber vom Ausschuss abgelehnt wurde. Die rechtsradikale Mehrheit im Stadtrat wollte daraufhin dem Theateretat nur dann zustimmen, wenn der als liberal geltende Goetze als Intendant gehen würde. Der Intendant kündigte darauf zum 31. Juli 1932.

Bei den Landtagswahlen in Oldenburg am 29. Mai 1932 erlangten die Nationalsozialisten 48,4% der gültigen Stimmen, bekamen 24 von 46 Mandaten und damit die absolute Mehrheit. Der Kaufmann Carl Röver³⁵¹ wurde am 16. Juni 1932 zum Ministerpräsidenten Oldenburgs. Der Freistaat war damit das erste deutsche Land, in welchem die NSDAP die Regierung allein bilden konnte.³⁵² In der ersten Versammlung des VII. Landtages, am 1. Juli 1932, wünscht der neue nationalsozialistische Kultusminister Heinz Spangemacher, dass das Theater nun „würdigen Männern“ zu übergeben sei, die „mit Hilfe des guten Teils im Volke das entweihte Heiligtum wieder zu einem wahren Heiligtum“ machen sollten.³⁵³ Die Nationalsozialisten suchten folglich eine Intendanz, die das Theater in ihrem Sinn zu führen verstand und mit der sie das Landestheater als ein Institut weltanschaulicher Schulung nutzen konnten. Lothar Schirmer schreibt in einem Aufsatz über die frühen nationalsozialistischen Einflüsse auf das Oldenburger Theater:

Gustav Rudolf Sellner, zuvor als Dramaturg und Regisseur am Landestheater Coburg, gilt den Nationalsozialisten wegen seiner nationalen Spielplangestaltung gegen Goetze als Vorbild.³⁵⁴

Auf die Stelle der Nachfolge des Intendanten Goetze hatten sich 144 Interessenten beworben. Dr. Rolf Roenneke wurde am 10. Juni 1932 mehrheitlich als Kompromisslösung zwischen den Kandidaten der konkurrierenden Theaterausschussmitglieder zum Intendant des Landestheater Oldenburg gewählt und am 14. Juni 1932 endgültig bestätigt. Er war „nicht der Kandidat der NSDAP“. Am 21. Juni 1932 wird der Vertrag abgeschlossen, der bis zum 31. Juli 1933 Gültigkeit hatte.³⁵⁵ Dr. Roenneke war bei dieser Wahl 45 Jahre alt, er hatte Literatur- und Kunstgeschichte in München, Marburg und Greifswald studiert und seine Promotion zum Thema „Franz Dingelstedts Wirksamkeit am Weimarer Hoftheater“ verfasst. Seine Bühnenlaufbahn führte ihn seit 1912 vom Hoftheater Gera über das Königliche Schauspielhaus in Dresden weiter über das Karlsruher Hoftheater und als künstlerischer Leiter des Schauspiels an das Hoftheater Hannover, wo er acht Jahre Schauspielregisseur der Städti-

350 Siehe dazu: Schmidt(1983), S. 127.

351 Röver war Jahrgang 1889, seit 1923 NSDAP-Mitglied und seit Oktober 1928 Gauleiter vom Gau Weser-Ems.

352 Da die Weimarer Verfassung zu diesem Zeitpunkt noch bestand, kann man im Oldenburger Land noch nicht von einer Diktatur sprechen. Die neue Regierung konnte zwar schon nationalsozialistische Politik machen, ihre Gegner jedoch hatten in der Republik noch immer alle demokratischen Rechte.

353 Staatsarchiv Oldenburg. Best. 39. Nr. 21 185.

354 Schirmer, Lothar: „Ein Theater der Republik wird braun“. In: Schmidt (1983), S. 169.

355 Die Daten und Informationen über die Wahl des Intendanten finden sich in folgender Archivakte: Staatsarchiv Oldenburg. Best. 134 Nr. 4286, S. 207-210.

schen Bühnen war. Roenneke wirkte als Intendant in Gotha und Plauen und arbeitete bis zu seiner Ernennung als freier Regisseur an verschiedenen Bühnen. In seinem offiziellen Intendantenvertrag vom 1. Juli 1932 steht unter Paragraph 5:

Der Intendant ist verpflichtet, den Gesamtspielplan zwei Monate vor Beginn der Spielzeit der Theaterkommission im Entwurf zur Genehmigung einzureichen und zu erläutern [...] Die Annahme von Stücken, die im Spielplan nicht vorgesehen sind, und Gastspiele auswärtiger Künstler unterliegen gleichfalls der Genehmigung der Theaterkommission.³⁵⁶ (Auslassung – C.W.)

Schon diese Einschränkung deutet darauf hin, dass die Theaterkommission einen großen Einfluss auf die Spielplangestaltung des Landestheaters haben sollte.

Dr. Roenneke verpflichtet den ihm aus seiner Zeit in Gotha bereits bekannten Gustav Rudolf Sellner als neuen Oberspielleiter. Dieser war dann von 1932 bis 1940 Oberspielleiter und bis 1936 Chef dramaturg des Landestheaters. Ab dem 1. August 1937 durfte sich Sellner „Direktor der künstlerischen Verwaltung“ nennen.

Gustav Rudolf Sellner war durch die engagementlose Spielzeit 1931/32 in Finanznot geraten. Da Dr. Roenneke noch im Juli 1932 Sellner verpflichtet hatte, schreibt dieser dem Intendanten am 7. August 1932 aus Coburg:

Ich habe meine Finanzen hin und hergewendet – sie sind durch das kärgliche Jahr mehr als bloß in Unordnung geraten. Ich werde ohnehin in der ganzen Spielzeit an Schulden abzutragen haben, und will nur verhüten, wenn's geht, dass ich gleich mit neuen wieder hineinmarschiere.³⁵⁷

In diesem Brief bittet Sellner Dr. Roenneke auch um die Zahlung von 200 RM als Umzugszuschuss und schreibt: „Das Gebet steht nun bei Gott und Ihnen, die Möglichkeiten der Erfüllung nur bei Gott. Ich will mal sehen, was der sagt“. Sellner bekam den Zuschuss gewährt.

Zumindest in den Anfangsjahren ergibt sich eine ideale Symbiose des Intendanten und seines Oberspielleiters. So schreibt Karl-Heinz Neumann:

Dr. Roenneke und Sellner ergänzen sich übrigens in idealer Weise: Der Intendant, ein Inszenator, der vom Dramatischen an die Dinge herangeht, „Ausdrucksregie“ bevorzugt, die ein Werk rhythmisch bewegt und vorantreibt, der Oberspielleiter dagegen von unbedingter Sachlichkeit geführt, ein Dramaturg, der die Dynamik der Aufführung aus der Sprache und der „Stimmung“ einer Dichtung herleitet.³⁵⁸

Die angesprochene „unbedingte Sachlichkeit“ in der Arbeit des Oberspielleiters zeugt davon, dass Sellner nicht mehr experimentierte. Dies wiederum kennzeichnet einen Bruch in seiner Theaterar-

356 Staatsarchiv Oldenburg. Best. 88.

357 Personalakte – Gustav Rudolf Sellner = Akz 91 Nr. 290(Rep 760) 31.2.

358 Neumann (1982), S. 134.

beit. Der neue Oberspielleiter inszenierte gleich zu Beginn seines Engagements einige Werke nationaler, zeitgenössischer Autoren, die darauf hindeuteten, dass „das Landestheater in den kommenden Jahren weit weniger für das internationale Gegenwartsschaffen offen sein wird“.³⁵⁹ Eines der ersten Beweise für den neuen nationalen Ansatz im Oldenburger Theater ist die Inszenierung des Frontstücks „Die endlose Straße“ von Sigmund Graff und Carl Ernst Hintze, das am 18. Oktober 1932 zur Premiere kam und bei dem Gustav Rudolf Sellner Regie führte. Das Stück glorifizierte den Mann als Frontsoldaten und den Krieg zur Verteidigung der Nation. Ebenfalls unter der Regie von Sellner inszeniert das Landestheater zum 28. Oktober 1932 das nationalsozialistische Grenzlanddrama „Flieg, roter Adler von Tirol“ von Fred Antoine Angermayer, das sowohl die „Blut- und Bodenideologie“, als auch die „Heim ins Reich Politik“ propagierte. Am 19. November 1932 findet die einmalige Aufführung des Schauspiels „Der Wanderer“³⁶⁰ von Dr. Joseph Goebbels durch die „Nationalsozialistische Schauspielgruppe“ aus Berlin statt. Die Erstaufführung dieser Zeitbilderfolge fand in der Reichshauptstadt erst Mitte 1933 statt.³⁶¹ Die Spielleitung in Oldenburg hatte Robert Rohde.³⁶² Bereits am 6. August 1932 schrieb Dr. Roennecke an den „Herrn Oberspielleiter und Dramaturg Sellner in Coburg – Probstgrund 8a“:

Mir ist übrigens von Dr. Goebbels ein Theaterstück zugegangen, das ich noch nicht gelesen habe, das ich aber eingehend prüfen werde. Wenn es möglich ist, dürfte es sicher eine Sensation bedeuten.³⁶³

Der Brief ist ein Indiz dafür, dass der Intendant sich ernstliche Gedanken machte, wie er seine neuen Arbeitgeber beeindrucken konnte. Zusätzlich werden mit „UB 116“ von Karl Lerbs am 14. Januar 1933 und „Schlageter“ von Hanns Johst am 20. April 1933 zwei weitere nationalsozialistische Dramen zur Premiere geführt. Der Spielplan des Sprechtheaters weist im Allgemeinen eine große Anzahl von Stücken junger, nationalsozialistischer Autoren auf. So findet man im Repertoire Namen wie Friedrich Bethge, Herrmann Burte, Sigmund Graff, Hanns Johst, Curt Langenbeck, Eberhard Wolfgang Möller und Hans Rehberg.

Sellner war bereits am 1. Mai 1933 in die NSDAP eingetreten, um seine Arbeitsstelle zu sichern und um sein Ziel, als Intendant berufen zu werden, baldmöglichst erreichen zu können. Am Oldenburger Landestheater „erreichte er zunächst nur die Position des Stellvertreters des Generalintendanten, leitete aber mit einer gewissen Selbstständigkeit die Sparte Schauspiel“.³⁶⁴ Gleichzeitig nahm Sellner verschiedene Ämter der nationalsozialistischen Kulturverwaltung an. Er war offiziell „Gaustellenleiter“ in Oldenburg, Leiter der „Kultstätte Stedingsehre“ auf dem Bookholzberg und stellvertretender Landesleiter der Reichstheaterkammer. Auch dies ist ein Beweis für Sellners Karrierebewusstsein.

359 Ebd.

360 Siehe dazu: Weimarer Republik (1977): (Hrsg.: Kunstamt Kreuzberg, Berlin; Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln). Berlin/ Köln, S. 906-908.

361 Knellessen (1970), S. 247-249.

362 Siehe dazu: Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz. 91 Nr. 95.

363 Personalakte – Gustav Rudolf Sellner = Akz 91 Nr. 290(Rep 760) 31.2.

364 Köhler (2002), S. 30.

Gustav Rudolf Sellner verließ am 31. Juli 1940 das Staatstheater Oldenburg und übernahm die Intendanz am Stadttheater Göttingen.³⁶⁵ Interessant ist ein rot durchgestrichener Dienstvertrag, datiert auf den 4. März 1940, zwischen dem Oldenburgischen Staatstheater, vertreten durch den Intendant Dr. Arthur Schmiedhammer und Gustav Rudolf Sellner. Hier heißt es im §1:

Das Mitglied ist für die Kunstgattung als Leiter des Schauspiels und Oberspielleiter der Oper Direktor der künstlerischen Verwaltung für das Oldenburgische Staatstheater in Oldenburg i.O. angestellt.

Der Vertrag, der ihm vier Wochen Urlaub und ein Monatsgehalt von 850 RM garantierte, sollte vom 1. August 1940 bis zum 31. Juli 1941 Gültigkeit haben. Wäre Sellner also in Oldenburg geblieben, so hätte er die zusätzliche Position des Oberspielleiters der Oper übernommen. Auf dem Dokument befindet sich der Vermerk: „Vertrag wieder gelöst, da Intendant in Göttingen“.³⁶⁶

3.3.1 Die Theaterarbeit Sellners in den Anfangsjahren des Dritten Reiches

In den folgenden Kapiteln werde ich näher auf die Theaterarbeit Sellners in den ersten Spielzeiten im Dritten Reich eingehen. Allgemein zeigt sich in den Jahren von 1933 bis 1935 das Bestreben der Nationalsozialisten, das Theater auch politisch zu nutzen. Bis Mai 1934 hatten sie den gesamten Theaterbereich unter ihre Kontrolle gebracht. In Abgrenzung zu den zahlreichen Strömungen im Theater der Weimarer Republik versuchte man nun ein eigenes NS-Theater aufzubauen. Dies geschah einerseits mit dem viel geförderten Thingspielprojekt, andererseits aber auch im traditionellen Sprechtheaterbereich. Sellner war an beiden Initiativen beteiligt und zeigt sich, ähnlich wie bereits in der Weimarer Republik, durchaus als begeisterter Förderer eines neuen Theaters. Er sucht auch hier nach neuen ästhetischen Formen, wenn auch nicht in dem experimentellen Gebaren seiner Theaterarbeit in Gotha oder Coburg. Bei dieser Suche stand weniger die Entwicklung der künstlerischen Mittel im Zentrum, sondern vielmehr Sellners eigene Karriere und sein Kampf um Anerkennung, der sein Weiterkommen befördern sollte. Seine Inszenierungen gehen mit der NS-Kulturpolitik konform und feiern dadurch zumindest in der Presse große Erfolge.

3.3.1.1 *Die Übergangsspielzeit*

Die Spielzeit 1932/33 fällt in den Übergang von der Weimarer Republik zum Dritten Reich. Man könnte annehmen, dass die Theaterarbeit sich erst mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten am 30. Januar 1933 veränderte. In Oldenburg war das nicht der Fall. Während an anderen Theatern noch vorsichtig agiert wurde und eine politische Positionierung größtenteils vorerst ausblieb, veröf-

365 Personalakte – Gustav Rudolf Sellner = Akz 91 Nr. 290(Rep 760) 31.2.

366 Ebd.

fentlichte das Oldenburger Landestheater schon zu Beginn der Spielzeit³⁶⁷ ein Spielplan nationalsozialistischer Färbung.³⁶⁸ Die neue nationalsozialistische Mehrheit im Oldenburger Land wirkte gleich zu Beginn der neuen Saison auf den Theatersektor ein. Noch vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten und dem Ende der Weimarer Republik kamen hier innerhalb von vier Monaten vier Zeitstücke nationalsozialistischer Prägung auf die Bühne – Gustav Rudolf Sellner war ihr Regisseur.

Neben der Förderung nationalsozialistischer Dramatik wird Sellners Befürwortung der politischen Veränderungen auch an anderen Inszenierungen und an einer der Weimarer Zeit teilweise entgegengesetzten Inszenierungspraxis deutlich. Als Erstes möchte ich in dieser Hinsicht eine Klassikerinszenierung untersuchen.

Die erste Premiere unter Sellners Regie fand am 4. September 1932 statt. Es handelte sich dabei um „Die Laune der Verliebten“ von Johann Wolfgang von Goethe, dessen 100. Todestag, der in diesem Jahr vielerorts gefeiert wurde, in der gesamten Republik zu zahlreichen Inszenierungen seiner Stücke führte. Alfred Wien schreibt zu Sellners erster Regiearbeit in Oldenburg:

Es ist zu begrüßen, daß die Aufführung das scheinbar Bedeutungslose – wesentlich nahm. So wenig Goethe sein Spiel aus der Hand geschüttelt, so wenig haftete auch der Wiedergabe Improvisiertes an. Im Gegenteil war der neue Oberspielleiter Rudolf Sellner mit Verantwortung an die äußerlich geringfügige Aufgabe herangegangen. So kam im kleinen Rahmen eine saubere und liebevoll erarbeitete Leistung zustande. Man war im Einzelnen treu, wodurch sich ein unbedingt künstlerischer, geschlossener Eindruck ergab. Diese sachliche, an das Objekt mit Lust und Eifer herantretende Arbeit läßt für Lösungen größeren Formats Gutes erwarten.³⁶⁹

Wien berichtet in seinem Artikel über die musikalische Umrahmung durch die Oldenburgische Kammermusik-Vereinigung, die mit Musik von Haydn auch in die Handlung eingriff. Auch der Tanz als künstlerisches Ausdrucksmittel war in das Spiel integriert worden, um „psychische Vorgänge, die sich zwischen den Liebespaaren der Handlung abspielen, choreographisch“ zu ergänzen. Er schreibt ferner:

... die gesamte tänzerische Gestaltung lag bei Gertrud Wismer, der neuen Tanzmeisterin. Ein zierlich gewachsenes, gewandtes Persönchen, zeigte sie sich bemüht, den wechseln-

367 Die Saison begann hier am 1. September 1932 und endete am 15. Mai 1933.

368 Als Zeitungsquellen dienen mir in diesem Kapitel vor allem die bürgerlich-nationalen Oldenburger „Nachrichten von Stadt und Land“ und der seit dem 1. April 1932 erscheinende nationalsozialistische „Freiheitskämpfer“, der ab April 1933 „Oldenburgische Staatszeitung“ genannt wurde. Die SPD und die Zentrums-partei hatten auch vor der Machtergreifung 1933 kein eigenes Parteiorgan in Oldenburg und Umgebung. Ab Mai 1932 kann man in Oldenburg nicht mehr von Pressefreiheit sprechen, da sie durch die nationalsozialistische Landesregierung immer mehr eingeschränkt wurde.

369 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 95. Alle Zitate aus den Theaterkritiken der Oldenburger Zeitungen stammen, wenn nicht anders angegeben, aus dieser Akte.

den Empfindungen rhythmisch wie mimisch die entsprechende Ausdeutung zu verleihen. Sehr hübsch und gelungen – eine im besten Sinne glückliche Werbung das Ganze.

Mit dem Blick auf die vorausgegangenen Klassikerinszenierungen Sellners, stellt man einen Bruch in dieser Regiearbeit fest. Die vom Kritiker gelobte „Sachlichkeit“, lässt darauf schließen, dass Sellner hier keine künstlerischen Experimente mehr wagte. Die Musik unterstützt die Handlung. Sie hinterfragt sie nicht oder stört etwa, indem sie eigene Bedeutungen schafft, so könnte man anhand der Beschreibung annehmen. Die Kritik lobt zudem ähnlich die Untermalung der Gefühlsbewegungen durch den Tanz. Auch die Sprache erhält einen neuen Stellenwert in der Inszenierungspraxis am Oldenburger Theater. In der Inszenierung von Schillers „Wilhelm Tell“ (Premiere: 14.9.1932), bei der Dr. Roenneke Regie führte, übernahm Sellner die Rolle des Pfarrers Rösselmann und von Parricida.

³⁷⁰ Die Oldenburger Nachrichten und der nationalsozialistische Freiheitskämpfer bezeugen Sellner eine „intensive, plastische Profilierung“ und eine „geschlissene vorbildliche Sprechweise“. Wie sehr sich der Umgang mit Sprache von den Inszenierungen in der Weimarer Zeit unterscheidet, zeigt sich auch an der Erstaufführung von „Die Südpolexpedition des Kapitäns Scott“ (Premiere: 29.9.1932) des expressionistischen Dramatikers Reinhard Goering. Alfred Wien schreibt, dass Sellner, der die Regie führte, den größten Wert auf den sprachlichen Ausdruck in seiner Inszenierung gelegt hätte. Sellner verzichte auf den eigentlich vom Autor geforderten Sprechchor und setze an dessen Stelle die beiden besten Sprecher seines Ensembles, die er in der „Orchestra“ aufstellte. Zur Verdeutlichung teilte Sellner, dem Kritiker zufolge, die Chorpasagen auf die beiden Sprecher auf und ließ sie nur stellenweise zusammen wirken. Die Entscheidung gegen den Chor wäre demnach weniger als Setzen des Fokus auf den sprachlichen Ausdruck zu sehen, sondern mehr als eine Strategie zur Vermeidung sprachlicher Gestaltung. Zur Untermalung dieser Passagen, berichtet Wien weiter, besorgte Felix Heß eine „akkordisch-melodramatische“ Bühnenmusik. Kritik übt Wien, der gleichzeitig Sellners Striche lobt, einzig an der Auswahl des Stückes, welchem er die Berechtigung für die Bühne aberkennt und es als „von gestern“ betitelt. Ganz anders urteilt der nationalsozialistische „Freiheitskämpfer“:

Wir freuen uns aufrichtig, daß ein Werk von solcher ergreifender Wucht über unsere Bühne geht. Hier ist – nach all der Raffinesse eines bühnengewandten Zuckmayers und dem wurstigen Getue eines Bert Brecht – wieder echte deutsche Kunst in aller Schlichtheit und Bescheidenheit zwar, aber voller großer erbaulicher Wirkung.

Im Stück von 1929, für das der Autor den Kleist-Preis bekam, geht es um den Wettlauf zum Pol zwischen Scott und Amundsen. Nach Wilhelm Steffens gehört es seiner Form nach zur dramatischen Reportage und „stilistisch der „Neuen Sachlichkeit“ an“.³⁷¹

„Neue Sachlichkeit“ könnte als Motto auch über den Inszenierungen nationalsozialistischer Dramatik stehen. Sellner hatte bereits in der Spielzeit 1929/30 entsprechende Stücke von Hanns Johst

³⁷⁰ Sellner spielte in dieser Inszenierung zusammen mit dem Schauspieler Johannes Braun. Dieser war von 1925 bis 1934 am Landestheater Oldenburg engagiert, ging dann für eine Spielzeit nach Essen, wurde als Jude aus der RTK ausgeschlossen und rettete sich in das Exil. Siehe dazu: Trapp (3, 1999).

³⁷¹ Steffens, Wilhelm: *Expressionistische Dramatik*. Hannover 1968, S. 128.

und Eberhard Wolfgang Möller inszeniert und verstärkt in Oldenburg seine Bemühungen in dieser Richtung. Hierzu zählt eingeschränkt das Frontstück „Die endlose Straße“ von Sigmund Graff und Carl Ernst Hintze, das am 18. Oktober 1932 in der Regie von Sellner in Oldenburg erstmalig aufgeführt wurde. Interessant an der Auswahl des Stückes ist die Tatsache, dass sowohl die linke als auch die rechte Presse versuchte, das Stück in Anspruch zu nehmen. Das die Schicksalsgemeinschaft der Soldaten beschwörende Stück verkörperte für die Linken „die Tragik des Weltkrieges“ und für die Rechten die „Heroisierung des Frontsoldatentums“ und die Propagierung der „Schicksalsgemeinschaft „als Urform einer männlich-unkomplizierten Volksgemeinschaft“.³⁷² In der Spielzeit 1932/33 kam es zu weiteren 18 Inszenierungen auf deutschen Bühnen. Bis das Stück 1939 unter die Kriegszensur fiel wurden weitere 49 Inszenierungen gezählt.³⁷³

In den vorhandenen Kritiken zu Sellners Inszenierung wird die natürliche Darstellung des dramatischen Geschehens gelobt. Der als liberal geltende Kritiker Alfred Wien von den „Oldenburger Nachrichten“ schreibt:

Die Aufführung, von einer geradezu lähmenden getreuen, naturalistischen Wirklichkeit, war vortrefflich. Nichts hatte Sellner als Inszenator verabsäumt, die Stimmung der Front, wie wir sie erleben, in wahrhaft beklemmender Echtheit zu zeichnen. Geschützdonner und Granateneinschläge, Leuchtkugeln, Scheinwerferkegel, Marschkolonnen auf und hinter der Bühne – alles im vielfältigen Wechsel zu der gewaltigen, grausigen Symphonie des Krieges geeint. Dazu eine fein gestufte Dynamik des Spiels wie der Rede; die einzelne Episode aus der Gesamtheit der Kompanie herausgeholt und zu lebenskräftigem Umriss gestaltet. Das Ganze – laut Vorschrift – ständig und stark unter Druck.

Erneut erinnert auch diese Inszenierung an die viel besprochene Regiearbeit Sellners von Grabbes „Napoleon oder die hundert Tage“ in der Spielzeit 1929/30. Auch hier hatte Sellner mit einer wuchtigen Geräuschkulisse die im Stück beschriebene Schlacht verdeutlicht. Der gelobte Naturalismus, so wird aus der Kritik deutlich, entsteht unter massiven Einsatz von Theatertechnik. Zudem scheint er das Ergebnis einer klaren Dramaturgie zu sein. Diese Kombination der Erzeugung von Atmosphäre auf der einen Seite sowie pointierter Sprachinszenierung und Szenenführung auf der anderen Seite beschreibt auch der Theaterkritiker Wöhrmann im „Freiheitskämpfer“:

Unser Oberspielleiter Gust. Rud. Sellner, der auch dieses Schauspiel aus neuester Dichtung (1926 gedichtet, 1930 in Aachen uraufgeführt) in Szene setzt, hat in liebevoller Kleinarbeit die dramatischen Einzelheiten gestaltet und fand dabei in H. G. von Wilcke als Bühnenbildner die rechte Hilfe. Vor allem aber hat er in klarer Empfindung für die dramatischen Werte dieser Dichtung wie für das „Atmosphärische“ dieses Frontstückes und in dem sicheren Bewußtsein seiner Bühnenwirksamkeit, den gekennzeichneten inneren Aufbau anschaulich mit Meisterschaft dargestellt. Seine Inszenierung ist frei von irgendwelcher Mache. Es wird kein Krieg „gespielt“, die harten Soldatenworte fallen ehr-

372 Eicher (2000), S. 411.

373 Ebd., S. 603.

lich und ungekünstelt. Sellner kennt keine Hast: jede Handlung, jedes Gespräch und vor allem die Pausen werden ausgewartet [...] Alles Technische ist bei Sellner nur Unterstützung, die entscheidende Wirkung des Stückes beruht auf dem Wort und der darstellerischen Atmosphäre. Sie beruht vor allem auf seiner Regie [...] Das Frontstück dient uns als Sinnbild echten deutschen Fronterlebnisses zur Erbauung und zur Mahnung. Sein letztes Bühnenbild wird jedem Zuhörer für immer im Gedächtnis haften bleiben. (Auslassungen – C.W.)

Beide Kritiker erwähnen das Naturalistische in der Inszenierung Sellners, die genaue Widerspiegelung der Fronterlebnisse. Im „Freiheitskämpfer“ wird in dieser Hinsicht auch die Verwendung „authentischer“ Soldatensprache gelobt. Ob als lähmende Wirklichkeit oder als Atmosphäre wahrgenommen, die Dominanz von Sprache über alle anderen Zeichensysteme scheint den Eindruck naturalistischer Darstellung ebenfalls zu unterstützen.

Zu den kriegsverherrlichenden Inszenierungen gehört auch das U-Boot Stück „U. B. 116“ von Karl Lerbs, das am 14. Januar 1933 zur Premiere kam. Alfred Wien bemerkt, dass man sich im ersten Akt „in die Geschehnisse jener unseligen Novembertage von 1918 mitten hineingestellt und von ihnen fortgerissen“ fühlte. Auch der Nationalsozialist Wöhrmann schreibt:

Mit dieser Kürzung hat sich Sellner sicherlich ein großes Verdienst um die dramatische und auch dichterische Wirkung des Schauspiels erworben, dessen Erstaufführung vor der großen Gemeinde des Bühnenvolksbundes in Anwesenheit des Bremer Dichters zu einer erhebenden vaterländischen Feier werden konnte.

Alfred Wien schreibt, dass die Dramaturgie des Oberspielleiters Sellner „manche Einzelheiten des Originals sehr geschickt und dankenswert“ retuschierte und dass die „ungemein sauber und diszipliniert geleiteten Aufführung“ einen Erfolg gab, „der auch der anpackenden inneren Wirkung nicht entbehrte“. Sellner hatte, folgt man den Kritiken, durch dramaturgische Eingriffe, durch Striche und durch Einfügungen mehr Wirkung erzielt. Attestiert werden ihm eine saubere Regie und eine sichere Dramaturgie. Er hatte, so erfährt man aus Wöhrmanns Ausführungen, die eigentlich nur aus Offizieren bestehende Mannschaft um 22 Matrosen erweitert und „damit zu Ende des ersten Aufzuges und im dritten gute Wirkung erzielt“. Wöhrmann berichtet, dass Sellner mit „äußerster Sorgfalt und bestem künstlerischen Feingefühl“ die einzelnen Auftritte voneinander abgegrenzt habe und dass ihm dies besonders in dem „Wechsel von Freud und Erhebung im zweiten Aufzug und in der Steigerung der letzten Heldentat mit ihrem jähen Ende“ gelungen sei. Er resümiert:

An solchen Stücken echt vaterländischer Gesinnung können wir in unserer Zeit nicht genug sehen. Sie dienen uns zur Besinnung auf unsere nationale Kraft und Größe, dienen uns zur Erbauung und stärken unseren Glauben an ein neues zukünftiges Deutschland!

Eine andere Art nationalsozialistisches Zeitstück kam am 28. Oktober 1932 zur Premiere. Auch hier führte Gustav Rudolf Sellner die Regie. Gegeben wurde das Grenzlanddrama „Flieg`, roter Adler

von Tirol“ von Fred Antoine Angermayer. Wöhrmann beansprucht die Zielsetzung Angermayers, Deutschland und Südtirol zu vereinen, für die nationalsozialistische Bewegung.

In der gleichzeitigen Inszenierung dieses Volksstückes und des Frontstückes „Die endlose Straße“ von Graff – Hintze gibt sich die Absicht der Spielleitung unseres Landestheaters kund, uns das lebendige dramatische Schaffen unserer Zeit vorzuführen. Dieses findet seinen Stoff in der Auseinandersetzung mit den großen Nöten, mit denen unser Volk zu kämpfen hat, und es ist gerichtet auf das große Ziel, daß uns in unseren Kämpfen leiten und uns die feste Lebensgrundlage geben muß: Das einige Deutschland!

Das Stück wurde erstaunlicherweise zwischen 1929/30 und 1932/33 77-mal inszeniert. Nach der Machtergreifung galt es als nicht mehr opportun, da die guten Beziehungen zwischen Deutschland und Italien nicht gestört werden sollten und so spielte das Stück auf den Bühnen keine Rolle mehr.³⁷⁴ Wiederum betont Alfred Wien die sachliche, anscheinend pointierte Sprachinszenierung Sellners:

Gustav Rudolf Sellner hat an die Einstudierung viel Mühe gewandt. Er spielte das Stück in einem der Schwere des Stoffs wie des Volksschlags entsprechenden bedachtsamen Zeitmaß ab, in dem die gelegentlichen Gefühlsausbrüche zu packender Steigerung kamen. Fein abgestimmt die Zäsur der ruhig ausgewerteten, dabei mit Spannung geladenen Pausen. Man hat von dieser Regie den Eindruck einer verständnisvoll unbeirrbar Sachlichkeit, die über den Dingen steht und die Handelnden leitet.

Neben dem propagandistischen Wert des Stücks wird im nationalsozialistischen „Freiheitskämpfer“ ebenfalls auf eine „feine“ Regiearbeit verwiesen:

Es ließe sich an manchen Beispielen, vor allem den meisterhaft dargestellten Aktschlüssen wie etwa der prächtigen Rauferei des Jakl und des Moserschmieds vor der Altwirtin, zeigen, daß unser Oberspielleiter Gust. Rud. Sellner die umrissene Inszenierung wirklich meisterhaft und mit feinem Kunstgefühl ausgeführt hat. Sellner hat ferner ein feines Gefühl für die Stimmungswerte dieses Tiroler Volksstückes. Allerdings kommt es ihm mit Recht nicht auf eine naturalistisch echte und gleichmäßige Beherrschung der Tiroler Mundart durch seine Schauspieler an.

Interessant an den Kritiken zu dieser Inszenierung ist die beschriebene „verständnisvoll unbeirrbar“ Sachlichkeit. Beide Autoren beschreiben zudem das gute Tempo der herausragenden Regiearbeit, die mit der Tiroler Mentalität konform gehe. Diese augenscheinlich naturalistische Komponente der Inszenierung wird dadurch abgeschwächt, dass der Tiroler Dialekt von den Schauspielern nicht bis ins Detail wiedergegeben wurde. Auf diese Feststellung legt vor allem der Kritiker des Freiheitskämpfers Wert und belegt damit, dass den Nationalsozialisten bereits zu dieser Zeit daran gelegen war, Mundarten von der Bühne fernzuhalten, um die Einheit der Volksgemeinschaft nicht zu gefährden.

374 Siehe dazu: Eicher (2000), S. 537.

Vom 19. zum 24. Februar 1933 fand die Hundertjahrfeier des Bestehens eines ständigen Theaters in Oldenburg statt. Im Rahmen dieser Festwoche inszenierte Sellner das antifeudale Stück „Verjagtes Volk“ von Herman Anders Krüger, das sich für die Fürstenenteignung aussprach. Die Premiere wurde am 22. Februar 1933 gefeiert. Der „Freiheitskämpfer“ schrieb:

Gustav Rudolf Sellner lässt das Dichtwerk in ruhiger Beschaulichkeit an uns vorüberziehen. Er hat mit aufopfernder Mühe jedes der 13 Bilder plastisch und anschaulich gestaltet.

Wien bemerkt huldigend:

Was aus dem wenig glücklichen Schauspiel zu machen war – und noch mehr – hat Gustav Rudolf Sellner in einer feinsinnig auf das Romantische abgestimmten Regie zuwege gebracht.

Mit der Inszenierung von Hanns Johsts „Schlageter“ zum „Führergeburtstag“ am 20. April 1933 wollte auch die Führung des Oldenburger Landestheaters ein deutliches Bekenntnis zur neuen Regierung ablegen. Regie führte dabei Gustav Rudolf Sellner. In der Aufführung vom 12. November 1933 spielte er den Kriminalwachtmeister. Folgt man den Presseberichten feierte die ganze Stadt an diesem Tag den Geburtstag Adolf Hitlers. So schreiben die Oldenburger „Nachrichten für Stadt und Land“ am 21. April 1933:

Reicher Flaggenschmuck – Festakte bei den Behörden – Vereidigung der Schutzpolizei-Anwärter – Feier im Ziegelhof. Die Straßen der Stadt, besonders der Innenstadt, zeigten anlässlich des Geburtstages des Reichskanzlers Adolf Hitler reichen Flaggenschmuck. Von allen Gebäuden der Behörden und Verwaltungen, der Kirchen und zahllosen Privathäusern bekundeten das Hackenkreuzbanner, die glorreichen ehrwürdigen Farben Schwarz-Weiß-Rot und die Oldenburger Landesfahnen die Verbundenheit des Volkes mit seinem Kanzler Adolf Hitler.

Weiter berichtet das Blatt:

Mit anderen Bühnen wollte auch das Oldenburger Landestheater sich das Ereignis einer gleichzeitigen Uraufführung nicht entgehen lassen; um sie zu ermöglichen, teils vermutlich auch auf besondere Anregung der nationalen Verbände, die damit eine eigene Feier begehen wollten, war die Veranstaltung als Nachtvorstellung angesetzt worden. Mit dem Erfolg eines in allen Rängen bis auf den letzten Platz ausverkauften Hauses [...] Ueber einige Längenstrecken des Dialogs bei der Lektüre half die vorzügliche Inszenierung durch Gustav Rudolf Sellner mit großem Geschick hinweg. Er hat diesen Dialog bis in Einzelheiten durchdacht, hier manche Härte abgeschwächt, dort stärkere Akzente gegeben [...] Mit der von Sellner in jeder Nuance erschöpfend getroffenen Aufführung ging man angetan und ergriffen mit. Trotz der späten Nacht- bzw. der frühen Morgenstunde

blieb die Teilnahme bis zu dem erschütternden Schlußbild ungeschwächt rege. (Auslassungen – C.W.)

Der Oldenburger Theaterbrief im Wilhelmshafener Kurier schreibt, dass das Theater ausverkauft war, SA- und SS-Truppen im ganzen Theater vertreten waren und dass Studienbaurat Bast in SA-Uniform in einer kurzen Rede auf die Bedeutung des Tages und des Stückes hinwies. In einer weiteren Kritik ist zu erfahren, dass der Schluss des Dramas äußerst wirkungsvoll war. Hier wird berichtet:

Die Marseillaise, unter deren Klängen Schlageter sterben musste, ging unmerklich in das Horst = Wessel = Lied über und bildete damit den Übergang zur heutigen Zeit. – Das Publikum war am Schluß ehrlich begeistert und feierte die Darsteller mit langanhaltendem Beifall.

Auch Dr. Wöhrmann, der Theaterkritiker der Oldenburgischen Staatszeitung³⁷⁵, schreibt, dass Sellner sich als Meister der dramatischen Auswertung des Stückes zeigte. Er berichtet:

Bei sicherer Weglassung von Stellen, die einen politischen Gedanken zu weit ausspinnen, gelingt es dem Spielleiter in sinnvoller Abstufung des Gesprächstones und in scharfer Heraushebung plastischer und auch drastischer Gedanken immer wieder unsere volle Aufmerksamkeit an der politischen Unterhaltung zu gewinnen. Ueber jedem einzelnen Bühnenbild liegt eine besondere Stimmung, die sich uns gerade aus dem Gegensatz zu dem über den Schauplätzen entworfenen einprägsamen Lichtbild aufs lebhafteste mitteilt.

Leider kann man diese Äußerung Wöhrmanns nicht konkretisieren, da Bildquellen zur Inszenierung nicht mehr aufzufinden sind. Augenscheinlich hatte es Sellner als Regisseur und Dramaturg verstanden, sich und das Stück in Szene zu setzen. Eine bessere Werbung, um sich den Parteigrößen bekannt zu machen, gab es für Sellner wohl kaum.

Die zeitlich nur schwer einzuordnende Morgenstunde für den norwegischen Dramatiker Bjørnstjerne Bjørnson muss dagegen als eher vorsichtige Positionierung in nationalsozialistischen Kreisen gelten. Vermutlich fand sie schon im September 1932 statt und war als „stille Gedenkfeier“ für den bekannten „nordischen“ Autor gedacht. Die Oldenburger Nachrichten berichten:

In einer knapp gehaltenen Einführung, die von Verständnis zeugte und bemerkenswert fein stilisiert war, führte Oberspielleiter Sellner an diesen Mächtigen im Reiche des Geistes – nicht minder aber auch im menschlichen und politischen Leben seines Volkes heran. Mit wenigen, aber sicher gesetzten Worten leitete er Wesen und Wirken dieser großen Natur aus Volksstamm und Landschaft ab, indem er es in bescheidener Einsicht ablehnte, in der begrenzten Frist einer kurzen Stunde die Reichweite dieses Genies auch nur in

375 Die „Oldenburgische Staatszeitung“ war im April 1933 aus dem „Freiheitskämpfer“, dem Organ der Nationalsozialisten, hervorgegangen.

einer bestimmten Äußerungsform seiner Besonderheit, die vieles umfaßte, erschöpfen zu können.³⁷⁶

Wien berichtet, dass, umrahmt von Erläuterungen Sellners, von Darstellern des Theaters aus Björnsons Werk vorgetragen wurde und dass es der Sinn der Feierstunde war, den Dichter in seiner Gestalt als vaterlandstreuen Germanen darzustellen. Der letzte Satz des Berichtes Wiens, der noch einmal Bezug auf Björnson nimmt, bestärkt die Vermutung, dass es sich um eine Veranstaltung handelte, die noch vor der Machtergreifung im Januar 1933 stattfand, da er schreibt:

Einer, der einmal war, wie wir ihn heut vergeblich suchen würden, den wir unter den „Zeitgenossen“ einer in ihrem ganzen Format sehr klein gewordenen Gegenwart nicht mehr haben.

Neben dem deutlichen Bekenntnis zu nationalsozialistischer Propaganda sowie zu Themen und Werten der nationalsozialistischen Bewegung war die Inszenierung von Lustspielen bereits ein fester Bestandteil des Spielplanes. Angesichts dieser Tatsache erscheint die in der Forschungsliteratur erst für 1936 behauptete Wende zum Bildungs- und Unterhaltungstheater fraglich. Auszugehen ist eher von einem breit aufgestellten Spielplan, der in den folgenden Jahren systematisch ausgedünnt worden ist.

Am 16. September 1932 wurde das alte österreichische Lustspiel „Leinen aus Irland“ von Stephan Kamare unter der Regie von Gustav Rudolf Sellner gegeben. Sellner notiert bereits am 1. Juni 1928 in seinem Gothaer Gutachtenordner über „Leinen aus Irland“: „Ein hübsches behagliches Stück, das man mit viel Strichen aufführen muss“.³⁷⁷ Der Kritiker des „Freiheitskämpfers“ äußert sich positiv über Zusammenspiel und Bühnenbild und attestiert dem Regisseur eine gute Herausarbeitung der Komik des Stückes. Alfred Wien schreibt über Sellners Regieleistung:

Gustav Rudolf Sellner, der neue Oberspielleiter, hat eine leichte, glückliche Hand, die vom „Geschäft“ szenenweise etwas beschwerte, sonst aber amüsante Handlung zu humorvoller Wirkung zu bringen. Er tut dies, indem er die Vorgänge wie die Charaktere mit einer leisen, durch die gesamte Entwicklung betont durchgehaltenen Ironie umkleidet und ihnen zugleich ein lebhaftes Tempo gibt [...] Der Herr Oberspielleiter kennt sein Publikum und weiß, was er ihm mit dieser so prächtig an den geliebten Film erinnernden Großaufnahme für eine Freude und Überraschung bereitet. Womit er die Ironie aus dem Stück – in den Zuschauerraum überträgt. (Auslassung – C.W.)

De la Barcas „Der Richter von Zalamea“ kam am 1. Dezember 1932 unter der Regie Sellners auf die Bühne des Landestheaters Oldenburg. Das „Theater-Tageblatt“ spricht von einem „sensationellen Erfolg“ der Regie Sellners und schreibt:

376 Bundesarchiv Berlin – H149 – *Oldenburger Nachrichten*.

377 Nachlass Sellner – Gutachtenordner 1927/28.

Auf der Drehbühne Ort und Zeit zusammengerückt, zog die Handlung im grossem, klarem Zug vorüber, das Menschliche dieses Calderon-Dramas ins Heroische gesteigert, die besten Sprecher eingesetzt, entstand eine unerhörte, erschütternde Wirkung.

Am 20. Dezember 1932 kam das Lustspiel „Geld ohne Arbeit“ von Alberto Colantuoni in der Regie Sellners zur Inszenierung. Der Kritiker der „Oldenburger Nachrichten“ schreibt einzig von der Inszenierung Sellners wohlwollend und verreißt ansonsten die Handlungen des Stückes als „platte Unmöglichkeiten“. Er schreibt:

Erträglich und teilweise sogar lustig wird die Geschichte lediglich durch eine Aufführung, die unter der Leitung Sellners geradezu glänzend ist. In ihr erfährt der banale, oft recht geschmacklose Schwank eine bisweilen profunde Wirkung.

Zählt man in den Jahren 1929 bis 1933 noch 11 Inszenierungen des Stückes, so geht die Zahl nach der Machtübernahme auf zwei Inszenierungen zurück. Dies liegt daran, dass man Colantuoni vorwarf, Kommunist zu sein und aus diesem Grund ein Aufführungsverbot aussprach. Nachdem der Autor 1941 rehabilitiert wurde, fand das Stück unter dem Namen „Die Million“ noch zwei Inszenierungen im Reich.³⁷⁸

Gustav Rudolf Sellner ist 1932/33 Oberspielleiter, Dramaturg und Spielleiter der Niederdeutschen Bühne Oldenburg. Der Schauspielplan bestand aus 20 Werken, davon drei Uraufführungen, 13 Erstaufführungen und vier Neuaufführungen. Die Niederdeutsche Bühne brachte fünf Stücke zur Inszenierung, unter denen zwei Uraufführungen, eine Erstaufführung und zwei Neuinszenierungen waren. Insgesamt fanden 132 Vorstellungen des Landestheaters und 19 Vorstellungen der Niederdeutschen Bühne statt. Des Weiteren gab es Aufführungen in Cloppenburg, Jever, Brake, Delmenhorst und Leer. In der „Bilanz des Landestheaters“ zur Spielzeit 1932/33 schreibt Alfred Wien:

Davon abgesehen erfreuten wir uns an großzügigen Regieleistungen des Intendanten wie seines Oberspielleiters Gustav Rudolf Sellner, auch in ihm haben wir einen Gestalter des Bühnengeschehens voll Phantasie und Intuition. So war die Wiedergabe auch inhaltlich umstrittener Werke immer geprägt von Sorgfalt und ernster Bemühung und erreichte damit einen hohen Rang.³⁷⁹

Welche Stücke Wien als „inhaltlich umstritten“ bezeichnet, liegt auf der Hand. Zu diesem Zeitpunkt war eine Abneigung des Theaterpublikums gegenüber den „neuen nationalsozialistischen Stücken“ noch deutlich zu erkennen. Dennoch wäre eine solche Bemerkung wenige Monate später kaum denkbar gewesen.

Schon in der Saison 1932/33 steht das Heroische im Mittelpunkt des Spielplans. Dieser Fakt ist dadurch begründet, dass die Nationalsozialisten im Oldenburger Land bereits 1932 eine absolute Mehrheit besaßen. Roenneke und Sellner erstellten damit schon vor der Machtergreifung der NSD-

378 Siehe dazu: Eicher (2000), S. 459.

379 Bundesarchiv Berlin – H149 – *Oldenburger Nachrichten*.

AP einen durchweg nationalsozialistischen Spielplan. Die Frage, warum Gustav Rudolf Sellner in allen Fällen der Regisseur der Propagandastücke war, kann nur spekulativ beantwortet werden. Einerseits besteht die Möglichkeit, dass er dazu verpflichtet worden ist, andererseits könnte es sein, dass er die Regiearbeiten aus Überzeugung oder aus Prestigedenken angenommen hatte. In der Spielzeit wurden sechs Werke zeitgenössischer Autoren mit nationaler Gesinnung gegeben. Zur Inszenierung durch Sellner kamen Angermayers „Flieg, roter Adler von Tirol“, Goerings „Die Südpolexpedition des Kapitäns Scott“, Graff / Hintzes „Die endlose Straße“, Krügers „Verjagtes Volk“, Lerbs „UB 116“ und Johsts „Schlageter“. An klassischen Werken zeigte man jeweils ein Stück von Calderon, Goethe, Schiller und Shakespeare. Des Weiteren wurden sieben Unterhaltungsstücke und ein Märchen auf die Bühne des Landestheaters gebracht. Die darauf folgende Theatersaison knüpft an die Spielplanstruktur von 1932/33 an und zeigt zusätzlich eine große Anzahl an Uraufführungen.

3.3.1.2 Die erste Spielzeit im Nationalsozialismus – Saison der Uraufführungen

Die Spielzeit 1933/34 ist die erste Saison nach der Machtergreifung. Wie aus den Kapiteln über die Entstehung der NS-Theaterorganisationen bereits hervorging, umfasste sie den Zeitraum, in welchem das Theater auch organisatorisch in die Hände der Nationalsozialisten fiel. Gustav Rudolf Sellner ist zu diesem Zeitpunkt Oberspielleiter, Leiter des dramaturgischen Büros und künstlerischer Leiter der Niederdeutschen Bühne Oldenburg.

Erneut versuchte Sellner durch zahlreiche Uraufführungen einen größeren Bekanntheitsgrad zu erlangen. Er förderte damit vor allem das gegenwärtige Schaffen von Autoren, die von den Nationalsozialisten erwünscht waren.

Das nationalsozialistische „Revolutionsstück“ „Konjunktur“ von Dietrich Loder kam in der Regie Sellners am 21. September 1933 zur Premiere. Allein in der Spielzeit 1933/34 inszenieren 50 Theater das Stück. Barbara Panse schreibt über die antisemitische Tendenz dieses Stückes:

Das Ideologem vom ehrlosen und gewissenlosen Juden, der alle moralischen-ethischen Werte verunglimpft, ohne Scham Deutschland in den Schmutz zieht, das Vaterland, das ihm nichts bedeutet, in schwerer Stunde verrät und als gewiefter Schacherer daraus Profit zu ziehen versucht, dieses Ideologem findet sich in „Konjunktur“ breit ausgemalt [...] Daß er, der Jude, daran Schuld sei, daß Deutschland ein gedemütigtes und geschwächtes Land gewesen sei, steht nach seiner Inhaftierung für niemanden außer Frage. Nun soll er seine Schuld ordentlich büßen, heißt dann auch die Botschaft des Stückes.³⁸⁰ (Auslassung – C.W.)

Daneben greift Loder auch die so genannten „Märzgefallenen“ an, die immer mit der Konjunktur gehen und denen egal ist, unter welcher Fahne sie Profit machen. Die Oldenburger Nachrichten schreiben hierzu:

380 Eicher (2000), S. 550.

So wenn im Schlussakt die Herren Gesellschafter der Bau-AG dem Staatssekretär, den sie im ersten Aufzug wegen seiner Parteizugehörigkeit verfeimten, im Brustton aufrechter Mannes-Gesinnung mit strammem Heilgruß begegnen.³⁸¹

Die Inszenierung Sellners stelle diese „zwei Welten kontrastreich gegeneinander“. Die realistische Herausarbeitung der Charaktere erfolge dankenswerterweise ohne Einsatz von Karikaturen. Die Oldenburgische Staatszeitung spricht ebenfalls lobend von der Arbeit Sellners und schreibt:

Mit äußerster Sorgfalt hat er jeden Augenblick die besondere Stimmung der Gesprächsführung in den Gesichtern der Schauspieler plastisch in die Erscheinung treten lassen. Man muß es sehen, wie diese Kommerzien- und Justizräte z.B. Hagens Lektion einstecken, um nach seinem Fortgang mit größter Überheblichkeit über ihn zu reden, wie sie von Schöninger „distanzieren“, nachdem er in Schutzhaft genommen ist, und wie sie zum Schluß den Staatssekretär beutegierig zu gewinnen trachten.

Weiter heißt es, dass Erich Döhler „zwei vortreffliche Innenräume geschaffen“ hatte und dass die Aufführung starken Beifall auslöste.³⁸² Die vom Autor des Stückes angegriffenen „Konjunkturritter“ und „Märzgefallenen“ hätten dem Regisseur Sellner durchaus auch als Spiegel dienen können. Auch er hatte sich dem Regime angebedert und war noch kurz vor der NSDAP-Aufnahmesperre am 1. Mai des Jahres in die Partei eingetreten.

Nach der erste Gemeinschaftsaufführung der Niederdeutschen Bühne und des hochdeutschen Ensembles im Landestheater am 1. Oktober 1933 mit „De dütsche Michel“ von Fritz Stavenhagen³⁸³ folgte Sellners Regie von Edwin Erich Dwingers „Die Gefangenen“. Es handelt sich um den ersten Teil der im gleichen Jahr entstandenen epischen Trilogie „Die deutsche Passion“. Sellner spielte in dieser dreieinhalb Stunden dauernden Inszenierung „nationalsozialistischer Bekenntnis“³⁸⁴ mit. Das Stück behandelt das Schicksal der deutschen Kriegsgefangenen in Russland und „kam über seine Uraufführung am 12.10.1933 im Landestheater Oldenburg nicht hinaus“.³⁸⁵ Dies lag wohl v.a. daran, dass es Dwinger nicht gelang, den ursprünglich epischen Stoff geschickt zu dramatisieren.³⁸⁶ Die Oldenburgische Staatszeitung schreibt über die Uraufführung dieses „vaterländischen“ Schauspiels:

Dwingers Werk wird unter der Spielleitung Gust. Rud. Sellners eindringlich und sorgfältig dargestellt. Man merkt aus all den vielen kleinen Vorfällen und den einzelnen Erörterungen dieses wenig handlungsreichen Stückes die liebevolle und peinlich genaue Arbeit des Spielleiters. Darüber hinaus läßt Sellner die einzelnen Auftritte mit der dem großen Leid zukommenden langsamen Schwere vor unseren Augen abwickeln. Schön ist die

381 Bundesarchiv Berlin – H149 – *Oldenburger Nachrichten*.

382 Bundesarchiv Berlin – H149 – *Oldenburgische Staatszeitung*.

383 Ich gehe im Abschnitt über die Niederdeutsche Bühne Oldenburg näher auf diese Inszenierung ein.

384 Bundesarchiv Berlin – H149 – *Theater-Tageblatt*.

385 Eicher (2000), S. 572.

386 Ebd.

sinnbildliche Einkleidung des Stückes zu Anfang. Die Bühnenbilder hat Erich Döhler in guter Abwandlung der sich ähnelnden Schauplätze gestaltet.³⁸⁷

Im Theater-Tageblatt ist zu lesen:

Unter der Spielleitung von Gustav R. Sellner, eine Aufführung von ganz großer, klarer Linie: die Massenszenen technisch und darstellerisch meisterhaft [...] Unter den Dutzenden weiteren Rollen muß noch der Leutnant Köhler von Gustav R. Sellner als Kabarettleistung vollendeter Einfühlung erwähnt werden.³⁸⁸ (Auslassung – C.W.)

Etwas kritischer schreibt Alfred Wien, Sellner habe zu wenig gestrichen und auch das Tempo der Inszenierung nicht richtig getroffen und damit das Risiko der Zerdehnung noch größer gemacht. Dennoch relativiert er seine Kritik, indem er meint:

Nicht betroffen von dieser leichten Einschränkung ist aber die Regie als solche, die alle Vorzüge einer empfindsamen Feinmalerei für sich hat. Was die Herausarbeitung der auch vom Dichter durchaus individuell und nicht als Masse gesehenen Charaktere anlangt, so ist die Leistung Sellners schwerlich zu übertreffen. Diese Menschen sind – jeder in dem ihm eigenen festen Umriß – in größter Lebensnähe gewachsen, das Zusammenspiel und die Stellung der Gruppen haben eine jeden Anspruch erfüllende Lösung erhalten [...] Einen durch die Gefangenenspsychose geistesgestörten österreichischen Offizier zeichnet Sellner mit starken Akzenten.³⁸⁹ (Auslassung – C.W.)

Wenige Tage später feierte das Landestheater Oldenburg eine weitere Uraufführung unter der Regie Gustav Rudolf Sellners. Es handelte sich dabei um die Premiere von Brusts „Kaufmann Christleit“ am 24. Oktober 1933. Im Werk Alfred Brusts geht es um dessen ostpreußische Heimat und das Leid deren Menschen. Die Bodenständigkeit des Dramatikers begrüßten die Nationalsozialisten am Anfang, verbannten dessen Werke jedoch später von der Bühne, weil diese ihnen als zu dekadent erschienen. Die Oldenburgische Staatszeitung schreibt, dass die Uraufführung des „Kaufmann Christleit“ die schwer zugängliche Dichtung „in bewundernswerter Sicherheit erschlossen“ und dass Sellner das Stück „in der zähen Herbheit, die in der ostpreußischen Landschaft und ihrem Menschen-schlag lebendig ist“ gezeigt habe.³⁹⁰ Die Staatszeitung berichtet weiter:

In Übereinstimmung mit dem festgefügt und eindringlich gemalten Bühnenbild der offenen Veranda vor dem Hause Gartenmeisters (Bühnenbildner Erich Döhler), das schon im ersten Aufzug von Sellner verwendet wird, stehen die beherrschten, fast abge-zirkelten Umgangsformen der Personen der Dichtung. Wie aber an die dunklen ostpreußischen Wälder die helle Ostsee blinkt, so malt sich in den Gesichtern der um ihren Le-

387 Bundesarchiv Berlin – H149 – *Oldenburgische Staatszeitung* 12.10.33.

388 Bundesarchiv Berlin – H149 – *Theater-Tageblatt*.

389 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 94.

390 Bundesarchiv Berlin – H149 – *Oldenburgische Staatszeitung*.

bensweg sorgenden Menschen ein helles Spiel der Gedanken, dem der Oberspielleiter bis in feinste Regungen nachgegangen ist.

Carl Ulrich schreibt im *Völkischen Beobachter*, dass die Aufführung zu einem Erfolg für das Werk und die Wiedergabe wurde und dass durch die aufgelockerte Regie Sellners die Darsteller über sich selbst hinauswuchsen.³⁹¹ Alfred Wien meint in den *Oldenburger Nachrichten* zum Ende seiner ebenfalls überaus positiven Kritik:

Nach Dwinger die zweite, literarisch bedeutsame alleinige Uraufführung in ein- und demselben Monat. Wir dürfen stolz darauf sein; es wird im Reich nicht viele Bühnen geben, die Oldenburg so etwas nachmachen. Die Intendanz erwirbt sich damit ein Verdienst um die dramatische Dichtung der Gegenwart, das nicht hoch genug zu veranschlagen ist.³⁹²

Das Statement Wiens verdeutlicht den Drang der Intendanz nach Anerkennung im überregionalen Raum und ist vielleicht ein Indiz dafür, dass Sellner seinen Wunsch nach einer eigenen Bühne möglichst zeitnah erfüllt sehen wollte.

Rolf Lauckners „Bernhard von Weimar“ fand seine Premiere am Landestheater Oldenburg am 21. November 1933. Die *Staatszeitung* schreibt am 23. November 1933:

Eine Aufführung dieses geschichtlichen Werkes ist deshalb besonders schwierig, weil die Teilnahme des Zuschauers fast ausschließlich vom dramatischen Bild und nicht von einer fortlaufenden dramatischen Handlung erregt wird. Die einzelnen Auftritte müssen daher in ihrem gedanklichen Aufbau scharf durchgegliedert und in ihrer äußeren Darbietung von geschlossener Anschaulichkeit sein. Beides ist dem Spielleiter Gust. Rud. Sellner zusammen mit dem Bühnenbildner Erich Döhler außerordentlich gut gelungen.³⁹³

Die Kritik weist auf die Verfeinerung des Stückes durch eine geschickte Dramaturgie hin. So wird berichtet, dass Sellner das erste Bühnenbild zu Recht weglässt und teilweise Bühnenanweisungen wirkungsvoll missachtet und verändert. Demzufolge richtet sich der Regisseur Sellner nicht nach dem Autor, sondern versucht, durch Striche und andere Veränderungen das Werk bühnentauglicher zu gestalten. Zum Ende heißt es in der Kritik: „Die zahlreichen Besucher der norddeutschen Uraufführung des Schauspiels „Bernhard von Weimar“ [...] waren von dem geschichtlichen Stoff in seiner vortrefflichen Aufführung gepackt und kargten am Ende nicht mit dem wohlverdienten Beifall“. (Auslassung – C.W.) Am 6. Juni 1928 hatte Sellner in seinem Gutachtenordner zum Stück „Die Reise gegen Gott“ von Rolf Lauckner dagegen noch notiert: „Langweilig, umständlich und literarisch“. ³⁹⁴

Am 29. Dezember 1933 wurden „Die Hochseefischer“ von Adolf C. Schmidt uraufgeführt. Alfred Wien berichtet in den *Oldenburger Nachrichten* vom 30. Dezember 1933 über die Urauffüh-

391 Bundesarchiv Berlin – H149 – *Völkischer Beobachter*.

392 Bundesarchiv Berlin – H149 – *Oldenburger Nachrichten*.

393 Bundesarchiv Berlin – H149 – *Oldenburgische Staatszeitung*.

394 Nachlass Sellner – Gutachtenordner 1927/28.

nung. In seinen Ausführungen ist zu lesen, dass die Illusionen durch die realistisch nachgeahmten Geräusche der Dampfsirene, der Schraubendrehung im Kielwasser, der Maschinen, des Ladekrans noch unterstützt wurden und dass die Geräusche eine Symphonie ergaben, „deren Realität und deren Rhythmus sich außerordentlich einprägte“.³⁹⁵ Des Weiteren würdigt Wien Sellners Fähigkeit der Zusammenfassung und Verteilung der Eindrucksvielfalt. Er schreibt:

Immer ist auf der Bühne Bewegung, die bald hier, bald dort einsetzt dabei aber völlig ungekünstelt und zwanglos in einander übergreift. Hier haben sich in schönster Erfüllung geleitet von naturgetreuer Beobachtung, zugleich die Phantasie des Spielleiters auswirken können, der sich in das zwar dankbare, aber auch nicht weniger schwierige Problem der Gesamtinszenierung in geistiger Vertiefung hineinversenkt hat.

Auch die „Frankfurter Zeitung“ meint: „Die Wiedergabe im Landestheater, in der sicheren Regie von Oberspielleiter R. G. Sellner [...] war vortrefflich. Schon nach den ersten Bildern fand die Aufführung Beifall, der sich zum Schluß immer mehr steigerte“. (Auslassung – C.W.) Die Kritik lobt an dieser „Gesamtinszenierung“ im Speziellen Sellners Arbeit mit Geräuschen. Dieses ästhetische Mittel nutzte Sellner bereits in zahlreichen Inszenierungen in der Weimarer Republik. Erinnert sei auch hier an Sellners Coburger Inszenierung des Grabbe-Stücks „Napoleon oder die hundert Tage“.

Am 6. Februar 1934 findet die Premiere der Sellner Inszenierung von Ivo Braaks „Klatsch“ statt. Dr. Wöhrmann schreibt über die „alleinige“ Uraufführung:

Oberspielleiter Gustav Rud. Sellner hat das Werk bis in feinste Schattierungen wirkungsvoll vor uns erstehen lassen. In vorzüglichem Wechsel der Gesprächführung weiß er unsere Aufmerksamkeit immer wieder für den Klatsch zu gewinnen [...] Die kernige volksgemäße Sprache wird in gepflegter Aussprache gebracht; sicherlich entspricht nur diese Sprachbehandlung dem volksnahen und zugleich rätselhaften Inhalt.³⁹⁶ (Auslassung – C.W.)

Die „Oldenburger Nachrichten“ berichten, dass Sellner sich auf „Steigerung und Spannung“ verstehe und dass er der Umwelt die notwendige Atmosphäre gibt, „aus der heraus wir die Zwangsläufigkeit des tragischen Sonderfalls als notwendig hinnehmen“.³⁹⁷ Sellner gruppierte, so die Zeitung weiter:

... in kluger Absicht zwei Welten: in der rechten Ecke; wie in einer Festung, die gefährliche Mehrheit, die „kompakte Majorität!“ – drüben am Ofen der Ausgestoßene, durch den Raum wie durch eine unüberbrückbare Kluft von ihnen getrennt. In der Mitte stoßen die Kräfte widereinander. Diese bewußte Raumaufteilung ist für Sellner gleichsam das Instrument der Spielführung; die Wirkung berechnend, registriert er darauf mit fertiger Könnerschaft [...] Unter Sellners betont – in lobendem Sinne! – effektvoller Leitung

395 Bundesarchiv Berlin – H149 – *Oldenburger Nachrichten*.

396 Bundesarchiv Berlin – H149 – *Oldenburgische Staatszeitung*.

397 Bundesarchiv Berlin – H149 – *Oldenburger Nachrichten*.

greift das Zusammenspiel gut ineinander. Und so blieb der Erfolg nicht aus. (Auslassung – C.W.)

Zu Sellners Förderung nationalsozialistischer Dramatik und Ästhetik ist auch das Freilichtspiel „De Stedinge“ von August Hinrichs zu zählen, das am 27. Mai 1934 auf einer Wiese des Schlachtfeldes in Altenesch uraufgeführt wurde. Detailliert werde ich diese Inszenierung in einem separaten Teil der Arbeit beschreiben.

In der Spielzeit 1933/34 inszeniert Sellner neben nationalsozialistischer Dramatik auch andere Stücke. Als erste Regiearbeit in der Saison 1933/34 hatte am 6. September 1933 „Lanzelot und Sanderien“ von Friedrich Markus Huebner Premiere. Alfred Wien schreibt über die Aufführung:

Die Inszenierung hat Gustav Rudolf Sellner mit der ihm für derlei Dinge eigenen leichten Hand und Feinfühligkeit besorgt. Das Hauptgewicht legt er auf eine saubere Sprache, die den Fluß und Gehalt der poesievollen Verse sichtbar machte.³⁹⁸

Wieder einmal wird die Sprache als wichtigstes Inszenierungsmittel hervorgehoben und deutliches und akzentuiertes Sprechen gelobt. Ebenso stand ein Klassiker im Spielplan. Shakespeares „Der Widerspenstigen Zähmung“ feierte am 25. April 1934 Premiere. Dr. Wöhrmann schreibt zur „zielsicheren“ Neuinszenierung:

Die Sprachführung ist vom Spielleiter fein abgewogen und in schnellem Flusse der Unterhaltung scharf pointiert. Für die technische Einrichtung der Verwandlung bei offener Bühne stand dem Spiel, der Bühnenbildner Erich Döhler zur Seite, dessen farbenprächtige Bühnenbilder die heitere Dichterwelt wirkungsvoll umkleiden. Bühnenmusik macht Hajo Hinrichs [...] Die Neuaufführung fand im vollen Haus der Deutschen Bühne statt. Man folgte dem Spiel mit ungeteilter Freude und spendete Beifall und Frühlingsblumen die Menge. (Auslassung – C.W.)

Die Schauspielleistungen Sellners in der Spielzeit 1933/34 sind relativ zahlreich. So spielt er in zahlreichen eigenen und fremden Inszenierungen mit. Er spielt unter anderem den „Fabius Maximus“ in „Hannibal“ von Christian Dietrich Grabbe oder den Staatsanwalt in seiner Regiearbeit von „Feldwebel Zoff“ von dem Bremer Theaterkritiker Friedrich Lindemann. Von der Kritik wird er als Charakterspieler gefeiert oder für seine „treffliche Wiedergabe“ und sein inbrünstiges Spiel gelobt.

Die Spielzeit 1933/34 dauerte vom 17. September 1933 bis zum 15. Mai 1934. Das Schauspiel inszenierte 23 Werke mit insgesamt 149 Vorstellungen, von denen sieben Uraufführungen, zehn Erstaufführungen, drei Neuaufführungen und drei Wiederaufnahmen waren. Zu Sellner schreibt Alfred Wien in seiner Bilanz des Landestheaters zur Spielzeit 1933/34:

Den Hauptanteil der Einstudierungen bestritt neben dem Intendanten Oberspielleiter Gustav Rudolf Sellner, der die von seinem – allerdings nicht unmittelbaren – Vorgänger Alfred Roller übernommenen Tradition in einer Weise, die uneingeschränkte Bejahung

398 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 94.

verdient, fortgesetzt hat. Während wir in früheren Jahren in der Regel zwei Spielleiter hatten, schafft er es heute allein. Damit liegt auf seinen Schultern eine Last an Verantwortung wie an Arbeit, deren Ausmaß nicht hoch genug eingeschätzt werden kann; der Bewältigung erweisen sich sein die Aufgabe intuitiv erfassendes und überlegen lösendes Können, sowie seine leidenschaftliche Hingabe an das Werk gewachsen. Zugleich ist Sellner der Spälbas der Niederdeutschen Bühne; eine trefflich bewährte Personalunion, durch die unser Niederdeutsches- mit dem Landestheater aufs engste verbunden ist.³⁹⁹

Die Kritiker attestieren Gustav Rudolf Sellners Inszenierungen in der Spielzeit eine gute Regie- und Dramaturgiearbeit. Man lobt den Eindruck der Gesamtinszenierung und seine Arbeit mit Musik und Geräuscheffekten. Seine Striche und das Weglassen und Erfinden von Regieanweisungen werden ebenfalls positiv in den Zeitungsrezensionen wahrgenommen. Des Weiteren betonen die Kritiker seine gute Arbeit mit den Schauspielern und als Schauspieler. Treffsicher könnte man die Saison 1933/34 als die Spielzeit der Uraufführungen bezeichnen. Sein Verdienst um das dramatische Gegenwartsschaffen wird von vielen Seiten begrüßt. Hierbei fallen die Stücke „Konjunktur“ von Dietrich Loder und „Die Gefangenen“ von Edwin Erich Dwinger auf. Beide Dramen sind mit der nationalsozialistischen Ideologie durchsetzt und dienten dem Landestheater und dessen Oberspielleiter dazu, sich als loyale Anhänger der neuen Machthaber darzustellen. Die darauf folgende Spielzeit sollte das propagandistische Gebaren der neuen Theaterleitung noch vertiefen.

3.3.1.3 Die Spielzeit 1934/35 – Politische Propaganda auf dem Theater

Die Theatersaison 1934/35 des Landestheaters Oldenburg zeigte ebenfalls eine große Anzahl an politisch motivierten Dramen. Oberspielleiter Gustav Rudolf Sellner führte auch hier bei den meisten Inszenierungen Regie. Es ist erstaunlich, dass der Regisseur trotz seiner zahlreichen Queraufgaben und dem Großprojekt „De Stedinge“ es dennoch schaffte, diese Vielzahl an Inszenierungen zu betreuen. Zu den im Folgenden beschriebenen Inszenierungen Sellners kamen noch fünf Stücke, die er mit der Niederdeutschen Bühne zur Aufführung brachte.

Wie noch ausführlicher zu berichten sein wird, eröffnete das Landestheater am 16. September 1934 die Spielzeit mit der hochdeutschen Fassung des Schauspiels „Die Stedinger“ von August Hinrichs, inszeniert von Gustav Rudolf Sellner.

Als Nächstes wurde von ihm die „Peer Gynt“-Inszenierung am 30. November 1934 das erste Mal aufgeführt. Lobend schreibt die Presse:

Ganz gewiß muß in dieser Aufzählung die gemeinsam von Sellner und Döhler realisierte Neueinstudierung von Ibsens monumentalem Spuk dunkler Gewalten „Peer Gynt“ genannt sein, vielleicht die geglückteste Inszenierung dieser vier Jahre überhaupt.⁴⁰⁰

399 Ebd.

400 Neumann (1982), S. 134.

In einem Zeitungsartikel wird ein Vortrag Sellners zitiert, den dieser am 26. November 1934 vor der NS-Kulturgemeinde hält und der in seine „Peer Gynt“ Inszenierung einführen soll. Sellner gibt in seinem Vortrag eine präzise Einführung in den Stoff und in die Übersetzung Dietrich Eckarts. Interessant dabei ist sein Versuch einer Legitimation dieses Stückes auf der deutschen Bühne. Sellner meint:

Und doch ist der Peer Gynt nichts anderes als eine ungeheuer tief gesehene Zeitkritik in die höchsten Formen dichterischer Symbolwelt gekleidet, oder, wenn das Wort „Kritik“ zu verkleinernd wirkt, ein Aufruf zu seelischem Erwachen, ein Rütteln an der Herzens-trägheit der nordischen Menschheit, die dem Abgrund blindlings, ohne ihn zu gewahren, entgegenging. Und als Mahner, als „Rufer in der Einsamkeit“ gehört Ibsen in unsere Zeit, und als Mahnstück uns noch unmittelbarer treffend als der Faust, gehört der Peer Gynt auf unsere Bühne. Uebrigens haben wir Anspruch auf ihn, denn wir haben ihn sozusagen entdeckt. Während er noch in allen anderen Ländern beinah als Kuriosität und Pose gespielt wurde, begann man bei uns in Deutschland schon die Schönheit der Dichtung zu erschließen, die man seitdem häufig den „Nordischen Faust“ zu nennen pflegt. Einen Ehrentitel, den wir nur deshalb ablehnen, weil er offenbar voraussetzt, daß der Faust weniger nordisch sei. – In Deutschland, auf den deutschen Bühnen spielt sich seit der ersten Aufführung des Werkes ein ununterbrochenes Ringen um die beste, vertiefte Darstellung seines Ideengehaltes ab. Gerade die Arbeit am Peer Gynt ist vor der Welt ein besonders schöner Beweis des Ernstes aller künstlerischer Bemühungen in Deutschland.⁴⁰¹

Sellner stützt sich in seinen Ausführungen ganz auf die Übersetzung Dietrich Eckarts und versucht diese Version des Werkes Ibsens auf der deutschen Bühne zu legitimieren. Dabei wird die Figur „Peer Gynt“ als Sinnbild zur Beschreibung der gegenwärtigen Lage gebraucht, in der sich der nordische Mensch befände, d. h. alle Deutschen, die als Arier galten. Es handelt sich um eine politisch motivierte Kritik der Gegenwart, die bestimmte Wahrnehmungen setzt – drohender Abgrund – und hier nicht näher beschriebene Entscheidungen einfordert. Um diese Interpretation zu stärken wird sie gleichzeitig als einzige ernsthafte Sichtweise auf Henrik Ibsens Text gesehen und Deutschland als Entdecker Ibsens etabliert. Sellner stellt sich in diese Rezeptionsgeschichte und sieht seine Inszenierung als Bestätigung und Vertiefung dieser Interpretation Ibsens. Über die Regiearbeit Sellners schreibt Alfred Wien:

Uneingeschränkte Bewunderung aber verdient die bei höchstmöglicher Präzision zu künstlerischer Vollendung gediehene Gesamtinszenierung, die Gustav Rudolf Sellner und Erich Döhler in einzigartiger Zusammenarbeit vollbrachten. Was Illusion betrifft, so blieb kein Wunsch offen. Vornehmlich die nordische Welt der Wirklichkeit wie des Märchens erstand in faszinierenden Bildern [...] Und als Beherrscher der Szene Sellner über

401 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 97.

dem magisch bewegten Ganzen: ein Betreuer des Dichtwerks, wie man ihn sich begeisterter und hingabevoller, reicher an Einfällen und Phantasie nicht vorzustellen vermag. Was wir als schöne Erfüllung von eines Dichters Traum hinnahmen, der anschauliche Realität gewann, ist das Ergebnis einer unendlich mühsamen, aber in unendlicher Liebe bewältigten Arbeit. Sie hat es fertiggebracht, daß die Zuschauer der anspruchsvollen Aufführung vier Stunden lang mit unverminderter Spannung und ohne jedes Ermüden folgten. Das Erlebnis dieser vollkommenen Kunsttat wird noch lange in unserer Erinnerung haften.⁴⁰² (Auslassung – C.W.)

Im Nachlass Sellners befindet sich eine rote Mappe, die Aufsätze Sellners beinhaltet. Darunter ist auch dieser Vortrag vom 26. November zur „Peer Gynt“ Inszenierung, zu dem Ilse Sellner hinzufügt: „Nicht verwenden, nur zur Kenntnisnahme“.⁴⁰³ Am Schluss schreibt Sellner:

Wir haben uns bemüht, bei der neuen Gestaltung des zweiten Teiles dem Ibsenschen Ideengehalt einen für die Bühne klareren und einfacheren Ausdruck zu verleihen, als es die etwas gewaltsam aneinandergehängten Bilder des weltreisenden Peer Gynt bisher vermochte [...] Dies ist in kurzen Umrissen der handlungsmässige Verlauf unseres Versuchs, die zersplitternden Teilerlebnisse der zweiten Hälfte der Dichtung zu einem Ganzen zusammenzubringen. Für uns rechtfertigt er sich durch die klarere Ausdeutung der Symbole des Reichtums, der Verworfenheit und des Irrsinns, und vor allem dadurch, dass die Trolle nun nicht die Märchengestalten der Unterwelt des ersten Traumes bleiben, sondern die Handlung selbst beeinflussen und vorwärtstreiben. Nun heftet sich an die Sohlen des Menschen sichtbar die Trollwelt, treibt ihn in den Irrsinn, macht ihn alt, und weicht nicht von ihm, bis die ersten Schatten des Todes herüberwinken aus jenseitigen Gefilden. Der Gestalt des Peer Gynt selbst wird so in dieser einen grossen Szene noch eine Entwicklung und Steigerung gegeben, die schon aus der Jagd der Erlebnisse natürlich hervorgeht. – Er ist auf diese Weise nicht nur der dekadente, lasche Emporkömmling, der da und dort von den Genüssen der Welt nippt, sondern doch immer wieder der kämpfende Mensch, der sich aus den Klammern der Trollwelt loszuringen sucht. Nicht so gross wie Faust zwar, über den das Üble nicht mehr Macht hat – aber menschlicher und uns persönlicher und näher. – Wir sagen vorsichtig: für uns war das der Anlass zu der Unternehmung und ihre Rechtfertigung zugleich. Ob sie freilich richtig und gut war – das muss allein die Aufführung am Freitag entscheiden.⁴⁰⁴ (Auslassung – C.W.)

Die Inszenierung beeindruckte Kritiker und Publikum zugleich und brachte den erwünschten Kassenerfolg. Gelobt wird die Gesamtinszenierung aus Regie, Dramaturgie und Bühnenbild. „Peer Gynt“ war das meistinszenierte Ibsenstück vor und nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten. So wurde es zwischen 1933 und 1944 110-mal auf deutschen Bühnen inszeniert. Dabei ist fest-

402 Ebd.

403 Nachlass Sellner – Rote Mappe.

404 Ebd.

zuhalten, dass für die Inszenierungen fast ausschließlich die Übersetzung des frühen Kampfgenossen Hitlers Dietrich Eckart benutzt wurde, der aus der Titelfigur einen „Germanen“ gemacht hatte.⁴⁰⁵ Sellner inszeniert mit dem Stück „John Gabriel Borkman“ ein zweites Werk Henrik Ibsens in der Spielzeit. Das Drama, in dem Sellner den Wilhelm Foldal darstellt, feierte am 2. Februar 1935 Premiere. Alfred Wien schreibt:

Gustav Rudolf Sellners Regie schlägt einen gedämpften Kammerton an; die inneren Schwingungen leidenschaftlicher, aber verhaltener Bewegung gelangen zur Äußerung in schärfer betonten Akzenten, nur ganz gelegentlich ein wirklich heftiger Ausbruch, aufbegehrend und schneidend.⁴⁰⁶

Wien bemerkt allerdings, dass über der „leisen Tongebung“ das Verständnis des Dialogs nicht vernachlässigt werden dürfe. Über die Schauspielleistung des Regisseurs schreibt Wien:

Sellner ließ sich nicht nehmen, den mehrfach vom Leben überfahrenen Hilffschreiber und heimlichen Dichter Foldal selbst zu gestalten: kurzsichtig, schmalbrüstig, gelblich blas und verkümmert, mit dünnen Lippen und einem resignierenden Schnurrbart, unsicher in der Gebärde, gutmütig, kindhaft, aber auch eigensinnig, – die leicht in die Karikatur übertragene Verkleinerung des gewaltigen Borkman. Der Typ einer vollendeten Daseinsuntauglichkeit, halb lächerlich und halb rührend, bisweilen erschütternd. Eine Studie, die der Verkörperung „halber Helden“ bei Ibsen unmittelbar entsprach.⁴⁰⁷

Erneut lobt Wien nicht nur den Regiestil Sellners, sondern auch dessen schauspielerische Fähigkeiten. Das Stück „John Gabriel Borkman“ wurde während der Zeit des Nationalsozialismus neunmal an deutschen Theatern inszeniert.⁴⁰⁸

Am 18. Dezember 1934 feierte Sellners Inszenierung von „Krach im Hinterhaus“ von Maximilian Böttcher Premiere.⁴⁰⁹ Der Kreisleiter der NSDAP der Stadt Oldenburg beschwerte sich im Januar 1935, dass aus einem Satz der Aufführung eine Verunglimpfung der NSDAP zu erkennen sei. Nach einigen Verhören wurde der Anzeige jedoch nicht stattgegeben.⁴¹⁰ Die Anzeige des Kreisleiters ergab sich wahrscheinlich aus der Kritik des Dramas, das der Autor in der „Gegenwart und immer so lange es Hinterhäuser geben wird“⁴¹¹ spielen lässt. Diese Kritik richtet sich gegen die „gebrechlichen Zustände der menschlichen Gesellschaft“, in der es immer noch Armut und Not auch in den Hinterhöfen Berlins gibt. Die Relativierung dieser Kritik vollzieht sich im letzten Satz der Komödie, indem

405 Siehe dazu: Eicher (2000), S. 367 f.

406 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 97.

407 Ebd.

408 Eicher (2000), S. 368.

409 Böttchers Stück wurde im Theater am Schiffbauerdamm von Veit Harlan uraufgeführt. Siehe dazu: Eicher (2000), S. 90.

410 Staatsarchiv Oldenburg. Best. 134. Nr. 4332.

411 Staatsarchiv Oldenburg. Rep. 760 Akz 91 Nr. 97.

der Justizrat Horn zur Verbesserung der Situation sagt: „Na, wir sind doch schon dabei!“. Zum Stück und zur Regie der Erstaufführung schreibt die Staatszeitung:

Eine Komödie will erziehen. Die Tendenz dieser Komödie geht auf den Ausgleich der Stände, Verständnis von Hinterhaus und Vorderhaus, auf Volksgemeinschaft [...] Gustav Rudolf Sellner hat die wirkungsvolle Komödie mit großem Geschick inszeniert, von Erich Döhler wie immer trefflich unterstützt.⁴¹² (Auswahl – C.W.)

Die Komödie und deren Inszenierung durch Sellner wollten demnach den Zuschauer zur Volksgemeinschaft erziehen.

Mirko Jelusichs „Cromwell“ wurde in der Regie Sellners am 7. Februar 1935 das erste Mal aufgeführt. Sellner spielt in seiner eigenen Inszenierung den Sir Edward Hude. Das Stück erfährt seine ideologische Legitimation aus dem Vergleich Cromwells mit Adolf Hitler und dem positiven Gedanken des Führerprinzips. Es kam in der Spielzeit 1934/35 zu elf Inszenierungen des Stückes im Reich. Drei Jahre später sollte es verboten werden.⁴¹³ Bortfeldt schreibt lobend über Regie, Dramaturgie und Bühnenbild:

Gustav Rudolf Sellner und Erich Döhler haben ihrem gemeinsam erworbenen, nun schon recht stattlichen Lorbeerkranz ein neues Blatt hinzugefügt, und es war ganz gewiß keine leichte Aufgabe, diese 15 Bilder so zu stellen, daß sie nicht ermüdeten, sondern immer zu neuer Aufmerksamkeit und Hingabe aufriefen.⁴¹⁴

Ende Februar 1935 folgt die Premiere der Unterhaltungskomödie „Spatzen in Gottes Hand“ vom NS-Autor Edgar Kahn und dem Hagener Intendanten Hermann Bender. Alfred Wien schreibt nach der Premiere:

Gustav Rudolf Sellner läßt seinem gesamten Spatzenvölkchen komödiantisch die Zügel schießen, ohne sie aus der Hand zu verlieren. Sie dürfen sich ausleben recht nach Herzenslust, wie einem jeden der Schnabel gewachsen ist. Gerade damit holt er aus ihnen das Stärkste an humoristischer Wirkung heraus. Dann aber plötzlich kommt der Moment, da reißt er die Zügel an sich und strafft die Leistung zu beifallumrauschten Gipfeln der Komik.⁴¹⁵

Die Komödie handelt vom lustigen Fliegerleben und passte damit in die Zeit und zu den politischen Ereignissen. Am 14. März 1935 wurde die Luftwaffe durch einen Erlass Hitlers zu einem selbstständigen Teil der Wehrmacht und zwei Tage später die allgemeine Wehrpflicht eingeführt. Gelobt wird an der Inszenierung Sellners erneut dessen Regie- und Dramaturgiearbeit.

412 Ebd.

413 Eicher (2000), S. 534.

414 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 97.

415 Ebd.

Das Lustspiel „Krieg im Frieden“ von Gustav von Moser und Franz von Schönthan feierte seine Premiere am 21. Juni 1935. Zur Auswahl des Stückes schreibt der Kritiker der Oldenburgischen Staatszeitung Bortfeldt:

Das teuerste sollte einem Volke immer die Ueberlieferung sein, und das ist sie auch. Das empfanden wir alle, als in den letzten Tagen überall in deutschen Landen die Musterungen wieder einsetzten. Da wurde mit einem Schlage klar, was wir in den Jahren nach 1918 verloren hatten und heute dank der klugen und mutigen Führung Adolf Hitlers wieder gewonnen haben. Nun wird es auch bald wieder, denke ich, große Manöver geben, und so zur rechten Zeit taucht aus Tagen, die wir schon vergessen glaubten, das gute, alte Manöverlustspiel „Krieg im Frieden“ auf. Wir danken es unserer Landesbühne, daß sie just im richtigen Augenblick sich dessen erinnert hat: das nenne ich im besten Sinne zeitgemäß handeln.⁴¹⁶

Bortfeldt bemängelt an der Regiearbeit Sellners, dass dieser das Militärische zu zaghaft behandelt habe und sieht den Grund darin, dass das Soldatische mehr gespielt als erlebt worden sei. Auch dieses Stück verbindet, wie bereits die Komödie „Spatzen in Gottes Hand“, die politische Realität mit dem Spielplan. Die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht im März 1935 war das Thema des Theaters. Auch in der folgenden Spielzeit war dieser Inhalt noch präsent. Am 25. November 1935 fand die Premiere der erfolgreichsten Inszenierung der Spielzeit 1935/36 mit Karl Bunjes „De Etappenhas“ statt. Das Thema der Komödie war ebenfalls das lustige Soldatenleben und somit passte auch dieses Stück in den realpolitischen Kontext und diente der Legitimierung der Wehrhaftmachung.

Auch in seiner Inszenierung des Sigmund Graff Stückes „Hier sind Gämsen zu sehen!“ spielt Sellner mit. Die Premiere ist am 28. Mai 1935. Nach Alfred Wien vermeidet Sellner „jedes Massieren und legt das Hauptgewicht darauf, die einzelnen Typen möglichst individuell herauszugestalten, so daß aus all den vielen, meist kleinen Rollen am Ende doch eine Gesamtheit zustande kommt, die geeignet ist, in ihrer farbigen Bewegtheit zu unterhalten und zu vergnügen“. Zur Schauspielleistung des Spielleiters schreibt Wien ausführlich:

Sellner spielt selbst einen Studienrat außer Diensten: ein mickeriges Männlein mit dünnwadigen Hosenstelzen, abgeschabt fahlem Schwalbenschwanz, eminenter Glatze und goldener Brille, einen fanatischen Besserwisser, der jede Gelegenheit sucht zu belehren und seinen Mitmenschen damit auf die Nerven fällt. Bis man ihn schließlich gewaltsam hinaus an die frische Luft befördert. Er spielt diese Grotteske des in die freie Natur verirrtten Stubenhockers förmlich genießerisch aus. Wenn er davon unterrichtet, daß das Murmeltier zur Klasse der „Hörnchen“ gehört, so nimmt er das „Hörnchen“ feinschmeckerisch, wie eine Kostbarkeit auf die Lippen. Aehnlich auch die Herausarbeitung humorvoller Nebensächlichkeiten, die so gereicht werden, als seien sie wunder wie wichtig, wird die Regie von ihm angelegt.⁴¹⁷

416 Ebd.

417 Ebd.

Gelobt wird auch an dieser Inszenierung immer wieder die Gesamtleistung der Regie Sellners. Das Stück Graffs kam auf 17 Inszenierungen im Dritten Reich.⁴¹⁸

Das Landestheater Oldenburg zeichnet sich in der Spielzeit 1934/35 als eine Institution zur Konsolidierung des Nationalsozialismus aus. Mit den von den Kritikern gelobten Ibseninszenierungen Sellners will dieser den Ernst „aller künstlerischer Bemühungen“ des Dritten Reiches beweisen. Die Inszenierung der Komödie „Krach im Hinterhaus“ des Regisseurs Sellner soll die Volksgemeinschaft befördern und den Eindruck des sozialen Ausgleichs der Stände durch den Nationalsozialismus bekräftigen. Das nationalsozialistische Führerprinzip erfährt seine Legitimation im Stück „Cromwell“.

Die Zeitungsrezensionen bescheinigen Sellner auch in dieser Saison eine gute Regie- und Dramaturgiearbeit ohne dabei detaillierte Betrachtungen anzustellen. In der Spielzeit 1934/35 inszeniert Gustav Rudolf Sellner eine Vielzahl von Stücken, die den Nationalsozialismus und dessen Ideologie und Politik transportieren sollen. Damit trägt der Oberspielleiter des Landestheaters Oldenburg dazu bei, dass die Institution des Theaters politisch ausgenutzt werden konnte. In den folgenden Spielzeiten flacht diese propagandistische Ausnutzung durch die zunehmende Konsolidierung der Nationalsozialisten im In- und Ausland langsam ab.

3.3.1.4 *Fazit 1932-1935*

Als Gustav Rudolf Sellner zur Spielzeit 1932/33 am Landestheater Oldenburg sein Engagement antrat, war das Land Oldenburg bereits in nationalsozialistischer Hand. Die Nationalsozialisten übten zugleich auf dem kulturellen Sektor ihre neu gewonnene Macht aus und griffen immanent auch in die Theaterpolitik ein.

Dem neuen Oberspielleiter Sellner war bewusst, dass er den Wünschen der neuen Machthaber Folge leisten musste, um nicht wieder in die ihm noch präsente Arbeitslosigkeit zu geraten. Dies und eine nun auch unter vielen Künstlern und Intellektuellen grassierende Euphorie über einen möglichen Neuanfang durch die Nationalsozialisten führte dazu, dass Sellner sich, wie er es bereits in Gotha und Coburg getan hatte, für das dramatische Gegenwartsschaffen einsetzte. Die Breite des politischen und künstlerischen Spektrums fiel dabei jedoch weg. Bereits anhand der ersten Inszenierungen Sellners am Oldenburger Landestheater zeigen sich Bruch und Kontinuität in dessen Theaterarbeit. Wie schon berichtet, inszeniert der junge Regisseur nach seiner Zeit der Arbeitslosigkeit 1931/32 nur noch geringfügig experimentell. Vielmehr legt er nun Wert auf eine sachliche Darstellung der Bühnenwerke. Dies stellt einen Bruch in seinem Theaterschaffen dar. Auffallend ist, dass Sellner in zahlreichen Inszenierungen weiterhin mit Musik und Tanz arbeitete und zumindest damit eine Kontinuität in seinem künstlerischen Schaffen erkennen lässt. Aus dieser Tatsache könnte man schließen, dass er zumindest durch diese ästhetischen Elemente eine Weiterentwicklung des Theaters vorantreiben wollte. Die Inszenierungen rechter Zeitstücke wurden vom Publikum vorerst nicht angenommen. Trotzdem nehmen sie in der Spielzeit einen breiten Raum im Spielplan ein. Thematisch geht es in

418 Eicher (2000), S. 609.

diesen ausschließlich von Sellner inszenierten Stücken um die heroische Darstellung des Frontsoldatentums, die Wiederangliederung ehemals deutscher Gebiete in das Reich und die erwünschte Wiedererstarkung Deutschlands nach den „schlechten“ Jahren der Weimarer Republik. Dabei dienten die Inszenierungen vor der Machtergreifung der Vorbereitung eines möglichen Sieges der Nationalsozialisten und die nach dem 30. Januar 1933 der Legitimation der neuen Machthaber. Gustav Rudolf Sellner inszeniert zahlreiche Uraufführungen vorrangig nationalsozialistischer Autoren. Damit unterstützte Sellner erneut das dramatische Gegenwartsschaffen seiner Zeit, wenn auch diesmal sehr einseitig. Erschreckend ist, dass der Regisseur nunmehr auch Stücke wie „Konjunktur“ von Dietrich Loder inszenierte, das den Juden die Schuld am geschwächten Deutschland gibt und die Sanktionen gegen das jüdische Volk legitimiert. Mit „Die Gefangenen“ von Edwin Erich Dwinger inszeniert Sellner ein Stück, das sich mit den Leiden deutscher Soldaten in russischer Kriegsgefangenschaft auseinandersetzt. Andere von Sellner inszenierte Stücke der Spielzeit, wie „Kaufmann Christleid“ von Alfred Brust, propagieren die Blut- und Bodenideologie. In den Jahren 1933 und 1934 fiel der gesamte Theaterbereich in die Hände der Nationalsozialisten, sodass der aufstrebende Theatermann Sellner wusste, dass er, sollte seine Karriere weiter vorankommen, sich den neuen politischen Verhältnissen annähern musste. Anerkennung konnte er v.a. durch das Inszenieren von Uraufführungen NS-ideologisch angepasster Autoren erlangen. Dieses Prestigedenken zeigt sich auch in dem Großprojekt „De Stedinge“ von August Hinrichs, das Sellner 1934 zur Uraufführung brachte und das in den folgenden Kapiteln ausführlicher behandelt werden wird. Die Kritiker bescheinigen dem Oberspielleiter demzufolge „im besten Sinne“ zeitgemäßes Handeln und meinen damit 1935 seine Inszenierungen „Spatzen in Gottes Hand“ von Edgar Kahn und Hermann Bender und „Krieg im Frieden“ von Gustav von Moser und Franz von Schönthan. Beide Komödien legitimieren die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht, die im März 1935 von den Nationalsozialisten durchgesetzt wurde. Des Weiteren zeigt der Spielplan dieser Saison allgemein eine große Anzahl nationalsozialistischer Stücke oder zumindest dem Nationalsozialismus dienende Stücke. Wie ernst es den Nationalsozialisten mit ihrem Bemühen um die Kunst in Deutschland ist, sollte die Inszenierung Sellners von Ibsens „Peer Gynt“ „der Welt“ beweisen. Diesen Anspruch äußert Sellner persönlich in einer Besprechung seiner Inszenierung und beweist damit nur seinen Drang nach Anerkennung bei den neuen Machthabern. Diese Anerkennung erfährt er auch durch seine Inszenierungen „Krach im Hinterhaus“ von Maximilian Böttcher und „Cromwell“ von Mirko Jelusich. Das erste Werk will zur Volksgemeinschaft erziehen und das zweite das Führerprinzip legitimieren.

Die Kritiker attestieren dem Inszenator Sellner insgesamt eine saubere Regie, eine gute Arbeit mit den Schauspielern, ein gutes Spieltempo und hervorragende dramaturgische Fähigkeiten. Laut den Zeitungsrezensionen greift er immer wieder in den Text ein, indem er nicht nur kürzt und damit das Spiel flüssiger gestaltet, sondern auch Textpassagen hinzufügt. Seine Streichungen im Text und das Weglassen bzw. Hinzufügen von Regieanweisungen führen, glaubt man den Zeitungen, zu einer guten dramaturgischen Gliederung der Auftritte und zum Eindruck erfolgreicher Gesamtinszenierungen.

In Karl Lerbs „U.B. 116“ erzielt Sellner eine bessere Wirkung, indem er 22 Matrosen in das Stück integriert, obwohl der Originaltext nur Offiziere vorsieht. Auch in seiner Regiearbeit zeigt sich Sellner als kreativer Künstler. In Reinhard Goerings „Die Südpolexpedition des Kapitäns Scott“ ersetzt Sellner den Sprechchor durch zwei Sprecher seines Ensembles, die abwechselnd die Chorpasagen vortragen und die, nach den Kritikern, begleitet von Musik eine größere Wirkung erzielten. Gelobt wird seine hervorragende Arbeit mit den Schauspielern, die er so ordnete, dass ein gutes Zusammenspiel möglich war. Als „meisterhaft“ beschreibt man Sellners technische und darstellerische Arbeit mit Massen in Edwin Erich Dwingers „Die Gefangenen“. Hier hatte der Regisseur dafür gesorgt, dass die Einzeldarsteller aus der Masse gut sichtbar hervortraten und dass die einzelnen Gruppen von einander zu unterscheiden waren. Leider gibt es dazu weder konkrete Äußerungen, noch Bildmaterial.

In „Die endlose Straße“ von Graff und Hintze erreicht der Regisseur durch eine aufwändige Musik- und Geräuschkulisse eine derart große Wirkung, dass die NS-Kritik diese Arbeit besonders hervorhebt. Als „Geräushsymphonie“ wird die Inszenierung „Die Hochseefischer“ von Adolf C. Schmidt beschrieben, in der der Regisseur die Handlung durch naturgetreue Klänge unterstützte. Immer wieder kommt es auch zum Einsatz neuer musikalischer Kompositionen von Hajo Hinrichs, der u.a. auch die Begleitmusik zur Sellnerinszenierung von Shakespeares „Der widerspenstigen Zähmung“ schrieb. Gerade hier bedient sich Sellner jedoch Techniken, die er bereits in seiner „experimentellen“ Phase in Gotha und Coburg angewendet hatte. Vom Publikum wurden auch diese, von der Presse als spektakulär angepriesene Inszenierungen Sellners, nicht angenommen.

In den Spielzeiten 1932/33 bis 1934/35 zeigt sich das Landestheater Oldenburg und dessen Oberspielleiter als Helfer für die Konsolidierung des Nationalsozialismus und fördert die politische Propaganda auf dem Theater. Mit der hochdeutschen Fassung des Freilichtspiels „De Stedinge“ von August Hinrichs im Landestheater wird die Saison 1934/35 folgerichtig programmatisch eröffnet. Es behandelt die Blut- und Bodenideologie und übt Kritik an der Einmischung der katholischen Kirche in weltliche Belange. Im Folgenden soll nun näher auf das Spiel und dessen Eingliederung in die Thingspielbewegung der Nationalsozialisten eingegangen werden.

3.3.2 „De Stedinge“

Bereits zur 600-Jahrfeier der Schlacht von Altenesch wurde ein Denkmal in Obeliskform errichtet und am 27. Mai 1834 eingeweiht. Das Mahnmal wurde auf einen Hügel gestellt, auf dem die Sankt Veit-Kirche stand und erhielt den Namen „Stedingsehre“.⁴¹⁹ Hundert Jahre später, Anfang 1932, begann man mit den Vorbereitungen zur 700-Jahrfeier dieses historischen Ereignisses. Nachdem die Nationalsozialisten im Mai 1932 die absolute Mehrheit bei den Wahlen zum Oldenburger Landtag gewonnen hatten, zogen sie die Organisation an sich, um die Jubiläumsfeier in ihrem Sinne auszunut-

419 Siehe dazu: *Heimatlese zwischen Weser und Ems. Stedingsehre 1234 1934*. 2. Jahrgang. 8. Heft. Mai 1934, S. 161-163.

zen. Da für die neuen Machthaber kein geeignetes Bühnenwerk zum Thema vorhanden war, trat das nun nationalsozialistische Organisationskomitee an August Hinrichs heran, um ihn um ein solches zu bitten.⁴²⁰

Dieser schuf ein Stück zur Jahrhundertfeier, das ein Pressebericht der Zeit ein „wahrhaft deutsches Weihespiel“⁴²¹ nannte und das, wie noch zu zeigen sein wird, Ähnlichkeiten mit dem sogenannten Modellstück der Thingspielbewegung „Das Frankfurter Würfelspiel“ von Eberhard Wolfgang Möller⁴²² aufweist. Das umstrittene Stück August Hinrichs' „Die Stedinger. Spiel vom Untergang eines Volkes“ beschreibt den Freiheitskampf der friesischen Stedinger gegen das Kreuzzugsheer der Bremer Bischöfe im Jahre 1234. Boguslaw Drewniak berichtet über Stück und Autor:

Der Meister des verhaltenen niedersächsischen Humors kam den neuen politischen Verhältnissen noch weiter entgegen: Sein Volksspiel aus dem Jahre 1934 „Stedings Ehre“ („Die Stedinger“) war für das ProMi „wohl das hervorragendste Beispiel nationalsozialistischen Volks- und Freilichtspiels“. Dieses Drama vom Heldenkampf der Stedinger Bauern kam jedoch beim Publikum weniger gut an.⁴²³

Laut der Propagandapresse sahen ca. 300.000 Zuschauer die Aufführungen. Selbst wenn die Zahl annähernd richtig sein sollte, muss man davon ausgehen, dass die Menschen größtenteils verpflichtet wurden, an den Veranstaltungen teilzunehmen.

In den Jahren 1934, 1935 und 1937 fanden Aufführungen des Stückes statt, immer umrahmt von ideologischen Festreden, die die Geschichte der Stedinger im nationalsozialistischen Sinne auszudeuten versuchten. Diese propagandistische Exegese beschäftigte sich größtenteils mit den antiklerikalen Tendenzen des Stückes. Den Nationalsozialisten war außerdem daran gelegen ihre „Blut- und Bodenideologie“ mit dem Thema des Kampfes der Stedinger Bauern zu verbinden. Hier konnten sie darauf bauen, dass sich ein Großteil der Zuschauer und die zahlreichen Statisten und Laiendarsteller der Inszenierung als „Nachfahren“ der Stedinger Bauern fühlten und in ihnen die Geschichte der Stedinger verwurzelt war. Karl Veit Riedel schreibt in seinem Buch „Niederdeutsches Theater in Oldenburg“ über die ideologische Ausrichtung des Stückes:

420 Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert gab es eine rege literarische Beschäftigung mit dem Stoff. So waren viele Gedichte, Lieder, Erzählungen, Romane und geschichtliche Aufsätze, teilweise mit starker antikatholischer Diktion, zum Thema der Stedinger erschienen. Zu den zahlreichen Erscheinungen zählten auch einige Schauspiele. Hier sind das 1890 veröffentlichte Trauerspiel „Die Stedinger“ von Georg Ruseler, das 1927 publizierte Stück „De Stedinger“ von Hans Wolff, das 1933 geschriebene Spiel „Kreuzigt Volk“ von Heinrich Buscher und das 1933 vom Ingenieur Richard Schulz aus Lemwerder entstandene, bis heute verschollene und ursprünglich als Stück der Jahrhundertfeier vorgesehene Werk zu nennen.

421 Nachlass Sellner – Kritikersammlung.

422 Möller schrieb das Stück 1935/36 im Auftrag des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda, Joseph Goebbels. Er war am 1. April 1934 in die Theaterabteilung des Reichsministeriums berufen worden, war Referent für Dramaturgie und Spielplangestaltung und gehörte durch sein Amt zur Fraktion Goebbels. Der Kreis um Rosenberg unterstellte Möller immer wieder eine durch den Katholizismus geprägte Herangehensweise an seine Arbeit.

423 Drewniak (1983), S. 222.

Was die aus den katholischen Teilen des Oldenburger Landes mit Sonderzügen transportierten zum Besuch des Stedinger Spiels Gezwungenen in ihren religiösen Gefühlen verletzte, war nicht der Text, sondern die Inszenierung von Gustav Rudolf Sellner, der aber deswegen nach 1945 nie einen Vorwurf erhielt und, weil er im richtigen Prominentenlager bei Heidelberg in Gefangenschaft war, seine mit dem Stedingerspiel begonnene und mit der Staatsoperintendanz gekrönte Karriere fortsetzen konnte. Überhaupt ist die Beurteilung der Aufführung, nicht des Textes des Stedingerspiels, sehr schwierig, weil die Quellen der Aufführungsrealität nur propagandistische Presseberichte und von den Spielern als Erfolgsbeweise sorgsam gehütete Fotoalben sind. Wertet man sie aus, muß man feststellen: die Szenen waren alle sorgfältig und steif auf äußere Wirkung gestellt, aus der Heimatbewegung hervorgegangenes Niedersachsentum war emphatisch ausgebeutet und propagandistisch ausgenutzt, was den an die Verkörperung norddeutscher Idole hingeebenen Spielern natürlich ebenso schmeicheln mußte, wie ja auch die in die Zehn-, ja Hunderttausende gehenden Besucherzahlen und die umfangreichen Berichte in der Presse, die immer das weitläufige Arrangement der Aufführung hervorhoben und die starke Spannung in den Positionen der handelnden Personen.⁴²⁴

Wie Riedel richtig bemerkt, ist es aufgrund der Quellen schwierig, Aussagen über die Aufführungen zu machen. Die vorhandenen schriftlichen Dokumente beschränken sich meist auf das Stück Hinrichs', den darin behandelten geschichtlichen Stoff und die Festreden um die verschiedenen Aufführungen.

August Hinrichs⁴²⁵ stritt einen Zusammenhang seines Stückes mit der kirchenfeindlichen Ideologie der Nationalsozialisten später ab. Er schrieb nach 1945:

Daß mein durchaus unpolitisches Spiel vom Untergang der Stedinger dann von nationalsozialistischer Seite für ihre Zwecke mißbraucht wurde, habe ich selbst am meisten bedauert und dies Zeugen gegenüber wiederholt betont, ohne es jedoch ändern zu können.

⁴²⁶

Zahlreiche Äußerungen, die Hinrichs während der Zeit des Nationalsozialismus zu seinem Stück und zu „Stedingsehre“ machte, deuten allerdings darauf hin, dass er auch hinter der nationalsozialistischen Ausdeutung seines Stückes stand. Im Mai 1937 schreibt Hinrichs:

Wieder stehen wir, wie ich zuversichtlich glaube, an einem Höhepunkt in der Geschichte unseres Volkes. Wieder sind Männer da, alle Energien, alle schöpferischen und schaffenden Kräfte aufzurufen zum Kampf um Leben und Freiheit unseres Volkes, wieder stehen wir im Schicksalskampf gegen eine uns feindliche Welt. Gerade darin aber verstehen

424 Riedel, Karl Veit: *Niederdeutsches Theater in Oldenburg*. Oldenburg 1996, S. 46 f. [kurz: Riedel (1996)]

425 August Hinrichs wurde 1949 entnazifiziert und als „Mitläufer“ eingestuft.

426 Finster, Anke: *Der Oldenburgische Schriftsteller August Hinrichs (1879-1956)*. Neumünster 1990, S. 63 f. [kurz: Finster (1990)]

und bewundern wir heute nach 700 Jahren den heldenmütigen Verzweiflungskampf unserer Vorfahren, der Stedinger Bauern, gerade darin danken wir unserem Gauleiter Röver, selbst ein Nachkomme der Stedinger, für das gewaltige Ehrenmal 'Stedingsehre', das er dem Andenken jener tapferen Bauern schuf.⁴²⁷

Der Text von August Hinrichs kritisiert vor allem die Machenschaften eines Kirchenfürsten und die Einmischung der Kirche in die Politik. Diese Tendenz kam den Nationalsozialisten entgegen. Zusätzlich sahen sie noch andere Möglichkeiten, das Schauspiel für ihre Zwecke zu instrumentalisieren. Im Geleitwort des im Auftrag des Hauptausschusses „Stedingsehre“ von Dr. Hermann Lübbing herausgegebenen Heftes⁴²⁸ schreibt Carl Röver am 28. April 1934 über das Stück und verbindet es geschickt mit der „Blut- und Bodenideologie“ der Nationalsozialisten. Er schreibt vom Kampf um Freiheit und Arterhaltung der Bauern und von der Volksgemeinschaft, die „vor 700 Jahren, als Deutsche noch gegen Deutsche kämpften“, noch nicht vorhanden gewesen sei. Erst die Nationalsozialisten hätten, so Röver, die „Einheit der deutschen Art und des deutschen Wesens“ durch ihre „Revolution des Blutes gegen alles Art- und Wesensfremde“ gebracht.⁴²⁹ Am Ende des Geleitwortes spricht er seinen Dank an Adolf Hitler aus, der die Ehre wieder hergestellt und Deutschland geeint habe.⁴³⁰ In seinem Aufsatz „Altstedingens Freiheitskampf“ erzählt Dr. Hermann Lübbing die Geschichte des Landstrichs Stedingen, seiner Bewohner und deren Kampf um ihre Freiheit. Er beschreibt die Ungerechtigkeiten, denen die Stedinger Bauern durch die katholische Kirche schutzlos ausgeliefert waren und wie sie sich dennoch zur Wehr setzten. Lübbing schreibt:

Eins war ihnen bei allem zur Gewissheit geworden: Von Menschenhand konnte ihnen keine Rettung mehr kommen, sie waren ganz auf sich selbst gestellt. Eine Welt von Feinden hatte sich gegen sie verschworen.⁴³¹

Auf diesen Umstand wird im Stück August Hinrichs' Bezug genommen, wenn die Bauernführer das Volk auf die Gemeinschaft einschwören und diese als einziges Mittel zum sich zur Wehr setzen bezeichnen. Gerade in diesen Szenen soll sich der Rezipient als Teil der Volksgemeinschaft, die das Ziel der nationalsozialistischen Propagandisten war, fühlen. Zwar endet der Text mit der Schlacht von Altenesch vom 27. Mai 1234 und der Niederlage der Bauern und mit ihm die dargestellte Gemeinschaft, aber die nationalsozialistische Propaganda sah ihre Anhänger und die Anwesensenden in der

427 Zit. nach Kaldewei, Gerhard: „'Stedingsehre' soll für ganz Deutschland ein Wallfahrtsort werden...“. Delmenhorst 2006, S. 68. [kurz: Kaldewei (2006)]

428 Staatsarchiv Oldenburg – Signatur L8 223: *Stedingsehre. Gedenkblatt zur 700-jährigen Wiederkehr der Schlacht von Altenesch 27. Mai 1234*. Verlag des Hauptausschusses Stedingsehre. Oldenburg 1934 [kurz: Stedingsehre (1934)].

429 Stedingsehre (1934), S. 3.

430 Nur beiläufig soll erwähnt werden, dass die Broschüre auch immer wieder die Person des Gauleiters Carl Röver glorifiziert. So wird u.a. ein hakenkreuzähnliches Symbol gezeigt, das als Hausmarke des Johann Röver, der 1679 gestorben war, im Stedinger Land lebte und ein Ahne des Gauleiters war, vorgestellt wird. Siehe dazu: Stedingsehre (1934), S. 31.

431 Stedingsehre (1934), S. 15.

Tradition dieses Bauernaufstandes. Sie erklärten, dass sie die Freiheit der Stedinger Bauern hergestellt haben. Am Ende seines Aufsatzes spricht Lübbing davon, dass erst mit der neuen Reichsregierung die „unheilvolle Einmischung der Kirche in die Politik“ unterbunden wurde, die u.a. 1234 zur Ausrottung der Stedinger Bauern geführt hätte und dass durch sie das Bauerntum wieder hochgehalten werde. Sowohl Röver als auch Lübbing verstanden es, das Schicksal der Stedinger Bauern mit dem Nationalsozialismus zu verbinden.

Hinrichs' Verlag, der Drei-Masken-Verlag in Berlin, hatte die hochdeutsche Fassung des Stücks schon an zahlreiche Bühnen verkauft, als Rövers mit der Bitte an Hinrichs herantrat, das Stück nicht zu verkaufen, weil er eine große Freilichtbühne plane, die dem Stück einen festen Spielort gäbe.⁴³² Dieses Projekt sollte nicht von der Partei, sondern von der „Stiftung ‚Stedingsehre‘“ finanziert werden, die durch Spenden und den Verkauf von so genannten Bausteinen das Vorhaben stützen wollte. Die Rechte an seinem Stück überließ Hinrichs der Stiftung und bekam seinen eigenen Aussagen nach niemals Geld für sein Werk.⁴³³

Er verfügte ferner, „sein Stück dürfe nur auf plattdeutsch und auf der Bookholzberger Freilichtbühne gespielt werden“.⁴³⁴ Laut Karl Veit Riedel beklagte August Hinrichs, was man aus seinem Stück gemacht habe. Möglich ist natürlich die Annahme, dass Hinrichs mit der Verfügung eine weitere propagandistische Ausnutzung „Der Stedinger“ verhindern wollte und aus diesem Grund die Verbreitung des Stückes auf das Reich stoppte. Die wahrscheinlichere Variante ist, dass Carl Röver auf Grund seiner Profilierungssucht und seiner Macht das Stück einzig auf dem Bookholzberg aufgeführt sehen wollte, um diese Stätte als Pilgerstätte der Nationalsozialisten noch mehr aufzuwerten. Dennoch machte „De Stedinge“ August Hinrichs' zu einem der bekanntesten Schriftsteller Norddeutschlands. Im Jahre 1935 wurde der Autor ehrenamtlicher Landesleiter der Reichsschrifttumskammer für den Gau Weser-Ems. Er unterstand in dieser Funktion dem Kammerpräsidenten und war vor allem für die Überwachung der einzelnen Fachschaften der Kammer in seinem Gau zuständig. Im Folgenden soll der Inhalt des Stückes zusammengefasst werden.

3.3.2.1 *Der Inhalt*

Das Stück umfasst die Zeitspanne vom Beginn der „Verleumdung“ und der Verketzerung der Bauern Anfang 1233 bis zur letzten Schlacht am 27. Mai 1234 in Altenesch.

Der erste Aufzug zeigt den Jahrmarkt in Altenesch im Frühjahr 1233. Anwesend sind die drei Bauernführer der Stedinger: Boleke von Bardenfleth, Thammo von Huntorp und Detmar tom Diek. Boleke ist der Älteste der drei. Er wird als groß und hager, ruhig und besonnen beschrieben. Thammo gilt als stämmig und breit, während Detmar als der jüngste und lebhafteste Bauernführer vorge-

432 In der Druckversion „Steding Renke“ von 1939 listet der Drei-Masken-Verlag alle bereits erschienenen dramatischen Werke August Hinrichs' auf. Darunter befindet sich das Stück „De Stedinge“ nicht.

433 Vgl.: Finster (1990), S.64 f.

434 Riedel (1996), S. 46.

stellt wird. Bei den drei Bauernführern handelt es sich also um unterschiedliche Charaktere. Während Thammo von Huntorp und Detmar tom Diek, die jüngeren Truppenanführer, forsch und ungestüm die Gerechtigkeit für ihr Volk mit Gewalt einfordern wollen, geht der gleichberechtigte, aber ältere Boleke von Bardenfleht überlegter vor. Letztlich gelten seine Entscheidungen, weil er, zwar teilweise von den anderen Bauernführern und dem Volk vorerst unverstanden, es schafft, die Anwesenden mit seinen Argumenten zu überzeugen. Trotzdem kann „Boleke“ von den anderen Figuren des Spiels keinen uneingeschränkten Gehorsam fordern. Hier wird sich an das „alte deutsche Recht“ gehalten und basisdemokratisch entschieden. Der Bremer Kaufmann Borchert berichtet den Bauernführern, dass die Kirche Hetzkampagnen gegen Stedingen im ganzen Land durchführt und sie der Hexerei bezichtigt. Bei der nun folgenden Diskussion wird geschildert, dass der Bischof von den Bauern Zins verlangt, was diese ablehnen, weil sie seit langer Zeit von Abgaben befreit sind. Die Bauern singen das ganze Stück durchziehende Lied: „De Bur is free un is kin Knecht, dat is dat ole dütsche Recht“.

435

Gleich darauf tritt der schwer bewaffnete Vogt mit ebenso gerüsteten Knechten auf. Die Bauern sind entrüstet und wollen Gewalt anwenden. Sie rufen: „Stopp em de Fuust in sin Mull! Jagt em ton Düwel! [...] Slaht em dot!“.⁴³⁶ (Auslassung – C.W.) Boleke von Bardenfleth hält die Bauern zurück. Der Vogt fordert im Auftrag des Bremer Erzbischofs die Bauern dazu auf, Kirchenzehnt zu zahlen und damit die Gnade des Kirchenfürsten zurück zu gewinnen. Anderenfalls würden die Stedinger zu Ketzern erklärt und ermordet. Die Stedinger lehnen das Angebot ab. Der Vogt: „De Bur is Knecht un mutt tinsen!“.⁴³⁷ Boleke erwidert darauf, dass, wenn Brief und Wort nicht mehr gelten, die Bauernfaust gilt, die schon viele große Herren zu spüren bekamen. Erneut hält er die anderen Bauernführer zurück, die gleich zum Kampf ansetzen wollen. Ebenfalls im ersten Aufzug erkennt Meike in einem der Begleiter des Vogtes den Mörder ihrer Schwester. Die Aussage Meikes steht gegen die des Junkers Reckelo und so bittet Meike: „Grote Gott – giff mi een Teeken!“.⁴³⁸ Sie erinnert sich, dass sie den Mörder in die Hand gebissen hat. Die Narben sind noch zu erkennen und somit bestätigt sich der Verdacht. Der Vogt bietet Lösegeld für den Junker, die Bauern lehnen ab und wollen Gericht halten, auch wenn der Vogt einwirft, dass nur der Erzbischof richten dürfe. Die Bauern beschwören erneut ihre Freiheit: „Leewer dot!“.⁴³⁹

Dann treten Mönche auf, die die Stedinger Kirchen vernageln und die Bevölkerung zu Ketzern erklären, weil diese Gotteslästerung betreiben würden. Die Frauen fallen auf die Knie und beten, während die Männer die Mönche erschlagen wollen. Doch auch hier stellt sich ihnen Boleke in den Weg und meint, dass sie auch ohne Kirche beten könnten. Alle Bauern fallen nun auf die Knie und Boleke bittet den „Leewe Herrgott in’n Heben“⁴⁴⁰ ihnen die Freiheit und nicht die Knechtschaft zu bringen. Der zurückkehrende Mönch Heiko gibt ihnen Mut, weil er die Ungerechtigkeit erkennt,

435 „Der Bauer ist frei und ist kein Knecht, das ist das alte deutsche Recht“.

436 „Stopft ihm die Faust in sein Maul! Jagt ihn zum Teuffel,..., Schlagt ihn tot!“

437 „Der Bauer ist Knecht und muss zahlen!“

438 „Großer Gott – gib mir ein Zeichen!“

439 „Lieber tot!“

440 „Lieben Herrgott im Himmel“

bricht sein Mönchsgelübde und gibt sich als Stedinger Bauernsohn zu erkennen. Boleke gibt Heiko, der aus Bardewisch stammt, sein Schwert: „Un wil`n Mann ahn Wehr un Wapen man halw is – dor hest du min!“⁴⁴¹ Die Männer bereiten sich nun auf die bevorstehende Schlacht vor. Erneut singen sie: „De Bur is free un is kin Knecht, dat is dat ole dütsche Recht!“

Der zweite Aufzug spielt am selben Schauplatz, ein halbes Jahr später. Detmar, der Hilfe holen sollte, kommt erfolglos zurück. Die Mönche haben für ihre heilige Sache geworben, die Stedinger zu Ketzern erklärt und alle auf ihre Seite gebracht. Keiner, auch nicht die Kaufleute, die Heiko holen sollte, wollen den Bauern helfen. Heiko und der Kaufmann Borchert, der als einziger Freund der Stedinger mitgekommen ist, berichten, dass Osterstedingen schon bekämpft wird. Die Stedinger eilen ihnen zu Hilfe. Heiko und Meike bleiben zurück. Heiko hadert mit Gott. Meike will, dass er seinen Glauben wieder findet. Die Bauernführer kommen mit ihren Truppen zurück. Sie konnten den Landsleuten nicht mehr helfen.

Nun tritt der Ketzerfolger und Beichtvater des Papstes, Bruder Johann von Wildeshausen, auf, der auch ein Landsmann der Stedinger ist und diese erneut zur Buße bewegen will. Boleke entgegnet dem Mönch, nun nicht mehr besonnen und ruhig, dass die Kirche ihnen ihren Gott und ihren Glauben gestohlen habe. Sie könnten nun nicht mehr zwischen Gut und Böse unterscheiden und besäßen nur noch ihr Land und ihr Recht, das sie verteidigen würden. Der Mönch verflucht daraufhin die Stedinger und flüchtet. Detmar berichtet, dass der schützende Deich von den Boten des Erzbischofs gebrochen werden sollte, sie die Deichschänder jedoch gestellt hätten. Mit ihren Körpern habe man die entstandenen Löcher wieder gestopft. Nun wird nach altem Recht eine Stroh puppe, die den Erzbischof symbolisieren soll in ein Fass gestopft und vergraben. Boleke dazu: „Un wenn wi teinmal Ketzers sind – wi bo`t up Gott un up use Recht!“⁴⁴²

Der dritte Aufzug spielt erneut am selben Schauplatz im Mai 1234. Die Stedinger haben sich erfolgreich gegen den Erzbischof gewehrt. Die Stimmung auf dem Platz ist fröhlich. Nur Meike, die am folgenden Tag Heiko heiraten will, hat dunkle Vorahnungen. Sie hat viele Kreuzzugschiffe nach Bremen fahren sehen und vermutet einen baldigen Kampf. In die Fröhlichkeit bricht kurz darauf die Nachricht: „Se kaamt – se kammt! Feende int Land –!“⁴⁴³ Thammo und Detmar ziehen mit ihren Truppen los: „Sla dot! Sla dot! Sla dot!“⁴⁴⁴ Beim Mustern der Truppen trifft Boleke auf einen zu alten und einen zu jungen Kämpfer. Der Alte: „Solang ick`n Pik drägen kann, bin ick dr mit bi!“⁴⁴⁵ Der Junge: „Meenst, dat de Erzbischup töwt, bet ich grötter wurn bin?“⁴⁴⁶ Boleke lässt beide in die Schlacht ziehen. Detmar tritt nun auf und berichtet, dass eine militärische Übermacht in ihr Land eingedrungen ist. Aus dieser Information entwickelt sich folgender Dialog zwischen dem Bauernführer Boleke und dem Volk (Alle). Im letzten Durchhaltefilm der Nationalsozialisten „Kolberg“, auf den ich später näher eingehen werde, findet sich ein ähnlicher Dialog.

441 „Und weil ein Mann ohne Wehr und Waffen nur halb ist – da hast du meins!“

442 „Und wenn wir zehnmal Ketzer sind – wir beten zu Gott und für unser Recht!“

443 „Sie kommen – sie kommen! Feinde im Land!“

444 „Schlagt tot! Schlagt tot! Schlagt tot!“

445 „Solange ich eine Waffe tragen kann, bin ich da mit dabei!“

446 „Meinst du, dass der Erzbischof wartet, bis ich größer geworden bin?“

Boleke: Landslü – ji hebbt dat hört – de halwe Welt rönnt gegen us an! Se willt us anne Grund hebben, de allmächtigen Herrn! Se stah all in use Land, woll tein gegen een, in Isen von Kopp to Föt – wi sind blootn litjet Koppel Volks un hebbt anners nicks at use Piken un use Füest! Wenn een van jo nu dat Hart bäwert, dat de leewer Fräen hebben will, de mag sin Pik dalsmieten un weggahn – ick nehmt em nich öwel!

(kurzes betretenes Schweigen, dann wilde Rufe) Dummt Tüg! Wat fragst eers? Denn Nack bögen för de?

Boleke: Nich een – dat hebbt ick wußt! Landslüh – nu is mi nich bang. Wi weet`t jo, um wat dat geht – um dit use Land, dat use Ollern mit Bloot un Sweet för us wunnen hebbt! Hier läwt wi – un hier starwt wi, wenn not deht – free up us egen Grund! Leewer dot, at dat wi um Gnad bädeln dehn! Leewer dot, at denn Nack bögen för frömde Herrn – leewer dot!

Alle: Ja – leewer dot – leewer dot!

Boleke: Un nu mag Gott us bistahn – nu mutt` dr um gahn! Los Jungs!

Alle: (stimmen an und ziehen singend ab:) De Bur is free un is kin Knecht, dat is dat ole dütsche Recht/ dat Stegerland dat hört de Buern/ de groten Herrn de koent us duern!
(Der Gesang verklingt in der Ferne)⁴⁴⁷

Die Frauen bleiben zurück und beten. Nur Meikes Mutter will nicht „jammern“. Sie hat ihren Mann, ihre drei Söhne und eine Tochter verloren und mit ihnen ihr Gottvertrauen. Nun betritt der Vater Bolekes, der seit einem halben Jahr nicht mehr den Hof verlassen hat, den Platz, übernimmt die Führung der Daheimgebliebenen und lässt aufrüsten, falls die Feinde bis in das Dorf vordringen würden.

447 „Boleke: Landsleute – ihr habt es gehört – die halbe Welt rennt gegen uns an! Sie wollen uns aus dem Grund heben, die allmächtigen Herren! Sie stehen alle in unserem Land, wohl zehn gegen einen, in Eisen von Kopf bis Fuß – wir sind ein blutendes kleines Volk und haben nichts anderes als unsere Waffen und Fäuste! Wenn einem von euch das Herz bebt, dass er lieber Frieden haben möchte, der möge seine Waffe hinschmeißen und weggehen – ich nehme es ihm nicht übel!

Rufe: Dummes Zeug! Was fragt er das? Den Nacken beugen für die?

Boleke: Nicht einer – das habe ich gewusst! Landsleute – nun ist mir nicht bang. Wir wissen ja, worum es geht – um unser Land, das unsere Eltern mit Blut und Schweiß für uns gewonnen haben! Hier leben wir – und hier sterben wir, wenn es Not tut – frei auf unserem eigenen Grund! Lieber tot, als das wir um Gnade betteln! Lieber tot, als den Nacken beugen vor fremden Herren – lieber tot!

Alle: Ja – lieber tot – lieber tot!

Boleke: Und nun mag Gott uns beistehen! Los Jungs!

Alle: Der Bauer ist frei und ist kein Knecht, das ist das alte deutsche Recht/ das Stegerland das gehört den Bauern/ die großen Herren die können uns leid tun.“

Auch der Junge Bolekes betritt nun die Szene. Er bringt viele Waffen und will kämpfen. Seinem Großvater muss er jedoch versprechen, frei zu bleiben und zu flüchten, wenn Vater und Großvater tot sind. Er soll wachsen und dann werde er wissen, was er zu tun habe. Der Großvater überreicht dem Jungen sein Schwert und macht ihn dadurch symbolisch zum Mann. Vom Turm aus beobachtet man das Kampfgeschehen und sieht, dass die Bauern von allen Seiten durch eine Übermacht umzingelt sind. Nun ziehen auch die Frauen und die alten Männer in die Schlacht: „Us dwingen? Anne Grund vielleicht – awer nich inne Knee!“⁴⁴⁸ Die Mönche singen in der Ferne das „Media vita“, das für die Bauern wie ein Totenlied klingt. Heiko bringt den schwer verwundeten Boleke und berichtet, dass alle gefallen sind, sich aber bis zuletzt mit ihren Fäusten gewehrt haben. Boleke ergreift im Sterben die Hand seines Sohnes: „Kin Knech weern – giff mi de Hand! Un blew free, Jung – blew – free – (stirbt)“.⁴⁴⁹ Der Großvater schickt den Jungen nun los.

Ohm: Kumm Jung – din Vadder is dot – us Wark geht to Enn – nu kummt din! Wat uk kamen mag – Stedingen läwt! Dat hol fast!

Junge: Ick kam wedder, Ohm – ick kam wedder!⁴⁵⁰

Plötzlich dringen die Feinde in das Dorf ein. Heiko wirft sich ihnen entgegen, tötet zwei von ihnen, wird von den Anderen niedergerungen und stirbt. Erneut tritt der Vogt auf und verlangt, dass die Bauern sich beugen. Der Vater Bolekes bietet ihm die Stirn und will gegen ihn kämpfen. Meike geht dazwischen und wird vom Vogt als das Mädchen erkannt, das seinen Junker an den Galgen gebracht hat. Sie soll ihm nun zum Spaß dienen. Meike ersticht sich mit den Worten: „Leewer dot, at in Schann! Gott hett mehr Erbarmen at ji!“⁴⁵¹

Noch immer trotz der Vater Bolekes der Aufforderung des Vogtes, vor ihm in die Knie zu gehen. Am Ende stürzen sich die Knechte des Vogtes auf ihn und töten die restlichen Dorfbewohner. Im letzten Aufzug siegen also anscheinend die päpstlichen und kaiserlichen Heerscharen und töten alle Stedinger Bauern. Sie brennen das Dorf nieder und rufen triumphierend, dass ganz Stedingen tot sei. In der Ferne hört man den Ruf von Balkos Sohns: „Stedingen läewt!“⁴⁵² Die Mönche ziehen mit ihren erhobenen Kreuzen über die Bühne und singen das „Media vita“. Der Vogt, gestützt auf sein Schwert, lässt sie vorüberziehen, richtet sich dann wild auf und sagt: „Dot – awer nich inne Knee“⁴⁵³, zertritt wütend sein Schwert und beendet das Stück mit den Worten: „Hal de Düwel dat Handwerk!“.

454

448 „Uns zwingen? Auf den Grund vielleicht – aber nicht in die Knie!“

449 „Kein Knecht werden – gib mir die Hand! Und bleib frei, Junge – bleib – frei“.

450 „Großvater: Komm Junge – dein Vater ist tot – unser Werk geht zu Ende – nun kommt deins! Was auch kommen mag – Stedingen lebt! Das halte fest!

Junge: Ich komme wieder – Großvater – ich komme wieder!“

451 „Lieber tot, als in Schande! Gott hat mehr Erbarmen als ihr!“

452 „Stedingen lebt!“

453 „Tot – aber nicht in die Knie“

454 „Hol der Teufel dieses Handwerk!“

3.3.2.2 Die Uraufführung zur 700-Jahrfeier

Am 27. Mai 1934 fand die feierliche Uraufführung des plattdeutschen Freilichtspiels „De Stedinge“ unter der Leitung von Gustav Rudolf Sellner durch die Schauspieler der „Niederdeutschen Bühne“ und des Landestheaters Oldenburg auf einer Wiese des Schlachtfeldes in Altenesch statt. Laut Presseangaben waren rund 20.000 Zuschauer zugegen. Auf dem Festplatz hatte man einige Kulissenbauten aufgestellt, die den Marktplatz von Altenesch darstellen sollten. So waren eine ca. 10 m hohe Kirche und ein ca. 15 m hoher Glockenturm entstanden. Die Tribüne war ebenerdig und die Besucher nahmen auf zahlreichen Holzbänken Platz, die in mehrere Blöcke eingeteilt waren. Ein ca. drei Meter breiter Durchgang zwischen den einzelnen Blöcken ermöglichte den Einzug der Fahnenträger der unterschiedlichen nationalsozialistischen Formationen. Die Premiere anlässlich der 700-Jahrfeier des Stedingerkreuzzuges von 1234 in Berne wurde mit Musikdarbietungen, wie der „Nordstrandwacht“ und Veranstaltungen der Partei umrahmt. Die wesentlichen Ansprachen kamen vom Reichsstatthalter Carl Röver, vom Reichsbauernführer und Reichsernährungsministers Walter Darre und vom Reichsleiter der NSDAP Alfred Rosenberg.

Aus einem Pressebericht geht abermals die kirchenfeindliche Deutung der Nationalsozialisten zum Stoff des Hinrichs-Stücks hervor. Hier heißt es sinngemäß von der Rede des Reichsbauernführers Darre, die dieser am 27. Mai 1934 in Altenesch hielt:

Die Vernichtung der Stedinger Bauern habe mit einem religiösen Grunde nichts zu tun gehabt und sei ausschließlich das Ergebnis ichtsüchtiger Herrschergelüste eines sich in die Politik einmischenden Kirchendieners gewesen. Der Fall Stedingen sei der eindeutige Beweis für eine unerhörte Verquickung der Religion mit politischen Sonderinteressen einzelner Diener der Kirche. Und genau so wie der Nationalsozialismus in seinem bisherigen Kampfe immer und immer wieder betont hat, daß der Diener der Kirche sich ausschließlich auf sein seelsorgerisches Gebiet zu beschränken hat und sich nicht in politische Dinge einmengen soll, wenn nicht Unheil über das Volk hereinbrechen soll, genau so sagen wir Nationalsozialisten, daß die sinnlose Niedermetzlung Tausender und aber Tausender Stedinger Freibauern nur der eindeutige Beweis für die Richtigkeit dieser nationalsozialistischen Forderung von der Entpolitisierung der Diener der Kirche ist.⁴⁵⁵

Der Reichsbauernführer erwähnte in seiner Rede immer wieder die Bedeutung der Bauern und baut auch damit eine Brücke zwischen den geschichtlichen Ereignissen um 1234 und der Gegenwart. Aufbauend auf Darres Rede sprach im Anschluss Alfred Rosenberg und meint:

455 Nachlass Sellner – Kritikensammlung (Zeitungsartikel von Knyphausen).

Heiliges Land ist für uns nicht Palästina, sondern Deutschland. Heiliger Boden ist für uns immer dort, wo er von Deutschen mit dem Blute verteidigt wurde, wo deutsche Bauernfäuste den Pflug durch die Muttererde führen.⁴⁵⁶

Rosenberg deutet das Stück und seine Thematik im Sinne der „Blut- und Bodenideologie“. Gleichzeitig versucht er durch seine Äußerung unterschwellig das „Germanentum“ hervorzuheben und dieses von der christlichen Religion abzuspalten. Die Bauern im Stück Hinrichs' beten jedoch nicht zu den germanischen Göttern, sondern zu dem Gott ihrer Kirche, die sie zu Ketzern erklärt. Die Ungerechtigkeit der Kirche gegenüber den Bauern kommt hierin zwar zum Ausdruck, doch befördert sie nicht die von Rosenberg gewollte germanische Staatsreligion.

Sellner schreibt in seinem Artikel „Aus der Altenescher Arbeit“⁴⁵⁷ über die Vorbereitungen und die Probenarbeiten zur Uraufführung in Altenesch im Mai 1934. Er berichtet darin von den rund 250 Darstellern aus Altenesch, die während der zweimonatigen Probenzeit – die Proben dauerten im Durchschnitt sieben Stunden und begannen um 14 Uhr – starkes Durchhaltevermögen bewiesen. Dann vermittelt Sellner die Wichtigkeit der Umgebung des Festplatzes, die für ihn, die „Vereinigung aller niederdeutschen Landschaft, ihrer Großartigkeit, ihrer Lieblichkeit und ihres tiefen Gemütes“ darstellt. Er macht deutlich, wie gerade an diesem Ort das Schicksal der Stedinger Bauern, die durch ihren ungerechtfertigten Tod, „Stedingens Ehre mit Blut in den Boden schrieben“, für alle begreiflich wurde. Sellner schreibt:

So erlebten wir also diesen letzten Tag Stedingens, so versuchen wir ihn am Sonntag den Tausenden zum Erlebnis zu machen. – Dies sind so die Gedanken, mit denen die Örtlichkeit selbst unsere Arbeit unterstrich, und wir hoffen, daß der Genius dieses Platzes auch im Ganzen fruchtbar in uns gewirkt hat.⁴⁵⁸

Demnach griff auch Sellner in die Ausdeutung des Stückes ein und rechtfertigt die „Blut- und Bodenideologie“ der Nationalsozialisten. Dadurch, dass Sellner vom „Genius“, also vom Schutzgeist oder Genie des Platzes spricht, versucht er das Sakrale des Ortes zu beschwören und steht damit in der Tradition der Thingspielbewegung, ein Umstand, den ich später noch näher erläutern werde. Die Bühne für die Uraufführung war eine Gemeinschaftsarbeit von Herr Köhne aus Nordenham und Erich Döhler vom Landestheater. Sie zeigte eine naturgetreue Nachbildung des historischen Dorfes. Betont hebt Sellner den „wahren Gemeinschaftsgeist“, der sich im Laufe der Zeit entwickelte und viele Probleme schnell löste, hervor. Dieser Gemeinschaftsgeist war es für Sellner, der die Bauern, Handwerker, Darsteller der Niederdeutschen Bühne und die Schauspieler des Landestheaters „zu einer dreihundert Mann starken Einheit zusammenschmelzen ließ“, die trotz der harten Bedingungen⁴⁵⁹, Disziplin und Begeisterung entwickeln konnte. Auch der Begriff der „Volksgemeinschaft“, die ein

456 Stiftung Stedingsehre (Hrsg.): Niederdeutsche Gedenkstätte „Stedingsehre“ Bookholzberg. Oldenburg 1938. S. 8. Gemeindearchiv Ganderkesee 568 – Best. 262-36 Akz. 64 Nr. 568 [kurz: Stiftung Stedingsehre (1938)].

457 *Oldenburgische Staatszeitung*. Oldenburg 27. Mai 1934. Nummer 139, S. 3 f.

458 Ebd.

459 Während des gesamten Probenzeitraums war es kalt und regnete.

erklärtes Ziel der Nationalsozialisten war, findet sich in Sellners Ausführungen. Nach einer kurzen Inhaltsangabe mit Erklärungen zum geschichtlichen Hintergrund des Stückes endet der Artikel, der als Werbeschrift für die Aufführung am 27. Mai dienen sollte.⁴⁶⁰

Die Presseberichte über die 700-Jahrfeier beschränken sich auf die Ansprachen der Politprominenz. Von der Aufführung wird einzig berichtet, dass sie das Stück in „guter Regie“ und mit „beachtlicher Leistung der Darsteller“ wiedergab. Eine indirekte Kritik der plattdeutschen Uraufführung wird es erst mit der Inszenierung der hochdeutschen Fassung im September 1934 geben.

3.3.2.3 Die hochdeutsche Fassung auf der Guckkastenbühne

Am 16. September 1934 eröffnete das Landestheater Oldenburg seine Spielzeit mit der hochdeutschen Fassung des Schauspiels „Die Stedinger“ von August Hinrichs⁴⁶¹, inszeniert von Gustav Rudolf Sellner. Die hochdeutsche Uraufführung fand also im Landestheater und nicht auf der eigens errichteten Freilichtbühne statt. Alfred Wien hatte schon im Mai 1934, also zur Uraufführung der plattdeutschen Fassung von „Die Stedinger“ auf dem „Thingplatz zu Altenesch“⁴⁶², womit der Festplatz gemeint ist, prophezeit, dass die Wirkung der Inszenierung im geschlossenen Theater eine andere sein werde und dass die inneren Möglichkeiten des Stückes hier besser gestaltet werden könnten. Wien schreibt:

Bei aller Bewunderung für die von Gustav Rudolf Sellner in den weiten Raum gewaltig hineinkomponierte szenische Leistung, die über ein Massenaufgebot an „Mann und Roß und Wagen“ verfügte, mit dem beherrschend zu schalten für den erfahrenen Inszenator geradezu eine Lust sein konnte, war doch nicht ganz zu übersehen: die Dichtung als solche, die in einer klar und eindringlich geformten Sprache ihren Wert in sich selber hat, kam darüber zu kurz.⁴⁶³

Wien berichtet, dass die Akustik und die Sicht auf die Freilichtbühne so schlecht waren, dass nur die Massenszenen ihre gewünschten Wirkungen erzielten.⁴⁶⁴ Gleichzeitig relativiert er seine Kritik, indem er die Vorzüge der Freilichtaufführung wie die Weite des Raumes und die sich daraus entwickelnde Wirkung herausstreicht. Die solistischen Leistungen und die Handlung an sich hatten, nach Wien, klare Vorteile im geschlossenen Raum. Zu Sellners Regie im Landestheater schreibt er:

460 *Oldenburgische Staatszeitung*. Oldenburg 27. Mai 1934. Nr. 139, S. 3 f.

461 Hinrichs, August: *Die Stedinger*. Spiel vom Untergang eines Volkes. Oldenburg 1934, S. 5 [kurz: Hinrichs (1934)].

462 Die Bezeichnung „Thingplatz“ wurde offiziell nur bis Oktober 1934 verwendet. Danach wurde der Ort „Weihestätte- oder Kultstätte“ genannt.

463 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 97.

464 Die Akustik und die Sicht waren die Kritikpunkte vieler Rezensenten der Massenschauspiele innerhalb der Thingspielbewegung.

Sellner gelingt es auch hier, die stark rhythmisch empfundenen Gruppen der Bauern, Ritter und Mönche zu geschlossener Einheitlichkeit zusammenzufassen. Im Übrigen aber hat die Spielleitung den wesentlichen Unterschied zu den Bedingungen und Erfordernissen der Freilichtaufführung klug und sicher erkannt: die Hauptmöglichkeiten liegen hier gerade im solistischen Element und in den Auftritten intimer Art.⁴⁶⁵

Resümierend spricht Wien von einem

... Auftakt der Spielzeit, den man als verheißungsvoll ansprechen darf. Das Haus war erfreulich besetzt und kargte nicht mit warmherzigem Beifall, der den Dichter, den Spielleiter und die Darsteller nach jedem Akt und vornehmlich am Schluß vor die Rampe zwang.⁴⁶⁶

Es kam einzig zu zwei Aufführungen der hochdeutschen Fassung, bevor sie dann von Carl Röver, wie bereits geschildert, unterbunden wurde.

3.3.2.4 Grundsteinlegung der „Weihestätte Stedingsehre“

Im Rahmen der Uraufführung des Volksstückes am 27. Mai 1934 hatte man sich entschlossen, das Stück alljährlich aufzuführen und dabei den Gedanken entwickelt, eine Kultstätte dafür zu errichten. Dies geschah im Auftrag Rosenbergs. Die NS-Kulturgemeinde unter Führung Dr. Walter Stanges und das Oldenburger Staatsministerium unter Carl Röver setzte das Vorhaben in die Tat um. Auch wegen der schlechten Bedingungen für die Zuschauer suchte man zusammen mit Regisseur Sellner nach einem besseren Aufführungsort und entschied sich für den Bookholzberg am Südrand des Schlachtfeldes, wo 1935 zehn weitere Aufführungen stattfinden sollten.

Die Grundsteinlegung der „Weihestätte Stedingsehre“ fand am 19. Oktober 1934 im Beisein des Reichsleiters Alfred Rosenberg, des Reichsführers der SS, Heinrich Himmler, des Gauleiters Carl Röver und des Reichsamtsleiters Dr. Walter Stang, der die NS-Kulturgemeinde vertrat, statt. Rosenberg sprach in seiner Rede davon, dass „Stedingsehre“ „für ganz Deutschland ein Wallfahrtsort werden“ solle. Er sähe die Stätte „als Zeichen der Wiederherstellung der Ehre und Freiheit des deutschen Bauerntums“.⁴⁶⁷ In einer „Stedingsehre“-Broschüre von 1937 befindet sich ein Foto von der Grundsteinlegung auf dem Bookholzberg von 1934, das Sellner im weißen Anzug, Schlips und mit Parteiabzeichen zeigt. Er steht inmitten der Politprominenz zusammen mit Gauleiter Carl Röver und Gustav Sturm, dem Kreisleiter der NSDAP Delmenhorst.⁴⁶⁸

465 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 97.

466 Ebd.

467 Stiftung Stedingsehre (1938), S. 8.

468 Gemeindearchiv Ganderkesee 1313 – Best. 262-36 Akz. 64 Nr. 1313.

3.3.2.5 Die Eröffnung 1935

Am Samstagnachmittag des 13. Juli 1935⁴⁶⁹ wurde die Niederdeutsche Gedenkstätte „Stedingsehre“ auf dem Bookholzberg, Grüppenbühren in Oldenburg vom Gauleiter Carl Röver und Reichsamtsleiter Dr. Walter Stang, der als Stellvertreter für den verhinderten Alfred Rosenberg gekommen war, der Öffentlichkeit feierlich übergeben. Alle Wege, die zur Freilichtbühne führten, waren mit Hakenkreuzfahnen versehen. Rund um die Zuschauertribüne waren große Hakenkreuze angebracht.

Im Spieldorf standen 13 Gebäude, darunter eine Kirche und einige mit Reet bedeckte Bauernhäuser, die von einem Fluss umgeben waren, über den eine große Zugbrücke führte. Die Bühne bot, wie verschiedenen Artikeln zu entnehmen ist, u.a. den Blick auf Kornfelder, Wälder, Heide, Moor und vereinzelte Eichen.⁴⁷⁰ Die stilisierte Nachahmung eines niedersächsischen Dorfes auf dem Bookholzberg sollte das Altenesch dieser Zeit darstellen. Der 24-jährige Architekt Ernst Behrens hatte sich dabei detailgenau an die Vorgaben des Stückes gehalten. Im 1. Aufzug heißt es:

Dorfplatz in Stedingen. Links Bauernhaus mit Scheune, hinten Kirche mit breitem Tor, rechts klobiger Glockenturm. Zugänge von rechts und links zwischen den Gebäuden.⁴⁷¹

Der Gauleiter Carl Röver hatte diese Freilichtbühne, die 12000 Zuschauern Platz bot, in nur acht Monaten bauen lassen.⁴⁷² Sie sollte auch als Gedenkstätte für den Kampf der Stedinger gegen den Klerus dienen.

Der Musikzug der Standarte 91-Oldenburg unter Leitung des Musikzug-Sturmbannführers Entelmann spielte zu Beginn der Eröffnungsfeier den „Badenweiler Marsch“ und untermalte mit dem Krönungsmarsch aus der Oper „Die Folkunger“ den feierlichen Einzug von etwa 600 Fahnenträgern mit den Fahnen aller nationalsozialistischer Organisationen in Sechserreihen auf die Bühne. Gauleiter Röver machte sich anschließend in seiner Einweihungsrede zu einem Nachkommen der Stedinger Bauern und bezeichnete die Errichtung der Gedenkstätte als Pflicht gegenüber den Ahnen. Er geht in ihr auch auf die „gefährlichen Zersetzungsversuche einiger Kirchenmitglieder“ ein, die behaupteten, die Veranstaltung und das Volksstück seien unchristlich. Diesen „Dunkelmännern“, die nach Röver die Wahrheit nicht hören wollen, sage er „den Kampf an“. Die Stätte solle an die „schreckliche Wahrheit“ erinnern und „Mut und Kraft“ verleihen,

... damit wir unsere Aufgabe erfüllen können; mahnen soll diese Stätte, daß so, wie die Stedinger einst als Freibauern eintraten für ihre Ehre, auch wir stehen bis in den Tod für die Freiheit, die Ehre und das Blut des Deutschen Volkes.⁴⁷³

469 Wahrscheinlich war der Bau im Mai 1935 noch nicht soweit fertig gestellt, dass man das Stück zum 27. Mai hätte auführen können.

470 Die Handlung des Stückes spielt auf dem Dorfplatz von Altenesch, der vom Bookholzberg aus zu sehen war.

471 Hinrichs (1934), S. 5.

472 Die Fertigstellung dauerte noch bis 1937.

473 Nachlass Sellner – Zeitungsartikel.

Röver formuliert hier seine Interpretation des Stedingerstoffes, führt erneut die nationalsozialistische Kirchenkritik an und beschwört die Blut- und Bodenideologie. In der Dokumentation von Gerhard Kaldewei ist die Rede vom „lutherischen Pfarrer“ Plump, der, wie der Delmenhorster NSDAP-Kreisleiter Gustav Sturm angibt, seiner Gemeinde verboten hatte, die „Heidenkulturstätte“ zu besuchen. Röver sprach von den „dunklen Kräften“ im „südlichen Teil Oldenburgs“ und sah die Eröffnung der Kultstätte als „Kampfansage gegen jene Dunkelmänner“ an und meinte damit wohl den besagten Pfarrer Plump.⁴⁷⁴

Am Tag der Eröffnung waren alle Plätze, noch war die Tribüne ein Provisorium, bestehend aus Holzbänken, ausverkauft und damit 12.000 Zuschauer zugegen. Diese sahen im Anschluss an die Feierstunde die dritte Bühnengestaltung des Stedinger Dramas von August Hinrichs. Vor dem Beginn des ersten Aufzugs spielte der Musikzug der Standarte 91 die Egmont-Ouvertüre. Zu den über 400 Mitwirkenden zählten Bauern der Umgebung, Mitglieder der SA mit ihren Reiterstürmen, Landespolizisten, Mitglieder aus dem BDM und der HJ, Jungvolk und Mitglieder des Arbeitsdienstes. Ein weiterer Zeitungsartikel aus dem Nachlass Sellners berichtet von der Aufführung und schreibt über die Umsetzung des Stückes:

Seinem starken symbolhaften Gehalt wurde die Aufführung der Niederdeutschen Bühne, Oldenburg, in jeder Weise gerecht. Unter der außerordentlich sorgsam und zumal in den großartigen Massenszenen, bei der Anordnung der bäuerlichen Heerhaufen und der Reiterattacken, bis ins kleinste ausgewogenen Regie von Gustav Rudolf Sellner, dem künstlerischen Leiter der Niederdeutschen Bühne und Oberspielleiter des Landestheaters Oldenburg, gaben alle Mitwirkenden – vom Solodarsteller bis zum jüngsten Mitglied des Chors – begeistert ihr Bestes.⁴⁷⁵

Dieser kurze Kritikauszug zur Inszenierung zeugt von Sellners penibler Regiearbeit und beweist dessen Talent, Massen zu ordnen. Der von Prof. Dr. Kaldewei zitierte „Völkische Beobachter“ vom 11. Mai 1935 berichtet, dass der „Oberkommandierende“ Regisseur Gustav Rudolf Sellner zusammen mit den Hauptdarstellern Friedrich Kolander, Emil Riemer und Ivo Braak, während der Probenzeit in einem der Bauernhäuser auf der Bühne „hauste“, um sich anscheinend ganz der Inszenierung hingeben zu können.⁴⁷⁶ In einem im Nachlass Sellners gefundenen weiteren Artikel über das Stück und dessen Erstaufführung auf dem Bookholzberg ist zu lesen:

In drei straffe Akte, berstend voll Handlung und dramatischer Spannung, hat der Dichter „De Stedinge“ gefügt, die gestern ihre plattdeutsche Erstaufführung auf der neuen Kultstätte fanden [...] hier ist der einzig richtige Weg bestritten, der von dauerndem Erfolg begleitet sein kann, ein an Volk und Boden einer Landschaft gebundenes Volksschauspiel zu schaffen, das in Heimat und geschichtlicher Überlieferung fest verwurzelt ist [...] Es war ein gewaltiges Stück Arbeit, diesen Rhythmus von Landschaft und Spiel auf die dazu

474 Zit. nach Kaldewei (2006), S. 64.

475 Nachlass Sellner – Zeitungsartikel.

476 Kaldewei (2006), S. 65.

bewegten Massen (über 400 Mitwirkende) zu übertragen, um ihn aus ihnen gleichsam als eigenen Impuls wieder hervorbrechen zu lassen. Oberspielleiter Gust. Rud. Sellner (Landestheater Oldenburg) darf sich bescheinigen, daß ihm dieses Unterfangen als Fazit unermüdlicher Proben und Kleinarbeit restlos gelungen ist [...] In einer Werkbesessenheit sondergleichen hatten sich Berufsschauspieler und Laiendarsteller zusammengefunden, um sich gegenseitig zu einer großartigen Gesamtleistung emporzusteigern [...] So wurde diese erneute Aufführung wieder zu einem erschütternden Erlebnis, zu einer Feierstunde deutscher Einkehr und Selbstbesinnung.⁴⁷⁷ (Auslassungen – C.W.)

Der Autor des Artikels lobt Sellners Detailgenauigkeit in dessen Inszenierung v.a. in den Massenszenen und bemerkt indirekt die erfolgreiche Funktion des Stückes als Mittel zur Propagierung der „Blut- und Bodenideologie“. Er bezeichnet das Stück und die Inszenierung sogar als „einzig richtigen Weg“ zum anhaltenden Erfolg und meint dabei wahrscheinlich das voraussehende Scheitern der Thingspielbewegung.

Gerhard Lohse berichtet von der Erstaufführung, dass zur Erzeugung des Eindrucks eines brennenden Dorfes 240 schwarze und 60 weiße Rauchbomben benötigt wurden.⁴⁷⁸ Das spektakuläre Szenarium ist auf einigen erhaltenen Fotografien dokumentiert.⁴⁷⁹ Dieses bühnentechnische Mittel erinnert sehr an die Sellner-Inszenierung des Grabbe-Werks „Napoleon oder die hundert Tage“ in der Spielzeit 1929/30, in welcher er, um einen realistischen Eindruck von der Schlacht zu erzeugen, u.a. mit Rauch auf der Bühne arbeitete und Sprengsätze hinter der Bühne explodieren ließ. Gleichzeitig widerspricht die Nutzung dieser Effekte den Vorgaben Rainer Schlössers zum Thingspiel. Dieser hatte auf seiner Rede über das Thingspiel 1934 verlauten lassen:

Wer für diesen neuen Schauplatz ein Werk schaffen will, muß, was dramaturgisch ungemün bedeuksam ist, auf alle Mittel und Effekte der Illusionsbühne unweigerlich verzichten.⁴⁸⁰

Gerade dieser Punkt wurde jedoch von den meisten Thingspielmachern, die immer wieder auf diese Mittel zurückgriffen, nicht berücksichtigt. Nach der Inszenierung wurde ein Telegramm des abwesenden Alfred Rosenbergs vorgetragen. Hierin schreibt er:

Ich hoffe, daß die Kultstätte „Stedings – Ehre“ zu einem Wallfahrtsort ganz Niedersachsens, dann ganz Deutschlands werden wird als Zeichen der Wiederherstellung der Ehre der deutschen Vergangenheit.⁴⁸¹

477 Nachlass Sellner – Kritikersammlung.

478 Lohse (1995), S. 87.

479 Kaldewei (2006), S. 138-140.

480 Zit. nach Rühle, Günther: *Zeit und Theater 1933-1945. Band VI Diktatur und Exil*. Berlin 1980. S. 782 [kurz: Rühle (4, 1980)].

481 Nachlass Sellner – Kritikersammlung.

Beinah identisch wiederholt er dabei in kurzen Sätzen seine Rede zur Grundsteinlegung. Eine Zeitung berichtet, dass Gauleiter Röver nach der Aufführung allen beteiligten Männern, er hebt hierbei August Hinrichs und Gustav Rudolf Sellner besonders hervor, dankte, „die beim Aufbau dieses Werkes mitgeholfen hatten“. Im Artikel heißt es weiter:

Es ist, so schloß der Gauleiter, heiligste Pflicht, die Volksgenossen aus der näheren und weiteren Heimat an dieses Mahnmal deutscher Vergangenheit und Zukunft heranzuführen, um sie aufzurütteln und wach zu erhalten im Geiste unserer nationalsozialistischen Weltanschauung. Mit einem Gruß an den Führer fand die Einweihung der Gedenkstätte „Stedingsehre“ ihren Abschluß.⁴⁸²

Vom 13. Juli bis zum 28. Juli 1935 fanden zehn Aufführungen des Stückes statt. Schätzungsweise 80000 Menschen sahen die Inszenierung Sellners. Er selbst wurde 1935 zum Leiter der Kultstätte „Stedingsehre“ ernannt.

3.3.2.6 Das Jahr 1937

1936 fanden keine Aufführungen des Hinrichsstückes statt. Man hatte sich darauf geeinigt, nur jedes zweite Jahr „De Stedinge“ zu spielen. Folgerichtig inszenierte Sellner erst 1937 erneut das Stück. Werbung dafür wurde schon im Jahr 1936 gemacht. Die Wochenschau der UFA zeigte einen eineinhalb Minuten langen Film über die Aufführung auf dem Bookholzberg, den sie bereits 1935 gedreht hatte.⁴⁸³ In der Dokumentation Prof. Dr. Gerhard Kaldewei über „Stedingsehre“ ist ein Foto abgebildet, das die Dreharbeiten vom 13. Juli 1935 festhält. Demzufolge drehte die UFA am Tag der Premiere des Stückes auf der neuen Freilichtbühne. Zu sehen ist eine Kamera auf einem Holzwagen, die anscheinend gerade die Nahaufnahmen der Bauern filmt. Vor dem Wagen ist Gustav Rudolf Sellner mit einem Schalltrichter in der Hand zu erkennen, der augenscheinlich neben der Szene seine Darsteller anweist.⁴⁸⁴ Die Dreharbeiten fanden scheinbar nur zu kleinen Teilen während der Aufführung statt. Augenscheinlich wurden vor oder nach den Feierlichkeiten Szenen nachgedreht. Das gezeigte Publikum und einzelne Sequenzen der Aufführung aus der Zuschauerperspektive könnten auch während der Premiere gedreht worden sein. Der Film, der ohne Ton erhalten ist, zeigt am Anfang einige Bauernhäuser der Umgebung, später kurze Sequenzen der Inszenierung Sellners, Einzelaufnahmen von den Gesichtern der Laiendarsteller und den Blick auf die Zuschauerränge.

Aus einem Schreiben der NS Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ der Gaudienststelle Weser-Ems Abteilung „Deutsches Volksbildungswerk“ vom 1. März 1937 geht hervor, dass Sellner mit einem Referat über die Bedeutung der Kultstätte „Stedings Ehre“ mehrfach auftrat.⁴⁸⁵ Es ist der einzige Be-

482 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 92.

483 Kreimeier, Klaus: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München 1992, S. 312-315.

484 Kaldewei (2006), S. 68.

485 Nachlass Sellner – Dokumente.

leg dafür, dass Sellner zu seiner Arbeit an „De Stedinge“ auch öffentliche Vorträge hielt. Nach seinen eigenen Aussagen war er bereits im Dezember 1933 in der Abteilung Volksbildung des Gaus Weser-Ems als Referent tätig. Weder im Nachlass Sellners noch in den zahlreichen Archiven waren Vorträge des Referenten Sellners ausfindig zu machen.

Im Zeitraum vom 30. Mai bis zum 27. Juni 1937 erlebte „De Stedinge“ zwölf Aufführungen jeweils mittwochs, samstags und sonntags. Die Eintrittspreise beliefen sich auf eine bzw. zwei Reichsmark und bei geschlossenen Formationen und KdF-Veranstaltungen auf 75 Pfennig. In einem Zeitungsartikel vom 31. Mai 1937 ist noch einmal die Rede von der Einweihung der Kultstätte „Stedingsehre“. Gemeint war die Einweihung der nun fertig gestellten Anlage auf dem Bookholzberg im Rahmen des Gautages 1937 des Gaus Weser-Ems. Als Ehrengäste waren der Stellvertreter Hitlers, Reichsminister Rudolf Hess, Reichsminister Dr. Frick und Reichsleiter Rosenberg anwesend. Rosenberg fordert in seiner Rede „die ganze deutsche Jugend und das ganze deutsche Volk“ auf, „eine Wallfahrt“ anzutreten, „um dieses Volksschauspiel auf dem Bookholzberg zu sehen“.⁴⁸⁶

Nach der Einweihung sahen an diesem Tag 15.000 Zuschauer, zu den 12.000 Sitzplätzen gab es noch ca. 3000 Stehplätze, das Volksschauspiel „De Stedinge“. Ein Artikel über die Einweihungszeremonie widmet sich einer genauen Beschreibung des Geländes, das vom Delmenhorster Architekten Ernst Behrens⁴⁸⁷ erbaut wurde und beschreibt die naturgetreue Genauigkeit der Nachbildung:

Auf dem Bookholzberg ist ein ganzes Dorf entstanden, keine Kulissen, sondern über zehn grosse niederdeutsche Bauernhäuser, dazu die Kirche, der danebenstehende Turm nach der Art der ganz alten Bauernkirchen, ferner die Mühle, die Schmiede usw. Direkt vor den Zuschauern fließt die Ochtum wie in Wirklichkeit um das Dorf. Am einen Dorfe führt eine Furt durch die Ochtum und an dem anderen Ende ist eine starke Zugbrücke gebaut, über die mühelos die schwersten Wagen fahren und Reiter galoppieren können.⁴⁸⁸

Aus dem Vertragsformular der Stiftung „Stedingsehre“ mit den Mitwirkenden geht hervor, dass die Probenarbeiten im Mai 1937, die erste Aufführung am 30. Mai 1937 und die letzte Aufführung am 27. Juni 1937 stattfanden.⁴⁸⁹ In einem Artikel im Nachlass Sellners ist zu lesen:

Oberspielleiter G. R. Sellner vom Landestheater in Oldenburg hat bei der Einstudierung des Stückes in seiner niederdeutschen und in seiner hochdeutschen Fassung seit dem Jahre 1934 wertvolle Erfahrungen sammeln können, und der Rahmen, der ihm jetzt zur Verfügung stand, machte es möglich, das ganze Volk der Stedinger als eigentlichen Träger der Hauptrolle auftreten zu lassen. Die Massenszenen sind von hinreissender Wucht,

486 Nachlass Sellner – Kritikersammlung.

487 Ursprünglich hatte man den Berliner Filmarchitekten Walter Reimann mit der Planung des Geländes beauftragt. Dessen Plan, der ein weitaus größeres Gelände bebauen wollte, sprengte anscheinend die finanziellen Vorstellungen der Bauherren. Siehe dazu: Kaldewei (2006), S. 61 f.

488 Nachlass Sellner – Kritikersammlung.

489 Nachlass Sellner – Dokumente.

und die wochenlange Probenarbeit hat aus den vielen mitspielenden Bauern und Bäuerinnen der Umgebung verständliche Laiendarsteller gemacht.⁴⁹⁰

Die Hauptrollen hatten auch in dieser Inszenierung Künstler des Oldenburgischen Landestheaters und der Niederdeutschen Bühne.⁴⁹¹ Die vorhandenen Quellen äußern sich nur oberflächlich zu der Inszenierung Sellners, loben erneut die Massenszenen, gehen aber nicht näher auf sie ein. In einer Broschüre der Spielzeit 1937 über „Stedingsehre“ wird Carl Röver zitiert, der im gleichen Jahr sagte:

200.000 Menschen erlebten in diesem Jahr „Stedingsehre“ als eine ewige Mahnung des Schicksals, die völkische Gemeinschaft trotz Tod und Teufel niemals aufzugeben. Im tiefsten Sinne hat damit zugleich der Geist des Stedinger Bauernvolkes in unserer Zeit seine Auferstehung gefunden.⁴⁹²

Augenscheinlich wurden die propagandistischen Deutungen der Politprominenz immer vielfältiger. Die Kultstätte „Stedingsehre“ auf dem Bookholzberg war für die Nationalsozialisten zu dem von Rosenberg geforderten Wallfahrtsort geworden, an dem sie auch am 6. Juni 1937 die fünfjährige Wiederkehr des Tages feierten, an dem die erste NS-Regierung in Deutschland gebildet worden war. Unter den 14000 Gästen befanden sich Rudolf Heß, Alfred Rosenberg, Dr. Frick und Walter Buch. „Sie alle“, so berichtet das Gedenkblatt,

... gedachten dem Tag, wo vor 700 Jahren durch kirchlich-mönchischen Geist ein freies Bauerntum ausgerottet wurde und wo vor fünf Jahren durch eben dieses Bauerntum der Spuk des Zentrumgeistes eines Heinrich Brüning – mit dem gerade der Gau Weser-Ems reich gesegnet ist – in einem einzigen Siegeszug beseitigt wurde.⁴⁹³

Deutlich wird hier der Nationalsozialismus als erlösende Instanz glorifiziert. In einem Prospekt über den Bookholzberg, den Schirmherren Carl Röver und dessen Pläne ist zu lesen:

Heute schon ist darum der Bookholzberg weltanschaulicher und kultureller Mittelpunkt einer Landschaft geworden, und es ist der Plan Carl Rövers, über dieses Spiel hinaus ihm eine weitere Bedeutung durch die Errichtung von Schulungsgebäuden, Feierhallen und Appellplätzen zu geben. In Verbindung mit dem Spiel und seinem großen weltanschaulichen Hintergrund wird die Schulungs- und Erziehungsarbeit der Gesamtpartei auf diesem Berg vereint sein getreu dem Grundsatz: „Der Bookholzberg soll und wird dereinst die politische und weltanschauliche Kraftquelle aller Menschen im Raume Weser-Ems sein.“⁴⁹⁴

490 Nachlass Sellner – Kritikersammlung.

491 1937 spielten laut einer Zeitungskritik 5000 Personen in Hinrichs' Stück mit. Eine unrealistische Zahl, die auf einen Druckfehler oder auf reine Propaganda schließen lässt. Wahrscheinlich wirkten ca. 500 Darsteller mit.

492 Gemeindearchiv Ganderkesee 1313 – Best. 262-36 Akz. 64 Nr. 1313.

493 Stiftung Stedingsehre (1938), S. 10.

494 Ebd.

Diese Planung, die in Ansätzen tatsächlich verwirklicht wurde, zeigt, wie stark Rosenberg, der mit der „gesamten weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP und aller gleichgeschalteten Verbände“ von Hitler beauftragt war, in diese Unternehmung involviert war. Nach 1937 wurde das Stück „De Stedinge“ nicht mehr inszeniert oder auf dem Bookholzberg aufgeführt. Die „Stiftung-Stedingsehre“ existierte auch nach 1937 weiter und bezieht sich immer wieder auch auf Hinrichs' Stück. 1938 veröffentlichte die Stiftung eine Broschüre, aus der hervorgeht, dass es in der nationalsozialistischen Gegenwart immer noch notwendig sei, die Einmischung der katholischen Kirche in die Politik zu unterbinden.

Seit Mai 1938 wurden ideologische Schulungsprojekte für politische Leiter in der „Gauschulungsburg“ auf dem Bookholzberg durchgeführt, deren Inhalte ganz im Sinne der Kultstätte auch auf der Kirchenkritik lagen.⁴⁹⁵ Zum „Kommandanten der Niederdeutschen Gedenkstätte Stedingsehre“ und Leiter der NS-„Gauschulungsburg Bookholzberg“⁴⁹⁶ wurde im November 1938 Hans Schwarting ernannt. In gleichem Prospekt von 1938 wird die Verbindung des Nationalsozialismus zum Volksschauspiel „De Stedinge“ hergestellt. Darin heißt es:

Erst dem Nationalsozialismus blieb es vorbehalten, ihre Geschichte als ein bedeutsames Stück deutscher Vergangenheit für immer festzuhalten. Am 27. Mai 1934 bekannte sich das deutsche Bauerntum mit dem Reichsbauernführer an der Spitze in Altenesch zum Kampf der Stedinger Freibauern. Die niederdeutsche Gedenkstätte „Stedingsehre“ aber ist heute die weitgespannte Brücke vom Kampf der Stedinger zur nationalsozialistischen Bewegung. Im Volksschauspiel „De Stedinge“ von August Hinrichs wird die Geschichte der Stedinger Bauern für immer lebendig bleiben.⁴⁹⁷

Es gab keinen neuen Plan für eine weitere Aufführung oder erneute Inszenierung des Stückes. Aus einem Brief der Kommandantur der Niederdeutschen Gedenkstätte „Stedingsehre“ an Sellner vom 18. April 1939 geht hervor, dass dieser Gründungsmitglied der Vereinigung „Stedingsehre e.V.“ war. Sellner wird darin aufgefordert, seinen Mitgliedsbeitrag selbst festzulegen und ganz dem Grundsatz der Vereinigung entsprechend „unser Gemeinschaftswerk auf dem Bookholzberg auch persönlich so tatkräftig wie nur eben möglich zu fördern“.⁴⁹⁸ Am 18. Dezember 1939 erreicht Sellner ein Brief des Geschäftsführers der Stiftung „Stedingsehre“, der ihn bittet, seinen Jahresbeitrag in Höhe von 30 RM als Mitglied der Vereinigung zu zahlen. Dieses Geld soll, so der Geschäftsführer, für die „Arbeiten für den weiteren Ausbau der Niederdeutschen Gedenkstätte auf dem Bookholzberg“ genutzt werden, die „trotz des Krieges ihren Fortgang“ nehmen.⁴⁹⁹ Im April 1940 fand die Einweihung des Gästehauses auf dem Bookholzberg statt. Hierbei handelte es sich um ein mit Reet gedecktes, überdimensional großes Fachwerkhaus, das einigen hundert Menschen, die hier politisch geschult werden

495 Ebd.

496 Siehe dazu: Kaldewei (2006), S. 142-146.

497 Stiftung Stedingsehre (1938), S. 14.

498 Nachlass Sellner – Dokumente.

499 Ebd.

sollten, Platz bot. Einem Telefongespräch im Juni 2006 mit Herrn Klingner aus Dresden, der als Hitlerjunge 1944 den Bookholzberg besuchte, war zu entnehmen, dass noch in diesem Jahr Schulungsveranstaltungen auf der Kultstätte stattfanden. Er berichtete von der Führung durch eine Ausstellung, die Bilder von der Inszenierung Sellners zeigte, von der Besichtigung des Geländes und von geschichtlichen Vorträgen über das Schicksal der Stedinger Bauern.

Das Gästehaus brannte 1945 ab, wurde erneut aufgebaut und seit April 1945 von kanadischen und britischen Truppen genutzt. Ab 1946 wurden die Gebäude auf dem Bookholzberg für eine „Kriegsversehrtenschule“ verwendet.⁵⁰⁰ Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang, dass die Geschichte der Stedinger auch in der DDR Interesse weckte. So gab es gerade in den 70er und 80er Jahren zahlreiche historische Arbeiten zum Thema. Unter ihnen sticht der mehrfach neu aufgelegte historische Roman von Gerhard Beutel „Die Faust der Stedinger“, der 1975 im Verlag „Neues Leben“ in Berlin erschien und den Kampf der Stedinger Bauern beschreibt, heraus. Im Jahr 1980 veröffentlichte Bruno Glogers eine historische Arbeit zum Thema: „Kreuzzug gegen die Stedinger“, in der er die katholische Kirche kritisiert. In diesem Heft wird auch das Stedingerdenkmal bei Altenesch von 1834 erwähnt. Eine Aufarbeitung der nationalsozialistischen Ausnutzung der Vorgänge um 1234 findet auch hier nicht statt.⁵⁰¹ Aufgenommen wird in den Beschäftigungen mit dem Thema innerhalb der DDR die Kritik an der kirchlichen Einmischung in weltliche Belange. Man kann demnach davon ausgehen, dass auch hier die Geschichte der Stedinger Bauern propagandistisch ausgenutzt werden sollte. 1992 wurden die Reste des ehemaligen Spieldorfes wegen ihrer „herausragenden Bedeutung als Kulturdenkmal“ unter Denkmalschutz gestellt. Die Aufarbeitung der Ereignisse um den Bookholzberg während der Zeit des Nationalsozialismus begann erst Anfang der 90er Jahre.

3.3.2.7 „De Stedinge“ – ein Thingspiel?

In der Behandlung des Themas wird das Hinrichsstück immer wieder als Thingspiel und „Stedingsehre“ als Thingstätte bezeichnet. Diese Zuordnung ist jedoch nur teilweise gerechtfertigt. Hier tritt die im Kapitel über das „Amt Rosenberg“ beschriebene erbitterte Rivalität zwischen Rosenberg und Goebbels zu Tage. Als „Beauftragter des Führers für die gesamte weltanschauliche Schulung und Erziehung der NSDAP und aller gleichgeschalteten Verbände“ hatte Rosenberg nicht die Kompetenzen im Theaterbereich, die sich Reichspropagandaminister Goebbels durch das Theatergesetz im Mai 1934 gesichert hatte. Dennoch galt das „Amt Rosenberg“ als ein dem Ministerposten Goebbels gleichwertiges Amt. Die Theaterabteilung im „Amt Rosenberg“ sollte alle Theaterfragen vom NS-Standpunkt aus beantworten. Die Position der beiden Rivalen Rosenberg und Goebbels waren jedoch oft sehr verschieden. Dementsprechend unterschieden sich auch ihre Vorstellungen von der Thingspielbewegung. Während sich Reichspropagandaminister Goebbels „als Intellektuellen ver-

500 Eine ausführliche Beschreibung der Nutzung nach 1945 findet sich in der Dokumentation: Kaldewei (2006).

501 Siehe dazu: Gloger, Bruno: „Kreuzzug gegen die Stedinger 1233/34“. In: *Illustrierte historische Hefte* 22. Berlin 1980.

stand, der um künstlerische Qualität bemüht war, vertraute die Rosenbergsche Ideologie auf das vom Instinkt geleitete Kulturpotential der germanischen Rassenseele; während Goebbels auch die Wirkung im Ausland mit bedachte, setzte die Rosenberg-Gruppe gerade auf das Provinzielle“.⁵⁰² Die Vorstellung Rosenbergs vom Thingspiel wurde mit der „Thingstätte Stedingsehre“ und durch August Hinrichs' Stück „De Stedinge“ verwirklicht, da hier „ungekünsteltes“ Theater gemacht wurde. Rosenberg fand dabei nicht nur politische Unterstützung auf der regionalen Ebene – auch Carl Röver war kein Freund des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda – sondern ebenfalls bei den Reichsministern Heinrich Himmler, Richard Walter Darre, Rudolf Hess und Dr. Frick⁵⁰³. Alfred Rosenberg, Heinrich Himmler und Richard Walter Darre waren die drei führenden NS-Germanenideologen, die das Germanentum zur Staatsreligion erklären wollten. Daher kam auch ihre starke Abwehrhaltung gegenüber Rom und der katholischen Kirche. Das Programm der „Germanisierung der dt. Geschichte“ verband die drei NS-Größen genauso wie die von Darre verkündete „Idee von Blut und Boden“.⁵⁰⁴ Alle genannten Komponenten verbanden sich in der nationalsozialistischen Ausdeutung des Stückes „De Stedinge“ und dessen Aufführungsstätte und führten dazu, dass sich Rosenberg, Himmler und Darre mehr oder weniger für die Vorgänge um den Bookholzberg einsetzten.

Die „Stiftung Stedingsehre“ wurde am 18. Januar 1936 vom Schirmherrn Carl Röver gegründet und stellte sich die Aufgabe, „die Stätte „Stedingsehre“ zu erwerben, auszubauen und zu unterhalten“, um an den Freiheitskampf der Stedinger Bauern zu erinnern.⁵⁰⁵ Der Propagandaminister Goebbels hatte bereits zu dieser Zeit die Thingspielidee verworfen. Im September 1935 sprach er sich auf dem Reichsparteitag gegen die Begriffsverwendung „Thingspiel“ aus. Der Name „Thingplatz auf dem Bookholzberg“ verlor sich bereits im Oktober 1934. Riedel schreibt dazu: „„Stedingsehre“ war nie Besitz der Partei, und das Stedinger Spiel kein so genanntes „reichswichtiges Thingspiel“ und unterstand damit auch nicht Goebbels und der Reichstheaterkammer; Carl Röver hielt sich an Rosenberg“.⁵⁰⁶ Alfred Rosenberg war ein radikaler Verfechter der „Blut- und Bodenideologie“ und sah „Stedingsehre“ als ein „Symbol für die bewußte Rückkehr zu den Gestalten und Ereignissen unserer nationalen Geschichte, in denen sich der ewige Kampf völkischer Eigenart und Heimattreue gegen artfremde Ideen und Mächte verkörpert“ an.⁵⁰⁷ Henning Rischbieter zitiert den Adlatus Rosenbergs Braumüller, der den Spielort als „kultische Landschaftsbühne“ bezeichnete und bemerkt, dass das historische Festspiel Hinrichs' durch seinen „Nachvollzug eines einmaligen, unverwechselbaren historischen Ereignisses“, „geradezu ein Gegenbeispiel zu den abstrahierenden und

502 Lohse (1995), S. 86.

503 Goebbels war nach der Machtergreifung einer der größten Konkurrenten Dr. Fricks, da dessen Reichsministerium des Inneren, nach der Gründung des RMVP viele Kompetenzen, gerade im Bereich der Kultur, an dieses abtreten musste.

504 Egger, Brigitte (Hrsg.): *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*. Stuttgart 2001, S. 727.

505 Siehe dazu: Kaldewei (2006), S. 69.

506 Riedel (1996), S. 46; Siehe dazu auch: Köhler (2002), S. 33-36.

507 Zit. nach Stommer, Rainer: *Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die „Thing-Bewegung“ im Dritten Reich*. Marburg 1985, S. 115 [kurz: Stommer (1985)].

symbolisierenden Thingspielen“ sei.⁵⁰⁸ Die angesprochenen Abstraktionen und Symbolisierungen im Thingspiel lehnte Rosenberg ab. Er forderte realgeschichtliche Stücke, die die „Blut- und Bodenideologie“ besser transportieren konnten. August Hinrichs' Stück galt ihm daher als Gegenstück zu den Thingspielen.⁵⁰⁹ Bei Joseph Wulf ist zu lesen:

Alfred Rosenberg, der wegen seiner „weltanschaulichen“ Vorherrschaft ständig mit der NS-Prominenz im Kampf lag, versuchte mit der Stedingsehre ein Gegenstück zu den von Goebbels bombastisch propagierten „Thingspielen“ aufzuziehen.⁵¹⁰

In der Öffentlichkeit galt „De Stedinge“ dennoch als „Thingspiel“. Rainer Stommer reiht „Stedingsehre“ auf dem Bookholzberg, die Spielstätte des Hinrichsstücks, in seinem „Katalog der Thingplätze“ in die Kategorie „Nichtoffizielle Thingplätze“ ein.⁵¹¹ Es ist demnach schwierig, eine Einordnung des Platzes und des Stückes in die Thingbewegung zu finden. Bei Henning Eichberg ist zu lesen:

1934 erließ der Präsident der Reichstheaterkammer, Laubinger, eine entsprechende Anordnung: „Es ist untersagt, Theatervorstellungen in geschlossenen Räumen oder im Freien als „Thingspiel“ zu bezeichnen oder in einer anderen Art in Verbindung mit dem Wort „Thing“ zu bringen [...] 1. Die Bezeichnung „Thing“, „Thingstätte“ oder „Thingplatz“ ist nur zulässig für bauliche Anlagen, deren Errichtung durch den Herrn Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda [...] genehmigt und beurkundet worden ist [...] 2. Als „Thingspiel“ dürfen nur solche dramatischen Werke bezeichnet werden, die von dem Herrn Reichsdramaturgen schriftlich als solche zugelassen worden sind [...] 3. Als „Thingspiel“-Veranstaltungen oder unter ähnlichem Namen dürfen nur Veranstaltungen durchgeführt werden, die von der Reichstheaterkammer zugelassen worden sind, nachdem ein Zulassungsantrag bei dem Reichsbund der Deutschen Freilicht- und Volksschauspiele e.V. eingereicht worden ist, der ihn begutachtet und alsdann der Reichstheaterkammer zur Entscheidung vorlegt [...]. 1935 galten als „genehmigte Thingspiele“ lediglich diejenigen von Becker (Deutsche Notwende), Eggers (Das große Wandern), Euringer (Deutsche Passion 1933, Totentanz), Heynicke (Neurode, Der Weg ins Reich) und Zerkaulen (Der Arbeit die Ehr). Ferner galten in der Öffentlichkeit als Thingspiele auch diejenigen von Barthel (Das Spiel vom deutschen Arbeitsmann) und Hinrichs (Die Ste-

508 Eicher (2000), S. 39; Einen guten Überblick über verschiedene Thingspiele bietet: Fischer-Lichte, Erika: *Theatre, sacrifice, ritual. Exploring forms of political theatre*. London. 2005 [kurz: Fischer-Lichte (2005)]. S. 122ff. (Deutsche Passion 1933), 129ff.(Das Spiel von Job dem Deutschen), 137ff.(Neurode), 143f.(Der Weg ins Reich), 152ff.(Das Frankfurter Würfelspiel).

509 Interessanter Weise handelt es sich beim Modellstück der Thingspielbewegung, dem „Frankfurter Würfelspiel“ von Eberhard Wolfgang Möller, ebenfalls um ein realgeschichtliches Stück.

510 Wulf, Joseph: *Theater und Film im Dritten Reich*. Gütersloh 1964, S. 187.

511 Stommer (1985), S. 199.

dingen), sowie als Thingwerk das Stück von Lersch (Werdendes Volk).⁵¹² (Auslassungen – C.W.)

Im September 1934 war die Verordnung zum „Schutz des Thingspiels“ von der Reichstheaterkammer erlassen worden, um die Bestrebungen zahlreicher Gemeinden, eigene Thingstätten zu gründen, zu unterbinden. Bis zum Oktober 1934 wurde der Bookholzberg offiziell als „Thingplatz“ bezeichnet. „Weihe- oder Kultstätte Stedingsehre“ waren danach die häufigsten Bezeichnungen für den Bookholzberg. Die Frage, die sich demnach stellt, ist, inwieweit sich das Stück Hinrichs' und dessen Aufführungsort der Thingspielbewegung zurechnen lassen oder wie sie sich von ihr abgrenzen.

3.3.2.8 „Die Stedinger“ und die Thingspielbewegung

Schon die Rede Goebbels vor den deutschen Theaterleitern am 8. Mai 1933 beschäftigt sich mit einem groß angelegten Theaterprojekt der Nationalsozialisten und verweist auf die Thingspielbewegung, die ab dem Sommer 1933 „von einer Gruppe nazistischer Theaterleute und -ideologen gefordert und organisatorisch ins Werk gesetzt wurde, mit Goebbels als ‚Schirmherrn‘, bei Abstinenz der Rosenberg-Gruppe und Mitwirkung einzelner Theaterleute aus den Stadt- und Staatstheatern“⁵¹³. Hierin heißt es:

Wir Nationalsozialisten werden Volk und Bühne wieder zusammenbringen, wir werden das Theater der Fünfzig- und Hunderttausend schaffen, wir werden auch den letzten Volksgenossen in den Bann der dramatischen Kunst ziehen und ihn durch sie immer von neuem für die großen Gegenstände unseres völkischen Lebens begeistern. Wir wollen den deutschen Menschen nicht wie der Nationalismus der Vergangenheit nur mit einem nationalen Gefühl, sondern im Sinne des Nationalsozialismus mit nationalem Willen erfüllen.⁵¹⁴

Diese Äußerung Goebbels weist bereits auf das genannte Ziel der Volksgemeinschaft hin, das durch das Thingspiel befördert werden sollte. Die Formulierung „Theater der Fünfzig- und Hunderttausend“ erinnert dabei sehr an Max Reinhardts „Theater der Fünftausend“. Die ästhetischen Mittel zur Schaffung der Volksgemeinschaft entlehnten die Nationalsozialisten also bereits vorhandenen Theaterformen. Wie Frau Fischer-Lichte in ihrem Beitrag zur Thingspielbewegung herausgearbeitet hat, verwies der Reichsdramaturg Rainer Schlösser insbesondere auf „use of space, creation of a particular atmosphere“ sowie „the rhythmical movement of dynamic and energetic bodies in and through the space“ als Mittel, die eine beeindruckende Wirkung der Thingspiele ermöglichten.⁵¹⁵ Des Weiteren

512 Eichberg, Henning; Dultz, Michael; Gadberry, Glen; Rühle, Günther: *Massenspiele. NS-Thingspiel, Arbeiterweibenspiel und olympisches Zeremoniell*. Stuttgart 1977, S. 26.

513 Eicher (2000), S. 34.

514 Zit. nach Eicher (2000), S. 34; Fischer-Lichte (2005), S. 128.

515 Fischer-Lichte (2005), S. 131.

ren hatte Max Reinhardt in seinem „Theater der Fünftausend“ den Chor als Verbindung zwischen dem Spiel und den Zuschauern genutzt. Dies praktizierten nunmehr auch die Autoren und Inszenatoren der Thingspiele.⁵¹⁶ Während man Haupt- und Einzelrollen von Berufsschauspielern spielen ließ, zog man für die Besetzung der Chöre vorwiegend Laien heran. Dies geschah so auch in den Inszenierungen von „De Stedinge“. Der Großteil der ca. 300 Darsteller waren Laien, Bauern der Umgebung und Mitglieder verschiedener NS-Organisationen. Nur die Einzelsprechrollen wurden von Schauspielern des Landestheaters und der Niederdeutschen Bühne Oldenburg besetzt. Diese Tatsache allein macht natürlich das Massenschauspiel Hinrichs' noch nicht zu einem Thingspiel, obwohl es schon zeigt, dass es sich gleicher Mittel bediente. Erika Fischer-Lichte beschreibt detailliert, wie die „Revolution des Theaters“, nach der gewaltsamen Beendigung einer der „bedeutsamsten Epochen der deutschen Theatergeschichte“, weiterging, da die Nationalsozialisten keine Skrupel hatten, trotz „ihrer diffamierenden und bössartigen Kampagnen gegen die Avantgardisten“, diese „für die Durchführung ihrer „nationalen“ Kulturrevolution in ihrer Thingspielbewegung in gewisser Hinsicht zu beerben“.⁵¹⁷ In diese Entwicklung reiht sich auch das Projekt um die Kult- und Weihestätte „Stedingsehre“ und das darauf inszenierte Stück „De Stedinge“ ein.

Das „Thingspiel“ wurde von den Nationalsozialisten als einer der ersten Versuche gesehen, „den verpönten und kritisierten Kunstprodukten der Weimarer Republik etwas Neues entgegenzusetzen“.⁵¹⁸ Fischer-Lichte beweist in ihren Ausführungen über das „Theater als völkische Feier“, wie die Thingspielbewegung aus der in den 1920er Jahren populären Freilichtbühnen- und Laienspielbewegung hervorging. Sie nennt Wilhelm Karl Gerst als Gründer des seit 1926 bestehenden und sich für das Laienspiel einsetzenden „Reichsausschusses deutscher Heimatspiele“ und des seit 1931/32 bestehenden „Reichsausschusses für deutsche Volksschauspiele“.⁵¹⁹ Gerst war Mitbegründer und Leiter des katholischen Bühnenvolksbundes und versuchte bereits im März 1933 mit Rosenberg ein Bündnis einzugehen, um das Volksschauspiel von ihm protegieren zu lassen.⁵²⁰ Die Rosenbergfraktion lehnte das Ansinnen wahrscheinlich ab, weil sie vermutete, dass Gersts Konzeption zu christlich geprägt ist. Aufgrund dessen wurden das Volksschauspiel und die sich nun entwickelnde Thingspielbewegung zunächst vor allem vom Propagandaministerium gefördert.

Nach der Gründung des „Reichsbundes der Deutschen Freilicht- und Volksschauspiele“ im Juli 1933 vereinnahmte dieser die Freilichttheater- und Laienspielbewegung und „instrumentalisierte ihre Reformimpulse im Sinne nationalsozialistischer Kulturpolitik“.⁵²¹ Präsident des Reichsbundes wurde der Leiter der Theaterabteilung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda Otto

516 Siehe dazu: Fischer-Lichte, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen/ Basel (2)1999, S. 295 [Fischer-Lichte (1999)].

517 Ebd., S. 292; Siehe dazu auch: Wolff, Hannelore: Volksabstimmung auf der Bühne?. Massentheater als Mittel politischer Agitation. Frankfurt am Main 1985 [Wolff (1985)].

518 Wolff (1985), S. 174.

519 Fischer-Lichte (1999), S.292 f.; Fischer-Lichte (2005), S. 126f.

520 Siehe dazu: Eicher (2000), S. 35.

521 Fischer-Lichte (1999), S.293.

Laubinger. Der Reichsbund bemühte sich bald um die Kanalisierung der nun entstehenden „Feier-, Chor- und Weihespiele“.

Der vom Kölner Theaterwissenschaftler Carl Niessen im Juli 1933 vorgeschlagene Begriff des „Thingspiel“ ersetzte bald den des „Volksschauspiels“ wie das Stück „De Stedinge“ auch immer wieder betitelt wurde. Das germanische Thing war ursprünglich Ausdruck der Volks- und Gerichtsversammlung gewesen. Hannelore Wolff schreibt dazu:

... jeder freie Germane hatte das Recht und die Pflicht, daran teilzunehmen. Es fand stets unter freiem Himmel und an gewohntem Ort statt, meist unter Bäumen oder auf einem Hügel. Als ehemalige Opferstätte, die oft auch die Überreste verstorbener Helden barg, behielt der Thingplatz auch später noch seinen kultischen Charakter.⁵²²

Dieser kultische Charakter des alten Things und seine Volksversammlungsfunktion „sollten im nationalsozialistischen Thingspiel neu belebt“⁵²³ und damit dessen Hauptziel – die „Bildung eines volksgemeinschaftlichen Bewußtseins“⁵²⁴ – beschworen werden. Otto Laubinger schreibt im „Deutschen Bühnen-Jahrbuch 1935“:

Diese Thingstätten sind keine Freilichtbühnen im herkömmlichen Sinne, sie dienen vielmehr der künstlerischen Gestaltung der großen Kundgebungen und nationalen Feste des ganzen deutschen Volkes und dem immer neuen Erlebnis der Volksgemeinschaft durch das Mittel der Kunst. Wir haben in diesem Sommer bereits eine Reihe beachtlicher Schöpfungen auf diesem ganz aus nationalsozialistischem Geiste erwachsenen neuen Gebiete deutschen Kulturschaffens erlebt, so daß die Gewähr dafür gegeben ist, daß hier die große Einheit des politischen künstlerischen Wollens in der Form einer feierlichen völkischen Handlung, die unmittelbar aus der Erlebniswelt des ganzen Volkes und seiner Blutsverbundenheit strömt, im Entstehen begriffen ist.⁵²⁵

Dabei sollte die Masse des Publikums auf den einzelnen Zuschauer wirken.⁵²⁶ Gleichzeitig sollte die Distanz zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum, die im herkömmlichen Theater noch bestand, aufgehoben werden. Nach Fischer-Lichte folgte aus der neuen Konzeption des nationalen Theaters „keine Kampfansage an die Guckkastenbühne des bürgerlichen Illusionstheaters“, eher war eine „friedliche Koexistenz der „neuen“ nationalen Kultur mit der herrschenden bürgerlichen Kultur“ von Anfang an geplant.⁵²⁷ Des Weiteren war vorgesehen, mit dem Thingspiel die Anwesenden auf der einen Seite zur „Volksgemeinschaft“ zu verbinden und auf der anderen Seite sie für die Ziele der Nationalsozialisten zu mobilisieren. Fischer-Lichte bemerkt:

522 Wolff (1985), S. 175.

523 Wolff (1985), S. 176; Ein differenzierteren Überblick über die in den 1930ern mit „Thing“ verbundenen Bedeutungen gibt: Fischer-Lichte (2005), S. 127 f.

524 Wolff (1985), S. 179.

525 *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* 46. Jahrgang 1935, S. 6.

526 Wolff (1985), S. 179 ff.

527 Fischer-Lichte (1999), S. 294.

Dieser doppelten Funktion entsprechend bediente sich das Theater als völkische Feier ganz gezielt aus dem großen Reservoir an kulturellen Praktiken und ästhetischen Verfahren, die das avantgardistische Theater der verschiedensten Richtungen entwickelt und erprobt hatte – ohne allerdings auf diese Ursprünge hinzuweisen.⁵²⁸

Auch die künstlerischen Formen wurden nach Fischer-Lichte dem Avantgardetheater und dem Arbeitertheater der Sozialdemokraten und der Kommunisten entliehen. Dazu zitiert sie Rainer Schlöser, der 1935

... empfahl: „Erstens das Oratorium, will heißen ein Programm aus Chören und Einzelsprüchen, zweitens die Pantomime – die Allegorie, lebende Bilder, Fahnenweihe, Festakte –, drittens der Aufzug – Paraden, Festzüge, Versammlungen – und viertens der Tanz – Ballett, Ausdruckstanz, Gymnastik, Sportfeste.“⁵²⁹

Die hier beschriebenen Elemente wurden zu Bestandteilen der Thingprojekte und des Stedingprojektes von Röver und Rosenberg.

3.3.2.9 Die Architektur

Priorität hatten in diesem Thingspielprojekt die neuen Theaterbauten.⁵³⁰ Erst daraus sollten sich, so war es geplant, die neue dramatische Form und ein spezifischer Darstellungsstil⁵³¹ entwickeln. Die Thingstätten sollten Stein gewordener Ausdruck der Volksgemeinschaft werden und den Teilnehmern die Erfahrung einer lebendigen Gemeinschaft ermöglichen.⁵³²

Im Fall „Stedingshre“ war das Stück schon vor dem Bau der Anlage geschrieben und somit beeinflusste das Stück den Bau und nicht umgekehrt. Wie aus der Beschreibung des Spielortes im Stück von 1934 hervorgeht, richteten sich die Planer auf dem Dorfplatz in Altenesch und auf dem Bookholzberg detailgenau nach Hinrichs' Angaben. So entstand ein ständiger, dreidimensionaler Bühnenaufbau, der direkt auf das Geschehen im Stück abgestimmt war und damit die Bespielung des Platzes durch andere Stücke schwierig machte. Architektonisch orientierte man sich in der Thingspielbewegung am griechischen Theater. Fischer-Lichte schreibt dazu:

Die Thingstätten sollten möglichst an „heiligen“ Orten errichtet und in die jeweilige Landschaft eingepaßt werden. Die Arenabühne war durch verschiedene Stufen und

528 Ebd., S. 296.

529 Ebd., S. 295.

530 Von den ursprünglich 400 geplanten Thingstätten wurden zwischen 1934 und 1936 ca. 40 realisiert.

531 Bevor sich ein spezifischer Darstellungsstil entwickeln konnte, war die Thingspielbewegung schon an ihrem Ende.

532 Fischer-Lichte (2005), S. 136.

Treppenaufbauten gegliedert, der Zuschauerraum durch breite Gassen, so daß die Thingplätze auch für Aufmärsche und Kundgebungen genutzt werden konnten.⁵³³

Die Bühne und der Zuschauerraum für das Stedingerstück wurden ähnlich eingerichtet. In den folgenden Ausführungen zur Architektur der Bühne für das Hinrichsstück beziehe ich mich auf die Spielstätte auf dem Bookholzberg und nicht auf den Dorfplatz in Altenesch, der als Aufführungsort der Inszenierung von 1934 diente. Hierbei handelte es sich nur um ein einmaliges Provisorium. Der Zuschauerraum der ersten Freilichtinszenierung war ebenerdig und das Publikum saß auf Holzbänken.

Der Stufenaufbau der Stedingerbühne der Jahre 1935 und 1937 wurde durch Aufschüttungen realisiert und bot zum Beispiel um die Kirche herum die Möglichkeit, eine Abgrenzung der unterschiedlichen Spielgruppen zu verdeutlichen oder Massenbewegungen wirksamer zu gestalten. Schmale Treppenaufbauten teilten die Zuschauerränge, breite Gassen waren hier nicht zu finden. Ein gravierender Unterschied ist auch die Trennung der Bühne vom Zuschauerraum durch den künstlich geschaffenen Fluss. Ein triumphaler Einzug von Fahnenträgern durch die Zuschauerränge war damit von vornherein nicht möglich. Die bei Kundgebungen aufmarschierenden Gruppierungen mit ihren jeweiligen Fahnenträgern mussten so von hinten oder von den Seiten auf den Vorplatz der Bühne kommen. Es war demnach nicht möglich, Aufmärsche so zu organisieren, dass die Masse der verschiedenen Organisationen durch die Zuschauerränge auf den Spielplatz gelangen konnten, wie die Thingplatzarchitektur es vorsah.

Eine Thingstätte sollte über eine Sitzkapazität von 3000 bis 20.000 Sitzplätzen verfügen und die Zuschauerzahl durch ein Vielfaches an Stehplätzen noch vergrößert werden. Der Bookholzberg verfügte über 12000 Sitzplätze und ca. 3000 Stehplätze und erfüllte damit diese architektonische Vorgabe der Thingspielkonzeption. Die Raumkonzeption der Thingstätten sollte das Entstehen der „Volksgemeinschaft“ während der Aufführung befördern. Ebenso wurde das Einswerden von Schauspielern und Publikum gefordert. Fischer-Lichte bemerkt, dass bereits die Avantgardisten seit der Jahrhundertwende die „Einheit von Schauspielern und Zuschauern“ gefordert hatten, und dass die Forderung selbst damit nicht neu war. Auch von den Initiatoren der „Kultstätte Stedingsehre“ wurde die Wirkung der Volksgemeinschaft und der Einheit von Darsteller und Zuschauer propagiert, obwohl hier architektonisch nicht das „unterste Spielfeld [...] weit in den Zuschauerraum hineingeschoben“⁵³⁴ (Auslassung – C.W.) war, wie bei den offiziellen Thingstätten vorgeschrieben, sondern, wie bereits berichtet, ein Wassergraben Zuschauerraum und Bühne sogar trennte.

Bevorzugt wurden, um den Kultstättencharakter zu verdeutlichen, Orte zum Bau der Thingstätten, die „sakrale“ Funktionen übernehmen“ konnten und „vorzugsweise in beziehungsreicher Nähe zu so genannten Heldengedenkstätten, historischen Schlachtfeldern und ehemaligen germanischen Kultstätten“ lagen.⁵³⁵ Diese Vorgabe erfüllten auch die Planer des Projektes „Stedingsehre“, die mit dem Bookholzberg einen Ort fanden, der direkten Blick auf das ehemalige Schlachtfeld gewährte

533 Fischer-Lichte (1999), S. 294.

534 Wolff (1985), S. 186.

535 Ebd., S. 189.

und damit die Beziehung zwischen dem historischen Inhalt des Stückes und dessen Originalschauplatz bekundete. Dadurch kommt man auf eine weitere Besonderheit des Hinrichsstückes. „De Stedinge“ wurde nicht auf anderen Bühnen aufgeführt. Während die Thingstücke variabel auch auf anderen Plätzen gezeigt wurden, fanden die Aufführungen des Stedingerstückes einzig auf dem Dorfplatz von Altenesch, auf dem Bookholzberg und in der hochdeutschen Fassung im Landestheater statt. Das Stück war also, auch durch die Verfügung Rövers, an seinen regionalen Ursprungsort gebunden.

3.3.2.10 Die Dramaturgie

Um eine dramaturgische Konzeption für die sich nun entwickelnden Thingspiele zu finden, gründete sich bereits 1933 ein „Dichterkreis“ im „Reichsbund für Freilicht- und Volksschauspiele“, der „alle Dramatiker nationalsozialistischen Geistes umfassen“⁵³⁶ sollte und zu dessen 40 Gründungsmitgliedern nicht nur Sigmund Graff, Karl Lerbs, Eberhard Wolfgang Möller und Heinrich Zerkaulen gehörten, sondern auch August Hinrichs.⁵³⁷ In zahlreichen Tagungen sollte „die gültige dramatische Form des Thingspiels“ gefunden werden.⁵³⁸ Des Weiteren wurden Preisausschreiben veranlasst, um auch die Bevölkerung in die Entwicklung der Thingspielbewegung zu integrieren. Wie sich bereits bei dem Bau der Thingstätten ein Übereifer auf lokaler Ebene entwickelt hatte, so geschah es nun auch mit den Spieltexten. Unzählige Stücke wurden eingereicht und viele nannten sich bereits „Thingspiel“. Um auch dieser Negativentwicklung – man fürchtete, dass die Bewegung ins Lächerliche gezogen werden konnte – entgegenzutreten, erließ man die bereits genannte Verordnung zum „Schutz des Thingspiels“, die einzig den Reichsdramaturgen ermächtigte, die Bezeichnung „Thing“ zu verleihen.

Dafür war beispielsweise die Wahl des Stoffes entscheidend. Zu Beginn der Thingspielbewegung war es durchaus erwünscht, aktuelle Themen aufzugreifen, die sich mit der vergangenen Weimarer Republik und dem Neubeginn durch die Nationalsozialisten beschäftigten.⁵³⁹ Es entstanden demzufolge vermehrt Stücke mit einem starken Gegenwartsbezug, was dazu führte, dass vom Reichsdramaturgen darauf hingewiesen wurde, sich besser mit historischen Stoffen zu beschäftigen, die im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie ausgedeutet werden konnten. Diesen Auftrag erfüllte August Hinrichs, der wie Eberhard Wolfgang Möller mit „Das Frankfurter Würfelspiel“ einen Stoff wählte, den er der entfernten Geschichte entlehnte.

Die Stedinger Bauern kämpfen 1234 gegen einen ihnen militärisch überlegenen Gegner und verlieren diesen Kampf. Die Nationalsozialisten stellen sich allerdings in ihrer Ausdeutung des Stoffes in

536 Wardetzky, Jutta: *Theaterpolitik im faschistischen Deutschland*. Berlin 1983, S. 90.

537 Die Autoren wurden berufen.

538 Wolff (1985), S. 194.

539 Zu nennen ist hier Kurt Eggers „Annaberg. Ein Spiel der Erhebung der deutschen Jugend“ oder Richard Euringers „Deutsche Passion 1933“. Ferner entstanden Thingstücke die zeitlich unbestimmt blieben, wie Kurt Heynickes „Neurode“.

die Reihe der Ahnen der Stedinger und bezeichnen sich als die Befreier der Stedinger und damit letztendlichen Sieger des Kampfes. Hannelore Wolff schreibt dazu:

Der Tod des Soldaten wird in den Thingstücken dargestellt als Blutopfer, das er darbringt, um das Volk zu heiligen und es gegen eine raue Wirklichkeit in eine glänzende Zukunft zu führen.⁵⁴⁰

Sie bezieht sich in dieser Betrachtung auf die Thingspieldarstellungen des 1. Weltkrieges, der ebenfalls verloren war und nunmehr von den Nationalsozialisten gerächt werden wollte. Auf die Situation der damaligen Zeit bezogen bedeutet das: „Aufruf zu den Waffen, um die `Schmach` des Versailler Friedens zu tilgen und die verlorenen Gebiete zurückzuerobern“.⁵⁴¹ Der Literaturhistoriker Dr. Ulf Lesle behauptet zu Recht, dass „ein gerader Weg vom Heldentod der Stedinger zu den Kolonnen künftiger Soldaten, die im imperialistischen Inferno des Zweiten Weltkrieges noch zu sterben hatten“⁵⁴² führte.

Die Ausdeutung im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie ging allerdings noch weiter. Im Fall „De Stedinge“ ist der allgegenwärtige Feind die katholische Kirche und deren Kirchenfürsten, die sich in weltliche Belange einmischten. Diese Deutung des Stoffes legen die Nationalsozialisten ihrer Propaganda zugrunde. Sie versuchen durch die Erzeugung eines Feindbildes ihre Belange zu legitimieren und ihrer Forderung Ausdruck zu verleihen, dass sich die Kirche nicht in die Politik einzumischen habe. Das Feindbild spielt zudem eine wesentliche Rolle bei der Erzeugung der „Volksgemeinschaft“. Angesichts der äußeren Bedrohung verschwinden die individuellen Unterschiede und aus den Bauern wird eine geschlossene Gruppe, die ein gemeinsames Vorhaben mit allen Mitteln in die Tat umsetzen will. Hinsichtlich seines Grundkonfliktes passte demnach das Stück August Hinrichs' „De Stedinge“ in die Thingspielbewegung.

3.3.2.11 *Die Elemente der Dramaturgie*

Als Elemente der Dramaturgie der Thingspiele kann man die Hauptfigur, den Chor, den Handlungsaufbau und die Sprachformen ansehen. Hierbei ist festzustellen, dass die dramaturgischen Elemente des Thingspiels ebenfalls im Stück Hinrichs vorkommen, aber in ihrer Verwendung und Funktion teilweise deutlich von der Konzeption der Thingspiele abweichen.

Die Hauptfigur wird in den meisten Thingspielen ohne individuelle Persönlichkeitsmerkmale beschrieben. Sie befindet sich im Dialog mit dem Chor und ist für die Monologe zuständig. Im Fall „De Stedinge“ gibt es mehrere Hauptfiguren, die als Repräsentanten des gesamten Volks fungieren. Das Volk ist hier wie in den sozialistischen Massenschauspielen Träger der Handlung. Wie bereits erwähnt, sind auch die auftretenden Bauernführer nur Sprachrohr des Volkes und gehen immer wieder

540 Wolff (1985), S. 203.

541 Ebd., S. 205.

542 Lesle, Ulf: *Das niederdeutsche Theater. Von `völkischer Not` zum Literaturtrost*. Hamburg 1986, S. 166.

in den Chor über. Einzelpersonen des Stückes wie die drei Bauernführer Heiko, der sich zu seinem Volk bekennt und sein Mönchsgelübde bricht, Bolekes Vater, der bis zuletzt nicht in die Knie geht, Bolekes Sohn, der flüchtet, so dem Tod entgeht und die Zukunft der Stedinger damit sichert, Siefke, die nicht jammern, sondern kämpfen will, deren Tochter Meike, die sich das Leben nimmt, um der Schande zu entgehen und in der Ausdeutung der Nationalsozialisten die Gesamtheit der Stedinger Bauern sind die Hauptfiguren des Stückes August Hinrichs'.

Das zweite wesentliche dramaturgische Element, der „Chor“ war seiner Funktion nach im Thingspiel in zwei Kategorien eingeteilt. Hannelore Wolff schreibt:

... einmal ist der Chor Handlungs- und Bewegungsträger, im anderen Fall repräsentiert er die 'Volksseele'.⁵⁴³

In „De Stedinge“ von August Hinrichs hat der Chor beide Funktionen. Er ist also Handlungsträger und Volksseele in einem. Auch im Thingspiel „Das Frankfurter Würfelspiel“ von Eberhard Wolfgang Möller hat der Chor beide Funktionen inne. Als Handlungs- und Bewegungsträger ist der Chor direkt mit der Handlung der Hauptfigur verbunden. Deren Äußerungen bestimmen Reaktion und Aktion des Chores. Der Aufforderung der Bauernführer in die Schlacht zu ziehen wird vom Chor zugestimmt und sie wird befolgt. Tritt der Chor in der Funktion der Volksseele auf, gibt er allgemeingültige Wahrheiten preis, die mit dem Handeln der Hauptfiguren übereinstimmen. Dies geschieht u.a. an den Stellen des Stückes, an denen der Chor das Lied „De Bur is free ...“ singt.

Die Bezeichnungen für die Chorsequenzen sind verschieden, auch wenn eine inhaltliche bzw. personelle Abgrenzung nicht ersichtlich ist. Diese Sequenzen heißen dann „Stimmen“, „Rufe“, „Alle“, „Volk“, „Aufschrei der Empörung“ oder „Wilde Rufe“. Selten sind kurze Ausrufe der Frauen, der Männer, der einzelnen Bauertrupps oder des Kreuzzugheers. Der Chor wird in „De Stedinge“ nicht als solcher bezeichnet. Das ist eine konkrete Abgrenzung zu den Chorpässagen der anderen Thingspiele. Er bildet auch nicht wie in den Thingspielen eine eigenständige Instanz, die die Handlung kommentiert oder Stellung bezieht. Vielmehr ist der Chor die Stimme der Masse des Volkes bzw. des Kreuzzugheeres. Er vermittelt, diese Funktion hat er mit den Chören der Thingspiele gemein, zwischen Handlung und Zuschauer und dient auch hier zur Erzeugung des Volksgemeinschaftsgefühls. Zum Sprechchor hatten die Nationalsozialisten ein ambivalentes Verhältnis. Einerseits war er aufgrund seiner Wirkungen unverzichtbar für die Realisierung der Thingspielkonzeption, andererseits war seine Verwendung als Sprechchor für sie zu sehr mit den kommunistischen Massenschauspielen und der Agitprop-Bewegung verbunden. Im Mai 1936 wurde der Chor verboten. Diese Maßnahme war ein wesentlicher Grund für das Abebben der Thingspielbewegung.⁵⁴⁴

In Aufbau und Sprachform gibt es Unterschiede zwischen „De Stedinge“ und den Thingspielen. Wolff schreibt, dass die Thingstücke „keine Handlung, also keine Entwicklung des Geschehens und der Charaktere“ haben und nicht dialogisch sind. Das trifft auf das Stück von Hinrichs nur teilweise zu. Sie schreibt weiter:

543 Wolff (1985), S. 214.

544 Fischer-Lichte (2005), S. 145.

Dafür kennt das Thingstück Bekenntnisse und vorgegebene Wahrheiten, die sich nicht in Handlung objektivieren, sondern nurmehr verkündet werden.⁵⁴⁵

Im Stedingerstück wird der Ausspruch „Leever dod als Slav“ (Lieber tot als Sklaverei) zum Programm und zur objektivierten Wahrheit, die am Ende des Stückes im Tod der Stedinger Bauern zum Ausdruck kommt. Zwar arbeitet Hinrichs auch mit dem Element des Chores und des Einzeldarstellers, doch baut er eine sich entwickelnde Handlung in das Geschehen ein und lässt auch die Entwicklung von Charakteren zu. So streift sich einer der Mönche, die den Kirchenbann überbringen, sein Gewand ab, gibt sich als Stedinger Bauernsohn zu erkennen und wechselt damit die Partei. Der Bauernführer Boleke von Bardenfleht versucht zu Beginn gewaltfrei und bedacht die Bedrohung von den Bauern abzuwenden, um später zum leidenschaftlichen Kämpfer zu werden.

In der Sprachform sind sich das Thingspiel und das Stück August Hinrichs' wieder ähnlich. Wolff bemerkt hier: „Anstelle eines die Handlung vorantreibenden Dialogs stehen sich Aufrufe, Deklamationen und prägnante Sätze gegenüber, die wie Bruchstücke politischer Reden klingen“ und die Aussage „nicht argumentativ, sondern suggestiv vermitteln“ sollen.⁵⁴⁶ Wolff schreibt weiter und auch dies trifft auf das Stück Hinrichs' zu:

Der simple Sprachstil ist leicht einprägsam und verlangt wenig verstandesmäßige Arbeit; er zeigt kurze, parataktisch aneinandergereihte Hauptsätze, kaum Adjektive, häufige Wiederholungen von Satzteilen und Schlagworten. Die Sprache ist überwiegend in Versen gebunden, die wiederum häufig in einhämmerndem Marschrhythmus abgefaßt sind.

Erinnert sei hier an das mehrfach erklingende Lied „De Bur is free ...“ und an Aussprüche wie „Leever dod als Slav“, „nich inne Knee“ oder „kin Knech“.⁵⁴⁷ Nicht nur Hinrichs' Stück hat die Sprachform mit den Thingspielen gemein, auch die Massenschauspiele der Sozialisten benutzten eine ähnliche Sprache.

Die dem Rezipienten bekannten „Formen der christlichen Liturgie, wie Gebete, Choräle, Psalmen, Hymnen oder Sprüche“⁵⁴⁸, die oftmals in den Thingspielen vorkamen, sind zwar auch Bestandteil des Hinrichsstückes, werden aber anders genutzt. Hinrichs wollte keine religiöse Grundstimmung oder Weihecharakter erzielen. Das Volk der Stedingerbauern betet ohne dass es die göttliche Hilfe erwartet. Das Beten ist lediglich Ausdruck ihrer verzweifelten Not und soll eine klare Positionierung bei dem Rezipienten bewirken. Die Aussage ist, dass das Volk auch ohne Kirche betet, Hilfe jedoch nicht erwarten kann. Von den Nationalsozialisten wird diese Szene so interpretiert, dass erst sie die Gebete der Bauern erhört haben.

Der größte Unterschied zwischen der Sprachform der Thingspiele und des Stedingerstückes besteht im Dialekt. Wie bereits beschrieben, gab es eine hochdeutsche und eine niederdeutsche Version des Stückes von August Hinrichs, wobei die hochdeutsche Fassung nach ihrer Uraufführung am Lan-

545 Wolff (1985), S. 216.

546 Ebd., S. 218.

547 „Der Bauer ist frei...“; „Lieber tot als Sklave“; „nicht in die Knie“; „kein Knecht“

548 Wolff (1985), S. 218.

destheater Oldenburg nicht mehr gespielt wurde. Dieser Umstand wirft die Frage auf, ob tatsächlich die Gesamtheit der deutschen Bevölkerung – Rosenberg bezeichnete Spiel und Spielort als Wallfahrt aller Deutschen – durch ein solches Stück zur propagierten Volksgemeinschaft bewegt werden konnte. Die Verständlichkeit des Dialektes war sicher für einen Süddeutschen äußerst schwierig. Die derbe, volkstümliche und bäuerliche Sprache durchzieht das gesamte Stück und darin besteht ebenfalls ein großer Unterschied zu den Thingspielen, die literarisch höherwertiger waren auch wenn sie für die Allgemeinheit verständlich sein mussten.

3.3.2.12 *Weitere Merkmale der Thingspiele*

Die Thingspielinszenatoren bedienten sich, wie bereits beschrieben, der Mittel, die bereits die sozialistischen Massenschauspiele nutzten. Hierbei schafften die Aufmärsche und Abmärsche der farblich abgestimmten Chöre, begleitet von Musik, bereits optische und akustische Reize. Solche Reize wurden auch durch rhythmische Tanzbewegungen der zunächst starr wirkenden Masse erzeugt, die nun zu bewegten Bildern wurden. Diese größtenteils symbolhaften, pantomimenartigen Massenchoreographien waren dazu prädestiniert, Abwechslung in das Bildgeschehen zu bringen. Dies wurde auch durch den Einsatz von Feuer, Rauch und Explosionen oder von Beleuchtungschoreografien in der Dunkelheit erreicht, der ebenfalls eine starke Bildwirkung garantierte. In den Rezensionen zum Steindingerstück bescheinigt man dem Inszenator Sellner eine gute Massenregie. Greifbar wird sie einzig in wenigen erhaltenen Fotos und in dem bereits angesprochenen Film der Ufa. Drei kurze Sequenzen des Wochenschaufilms zeigten eine rhythmisch bewegte Zusammenkunft der Bauern um Heiko, der gerade in die Gemeinschaft wieder aufgenommen und freudig von den Bauern begrüßt wird. Drei unterschiedliche Kameraeinstellungen zeigen die gleiche Szene und so kann man feststellen, dass die Masse tatsächlich in tanzähnlicher Choreografie als Masse Wirkung erzielt. Aus verschiedenen Richtungen strömt sie wellenlinienartig in die Mitte des Geschehens und umringt den Protagonisten, der trotzdem ständig sichtbar bleibt. Dies ist dadurch möglich, dass sich das Volk, das von Hinten heranströmt, auf der gleichen erhöhten Spielfläche wie Heiko befindet und die Masse, die von vorn naht, auf der tiefer gelegenen Ebene spielt. Außerdem heben sich die Protagonisten augenscheinlich durch ihre dunklen Kostüme vom Volk, das vorwiegend hell gekleidet ist, ab. Eine starke Bildwirkung wird auch durch das gemeinschaftliche Heben der Fäuste als Jubelgeste erzeugt. Die bewegten Bilder zeigen also, dass auch Sellner optische Reize durch choreographierte Massenbewegungen erzeugte. Einige erhaltene Fotografien zeugen von Tänzen, die auf der Bühne stattfanden. Zwei Textstellen fordern Tanzsequenzen. Am Anfang des Stückes soll Volksfeststimmung erzeugt werden und auch in der Szene, in der es um die Hochzeit zwischen Meike und Heiko geht, fordert der Autor tanzende junge Mädchen. Von der Beleuchtungschoreographie ist nur wenig überliefert. Es kann allerdings davon ausgegangen werden, dass auch Sellner mit einer solchen arbeitete, da er auch schwarze und weiße Rauchbomben nutzte, um die Illusion eines brennenden Dorfes zu erzeugen.

Die Akustik spielte ebenfalls eine nicht zu unterschätzende Rolle. Dazu wurden auch auf dem Stedingsehregelände zahlreiche Lautsprecher installiert, die ein perfektes Zusammenspiel zwischen Akustik und Optik ermöglichen sollten. Der Rhythmus der Musik sollte nach Schlösser die Verbindung zwischen den verschiedenen Elementen sein. Fischer-Lichte betont, dass trotzdem die Sorge bestand, dass die gewünschten Aktivitäten der Zuschauer ausblieben und die Wirkungen der Musik, der Mimik und des Tanzes nicht ausreichten. Reichsdramaturg Schlösser wusste, dass die Zuschaueraktivierung nur durch „rhythmische Bewegung und Aktion“ erreicht werden konnte.⁵⁴⁹ Nach Hannelore Wolff setzte sich die Verwendung von Geräuschkompositionen gegenüber musikalischer Kompositionen durch, da Fanfaren, Trommelwirbel, Orgeltöne oder Glockengeläut das gesprochene Wort besser unterstreichen konnten. Bekannte Volkslieder sollten gleichzeitig „die Identifikationsbereitschaft der Zuschauer mit dem Bühnengeschehen“ steigern.⁵⁵⁰ Auch im Stück von August Hinrichs werden niederdeutsche Volkslieder gesungen und Geräusche wie „ferne Trommelschläge und Hornrufe [...] Glocken“⁵⁵¹ verwendet. (Auslassung – C.W.)

Wolff beschreibt, dass die Aufführungen meistens nach einem gleichen Schema endeten. Dabei zogen von Marschmusik begleitet nationalsozialistische Formationen aus SA, SS oder anderen Verbänden mit den entsprechenden Fahnen „durch die Zuschauerreihen hindurch in das Theaterrund ein“.⁵⁵² Höhepunkt des Thingspiels war dann das gemeinsame Absingen des Horst-Wessel-Liedes oder der Nationalhymne, ein Ritual, das die gewünschte Wirkung der Volksgemeinschaft befördern und die Realität mit der Fiktion verbinden sollte.

Aus der Aufführung war somit ein kultischer Akt geworden, ein ritueller Vollzug der Revolution auf national `sozialistisch` unter den Bannern und Zeichen des Dritten Reiches.

553

Es ist davon auszugehen, dass die meisten Aufführungen des Stedingerstücker ähnlich endeten. Auch wenn die einzelnen Rezensionen nichts darüber verlauten lassen, erscheint es sicher, dass dies zumindest bei den jeweiligen Eröffnungsaufführungen der Saisonen 1934, 1935 und 1937 geschah. Auch hier wurde wahrscheinlich am Ende der Aufführung gemeinsam mit dem Publikum nationalsozialistisches Liedgut gesungen.

Auch diese Strategien sollten eine „Volksgemeinschaft“ erzeugen und das Gefühl der Zusammengehörigkeit verstärken. In diesem Zusammenhang steht auch der Gedanke der Thingspielbeförderer, die Aufführungen auf Feiertage wie den Reichstrauertag, den Hitlergeburtstag oder den Tag der Machtergreifung zu legen, die für die nationalsozialistische Bewegung von Bedeutung waren. Nach Erika Fischer-Lichte übernahmen die Nationalsozialisten offensichtlich den Gedanken „Aufführungen von Thingspielen an den neuen nationalsozialistischen Fest- und Feiertagskalender anzubinden“

549 Siehe dazu: Fischer-Lichte (1999), S. 296; Fischer-Lichte (2005), S. 135.

550 Wolff (1985), S. 225.

551 Hinrichs (1934), S. 55.

552 Wolff (1985), S. 225.

553 Ebd., S. 226.

aus der Festkultur der Sozialdemokraten und der Feierpraxis der Kommunisten.⁵⁵⁴ Diese „neue“ Tradition sollte sich auf lokaler Ebene auch für das Stedingerstück entwickeln. Einerseits kann man es als Jubiläumsstück schlechthin bezeichnen, da es für die 700-Jahrfeier der Schlacht bei Altenesch geschrieben und zur Feier am 27. Mai 1934, die besagte Schlacht war am 27. Mai 1234, uraufgeführt wurde. Die Premiere des Stückes Ende Mai 1937 bezog sich ebenfalls auf das Datum der Schlacht.⁵⁵⁵ Ein weiteres Ereignis, auf das immer wieder Bezug genommen wird, ist die Erringung der absoluten Mehrheit im Oldenburger Landtag durch die NSDAP im Mai 1932.

Die Primärziele der Thingspielorganisatoren waren die Entwicklung eines Volksgemeinschaftsgefühls bei den Rezipienten und die Mobilisierung der Zuschauer für die Ziele der nationalsozialistischen Bewegung. Wie die Wirkung auf die Thingspielkonsumenten wirklich aussah, kann man nicht mehr nachvollziehen. Die Rezensenten der Thingspiele waren zum größten Teil nicht von der gewünschten Wirkung überzeugt.

3.3.2.13 „Steding Renke“ – 1939

Am 9. November 1939, dem Reichstrauertag der NSDAP, wurde August Hinrichs' Volksstück „Steding Renke. Spiel vom Opfergang eines Volkes“ von Gustav Rudolf Sellner uraufgeführt. Es galt als Fortsetzung des Hinrichs Stückes „De Stedinge“, war einzig in einer hochdeutschen Fassung erschienen und wurde nur im Staatstheater Oldenburg aufgeführt. Das Stück behandelt die Verweigerung des alten Bauern Renke Steding, vor den neuen Herrschern auf die Knie zu gehen und beginnt direkt nach der Schlacht von Altenesch. Ich werde das Stück im Rahmen meiner Arbeit ausführlicher betrachten, um zu klären, inwiefern „Steding Renke“ an die Ästhetik von „De Stedinge“ und damit an das dargestellte Gegenmodell der Thingspielbewegung anknüpft. Aufgrund der Quellenlage ist die Untersuchung auf den Text der Aufführung beschränkt. Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen beiden Texten lassen sich demnach nur in Bezug auf Sprache, auf die Dialoge und die Dramaturgie nachweisen. Anhand der Darstellung des Stückinhalts werde ich punktuell Vergleiche zu „De Stedinge“ herstellen.

Wegen einer Kriegsverletzung konnte der alte Stedinger Bauer Renke nicht mit seinen Söhnen in die Schlacht ziehen. Er wartet nun ungeduldig auf das Zeichen des Sieges der Stedinger. Das Zeichen bleibt aus, zwei Dorfbewohner kommen verwundet aus der verlorenen Schlacht und berichten von den toten Bauernführern Boleke, Thammo und Detmar. Auf die Frage seiner Schwiegertochter Ebba, warum Krieg sein muss, antwortet er:

554 Fischer-Lichte (1999), S. 295.

555 Im Mai 1935 war offensichtlich der Bau des Spieldorfes noch nicht fertig gestellt, die Bühne damit noch nicht spielbereit und so musste die Premiere anscheinend in den Juli verlegt werden.

Weil sie uns unser Land hier nicht gönnen! Weil wir Knecht` werden solln, schinden und placken für fremde Herrn, Zins, Steuer und Bede zahl! Ein' krummen Buckel machen, hinknien und ducknacken – weil's keinen freien Bauern mehr geben soll – darum!⁵⁵⁶

Mit diesen Worten wird noch einmal an die Thematik von „De Stedinge“ erinnert und auf den Grund für den bewaffneten Widerstand des gesamten Volkes verwiesen und der andauernde Krieg legitimiert.⁵⁵⁷

Nachdem klar war, dass die Schlacht verloren worden war und nur noch die Flucht aus der Heimat das Weiterleben der Stedinger sichern könnte, entscheiden sich auf Anraten Renkes alle Überlebenden doch für das Bleiben. Die Reiter des Kreuzfahrerheers, die nun auftreten, peinigten und bedrohen die Stedinger. Ein Erlass des neuen Herrschers, der vom Erzbischof eingesetzt worden war, besagt, dass die Bauern eine unrealistisch hohe Menge an Abgaben zahlen müssen, dass ihr altes Recht nicht mehr gilt, sie keine freien Bauern mehr sind und sie vor ihm in die Knie gehen müssen. Auch in diesem Stück über die Stedinger wird die Kritik an den weltlichen Machenschaften der katholischen Kirche immer wieder laut. Interessant ist, dass das Entwaffnen der Stedinger immer wieder thematisiert wird. Im Stück versteckt Renke seine Axt und bringt sie am Ende des Stückes auch zum Einsatz. Die Vermutung liegt nahe, dass die Entwaffnung, die Entrechtung und die Enteignung der Stedinger das Gedenken an den Versailler Vertrag aufleben und die Anfang 1939 erhebliche Ausrüstung des deutschen Militärs legitimieren sollte. Der Begriff der Ehre spielt im gesamten Stück eine große Rolle. Es geht den Bauern nicht um ihre materiellen Güter, sie nehmen die Ausbeutung durch das Reiterheer und den Grafen an, sie wollen es ertragen und auf eine bessere Zeit hoffen. Renke soll als Sprecher der Bauern den Eid auf die neuen Machthaber schwören und auf die Knie gehen. Der Kniefall wird immer wieder von ihm und den anderen Bauern abgelehnt. Das „zu Kreuze kriechen“ kommt für sie nicht in Frage. Renke verwandelt sich im Laufe des Spiels vom störrischen, aufbegehrenden Bauern zum ruhigen, abwartenden und bedachten Sprecher der Bauern. Immer wieder gibt er zu bedenken, dass nach schweren Jahren glückliche Jahre folgen und sie die Schmach ertragen müssen für eine bessere Zukunft des Stedinger Volkes.

Nach diesem kurzen Abriss der Thematik des Stückes und ihrer Gestaltung, werde ich nun auf einige Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu „De Stedinge“ verweisen. Als erster Unterschied fällt auf, dass „Steding Renke“ nicht für die Freilichtbühne geschrieben war, da seine drei Akte ausschließlich im Bauernhaus Renkes spielen. Das Nachfolgestück von „De Stedinge“ ist demnach nicht mit den dramaturgischen und ästhetischen Besonderheiten des thingspielähnlichen Stückes zu vergleichen. Hinzu kommt, dass es weder Chorsequenzen noch Massenszenen gibt. Während in den Aufführungen zu „De Stedinge“ ca. 300 Darsteller mitwirkten, gab es bei „Steding Renke“ 13 Rollen zu vergeben. Sahen das erste Stedingerstück ca. 300.000 Zuschauer, so waren es bei vollbesetztem Haus zur einzigen Aufführung des Zweiten 1000 Besucher.

556 Hinrichs, August: *Steding Renke. Spiel vom Opfergang eines Volkes*. Berlin 1939, S. 6 [Hinrichs (1939)].

557 Diese Frage könnte zudem, wie ich noch zeigen werde, auf den ersten Weltkrieg bezogen sein, der in der Antwort als Verteidigungs- und Befreiungskrieg dargestellt wird. Als Kommentar zum beginnenden zweiten Weltkrieg wird damit eine Begründung für die Fortsetzung des Widerstands vorbereitet.

Die Anspielungen auf den ersten Weltkrieg und den Versailler Vertrag finden sich in beiden Stücken Hinrichs'. Interessant ist, dass die beiden Hauptakteure Boleke in „De Stedinge“ und Renke in „Steding Renke“ entgegengesetzte Wandlungen vollziehen. Während Boleke zu Beginn des Stückes gewaltfrei und bedacht agiert und später erst den leidenschaftlichen Kämpfer darstellt, geschieht die Veränderung bei Renke umgekehrt. Das bedeutet, dass das erste Stück die Verteidigung hervorhebt, während das zweite Stück eher zum Durchhalten aufruft.

In beiden Stücken herrscht eine derbe, volkstümliche, bäuerliche Sprache mit kurzen, prägnanten Sätzen. Während es bei „De Stedinge“ eine hochdeutsche und eine niederdeutsche Version gab, schrieb Hinrichs für „Steding Renke“ nur eine hochdeutsche Fassung. Das zweite Stedingerstück Hinrichs' ist erneut in drei Aufzüge unterteilt und setzt zeitlich direkt am Tag der Schlacht von Altenesch ein, mit der das erste Stedingerstück endet. „De Stedinge“ beginnt Anfang 1233 und endet im Mai 1234. Es umfasst damit die Zeitspanne von über einem Jahr. „Steding Renke“ beginnt im Mai 1234 und endet ein viertel Jahr später im August 1234. Aufgrund der dürftigen Quellenlage kann ich weder die politische Ausnutzung durch die Nationalsozialisten noch die ästhetische Umsetzung des Stückes „Steding Renke“ auf der Bühne durch Gustav Rudolf Sellner beleuchten. Auch inwiefern das zweite Stück Hinrichs' über die Stedinger mit der „Gauschulungsburg Bookholzberg“ bzw. der „Gedenkstätte Stedingsehre“ und deren Verantwortlichen in Beziehung stand, kann nur erahnt werden.

Ein für den gesamten Inhalt des Stückes „Steding Renke“ symptomatischer Dialog führen die Bauern Gerriet und Renke im dritten Akt. Hier heißt es:

Gerriet: Renke – als ich heut nacht lag in der Höllenpein – – hatten die Hölzer in ihr Bosheit so fest geschraubt, daß ich mein' Knöchel dran blutig riß – – hab die Zähne zusammengebissen und kein Schrei getan, wie `s auch brannte. Aber hier – hier drin (schlägt an seine Brust) da hats gebrüllt und gebrüllt: muß ein End haben jetzt! Ein End, Renke, so oder so!

Renke (seufzend): Ein End – – ja – ein End.

Gerriet: Muß ein End nehmen jetzt! Ist mehr, als ein Mensch tragen kann. Drei Monde hausen sie wie wilde Tier in mein Haus, haben mir alles weggenommen, mich ausgepreßt bis aufs Blut – – haben mein klein Magd, die Hilke, in ihr teuflische Gier zuschanden gemacht – – konnts nicht hindern, mußst Zins fahren derweil – – haben mich dazu in ihr dreimal verfluchten Block gespannt wie ein Vieh – – (aufschreiend) Renke, ist's Maß denn noch immer nicht voll genug jetzt?

Renke: Will dirs sagen, Gerriet: ist längst überlaufen, das Maß! Aber nicht wegen deiner! – – Sechstausend haben sie hingeschlacht't und gemord't, hatten nie was verbrochen. Wieviel hundert oder tausend sie noch bei lebendigem Leib verbrannt haben samt Kind

und Gesind, wieviel unschuldige Weibsleut sie viehisch geschänd't haben im ganzen Land, das mag Gott allein wissen. Da zählt dein eigen Ungemach nur als 'Tropfen vor soviel Leid und Blut.

Gerriet: Bäumt sich alls in mir auf, Renke. Müßt jetzt was geschehn! Irgendwas!

Renke: Darf jetzt nichts geschehn – – müssen aushalten, Gerriet! Müssen nur den festen Glauben halten auf ein bessere Zeit.

Gerriet: Auf was soll ich noch glauben? Sind ja all' tot, dein' Söhn und meine – lebt bald keiner im ganzen Land!

Renke: So glaub ich auf unser' Enkel!

Gerriet (steht müde auf): Ist mir zu lang die Zeit. Bis dahin leb ich nicht mehr.

Renke: Du nicht, und ich auch nicht. Geht aber nicht um dich und um mich – geht um Stedingen jetzt!⁵⁵⁸

Auf der einen Seite kommt in diesem Dialog das Durchhalteprinzip, das sich durch das ganze Stück zieht, zum Ausdruck. Auf der anderen Seite wird der Rezipient dieses zweiten Stedingerstücks mit dem Leid der Stedinger konfrontiert, das, wie bereits im ersten Stedingerstück Hinrichs', die Assoziation zum Leid des deutschen Volkes nach dem ersten Weltkrieg hervorrufen soll. Diese Annahme eröffnet den Blick auf das Zeitgeschehen. Als das Stück Ende 1938/ Anfang 1939 von August Hinrichs geschrieben wurde, waren die Vorzeichen für einen bevorstehenden Krieg schon deutlich erkennbar. Am 19. Oktober 1938 weist das Propagandaministerium die Presse an „das Selbstvertrauen des deutschen Volkes zu seiner eigenen Kraft und seinen militärischen Machtmitteln“ zu stärken.⁵⁵⁹ Der Autor erinnert in seinem neuen Stück über das Leiden der Stedinger indirekt an das Leiden der deutschen Bevölkerung unter dem Versailler Vertrag und an die von den Nationalsozialisten propagierte „jüdische Herrschaft“ über die Deutschen während der Zeit der Weimarer Republik. Gleichsam erinnert er an die Beendigung des Leides durch die nationalsozialistische Machtergreifung und an die durch sie eingetretene „bessere Zeit“. Dies kommt auch in dem Fakt zum Ausdruck, dass das Stück seine Uraufführung am Reichstrauertag des Jahres 1939 erlebte. Diese Geste stellt die Nationalsozialisten in die Tradition der Stedinger Bauern und beschreibt diese als Vorkämpfer des Nationalsozialismus.

558 Hinrichs, August (1939), S. 63.

559 Sywottek, Jutta: *Mobilmachung für den totalen Krieg. Die propagandistische Vorbereitung der deutschen Bevölkerung auf den zweiten Weltkrieg*. Opladen 1976, S. 166.

Bis zum Ende des Stückes verweigern die Stedinger den Kniefall vor dem neuen Herrscher. Renke verteidigt am Ende die Ehre seiner Schwiegertochter mit der versteckten Axt, erschlägt den Vergewaltiger und wird für seine Tat gehenkt. Die Bauern sind sich nach dem Tod Renkes einig, dass sie das Leiden für eine bessere Zeit ertragen wollen, ohne dabei ihre Ehre zu verlieren. Der Leitsatz des Stückes „Nicht in die Knie!“ erinnert stark an die Szene in „De Stedinge“, in der Bolekes Vater vor dem Vogt nicht in die Knie geht. Im ersten Stedingerstück Hinrichs' heißt ein ständig wieder auftauchender Satz: „Dot, aber nich in de Knee!“⁵⁶⁰ Augenscheinlich hatte Hinrichs das „Tot, aber“ aus dem Satz verband. Dieser dramaturgischen Maßnahme könnte man unterstellen, dass sie die Alternative zur Verweigerung des Kniefalls, den Tod, unterschlagen wollte. Tatsächlich gibt es im zweiten Stedingerstück Hinrichs' keinen Aufruf zum Sterben. Vielmehr dreht es sich um das Überleben des Stedinger Volkes und das Aufrechterhalten der Ehre bis eine „bessere Zeit“ kommt. Ein darauf aufbauender Unterschied der beiden Stücke über die Stedinger Bauern ist bereits in den jeweiligen Untertiteln zu erkennen. Handelte es sich im ersten Stück um den „Untergang eines Volkes“, so ging es im Zweiten um den „Opfergang“ desselben. Am Vorabend des Zweiten Weltkrieges war es sicher nicht opportun von einem Untergang zu sprechen. Warum Hinrichs, der das Thema nach eigenen Aussagen von den Nationalsozialisten ausgenutzt sah, ein weiteres Stück zum Stedinger-Stoff in Form dieses offensichtlichen Durchhaltestückes⁵⁶¹ schrieb, bleibt unklar. Es war die einzige Uraufführung des Schauspiels in dieser Spielzeit. Zur Inszenierung Gustav Rudolf Sellners und zur Begründung der frühzeitigen Absetzung des Stückes waren keine schriftlichen Aussagen aufzufinden. Es besteht die Möglichkeit, dass das dargestellte Leiden der Stedinger nach der Schlacht zu Beginn des Zweiten Weltkrieges nicht gewünscht wurde. Eine eindeutige Beurteilung des zweiten Hinrichsstückes zu den mittelalterlichen Stedingern ist nicht möglich. Es ist jedoch bezeichnend, dass das Bildungs- und Unterhaltungstheater, das nach 1935 wieder einen größeren Stellenwert in der Theaterlandschaft einnahm, 1939, also mit dem beginnenden zweiten Weltkrieg, in einer kurzen Zeit der Kriegseuphorie auf dem Theater mit Stücken wie diesem von August Hinrichs erneut konfrontiert werden sollte. Das Hauptziel solcher Stücke war nun, die Mobilmachung für den Krieg zu legitimieren und die Notwendigkeit der Verteidigung und des Durchhaltens in den Köpfen der Deutschen zu manifestieren.

3.3.2.14 *Das Ende der Bewegung*

Die Thingspielbewegung hatte ihren Höhepunkt und ihr gleichzeitiges Ende bei den Olympischen Spielen 1936 in Berlin. Hier wurde am 2. August 1936 „Das Frankfurter Würfelspiel“ von Eberhard Wolfgang Möller uraufgeführt. Die Kritiken fielen dabei äußerst unterschiedlich aus. Viele Na-

560 „Tot, aber nicht in die Knie!“

561 Siehe dazu: Köhn, Rolf: „Lieber tot als Sklav!“. Der Stedingeraufstand in der deutschen Literatur (1836-1975) In: *Oldenburger Jahrbuch 1981*. Oldenburg 1981, S. 137.

tionalsozialisten sahen im Stück Möllers das Modellstück der Thingbewegung.⁵⁶² Während die Rosenberg-Fraktion die christlichen Tendenzen des Stückes monierte, setzte die katholische Kirche das Stück sogar auf den Index. Auch die ausländische Presse urteilte unterschiedlich. Während die einen das fehlende Neue in dieser Kunstform kritisierten, sahen die anderen Ansätze zum Neuen und lobten die Wirkung auf die Zuschauer. Fischer-Lichte bemerkt hierzu, dass „im In- und Ausland die anerkennenden Stimmen“ überwogen und es daher unverständlich erscheinen mag, dass noch im Jahr 1936 die Thingspielbewegung abflaute. Im Mai 1936 erließ der Propagandaminister ein Sprechchorverbot und schwächte damit das Thingspiel, weil er ihm eines der wichtigsten künstlerischen Mittel entzog. Ebenso entzog man ihm nach den Olympischen Spielen die staatliche Förderung. Einige der großen Thingspielstätten wurden noch vollendet und Kleinere durch lokale Initiativen weiterhin gefördert. 1937 entzog das Propagandaministerium den Freilichtspielen den Status der „Reichswichtigkeit“. Goebbels hatte „die Kraftakte mit Holzformen satt“. Für Rosenberg, der „völkische Festgestaltung“ auch unter freiem Himmel förderte“, war diese Maßnahme ein Dämpfer.⁵⁶³ Interessant ist der Fakt, dass Rainer Schlösser, der nach dem Tod Otto Laubingers 1935 dessen Reichstheaterkammer übernahm, den „Reichsbund der Deutschen Freilicht- und Volksschauspiele“ dem Pfälzer Gaukulturwart Moraller übergab, der ein Vertrauter Rosenbergs war und nun den Einfluss Gersts ausschaltete.⁵⁶⁴ Es ist also davon auszugehen, dass der christliche Einfluss auf die Thingspielbewegung, den die Rosenberg-Fraktion immer wieder monierte, letztlich auch zum Ende derselben beitrug. Die Thingspielbewegung und das Projekt um das Volksstück August Hinrichs' und dessen Spielort gehen zeitlich Hand in Hand. Beide entstanden im Jahr 1933 und verschwanden um das Jahr 1937. Fischer-Lichte erklärt:

Die kulturevolutionäre Stoßrichtung des Thing-Theaters befand sich allerdings 1936 schon längst nicht mehr in Übereinstimmung mit den Richtlinien der aktuellen Kulturpolitik.⁵⁶⁵

Innenpolitisch und außenpolitisch hatten sich die Nationalsozialisten 1936 bereits so gefestigt, dass mit einer „nationalsozialistischen Kulturrevolution“ nicht mehr zu rechnen war. In seiner Dissertation über „Die nationalsozialistischen Thingspiele“ kommt Wolfgang Kloss zu folgendem Resümee:

Da die Kulturpolitik und das Theater in den auf die „Thingspiele“ folgenden Jahren einer erneuerten klassischen Dramatik sich zuwandten, in der vor allem die Darstellung

562 Wie „De Stedinge“ spiegelt das von den Nationalsozialisten als Modellstück der Bewegung bezeichnete „Frankenburger Würfelspiel“ ebenfalls die entfernte deutsche Geschichte wider. Wobei zu konstatieren ist, dass sich die Mehrzahl der als Thingspiele bezeichneten Stücke auf zeitnahe Stoffe, wie den 1. Weltkrieg, die Weimarer Republik oder die Machtergreifung der Nationalsozialisten bezogen. In diesem Sinne wäre, wie auch Frau Prof. Fischer-Lichte in ihrem Gutachten zur Promotion argumentiert, „De Stedinge“ an den Beginn einer Traditionslinie zu setzen, die 1936 mit dem „Frankfurter Würfelspiel“ zum Modell erklärt wird.

563 Daibler, Hans: *Schaufenster der Diktatur. Theater im Machtbereich Hitlers*. Stuttgart 1995, S. 78.

564 Rühle (2007), S. 781.

565 Fischer-Lichte (1999), S. 299.

und Verwendung von Massen ausgeschlossen waren, und in Parallelisierung zu den Phänomenen der Massentheater der Revolutionen sind wir berechtigt, gerade auch in Hinblick auf die Unfertigkeit und Unmöglichkeit der Realisation, die Thingspiele als das adäquate Theater der nationalsozialistischen Revolution zu bezeichnen.⁵⁶⁶

Hannelore Wolff kommt zum Schluss, dass das „sogenannte "Theater der nationalen Revolution"“ von den Initiatoren des Thingspiels nur dazu geschaffen worden war, „um eine tatsächliche revolutionäre Entwicklung zu verhindern, also um gegen die Interessen der Massen vorzugehen“.⁵⁶⁷ Der Schein der demokratischen Mitbestimmung des Volkes wurde auch durch die Thingspielbewegung befördert und aufrechterhalten. Letztlich war hier das Bild der Volksgemeinschaft theatralisch gezeichnet worden. Die Darstellung der Masse und damit der Volksgemeinschaft konnte der Film besser bewerkstelligen. Rundfunk und Film waren nunmehr die wichtigeren Mittel zur Agitation.

Das Theater sollte wieder der Bildung und der Unterhaltung dienen und so förderte man ab 1935 vermehrt auch wieder die traditionellen Theater. Ab 1937 propagierte Schlösser die heroische Tragödie als wesentlichste dramatische Form.⁵⁶⁸ Erika Fischer-Lichte schreibt: „Das Theater wurde weitgehend entpolitisiert, die Rückkehr zur bürgerlichen Kultur vollzogen“.⁵⁶⁹ Das Theater sollte erheben, erbauen, bilden und unterhalten.

Das bürgerliche Bildungs- und Unterhaltungstheater, das man nie bekämpft hatte, wurde nun völlig „rehabilitiert“ und restauriert.⁵⁷⁰

Seine wesentlichen Vertreter, zu denen auch Gustav Rudolf Sellner gehören sollte, führten die Tradition bis in die sechziger Jahre der Bundesrepublik weiter.

3.3.2.15 *Exkurs: Parallelen zum Film „Kolberg“*

Im Fall des Stedingerstoffes ist der Gedanke interessant, dass der letzte fertig gestellte UFA Propaganda- und Durchhaltefilm „Kolberg“, 1942 geschrieben und inszeniert von Veit Harlan, ähnliche Strukturen wie das Stück von August Hinrichs aufweist. Der Film schildert die geschichtliche Situation um 1806-1807 in der Ostseestadt Kolberg, die von den französischen Truppen Napoleons belagert wird. Er beginnt ebenfalls mit einem bunten, fröhlichen Volksfest mit Tanz und Musik. Bald schon trifft auch hier die Nachricht von der bevorstehenden Belagerung der Heimat ein und das Volk singt in großen Massenszenarien am Anfang und am Ende des Films „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los“, ein Lied, das stark an „Der Bauer ist frei und ist kein Knecht“ erinnert. Die Kol-

566 Kloss, Wolfgang: *Die nationalsozialistischen Thingspiele. Die Massenbasis des Faschismus 1933-1935 in seinem trivialen Theater*. Wien 1981, S. 250.

567 Wolff (1985). S. 230.

568 Siehe dazu: Fischer-Lichte (1999), S. 299.

569 Ebd.

570 Ebd., S. 300.

berger wollen nicht kapitulieren gleich den Stedingern, sie wollen keine „Knechte im eigenen Haus“ sein. Die Bauern werden wie auch im Stedingerstück zu Soldaten, die ihre Heimat verteidigen und die auch ihre Frauen und Kinder wehrfähig machen. Ein wesentlicher Bestandteil des Films ist wie bei den Thingspielen die Musik, die Dank der besonderen technischen Möglichkeiten des Films sogar zur Charakterisierung unterschiedlicher Szenen genutzt werden konnte. Die brennenden, reetbedeckten Bauernhäuser und die Flutung des Deichs sind Bestandteile des Stückes „De Stedinge“ und des Films „Kolberg“. Eine deutliche Parallele bietet der Vergleich der beiden weiblichen Hauptakteure. Im Stück Hinrichs' hat Meike ihren Vater, ihre Brüder, ihre Schwester und ihren Geliebten an den Feind verloren. Im Film „Kolberg“ verliert Maria ebenfalls durch den Feind ihren Vater, ihre Brüder und ihren Geliebten. Beide Frauen haben für ihre Heimat Opfer bringen müssen. Sowohl der Bauernführer Boleke als auch der Stadtkommandant Gneisenau stellen ihr Volk vor die Wahl zwischen Krieg und Frieden. Das Volk entscheidet sich in beiden Geschichten für den Krieg und für die Verteidigung ihrer Heimat. Interessant sind die beinahe identischen Antworten. Boleke sagt: Nicht einer – das habe ich gewusst! Landsleute – nun ist mir nicht bang [...] Hier leben wir – und hier sterben wir“. Gneisenau sagt: „So wollte ich es von ihnen hören [...] jetzt können wir zusammen sterben“. (Auslassungen – C.W.) Theaterstück und Film erleben einen unterschiedlichen Ausgang. Während die Stedinger umkommen und die Schlacht verlieren, gewinnen die Kolberger die Schlacht gegen die napoleonischen Truppen. Dennoch liegt die Vermutung nahe, dass Harlan sich am Text von Hinrichs orientierte. Nicht zuletzt erinnert der Ausspruch „Lieber Sterben, als unsere Stadt den Feinden übergeben“ im Film sehr an das Motto des Hinrichstückes „Lieber tot, als Sklaverei“. Die augenscheinliche Verbindung zur Realität kommt im Folgenden zum Ausdruck. Noch am 4. April 1945 drohte der Gauleiter des Gaus Südhannover-Braunschweig Lauterbacher in seinem Durchhalteaufruf „Lieber tot als Sklav“ jedem mit der Todesstrafe, der sich kampflös ergeben wollte.⁵⁷¹

3.3.2.16 *Resümee*

Die Ausgangsfrage in der Betrachtung der Stedinger war, welches Verhältnis zwischen dem Stück August Hinrichs' und dessen Inszenierung durch Gustav Rudolf Sellner und der Thingspielbewegung besteht. Mir ging es insbesondere darum, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu analysieren. Um diese Frage beantworten zu können, war es notwendig, die geschichtliche Entwicklung des Projekts „Stedingsehre“ zu behandeln und sie anschließend unter verschiedenen Gesichtspunkten mit jener der Thingspielbewegung zu vergleichen. Im Ergebnis ist festzustellen, dass, obwohl das Stück „De Stedinge“ lediglich inoffiziell als Thingspiel und der Spielort nur für eine kurze Zeit als „Thingsstätte“ bezeichnet wurde, starke Ähnlichkeiten mit der Thingspielbewegung zu beobachten sind. Gemeinsamkeiten und Unterschiede werde ich im Folgenden zusammenfassend aufzeigen.

571 Tollmien, Cordula: *Nationalsozialismus in Göttingen (1933-1945)*. Göttingen 1998, S. 216 [kurz: Tollmien (1998)].

Die Diskrepanzen zwischen dem Propagandaministerium Goebbels und dem „Amt Rosenberg“ führten auch zu unterschiedlichen Ansätzen im Bezug auf die Thingspielbewegung und die Entwicklung einer nationalsozialistischen Theaterästhetik. Während Goebbels künstlerisch hochwertiges Theater mit intellektuellem Anspruch wünschte, vertraute Rosenberg auf das instinktive Kulturpotential der „germanischen Rassenseele“ und wollte ungekünsteltes Theater sehen. Während das Propagandaministerium die Thingspielbewegung als spezifisch deutsches Phänomen, das im Ausland repräsentativ wirken konnte, ansah, versuchte das „Amt Rosenberg“ die provinzielle, bäuerliche Ebene anzusprechen. Während der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda die katholische Kirche und das Christentum im Allgemeinen als Verbündeten sehen wollte, propagierte der „Beauftragte des Führers für die gesamte weltanschauliche Schulung und Erziehung der NSDAP und aller gleichgeschalteten Verbände“ das Germanentum als Staatsreligion. Der Heimatmythos, die geschichtliche Verwurzelung der Deutschen mit den Germanen und die „Blut- und Bodenideologie“ waren die Komponenten, die Rosenberg in seiner Politik bevorzugte.⁵⁷²

Frühzeitig und zwar bereits im Oktober 1934 verlor sich die Bezeichnung „Thing“ im Bezug auf das Stück „De Stedinge“ und dessen Aufführungsort. Im Selbstverständnis der lokalen Nazigrößen galten Stück und Aufführungsort aber weiterhin als adäquates Thingspielprojekt, auch wenn hierfür Begriffe wie „Weihe“ oder „Kult“ ersatzweise verwendet wurden. Rosenberg und nicht Goebbels förderte die Re-Inszenierung und politische Instrumentalisierung des Widerstands der Stedinger Bauern im 13. Jahrhundert, war der Förderer des Projektes um den Stedingerstoff und wollte Massenschauspiele der nationalen Geschichte sehen, in denen die germanische Rasse gegen artfremdes Gedankengut kämpfte. Anders als bei den seiner Ansicht nach abstrahierenden und symbolisierenden Thingspielen goebbelscher Prägung sollten realistische Ereignisse auf der „kultischen Landschaftsbühne“ und im Denken der Menschen verankert werden. Rosenberg wollte mit dem Projekt „Stedingsehre“ ein Gegenmodell zu den Thingspielen etablieren. Die gemeinsamen Ziele beider Projekte waren die Schaffung der „Volksgemeinschaft“ und die Vermittlung nationalsozialistischer Ideologie. Es ergibt sich jedoch weiterhin die Frage, inwiefern sich das Spiel August Hinrichs' und dessen Aufführungsort von den Thingspielen tatsächlich unterschieden.

Der Abschnitt über die Architektur ergab, dass sich der Bühnenbau des Stedingerstückes in einigen Punkten von den Bauten der Thingspiele unterschied. Der Architekt der Weihestätte „Stedingsehre“ richtete sich wie die Erbauer von Thingstätten nach dem architektonischen Vorbild des griechischen Theaters. Der Stufenaufbau der Bühne fand sich auch bei den Spielorten des Stedingerstückes. Die Anzahl der Sitz- und Stehplätze lag im Durchschnitt der Thingstätten. Auch das sakrale Element des Aufführungsortes war gegeben. So bot der Bookholzberg den Blick auf das Schlachtfeld von 1234 und vermittelte gleichzeitig eine große Bandbreite an landschaftlichen Eindrücken. Anders als bei den Thingspielen prägte das Stück „De Stedinge“ die Bühne, ein Umstand, der es schwierig machte, Inszenierungen anderer Werke hier zu realisieren. Die schmalen Treppenaufbauten

572 Vielleicht war auch dies ein Grund, warum sich Wilhelm Karl Gerst als erstes an die Rosenbergfraktion wandte, als er nach Förderern für das Heimat- und Volksspiel suchte. Er fand die Förderung dann aber nicht bei Rosenberg, der wahrscheinlich die christliche Prägung des Vorhabens kritisierte, sondern bei Goebbels.

des Zuschauerraumes machten es unmöglich, den Einzug von Formationen zu Kundgebungen und vor den Aufführungen zu gewährleisten. Die Trennung der Bühne von dem Zuschauerraum durch einen künstlich angelegten Flusslauf auf dem Bookholzberg war ein gravierender Unterschied zu den Thingstätten, weil dadurch die gewünschte Verbindung zwischen Zuschauer und Spielgeschehen unterbrochen und damit zumindest durch die Architektur nicht gewährleistet werden konnte.

Der Blick auf die Dramaturgie ergab Ähnlichkeiten, aber auch zahlreiche Unterschiede zwischen den Thingspielen im Allgemeinen und dem Stück August Hinrichs'. Stofflich passte das Stück in die Konzeption der Thingspielbewegung, da das sogenannte Modellstück Möllers „Das Frankfurter Würfelspiel“ ebenfalls die entfernte deutsche Geschichte widerspiegelte. Hauptfigur, Chor, Geschehensaufbau und Sprachform als Hauptelemente der Dramaturgie der Thingspiele ähneln denen des Stedingerstückes. Träger der Handlung ist im Stück August Hinrichs' nicht eine Hauptfigur, sondern die Gemeinschaft der Bauern und die sie charakterisierenden Einzelpersonen. Auch der Chor gleicht nur im Ansatz dem der Thingspiele. Dieser dient im Hinrichsstück als Handlungsträger und als Volksseele zugleich, kommt nur in kurzen Passagen zu Wort und ist keine eigenständige Instanz wie bei den Thingspielen. Gravierende Unterschiede sind im Handlungsaufbau zu erkennen. So gibt es anders als bei den Thingstücken einen sich entwickelnden Aufbau und sich entwickelnde Charaktere. Die einfache Sprache durch sich wiederholende einprägsame, kurze Sätze ist Merkmal der Thingspiele und des Stedingerstückes. Die Verwendung von Gebeten im Hinrichsstück hat nicht wie bei den Thingspielen die Funktion einer verbesserten Bezugsfähigkeit des Rezipienten zum Geschehen, sondern soll lediglich die Kirche als unmoralische Instanz deklassieren. Der große Unterschied in der Sprache liegt in der Benutzung des niederdeutschen Dialektes in „De Stedinge“. In keinem Thingspiel findet sich ein derartiger Bezug des Geschehens zur Sprache. Nicht nur der Ort der Handlung ist mit dem Aufführungsort identisch, auch für die Sprache der Aufführung wurde eine historische Sprachweise gewählt. Hinzu kommt die bäuerliche Ausdrucksform, die das gesamte Stück durchzieht und sich so von der literarisch höherwertigen Sprache der Thingspiele unterscheidet.

Ein wichtiges ästhetisches Element von Thingspielen waren choreographisch arrangierte Massenbewegungen, deren sich auch die Inszenierungen des Stedingerstückes bedienten. Ungefähr 300 Laiendarsteller, die die Verbindung zwischen Publikum und Spiel bewerkstelligen sollten, wurden von Gustav Rudolf Sellner auf die Bühne gebracht. Tanzähnliche Choreographien oder das gemeinsame Heben der Fäuste in der Inszenierung Sellners erzielten ebenso wie die Beleuchtungschoreographie die von den Thingspielorganisationsgebern geforderte emotionale Stimulation der Zuschauermassen, ein Gefühl von Volksgemeinschaft. Auch die in der Ästhetik der Thingspiele verwendeten akustischen Reize übertrugen der Inszenator Sellner, der Autor Hinrichs und der Architekt Behrens in die Inszenierung. Lautsprecher sorgten für die Beschallung des Zuschauerraums mit der zur Szene passenden Geräuschkulisse. Auch bekannte niederdeutsche Volkslieder wurden auf der Bühne gesungen, um die Identifikation des Publikums mit dem Geschehen auf der Bühne zu gewährleisten. Das gemeinsame Absingen von nationalsozialistischem Liedgut nach der Aufführung und die zeitliche Verbindung zu Jahrestagen wie der Machtergreifung der NSDAP im Oldenburger Land nutzten wiederum der Identifikation des Publikums mit dem Nationalsozialismus, deren propagierte Volksgemeinschaft

und deren suggerierten Zielsetzungen. Die Massenwirksamkeit war beiden Projekten gemein und auch die gemeinsamen Ziele vermochten beide zu transportieren.

Die Thingspielbewegung und das Projekt um das Stück August Hinrichs' entstanden und verschwanden von 1933/34 bis 1936/37. Die Gründe dafür waren die gleichen. Die Thingspielbewegung und das Projekt „Stedingschre“ hätten beide nach 1936/37 weiter funktionieren können, wurden jedoch von ihrem Ursprung her nicht mehr benötigt und ihre Stätten für politische Schulungen, Kundgebungen und Aufmärsche umfunktioniert. Auch wenn man den Bookholzberg nicht als Thingstätte bezeichnen kann und auch das Stück „De Stedinge“ kein „reichswichtiges“ und offizielles Thingstück war, so kann man dennoch feststellen, dass es große Gemeinsamkeiten zwischen der Thingbewegung und dem von Alfred Rosenberg geförderten Gegenmodell gab. Die Zielsetzungen, die Entstehung der „Volksgemeinschaft“ und die Propagierung nationalsozialistischer Bestrebungen, waren die gleichen, nur die Ansätze der beiden Kontrahenten Goebbels und Rosenberg unterschieden sich voneinander. Eng verbunden mit dem Stedingeprojekt war die „Niederdeutsche Bühne Oldenburg“ unter der Leitung Gustav Rudolf Sellners. Im Folgenden soll nun näher auf dieses Laientheater und dessen Arbeit unter Sellners Führung in den Jahren 1932-1940 eingegangen werden.

3.3.3 Die Niederdeutsche Bühne am Landestheater Oldenburg

Seit ihren Anfängen um 1920 war die „Niederdeutsche Bühne“ mit dem berufsständischen Theater Oldenburgs eng verbunden und es kam immer wieder zu gemeinsamen Theaterprojekten. Ihr Ensemble bestand aus ehrenamtlich wirkenden Laiendarstellern, die sich dem Erhalt der niederdeutschen Kultur verschrieben hatten und dies durch die Aufführung niederdeutscher dramatischer Literatur erfüllen wollten. August Hinrichs und Karl Bunje waren zwei dieser Literaten der unmittelbaren Gegenwart, deren Stücke vermehrt inszeniert wurden. Erich Ebermayer schreibt 1938 über sie:

Zwei Dramatiker bergen die Mauern der Stadt, die natürlich zu unserer Kneipenrunde gehören. Der eine ist August Hinrichs, der Autor des Erfolgsstückes „Krach um Jolanthe“, ein netter älterer Herr, sein Leben lang Tischler. Mit fünfzig „schickte mir Gott“, wie er sagte, „die Jolanthe, die Sau“ und nun ist er berühmt und reich, einer der meistgespielten und bestgeförderten Autoren des Dritten Reiches. Er weiß selbst nicht recht, warum und wieso.⁵⁷³

August Hinrichs war ein Autor, der, laut Karl Veit Ridel, „mit seiner Heimatverbundenheit immer ein liberales und fortschrittliches Denken verband, immer für die „Freiheit der Kunst“ eintrat.“⁵⁷⁴ Riedel überliefert weiterhin in seinem Buch, dass Hinrichs „auf die Unterscheidung von Carl Röver, es gäbe ein „Theater für Schweine“ und ein „Theater für anständige Leute“ antwortete, dann ginge er lieber

573 Ebermayer, Erich: „...und morgen die ganze Welt“. Bayreuth 1966, S. 332 [Ebermayer (1966)].

574 Riedel (1996), S. 31.

in das für Schweine: „denn es ist interessanter“.⁵⁷⁵ Von August Hinrichs wurden zwischen 1933 und 1944 zehn Stücke gespielt, die in dieser Zeit insgesamt 551-mal inszeniert wurden.⁵⁷⁶ Über den zweiten Dramatiker schreibt Ebermayer:

Der andere ist ein Herr Bunje, Autor des Volksstückes „Der Etappenhase“ und braver Oldenburger Steuerberater, nach Hinrichs der zweite meistgespielte deutsche Autor dieser Zeit. Beide sind erfreulicherweise bescheidene Menschen geblieben, erst recht ihre Frauen, auch wenn sie nun Theaterruhm umwölkt und riesige Tantiemen einströmen.⁵⁷⁷

Nach Riedel war Karl Bunje als Beamter nicht mehr befördert worden, weil er in Wilhelmshaven der Freimaurerloge beigetreten war. Nachdem er von den Tantiemen seiner Stücke gut leben konnte, arbeitete er ab 1937 als freier Schriftsteller und blieb aufgrund seines Erfolgs unangefochten. Boguslaw Drewniak berichtet, dass Bunje zum 1. September 1942 das Kriegsverdienstkreuz zweiter Klasse ohne Schwerter vom „Führer“ verliehen wurde.⁵⁷⁸ Über Bunjes Stück „De Etappenhaas“ schreibt Riedel:

... eine aus eigenen Kriegserfahrungen in Flandern gespeiste Komödie, wurde in der Braker Uraufführung mit ihm selbst in der Hauptrolle des Hein Lammers ein großer Erfolg und alsbald auf vielen anderen Bühnen gespielt, sogar rund um die Welt und in Deutschland verfilmt. Das war im Jahr der Wiederherstellung der deutschen Wehrhoheit, als die Nationalsozialisten den gar nicht in ihr Konzept als deutschen Soldaten passenden Hein Lammers gern verhindert hätten. Aber gegen den Erfolg waren sie machtlos. Auch Karl Bunjes weitere Stücke waren Erfolge.⁵⁷⁹

Fraglich an dieser Äußerung ist, ob die Nationalsozialisten wirklich Bunjes Stück verhindern wollten, denn es konnte hervorragend dazu verwendet werden, die Wiederaufrüstung und die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht zu vermitteln und gleichzeitig zu verharmlosen.

Die Bindung der Niederdeutschen Bühne Oldenburg an das Landestheater wird im Herbst 1932 institutionalisiert. Als Anerkennung der Erfolge der Niederdeutschen Bühne wird dieser der neue Oberspielleiter des Schauspiels des Landestheaters, Gustav Rudolf Sellner, im November als künstlerischer Leiter zugesagt. Sellner kannte die Niederdeutsche Bühne und dessen neuen Geschäftsführer Emil Hinrichs, den Bruder von August Hinrichs, bereits aus seiner ersten Zeit in Oldenburg. Er sollte nun Erfahrungen „in der schauspielerischen Bewegung von Laienspielern sammeln“ und „versuchte, das künstlerische Niveau der Bühne zu heben“.⁵⁸⁰ Zwischen 1932 und 1940 inszenierte Sellner an der Niederdeutschen Bühne Oldenburg 39 Werke, darunter 11 Uraufführungen.

575 Ebd.

576 Eicher (2000), S. 486.

577 Ebermayer (1966), S. 332.

578 Drewniak (1983), S. 160.

579 Riedel (1996), S. 42.

580 Köhler (2002), S. 33.

Mit dem Niederdeutschen Theater verbindet man Attribute wie Heimatverbundenheit, Volk, Bodenständigkeit, Bauerntum und Gemeinschaft. All dies waren Eigenschaften, die die Nationalsozialisten auf regionaler Ebene für sich nutzbar machen wollten. So erklärte Dr. Wöhrmann, Theaterkritiker der Oldenburgischen Staatszeitung:

Als Nationalsozialisten sind wir der Niederdeutschen Bühne und dem gesamten Ollnborger Kring, aus dem sie erwachsen ist, in zweierlei Hinsicht zu Dank verpflichtet. In einer Zeit liberalistischen Feinschmeckertums und marxistischer Verirrung wiesen sie auf das wertvolle Volkstum, das in der engeren Heimat für jeden auffindbar und verständlich liegt. Damit hat die Niederdeutsche Bühne teil an der kulturellen Erneuerung unseres Volkes, die nach dem endgültigen Siege der nationalsozialistischen Revolution zur planvollen Vollendung gebracht werden soll [...] Da wird Volksgemeinschaft und Volksverbundenheit in die Tat umgesetzt, wo immer du dein Ich zurückstellst und dich opferst, damit dein Volk bereichert und beglückt werde. Mit Heil Hitler ins zweite Jahrzehnt!⁵⁸¹
(Auslassung – C.W.)

Die Förderung des Niederdeutschen Theaters blieb dennoch nach der Machtergreifung vorerst aus. Das Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda unter Dr. Joseph Goebbels übte sogar starke Kritik am Mundarttheater, da es der Volksgemeinschaft nicht dienlich sei und dem Anspruch auf ein deutsches Nationaltheater widerspräche. So kam wie andere Theater auch die Niederdeutsche Bühne in das Schussfeuer der drei Rivalen, dessen Problematik in den Kapiteln über die Machtergreifung im Theaterwesen bereits aufgezeigt wurde. Wie in allen anderen Theatern vollzog sich auch bei der Niederdeutschen Bühne der Gleichschaltungsprozess nach der Machtergreifung. So war ihr Bestehen abhängig von der Mitgliedschaft in der Reichstheaterkammer unter Goebbels. Gleichzeitig kontrollierte das Amt Rosenberg durch seinen „Kampfbund für deutsche Kultur“ auch die Niederdeutsche Bühne. Als dritte wichtige Instanz ist die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ unter Robert Ley zu nennen. Goebbels, Rosenberg und Ley führten einen Kampf um Kompetenzen im Theaterbereich, den, wie bereits erwähnt, Goebbels für sich entschied. Dennoch fand die Niederdeutsche Bühne Unterstützung durch die Rosenbergfraktion, die, wie bereits im Falle des Stedingerprojekts näher beschrieben, gerade auf das Provinzielle setzte und „auf das vom Instinkt geleitete Kulturpotential der germanischen Rassenseele“⁵⁸² vertraute.

Aus der „Niederdeutschen Bühne am Oldenburger Staatstheater“ wurde am 18. April 1939, dem 60. Geburtstag August Hinrichs', die „August-Hinrichs-Bühne“. Nach Sellner übernimmt 1940 der neue Intendant Dr. Arthur Schmiedehammer die künstlerische Leitung des Laientheaters. Von 1939 bis zu ihrer Schließung im September 1944 wurde die Bühne auch zur Truppenbetreuung eingesetzt.

Im Folgenden soll die Arbeit Gustav Rudolf Sellners mit diesem Theater im Vordergrund stehen. Seine Tätigkeit nahm er in der Spielzeit 1932/33 auf. Sellner inszenierte in seiner ersten Spielzeit als künstlerischer Leiter der Bühne sechs Werke, darunter zwei Neuinszenierungen und zwei Urauffüh-

581 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz. 91 Nr. 94.

582 Lohse (1995), S. 86.

rungen von Werken August Hinrichs', Heinrich Behnkens und Wilhelm Scharrelmanns. Allgemein sprechen die Kritiker von einer sauberen, geschickten Regie, die es versteht, in gutem Tempo die Atmosphäre des Landstriches und dessen Menschen einfühlsam wiederzugeben. Die erste Premiere unter seiner Leitung feierte die Bühne am 30. September 1932, wie es zu erwarten war mit einem Stück von August Hinrichs. Erich Schiff berichtet über die Inszenierung von „de Aukschon“, dass diese in „bestem Tempo“ reibungslos ablief und dass dadurch „aus Sprache, Tanz und Gestaltung der erste Tag! Ein schöner, wertvoller Tag“ wurde.⁵⁸³ Ein zweites Stück Hinrichs' kam am 5. November 1932 mit der „Swienskummedi“ auf die Bühne. Der nationalsozialistische „Freiheitskämpfer“ meinte über die Inszenierung, dass der neue Spielbaas Sellner „das Werk im wesentlichen nach der früheren Einstudierung“ darstellte.⁵⁸⁴ Bei der „Swienskummedi“ handelt es sich um das Erfolgsstück „Krach um Jolanthe“, das mit 150 Aufführungen auch Berlin eroberte.⁵⁸⁵ Nach Drewniak besuchte Adolf Hitler drei dieser Aufführungen.⁵⁸⁶ Eine weitere Komödie wurde am 21. November 1932 zum ersten Mal aufgeführt. Dabei handelte es sich um Heinrich Behnkens „Hexenkummedi“. In den Oldenburger Nachrichten ist über Sellner zu lesen: „Der stand heute zum erstenmal vor einer wirklichen Aufgabe – er hat sie glänzend gelöst“.⁵⁸⁷ Der Verfasser schreibt weiter, dass die „sauber durchgearbeiteten Szenen frei von der üblichen Schablone“ waren und dass man Sellners „geschickte Hand“ vorrangig in seinen Regieeinfällen spürte.⁵⁸⁸ Es kam zu 5 Aufführungen im Landestheater und zu 4 Gastspielen.⁵⁸⁹ Zum 100-jährigen Bestehen des ständigen Theaters in Oldenburg wurde am 24. Februar 1933 August Hinrichs' „Burnkummedi“ und damit die vierte Komödie in Folge aufgeführt. Gustav Rudolf Sellner führte bei dieser Uraufführung Regie. Der Titel des Stückes blieb vorerst die Gattungsbezeichnung und wurde durch ein Preisausschreiben zwei Wochen später in „Wenn de Hahn kreiht“ geändert. Die Popularität des Stückes war so groß, dass es später verfilmt und im ganzen Reich erfolgreich inszeniert wurde.⁵⁹⁰ Die Deutsche Allgemeine Zeitung schrieb:

Die Aufführung war eine Glanzleistung des „Oldenburger Krings“, einer Liebhabervereinigung, die unter G. R. Sellners Spielleitung eine verblüffende Typisierungskraft und natürliche Disziplin des Zusammenspiels erreicht hat.⁵⁹¹

Im Theater-Tageblatt ist zu lesen:

583 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 95.

584 Ebd.

585 Carl Fröhlich verfilmte das Stück Hinrichs' unter gleichem Titel mit den Schauspielern Marianne Hoppe, Marieluise Claudius und Albert Lieven.

586 Drewniak (1983), S. 221.

587 Bundesarchiv Berlin – H149.

588 Bundesarchiv Berlin – H149.

589 Staatsarchiv Oldenburg. Best. 134 Nr. 6340.

590 „Wenn der Hahn kräht“ wurde 1936 von Carl Fröhlich mit Heinrich George als Hauptdarsteller verfilmt.

591 Bundesarchiv Berlin – H149.

Oberspielleiter G. R. Sellner hob das Kind aus der Taufe; seiner Regie war die vollkommene Einfühlung in die Atmosphäre der Landschaft und ihrer Menschen gelungen.⁵⁹²

Der große Erfolg der Premiere, so ist in allen Presseberichten zu lesen, war ein guter Abschluss der Festwoche. August Hinrichs krächte bei der Premiere den Hahn hinter der Bühne selbst. Insgesamt kam es zu 12 Aufführungen im Landestheater und 13 Aufführungen außerhalb Oldenburgs.⁵⁹³

Eine weitere Uraufführung eines Hinrichs Stückes erlebte das Publikum am 26. Februar 1933 mit „De verdammte Stäwel“. Auch hier führte Gustav Rudolf Sellner Regie. Der Kritiker des „Freiheitskämpfers“ Dr. H. Wöhrmann schrieb zur Premiere, dass Sellner, „dessen gewissenhafte und liebevolle Bühnenarbeit wir auch an diesem niederdeutschen Stück bewundern können“ großen Wert auf lebendiges Gespräch legte und dass er die Auftritte im wirbelnden Sprung wirkungsvoll aufeinander folgen ließ. Die Inszenierung wurde dem Kritiker zufolge ein großer Erfolg für die Niederdeutsche Bühne.⁵⁹⁴ Politische Propaganda, die im Spielplan des Landestheaters durchgängig zu beobachten war, ist in dieser Spielzeit nicht zu verorten.

In der Spielzeit 1933/34 fand die erste Gemeinschaftsaufführung der Niederdeutschen Bühne mit dem hochdeutschen Ensemble im Landestheater im Rahmen eines festlichen Auftakts zur Deutschen Woche statt. Gegeben wurde am 1. Oktober 1933 die niederdeutsche Bauernkomödie „De dütsche Michel“ von Fritz Stavenhagen. In den Oldenburger Nachrichten kann man lesen, dass die Inszenierung der Bauernkomödie „einheitlich und geschlossen“ wirkte und dass Gustav Rudolf Sellner „sich überwiegend an den naturalistischen Kern“ des Stückes gehalten habe. Sellner stelle die Handlung und die Charaktere „fest umrissen in den realen Raum“. Er weiche „der Härte nicht aus, weiß diese aber auf alle Fälle zu einer naturgetreuen, lebendigen Wirklichkeit auszugestalten“. Des Weiteren geht der Kritiker auf die „schwierige Aufgabe der Regie“ ein. Sellner musste aus den Darstellern der Niederdeutschen Bühne und des Landestheaters, „die bis zuletzt jede für sich ihre Proben hatten, ehe eine Vereinigung praktisch möglich war, einen Gesamtkörper“ bilden. Nach den Oldenburger Nachrichten sei dies dem Oberspielleiter „in hervorragendem Maße gelungen“. Lückenlos habe er bereits im ersten Akt „die Gruppe der Bauern und die der Herren in packender Massenwirkung“ zusammengebracht.⁵⁹⁵ Die Inszenierung kam auf 3 Aufführungen im Landestheater und wurde nicht außerhalb desselben gespielt.⁵⁹⁶

Bei der Festaufführung zum zehnjährigen Bühnenjubiläum der Niederdeutschen Bühne am 19. November 1933 wurde Paul Schureks „Stratenmusik“ vom „Spälbaas“ Sellner inszeniert. Die Oldenburger Nachrichten loben den neuen Oberspielleiter des Laienensembles, dessen Amt „in seinen Händen wohl verwahrt“ sei. Die Geschlossenheit der Darstellung erinnere an die ausgezeichneten Einstudierungen des ehemaligen Spielleiters Carl Randts. Zum Ende der Kritik heißt es:

592 Ebd.

593 Staatsarchiv Oldenburg. Best. 134 Nr. 6340.

594 *Der Freiheitskämpfer. Nationalsozialistische Tageszeitung für den Gau*. Nr. 57 Oldenburg, den 27. 2. 33, S. 2.

595 Bundesarchiv Berlin – H149.

596 Staatsarchiv Oldenburg. Best. 134 Nr. 6340.

Unter Sellners Betreuung hebt das neue Dezennium verheißungsvoll an. Er hat das Verständnis, er hat die dem Niederdeutschen nahe stehende Art. Unter ihm wird die Niederdeutsche Bühne es auch in Zukunft schaffen.⁵⁹⁷

Die 19 Vorstellungen, die die Niederdeutsche Bühne Oldenburg in der Spielzeit 1933/34 im Landestheater zeigten, waren Aufführungen zweier Stücke von August Hinrichs, zweier Stücke von Schurek, eines von Kinau und eines von Wroost. Auch in dieser Saison attestiert man Sellner geschlossene Inszenierungen und feinfühligere Regiearbeiten. An „De dütsche Michel“ lobt man die gute Behandlung der Massenszenen durch den Regisseur. Sellner arbeitete hier erstmalig mit dem Ensemble der Niederdeutschen Bühne und des Landestheaters zusammen, eine Erfahrung, die er für das Stedingerprojekt gut nutzen konnte.

Wie bereits ausführlich berichtet war die Niederdeutsche Bühne stark an den einzelnen Inszenierungen von „De Stedinge“ beteiligt. So ist auch an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass zahlreiche Ensemblemitglieder des Landestheaters auch Hauptrollen in den Aufführungen der Niederdeutschen Bühne übernahmen.

In der Spielzeit 1934/35 inszenierte Sellner fünf niederdeutsche Dramen. Die erste Premiere fand am 27. Oktober 1934 statt. Gegeben wurde „Kramer Kran“ von Hermann Bossdorf. Die Oldenburgische Staatszeitung berichtet, dass Sellner „die Zügel nicht allzu straff angezogen“ hatte, sondern „seine Spielschar in ganz erfreulicher Weise selbst wirken“ ließ.⁵⁹⁸ Der Spielleiter hole Erstaunliches aus den Mitgliedern der Niederdeutschen Bühne heraus, dass man glauben könnte, es mit Berufsschauspielern zu tun zu haben. Die „amüsant und wirkungsvoll“ gestaltete Aufführung sei sowohl der Regie Sellners als auch der Natürlichkeit der Darsteller zu verdanken.⁵⁹⁹

Sellner hatte es in den drei Spielzeiten seiner Leitung augenscheinlich geschafft, ein Ensemble heranwachsen zu lassen, das so professionell agierte, dass ein Unterschied zwischen Berufs- und Laiendarstellern nicht zu bemerken war. Betrachtet man das Repertoire der Niederdeutschen Bühne bis zur Spielzeit 1934/35, so bleibt festzustellen, dass eine propagandistische Ausnutzung dieser Bühne bisher nur geringfügig gegeben war, sieht man von der Existenz der Bühne und ihrer politischen Förderung ab. Volkstümliche Komödien stellten den Hauptanteil der Inszenierungen dar.

In der 4. Spielzeit unter der künstlerischen Leitung Sellners hat Karl Bunjes „De Etappenhas“ Premiere und ist eine der erfolgreichsten Inszenierungen. „Der Etappenhase“, so der Name der hochdeutschen Fassung, wurde 1937 und 1957 verfilmt und brachte es, nach Drewniak, auf „2837 Vorstellungen (davon 50 niederdeutsch)“.⁶⁰⁰ Barbara Panse erklärt, dass Stücke wie „Der Etappenhase“, die das Soldatenleben von seiner lustigen Seite zeigten, „nicht von ungefähr kurz vor oder nach der Einführung der Wehrpflicht geschrieben wurden“.⁶⁰¹ 1942 wurde es dann aus gleichem Grund in seiner ursprünglichen Fassung verboten. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die erste Ver-

597 Bundesarchiv Berlin – H149.

598 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 97.

599 Ebd.

600 Drewniak (1983), S. 215.

601 Eicher (2000), S. 565.

filmung 1937, zwei Jahre nach der Einführung der allgemeinen Wehrpflicht im Dritten Reich, entstand und die zweite Verfilmung 1957, ein Jahr nach der Einführung der allgemeinen Wehrpflicht in der Bundesrepublik, produziert wurde. Die Premiere in Oldenburg fand am 25. November 1935 statt. Nach Alfred Wien hielt die Einstudierung durch den „Spälbaas“ Sellner „das Quartett und erweiterte Sextett bei forscher Rhythmik straff und soldatisch“ zusammen. Sie ließe zudem „an energischer Spieldisziplin nichts vermissen, was die Einzelleistung tragen und zu restloser Auswirkung bringen konnte“.⁶⁰² Mit dieser Inszenierung unterstützte die Bühne die Propagandamaschinerie des Dritten Reiches, indem sie ein Stück zur Aufführung brachte, das half, die Wehrhaftmachung Deutschlands in der Bevölkerung zu legitimieren.

Ebenfalls als Propagandastück ist in der 5. Spielzeit unter der künstlerischen Leitung Gustav Rudolf Sellners die Uraufführung des Volksstücks „Petermann fährt nach Madeira“ von August Hinrichs am 20. Oktober 1936 zu sehen. In einem Aufsatz Sellners über „Die Hinrichse“ kann man lesen:

Wenn ich mich aber trotzdem daran mache⁶⁰³, so geschieht es aus Freude darüber, daß ich nun schon das dritte Werk August Hinrichs⁶⁰⁴ aus der Taufe heben darf, und aus Dankbarkeit für die schöne Zeit des „Hahn“, für die herrlichen Wochen mit „Stedingshere“ und in dem beglückenden Gefühl des Verbundenseins mit der niederdeutschen Bühne.⁶⁰⁵

Propagiert wird im Stück die Organisation „Kraft durch Freude“, die alle sozialen Schichten auf einer Schiffsfahrt zusammenführt und damit die von den Nationalsozialisten geforderte „Volksgemeinschaft“ fördert. Bortfeldt schreibt zusammenfassend über den ideologischen Gedanken der Volksgemeinschaft im Stück:

... sie leben ihn alle, und so leben sie auch uns, und da sie Blut von deutschem Blute und Fleisch sind von unserem Fleische, so befinden wir uns mit ihnen in einer wahren Gemeinschaft des Volkes unseres Volkes“.⁶⁰⁶

Diese nationalsozialistische Äußerung entwickelt der Kritiker aus der Inszenierung. Ein Szenefoto der Inszenierung Sellners zeigt viele kleine Hakenkreuzwimpel an Bord des Schiffes.⁶⁰⁷ Interessant ist, dass er damit auch über das Bühnenbild ein Zeichen setzte, obwohl es von Autor Hinrichs nicht ge-

602 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 96.

603 Sellner meint damit, dass er sich erneut dem Perfektionismus der Hinrichs' und einer weiteren Inszenierung eines Stückes August Hinrichs' verschreibt.

604 Gemeint ist damit Hinrichs' „Petermann fährt nach Madeira!“.

605 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 409 Heft: „Landestheater Oldenburg“ – 1936/37 – Heft 3, S. 26.

606 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 92.

607 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 792/1.

fordert wurde. Das Stück wurde 1937 verfilmt und brachte es insgesamt auf 426 Aufführungen deutschlandweit.⁶⁰⁸

Am 15. Oktober 1938 fand zur Eröffnung der Saison 1938/39 die Premiere des Stückes „Die sanfte Kehle“ von Felix Timmermans in der deutschen Bearbeitung von Karl Jakobs statt. Das Stück, das am 6. Oktober 1937 im Schauspielhaus Köln uraufgeführt wurde, war mit acht Inszenierungen das am meisten inszenierte Stück Timmermans im Dritten Reich.⁶⁰⁹ Im Rahmen der Kulturwoche des Gaues Weser-Ems fand am 3. Dezember 1938 die Premiere der Komödie „Stratenmusik“ von Paul Schurek statt. Zum 60. Geburtstags August Hinrichs', an dem die Niederdeutsche Bühne Oldenburg in „August-Hinrichs-Bühne“ umbenannt wurde, ist am 18. April 1939 „Wenn de Hahn kreiht“ von Hinrichs im Rahmen einer Festveranstaltung erneut aufgeführt worden.

Karl Bunjes „De Jungfernkrieg“ eröffnete die letzte Spielzeit der „August-Hinrichs-Bühne“ unter der Leitung Gustav Rudolf Sellners. Es folgte am 3. Februar 1940 die Premiere „De dre Blindgängers“ von Maximilian Bitus, ein Stück, das mehrfach an der Front aufgeführt wurde.⁶¹⁰ Die Abschiedsvorstellung für den künstlerischen Leiter Sellner fand am 1. Juni 1940 mit „För de Katt“ von August Hinrichs in der Besetzung der Uraufführung statt. Edith Ruß schreibt dazu:

Immer wurde das Spiel wieder unterbrochen von der fröhlichen Begeisterung des Hauses, bis zum guten Schluß auch Sellner vor den Vorhang trat und für den reichen, ihm im besonderen geltenden Beifall danken konnte. Hiermit nahm der Mann Abschied, der vom 21. November 1932 bis heute die Geschicke der Bühne leitete und sie zu der unumstrittenen Höhe geführt hat, auf der sie heute steht. An die acht Jahre Arbeit im Dienste der niederdeutschen Sache – da lohnt es, einmal Rückschau zu halten und sich der Vielzahl der Aufführungen zu erinnern, die unter Sellners Leitung im Dienst an Volkstum und Heimat herausgebracht wurden.

Sie erinnert an die zahlreichen Stücke von August Hinrichs, Karl Bunje, Alma Rogge, Lange, Stavenhagen, Boßdorf, Wroost oder Felix Timmermans, die Sellner zur Ur- oder Erstaufführung brachte. Des Weiteren schreibt sie:

Die bedeutungsvollste Tat Sellners war aber wohl die Inszenierung von August Hinrichs Festspiel „De Stedinge“ in Altenesch und auf dem Bookholzberg in den Jahren 1934, 1935 und 1937 [...] Die Hinrichs-Bühne und Sellner – beide werden wissen, was sie aneinander verlieren. – Ein großer goldener Lorbeerkrantz für den scheidenden Spälbaas war das äußerlich sichtbare Zeichen der Dankbarkeit.⁶¹¹ (Auslassung – C.W.)

608 Drewniak (1983), S. 215.

609 Eicher (2000), S. 476.

610 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 89.

611 Ebd.

In der Festschrift zum 125. jährigen Jubiläums des Oldenburger Staatstheaters schreibt Sellner 1958: „Besonders beglückt war ich von der Zusammenarbeit mit der „Niederdeutschen Bühne“, die in Oldenburg die für das Theater so notwendige „Erdung“ gewährleistet“.⁶¹²

Zusammen mit seinem Ensemble aus ehrenamtlich wirkenden Laiendarstellern setzte sich Sellner als künstlerischer Leiter von 1932 bis 1940 für die Erhaltung der niederdeutschen Kultur ein. In diesem Zeitraum sammelte er für seine späteren Projekte in Göttingen und Darmstadt entscheidende Erfahrungen in der Arbeit mit Laienschauspielern und hob das künstlerische Niveau des Ensembles. Die Kritiken attestieren ihm eine geschickte Regiearbeit mit gutem Tempo, die im Ergebnis geschlossene und einheitliche Inszenierungen hervorbrachte. Des Weiteren loben sie die geglückte Darstellung der Landschaft und ihres Menschenschlags. Immer wieder bringt Sellner das Ensemble der Niederdeutschen Bühne mit dem des Landestheaters zusammen und zeigt u.a. in „De dütsche Michel“ und „De Stedinge“ eine beeindruckende Massenregie. Zudem wurde die niederdeutsche Gegenwartsdramatik durch zahlreiche Inszenierungen gefördert.

In den Inszenierungen der Niederdeutschen Bühne werden Begriffe wie Volksgemeinschaft, Volksverbundenheit, Volkstum, Heimat, Bodenständigkeit und Bauerntum transportiert. Damit passte die Arbeit der Bühne auch in das schon ausführlich behandelte Kulturkonzept der Rosenbergfraktion, durch die sie dann auch gefördert wurde. Die Nationalsozialisten begriffen diese Eigenschaften als Möglichkeiten zum Transport ihrer ideologischen Zielsetzungen. Die Niederdeutsche Bühne diente vorwiegend der Unterhaltung. Diese augenscheinlich harmlose Unterhaltung war es aber, die dazu führte, dass Ideologien einfacher vermittelt werden konnten. In „De Stedinge“ von August Hinrichs wird Kirchenkritik geäußert und die Blut- und Bodenideologie transportiert. In der Komödie „De Etappenhas“ von Karl Bunje wird die Wehrhaftmachung durch die Nationalsozialisten verharmlost. Die Volksgemeinschaft und die Organisation „Kraft durch Freude“ wird durch Hinrichs' „Petermann fährt nach Madeira“ propagiert. Interessant ist auch, dass während des Krieges die „August-Hinrichs-Bühne“ zur Truppenbetreuung eingesetzt wurde, um abzulenken und auch hier wieder die Probleme und Gefahren des Krieges und der nationalsozialistischen Herrschaft zu verharmlosen. Die propagandistische Nutzung der Niederdeutschen Bühne verläuft parallel zu der des Landestheaters. Von 1935 bis 1937 setzt auch dessen Spielplan vorwiegend auf indirekte Propaganda und Unterhaltung, was im Folgenden näher untersucht werden soll.

3.3.4 Bildung und Unterhaltung auf dem Theater

Betrachtet man den Spielplan der Spielzeiten 1935/36 und 1936/37 und im Besonderen die Inszenierungen Gustav Rudolf Sellners, der den größten Teil der Regiearbeit übernahm, so ist festzustellen, dass eine direkte propagandistische Nutzung des Landestheaters nur schwer nachzuweisen ist. Inszeniert werden v.a. Klassiker und zeitgenössische Komödien. Die Nationalsozialisten waren innen- und außenpolitisch zu diesem Zeitpunkt bereits gestärkt und dies scheint zumindest der Grund dafür zu

612 Nachlass Sellner – 125 Jahre Oldenburgische Staatstheater.

sein, dass das Landestheater in diesen Spielzeiten einzig ihren Bildungs- und Unterhaltungsauftrag erfüllen musste.

Die erste Inszenierung Sellners war in der Saison 1935/36 deshalb erneut ein Klassiker. Dabei handelte es sich um die Neuinszenierung von Shakespeares „Viel Lärm um nichts“, die am 4. September 1935 Premiere feierte. Bortfeldt von der Staatszeitung schreibt, dass es Sellner gelungen sei, das Lustspiel Shakespeares „so leicht und lose wie irgend möglich zu inszenieren, ohne das Spiel der Lust in ein Spiel der Lustigkeit zerfließen zu lassen“ und dass er „den burlesken Humor Shakespeares in den unverwüstlichen Gerichtsdienerszenen seinen Platz gelassen“ habe.⁶¹³ Des Weiteren begrüßt der Kritiker, dass der Regisseur „die unser ethisches Gefühl verletzenden Claudioszenen der letzten Akte so schonend wie möglich behandelt“ habe, dass er dafür um so mehr die Szenen hervortreten ließ, wo die Figuren Benedikt und Beatrice glänzen und dass er dabei auch die Personen auf der Bühne „ihr Verständnis für die Silbenstechereien durch diskreten Beifall bezeugen“ ließ, da man sich ja im Zeitalter der Renaissance befände. „Diesen Renaissancecharakter“, so schreibt Bortfeldt,

... wahrten auch die Bühnenbilder Erich Döhlers in ihrer leichten Beschwingtheit, und Hajo Hinrichs umschloß das Ganze mit dem einheitlichen Rahmen seiner Bühnenmusik [...] Wir haben in der Sellnerschen Inszenierung das Befreiende dieser einzigartigen Poesie dankbar hingenommen.⁶¹⁴ (Auslassung – C.W.)

Auffällig ist auch in dieser Klassikerinszenierung, dass Sellner augenscheinlich ohne Experimente oder Bezüge zur Gegenwart arbeitete. Der Kritiker verweist auf die überzeugende Illusion von Bühnenbild und Regie, die die Aufführung in die Entstehungszeit des Spieltextes zurückversetzt. Das lässt darauf schließen, dass Sellner das Stück nicht wie in seinen Shakespeare-Inszenierungen in Gotha und Coburg in der Gegenwart spielen ließ. Mit der Musik Hajo Hinrichs' erhielt Sellner jedoch den Charakter des Besonderen seiner Regiearbeit, die auf den Theatern des Dritten Reichs eine von 57 Inszenierungen⁶¹⁵ war. Sellner beginnt seine Arbeit 1935/36 demnach mit einem Klassiker, den er in einem für die Zeit des Nationalsozialismus typischen „historisierenden Realismus“⁶¹⁶ darbietet.

Einen Monat später wurden die beiden klassischen Lustspiele „Die Mitschuldigen“ von Goethe und „Der zerbrochene Krug“ von Kleist gegeben. Sellner ließ beide Klassiker an einem Abend spielen. Das erste Stück, das an diesem Abend zur Aufführung kam, war Goethes „Die Mitschuldigen“. Alfred Wien schreibt über die „flotte Inszenierung“ Gustav Rudolf Sellners, dass diese „durchaus richtig den schwankhaften Charakter der Handlung, die damit der Gefahr entzogen wird, durch Realismus peinlich zu berühren“, betonte.⁶¹⁷ „In dieser Aufmachung“, so berichtet Wien weiter, „nimmt man das aus drei Akten geschickt auf einen zusammengezogenen Säckelchen ohne viel Nachdenken über den einigermaßen problematischen Inhalt hin und hat an der Art, wie es munter und launig aus-

613 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 96.

614 Ebd.

615 Eicher (2000), S. 302.

616 Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. Stuttgart 2003, S. 511.

617 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 96.

gespielt wird, uneingeschränktes Vergnügen“. Sellner hatte offenbar das Stück in eine neue Form gebracht und aus dem Dreiakter einen Einakter gemacht.

Über die Inszenierung des zweiten Stücks „Der zerbrochene Krug“ von Kleist weiß Wien zu berichten:

Trug hier die Aufführung ein schwereloses Gepräge, so holte Sellner aus dem „Zerbrochenen Krug“ eine ungleich größere Publikumswirkung heraus, die denn auch sofort bei Hochgehen des Vorhangs einschlug, sobald sich Dorfrichter Adam, die Rückfront voran, aus den Federn wälzt. Der handfeste Stil wird dann durchgehends beibehalten, so wenn die streitenden Parteien wiederholt beinahe in Tätlichkeiten aneinandergeraten [...] Im Zuschauerraum stieg das Barometer der Stimmung vom ersten zum zweiten Stück. (Auslassung – C.W.)

Augenscheinlich hatte es der Inszenator Sellner geschafft, beide Lustspiele so aufeinander folgen zu lassen, dass eine Steigerung erzeugt wurde, die den Unterhaltungsanspruch des Publikums befriedigte. Bereits in der Mitte der Saison fällt auf, dass die politisch ambitionierten Dramen, die in den vorausgegangenen Spielzeiten noch den Spielplan beherrscht hatten, von Stücken verdrängt wurden, die eher den unpolitischen Bildungs- und Unterhaltungswert des Theaters verkörperten. Ein Beleg dafür ist die Aufführung des spanischen Renaissancedramas „Donna Diana“ von Don Augustin Moreto mit einer eigens von Hajo Hinrichs verfassten Musik am 20. Februar 1936. Bortfeldt bedankt sich in seiner Kritik bei Sellner und Döhler dafür, dass sie das Stück „nach 25 jähriger Pause wieder neu herausgebracht haben“. Über die Inszenierung schreibt er:

Gust. Rud. Sellner wußte immer neue Wendungen dem Gesamtspiel zu geben, jeder gehorchte gern seinem unsichtbaren Zepter, und doch kam alles ungezwungen und natürlich heraus [...] Ein heiterer Gesang, nach einer spanischen Romanze von Gust. Rud. Sellner gedichtet, beschloß das Lustspiel [...] Ein großer Abend im Landestheater war zu Ende.⁶¹⁸ (Auslassungen – C.W.)

Auch Bortfeldt bescheinigt Sellner einen guten Regiestil, ohne dabei präziser auf diesen einzugehen. Augenscheinlich fühlte sich der Kritiker während seines Theaterbesuches gut unterhalten, was sicherlich auf die naturalistische Spielweise zurückgeführt werden kann. Auffällig ist die erneute Arbeit Sellners mit eigens für diese Inszenierung komponierter Musik. Leider konnte der vom Regisseur selbst gedichtete Liedtext nicht mehr aufgefunden werden.

Wie bereits erwähnt, räumt der Plan der Spielzeit 1935/36 neben der Bildung auch der Unterhaltung einen breiten Raum ein, was z.B. mit Sellners Inszenierung vom „Vertrag um Karakat“ des Autors Fritz Peter Buch, die am 17. September 1935 Premiere hatte, deutlich wird. Diese Textvorlage zu inszenieren, ging nur zum Teil mit den Vorstellungen der Nationalsozialisten konform. Der Autor galt als Konjunkturritter, der noch in der Weimarer Republik so genannte kommunistische Autoren wie Friedrich Wolf und Tretjakow inszeniert hatte und sich nun mit dem Dritten Reich arrangierte.

Ebenso wurde das von Sellner inszenierte Stück als kaum versteckte Anbiederung an den Nationalsozialismus betrachtet, dessen Inhalt zudem eher belanglos war.⁶¹⁹ Als Konsequenz daraus durfte das trotzdem an allen Theatern erfolgreiche Stück von 1934 nur auf kleineren Bühnen wie dem Oldenburger Landestheater aufgeführt werden.⁶²⁰ Zur Erstaufführung am Landestheater Oldenburg schreibt Bortfeldt, dass Sellner diese „mit gewohnter Umsicht“ leitete und dass die Bühnenbilder von Erich Döhler prächtig gestaltet waren. Der Kritiker bemängelt allerdings das nur schwer verständliche, langsame, schleppende Tempo der Inszenierung, womit Sellner, so schlussfolgert er, wohl den orientalischen Wesenszug des „viel Zeit Habens“ ausdrücken wollte. Hinzu kamen die zu stark gedämpften Stimmen der Darsteller, die ebenfalls das Orientalische zu wahren versuchten. Bortfeldt berichtet des Weiteren von der sich nur langsam entwickelnden Teilnahme der Zuschauer, aber letztendlich auch vom „reichem Beifall“⁶²¹ am Ende der Aufführung. Interessant ist das Gutachten Sigmund Graffs, der das Stück als „unsympathischen Reißer“ bezeichnet, der sich „patriotisch-nationaler Gefühle bedient“.⁶²² Sellner verstand es aber offenbar, diese Gefühle auf der Bühne zu transportieren. Trotz der Kritik von Seiten der Reichsdramaturgie wurde das Stück als sicherer Kassenerfolg mit gutem Unterhaltungswert an zahlreichen Bühnen aufgeführt und 1937 unter dem Titel „Mit versiegelter Order“ mit Viktor de Kowa in der Hauptrolle verfilmt.

Bei der Regie der Familientragödie „Der Verrat von Novara“ (Premiere: 3. Januar 1936) des Schweizer Dramatikers Cäsar von Arx erhöhte Gustav Rudolf Sellner das Spieltempo. So beschreibt es jedenfalls der Kritiker Bortfeldt:

Gustav Rud. Sellner, der die Inszenierung dieses Schweizer Dramas übernommen hatte, sah sich vor eine schwierige Aufgabe gestellt [...] Sellner hat rücksichtslos eingegriffen und die uns herzlich wenig interessierenden, lang ausgesponnenen politischen Darlegungen bis auf das erforderliche Mindestmaß zusammengestrichen.⁶²³ (Auslassung – C.W.)

Augenscheinlich stellte Sellner hier seine Fähigkeit einer geschickten Dramaturgie erneut unter Beweis. Das Stück wurde im Dritten Reich von 1934 bis 1941 54-mal inszeniert. Im März 1941 wurden Arx' Stücke auf den deutschen Bühnen verboten. Der Freund Georg Kaisers hatte diesem zur Emigration verholfen und galt nun als Gegner des Nationalsozialismus.⁶²⁴

Die letzte Inszenierung Sellners in der Spielzeit 1935/36 wurde am 17. Juni 1936 erstmalig aufgeführt. Zur Inszenierung der rheinischen Komödie „Der Sprung aus dem Alltag“ von Zerkaulen schreibt die Staatszeitung:

619 Es geht um eine geheime Schiffsladung, die unter abenteuerlichen Umständen nach Karakat, einem kleinen, asiatischen Land, gebracht werden soll, um dort der Förderung von Bodenschätzen zu dienen.

620 Eicher (2000), S. 509f.

621 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 96.

622 Zit. nach Eicher (2000), S. 510.

623 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 96.

624 Eicher (2000), S. 472.

Oberspielleiter Gustav Rudolf Sellner sah besonders darauf, daß der Charakter des echten Volksstückes nie verloren ging, und diese Tatsache läßt es auch verständlich erscheinen, daß er manche Szenen, die als Milieuschilderung ausgezeichnet getroffen sind, breiter ausspielen ließ, als es das Stück eigentlich verträgt.⁶²⁵

Alfred Wien schreibt über die seiner Ansicht nach klug aufgebaute Inszenierung mit geschickt angelegter Steigerung:

Anfänglich wird das Zeitmaß behäbig breit genommen, im Auskosten vieler Einzelwirkungen, die das Ganze ständig überaus amüsan beleben, und dann geht das Tempo an, – immer wieder einmal zurückgehalten und unterbrochen, aber bewußt angelegt, um ans Ziel zu kommen. Die lustigsten Einfälle lösen einander ab, die Möglichkeiten der ulkigen Charakterisierung strotzen [...] Ein Sprung aus dem Alltag, der die sommerlich vorge-schrittene Spielzeit in einem vollen Akkord der überschäumenden Lebenslust hochreißt.⁶²⁶ (Auslassung – C.W.)

Von 1935 bis 1944 wurde die einzige Komödie Zerkaulens 101-mal inszeniert.⁶²⁷ Die Kritiker bescheinigen dem Inszenator Sellner auch bei dieser Aufführung ein geschickt inszeniertes Tempo und eine gute Dramaturgie.

Die Mehrzahl der Deutschen erlebten die Zeit um das Jahr 1936 mit einem Gefühl der vom Kritiker beschriebenen „Lebenslust“. Die Wirtschaft erfuhr einen vermeintlichen Aufschwung, die Arbeitslosenzahlen sanken und die Anerkennung Deutschlands im Ausland wurde von den Nationalsozialisten erfolgreich vorangetrieben. Hinzu kommt, dass das Jahr im Zeichen der Olympischen Spiele stand. Die internationale Aufmerksamkeit wurde auf Nazi-Deutschland gelenkt und so bemühten sich die Nationalsozialisten, den Eindruck eines soliden Staates, zu vermitteln. Diese Politik beeinflusste auch den Kultursektor. Sellner inszenierte in der Saison 1935/36 reines Bildungs- und Unterhaltungstheater. Lediglich mit dem von Sigmund Graff als Konjunkturstück bezeichneten Stück „Vertrag von Karakat“ bringt Sellner ein Werk auf die Bühne, das dem nationalsozialistischen Zeitgeist dienen sollte, doch aber eher harmlos patriotische Gefühle vermittelte. Zudem war die Konsolidierung des Nationalsozialismus schon in dieser Spielzeit soweit fortgeschritten, dass politisch ambitioniertes Theater nicht mehr gebraucht oder gewünscht wurde.

Die Spielplangestaltung der Spielzeit 1936/37 unterscheidet sich von der der Saison 1935/36 nur unwesentlich. Sie war die erste Saison unter dem „Generalintendanten“ Hans Schlenck, der als überzeugter Nationalsozialist bekannt war. Die Schauspielsparte beginnt mit der Trilogie der „Nibelungen“ von Hebbel an zwei Abenden, bei der Sellner als Schauspieler mitwirkte und bei der der neue Intendant die Regie übernahm. Mit der Premiere der Operette „Eine Nacht in Venedig“ von Zell und Genee am 20. September 1936 beginnt Sellner seine Arbeit mit „klassischem“ Unterhaltungstheater. Die Staatszeitung schreibt am 22. September 1936:

625 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 96.

626 Ebd.

627 Eicher (2000), S. 628.

Die leichte Beschwingtheit, in die dies reizende Werk durch den Regisseur Gustav Rudolf Sellner getaucht wurde, und die Gesamthaltung der Aufführung, die die Operette herausriß aus den Plattheiten, in denen diese Kunstgattung vor Jahren zu ersticken drohte, lieferte den vollgültigen Beweis, daß das Landestheater bestrebt ist, alle von ihm dargebotenen künstlerischen Aeüßerungen auf ein Niveau zu heben, das geeignet ist, die Tradition des Oldenburgischen Kunstlebens nicht nur fortzusetzen, sondern weiter und höher zu entwickeln [...] Der Regisseur Rudolf Sellner unterließ nichts, um die fröhliche Heiterkeit, die diese reizvolle Neckerei- und Verwechslungsgeschichte enthält, zu unterstreichen [...] Gustav Rudolf Sellner vermied alles, was irgendwie an Schematisierung gemahnen konnte, so war es nur zu begrüßen, daß er davon Abstand nahm, die Nachtänze nach den einzelnen Ensembledänzchen zu groß angelegten Pantomimen auszu-deuten, sondern er gestaltete diese Tänze als das, was sie sein sollen, nämlich Tänze. Die Auflockerung der einzelnen Darsteller und besonders der Volksszenen war soweit durchgeführt, daß auch hier die vollste Natürlichkeit des Ausdrucks und der Bewegungen erzielt und dadurch betont Abstand von jeder revueartigen Gestaltung besonders der Massenszenen genommen wurde. Die heitere Natürlichkeit der Aufführung wurde noch unterstrichen durch die Wiedergabe der wundervollen, melodienreichen Musik Johann Strauß.⁶²⁸ (Auslassung – C.W.)

Mit der beschriebenen „leichten Beschwingtheit“ und „fröhlichen Heiterkeit“ der Inszenierung wurde augenscheinlich an den Charakter der vorausgegangenen Spielzeit angeknüpft. Im September und November 1936 folgten mit den Erstaufführungen von „Schwarzbrot und Kipfel“ von Werner von der Schulenburg⁶²⁹ und „Der Nobelpreis“ von Hjalmar Bergman zwei weitere Lustspiele, die Gustav Rudolf Sellner inszenierte.

Am 3. Dezember 1936 feierte Shakespeares Komödie „Was ihr wollt“ ihre Premiere unter der Regie Sellners. Nach der Staatszeitung war die Neuinszenierung „ganz auf Sinne eingestellt“.⁶³⁰ Musikalisch wurde ein- und übergeleitet, die Bilder und die Kostüme waren auf Harmonie bedacht, sodass nichts Störendes entstehen konnte. Der Rezensent schreibt, dass Sellner und der Bühnenbildner Erich Döhler „dem Genius Shakespeares bis zur Grenze des Möglichen genug getan“ haben.⁶³¹ Diese „Kunstaberachtung“, der Begriff „Kunstkritik“ war am 26. November des Jahres durch Propagandaminister Goebbels verboten worden, beschreibt nicht nur erneut den Bruch in der Regiearbeit Sellners nach seinem Engagementbeginn in Oldenburg, sondern auch die aktuelle Kunst- und Theaterpolitik der Nationalsozialisten, die politisch harmlose Unterhaltung und harmonische Inszenierungen sehen wollten.

628 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 92.

629 Schulenburg galt Ende 1936 als Gegner des Nationalsozialismus. Zu diesem Zeitpunkt wurden dann auch seine Werke verboten.

630 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 92.

631 Ebd.

Die zweite Spielzeithälfte verlief ebenso „harmlos“ wie die erste. Sellner inszeniert neben den Stücken für die Niederdeutsche Bühne Klassiker, apolitische Gegenwartsstücke und ausländische Dramen. Bei der Betrachtung des Spielplans bemerkt man eine Steigerung der Klassikerinszenierungen. Attestiert werden ihm erneut eine saubere Regie und eine gute Dramaturgie. Das Besondere seiner Inszenierungen, das in seiner Zeit in Gotha und Coburg deutlich wurde, ist auch in dieser Spielzeit nicht zu bemerken. Einzig seine Arbeiten mit Musik im Sprechtheaterbereich und im Musiktheater zeigen eine gewisse Kontinuität und Innovation.

In den beiden Spielzeiten 1935/36 und 1936/37 ist Gustav Rudolf Sellner Oberspielleiter, Leiter des Schauspiels und künstlerischer Leiter der Niederdeutschen Bühne Oldenburg und hat mit diesen Funktionen erheblichen Einfluss auf den Spielplan. Das Oldenburger Landestheater begreift sich in diesem Zeitraum als Institut für Bildung und Unterhaltung. Anders als in den drei Spielzeiten zuvor dient es nicht mehr als Medium zur Förderung und Konsolidierung des Nationalsozialismus. Diese Aufgabe kommt ihm nicht mehr zu, da sie erfüllt ist. Aus der direkten Propaganda wird vielmehr nun eine indirekte Propaganda, die dafür zuständig ist, den Eindruck eines politisch unabhängigen Kulturapparates zu vermitteln, der erheben, erbauen, bilden und v.a. unterhalten soll. Die Entpolitisierung des Theaters und die Rückkehr zur bürgerlichen Kultur wurden damit weitgehend erreicht.⁶³² Diese Phase erstreckt sich am Landestheater Oldenburg von 1935 bis 1937. Danach propagiert Reichsdramaturg Schlösser die heroische Tragödie erneut als wesentlichste dramatische Form⁶³³, eine Entwicklung, die sich auch am Staatstheater Oldenburg abzeichnete.

3.3.5 Erneute Propaganda auf dem Theater

Der Reichskanzler Adolf Hitler forderte gegen Jahresende 1937 eine aggressive Expansionspolitik, um die „Raumprobleme“ Deutschlands mit Gewalt schnellstmöglich zu lösen. Die Folge davon war eine gesteigerte Produktion in der Rüstungsindustrie und eine Neuauslegung der Außenpolitik, die sich nun vermehrt mit der Angliederung Österreichs an das Dritte Reich befasste.⁶³⁴ Nach den innenpolitisch eher „ruhigen“ Jahren 1936 und 1937 führte dies auch in der Kulturpolitik der Nationalsozialisten zu Veränderungen, eine Tatsache, die sich auch in der Spielplankonzeption des Staatstheaters Oldenburg zeigt. Im Zuge der Vorbereitung auf einen möglichen Krieg forderte Reichsdramaturg Schlösser, wie bereits berichtet, heroische Tragödien auf dem Theater. Diesem Ruf folgten auch die verantwortlichen Spielplangestalter in Oldenburg Schlenck und Sellner in den Spielzeiten von 1937-1940.

Mit der Inszenierung von Wolfgang Amadeus Mozarts Oper „Così fan tutte“, die am 21. September 1937 Premiere hatte, knüpfte Sellner zunächst noch scheinbar an das Unterhaltungstheater der vorausgegangenen Spielzeiten an. Carl Ulrich beschreibt in seiner Rezension die Schwierigkeit des

632 Siehe dazu: Fischer-Lichte (1999), S. 299.

633 Ebd.

634 Siehe dazu: Broszat, Martin/ Frei, Norbert: *Das Dritte Reich im Überblick*. München 1989, S. 240 ff.

häufigen Szenenwechsels durch den dramaturgischen Aufbau des Stückes. Dieser müsse, um Störungen zu vermeiden, schneller vollzogen werden. Das setzte Sellner nach Aussage der Kritiker „ausgezeichnet“ um. Die szenischen Entwürfe Erich Döhlers boten in ihrer ganzen Anlage die Möglichkeit zur schnellen Durchführung der Verwandlungen. So blieb, nach Ulrich, der Regie die weitere Aufgabe, die Härte der Handlung abzuschwächen. Sellner erreichte dies dadurch, dass er die Plumpheiten, die sich szenisch im Textbuch befinden, „durch die Wiedergabe persiflierte und so von vornherein die ganze Handlung auf das Niveau unbekümmerter Fröhlichkeit hob“.⁶³⁵ Die Handlung spielte sich unter der Leitung Sellners „sehr glatt ab und paßte sich so dem reibungslosen Ablauf des musikalischen Geschehens bestens an“.⁶³⁶ Das zweite Mal in Folge eröffnete Sellner seine Regiesaison mit einer Inszenierung aus dem Musiktheaterbereich. Es ist davon auszugehen, dass die Inszenierung Sellners bereits zu der von Drewniak beschriebenen „Mozart-Propaganda“, die dem „großdeutschen Gedanken“ dienen sollte, zählte.⁶³⁷ Die Annexion Österreichs, die im März 1938 vollzogen wurde, war zu diesem Zeitpunkt bereits beschlossenes Ziel und damit wurden Inszenierungen von Opern des berühmten Österreicherers von der nationalsozialistischen Kulturführung gern gesehen.

Am 9. November 1937, dem Reichstrauertag der NSDAP, feierte der „Marsch der Veteranen“ von Friedrich Bethge unter der Regie Sellners Premiere. Zur Erstaufführung im Landestheater meint Alfred Wien, dass Sellner mit „dem ihm eigenen sicheren Gefühl für theatermäßigen Eindruck“ die in dem Stück enthaltenen Möglichkeiten herausholte.⁶³⁸ Er schreibt:

Ein fesselndes Kontrapunktieren, das die Motive, dargestellt in den Trägern verschiedener Ideen, planvoll gegeneinander führt; dazu über den Geschehnissen eine in Steigerung und Hemmung des Ablaufs gesammelte Stimmung, in der die Handlung bald jäh vorantreibt, bald leise verhalten bleibt [...] Minutenlange Stille am Schluß bewies die bewegte Anteilnahme des Hauses, ehe der Beifall dankte.⁶³⁹ (Auslassung – C.W.)

Das Stück, das 1935 in Frankfurt am Main uraufgeführt wurde, behandelt den Kampf der Kriegsveteranen im napoleonischen Russland der Jahre 1812 und 1813 gegen ihre ungerechte Behandlung. Bethge hatte die Botschaft des Stückes ins „Überzeitliche“ erhöht und wollte mit seinem Drama an die Zeit der Weimarer Republik erinnern, in der es den Weltkriegsveteranen ähnlich erging, wie den Protagonisten seines Werkes. Damit hielt sich der Autor an die Weisung der Reichsdramaturgie, direkten Bezug zur Weimarer Republik in Theaterstücken nicht vorkommen zu lassen.⁶⁴⁰ Die Premiere des Stückes auf den Reichstrauertag zu terminieren, war demzufolge kein Zufall, vielmehr unterstützte die zeitliche Platzierung des Premieretages die Botschaft der Handlung. Günther Rühle zitiert Joseph Schwetje, der das Lehrziel des Stückes 1938 wie folgt formulierte:

635 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 93.

636 Ebd.

637 Siehe dazu: Drewniak (1983), S. 284.

638 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 93.

639 Ebd.

640 Eicher (2000), S. 712.

Unsere Jugend wird an diesem wertvollsten Drama der Gegenwart erkennen, was heroische Haltung, echtes Führertum, Opfergeist, Gehorsam und Disziplin für den einzelnen und die Gesamtheit bedeuten. Sie wird aus dieser aus bester soldatischen Grundhaltung geborenen Dichtung die Reinheit der Idee, den Schwung der Gedanken, die Kraft der Sprache und die Kunst echter Menschengestaltung bewundern und erkennen, wie gegenwartsnah dieses aus dem Geist unserer Tage gestaltete Drama eines Frontoffiziers und echten Dichters ist. Sie wird aber auch erkennen, daß in diesem hohen Lied der Treue, der Kameradschaft und des soldatischen Gehorsams es nicht um den einzelnen, sondern um die Gemeinschaft geht, über deren Handeln stahlhaft das Wort leuchten muß: Eines aber muß ewig bleiben: das Gesetz!⁶⁴¹

Das Stück wollte also zur Opferbereitschaft und soldatischen Disziplin erziehen und diente damit auch der Kriegsvorbereitung. Die dramaturgische und ästhetische Umsetzung des Stückes durch dessen Regisseur Sellner wurde von allen Seiten gelobt. Die Staatszeitung berichtet am 11. November:

Wenn der Theaterzettel an die dreißig Personen mit Namen verzeichnet, wenn man dazu das Chorporal des Theaters rechnet und des Sturms 31 der SA. = Standarte 91 gedenkt, der die Kriegsteilnehmer der Napoleonzeit darstellte, so gewinnt man zunächst einmal einen Begriff von dem Umfang der Arbeit, die G. R. Sellner zu leisten hatte, alle diese Massen zu sammeln, zu ordnen und so mit dem Geist der Dichtung zu durchdringen, das lebende Menschenwellen daraus wurden, die in einem jeden einzelnen erfassenden Rhythmus auf und ab wogten. Diese auf unserer verhältnismäßig kleinen Bühne besonders schwierige Massenregie gelang in einem Grade, den man nur bewundern kann.⁶⁴²

Erneut findet Sellners Umgang mit Massenszenen in seinen Inszenierungen großes Lob. Um den ungewöhnlichen Eindruck der Inszenierung begreifbar zu machen, schreibt der Rezensent weiter:

... hier seien die szenischen Entwürfe Erich Döhlers einbezogen; es gelang den beiden so eng aufeinander eingespielten Künstlern Sellner und Döhler jene Atmosphäre des Symbolischen über dem Ganzen zu erzeugen und durchzuhalten, die zur Auswirkung der Bethgeschen Dichtung unumgänglich notwendig ist. Gewiß, die Dumpfheit des niederen russischen Volkes wurde charakterisiert, im grellen Widerschein dazu erschien auch der Leichtsinn der vornehmen Gesellschaft, und das Arbeitszimmer des Generalgouverneurs mag gut und gern preußische Einfachheit atmen, aber der Raum und die ihn füllenden Massen sind nie so gehalten, daß sie nur von Umwelt zeugen, sondern so, daß sich Ewiggültiges in ihnen vollziehen kann, für das diese Menschen und ihr Geschick eben Symbol sind. Nur in solchen Rahmen paßte ja auch die visionäre Erscheinung und die visionäre Sprache des Hauptmanns Kopejkin.⁶⁴³

641 Zit. nach Rühle (4, 1980), S. 762 f.

642 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 93.

643 Ebd.

Die Inszenierung Sellners erfüllte den Anspruch der heroischen Tragödie und stellt sich augenscheinlich gänzlich hinter die Botschaft des Stückes. Erneut brachte Sellner ein Werk zur Aufführung, das nationalsozialistischer Propaganda diene. In diesem Fall erneut mit einem Drama, das die Kriegsvorbereitung legitimieren sollte. Das erfolgreichste Stück Bethges wurde in der Spielzeit 1937/38 von 17, in der darauf folgenden nur noch von vier Theatern inszeniert. Dass es nach Kriegsbeginn nicht mehr in den Spielplänen vorkam, lag daran, dass die Schilderung der elenden Situation der Veteranen, dem Anliegen des Propagandaministeriums, Kriegsfolgen herunterzuspielen, dann doch eher widersprach.⁶⁴⁴

Auf gleiche Weise unterstützte das Lustspiel „Mein Sohn, der Herr Minister“ von Andre Birabeau (Premiere: 6. Januar 1938) die Kriegsvorbereitungen, indem es an die Weimarer Republik erinnerte und Hassgefühle schürte.⁶⁴⁵ Alfred Wien schreibt zu diesem Stück mit antifranzösischen Tendenzen, in dem das parlamentarische System verhöhnt wird und das antikommunistische Züge aufweist:

Belacht werden diese Anzüglichkeiten, die den gewandten, espritvollen Dialog kräftig durchwürzen, vom Publikum herzlich. Dies umso mehr, als jede Rolle unter der ebenso vergnüglichen wie plastischen Inszenierung durch Gustav Rudolf Sellner bis in die kleinste Episode hinein eine den Typus charakteristisch und zugleich karikierend treffende, amüsante Besetzung erfahren hat. Ein ausgefeiltes, geschliffenes Spiel hält sie alle zusammen, und das Ergebnis ist eine mit atmosphärischem Hochdruck, einer geradezu hanebüchernen Ironie geladene Grotteske, die dabei – ein gerüttelt Maß von Wahrscheinlichkeit für sich hat [...] Das Stück aus Frankreichs unmittelbarer Gegenwart weckte Erinnerungen an eine bei uns in Deutschland erst vor wenigen Jahren verfllossene undeutsche Vergangenheit und so wirkte der Gleichlauf der Ereignisse in der Rückschau, was die Lach- und Beifallssalven bezeugten, nicht schmerzlich, sondern erheiternd herzlich. Schadenfreude soll ja immer die feinste Freude sein.⁶⁴⁶ [Auslassung – C.W.)

Der Rezensent erkennt Sellners geschickte Besetzung und das dadurch gegebene gute Zusammenspiel der Darsteller und lobt damit die Regiearbeit. Augenscheinlich hatte der Inszenator die antideokratischen und antifranzösischen Tendenzen des Lustspieles gut herausgearbeitet, sodass die Komödie ihre beabsichtigte Wirkung erzielte.

Im selben Monat und im März folgten zwei Regiearbeiten, die eher allgemein die nationalsozialistische Propaganda unterstützten. So inszenierte Sellner zunächst Otto Erlers „Thors Gast“, zu dem leider keine Quellenmaterialien auffindbar waren. Das bedeutendste Drama Erlers wurde 1937 in Dresden uraufgeführt und erlebte im Dritten Reich dreiundsechzig Inszenierungen. In der Spielzeit 1937/38 kam es u.a. anlässlich des 65. Geburtstages des Autors zu achtunddreißig Regiearbeiten.⁶⁴⁷ Im Stück Erlers geht es um den Sieg der Germanen über das Christentum. Wie Alfred Rosenberg

644 Eicher (2000), S. 716 f.

645 Das Stück war zuvor bereits erfolgreich verfilmt worden.

646 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 93.

647 Eicher (2000), S. 700.

propagiert auch der Autor eine Rückbesinnung auf die germanische Tradition und trat für die Gründung einer germanischen Staatsreligion ein. Die Inszenierung Sellners zeigt nach „De Stedinge“ von August Hinrichs und nach der Diskussion um die Bearbeitung der „Kreuzschreiber“ nach Anzengruber, die später noch näher beschrieben wird, erneut ein Stück mit antikatholischer Tendenz. Indem Sellner den Tag der Machtergreifung, den 30. Januar 1938, für die Premiere auswählte, wurde die propagandistische Wirkung der Inszenierung noch zusätzlich erhöht. Sie konnte an diesem Tag auch als Glorifizierung des Nationalsozialismus gelesen werden.

Die Blut- und Bodenideologie, die Volksgemeinschaft und den Führerkult propagierte „Das Frankfurter Würfelspiel“ von Eberhard Wolfgang Möller (Premiere: 31. März 1938) und diente damit der Verbreitung nationalsozialistischer Werte. Das Stück galt als einer der Versuche des Dritten Reiches, staatspolitische Erziehung vom Theater aus zu bewirken und war Höhepunkt und Modellstück der Thingspielbewegung. Uraufführung hatte das Stück bei der Olympiade auf der Dietrich-Eckart-Bühne. Zum Auftakt der Inszenierung wurde Beethovens Dritte „Leonoren“ Ouvertüre gespielt. Ursprünglich ist das Stück Möllers für die Freilichtbühne geschrieben, wurde aber mehrfach auch in Theaterhäusern inszeniert.⁶⁴⁸ Die Theaterrezension aus Oldenburg berichtet und meint damit diesen Umstand:

Zumal wenn dies in einer derart magischen, Wirklichkeit und Unwirkliches miteinander verwebenden Inszenierung geschieht, wie sie Gustav Rudolf Sellner vollbrachte. Dabei wird das Hauptgewicht, wie es die Dichtung erfordert, auf die architektonisch-statuarische Bildwirkung gelegt. Die Spielfläche ist in drei Stufen gegliedert; auf der obersten sitzen die Richter, darunter stehen die Ankläger mit den Verklagten, während sich auf dem dritten Feld die eigentliche Handlung vollzieht. Der Bühnenraum ist schwarz ausgeschlagen, von diesem Untergrund hebt sich das Bunt der Gewandungen – vornehmlich die roten Roben der Kläger – in stark kontrastierenden Farben ab. Lichtbündel gliedern die Fläche, auf die jeweils sprechende oder handelnde Figur wird Helle gesammelt. Die Bewegung ist sparsam, an die Stelle der ausdrucksbetonten Gebärde tritt die dramatische Sprachgestaltung.⁶⁴⁹

Die vom Rezensenten beschriebene Bildwirkung war vom Autor des Stückes vorgegeben. Sellner hatte sich damit augenscheinlich an die Vorgaben Möllers gehalten. Um die jeweiligen Handlungsebenen deutlicher hervorzuheben, arbeitete Sellner anscheinend mit Lichteffekten und vereinfachte damit das Verständnis. Wie Sellner den Sprechchor als dramaturgisches Mittel einsetzte, ist nicht überliefert. Mit diesem Stück brachte Sellner in der Spielzeit 1937/38 ein weiteres heroisches Werk auf die Bühne des Oldenburger Staatstheaters.

Neben den Stücken, die der Propaganda dienten, inszenierte Sellner auch weiterhin Klassiker. Es kann jedoch nicht zweifelsfrei angenommen werden, dass diese Aufführungen eine Alternative zu den genannten Inszenierungstexten darstellten. Sowohl „Hamlet“ als auch „Faust“ wurden von den

648 Ebd., S. 656.

649 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 93. Alle folgenden Zitate stammen aus derselben Quelle.

Nationalsozialisten als heroische Gestalten und Repräsentanten ihrer Werte idealisiert. Als erste Sprechtheaterinszenierung inszenierte Sellner am 23. September 1937 Schillers "Don Carlos". Alfred Wien berichtet in seiner Besprechung:

Ueber die Zeiten und ihre Wirklichkeiten hinweg zündet sein prometheischer Funke, genau so wie einst, noch heute. Eine dramatisch gespannte, weniger auf Pathos als auf Verinnerlichung und Vertiefung bedachte Neuaufführung hielt uns bis über die Mitternachtsstunde in ihrem Bann. Gustav Rudolf Sellner hat der Tragödie eine außerordentlich straffe Fassung gegeben, die alles Licht auf die drei Gegenspieler König Philipp, Don Carlos und Marquis Posa sammelt und sie gegeneinander stellt in einem bisweilen heftig gesteigerten, sehr wirkungsvollen Kontrast.

Alle Rezensenten dieser Inszenierung sind sich darüber einig, dass Sellner vortrefflich gekürzt hatte und damit seinen Ruf als hervorragender Dramaturg bestätigte. Ob Sellner die Forderung des Marquis Posa nach Gedankenfreiheit, die gegen die NS-Diktatur ausgelegt werden konnte, gestrichen hat, ist nicht überliefert. Eine weitere Klassikerinszenierung folgte am 9. Dezember 1937 mit Shakespeares „Hamlet“. Bortfeldt schreibt über Sellners Regie- und Dramaturgiearbeit:

Seinem Rotstift fiel zunächst die erste Szene zum Opfer, wo der tote Hamlet erstmalig vor Soldaten und Horatio erscheint. Dadurch gewann das Ganze den monumentalen Eingang der Königsszene, der die letzte Hofszene, die die Katastrophe bringt, in eindrucksvoller Weise entsprach. Daß die Begegnungsszene Hamlets mit dem Heer des Fortinbras fortfiel, hatte den Nachteil, daß das plötzliche Erscheinen des zukünftigen Herrschers der Dänen der Motivierung entbehrte. Jedoch wurde dies etwas durch die betonte Prägnanz der Schlußworte Horatios an Fortinbras ausgeglichen. Die Inszenierung zeigte im übrigen in Einzelheiten ein so sorgfältiges Eingehen auf Shakespeares in vielen Feinheiten verborgene Absichten, daß der reiche Beifall, den Sellner und Döhler inmitten der darstellenden Künstler begrüßte, vollauf berechtigt war.

Anscheinend hatte Sellner erneut durch seine gute Dramaturgie beeindruckt. Über die Darstellung des Hamlet, die einen genauen Blick auf die Interpretation des Regisseurs erlaubt hätte und über dessen Regiearbeit sagt der Bericht nichts Detailliertes aus.

Am 16. April 1938 fand die Premiere von Goethes „Faust“ im Rahmen einer Festaufführung anlässlich der offiziellen Übernahme des bisher städtischen Landestheaters durch den Staat Oldenburg statt. Die Rolle der Titelfigur übernahm der Intendant Hans Schlenck persönlich. Die Oldenburgische Staatszeitung berichtet:

Regie und Darstellung verließen vielfach ausgetretene Bahnen, verfolgten neue Gedanken und Einfälle und machte so den Abend, dessen Gesamteindruck als ungemein groß bezeichnet werden darf, auch interessant.

Sellner strich das Vorspiel auf dem Theater und die Walpurgisnachtszene, eine auch heute nicht untypische Vorgehensweise. Ob er den Faust in „nordischer Geisteshaltung und nordischer Wesensart“⁶⁵⁰ inszenierte ist zwar nicht überliefert, kann aber angenommen werden.

Die Abschlussinszenierung der Spielzeit war das musikalische Lustspiel „Das kleine Hofkonzert“ von Paul Berhoven und Toni Impekoven unter der Regie Sellners.

Die folgende Saison startete zunächst wieder mit Bildungs- und Unterhaltungstheater. Begonnen wurde mit Erstaufführung und Premiere (27. September 1938) der französischen Ehebruchskomödie „Also gut! Lassen wir uns scheiden!“ von Victorien Sardou, neu übersetzt und bearbeitet von Heinz Hilpert. Borchfeldt lobt in seiner Inszenierungsbesprechung die „umsichtige Regie“ Sellners, der „das Wesentliche dieses theaterfesten Stückes“ herausgearbeitet hatte und es so zu großem Erfolg führen konnte.⁶⁵¹ Das Stück war ein Erfolgsgarant und wurde in dieser Spielzeit von weiteren 13 deutschen Theatern inszeniert.⁶⁵² Um das Jahr 1938 erlebten Sardous Werke im Dritten Reich einen Aufschwung. Dies lag, nach Drewniak, auch daran, dass sich die Nationalsozialisten zu dieser Zeit noch um „erträgliche Beziehungen zu Frankreich“ bemühten und die „leichten Texte“ des Franzosen unpolitisch und keine „Problemstücke“ waren.⁶⁵³ Gegen die Darstellung von Drewniak spricht, dass in Oldenburg 1937 und 1938 auch Stücke mit antifranzösischen Tendenzen Teil des Spielplans waren, z.B. das bereits besprochene Lustspiel „Mein Sohn, der Herr Minister“. Es ist aber durchaus möglich, dass die Nationalsozialisten die Komödie, zumal sie ja in einer Bearbeitung aufgeführt wurde, nicht als Glorifizierung französischer Kultur betrachteten.

Mit der Neuaufführung von Shakespeares „Ein Sommernachtstraum“ inszenierte Gustav Rudolf Sellner zum 21. Oktober 1938 einen weiteren, eher unterhaltsamen Klassiker. Bortfeldt lobt die Gesamtinszenierung und spricht von der „fein abgewogenen und vortrefflich durchgeführten Zusammenarbeit“ zwischen dem Bühnenbildner Erich Döhler und dem Beleuchtungskünstler Josef Eyers. Er schreibt:

Welch eine prächtige Symphonie der Farben ergab sich da in den Waldszenen und dem letzten Bilde des hereinbrechenden Morgens, in dessen Lichte die Säulen des Palastes gleichsam zu singen anfangen. Und doch blieb durchaus alles im Bereiche der unerschöpflichen Phantasie Shakespeares; nichts von selbtherrlicher Aufdringlichkeit, alles nur dienende Hilfe des meisterlichen Dichters.⁶⁵⁴

Kritisch betrachtet der Rezensent die musikalische Begleitung durch Musik von Wagner-Regeny, die ihm zu aufdringlich erschien und „den Rahmen des Ganzen mehr als einmal zu sprengen drohte“. Für den Kritiker bedarf es, außer für die Bühnentänze, keiner musikalischen Begleitung des Werkes. Augenscheinlich hatte Sellner erneut nur mit begleitender Musik experimentiert. Massive Umstrukturi-

650 Siehe dazu: Eicher (2000), S. 334.

651 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 87.

652 Eicher (2000), S. 363.

653 Siehe dazu: Drewniak (1983), S. 260.

654 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 87. Alle weiteren Zitate stammen aus derselben Quelle.

rierungen der Handlung oder ästhetische Neuerungen, die Sellner in Gotha und Coburg gern v.a. bei Shakespeare-Inszenierungen angewandt hatte, blieben auch hier aus.

Sellners Beschäftigung mit dem Musiktheater nimmt in seiner Zeit in Oldenburg kontinuierlich zu. Die folgende Inszenierung war die Operette „Meine Schwester und ich“ von Ralph Benatzky zum 11. November 1938, die ebenfalls dem Unterhaltungstheater zugerechnet werden kann. Carl Ulrich, von der Oldenburgischen Staatszeitung schreibt, dass der Oberspielleiter das Tempo steigerte, wo es nur möglich war. Sellner erzielte dadurch einen außerordentlich regen Ablauf der Geschehnisse und ein lebhaftes Spiel der Schauspieler, „so daß die Zuschauer immer wieder lebendige Szenen erlebten“. Das Publikum war „sehr lachlustig und beifallsfreudig und feierte am Schluß die Darsteller, den Dirigenten und den Regisseur mit ungezählten Hervorrufen“. Die Premiere der Operette fiel in die Zeit der Judenpogrome (8.-13. November 1938), die für die Oldenburger Juden ein Martyrium bedeuteten. In der Nacht vom 9. auf den 10. November brannten die Synagoge in der Peterstraße und die jüdische Friedhofskapelle vollkommen aus. In der gleichen Nacht wurden alle Oldenburger Juden in der Kaserne auf dem Pferdemarkt in Schutzhaft genommen. Am nächsten Tag führte man die mehr als 300 Juden unter den Augen der Bevölkerung durch die Stadt an der verbrannten Synagoge vorbei in das Städtische Gefängnis. Von dort aus wurden die Männer nach Sachsenhausen gebracht und hier für kurze Zeit in Haft genommen. 40 % der jüdischen Bevölkerung Oldenburgs starb in Auschwitz. Der mit der Aufführung noch frenetisch gefeierte österreichische Komponist Benatzky musste wenig später, weil er eine jüdische Ehefrau hatte, nach der Annexion Österreichs ins amerikanische Exil flüchten. Seine Kompositionen wurden 1939 verboten.

Das Oldenburger Theater nahm in seinem Spielplan zu diesen und ähnlichen Ereignissen keine Stellung. Das Bildungs- und Unterhaltungstheater diente eher dazu, einen Anschein von ungestörter Normalität aufrecht zu erhalten. Dabei wurden die gewalttätigen Konsequenzen nationalsozialistischer Politik verschwiegen sowie alternative Theatertexte und Spielweisen ausgegrenzt. Mit anderen Inszenierungen wurde die nationalsozialistische Propaganda und Ideologie gefördert.

Zum Beispiel inszenierte Sellner am 1. Dezember, dem „Tag des Theaters“ innerhalb der Gaukulturwoche, Hanns Johsts Schauspiel „Thomas Paine“, das bereits 1927 uraufgeführt wurde. Die Oldenburgische Staatszeitung schreibt, dass das Werk ein geschultes Publikum und eine „hingebende Inszenierung“ voraussetze und dass dies am Tag der Premiere gegeben war. Weiter ist zu lesen:

Für die Festaufführung war Gust. Rud. Sellner dem großen Wurf des Dichters in allen seinen Faltungen nachgegangen und hatte zweierlei herausblühen lassen; wundervolle Massenszenen [...] und Szenen der Zweisamkeit [...] und Szenen der Einsamkeit [...] Es war für Gust. Rud. Sellner ein Ehrentag mit einem ganz großen Erfolg. (Auslassungen – C.W.)

In der Spielzeit 1938/39 wurde das Revolutionsdrama insgesamt von zwölf Theatern inszeniert.⁶⁵⁵ Das Stück Johsts propagiert das Führerprinzip und transportiert soldatisches Kameradschaftsgefühl. Gleichzeitig bemerkt man die antifranzösischen, antienglischen und antiamerikanischen Tendenzen

655 Eicher (2000), S. 637.

des Stückes. Die Aufopferung des Einzelnen für sein Volk ist die eigentliche Botschaft des Dramas.⁶⁵⁶ Insofern passte das heroische Werk Johsts hervorragend in die Zeit der Vorbereitung auf den Zweiten Weltkrieg.

In anderer Weise diente Franz Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende“ (Premiere 16. Mai 1939) der nationalsozialistischen Propaganda. Nach der Angliederung Österreichs an das Dritte Reich wurden die Werke Grillparzers auffällig oft an deutschen Theatern gespielt. Dr. Paul G. A. Klein berichtet:

Gustav Rudolf Sellner führt als Spielleiter die große Anzahl der Darsteller [...] zu lebendigem Zusammenspiel und sichert der Aufführung durch gestrafften Handlungsablauf den Erfolg. Sellner baut die einzelnen Szenen mit ihrem reichen Geschehen zu einer großen Historie auf, die von den Zuschauern mit gebührendem Anteil aufgenommen wurde.⁶⁵⁷ (Auslassung – C.W.)

Thomas Eicher bemerkt, dass die Historie „ns-ideologisch ausgeschlachtet“ wurde und zur „politischen Rechtfertigung der Annexion des Sudetenlandes“ erhalten musste.⁶⁵⁸ Im Oktober 1938 hatten deutsche Truppen das Sudetenland bereits für 10 Tage besetzt. Daher war es kein Zufall, dass das Stück in Oldenburg zwei Monate nach der Schaffung des „Reichsprotectorats Böhmen und Mähren“ aufgeführt wurde. In der Spielzeit 1938/39 inszenierten aber nur drei weitere Theater das Stück. Erneut zeigt sich die eindeutige und geradezu übereifrige Ausrichtung des Oldenburger Staatstheaters an der nationalsozialistischen Politik.

In der ersten Kriegsspielzeit 1939/40 ist Gustav Rudolf Sellner Direktor des Schauspiels und der künstlerischen Verwaltung und Leiter der August-Hinrichs-Bühne. Weiterhin bestimmen unterhaltsame oder propagandistische Inszenierungen den Spielplan, aber auch das Musiktheater wird unter seiner Leitung gefördert.

Ende September fand die Premiere des Trauerspiels „Agnes Bernauer“ von Friedrich Hebbel statt. Zu der Neuaufführung durch den Inszenator Sellner und dessen Bühnenbildner Walther Harth schreibt Bortfeldt:

Beide wurden mit Recht am Schluß der ausgezeichneten Vorstellung gefeiert, sie hatten ihr gerüttelt Maß von Verdienst an dem ganz großen Gesamterfolg des Abends. Von darstellerischer und bildnerischer Seite her kam die ungeheure Wucht dieser Hebbelszenen voll zur Entladung.⁶⁵⁹

Die NS-Ideologen sahen in diesem Hebbelstück „nordisch-deutsche“ Charaktere beschrieben, denen die Volksgemeinschaft wichtiger sei als das Einzelschicksal. So versuchten die Nationalsozialisten auch dieses für sie „heroische“ Stück dahingehend auszudeuten, dass es zur Aufopferung jedes Ein-

656 Ebd., 636 ff.

657 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 87.

658 Eicher (2000), S. 354 f.

659 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 89.

zelen für sein Land aufrufe.⁶⁶⁰ Aus dieser Perspektive diente die Inszenierung – drei Wochen nach dem Beginn des Zweiten Weltkriegs – der Steigerung der Kampfbereitschaft der deutschen Bevölkerung. Bei der einzigen Uraufführung der Spielzeit stand ebenfalls der Krieg im Vordergrund. Es handelt sich um das Nachfolgestück der „Stedinger“ von August Hinrichs – „Steding Renke“, das am 9. November, dem Reichstrauertag der NSDAP, zum ersten Mal aufgeführt wurde. Das Stück und die Inszenierung wurden im Zusammenhang mit dem Freilichtspiel „De Stedinge“ ausführlich behandelt, sodass ich an dieser Stelle nur noch einmal kurz auf die Motive für eine Inszenierung des Stückes eingehen möchte. Zur Zeit der Uraufführung dauerte der Zweite Weltkrieg erst zwei Monate und damit fällt die Premiere in die Phase der allgemeinen Kriegseuphorie. Das Stück lässt immer wieder Assoziationen an die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg und zum Versailler Vertrag entstehen. Gleichzeitig wird unterbewusst versucht, das Vertrauen in den Nationalsozialismus zu stärken, der den Weg aus der Notlage scheinbar herbeigeführt hatte. Das Stück soll das Selbstbewusstsein der Rezipienten stärken, zum Durchhalten animieren, für das Opfer des Einzelnen gegenüber der Gemeinschaft werben und die Verteidigung legitimieren. Zusammengefasst sind das die Motive des Stückes, dessen Inszenierung den Nationalsozialisten, zumindest zu Beginn des Krieges mit seinen ersten Erfolgsmeldungen, entgegenkommen musste.

Auch Komödien wurden für die Kriegspropaganda benutzt, z.B. „Die heilige Johanna“ von Bernhard Shaw, die am 23. Januar 1940 das erste Mal in Oldenburg aufgeführt wurde. Bortfeldt schreibt nach der Premiere:

Vielleicht ließe sich da manches kürzen, um die Vorstellung nicht so ermüdend lange auszudehnen wie am Dienstag; es bliebe denn noch immer der geistreichen Bemerkungen und der heute so gegenwartsnahen Kritik englischen Wesens übergenug [...] Volles Lob verdient die gesamte Inszenierung durch Gust. Rud. Sellner. Der Eindruck, den wir alle mit nach Hause nahmen, war der einer außergewöhnlich gelungenen Vorstellung.⁶⁶¹
(Auslassung – C.W.)

Augenscheinlich hatte Sellner für seine Inszenierung kaum Striche verwendet. Auch dieses Stück Shaws wurde für die antienglische und antidemokratische Propaganda ausgenutzt.

An unterhaltsamen Stücken inszenierte Sellner zudem die Lustspiele „Versprich mir nichts“ von Charlotte Reißmann und „Das lebenslängliche Kind“ von Robert Neuner.⁶⁶²

Als politisch neutral kann Sellners Inszenierung der Oper „Rigoletto“ von Giuseppe Verdi, die am 19. Oktober 1939 auf die Bühne kam, eingestuft werden. Zu dieser Neueinstudierung durch Musikdirektor Willi Schweppe und Szenengestalter Sellner meint Dr. Fritz Piersig von der Oldenburgischen Staatszeitung:

660 Eicher (2000), S. 347.

661 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 89.

662 Robert Neuner war ein Pseudonym Erich Kästners. Das Stück „Das lebenslängliche Kind“ wurde 1940 an den Münchner Kammerspielen uraufgeführt und, nachdem ein Journalist Kästner als Autor entlarvt hatte, verboten.

G. R. Sellners Regie hatte eine Szene erreicht, die die Grenzen zwischen Handlung und musizierendem Verweilen sehr flüssig zu halten vermochte. Ungemein lebensvoll gelang das erste Bild, in dem Chöre und Tanzgruppen (Carla Balzer) gut zusammenwirkten. Die Bühnenbilder Walther Hardths trugen wesentlich zum stimmungsstarken Eindruck bei. Die Aufführung fand daher sehr starken und reichverdienten Beifall.⁶⁶³

Sellner inszenierte in Oldenburg vier Opern und zwei Operetten und experimentierte während der gesamten Zeit mit Musik im Sprechtheaterbereich. Gerald Köhler glaubt in seiner Dissertation über „Das Instrumentale Theater des Gustav Rudolf Sellner“ Sellners Aussage, er hätte bereits in Oldenburg zum Musiktheater gefunden, nicht. Köhler behauptet, dass es erst in Göttingen Nachweise für Musiktheaterinszenierungen Sellners gäbe, was hiermit widerlegt ist.⁶⁶⁴ Ein weiteres Indiz dafür, dass sich Sellner vermehrt mit der Oper beschäftigt hat, ist, dass er, wäre er 1940/41 in Oldenburg geblieben, den Akten zufolge das Amt des Oberspielleiters der Oper bekommen hätte.

Zu den Klassikerinszenierungen kann man „Das Käthchen von Heilbronn“ Heinrich von Kleists zählen. Auch diese Aufführungen blieben wie die Lustspiele und Komödien vom Zeitgeschehen und nationalsozialistischer Propaganda nicht unberührt. Über die Neuinszenierung am 27. Februar 1940 schrieb Dr. Paul G. A. Klein:

Das ist das hervorstechende Merkmal der ausgezeichneten Oldenburger Inszenierung Gustav Rudolf Sellners: daß hier einmal nicht die Liebe vom Mysterium zum lieblichen Idyll befördert wird; sondern, daß, getreu den romantischen Vorstellungen, ihr Doppelgesicht klar zutage tritt. Da ist einmal nicht der Versuch gemacht, vom Unverstandenen her Kleist zu „verbessern“, das Halbdunkel des Zwielfichts aufzuhellen, das Gegeneinander der Gefühlsströme zu mildern, das nie zu Klärende psychologisch zu erklären. Daß es eine Inszenierung ganz im romantischen Sinne ist – was könnte man Besseres zu ihrem Lobe sagen? Dabei ist der schwierige Dialog, der von Anfang an der Ebene des Realismus entrückt ist, in seinem Rhythmus und im Zusammengehen von Wort und Gebärde gut bewältigt [...] Gleichgerichtet dem Stil der Regie sind auch die bei aller gebotenen Vereinfachung doch wirksamen Bühnenbilder, für die Walther Harth die Entwürfe schuf [...] Die das Zeitlose der Romantik vergegenwärtigende Aufführung wurde zu ganzem Recht mit reichem Beifall bedacht.⁶⁶⁵ (Auslassungen – C.W.)

Die Stücke von Heinrich von Kleist erfuhren während des Dritten Reiches eine klare Aufwertung. Seine Werke wurden relativ kontinuierlich zwischen 1933 und 1944 inszeniert. „Das Käthchen von Heilbronn“ war dabei mit 90 Inszenierungen das am dritthäufigsten inszenierte Stück Kleists.⁶⁶⁶

Am 12. April 1940 folgte dann die Premiere eines weiteren Klassikers in der Regie Gustav Rudolf Sellners. Zur Neuaufführung von „Kabale und Liebe“ von Schiller schreibt Bortfeldt:

663 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 89.

664 Siehe dazu: Köhler (2002), S. 32.

665 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 89.

666 Siehe dazu: Eicher (2000), S. 336 ff.

... die Mode siegt äußerlich, aber im Tode der beiden Liebenden triumphiert die Menschheit.⁶⁶⁷ Dies der Sinn, der ewig sich wiederholende Sinn, der echten Tragödie! Und diesen Sinn wieder einmal restlos ausgeschöpft zu haben, dabei Breite und Tiefe des Gegenstandes ins richtige Verhältnis setzend, wird ein dauerndes Verdienst G. R. Sellners bleiben, der in den Bühnenbildern von Walther Harth eine vortreffliche Stütze fand. Besondere Anerkennung erheischt auch das sichtliche Bemühen, dem weitausholenden Pathos des jugendlichen Schiller jenes Recht zuzugestehen, das jedes Genie für seine Eigenart beanspruchen darf; man mag dann dem Hörer überlassen, ob er sich gefangen gibt [...] So waren die Rollen zweiten und dritten Grades im einzelnen tadellos und dazu – das sei noch besonders hervorgehoben – vortrefflich aufeinander und mit den beiden Hauptrollen abgestimmt.⁶⁶⁸ (Auslassung – C.W.)

Das mit 204 Inszenierungen am häufigsten inszenierte Werk Schillers förderte für die Nationalsozialisten das Gefühl der Volksgemeinschaft und das Bewusstsein, das erst der Nationalsozialismus die Klassenunterschiede beseitigt habe.

Am 24. Mai 1940 fand mit dem Struensee-Drama „Der Sturz des Ministers“ von Eberhard Wolfgang Möller die Premiere der Abschiedsinszenierung Gustav Rudolf Sellners und des Bühnenbildners Erich Döhler statt. Über die letzte Gemeinschaftsarbeit von Sellner und Döhler schreibt Dr. Paul G. A. Klein:

Hier wird nicht ein privates Schicksal gezeigt, sondern das Spiel der Mächte, der Kampf der Ideen. Von diesem Blickpunkt sah auch Gustav Rudolf Sellner das Geschehen und er gab ihm eine Nachgestaltung, die von der Regie aus alles erfüllte und dem Werk die bestmögliche Wirkung gab. In prachtvoller Spielstraffung und in kluger Ausmessung der dramatischen Gegensätze, erfüllt von Leben und Dynamik, ziehen die zehn Szenen des Schauspiels vorüber. – Nur schwer und ungern macht man sich mit dem Gedanken vertraut, daß Gustav Rudolf Sellner mit dieser Inszenierung seinen Abschied nahm von der Stätte langjährigen erfolgreichen Wirkens, daß man von seinen mit gewissenhafter Sorgfalt durchdachten und mit starker künstlerischer Intensität und leidenschaftlicher Werkingabe durchgeführten Inszenierungen jetzt nur noch als Vergangenenem sprechen kann [...] Die Zuschauer dankten den Darstellern und dem Regisseur mit reichem Beifall.⁶⁶⁹

Mit diesem Werk Möllers verabschiedete sich Sellner mit einem Stück, das den Führerstaat über die Demokratie stellt. Der Protagonist Struensee verkörpert die Führerfigur, die von seiner Zeit noch verkannt wird und am Ende für eine bessere Zukunft den „heroischen Opfertod“ wählt. Das Drama wurde in der Spielzeit 1939/40 nur von zwei Theatern inszeniert.⁶⁷⁰ Dennoch scheint es für die erste Kriegsspielzeit gut in das Konzept der Nationalsozialisten gepasst zu haben, da das Stück die Bereit-

667 Der Kritiker erläutert, dass Mode hier das Standesvorurteil und Menschheit die Menschlichkeit meint.

668 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 89.

669 Ebd.

670 Eicher (2000), S. 659 ff.

schaft des Einzelnen propagierte, sich für eine Idee zu opfern. Sellners letzte Inszenierung in Oldenburg war also ein weiteres „heroisches Werk“ nationalsozialistischer Propaganda.

Die Äußerungen der Rezensenten über den Regiestil Sellners fallen auch in diesem Zeitabschnitt durchweg oberflächlich aus. Man attestiert ihm weiterhin eine gute Regie- und Dramaturgiearbeit. Aufgrund der Tatsache, dass die Quellen zu den einzelnen Inszenierungen weniger aussagekräftig sind, beschränke ich mich bei der folgenden Zusammenfassung auf das Verhältnis des Spielplans zur nationalsozialistischen Propaganda.

Eine erneute Phase der intensiven Nutzung von Theater zur Verbreitung von nationalsozialistischen Werten und Anschauungen beginnt mit der Spielzeit 1937/38. Nachdem die Expansionspläne der Nationalsozialisten konkreter wurden, änderte sich das scheinbar unpolitische Gebaren der Theatermacher. Der Ruf Rainer Schlössers nach heroischen Tragödien wurde auch am Oldenburger Staatstheater vernommen und so sind plötzlich wieder Stücke wie Friedrich Bethges „Marsch der Veteranen“, Otto Erlers „Thors Gast“, Eberhard Wolfgang Möllers „Das Frankfurter Würfelspiel“, Hanns Johsts „Thomas Paine“ oder ebenfalls von Möller „Der Sturz des Ministers“ im Oldenburger Theater zu sehen.⁶⁷¹ Gespickt wurde der Spielplan mit Klassikern und Lustspielen und damit blieb der scheinbare Anspruch des Theaters, der Bildung und Unterhaltung zu dienen, bestehen. Selbst diese Inszenierungen wurden jedoch den politischen Vorgaben der Nationalsozialisten entsprechend ausgewählt und, soweit es sich feststellen lässt, auch inszeniert. Die Spielzeiten 1937/38 und 1938/39 können als Höhepunkt der Ideologievermittlung auf dem Theater betrachtet werden. Antidemokratische, antipazifistische, antikommunistische oder erneut antikatholische Tendenzen in einigen Stücken sind genauso zu erkennen wie die Forderung nach einer Volksgemeinschaft, die Blut- und Bodenideologie oder der Führerkult. Eindeutig diente diese Propaganda der Vorbereitung auf einen möglichen Krieg und der damit verbundenen Legitimation der fortschreitenden Aufrüstung. Auch in der ersten Kriegsspielzeit ist diese Entwicklung zu beobachten. Mit August Hinrichs' „Steding Renke“ und Eberhard Wolfgang Möllers „Der Sturz des Ministers“, aber auch mit dem Klassiker „Agnes Bernauer“ von Friedrich Hebbel bringt Sellner Stücke auf die Bühnen des Oldenburger Staatstheaters, die die Opferbereitschaft des Einzelnen für die Gemeinschaft propagieren sollen und dadurch ein deutliches Statement für den Krieg abgeben.

Die heroische Tragödie mit mehr oder weniger direkter nationalsozialistischer Propaganda wurde demnach zwischen 1937 und 1940 erneut auf die Bühne des Theaters in Oldenburg gebracht. Wie aus diesem Kapitel hervorgeht, bezogen sich die einzelnen Inszenierungen oftmals auf realpolitische Ereignisse und dienten dabei deren Legitimation. Gemeint sind damit die Annexion Österreichs und die Besetzung des Sudetenlandes genauso wie die Kriegsvorbereitung und schließlich der Beginn des Zweiten Weltkrieges. Die Leitung des Oldenburger Theaters, und zu ihr gehörte auch Gustav Rudolf Sellner, vertrat damit eindeutig die kulturpolitische Linie der Nationalsozialisten.

671 Gustav Rudolf Sellner war in allen Fällen der Regisseur.

3.3.6 Motivationen Sellners in Oldenburg

In der Abhandlung „1921-1971 Oper in Oldenburg“ ist zu lesen: „1932 gingen dann die Nazis daran, das Landestheater von Grund auf zu „säubern““. ⁶⁷² Wie bereits im Einleitungskapitel zu Oldenburg berichtet, war der Intendant Dr. Roenneke nicht der Wunschkandidat der NSDAP. Die Anstellung Sellners ist auf eine Initiative des neuen Intendanten zurückzuführen, eine Tatsache, die dafür spricht, dass Sellners Engagement am Landestheater nichts mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten zu tun hatte. Die Vermutung liegt nahe, dass sowohl Roenneke als auch Sellner theaterpolitisch eine Symbiose eingehen mussten. Sie passten sich, man merkt es an ihrer Spielplangestaltung der ersten Saison 1932/33, den Wünschen der neuen Regierung in Oldenburg an. Da Sellner, wie bereits im Kapitel über das Komödienhaus in Leipzig geschildert, zu Beginn der 1930er Jahre eng mit sozialdemokratischen Kreisen zusammenarbeitete, musste er, um nicht wieder sein Engagement zu verlieren, diese Spielplanpolitik mittragen.

Dabei kann man in Oldenburg nicht von einem vorsichtigen Herantasten an die neue Situation sprechen. In vielen anderen Theatern ging man noch zurückhaltend bei der Gestaltung der Spielpläne nach nationalsozialistischen Vorgaben und Werten vor. Zu diesem Zeitpunkt war noch nicht abzusehen, wie sich die politische Lage entwickeln würde. Bedingt durch die besondere Situation in Oldenburg ⁶⁷³ förderte die Theaterleitung die Inszenierung von Texten, deren Autoren politisch national eingestellt waren. Sellners Einfluss auf den Spielplan war bereits in Oldenburg groß, so dass er von Beginn seiner Arbeit in Oldenburg an als Beförderer eines nationalsozialistischen Theatergeistes gelten kann. Der mit zahlreichen nationalsozialistischen Stücken versetzte Spielplan wurde zum Anfang vom Publikum offensichtlich nicht gut angenommen. Dies beweisen die nach den Premieren zurückgehenden Besucherzahlen. Sellner versuchte in seinen Regiearbeiten zwar vereinzelt mit modernen Inszenierungstechniken zu beeindrucken, doch längst nicht mehr mit der Intensität, wie er es vor seinem Engagement in Oldenburg getan hatte. Er experimentierte dabei verhalten mit Theatermusik und Geräuschkulissen. Im Gegensatz zu Gotha und Coburg kann man für seine Zeit in Oldenburg festhalten, dass Sellner nun einen politisch-ideologisch anders gearteten Spielplan entwarf.

Aus der Mitgliedererfassung der NSDAP geht hervor, dass Gustav Rudolf Sellner am 1. Mai 1933, also einen Tag vor der NSDAP-Aufnahmesperre, die bis 1939 in Kraft war, in die Partei eingetreten ist und die Mitgliedsnummer 2856507 erhalten hat. ⁶⁷⁴ Dieser Fakt beschreibt die neue Situation, in welcher sich Sellner befand. Um seine Karriere voranzubringen, sah er sich gezwungen, mit den neuen Machthabern zu koalieren. Aufgrund seines verspäteten Parteieintritts und seiner früheren Zusammenarbeit mit der Sozialdemokratie hatte er jedoch gelegentlich mit dem Vorwurf zu kämpfen, ein Opportunist, ein Konjunkturritter zu sein. So sah sich Sellner 1935 der harschen Kritik von Seiten der NSDAP ausgesetzt, die ihm vorwarf, zu wenig nationalsozialistisch eingestellt zu sein. Als Ar-

⁶⁷² Nachlass Sellner – 1921-1971 – Oper in Oldenburg, S. 18.

⁶⁷³ Seit Juni 1932 hatte Oldenburg die erste allein aus Nationalsozialisten bestehende Regierung der Weimarer Republik.

⁶⁷⁴ Bundesarchiv Berlin – MFOK V0043.

gument führte man u.a. an, dass Sellner als Stellvertreter des Intendanten in dessen Abwesenheit im März 1933 sich geweigert habe, nach den gewonnenen Reichstagswahlen die Hakenkreuzfahne am Theater zu hissen. Sellner rechtfertigte sein Handeln damit, dass der Intendant Dr. Roenneke der Meinung gewesen sei, dass man in der wirtschaftlich schweren Situation des Theaters das teilweise noch politisch anders geartete Publikum nicht verärgern wollte.⁶⁷⁵ Die geschilderte Situation im März 1933 zeigt die Unsicherheit der Theater bezüglich der Entwicklung der politischen Verhältnisse auch in Oldenburg. Ob dahinter eine politisch motivierte Tat steckte, kann man heute nicht mehr klären. Sellner jedenfalls wusste sich geschickt aus der Verantwortung zu ziehen.

Zu seiner Tätigkeit als Oberspielleiter, Leiter des dramaturgischen Büros und künstlerischer Leiter der Niederdeutschen Bühne Oldenburg gehörte auch die Propagandaarbeit für das Theater. In diesem Bereich hatte Sellner bereits in Gotha und Coburg viele Erfahrungen sammeln können. In einem undatierten Artikel mit der Überschrift „Landestheater – Kundgebung in allen höheren Schulen“ ist von einer außergewöhnlichen Werbemaßnahme Sellners in den höheren Schulen in und um Oldenburg zu lesen. Sellner fordert darin die Schüler auf, für das Landestheater in ihren Familien und Bekanntenkreisen zu werben und verspricht jedem, der zehn Abonnenten wirbt, ein Freiabonnement des Landestheaters. Diese Form der Werbung durch Sellner wird vom Verfasser des Artikels gelobt, da sie sich „von der üblen Reklame, Marktschreierei und jüdischem Plakatierungsfimmel dadurch unterscheidet, daß sie persönlich von Mund zu Mund ihre Sache vortragen und weitertragen“.

⁶⁷⁶ Der Wortlaut des Sellnerschen Vortrags, der „durch Klatschen, Heilrufe und Mittrampeln der kunstfreudigen Jugend“ begleitet wurde, wird im Artikel abgedruckt. Darin heißt es u.a.:

... ich bitte in dieser Zusammenkunft ein Symbol dafür zu sehen, daß in der neuen Zeit der Künstler sich nicht mehr hinter der Rampe verschanzt, sondern, daß er gewillt ist, selbst unter das Volk und besonders unter Euch, liebe Jugend, zu treten, um das Volk zur Kunst und die Kunst zum Volke hinzuführen. [...] Was hat sich seit Schillers und Goethes Zeit nicht alles verändert! Umsturz ist dem Umsturz gefolgt, aber es flattert über den niedergerissenen Burgen unversehrt die Fahne des deutschen Idealismus, die Fahne des deutschen Geistes, die Fahne der deutschen Kunst. Wenn Ihr Euer Leben gestaltet, liebe junge Freunde, so soll es Euch um ewige Güter zu tun sein, es gibt keine Lebensgestaltung ohne Kunst. Merkt Euch diesen Satz. [...] Ihr sollt Eure Eltern, Verwandten und Bekannten bitten, Euch durch kulturellen Aufbau ein besseres Leben zu bereiten, als sie es in den letzten Jahren und Jahrzehnten erleben durften. Ihr sollt sie auffordern, sich nicht auszuschließen vom großen kulturellen Aufbauwerk unseres Führers Adolf Hitler. Vergeßt nicht: Wer in der kommenden Spielzeit dem Theater fernbleibt, dem Theater, das sich die erhabensten Aufgaben gestellt hat, stellt sich abseits von den Forderungen der Zeit, stellt sich abseits von den Forderungen der Männer, die diese Zeit machen! [...] Nun geht hinaus und führt mit aller Hartnäckigkeit, die die Begeisterte-

⁶⁷⁵ Siehe dazu: Staatsarchiv Oldenburg. Best. 134. Nr. 4333.

⁶⁷⁶ Staatszeitung 1/933 BDC Reichskulturkammerakte Sellners. Die folgenden Zitate stammen aus derselben Quelle.

rung zur Kunst Euch verleihen mag, den Kampf für die Kunst – er ist wahrhaftig des Kämpfens wert. Heill! (Auslassungen – C.W.)

Der Zeitungsausschnitt, den Sellner an den Bühnennachweis⁶⁷⁷ geschickt hatte, damit dieser ihn für einen besseren Posten empfehlen sollte, zeigt einen Pfeil, der als Markierung seines Redeausschnittes diente, um damit nicht nur auf sein künstlerisches Talent⁶⁷⁸, sondern auch auf sein politisches Engagement hinzuweisen. Das zeigt, dass Sellner nicht nur geschickte Propaganda für das Landestheater machen konnte, sondern auch geeignete Werbung für sich selbst.

Der im Bundesarchiv archivierte Personalbogen⁶⁷⁹ Sellners, der am 15. Oktober 1935 an den Bühnennachweis Berlin geschickt wurde, ist ein umfassender Beleg für seine beruflichen Ambitionen. Als Kunstgattung gibt Sellner das Schauspiel an. Neben Angaben zu seinem Aussehen kann man dem Personalbogen entnehmen, dass er der evangelischen Religion angehört und Mitglied der NSDAP, stellvertretender Landesleiter der Reichstheaterkammer und Leiter der Gauunterabteilung Theater ist. Als Referenzen gibt Sellner alle Intendanten seiner bisherigen Theaterlaufbahn, August Hinrichs, Stadthalter Röver, den stellvertretenden Reichspressechef Dr. Jahnke, den Oldenburger Pressechef Dr. Stang und das NSKS-Berlin an. Im Anhang des Bogens schreibt Sellner zu seinen beruflichen Vorstellungen: „Schauspieldirektor oder eine ähnlich selbstständige Stellung wie hier an einer großen Bühne“⁶⁸⁰ und verleiht damit seinem Wunsch Ausdruck, bald seine Karriere an einem anderen Ort fortsetzen zu können. Des Weiteren befindet sich im Anhang eine Liste seines schauspielerischen Repertoires, die zwei Seiten mit 50 größtenteils Nebenrollen beinhaltet. Ebenfalls dem Personalbogen angehängt ist eine große Anzahl von Theaterkritiken. Auffallend, aber verständlich an der Kritiken-sammlung ist, dass Sellner die Textstellen, in denen seine Arbeit gewürdigt wird, markiert, während er in anderen Teilen, in welchen er kritisiert wird, die Markierung weglässt. Besonders interessant dabei ist zu sehen, dass Sellner gerade bei den NS-Stücken auch die Textzeilen unterstreicht, die ihn für seine politische Ausdeutung der Stücke loben. Die Akte H 149 des Bundesarchivs beinhaltet neben diesen Kritiken zusätzlich zahlreiche Briefe der Jahre 1933 bis 1936, auf die ich im Folgenden eingehen werde.

Unter anderem liegt hier der Briefwechsel zwischen dem Bühnennachweis in Berlin und Sellner vor. In dem ersten Brief, datiert auf den 15. März 1933, fragt Sellner den Baron von Holthoff nach der Adresse des Schauspielers Friedrich Kolander, anscheinend, um diesen nach Oldenburg holen zu können. Gleichzeitig fragt er vorsichtig nach dem Stand der Dinge im Bühnennachweis. Er schreibt: „Ich wende mich direkt an Sie, weil ich nicht weiss, welche Veränderungen in den einzelnen Unterab-

677 Der Bühnennachweis war die zentrale Vergabestelle aller Stellen an den Theatern des Reiches. Sie war die einzige behördliche Vermittlungsstelle für Schauspieler, Regisseure oder Bühnenleiter. Neben der Zentrale in Berlin gab es den Bühnennachweis in Frankfurt am Main, München, Köln und Dresden.

678 Sellner schickt in gleicher Post ca. 15, ihn lobende, Inszenierungskritiken mit ähnlichen Markierungen mit.

679 Bundesarchiv Berlin – Kritikensammlung – H 149 – 0304 / 757.

680 Bundesarchiv Berlin H 149 – 0306.

teilungen des Bühnennachweises vor sich gegangen sind“.⁶⁸¹ Bereits am 16. März 1933 schreibt ihm von Holthoff neben der Adresse des Schauspielers Kolander:

In Beantwortung Ihrer freundlichen Zeilen möchte ich Ihnen zunächst mitteilen, daß hier an sich noch nichts geändert worden ist. – Es sind in allen Teilen Vertrauensleute der NSDAP neben den Disponenten tätig. Der Betrieb geht ordnungsgemäss und reibungslos weiter.

In beiden Briefen wird die Grußformel „Heil Hitler“ noch nicht verwendet. Nach einer Anfrage des Bühnennachweises, ob Sellner Interesse hätte als Oberspielleiter an das Staatstheater Schwerin zu gehen, antwortet dieser am 24. März 1933:

Wenn nicht in einem der nächsten Jahre besonders widrige Umstände mich zwingen werden, Oldenburg zu verlassen, möchte ich meine Position nur gegen einen sehr grossen Sprung eintauschen. Zur Zeit aber sind mir Stadt und Staat aufs äusserste gewogen und bei Verhandlungen entgegengekommen. Übrigens ist auch Else York gastierender Weise an ihre frühere Wirkungsstätte zurückgekehrt und feiert zur Zeit als „Mary Dugan“ bei uns grosse Triumphe. Wenn Sie für sie etwas in der Nähe haben – ? Sie hat sich noch sehr entwickelt, ist lockerer und hat noch an innerlichem Format in dem Masse gewonnen, wie sie im äusseren abgenommen hat.

Sellner hoffte augenscheinlich bereits zu Beginn seiner Zeit in Oldenburg auf eine Stelle als Intendant oder Schauspieldirektor. Dieser Wunsch kommt auch im folgenden Brief zum Ausdruck. Bei dem ersten Brief, der „Mit deutschem Gruß“ unterzeichnet wird, handelt es sich um die Anfrage des Bühnennachweises, ob Sellner für die Stelle des ersten Spielleiters am Neuen Schauspielhaus in Königsberg zur Verfügung stehen würde. Sellner spricht sich in seinem Antwortschreiben vom 3. Dezember 1933 indirekt gegen die Stelle in Königsberg aus. Er schreibt:

Hier: Oberregisseur, Leiter des dramaturgischen Büros und künstlerischer Leiter der „Niederdeutschen Bühne Oldenburg“ (das ist heute direkt schon eine kleine Direktion), grösste Selbstständigkeit (vor allem Aufstellung des modernen Spielplans! Sie werden gelesen haben: 7 Uraufführungen unserer besten Leute wie Dwinger, Brust, Braak, Hinrichs u. s. w.). Dort: das müssen Sie mir bald schreiben [...] Heil Hitler! G. R. Sellner (Auslassung – C.W.)

Unter Sellners Signatur ist zu lesen: „Übrigens, wenn Sie das brauchen können: ich bin Kulturwart der SA Standarte 91 und i. d. Abtlg. Volksbildung. Gau Weser Ems Referent“. Der Vollständigkeit halber ist zu sagen, dass Sellner 1944 in einem Personalfragebogen der Fachschaft Bühne, der im Bundesarchiv erhalten ist, angibt, dass er kein Mitglied der SA oder SS sei – eine Tatsache, die dafür spricht, dass Sellner im Laufe der Zeit seine Mitgliedschaft in der SA aufgegeben haben muss.

681 Bundesarchiv Berlin H 149 – Alle folgenden Zitate stammen aus derselben Quelle.

In den folgenden zwei Jahren erreichen Sellner vom Bühnennachweis nur Angebote, die er ablehnt oder bei denen er nach seiner Bewerbung abgelehnt wird. So lehnt er die Vakanzen als Spielleiter in Gera und Chemnitz ab, andererseits werden aber seine Bewerbungen um die Stelle des Spielleiters in Köln, Mannheim und Düsseldorf ebenfalls abgelehnt. Trotzdem wendet sich Sellner immer wieder an den Bühnennachweis, um nach Stellenangeboten für die Position des ersten Regisseurs oder des Schauspielers an größeren Theatern zu fragen. Im September 1935 bezeichnet er Oldenburg sogar als Sibirien, aus dem man ihm heraus helfen müsse und im Oktober schreibt er: „Es ist unmöglich, noch ein fünftes Jahr in diesem Nest zu verbringen“. Ebenfalls im Oktober schreibt Sellner:

Dass ich von hier weg muss, wenn ich keinen Bart ansetzen will, ist sonnenklar. [...] Es müsste endlich so etwas wie Hamburg, Frankfurt, Essen, Leipzig oder so ähnlich möglich sein. (Auslassung – C.W.)

Es fällt auf, dass seine Bemühungen, Oldenburg zu verlassen, in der Spielzeit 1935/36 deutlich zunehmen. Anscheinend liegen diesem Wunsch Unstimmigkeiten mit dem Intendanten Roenneke zugrunde, da Sellner immer schlechter vom Oldenburger Theater berichtet. So schreibt er am 7. Januar 1936 an Herrn von Gutenberg vom Bühnennachweis:

Nur raus aus diesem entsetzlich engen Milieu. Ich habe kein richtiges Vertrauen dazu, dass die Stadtväter jemand holen, der das Theater auf seinen früheren Rang zurückheben könnte – und so weiterwurschteln hat wahrhaftig keinen Sinn.

Sellner machte sich wahrscheinlich Hoffnungen, die Nachfolge des Intendanten antreten zu können, wurde jedoch bald enttäuscht. Briefe der Zeit zwischen 1936 und 1940 sind nicht archiviert, ein Fakt, der leider das Wissen darüber unmöglich macht, ob Sellner auch während der Intendanz Schlencks, des Nachfolgers von Roenneke, von Oldenburg weg drängte. Das Verhältnis zwischen dem Intendanten Roenneke und seinem Oberspielleiter scheint sich allerdings erst zu Beginn der Spielzeit 1935/36 verschlechtert zu haben, denn noch am 20. Juli 1935 schreibt Sellner Roenneke einen Brief mit einem freundschaftlichen Grundtenor. Hierin ist zu lesen:

... die schwierigen Vorbereitungen zu den Bookholzbergfestspielen absorbierten mich derart, dass ich nicht mehr in der Lage war, mir gute propagandistische Dinge einfallen zu lassen [...] Die Vorschläge für die Anrechtspropaganda gehen ja wohl Hand in Hand mit der NS Kulturgemeinde und dem Versand unserer eigenen Werbeschrift.⁶⁸² (Auslassung – C.W.)

Sellner rät, nicht zu früh mit der Werbung für die nächste Spielzeit zu beginnen, sonst würde sie verpuffen. Er schreibt weiter:

682 Personalakte – Gustav Rudolf Sellner = Akz 91 Nr. 290(Rep 760) 31.2.

Die üblichen Transparente und ein ganz gutes, etwas teureres Plakat, das aber diesmal ungefähr an jedem Baum hängt, sind neben der Zeitungswerbung das Einzige, was wir uns leisten können, und wenn ich etwas raten darf, so würde ich das Hauptgewicht auf persönliche Werbung setzen, und zusammen mit den entsprechenden Parteistellen eine große Versammlung einleiten. Wenn sie auf jeder Versammlung ein paar Wochen lang sprächen, so meine ich, wäre das die wirksamste Propaganda. Ausserdem wären verschiedene Werbeabende mit Kraft durch Freude oder Arbeitsfront an den verschiedensten Stellen der Stadt durchzuführen.

Zum Ende spricht Sellner begeistert vom Bookholzberg und lädt Roenneke und dessen Frau dazu ein. Sellner schreibt: „Es ist in diesem Jahr wirklich eine schöne, gute Sache geworden und ich hoffe, dass auch Sie Freude daran haben werden. HH Sellner“.

Ende 1935 kam es dann zu einem Streit zwischen dem Intendanten des Landestheaters und dessen Oberspielleiter, der die Vermutung bestätigt, dass Roenneke und Sellner nicht mehr zusammen arbeiten konnten. Zu diesem Vorgang sind nur wenige Quellen vorhanden. Im ersten noch existierenden Brief, datiert auf den 18. Oktober 1935, erteilt Dr. Roenneke Sellner eine Absage zum Kreuzschreiber-Material, das dieser bereits zum Spielzeitbeginn vorlegen sollte. Roenneke schreibt:

Da die Herstellung des Materials für „Kreuzschreiber“ noch längere Zeit in Anspruch nimmt, fernerhin für die Werkstätten Schwierigkeiten bestehen und eine genaue Prüfung nach Aufnahme durch Vergleich Ihrer Neubearbeitung mit dem ursprünglichen Stück von Anzengruber bei meiner derzeitigen Überlastung auch nicht so schnell vor sich gehen kann – das Material sollte ja eigentlich mit Spielzeitbeginn vorliegen – ist es notwendig geworden, die eventl. Aufführung von „Kreuzschreiber“ zu einem späteren Zeitraum zu veranstalten.

In seinem Antwortschreiben vom 26. Oktober 1935 erklärt Sellner, dass der geplante Termin der Aufführung der „Kreuzschreiber“ der 15. November 1935 sei und dass es keine Gründe gäbe, die einer Aufführung entgegen sprechen könnten. Sellner schreibt weiter:

Da das Stück ausserordentlich vereinfacht und gekürzt ist, würde es sie voraussichtlich nicht mehr Zeit kosten als Sie zur Prüfung der beiden anderen Besetzungen nötig hätten. Uebrigens ist die Bearbeitung gerade der „Kreuzschreiber“ ja nicht willkürlich unternommen, sondern auf Anregung eines ganzen Kreises Oldenburger Theaterbesucher, so dass man da noch hoffen darf, von allen in unserem Spielplan angekündigten Volksstücken und Lustspielen am günstigsten für das Theater abzuschneiden. Heil Hitler! Gustav Rudolf Sellner⁶⁸³

Sellner versuchte nun auf Roenneke durch den Theaterausschuss Druck auszuüben, da er seine Bearbeitung des Stücks von Anzengruber durchsetzen wollte. Am 19. Dezember 1935 fand eine Beratung

683 Ebd.

des Theaterdezernenten und des Beauftragten des Landes mit den Theaterbeiräten statt. Einen Tag später heißt es:

Zwischen dem Theaterdezernenten und Intendant Dr. Roenneke wurde wegen des weiteren Spielplanes folgendes vereinbart [...] In erster Linie wird die Aufführung folgender Werke in Aussicht genommen [...] „Die Kreuzschreiber“ (Inszenierung Sellner). Der Intendant wird mit Beschleunigung die Genehmigung des Reichsdramaturgen zu der veränderten Fassung der „Kreuzschreiber“ einholen. Er soll dabei zum Ausdruck bringen, dass seitens der Theaterorgane auf eine baldige Aufführung besonders Wert gelegt wird.⁶⁸⁴ (Auslassung – C.W.)

Der Intendant reagiert auf diese wahrscheinlich von Sellner intrigierte Attacke mit einem Brief an die Reichstheaterkammer. Diesen Brief richtet der Intendant Dr. Rolf Roenneke persönlich an den Präsidenten der Reichstheaterkammer Dr. Rainer Schlösser. Der Brief, datiert auf den 24. Dezember 1935, beinhaltet als Anlage auch „Die Kreuzschreiber“ nach Anzengruber von Gustav Rudolf Sellner, die allerdings nicht aufzufinden war und das Anzengrubersche Original. Dr. Roenneke berichtet darüber, dass er vom Theaterbeirat dazu beauftragt worden war, die Aufführungsgenehmigung für die veränderte Fassung der „Kreuzschreiber“ einzuholen und dass er dabei erwähnen solle, dass der Beirat die baldige Aufführung für besonders wertvoll hält. „Die treibende Kraft“, so berichtet Roenneke, „zu dieser Aufführung ist das Sprachrohr des Herrn Sellner, der Ihnen bekannte Dr. Brand“.⁶⁸⁵ Weiter führt Roenneke aus:

Es widerstrebt meiner dramaturgischen Auffassung und meinem dramaturgischen Gefühl, „Die Kreuzschreiber“ von Anzengruber zu einer einseitigen kirchenpolitischen Tendenz herabzuwürdigen, indem seitens des Nachdichters eine Angelegenheit der katholischen Kirche, die sich in jüngster Gegenwart abgespielt hat, zur Grundlage und Ausführung für diese Kreuzschreibernachschöpfung genommen wird.

Er habe dies, so erklärt er weiter, dem Theaterbeirat ebenfalls erklärt. Darüber hinaus bringt Roenneke einen weiteren Grund seiner Ablehnung der Inszenierung vor. Er schreibt:

Man kann meines Erachtens nicht auf der einen Seite eine wirkliche Dichtung, der man auf Treiben des Herrn Sellner antinationalsozialistische Tendenz unterschiebt, wie „Den Kampf um das Reich“ („Die Schlacht am Camlam“) von Alfred Wien zur Absetzung vom Spielplan bringen, um auf der anderen Seite das Theater herabzuwürdigen anti-kirchliche Propaganda zu treiben.

Am Ende des Briefes bittet Roenneke Schlösser darum, bei einer Zusage für die Inszenierung des Stückes, diese erst nach Beendigung seiner Intendanz zu erteilen und um die vertrauliche Behandlung seiner Wünsche. Im Januar 1936 erhält Roenneke die Antwort von der Reichsdramaturgie. Diese be-

684 Staatsarchiv Oldenburg. Best. 134 Nr. 4334, S. 351.

685 Bundesarchiv Berlin R 55/20180 50.01 1936 Band 40.

stätigt dessen Bedenken und erklärt ihm, dass sie Verständnis habe, „wenn etwa ein Regisseur ein klassisches oder entsprechend wertvolles Bühnenwerk nach einer tendenziösen Richtung hin interpretiert, ohne das Original selbst dabei anzutasten“, dass das in diesem Fall aber nicht gegeben sei und eine Inszenierung dieser Nachdichtung Sellners sich negativ auf das Theater und den Reichsdramaturgen auswirken würde. Des Weiteren urteilt die Reichsdramaturgie über die hinzu gedichteten Szenen, die sich gegen die katholische Kirche richten, wie folgt:

Die von mir vorgenommenen Stichproben ergeben ferner lediglich eine Vergröberung im Sprachlichen. Auch ein Liebhaber derb-sinnlichen Volkshumors wird beispielsweise die aufdringliche Häufung erotischer Anspielungen in dem neu eingefügten Gesang auf Seite 2 in diesem Rahmen deplaziert finden. Solche Dinge gehören zu Weiss-Ferdl ins Platzl gegenüber dem Hofbräuhaus bzw. in die noch etwas tiefere Atmosphäre der sogenannten Wirtin-Verse. Mit Anzengruber und seiner schönen Dichtung haben sie nichts zu tun. Ich empfehle ihnen daher dringend, es bei dem Anzengruberschen Original und seiner deutlich spürbaren, aber indirekter und darum künstlerischer ausgedrückten Tendenz gegen die Kirche zu belassen. Auch die Waffen, mit denen der Nationalsozialismus von der Bühne kämpft, müssen vornehm und untadelhaft sein.⁶⁸⁶

Thomas Eicher meint, dass die Reichsdramaturgie den Konflikt mit der Katholischen Kirche nicht unnötig verschärfen wollte und daher von einer Inszenierung der Bearbeitung Sellners abriet.⁶⁸⁷ Die Spielzeit 1935/36 fiel zudem in die Zeit, in der die nationalsozialistische Kulturpolitik wieder vermehrt Bildung und Unterhaltung und keine politischen Tendenzstücke auf dem Theater sehen wollte. Zur Aufführung der Sellnerschen Bearbeitung der „Kreuzschreiber“ ist es auch nach der Intendanz Roennekes nicht gekommen. Auffällig ist erneut das Bestreben Sellners, mit einem Stück gegen die katholische Kirche Aufmerksamkeit zu erlangen. Augenscheinlich wollte er besonders durch die Inszenierung von Werken mit antikatholischer Tendenz hervortreten und sich durch diese Thematik v.a. dem Rosenberg-Kreis, der sein Weiterkommen unterstützen konnte, präsentieren bzw. sich dadurch profilieren. In diese Gruppe von Inszenierungen gehören Otto Eplers „Thors Gast“, August Hinrichs' „De Stedinge“ oder Eberhard Wolfgang Möllers „Das Frankfurter Würfelspiel“.⁶⁸⁸ Ein Gutachten, das Dr. jur. H. Rabeling, der ehemalige Oberbürgermeister Oldenburgs, am 10. November 1954 im Auftrag der Landesregierung in Oldenburg über Dr. Roenneke verfasst, verdeutlicht die negative Stimmung im Landestheater gegen den damaligen Intendanten.⁶⁸⁹ Darin heißt es:

Herr Roenneke war bei seiner Wahl 1932 nicht der Kandidat der NSDAP gewesen. Seine Programmgestaltung und seine Personalpolitik und seine Betriebsführung fanden dann zunehmenden Widerspruch bei den führenden nationalsozialistischen Kreisen und der

686 Ebd.

687 Eicher (2000), S. 360.

688 Das Stück Möllers wurde sowohl von der katholischen Kirche, als auch von der Rosenberg-Fraktion abgelehnt.

689 Staatsarchiv Oldenburg. Best. 134 Nr. 4286. S. 219 f.

Gauleitung [...] Als Theaterdezernent hätte ich mir Herrn Roenneke, dessen gemässigte und sehr sachkundige Amtsführung ich für gut hielt, gerne erhalten. Ende 1935 wurde die Unruhe aber sehr stark und es wurde in einer von dem Ministerpräsidenten geleiteten Besprechung, an der die staatlichen und städtischen Vertreter teilnahmen, nachdrücklich die alsbaldige Abberufung Herrn Roennekes von mir gefordert.⁶⁹⁰ (Auslassung – C.W.)

Rabeling lehnte allerdings eine Abberufung des Intendanten während der Spielzeit ab und bemühte sich um eine neue Stelle für Roenneke im Theaterbereich in der Mitte des Jahres 1936. Er schreibt:

Ich mußte aber erkennen, daß ich bei der Empfindlichkeit des Theaterlebens – es waren mir schon einmal Demonstrationen innerhalb von Theaterveranstaltungen angedroht worden – Herrn Roenneke über das Ende der Spielzeit hinaus nicht halten können.⁶⁹¹

Mit den angedrohten Demonstrationen ist eine Gastspielaufführung mit dem Schauspieler Heinz Rühmann gemeint, die im September 1935 abgesagt werden musste, nachdem der Oberbürgermeister Oldenburgs Dr. Rabeling darauf hingewiesen wurde, dass die Vorstellung aufgrund der Ehe Rühmanns mit einer Jüdin voraussichtlich gestört werden würde.⁶⁹² Die vermeintlichen Demonstrationen hatten demnach weniger mit der Person des Intendanten zu tun, obgleich das Gastspiel Rühmanns auf Initiative Dr. Roennekes zustande gekommen war, der dadurch aber wieder starken Gegenwind zu spüren bekam. Nach Rabelings Gutachten kam Rainer Schlösser persönlich nach Oldenburg, um sich ein Bild von der Situation zu machen, sah den Wechsel der Intendanz als notwendig an und kümmerte sich um eine neue Stelle für Roenneke in der Reichstheaterkammer.

Trotz großer propagandistischer Bemühungen für das Theater war der Besucherstrom in der Ära Roenneke rückläufig. Dies lag wohl vor allem daran, dass der Spielplan und die Inszenierungen durch die Kontrolle der Partei langweilig geworden waren. Das sich entwickelnde schlechte Verhältnis Roennekes zur NSDAP in Oldenburg und seine weniger von Erfolg gekrönte Arbeit als Intendant führten dazu, dass Ende 1935 die Stimmen nach einem Intendantenwechsel immer lauter wurden. Nach einer Notiz des Oberbürgermeisters Dr. Rabeling vom 27. November 1935 intrigierte auch Sellner gegen den Intendanten in der Hoffnung auf dessen Nachfolge.⁶⁹³ Diese Hoffnung wurde im Sommer 1936 zerschlagen, als der überzeugte Nationalsozialist Hans Schlenck aus München zum Generalintendanten des Landestheaters Oldenburg gemacht wurde. War der Nationalsozialismus im Oldenburger Theater zur Zeit Roennekes noch nicht vollständig angekommen, so schien er mit der Übernahme durch Schlenck am Ziel. Ebermayer schreibt am 6. Dezember 1938 über das Landestheater unter Schlenck:

Das ganze Theater macht einen permanent nazistischen Eindruck. Die meisten Darsteller laufen mit dem Parteiabzeichen herum. Und was bei Hans Schlenck, dem alten

690 Ebd., S. 219.

691 Ebd.

692 Siehe dazu: Staatsarchiv Oldenburg. Best. 134. Nr. 4332.

693 Staatsarchiv Oldenburg. Best. 134. Nr. 4333.

Kämpfer, noch sympathisch ist, weil echte und leidenschaftliche Überzeugung, das wirkt bei der Schar der mätzgefallenen Mimen leicht komisch.⁶⁹⁴

Karl Veit Riedel beschreibt Umstände, die er nicht durch Quellen belegt, welche es aber in diesem Zusammenhang verdienen, aufgegriffen zu werden. Riedel berichtet, über die Hintergründe, die das Landestheater, nach dem Weggang Dr. Roennekes, zu einem Staatstheater werden ließ:

Joseph Goebbels wollte den Chef der Preußischen Staatstheater, Gustaf Gründgens, vor allem wegen der ihm nachgeredeten homophilen Neigungen, los sein, aber Hermann Göring als preußischer Ministerpräsident und Herr über die Preußischen Staatstheater breitete, weil seine Frau Emmi Sonnemann mit Gründgens nach dem Neuanfang in den 20er Jahren die ersten Singspielerfolge ertingelt hatte, seine mächtige und schützende Hand über ihn. Goebbels, der Hans Schlenck schon den Posten von Gründgens versprochen hatte, saß in der Klemme, und das Intendantenkarussell drehte sich wieder einmal. Gerade Oldenburg war frei, aber das war für Hans Schlenck zu gering, und so trafen sich wohl nur erst- und einmalig die Interessen von Joseph Goebbels und Carl Röver, der seine Gauhauptstadt und sein Landestheater aufgewertet sehen wollte. Schlenck wurde also „Generalintendant“, und Oldenburg hatte vom 1. April 1938 an ein „Staatstheater“.⁶⁹⁵

Das hatte zur Folge, dass das Reich dem Oldenburger Theater bis zur Schließung aller Theater 1944 einen beträchtlichen Sonderzuschuss gewährte mit der Maßgabe, dass das Staatstheater nunmehr verpflichtet war, im gesamten Raum Weser-Ems zu gastieren.⁶⁹⁶ Vielleicht war auch diese Tatsache ein Grund für Sellner zu bleiben, denn dadurch wurde seine Position aufgewertet.

Die Spielzeit 1936/37 war die erste Saison unter Hans Schlenck, der als überzeugter Nationalsozialist zuvor Schauspieldirektor am Bayrischen Staatstheater in München war und nun als „Generalintendant“ die Leitung der Oldenburger Bühne „im Einverständnis mit dem Präsidenten der Reichstheaterkammer und dem oldenburgischen Minister für Kirchen und Schulen mit Wirkung vom 1. August 1936“ übernahm.⁶⁹⁷ Schlenck war 1901 in Bischofsheim in der Rhön geboren und v.a. durch seine Filmrollen als „Heideschulmeister Uwe Karsten“ und als Franz Liszt in „Abschiedswalzer“ bekannt geworden. Von 1918 bis 1921 diente Schlenck in einem Freikorps und in der Reichswehr, arbeitete ab 1921 als Schauspieler an der Pfälzischen Landesbühne und am Staatstheater Kassel. Nach seinem Studium in Göttingen und München ging er 1925 als Regisseur nach Kassel, um 1927 als Spielleiter an das Staatstheater München zurückzugehen, wo er 1933 Oberspielleiter wurde. Nach der Machtübernahme war er außerdem Fachberater im Bayrischen Kultusministerium und ab November 1933 Staatsschauspieldirektor und Leiter der Bayerischen Landesbühne. In einem Vortrag über die Arbeitsziele seiner Intendanz sagt Schlenck in Bezug auf das Theater im Nationalsozialismus:

694 Ebermayer (1966), S. 330.

695 Riedel (1996), S. 47.

696 In geringer Anzahl hatte es bereits seit 1921 Gastspiele des Landestheaters im Umland gegeben.

697 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 96.

Nationalsozialismus muß entwickelt werden, weil es sich um die Gestaltung eines neuen Menschen handelt. Diese Neugestaltung eines neuen Menschentyps fordert die Erfassung aller Lebensgebiete zur totalen Einheit des Gemeinschaftserlebens im Willen, Hoffen und Glauben.⁶⁹⁸

Der neue Intendant, der von allen nur „General“ genannt wurde, versuchte alsbald die Besucherzahlen des Theaters wieder zu beleben und schuf, um die Beziehung zwischen Theater und Bevölkerung zu festigen, im Juni 1936 den „Kreis der Freunde des Landestheaters“. Dieser Kreis

umschließt alle vollzahlenden Besucher, die sich verpflichten, das Landestheater mindestens zwanzigmal im Laufe der Spielzeit zu vollen Kassenpreisen zu besuchen und die Vierabendanrechtler, die wie bisher durch den regelmäßigen Besuch ihre enge Bindung zu dem Theater beweisen. Dieser Kreis soll die wirtschaftlichen Grundlagen für die finanziellen Erleichterungen schaffen, die den weniger Bemittelten zuteil werden sollen.⁶⁹⁹

Schlenck belebt erfolgreich die Beziehung des Publikums zum Theater mit dem nun persönlicheren Abonentensystem. Neben baulichen Veränderungen des Gebäudes⁷⁰⁰ war ein weiteres Ziel Schlencks die Nachwuchserziehung, welche er durch die Bildung einer „Arbeitsgemeinschaft junger Schauspieler“ realisierte. Diese Gemeinschaft schuf unter den Nachwuchskräften eine Euphorie, die sich vor allem auf die jungen Besucher übertrug, die nun vermehrt in das Theater kamen. Sellner nutzte diese Erfahrung später in Hannover, wo er eine Theaterschule gründete und in Darmstadt, wo er ein dem Theater eingegliedertes Schultheater etablieren wollte.

Wie bereits sein Vorgänger legte Schlenck dem Spielplan eine hohe Anzahl an Klassikern zugrunde, darunter wesentlich mehr Inszenierungen von Shakespearestücken. Gleichzeitig belebte der Intendant die Operettensparte und lockte damit mehr Besucher in sein Haus. Als Hauptdarsteller in vielen Inszenierungen kräftigte Schlenck das Bild des Theaters und errang auch in dieser Funktion große Erfolge. Die Belebung der Gastspiele des Oldenburger Ensembles war ebenfalls eine Errungenschaft Schlencks, die zu mehr Einnahmen führte. Werbung für das so genannte Grenzlandtheater Oldenburg wurde auch in Holland und Belgien gemacht, da vermehrt Theaterbesucher aus den Nachbarländern kamen. So wurde Sellner auf eine Vortragsreise nach Belgien geschickt, um hier Propaganda für das Theater zu machen. Trotz einer Steigerung der Besucherzahlen erlangte das Theater nicht die Zahlen, die in den wirtschaftlich schlechteren Zeiten zum Ende der Weimarer Republik erreicht wurden. Mit der Aufwertung zum Staatstheater am 1. April 1938 war die wirtschaftliche Tragfähigkeit des Theaterbetriebs jedoch kaum mehr von Bedeutung.

Während der Intendanz Schlencks konnte sich Gustav Rudolf Sellner anscheinend besser entwickeln. Schlenck war selbst noch jung und überließ Sellner mehr Verantwortung in seinen Bereichen. Durch die Umwandlung des Landestheaters Oldenburg zu einem Staatstheater und durch die hervor-

698 *Oldenburgische Staatszeitung*. Oldenburg 5. Juni 1936. Nr. 148, S. 4.

699 Neumann (1982), S. 136.

700 Schlenck organisierte die neue Bestuhlung des Sperrsitzes und kauft als Verwaltungsgebäude das Haus Ecke Gaststraße – Theaterwall.

ragenden Beziehungen Schlencks zu hohen politischen Kreisen vollzog sich auch eine Aufwertung der Arbeit Gustav Rudolf Sellners. Am 14. Juli 1937 schreibt der Oberbürgermeister von Oldenburg an die Reichstheaterkammer:

Es wird beabsichtigt, einem Oberspielleiter beim Landestheater in Oldenburg wegen seiner besonderen Verdienste die Dienstbezeichnung „Direktor der künstlerischen Verwaltung“ beizulegen.⁷⁰¹

Die Erlaubnis dazu erhält der Oberbürgermeister am 5. August 1937 durch die Reichstheaterkammer.⁷⁰² Am 16. August 1937 erhält Sellner eine Verfügung, in der steht: „Herrn Oberspielleiter Gustav Rudolf Sellner, Landestheater. Hierdurch wird Ihnen die Dienstbezeichnung „Direktor der künstlerischen Verwaltung“ beigelegt.“⁷⁰³ Sellner schreibt am 24. August 1937 einen Dankesbrief an den Oberbürgermeister Dr. Rabeling: „Sehr verehrter Herr Oberbürgermeister! Für die Beilegung der Dienstbezeichnung „Direktor der künstlerischen Verwaltung“ danke ich Ihnen sehr. Heil Hitler! Ihr sehr ergebener Gust. Sellner“.⁷⁰⁴

In einem Vermerk vom 6. November 1939, der vom Intendanten Schlenck unterzeichnet ist, heißt es: „Herr Direktor Sellner ist berechtigt, für alle dienstlichen Schreiben den Briefkopf „Der Generalintendant“ zu verwenden. Er unterschreibt: In Vertretung (i. V.)“.⁷⁰⁵

Zur privaten Situation Sellners in dieser Zeit erfährt man auch im Nachlass nicht viel. Er war während seiner Zeit in Oldenburg mit Else York verheiratet. Diese litt an einer psychischen Erkrankung. In einem Brief vom 3. August 1939 von Oberinspektor Strenge an Sellner, der sich in Mayrhofen im Zillertal aufhielt, geht es um die Deckung der Unkosten, die aus der Erkrankung der Frau Sellners entstanden waren. Es heißt darin, dass die Beihilfe nicht gewährt wird, da es keine plötzlich angefallene Belastung sei und dass nur in Einzelfällen durch das Ministerium für Kirchen und Schulen anders entschieden werden könnte.⁷⁰⁶

Anscheinend spekulierte der Kreis um die August-Hinrichs-Bühne auf den Antritt Sellners als Nachfolger Schlencks, wie die folgenden Quellen beweisen. Interessant sind in diesem Zusammenhang die beiden folgenden Briefe. Der Sohn August Hinrichs', Hajo Hinrichs, der zu dieser Zeit als Opern- und Operettenkapellmeister am Deutschen Nationaltheater in Osnabrück engagiert war, schreibt am 12. Juni 1939 an Sellner:

Aus verschiedenen – auch egoistischen – Gründen möchte ich, dass Du Nachfolger von Schlenck in Oldenburg wirst. Ich habe deswegen schon an meinen Vater geschrieben und die Zusage seiner aktiven Unterstützung bekommen [...] Selbstverständlich darf niemand das Gefühl haben, dass Du Dich bewirbst – sondern das Ganze muss eben so

701 Staatsarchiv Oldenburg. Best. 134 Nr. 4334, S. 510.

702 Ebd., S. 511.

703 Ebd., S. 512.

704 Rep. 760 Akz. 91 Nr. 290.

705 Personalakte – Gustav Rudolf Sellner = Akz 91 Nr. 290(Rep 760) 31.2.

706 Ebd.

gedreht werden, dass man Dir den Posten anbietet. Und auch Schlenck soll in dem Glauben bleiben, damit er nicht in seiner Eitelkeit verletzt wird und Du Dich womöglich zwischen zwei Stühle setzt [...] zunächst einmal möchte ich unter allen Umständen verhindern, dass Nuernberger in Oldenburg Intendant wird und das Oldenburger Theater gänzlich auf den Hund kommt (–ausserdem ist er in der Partei viel zu fest verankert, als dass man ihn so einfach wieder entfernen könnte–).⁷⁰⁷ (Auslassungen – C.W.)

Am 28. Juli 1939 schickte August Hinrichs Sellner einen Brief, in dem er schreibt:

Ich habe also mit Schlenck sprechen können und ihm vorgetragen, aus welchen Gründen ich Sie gern als seinen Nachfolger sehen würde. Er hat volles Verständnis und ist durchaus meiner Meinung, daß unser Theater sehr gut bei Ihnen aufgehoben wäre, wenn er Sie auch ungern in Breslau entbehren würde. Er sprach so sehr fein über Sie, daß ich mich freute, und er versprach auch, sich in jeder Weise für Sie einzusetzen. Da ist also alles in Ordnung.⁷⁰⁸

Des Weiteren erfährt man aus dem Brief Hinrichs', dass dieser sich auch bei Ministerialrat Heering und anderen Herren für Sellner eingesetzt hatte. Die Fürsprache der Hinrichs', die sicher dabei auch an die Zukunft der „Niederdeutschen Bühne“ dachten, nutzte nichts. Kurt E. Nürnberger war und blieb Intendant in Osnabrück und die Nachfolge Schlencks trat Dr. Arthur Schmiedhammer an. Hans Schlenck ging nach der Spielzeit 1939/40 als Intendant nach Breslau und fiel später als Soldat an der Front. Mit ihm verließ ein großer Teil des Ensembles Oldenburg.

Die acht Jahre Sellners in Oldenburg erfuhren 1940 mit seiner Intendantenberufung nach Göttingen ihr Ende. Im Göttinger Tageblatt vom 29.4.1940 wird von der Ernennung Sellners zum neuen Intendanten berichtet. In einem Brief, den das Tageblatt abdruckt, stellt sich Sellner als Sohn des jetzigen Senatspräsidenten Sellner vor, der in Kempten und München das Gymnasium besuchte, im letzten Schuljahr Schauspielunterricht genommen hatte, gleich nach dem Abitur 1924 an die Bayerische Landesbühne als Schauspieler gegangen war, als Regieassistent und 2. Dramaturg 1926 in Oldenburg gearbeitet hatte und vor seiner Berufung zum Intendanten Stellvertretender Generalintendant unter Schlenk und Direktor des künstlerischen Betriebes in Oldenburg war. Seine Zeit an den Landestheatern Gotha und Coburg unterschlägt er. Er berichtet weiter:

Es hat meine Entwicklung entscheidend beeinflußt, daß ich nun auch den Weg zur Oper fand und meinen Schauspielererfahrungen im Reich der Musik sehr bald eine neue Heimat erstand. Daneben durfte ich die August = Hinrichs = Bühne, die Uraufführungsbühne des großen Oldenburger Dichters, einer Reihe von Erfolgsjahren entgegenführen und ihre Arbeit krönen mit dem gewaltigen Festspiel „Stedingsheer“ auf dem Bookholzberg, das mit seinen tausend Mitwirkenden seinesgleichen im Reich nicht findet. Im Mittelpunkt der Oldenburger Arbeit aber standen alle brennenden Probleme des heutigen

707 Nachlass Sellner – Dokumente.

708 Ebd.

Theaters, an der Spitze auch immer wieder die entscheidende Frage des Nachwuchses, und zwar nicht nur des Nachwuchses auf der Bühne, sondern auch des Zuschauerraumes [...] Jedenfalls schätze ich mich glücklich, hier eine Bühne leiten zu können, die getragen wird vom Geist einer kulturell ungemein bewegten, bei aller bedeutenden Tradition herrlich jungen Stadt. Mein schönstes Ziel wäre, all das, was hier in den letzten Jahren so ausgezeichnet aufgebaut worden ist, in steigender Linie weiterzuführen, nach außen hin den Ruf Göttingens als Sprungbrett für vorwärtsstrebende Begabungen weiter zu tragen, in der Stadt aber das Theater und seine Idee immer inniger im Herzen der Bevölkerung zu verankern.⁷⁰⁹ (Auslassung – C.W.)

Es ist sehr schwierig zu entscheiden, wie Sellner wirklich in seiner Zeit in Oldenburg zum Nationalsozialismus stand. Erwähnenswert ist dennoch der Fakt, dass auch in Oldenburg in der Nacht vom 9. auf den 10. November 1938 die Synagoge von SA-Männern – zu erinnern ist, dass auch Sellner kurzzeitig der SA angehörte⁷¹⁰ – angezündet wurde. In dem Buch „Die Geschichte der Oldenburger Juden und ihre Vernichtung“ wird eine genaue Schilderung der Vorgänge in Oldenburg in der Reichskristallnacht gegeben. Man liest in dieser Beschreibung auch die Namen von Männern, mit denen Sellner in engem Kontakt stand. Kreisleiter Engelbart, Reichsstatthalter Röver, Oberbürgermeister Dr. Rabeling und Bürgermeister Bertram waren direkt mit den Ereignissen der Nacht verbunden.⁷¹¹ Was in Gustav Rudolf Sellner vorging, als er von den Ereignissen erfuhr, kann leider heute nicht mehr zurückverfolgt werden. Es gehört jedoch eine gewisse Ignoranz und politische Blindheit dazu, mit dem Blick auf das Geschehen dieser Nacht am darauf folgenden Tag die Premiere der Operette „Meine Schwester und ich“ zu feiern, wie Gustav Rudolf Sellner es getan hat.

In der Literatur finden sich unterschiedliche Ansichten über Sellners politische Überzeugung. So schreibt Christoph Schwandt in einem Aufsatz:

Zusammen mit dem damals eindeutig politisch engagierten stellvertretenden Intendanten und Spielleiter Gustav Rudolf Sellner war der „Piroschka“-Autor Hugo Hartung Dramaturg am Landestheater.⁷¹²

Ein unsicheres Bild von Sellner vermittelt der Zeitzeuge Erich Ebermayer, der als eindeutiger Gegner der Nationalsozialisten einzuschätzen ist. Am 10. Dezember 1938 notiert Ebermayer, dessen Stück „Schlagzeile“ von ihm selbst inszeniert am 15. Dezember 1938 in Oldenburg uraufgeführt wurde, in seinem Tagebuch:

Es gibt eine famose Weinstube, in der die Theaterleute unter Führung von Rudolf Sellner sich treffen. Ich bin auf das freundlichste von Sellner in den Kreis aufgenommen

709 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 89.

710 Nach seinen eigenen Aussagen im Dezember 1933 war er Kulturwart der SA Standarte 91.

711 Siehe dazu: Elerd, Udo (Bearb): *Die Geschichte der Oldenburger Juden und ihre Vernichtung*. Oldenburg 1988, S. 73-80.

712 Schmidt (1983), S. 326.

worden. Das Klima ist sehr alkoholfreundlich. Sellner ist ein famoser Mann, mit dem man viel lachen kann. Wie er zum NS-Staat steht, ist nicht ganz klar. Er ist sehr vorsichtig, selbst in vorgerückter Stunde. Diese neue Generation begabter junger Regisseure wird nicht so töricht sein, durch sinnlose Opposition ihre Karriere zu gefährden. Eine nette Geschichte erzählte Sellner gestern, als wir becherten: Sein Vater, hoher Jurist, Rat am Obersten Landesgericht in München, ist ausgesprochen gegen die Nazis eingestellt, kein gutes Haar läßt er an ihnen. Unlängst hat man die Straße vor dem Münchner Justizpalast, wo Vater Sellner sein Büro hat, stark verbreitert und einen Teil der Grünanlage aufgelöst. Sohn Sellner zu seinem Vater: „Du mußt doch zugeben, daß sie jetzt sehr viel breiter ist als früher – oder nicht?“ Darauf der Alte: „Zu breit, zu breit!“⁷¹³

Sellners Zeit in Oldenburg war prägend für seine Karriere in der Zeit des Nationalsozialismus. Das liegt schon allein daran, dass er von 1932 bis 1940 hier engagiert war und immer bestrebt war, sein berufliches Ziel, Intendant zu werden, nicht aus den Augen zu verlieren. Auch aus diesem Grund ist er frühzeitig in die NSDAP eingetreten, hat politische Ämter angenommen, u.a. das des „Stellenleiters im Gaustab“⁷¹⁴ und ist bei der Spielplangestaltung, für die er im Schauspiel zu großen Teilen verantwortlich war, auf die Bedürfnisse der Nationalsozialisten in großem Umfang eingegangen. Charakterisierend ist in diesem Zusammenhang auch, dass zahlreiche Premieren nationalsozialistischer Werke auf besondere Festtage fielen. Gerald Köhler schreibt hierzu:

So wurde Otto Erlers Thors Gast, ein Drama mit der religiösen Thematik des Konfliktes von Christentum und nordischem Glauben, am Tag der Machtübernahme, dem 30. Januar 1933⁷¹⁵, in Erstaufführung von ihm inszeniert; bei Friedrich Bethges Schauspiel Marsch der Veteranen führte er am 9. November, dem Reichstrauertag der NSDAP, ebenfalls in einer Erstaufführung, die Regie. Als Nachtvorstellung wurde am 20. April 1933 Hanns Johsts Schlageter aufgeführt, womit die Führung des Landestheaters Hitlers ersten Geburtstag als Reichskanzler in einer kultischen Feierform begehen wollte.⁷¹⁶

In den Oldenburger Nachrichten vom 24. Oktober 1953 schreibt Sellner voller Dankbarkeit anlässlich des 120. Theaterjubiläums:

Denn hier liegt mein Anfang, hier liegt eine lange Zeit fruchtbarster künstlerischer Tätigkeit in enger Verbindung zwischen Theater und Niederdeutscher Bühne. Hier liegt ein Boden und eine Sicherung, auf die ich immer wieder zurückgreifen konnte.⁷¹⁷

Sellner äußert sich in der Festschrift des 125. jährigen Jubiläums des Oldenburger Staatstheaters 1958:

713 Ebermayer (1966), S. 331 f.

714 Staatsarchiv Oldenburg Rep. 760 Akz 91 Nr. 89 – *Bremer Nachrichten* 1.5.1940.

715 Hier irrt Köhler, da Sellner das Stück erst am 30. Januar 1938 zur Premiere führte.

716 Köhler (2002), S. 31 f.

717 Nachlass Sellner – Kritikensammlung

Ich denke mit ganz besonderer Freude an meine Tätigkeit am Oldenburgischen Staatstheater zurück. Besonders beglückt war ich von der Zusammenarbeit mit der „Niederdeutschen Bühne“, die in Oldenburg die für das Theater so notwendige „Erdung“ gewährleistet. Das Oldenburger Theater ist für uns alle, die wir dort Schauspieler waren oder Regie geführt haben, eine Heimat geblieben, und jeder denkt, glaube ich, mit Dankbarkeit an frohe und künstlerisch reiche Zeiten zurück. Daß Oldenburg bleiben möge, was es immer war, eine der besten Stätten der Bewährung für den Nachwuchs des deutschen Theaters, wünsche ich diesem Haus zum Fest seiner großen Tradition.⁷¹⁸

Das Herunterspielen auch seiner Spielplanpolitik bzw. die Nichterwähnung der erfüllten kulturpolitischen Linie der Nationalsozialisten ist hier deutlich zu erkennen. Man kann Gustav Rudolf Sellner in seiner Zeit am Oldenburger Theater, ohne dabei subjektiv zu erscheinen, als Karrieristen bezeichnen, der während seines gesamten Engagements von 1932 bis 1940 die geforderte Kulturpolitik der Nationalsozialisten erfüllte. Ob er sich dabei selbst als Nationalsozialist fühlte, bleibt unbeantwortet. Man kann davon ausgehen, dass Sellner zu Beginn des Dritten Reiches hoffte, dass durch die Nationalsozialisten eine kulturelle Revolution erfolgen würde, die die Kunst und im Besonderen das Theater erneuern könnte. Für eine gewisse Zeit, das zeigten auch seine Bemühungen um „De Stedinge“, unterstützte er die Nationalsozialisten, insbesondere die Rosenbergfraktion, mit persönlichem Engagement.

3.3.7 Zusammenfassung der Ergebnisse

Am Ende der Ära Sellner in Oldenburg stand dessen Berufung zum Intendanten des Göttinger Stadttheaters. Zuvor hatte der aufstrebende Theatermann, der sich vom Oberspielleiter bis zum stellvertretenden Generalintendanten hochgearbeitet hatte, acht Jahre um dieses Ziel gekämpft.

Betrachtet man die Spielzeiten zwischen 1932 und 1940, so kann man drei Phasen der Theaterarbeit Sellners erkennen, die mit der Entwicklung des Theaters im Nationalsozialismus konform gehen. Die erste Phase beginnt mit der Übergangsspielzeit 1932/33 und endet 1934/35. Diese könnte man als „Konsolidierungsphase“ in doppelter Hinsicht bezeichnen. Einerseits festigte sich die Machtposition der Nationalsozialisten in dieser Zeit, ein Ziel, das auch durch die Theater befördert werden sollte und andererseits stärkte Gustav Rudolf Sellner seine Position innerhalb des Theaterbetriebes. Man bemerkt schon in der Spielzeit 1932/33 einen Bruch in seiner Theaterarbeit im Vergleich zur Zeit in Gotha und Coburg. Der neue Oberspielleiter und Dramaturg des Landestheaters Oldenburg und Spielleiter der Niederdeutschen Bühne Oldenburg stellt sich nun als ein Theatermacher mit „unbedingter Sachlichkeit“ und ohne Experimente in seiner Arbeit dem Publikum vor. Die einzige Kontinuität in seinem Schaffen besteht in der Verwendung von Musik und Geräuscheffekten in seinen Sprechtheaterinszenierungen. Die Kritiker attestieren Sellner dennoch eine gute Arbeit mit dem

718 Nachlass Sellner – 125 Jahre Oldenburgische Staatstheater.

Schauspieler und einen intelligenten Dramaturgie- und Regiestil, der in Ausnahmefällen Regieanweisungen weglässt oder neue erfindet.

Kontinuierlich inszeniert er bereits seit 1932 nationalsozialistische Stücke, darunter auch zahlreiche Uraufführungen, und fördert damit die Konsolidierung des Nationalsozialismus und dessen politische Propaganda auf dem Theater. Thematisch behandeln diese Inszenierungen die heroische Darstellung des Frontsoldatentums, die die Wehrhaftmachung legitimieren soll, die Wiederangliederung ehemals deutscher Gebiete und die Widererstarkung Deutschlands durch den Nationalsozialismus. Gleichzeitig wird die Volksgemeinschaft, die Blut- und Bodenideologie und das Führerprinzip auch durch Inszenierungen Sellners propagiert. Durch künstlerisch hochwertige Regiearbeiten Sellners beweist dieser den Ernst der künstlerischen Bemühungen der Nationalsozialisten und stellt sich damit in den Dienst der neuen Machthaber.

Die zweite Phase, untertitelt mit „Bildung und Unterhaltung auf dem Theater“, umfasst die Spielzeiten 1935/36 und 1936/37. Der Nationalsozialismus war nun innen- und außenpolitisch gestärkt und so war die direkte propagandistische Nutzung des Theaters nicht mehr notwendig. Sellner, der nun Schauspielleiter des Landestheaters und künstlerischer Leiter der Niederdeutschen Bühne Oldenburg war, inszenierte in diesem Zeitabschnitt vorwiegend Klassiker und zeitgenössische Komödien. Die Rückbesinnung auf das bürgerliche Theater ist ein Merkmal der Theaterpolitik der Nationalsozialisten in dieser Zeit. Die damit einhergehende Entpolitisierung des Theaters hatte einerseits mit dem Scheitern der Thingspielbewegung, andererseits aber auch mit der beschriebenen Konsolidierung des Dritten Reiches zu tun. Aus der direkten wurde nun eine indirekte Propaganda auf dem Theater, die den Eindruck eines politisch unabhängigen Kulturapparates vermitteln sollte. Sellners Regie- und Dramaturgiestil wurde weiterhin als „künstlerisch wertvoll“ beschrieben.

Die erneute direkte Propaganda auf dem Theater beginnt mit der Spielzeit 1937/38 und wird bis zum Weggang Sellners aus Oldenburg betrieben. Diese dritte Phase diente v.a. der Kriegsvorbereitung bzw. der Kriegslegitimierung. Die Ende 1937 aufkommende aggressive Expansionspolitik, die einherging mit einer gesteigerten Rüstungsproduktion und einer Neuauslegung der Außenpolitik, hatte auch Folgen für die Kulturpolitik. Reichsdramaturg Schlösser forderte die heroische Tragödie und auch Sellner lieferte diese, gespickt mit unauffälligem Unterhaltungs- und Bildungstheater. Die Opferbereitschaft des Einzelnen für die Gemeinschaft stand im Mittelpunkt der erneuten Propaganda auf dem Theater. Die Ideologien der Volksgemeinschaft, des Blut und Bodens und des Führerkultes wurden dabei ebenfalls berücksichtigt. Des Weiteren lassen sich in dieser Phase von Sellner inszenierte Stücke mit antidemokratischen, antipazifistischen, antikommunistischen und erneut antikatholischen Tendenzen finden. Mit der Polemik gegen die katholische bzw. christliche Kirche stellte sich Sellner eindeutig auf die Seite der Rosenberg-Fraktion, die, wie im Kapitel über „De Stedinge“ ausführlich beschrieben, das „Germanentum“ zur Staatsreligion erklären wollte. Auch die von Sellner geleitete Niederdeutsche Bühne Oldenburg, die Begriffe wie Volksgemeinschaft, Heimatliebe, Bodenständigkeit oder Bauerntum vermittelte, passte eher in das Kulturkonzept des Kreises um Rosenberg. Vielleicht war auch das ein Grund, warum, wie später zu sehen sein wird, Sellner auf die Ge-

nehmung seiner Intendantenstelle in Göttingen durch das Propagandaministerium lange Zeit warten musste.

Gustav Rudolf Sellner erfüllte während seiner Zeit in Oldenburg die kulturpolitischen Maßgaben des Nationalsozialismus und gelangte damit 1940 an sein Ziel, als Intendant berufen zu werden.

3.4 Göttingen

Das Quellenmaterial zur Betrachtung der Intendanz Sellners am Stadttheater Göttingen ist äußerst lückenhaft. Die archivierten Programmzettel des Stadttheaters sind nicht vollständig und wurden Ende 1941 wegen des kriegsbedingten Papiermangels eingestellt. Zur Rekonstruktion der Vorgänge am Stadttheater Göttingen während der Intendanz Sellners dienten mir v.a. die noch vorhandenen Aktenbestände des Stadtarchivs Göttingen und die archivierten Zeitungsbestände.⁷¹⁹

Unmittelbar nach der Berufung Dr. Karl Bauers nach Essen⁷²⁰ schrieb die Stadt Göttingen die Stelle des Intendanten ihres Stadttheaters aus. Überliefert ist ein Schreiben vom 15. April 1940, in dem Oberbürgermeister Gnade die Dezernenten der Stadt bittet, die Bewerbungen der zehn in die engere Wahl genommenen Bewerber⁷²¹ einzusehen, damit bei der kommenden Ratssitzung über die Intendantenfrage entschieden werden könne.⁷²² Bereits am 29. April 1940 ist in den „Göttinger Nachrichten“ zu lesen, dass Gustav Rudolf Sellner zum neuen Intendanten des Stadttheaters Göttingen berufen wurde.⁷²³

Dass die wirtschaftliche Situation des Stadttheaters einige Wochen zuvor äußerst schwierig war und der Plan bestand, zumindest Oper und Operette von Kassel bespielen zu lassen, geht aus wenigen erhaltenen Protokollauschnitten und Akten des Stadtarchivs in Göttingen hervor. Zum Plan, die Sparte Musiktheater an das Kassler Theater abzugeben, liegt das Protokoll einer Besprechung zwischen Vertretern des Göttinger Stadt- und des Kasseler Staatstheaters vom 4. Januar 1940 vor. Einleitend schildert hier Oberbürgermeister Gnade die Unmöglichkeit der „Fortführung eines geordneten Theaterbetriebes“ und er formuliert die Frage, ob es möglich sei, dass „Göttingen sich in Zukunft auf das Schauspiel beschränke, während Oper und Operette von Kassel gespielt würden“.⁷²⁴ Ergebnis der Besprechung war, dass der Generalintendant Kassels Ulbrich die Möglichkeit einer Bespielung Göttingens durch Kassel mit maximal zwei Vorstellungen in der Woche nicht ausschloss. Am 19. Januar 1940 schreibt Gnade dem Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda Goebbels einen Brief, in dem er die Gründe für eine Bespielung Göttingens durch Kassel darlegt. Gnade gibt

719 Zur Recherche dienten das „Göttinger Tageblatt“ und die „Göttinger Nachrichten“, die seit dem 18. März 1943 bis zum Kriegsende zur „Südhannoverschen Zeitung“ vereinigt wurden.

720 Nachdem Sellner entnazifiziert worden war, holte Dr. Bauer 1949 Sellner als Regisseur und Oberspielleiter nach Essen.

721 Leider ist die Bewerbung Gustav Rudolf Sellners nicht im Aktenmaterial enthalten.

722 Stadtarchiv Göttingen: StAGö AHR IE 2, Fach 10, Nr. 4, Band 4.

723 Nachlass Sellner – Kritikensammlung.

724 Stadtarchiv Göttingen: StAGö AHR IE 2, Fach 6, Nr. 1.

an, dass durch das jugendliche Alter der Künstler beinahe alle männlichen Ensemblemitglieder des Stadttheaters wehrpflichtig sind, die kriegsbedingt angespannte Finanzlage der Stadt Zuschüsse für das Theater unmöglich macht und durch den Rückgang der Besucherzahlen starke Einnahmeverluste des Theaters zu verbuchen sind. Der Oberbürgermeister Göttingens erbittet eine Beschleunigung der Sachbearbeitung. Der Brief vom 19. Januar wird zusätzlich an die RTK, die RMK, den Regierungspräsidenten Hildesheim, den Deutschen Gemeindegtag, das Reichspropagandaamt Hannover und den Herrn Vizeoberpräsidenten der Stadt Hannover versandt. Es liegen zu diesem Thema auch Protokolle von Ratssitzungen aus späterer Zeit vor, die ausschließlich die Theaterfrage behandeln und in denen sich die Befürworter einer Bespielung durch Kassel und deren Gegner argumentativ bekämpfen. Während die Befürworter v.a. mit der finanziellen Notlage der Stadt argumentieren, sprechen die Gegner von dem Souveränitätsverlust der Göttinger Bühne, von der Notwendigkeit der Ablenkung der Bürger von der Realität des Krieges durch das Theater und von der Bedeutung der Kunst für eine Universitätsstadt. Betont wird immer wieder, dass eine Bespielung Göttingens durch das Kassler Theater nur auf Oper und Operette beschränkt ist und dass dies nichts mit dem Ausscheiden Dr. Bauers zu tun habe. Ein Protokoll mit der Datierung vom 19. Februar 1940 beschreibt eine Besprechung, die am 13. Februar 1940 im Reichspropagandaministerium stattgefunden hatte. Daran nahmen Göttingens Oberbürgermeister Gnade, Kreisleiter Dr. Gengler, Ministerialdirigent Dr. Schlösser und zwei Sachbearbeiter für Theaterzuschüsse teil. Nachdem Gnade nochmals die Lage des Stadttheaters erörtert hatte, erwiderte Dr. Schlösser, „daß er es sehr bedauern würde, wenn das Göttinger Theater in Zukunft von Kassel aus bespielt würde“ und bittet darum „das Theater in der bisherigen Form weiter zuführen“. Befragt, mit welchem Zuschuss das Göttinger Stadttheater bei einer Weiterführung zu rechnen habe, entgegnete der „verantwortliche Sachbearbeiter der Theaterabteilung des Reichspropagandaministeriums“: Dr. Schlössers „Mittel seien durch die neu hinzu gekommenen Bühnen der Ostmark, des Sudetengaus und der ehemaligen polnischen Gebiete so stark in Anspruch genommen, daß er keine Mittel mehr frei habe“. Tatsächlich war dies ein Punkt, der dafür sorgte, dass die Theater im Dritten Reich immer weniger subventioniert werden konnten. Die finanzielle Belastung durch Kriegsausgaben kam erschwerend hinzu. Weitgehend unbekannt ist hingegen, dass bereits 1940 Pläne bestanden, einzelne Theater zu schließen oder diese zumindest von anderen Theatern bespielen zu lassen. Aus diesem Grund ist die Diskussion über eine Bespielung des Göttinger Theaters durch Kassel überaus interessant. Leider war kein weiteres Aktenmaterial bezüglich dieses Planes zu finden. Der Ausgang der Diskussion darüber ist aus einem kurzen Vermerk Gnades vom 23. Mai 1940 ersichtlich. Darin heißt es: „Ich habe heute dem Verwaltungsdirektor des Staatstheaters Kassel tel. mitgeteilt, daß wir uns doch entschlossen hätten, unser Theater in eigener Regie fortzuführen“.⁷²⁵ Auch Oper und Operette sollten weiterhin eigenständig vom Stadttheater bespielt werden. Inwiefern Sellner in die Diskussion involviert wurde, war nicht ersichtlich.

Im Göttinger Tageblatt vom 29. April 1940 wird ein bereits zitierter Brief Sellners abgedruckt, in dem dieser schreibt: „Zu meiner großen Freude hat die Stadt Göttingen die Geschichte ihres Thea-

ters in meine Hände gelegt“.⁷²⁶ Am 16. Mai 1940 meldet Gnade zur Veröffentlichung von Personalveränderungen der Zeitschrift „Der Gemeindegast“:

Zum neuen Intendanten des Göttinger Stadttheaters ist anstelle des an die städtischen Bühnen in Essen berufenen Intendanten Dr. Karl Bauer der Direktor des Oldenburgischen Staatstheaters Gustav Rudolf Sellner berufen worden.⁷²⁷

Henning Rischbieter meint, dass Sellner die Intendantenstelle in Göttingen „wahrscheinlich schon auf Betreiben des hannoverschen Gauleiters Lauterbacher“ erhalten habe.⁷²⁸ Hier irrt Rischbieter, da Hartmann Lauterbacher zum Zeitpunkt der Berufung Sellners nur stellvertretender Reichsjugendführer war und erst Anfang Dezember 1940, mit 31 Jahren⁷²⁹, Gauleiter in Südhannover-Braunschweig wurde. Wahrscheinlicher ist, dass Sellner auf Anraten seines Vorgängers und Jugendfreundes Dr. Bauer die Stelle des Intendanten bekam.

Auf Reichsebene war man sich dagegen über die Berufung Sellners anscheinend nicht einig. Am 30. Mai 1940 unterzeichnen Sellner und Gnade den Anstellungsvertrag, der Gustav Rudolf Sellner vorerst „für die Zeit vom 1. August 1940 bis 31. Juli 1942 zum Leiter des Göttinger Stadttheaters“ bestellt.⁷³⁰ Unter § 5 des Vertrages heißt es: „Der Intendant Gustav Rudolf Sellner wird bestrebt sein, seine Aufgabe als Theaterleiter nach bester künstlerischer und sittlicher Überzeugung verantwortungsbewusst im Geiste nationalsozialistischer Weltanschauung zu erfüllen“. Im § 11 ist zu lesen: „Der vorstehende Vertrag bedarf zur Gültigkeit der Genehmigung des Herrn Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda“. Genau diese Genehmigung erbittet Oberbürgermeister Gnade ebenfalls am 30. Mai 1940 in einem Schreiben an den „Herrn Minister“ Dr. Goebbels. Darin bestätigt Gnade Sellners Nachweis seiner arischen Abstammung und fügt hinzu, dass die „politische Zuverlässigkeit Dr. Sellners, der z. Zt. das Amt des Gaustellenleiters, Gau Weser-Ems, beim Reichspropagandaamt begleitet“, außer Zweifel stehe. Während sich Kreisleiter Dr. Gengler bereits am 24. Juni 1940 mit der Berufung Sellners einverstanden erklärt, gibt es zunächst vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda kein Zeichen der Genehmigung. Am 24. Februar 1941 bittet Gnade erneut um die Bestätigung des Engagements von Sellner und um die Rücksendung von dessen Personalakte, die bereits seit Juni 1940 beim Ministerium vorlag. Erst am 20. Oktober 1941, 17 Monate nach Eingang des Bestätigungsantrages Sellners beim Reichsministerium, schreibt dieses: „Herr Gustav Rudolf Sellner ist Ihrem Antrag gemäß als Intendant des Stadttheaters Göttingen bestätigt worden“. Ob dieser langwierige Vorgang an dem guten Verhältnis Sellners zur Rosenberg-Fraktion während seiner Zeit in Oldenburg lag oder doch der Kriegszeit geschuldet war, bleibt unbeantwortet. Spätestens 1942 muss sich das Bild des Propagandaministeriums gegenüber Sellner zum Positiven

726 Nachlass Sellner – Göttinger Nachrichten vom 29.4.1940.

727 Ebd.

728 Eicher (2000), S. 130.

729 Lauterbacher war zu diesem Zeitpunkt der jüngste Gauleiter des Dritten Reichs.

730 Stadtarchiv Göttingen: StAGö AHR IE2, Fach 6, Nr. 25.

verändert haben. Ab 1941 wurden Kurzcharakteristiken über junge aufstrebende Theaterleute vom Ministerium erstellt und diese Goebbels vorgelegt. Über Intendant Sellner heißt es hier:

... hat in zwei Jahren verstanden, die Göttinger Bühne künstlerisch tonangebend zu gestalten. Neben einem guten Blick für Nachwuchskräfte zeichnet ihn eine besonders augenfällige und gute Spielplanpolitik aus. Hier reift der Leiter für eine große Bühne.⁷³¹

Von 1940 bis 1943 sollte Sellner als Intendant am Göttinger Stadttheater tätig sein.⁷³² Die Deutschen Bühnen-Jahrbücher des Zeitraums sagen aus, dass Sellner zugleich die Intendanz der Waldbühne „Tannenkamp“ in Hann.-Münden während der drei Spielzeiten innehatte.⁷³³ Die 1000 Personen fassende Waldbühne wurde 1933 erbaut und am 4. Juli 1933 eröffnet. Im Sommer der Jahre 1940 bis 1944 fand kein Spielbetrieb statt, demzufolge hatte Sellner die Intendanz dieser Spielstätte anscheinend nur von Amts wegen innegehabt.

In einem Artikel des Göttinger Tageblatts vom 23. Mai 1940 veröffentlicht Sellner seine „Gedanken über die Erneuerung des Theaters“, die er bereits für seinen Vortrag vor dem Theaterbeirat der Stadtverwaltung über die künftige Führung des Stadttheaters entwickelt hatte.⁷³⁴ Gustav Rudolf Sellner bemerkt darin, dass er nie dazu im Stande wäre, sich „um ein reines Industrietheater zu bewerben“. Er begründet seine Aussage damit, dass das Theater „der Erneuerung vom Menschen her“ bedarf und dass diese Erneuerung, „an die ich unbeirrbar glaube und für die ich mich einsetzen werde, wo ich nur kann“, ihren Quell nicht da findet, „wo man nur materielle Wirkungen aus dem Theater zu ziehen gewohnt ist“. Bevor Sellner sich zur Bedeutung der jungen Kunst äußert, huldigt er dem NS-Staat als den Staat, der am stärksten die Kunst fördere, den Künstler verehere und ihm das größte Vertrauen zukommen lasse. Voller Idealismus will Sellner dem konventionellen Theater entgegenwirken und „eine leuchtende junge Kunst herausheben, die Begeisterung gegen Gleichgültigkeit, Hingabe gegen Eitelkeit, Idealismus gegen Egoismus setzt“. Eine weitere Aufgabe sieht Sellner darin „die Tausende von Herzen der HJ. zu gewinnen und sie aufzuschließen für alles Große, Verehrens würdige und Lebenswerte“. Er will als Förderer für „die Heranbildung einer gesunden, jungen Künstlerschaft auf der einen und die Heranziehung eines jungen begeisterungsfähigen Publikums auf der anderen“ Seite wirken. „Auf klassischem Fundament“, so erklärt er zum zukünftigen Spielplan, „soll in Oper, Schauspiel und Operette⁷³⁵ das Schönste stehen, was neuere Zeiten geschaffen haben und schaffen“. Er will versuchen, „ein sich von Vorstellung zu Vorstellung entwickelndes Erlebnis des großen Theaters zu geben und seinen schönsten Wandlungen bis zu unseren Tagen nachzuspüren“.

In seinem Beitrag stellt sich Sellner vollkommen hinter die Kulturpolitik der Nationalsozialisten. Er vertritt die Idee eines Bildungstheaters, das der Vermittlung von Werten dient und sich an junge Menschen richtet, die für das Theater und für die nationalsozialistische Politik gewonnen werden sol-

731 Daibler, Hans: *Schaufenster der Diktatur. Theater im Machtbereich Hitlers*. Stuttgart 1995, S. 237.

732 Sellner wohnte in diesem Zeitraum in der Herzberger Landstraße 25, in einer noch heute erhaltenen Stadtvilla in der Nähe des Theaters.

733 Siehe dazu: *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* 52. Jahrgang 1941.

734 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1940. Nr. 118, S. 3.

735 Sellner schreibt mit einer großen Abneigung gegenüber der trivialen, modernen Operette.

len. Er wendet sich 'gegen' moderne Inszenierungen, womit er anscheinend auf das Theater der Weimarer Republik anspielt, wenn er gleichzeitig die nationalsozialistisch geprägten Theater lobt. Neben der Förderung der bildenden Funktion von Theater möchte Sellner dem Theaterbesucher Stücke zeigen, die diesen erfreuen und bewegen, um so eine Identifikation mit dem Spielplan, den Künstlern und dem gesamten Theater zu ermöglichen.⁷³⁶

Als erste „Amtshandlung“ gründet Sellner aus diesem Grund bereits am 26. August 1940, auch auf Wunsch des Oberbürgermeisters Gnade, den „Kreis der Freunde des Stadttheaters“. Beide waren an einer verbesserten „Beziehung der Bürgerschaft zum Theater“ interessiert.⁷³⁷ Mitglied dieses Kreises war jeder Theaterabonnent. In der Eröffnungsrede der Gründungsversammlung, die Gnade und Sellner zusammen gestalteten, äußert der Oberbürgermeister seine Gewissheit vom baldigen Ende des siegreichen Krieges, der nach seiner Meinung den Aufschwung bringe und „der uns die Verpflichtung auferlegt, uns auch in unserem Kulturwillen an die Spitze der Völker der Erde zu stellen. In Göttingen wollen wir durch die Gründung des „Kreises der Freunde des Stadttheaters“ [...] einen bescheidenen Anfang damit machen“. (Auslassung – C.W.) Sellner spricht in seinem Teil der Rede über den Sinn und die Aufgaben eines solchen Kreises und bemerkt, dass „die Liebe des Führers zur Kunst und sein unbegrenztes Vertrauen auf den deutschen Künstler“ die Motivation für alle Künstler, aber auch für das Publikum sein muss, die Kunst v.a. im Theaterbereich zu unterstützen und zu fördern. Für Sellner ist der Sinn dieses Kreises „nichts anderes als eine innere Beteiligung des ständigen Theaterbesuchers an den Zielen seines Theaters“ mit der Aufgabe des Besuchers „Propaganda für das Theater“ im Alltag zu machen.⁷³⁸ Der Gedanke eines Freundeskreises für das Theater war Sellner nicht unbekannt. In Gotha, Coburg und Oldenburg hatte er die Funktionstüchtigkeit und Wirksamkeit solcher Arbeitsgemeinschaften bereits erlebt.⁷³⁹ Am 11. September 1940 traf sich der „Kreis der Freunde des Stadttheaters“ das erste Mal zu einem künstlerisch gestalteten Abend. Heinz Koch, der den Abend überaus lobt, bemerkt am Ende seines Artikels:

Nochmals sei gesagt: diese Abende sind für alle gedacht, die gewillt sind, sich in der Liebe zum Theater zu einem Gleichklang der Herzen und der Seelen zusammenzufinden und somit zu einer kulturellen Volksgemeinschaft im idealsten Sinne des Wortes!⁷⁴⁰

Mit der Gründung dieses Freundeskreises war der Einstand Sellners als neuer Intendant des Stadttheaters geglückt und die gewünschte Identifikation des Publikums mit dem Theater eingeleitet. Nun musste Sellner die Erneuerung des Theaters betreiben, ein kühnes Unterfangen, wenn er die bestehenden Konventionen des gegenwärtigen Theaters des Dritten Reiches sprengen wollte. Eingebettet in die Huldigungen über den NS-Staat als Förderer der Kunst, versucht Sellner seine Theaterkonzeption zu entwickeln und spricht dabei immer wieder von der Verjüngung eines Theaters, das für den

736 Siehe dazu: Baensch, Norbert (Hrsg.): *Theater am Wall. Stationen Göttinger Theatergeschichte*. Göttingen 1992, S. 35 [kurz: Baensch (1992)].

737 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1940. Nr. 200, S. 3.

738 Ebd.

739 Das Projekt des Komödienhauses in Leipzig hatte ebenfalls einen solchen Freundeskreis.

740 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1940. Nr. 214, S. 3.

Menschen da sein soll. Sellner will sowohl die jungen Künstler als auch das junge Publikum für das Theater begeistern und in ihnen, basierend auf der nationalsozialistischen Weltanschauung, einen neuen Idealismus entfachen. Dies soll durch die Entwicklung eines Spielplans gelingen, der das Schönste aller Epochen zeigt und mit dem sich der Besucher identifizieren kann. Wie in den folgenden Kapiteln zu sehen sein wird, stellte Sellner tatsächlich einen außerhalb Berlins besonderen Spielplan auf, sodass das Göttinger Stadttheater sogar als eine „Oase in der Provinz“ beschrieben wurde. Hierbei muss die Frage aufgeworfen werden, warum Sellner, nunmehr als Intendant, einen solchen Spielplan entwickelte.

3.4.1 Ein Stadttheater wird zur Oase

Sellners erste Spielzeit als Intendant des Stadttheaters Göttingen begann am 25. September 1940 und endete am 13. Juli 1941. Durch die zehn Monate andauernde Jubiläumsspielzeit zum 50. Geburtstag des Hauses erhöhte sich die Anzahl der Stücke im Vergleich zu den Vorjahren, eine Tatsache, die für die Konzeption des Spielplans keine wesentliche Rolle spielte. Zur Premiere kamen fünf klassische Komödien und sechs Tragödien, vier zeitgenössische Komödien und sieben zeitgenössische Tragödien. Der Wechsel der Theaterleitung bewirkte in der Sparte Sprechtheater ein relativ ausgewogenes Verhältnis zwischen beiden Gattungen. Dieses Verhältnis zeigt sich nicht nur an der Anzahl der Neuinszenierungen, sondern auch an der der Aufführungen. Auf 50 Tragödien- kommen 61 Komödien- aufführungen. Von den 326 Vorstellungen des Sprech- und Musiktheaters entfielen 111 auf das Schauspiel, 62 auf die Oper, 120 auf die Operette und 12 auf das Märchen, dazu kamen 21 Sonderveranstaltungen. Noch immer galt wie in den letzten Spielzeiten Sellners in Oldenburg das Gebot des Reichsdramaturgen, auf der Bühne heroische Stücke zu zeigen. Dies versuchte der neue Intendant durch Inszenierungen von heroisch anmutenden Klassikern, von zeitgenössischen Dramen, die sich die Klassik und die Antike zum Vorbild nahmen und mit heroisierenden Musikwerken zu erfüllen. Mein erster Untersuchungsgegenstand sollen daher einige von Sellner inszenierte Klassiker sein. Sellner betont immer wieder sein Ziel, die klassischen Dramen, und dazu gehören für ihn auch die Dramen der Antike, in einem Stil zu inszenieren, der dem Publikum die oft schwer zugänglichen Werke erschließt. Diese Zielsetzung erinnert stark an die der Klassikerbearbeitungen Sellners in der Weimarer Republik. Auch hier galt sein Hauptaugenmerk der Vergegenwärtigung der klassischen Werke. Seine ästhetische Herangehensweise in Göttingen steht zu diesen Inszenierungen in einem entgegengesetzten Verhältnis hinsichtlich der Art, wie die Klassiker zu aktualisieren resp. zu vergegenwärtigen sind. Er hielt sich nun verstärkt an den Text des Dichters und versuchte ohne ästhetische Experimente einzig durch die Arbeit mit der Sprache und durch den Einsatz von Musik den ursprünglichen Ideengehalt zu transportieren. Diese Zielsetzung verfolgte der neue Intendant bereits bei seiner ersten Inszenierung am Göttinger Stadttheater.

Anlässlich des 50-jährigen Bestehens des Theaters am Wall, das am 30. September 1890 mit Schillers „Wilhelm Tell“ eröffnet wurde, brachte Sellner dessen „Wallenstein“ „in einem festlichen Rah-

men“ auf die Bühne. Bereits am 11. Juli 1940 hatte Sellner in einem Brief an Oberbürgermeister Gnade um die Genehmigung dieses festlichen Auftakts der 50. Spielzeit gebeten. Sellner plante eine besondere Inszenierung des Textes. Aus propagandistischen Gründen für das Theater sollte „Wallensteins Lager“ ab dem „15.9.40 bei schönem Wetter täglich bis zum 22.9.40 vor dem Rathaus“ aufgeführt werden.⁷⁴¹ Trotz der zeitweise Stilllegung des Verkehrs vor dem Rathaus und der wirtschaftlichen Einbußen des vor dem Rathaus gelegenen Ratskellers, der während der Proben und der Aufführungen seine Bestuhlung draußen aufgeben musste, wurde die Inszenierung genehmigt. Heinz Koch bemerkt dazu:

Man suche in deutschen Landen eine zweite kunstbegeisterte Stadtverwaltung, die ein Stück ihrer Hauptstraße, der Schlagader des Verkehrs, für einen beträchtlichen Teil des Tages einfach abschnürt und sie in ein Freilichttheater verwandelt!⁷⁴²

Am 15. September 1940 fand die erste von fünf geplanten Freilichtaufführungen von „Wallensteins Lager“ vor dem Rathaus statt. Die Regie führte Gustav Rudolf Sellner. Sämtliche Komparsen wurden von der HJ, dem Jungvolk, dem NS-Studentenbund und den Reitern des Kavallerieregiments gestellt. Nach Heinz Koch wurde der „gewaltige Hymnus auf das deutsche Soldatentum aller Zeiten“ durch den ersten Regisseur, der als Bühne und Hintergrund diesen mittelalterlichen Platz und das alte Göttinger Rathaus wählte, zum großen Erfolg mit einer hohen Besucherzahl.⁷⁴³ Kurt Buchheld schreibt zukunftsweisend:

Unsere Erwartungen, mit denen wir dem Beginn im Hause am Adolf-Hitler-Platz nach diesem volksverbundenen Spiel auf dem alten Rathausplatz entgegensehen, sind höher und freudiger gespannt!⁷⁴⁴

Der Aufführung von „Wallensteins Lager“ vor dem Rathaus folgte bereits am 25. September 1940 im Stadttheater die eigentliche Tragödie des Friedländers. Vor der Aufführung sprach Intendant Sellner „das fünfzigjährige Bestehen des Hauses an und versprach, seine bedeutende künstlerische Tradition unter Einsatz aller Kräfte fortzusetzen“.⁷⁴⁵ Im Mittelpunkt der Aufführung unter Sellners Regie stand der Mensch Wallenstein, „der sich in dem verworrenen Netz seines eigenen Charakters verfängt“. „Trotz der fünfstündigen Dauer der Aufführung“, so schreibt Heinz Koch, „folgte das Haus der von einem heißen dramatischen Atem durchwehten, bis in alle Einzelheiten auf das sorgfältigste vorbereiteten Aufführung mit unverminderter Anteilnahme bis zum Schluß und dankte allen Mitwirkenden mit reichem Beifall“.⁷⁴⁶ Diese Inszenierung wurde insgesamt sechsmal aufgeführt. Nach dem Beginn des Zweiten Weltkrieges wurden insgesamt nur noch wenige Wallenstein-Inszenierungen gezeigt. Dies ist auch mit dem Scheitern Wallensteins zu begründen. Konnte zuvor der Reichs- und

741 Stadtarchiv Göttingen: StAGö AHR IE 2, Fach 10, Nr. 7, Band 3.

742 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1940. Nr. 217, S. 3.

743 Ebd.

744 Stadtarchiv Göttingen: StAGö AHR IE 2, Fach 10, Nr. 7, Band 3.

745 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1940. Nr. 226, S. 3.

746 Ebd.

Volksgemeinschaftsgedanke durch das Werk Schillers begründet werden, so galt nach dem Kriegsbeginn die „zögerliche Haltung Wallensteins, sein Taktieren, das Schwanken zwischen Gehorsam und Verrat und schließlich sein Scheitern“ als wenig opportun.⁷⁴⁷ Dennoch inszenierte Sellner das Werk und begründete seine Inszenierung mit dem bildungspolitischen Auftrag seines Theaters als Theater einer Universitätsstadt. Ob die Inszenierung einen subversiven Charakter hatte, ist aufgrund der schlechten Quellenlage nicht mehr zu ersehen. Auch die Tatsache, dass Sellner das Stück überhaupt in den Spielplan aufnahm, beweist seine kritische Haltung gegenüber dem Nationalsozialismus zu dieser Zeit nicht, zumal das Stück als „Hymnus auf das deutsche Soldatentum“ gefeiert wurde. In künstlerischer Hinsicht war der Einstand des neuen Intendanten geglückt. Sellner sorgte bereits zum Anfang seiner Intendanz für die Legitimierung „besonderer Ereignisse“ in und außerhalb seines Theaters. Die Besonderheit Göttingens als traditionelle Universitätsstadt und der Wunsch nach einer besseren Beziehung zwischen dem Theater und der Wissenschaft sollten nicht zum letzten Mal der Legitimation dienen, denn neben Schillers „Wallenstein“-Trilogie kamen acht weitere Klassiker in der Spielzeit 1940/41 zur Aufführung.

Die Premiere von Shakespeares Komödie „Was ihr wollt“ fand am 27. September 1940 statt und kam auf sechs Aufführungen. „Was ihr wollt“ wurde nach Thomas Eicher vom Februar 1933 bis August 1944 135-mal im Deutschen Reich inszeniert und war damit das am meisten gespielte Werk Shakespeares in der Zeit des Nationalsozialismus.⁷⁴⁸ Nach dem Beginn des Krieges nahm die Zahl der Kritiker der Werke Shakespeares auch in Göttingen zu. Ihre Fragestellung war, warum „deutsche Bühnen einen englischen Dichter spielen und deutsche Flieger gleichzeitig Bomben auf Shakespeares Geburtsland hageln lassen“.⁷⁴⁹ Die Antwort darauf gab in Göttingen der Kunstbetrachter Heinz Koch. Er schrieb:

Wir ehren in Shakespeare den Dichter verwandten Blutes und Geistes, den Repräsentanten eines Volkes, das diesen Genius gebar, aber wir kämpfen gegen die Regierung der Epigonen dieser Nation, die in ihrer sittlichen und geistigen Entartung nichts mehr mit dem alten England zu tun hat, über dem der Name William Shakespeare strahlt und jener Epoche ewigen Glanz verleiht. Überdies hat kein Volk der Welt Shakespeare besser verstanden als das deutsche, das allein seine kosmische Erscheinung in ihrem tiefsten Wesenskern begriffen hat.

„Für Intendant Sellner“, so schreibt Koch, „bedeutete die Inszenierung des Stückes wohl auch die Entspannung von der Arbeit an der düsteren Tragödie des Wallenstein“. Der Erfolg der „schönen, runden, in schwebender Anmut und Schwerelosigkeit über die Szene gaukelnden Aufführung“ war nach dem Urteil des Göttinger Tageblattes groß.⁷⁵⁰ Allein die Verteidigung von Heinz Koch verweist

747 Eicher (2000), S. 328.

748 Ebd., S. 302.

749 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1940. Nr. 228, S. 4.

750 Ebd.

auf eine mögliche politische Brisanz der Inszenierung. Die erfolgreiche Komödie Shakespeares kann aber auch in die Kategorie „Bildungs- und Unterhaltungstheater“ eingeordnet werden.

Eine außergewöhnliche „Klassiker-Inszenierung“ kam zwei Monate später auf die Provinzbühne. Sellners anscheinend neu gewonnenes Interesse an der Antike zeigt die Aufnahme von Sophokles „Elektra“ in den Spielplan. Die Tragödie wurde am 22. November 1940 in der Bearbeitung von Ernst Drolinvaux und mit der Bühnenmusik von Karl Heinrich Kreith in Göttingen uraufgeführt und in der Spielzeit siebenmal gegeben. Sie war die erste Inszenierung des von Sellner ins Leben gerufenen Zyklus „Im Geiste der Antike“. Drolinvaux war seit dieser Spielzeit Spielleiter und Dramaturg am Stadttheater Göttingen und blieb wie Sellner bis 1943 im Amt. Der Dramaturg hatte seine Bearbeitung auf Wunsch Sellners so angelegt, dass die zum Teil schwierige Sprache für das Publikum verständlicher wurde. Die Musik sollte ebenfalls zum besseren Verständnis beitragen. Thomas Eicher widerspricht der Behauptung Drewniaks, dass „manche Theaterleitungen trotz gelegentlicher Kritik diese Stücke⁷⁵¹ relativ oft in ihre Spielpläne“ aufnahmen, „vielfach als Alternative zu Propaganda-Stücken“.⁷⁵² Eicher belegt zu Recht, dass diese sogar der Propaganda dienten, den Wunsch nach einer eigenen „heroischen“ Dramatik zum Ausdruck brachten und die Verbindung zwischen griechischer Antike und dem Nationalsozialismus zeigen sollten.⁷⁵³ Bedeutsam ist auch der Fakt, dass die Zahl der Inszenierungen antiker Dramen zu dem Zeitpunkt anstieg, als die Wehrmacht plante, deutsche Truppen in Griechenland einmarschieren zu lassen. Hitler befiehlt bereits im November 1940 einen Angriff auf Griechenland vorzubereiten. Drolinvaux als Bearbeiter des Sophokles Werkes ging es nach eigener Auskunft „nicht um die Form, sondern um den ewigen lebendigen Geist der Dichtung, den er in der Sprache unserer Zeit den heutigen Menschen näher bringen wollte“.⁷⁵⁴ Die Formulierung des Dramaturgen ist die bereits angesprochene Konzeption Sellners. Dieser führt in seinem Aufsatz „Der Spielleiter“ dann 1942 aus:

Es kann sich nicht darum handeln, alte Formen zu wiederholen, und der Vergleich mit der Antike darf nur ein Ansporn sein, auf eigenen Wegen zu jener bewunderten Einheit zu gelangen.⁷⁵⁵

Zur Inszenierung des Stückes durch den Intendanten gibt es nur wenig Material. Heinz Koch schreibt lediglich über die glanzvolle Leistung Senta Bonackers, die die Elektra verkörperte und im „Mittelpunkt der von Intendant G. R. Sellner mit größter Sorgfalt vorbereiteten und geleiteten Aufführung stand“.⁷⁵⁶ Walter Kaul teilt etwas ausführlicher über die Elektra-Inszenierung Sellners mit:

Sie war ein beachtenswertes Beispiel für das ewige Ringen der deutschen Theater um den Besitz der Antike: Musisches und Akademisches waren einen schönen Bund eingegan-

751 Gemeint sind hier die antiken Dramen.

752 Drewniak (1983), S. 245.

753 Eicher (2000), S. 293 f.; Siehe dazu: Köhler (2002), S. 39 f.

754 *Göttinger Tageblatt* 1940. Nr. 275, S. 3.

755 Sellner, Gustav Rudolf: „Der Spielleiter“. In: *Wille und Macht*. Berlin. Februar 1942, S. 6 [kurz: Sellner (1942)].

756 *Göttinger Tageblatt* 1940. Nr. 275, S. 3.

gen. Die freie Bearbeitung des Dramaturgen Ernst Drolinvaux war sprachlich beschwingt, wenn auch nicht immer überzeugend. Den berühmten rein antithetischen „Triff doppelt“-Ausruf der rachewütenden Elektra hatte er wortmalerisch vermehrt, so daß die begabte Darstellerin Senta Bonacker dadurch Gelegenheit bekam, den rein dramatisch hämmernden Dialog zu einem lyrisch schwelgenden, mitreißenden stampfenden Sieges- und Rachtanz zu steigern. Es wurde ein Höhepunkt der Aufführung. Hans Ploch hatte ein suggestiv monumentales Bühnenbild geschaffen, von dem Stufen in den Orchesterraum hinabführten, in dem der Opferaltar errichtet war [...] Sprachlich war die Vorstellung von Intendant Gust. Rud. Sellner vorbildlich durchgearbeitet [...] Da wir annehmen, daß Intendant Gust. Rud. Sellner „Elektra“ nicht zufällig angesetzt hat, sondern eine bewußte Pflege des antiken Dramas erstrebt, also in der nächsten Spielzeit vielleicht „Antigone“ oder die „Orestie“ plant, möchten wir für kommende Inszenierungen betreffs des Chorproblems auf folgende Punkte hinweisen: wir können uns vorstellen, daß der Chor lautmalerischer und strophischer spricht. Ferner ist zu bedenken, ob man den Chor nicht aus seinem rein statuarischen Einsatz ins Reigenhafte auflöst. Das sind aber Vorschläge für die weitere Pflege des griechischen Dramas, da wir nicht annehmen, daß Intendant Gust. Rud. Sellner der Mann ist, der auf errungenen Lorbeeren ausruht [...] Der Eindruck der Aufführung war mehr als würdig, sie war bannend. (Vielleicht war sie im Tempo noch zu lastend, zu pausenreich.) Eine gewaltige Dichtung sprach zu uns!⁷⁵⁷ (Auslassungen – C.W.)

Die Rezensenten betonen erneut die gute sprachliche Qualität der Inszenierung und bemängeln lediglich das langsame Tempo und die vielen Pausen. Dies hatte Sellner aber wahrscheinlich deshalb so arrangiert, damit dem Publikum mehr Zeit zum Verstehen blieb. Anhand ihrer Verbesserungsvorschläge kann man sich zumindest ein Bild von der Chorarbeit Sellners machen. Anscheinend hielt sich der Chor in seinem statuarischen Einsatz nicht an die Strophenform und sprach abgehackt. Dieses Bild des Chores entspricht interessanterweise genau der Chorarbeit Sellners bei seiner Inszenierung der „Elektra“ im Wiener Burgtheater 1963.⁷⁵⁸ Ob die Inszenierung des Stückes von Sophokles auf der Göttinger Bühne mit den schon erwähnten Gründen im Zusammenhang steht oder auch das anscheinend neu entdeckte Interesse Sellners an den antiken Tragödien widerspiegelt kann nur spekulativ behandelt werden. Dass sich Sellner ab diesem Zeitpunkt intensiv mit der Antike auseinandersetzte, scheint unbestritten, bedenkt man den Fakt, dass er allein in der Zeit zwischen 1948 und 1961 zehn verschiedene antike Dramen von Sophokles, Aristophanes und Aischylos inszenierte.⁷⁵⁹

Die erste Spielzeit Sellners in Göttingen zeigte sechs weitere Klassiker. Gegeben wurden Gogols „Brautschau zu Petersburg“, Goldonis „Mirandolina“, Kleists „Amphitryon“ (Regie: Sellner), Calderon de la Barcas „Richter von Zalamea“ (Regie: Sellner), Grillparzers „Medea“ und Schillers „Die

757 *Deutsche Theater-Zeitung* vom 9. Februar 1941 – Nr. 12.

758 Siehe dazu: Elektra. Mitschnitt aus dem Burgtheater. ORF 1963.

759 Siehe dazu: Köhler (2002), S. 39-41.

Räuber“.⁷⁶⁰ Diese große Anzahl an Klassikerinszenierungen zeigt das Interesse der neuen Theaterleitung, die Verbindung zwischen dem Theater und der Universität zu stärken und damit den bildungspolitischen Auftrag der Bühne zu erfüllen. Gleichsam legitimierte sie dadurch die Inszenierung von Stücken, die in der Provinz normalerweise nicht zu sehen waren und das Göttinger Theater dadurch zu einer „Oase“ machten. Dieser Status verlieh nicht nur dem Theater, sondern auch dessen Leiter eine große Anerkennung im überregionalen Raum. Die Klassiker sollten als Vorbild für eine sich entwickelnde heroische Dramatik dienen. Auch diese fand im Spielplan 1940/41 ihren Platz.

Am 23. Oktober 1940 fand die Premiere des Schauspiels „Der siebenjährige Krieg“ von Hans Rehberg statt, in dem Friedrich der Große die zentrale Figur ist. Die Stücke Rehbergs, der bereits 1930 Mitglied der NSDAP und der SA wurde, waren nach Henning Rischbieter „frei von Rassismus und Blut- und Bodendunst; im Grunde politikfern, wenn auch lodernd irrationalistisch führten sie die exzessiven Leidenschaften der Großen gegeneinander“.⁷⁶¹ Wie schon in Rehbergs „Der große Kurfürst“, der in der Spielzeit 1935/36 im Stadttheater gegeben wurde, sieht der Autor im Politiker und Staatsmann den Menschen, der sich zurückhaltend negativ zum sinnlosen Krieg äußert und bringt damit eine verdeckte Kritik am Krieg im Stück zum Ausdruck. Das, so rechtfertigt sich Gustav Rudolf Sellner nach dem Krieg, sei der Grund für ihn gewesen, dieses Stück in den Spielplan aufzunehmen.⁷⁶² Heinz Kochs Resümee über die Premiere lautete:

Dieser in mehr als einer Hinsicht interessante Abend war ein ganz großer Erfolg von Regie und Darstellung, denen es der Dichter zu danken hat, daß sein schönes, tiefgründiges, aber sprödes Werk die Zuschauer in seinen magischen Bann zwang. Ein Werk, das zur Stellungnahme und Auseinandersetzung zwingt, weil es ein kühner Vorstoß in dramatisches Neuland ist.⁷⁶³

In diesem Zusammenhang ist allerdings anzumerken, dass im NS-Staat das Kämpferische im Preußentum als vorbildlich und heroisch propagiert wurde. So sollte auch nicht übersehen werden, dass bereits ab 1921 national orientierte Filme über Friedrich den Großen gedreht wurden, die auch dessen Kriegszüge zum Inhalt hatten. Diese Entwicklung fand ihren Höhepunkt in dem 1942 von Veit Harlan gedrehten Film „Der große König“, der sich ganz eindeutig als Propagandafilm einordnen lässt. Rehbergs vermeintlich unpolitische Preußendramen konnten dennoch Assoziationen zum von den Nationalsozialisten gewünschten Preußentum hervorrufen und damit die staatliche Forderung nach mehr heroischen Charakteren erfüllen.

Dieser Forderung entsprach auch das folgende Stück, das einen geschichtlichen Stoff zum Thema machte und am Ende der Festwoche zum 50. Geburtstag des Theaters gezeigt wurde, auf die ich

760 Leider waren keine Quellen zu den Inszenierungen der Stücke von Kleist und Grillparzer aufzufinden, die durch ihre Antikenthematik interessant gewesen wären.

761 Eicher (2000), S. 69.

762 Siehe dazu: Wegener, Gert: *Die Theaterpolitik und die Spielplan- und Dramenkonzeption des Nationalsozialismus in der Widerspiegelung der Spielplangestaltung von 1933-1945*. Göttingen 1969, S. 104; Stadtarchiv Göttingen. Signatur: IC 366 [kurz: Wegener (1969)].

763 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1940. Nr. 250, S. 3.

später noch genauer eingehen werde. Am 1. Februar 1941 fand die Erstaufführung des 1934 uraufgeführten Schauspiels „Gregor und Heinrich“ von Erwin Guido Kolbenheyer statt, in dem der Autor den Machtkampf des deutschen Kaisers Heinrich IV mit dem Papst Gregor VII und dessen geschichtlichen Verlauf aus einem neuen Blickwinkel betrachtet. Er sieht im Gang nach Canossa nicht die Demütigung der Deutschen, sondern die Niederlage der Kirche. Für Kolbenheyer ist Heinrich IV der Sieger im Konflikt mit dem Papst. Damit hatte der Autor, der das Stück dem „aufstehenden deutschen Geist“⁷⁶⁴ widmet, die Geschichte im nationalsozialistischen Sinne umgestaltet. Das Stück wurde in der Zeit zwischen 1933 und 1944 20-mal auf deutschen Bühnen inszeniert.⁷⁶⁵ Die fünf Stunden dauernde Göttinger Aufführung dieses „anspruchsvollen Stückes“, die „einen szenischen Apparat von nicht alltäglichen Dimensionen“ verlangte, ließ sich mit ihren 16 Bildern „in diesem Falle auch durch die Drehbühne nicht mit der wünschenswerten Schnelligkeit ermöglichen“.⁷⁶⁶ Sellner musste unter diesen Umständen den „Versuch einer geistigen und seelischen Tiefenwirkung“ wagen. Nach Heinz Koch gelang es dem Intendanten „die Aufführung auf eine hohe geistige Ebene zu stellen, sie von der Gebundenheit an die eigentliche Historie soweit zu lösen, daß die Grundidee sich dem Stil der antiken Tragödie, dem Symbolischen und Schicksalhaften näherte“. Heinz Koch schreibt Sellner eine große Kraft zu, die „seine Auffassung von einer neuen Form der Bühnenkunst sichtbar macht, die das Göttinger Theater in dieser vergangenen Festwoche zum Blickfang der gesamten deutschen Theaterwelt gemacht hat“. Mit der neuen Form der Bühnenkunst meinte der Rezensent die Form, die aus der Verbindung der neuen Dramatik mit dem Stil der Antike hervorgehen sollte. Dies schaffte Sellner augenscheinlich durch seine Regie, die anscheinend auf Symbole starken Wert legte. Leider waren keine Bildquellen oder andere Äußerungen über die Inszenierung zu finden, sodass man keine weiteren Rückschlüsse ziehen kann. Ein großes Lob vergibt Koch auch an Hans Ploch, der mit seinem Bühnenbild an einer Berliner Bühne „mit einem Schlag in die erste Reihe der deutschen Bühnenbildner gestellt“ worden sei.⁷⁶⁷ Koch spricht auch vom Erfolg des festlichen Ausklangs der Jubiläumswoche und dem starken Beifall des ausverkauften Hauses. Zu erwähnen ist, dass Gustav Rudolf Sellner neben seiner Regietätigkeit auch als Domherr Roland von Parma bei dieser Inszenierung mitwirkte. In der Spielzeit kam es zu sieben Aufführungen des Stückes in Göttingen. Auch dieses Stück gehörte zum Zyklus „Im Geiste der Antike“.

Nach der Festwoche wurden bis zum 13. Juli 1941 noch weitere neun Stücke inszeniert, darunter auch Richard Billingers Schauspiel „Der Gigant“, das 1937 uraufgeführt worden war und bis 1943 an 45 Theatern gespielt wurde.⁷⁶⁸ Das an den Naturalismus stark erinnernde Werk Billingers lässt die bäuerliche Welt eines deutschen Siedlungsgebietes mit der tschechischen Stadt in einer nicht definierten Gegenwart kollidieren. Die Tochter des Großbauern Dub erliegt den „Giganten“ der Stadt und

764 Kolbenheyer, Erwin Guido: *Gregor und Heinrich*. München 1934, S. 5.

765 Siehe dazu: Eicher (2000), S. 681-684.

766 Nachlass Sellner – „alles ist Gegenwart“ – gebundene Briefe zum 80. Geburtstag Sellners.

767 Ebd.

768 Von 1933 bis 1944 wurden im Reich insgesamt 11 Stücke Billingers in 112 Inszenierungen gegeben. Vgl. Eicher (2000), S. 485.

findet sich in einer bösen Welt seelenloser Gestalten wieder. Sie flieht zurück in die Heimat, wo sie verstoßen wird und ins Moor geht. Das Göttinger Tageblatt schreibt dazu:

Denn eine Daseinsform, die so alt ist wie die Erde selbst, verlangt, daß man sich zu ihr bekenne. Wer sich wider das Gesetz der Scholle auflehnt, den verschlingt sie.⁷⁶⁹

Thema des Stückes sind die großen Gegensätze zwischen der Provinz und der Stadt und zwischen den Deutschen und den Tschechen. Das Stück hatte am 14. Mai 1941 Premiere. Ihr folgten drei weitere Aufführungen. Heinz Koch resümierte:

Für die Regie ergibt sich die schwere Aufgabe die bäuerliche Welt des Melchior Dub glaubhaft zu machen. Intendant G. R. Sellner ist das in hervorragender Weise gelungen. Die Atmosphäre auf Dubs Hof wie auch die Gegenwelt der Stadt standen in den Gestalten des Dramas und in den Episoden greifbar deutlich vor dem Zuschauer. Das Prag Altösterreichs, diese zerfallende, sterbende Gesellschaft ausgehöhlter Großstadtmen- schen lebte in den muffigen Stuben Donata Opferkuch mit unheimlicher Echtheit wie- der auf. Eine verstaubte, tödliche Luft wehte aus diesen von einem schauerlichen Maras- mus durchsetzten Episoden. Damit hatte die Inszenierung Sellners das Wesentliche der Billingerschen Kunst erschlossen: mit wenigen Worten eine Atmosphäre der Wirklichkeit zu beschwören. Billinger ist ein Magier des Wortes, und das wurde in dieser großartigen Aufführung auch dem Ohr offenbar, das mehr auf grobe Effekte als auf geheime Schwingungen eingestellt ist [...] Die Bühnenbilder, von Hans Ploch und Reinhard Lenz gemeinsam geschaffen, hatten den Kontrast der beiden Welten wirkungsstark her- ausgestellt [...] Stück und Aufführung erzielten einen der größten Erfolge der Spielzeit.

⁷⁷⁰ (Auslassungen – C.W.)

Sellner inszenierte augenscheinlich facettenreich und naturalistisch. Er blieb der propagandistischen Aufgabe des Theaters mit solchen Stücken treu. Die Stücke Billingers waren wegen dessen stetiger Behandlung der Blut- und Bodenideologie von den Nationalsozialisten, trotz des Verdachtes der ho- mosexuellen Neigung des Autors, gern gesehen. „Der Gigant“ diente dem Prag-Film „Die goldene Stadt“ von Veit Harlan als Vorlage.

Die letzte Premiere feiert in der Spielzeit das Stück „Alexander“ von dem Dramaturgen des Mün- chener Staatstheaters Curt Langenbeck. Der Autor, dessen weitaus erfolgreicherer Werk „Der Hoch- verräter“ unter Intendant Dr. Bauer gezeigt worden war, musste bei der Uraufführung von „Alexan- der“ 1934 in Stuttgart einen Misserfolg hinnehmen. Nach Ansicht der Reichsdramaturgie war dieser auf die schwer verständlichen Worten des NS-Dramatikers zurückzuführen. Auch der Kritiker des Göttinger Tageblattes schreibt dem „ausgesprochenen Wortdrama, das beinahe auf jeden äußeren Handlungsablauf verzichtet, der fast nur aus den Berichten, Reflektionen und Sophistereien der auf-

769 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1941. Nr. 112, S. 3.

770 Ebd.

tretenden Personen zu erfahren ist“, „Bühnenunwirksamkeit“ zu.⁷⁷¹ Im Mittelpunkt des Geschehens steht Alexander, der große Eroberer, der letztlich zum Scheitern verurteilt ist. Den Irrtum dieses Mannes sieht Langenbeck darin, dass „Alexander, ein Weltreich durch die Verschmelzung artfremder Rassen zusammenhalten“ wollte. Der Dramatiker zeichnet den Helden in seiner Psyche als einen Mann, der seiner Zeit weit voraus nicht verstanden wurde und in der nationalsozialistischen Gegenwart in der Person Adolf Hitlers, der die Ziele Alexanders erreichen wird, wiedergeboren ist. Am 29. November 1939 hatte der Autor im Künstlerhaus in München seinen Vortrag „Die Wiedergeburt des Dramas aus dem Geist der Zeit“ gehalten und dabei die Vorbildfunktion der Antike für das von Schlösser geforderte neue „heroische“ NS-Drama festgestellt. Langenbecks „Alexander“-Tragödie stellte den ersten Versuch des Autors dar, die Form des antiken Dramas wieder zu beleben. Ein Versuch, der in Göttingen nach Heinz Kochs Besprechung der Aufführung nur durch die „straffe Regie“ Sellners gelang. Koch schreibt:

Intendant G. R. Sellners straffe Regie verlor sich nicht in szenischen Äußerlichkeiten, sondern spürte dem Kern der Tragödie bis auf ihres Wesens Grund nach, und das fand seinen Ausdruck in einer klingenden Sinfonie der Sprache, deren Dynamik niemals nachließ und solchermaßen die alte Theaterweisheit erhärtete, daß das Wort auf der Bühne der Urquell aller Wirkungen ist [...] Der reiche Beifall, der zum Schluss einsetzte, zeigte Intendant Sellner und seinen Mitarbeitern, daß die Göttinger Theaterfreunde ihre Bemühungen um die junge deutsche Dichtung und [...] um ein Theater im gehobenen Sinne, wohl verstehen und zu würdigen wissen.⁷⁷² (Auslassungen – C.W.)

Augenscheinlich inszenierte Sellner das „Wortdrama“ als solches und legte dabei erneut auf die Sprache großen Wert. Die gute Dynamik, die die Inszenierung Sellners anscheinend hatte, ließ das Bühnenunwirksame Stück zum Schluss doch wirken. Die Kreisleitung der NSDAP setzte das Stück dennoch aus Gründen, die nicht überliefert sind, ab.⁷⁷³ Es könnte aber an dem letztendlichen Scheitern Alexanders gelegen haben, der im Stück u.a. verlauten lässt:

Gänzlich verborgen und abgetan steht mir die Welt! Denn ich sehe deutlich all meine Schiffe geborsten! Tot! Leichenverstoßende Trümmer seh ich, nacktes Gebälke, zerfetzte Ruder – öde und lautlos, verarmtes Enden meiner gesegneten Sehnsucht, treibt es alles daher und dahin, zerstört irrend im wegelosen Gewässer.⁷⁷⁴

Nachzutragen ist, dass im Juni 1941 die Sowjetunion von deutschen Truppen überfallen wurde, ein Fakt, der die politische Brisanz des Stückes veränderte. Warum das Stück nach seinem Misserfolg 1934 von keiner Bühne mehr gespielt worden war, von Sellner aber in den Spielplan 1940/41 aufgenommen wurde, kann trotzdem nur spekulativ beantwortet werden. Vielleicht sah Sellner auch in die-

⁷⁷¹ *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1941. Nr. 158, S. 3.

⁷⁷² Ebd.

⁷⁷³ Siehe dazu: Wegener (1969), S. 103 f.

⁷⁷⁴ Langenbeck, Curt: *Alexander*. München 1934, S. 33.

sem Stück ein Zeichen der Kritik am Krieg. Sicherlich reizte ihn aber die Gestaltung des Dramas nach antikem Vorbild, das dadurch ebenfalls in den Zyklus „Im Geiste der Antike“ integriert werden konnte. Der von Schlösser geforderte Heroismus war im Stück ebenfalls enthalten und könnte ein weiterer Grund gewesen sein, warum Sellner das Stück nach so langer Pause wieder auf die Bühne brachte.

Das heroische Gegenwartsschaffen wurde demnach in unterschiedlichen Facetten in den Spielplan integriert. Mit Rehbergs Stück führte Sellner eine historische Biographie auf, die den Heroismus anhand des Preußentums als Bestandteil deutscher Tradition darstellte. Mit dem naturalistisch anmutenden und so von Sellner inszenierten Stück „Der Gigant“ bringt der Intendant die „Blut- und Bodenideologie“ zurück auf die Bühne und damit die Forderung, für den Staat alles zu opfern. Die nationalsozialistische Ideologie wird auch durch Kolbenheyers Stück „Gregor und Heinrich“ transportiert, mit dem sich Sellner wieder einmal gegen die Kirche wendet. Gleichzeitig versucht der Regisseur bei dieser Inszenierung einen neuen Bühnenstil zu etablieren, der sich die antike Tragödie zum Vorbild nimmt. Dieses Interesse für die Antike bildet in Sellners Spielplan einen Schwerpunkt, den der Intendant als Zyklus „Im Geist der Antike“ annonciert. Zu diesem Zyklus zählt auch Sellners Inszenierung von Langenbecks „Alexander“. Hier versuchte der Autor ein Stück zu entwickeln, welches das antike Vorbild imitiert. Nach den Rezensenten gelang dies dem Autor nicht, dem Regisseur dagegen schon. Die von Schlösser geforderte heroische Kunst wurde aber nicht nur im Sprechtheater gezeigt. Wie bereits angedeutet stand im Mittelpunkt der Spielzeit 1940/41 eine Festwoche zum 50. Geburtstag des Hauses am Wall. Zu dieser Festwoche lud Sellner auch seinen Förderer August Hinrichs ein, der absagen musste. In einem Brief Hinrichs an Sellner vom 25. Januar 1941 erklärt dieser:

Aber ich freue mich, daß Sie dort so schöne Erfolge haben – ich habs den Göttingern ja gleich gesagt, was für einen Kerl sie bekommen! Und ich weiß auch, daß Sie es zunächst nicht leicht hatten, dort sich durchzusetzen. So wünsche ich Ihnen auch zu dieser so glänzend aufgestellten Festwoche, jeden nur möglichen Erfolg – Sie werdens schon schaffen!⁷⁷⁵

Vom 26. Januar bis 1. Februar 1941 gestaltete das Theater dieses Fest „mit Gastspielen und Sonderveranstaltungen auch für den »Kreis der Freunde des Stadttheaters«“. ⁷⁷⁶ Am 25. Januar 1941 kündigte das Göttinger Tageblatt an: „Der Spielplan der Jubiläumswoche wird einen Querschnitt durch die bisher geleistete Arbeit Sellners zeigen“. ⁷⁷⁷ Das Musiktheater kam während dieser Woche nicht zu kurz und ist der dritte Pfeiler des Spielplans Sellners 1940/41. Die Kritik an einer Festwoche in der Zeit des Krieges wurde erneut damit abgetan, dass der Künstler und die Kunst in einer Zeit „der Erschütterung der Welt“ wichtiger denn je seien. ⁷⁷⁸ Oberbürgermeister Gnade eröffnete die Festspielwoche und äußerte dabei sein Vertrauen in die Zukunft mit den Worten:

⁷⁷⁵ Nachlass Sellner – Brief Hinrichs an Sellner vom 25. Januar 1941.

⁷⁷⁶ Baensch (1992), S. 35.

⁷⁷⁷ *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1941. Nr. 21, S. 9.

⁷⁷⁸ Baensch (1992), S. 35.

Weil ich durchdrungen bin vom Glauben an den Sieg und mir bewußt bin, daß mit Förderung der Kultur neue seelische Kräfte geweckt werden und soziale Ungerechtigkeiten nicht mehr bestehen bleiben können, habe ich mich entschlossen, nach Beendigung des Krieges eine Jahresspielzeit einzuführen und, um große Teile unserer Jugend der edlen Musik näherzuführen, später Singschulen einzurichten. In diesem Winter wird die 50. Spielzeit unseres Theaters in würdiger Form abgeschlossen. So Gott will, leitet die nächste Spielzeit einen neuen und besseren Abschnitt unserer Theatergeschichte ein. In dieser schönen Hoffnung eröffne ich die Festspielwoche!⁷⁷⁹

Damit wurde eine ganzjährige Spielzeit nach dem Krieg angekündigt. Trotz des andauernden Krieges war die Spielzeit bereits jetzt von acht auf zehn Monate verlängert worden. In der nachfolgenden Rede bedankt sich Sellner im Namen des Theaters für das Geschenk der zehnmonatigen Spielzeit und sagt:

So beginnen wir heute, mitten in einer Zeit des gigantischsten Ringens unseres Volkes, in einer Zeit der endgültigsten, weltbewegenden Entscheidungen für unser Volk, diese Woche mit frohestem Mute.⁷⁸⁰

Außerdem geht des Intendanten

Dank an den, der in uns den deutschen Glauben wieder stark gemacht hat, der alle unsere Ideale beseelt, wie er selber im Idealischen leuchtet und den Weg in die Zukunft erhellt: Ihn, den Führer, grüßen wir zu Beginn unseres Festes und das Großdeutsche Reich mit Sieg Heil!⁷⁸¹

Der aufstrebende, ehrgeizige Intendant Sellner legte als einziger unter den Rednern ein solch deutliches Bekenntnis zum Nationalsozialismus ab. Nach der Rede Sellners erklang Wolfgang Amadeus Mozarts Hafner-Sinfonie (KV 385), gespielt vom Städtischen Orchester unter der musikalischen Leitung Carl Mathieu Langes. Am selben Tag sahen die Gäste eine Aufführung von Calderon de la Barcas Stück „Der Richter von Zalamea“, das bereits am 15. Januar 1941 Premiere hatte und das in der Spielzeit insgesamt achtmal aufgeführt wurde. Für die Inszenierung konnten einige bekannte Schauspieler als Gäste verpflichtet werden, so Heinrich George als Bauer Pedro Crespo und Eduard von Winterstein als Don Lope. George, der schon öfter in Göttingen gastierte, und Winterstein, der seine Laufbahn vor 50 Jahren am damals neuen Stadttheater Göttingen begonnen hatte, wurden vom Publikum begeistert gefeiert.

Für den zweiten Tag der Festwoche inszenierte Gustav Rudolf Sellner Christoph Willibald Glucks Oper „Orpheus und Eurydike“, die bereits am 11. Januar 1941 zur Erstaufführung kam. Die musikalische Leitung übernahm Carl Mathieu Lange, die Tanzleitung die Gret Palucca-Schülerin Marieanne

779 Festansprachen des Oberbürgermeisters A. Gnade und des Intendanten G. R. Sellner anlässlich des 50jährigen Bestehens des Stadttheaters Göttingen. Göttingen. 1941. S. 4.

780 Ebd., S. 6.

781 Ebd., S. 7.

Vogelsang⁷⁸², eine der engsten Mitarbeiterinnen Sellners in Göttingen, und das Bühnenbild gestaltete Hans Ploch. Heinz Koch schreibt in seiner Kritik:

Nicht die an sich kaum aussergewöhnlichen äusseren Schwierigkeiten der Aufführung eines Gluckschen Werkes sind daran schuld, sondern die Tatsache, dass sich Glucks Opern schwer in den Spielplan eines mittleren Theaters fügen, denn sie sind Feiertagskunst, ihre ganz und gar dem Irdischen abgewandte, sphärische Musik verlangt eine Aufnahmebereitschaft, deren nicht jeder Hörer fähig ist. Darum hat wohl auch Intendant Sellner „Orpheus und Euridice“ mit gutem Bedacht für die kommende Festspielwoche ausgewählt und damit zugleich einen deutlichen Hinweis (und nicht den einzigen!) auf seine Anschauung vom Wesen und von den Aufgaben des Theaters gegeben. So war die Aufführung am Sonnabend ein Ereignis von programmatischer Bedeutung. Sie war aber darüber hinaus auch ein tief berührendes künstlerisches Ereignis. – Die strenge Schönheit der grosslinigen Musik, die sich in ihrer äusseren Form an die klassische Vollkommenheit der Antike hält, diese Form aber mit deutschem Geist erfüllt, enthob den Hörer vollkommen dem Alltag und führte ihn in die Bezirke der reinsten und geläutertsten Schönheit. – Kristallklar stand das Werk vor den Augen der Zuschauer, weil es von dem Geist und dem heroischen Stil der Musik aus gestaltet war und die Aufführung solchermaßen jene ideale Einheit darstellte, die Wagner viele Jahre später von der Wiedergabe seiner Musikdramen verlangte und in Bayreuth verwirklichte.⁷⁸³

Sellner forderte von seinem Publikum demzufolge eine Offenheit auch gegenüber schwer zugänglichen Werken. Die von Koch beschriebene Inszenierung, die aus seiner Sicht antike Form mit deutschem Geist verband, ist damit in die Riege der Arbeiten Sellners einzuordnen, die eine neue spezifisch deutsche Kunstform durch die Imitation antiken Theaters vorantreiben sollten. Sellner wollte in seiner Spielplankonzeption dem Publikum das Schöne vergangener Epochen vergegenwärtigen. Gleichsam erfüllte, folgt man dem Rezensenten, die Inszenierung die Programmatik des Heroismus auch im Musiktheaterbereich.

Wie stark Sellners Interesse am Musiktheater war, zeigt der dritte Abend der Festspielwoche. Dieser war der italienischen Opera buffa gewidmet. Man gab Carlo Menottis „Amelia geht zum Ball“, inszeniert von Sellner, und Arrigo Pedrollos „Der Liebhaber in der Falle“. Hierbei war auch der königlich italienische Generalkonsul Dr. Giulio Mombelli anwesend.

Am 29. Januar zeigte das Stadttheater die bereits näher behandelte Sophokleische „Elektra“ in Bearbeitung des Dramaturgen Ernst Drolinvaux und der Regie Sellners⁷⁸⁴ und am sechsten Tag der feierlichen Veranstaltungswoche wurde Verdis turbulente Musikkomödie „Falstaff“ als weitere Sell-

782 Marianne Vogelsang wird im Abschnitt über die Theaterschule Hannover näher behandelt werden.

783 Nachlass Sellner – „alles ist Gegenwart“ – gebundene Briefe zum 80. Geburtstag Sellners.

784 Der Vollständigkeit halber ist zu erwähnen, dass Reichsdramaturg Dr. Rainer Schlösser vor der Aufführung einen Vortrag über das Verhältnis des Musischen zum Akademischen hielt.

ner-Inszenierung aufgeführt. Das ausverkaufte Theater feierte die „prächtige Aufführung“.⁷⁸⁵ Der Schauspieler und Sänger Wilhelm Walter Dicks schreibt 1985 zum 80. Geburtstag Gustav Rudolf Sellners:

Sie stürzten sich mit Elan und Vehemenz auf Ihre erste Oper – und natürlich gleich auf die schwierigste – den Verdi’schen Falstaff! Premiere war am 17. Oktober 1940 und das kam dabei heraus: Kritik „Falstaff“ – Heinz Koch: Es liesse sich noch viel zum Lobe dieses einmaligen Werkes sagen, aber man tut besser daran, sich selbst diesen erlesenen Genuss zu verschaffen. Und dazu bietet die schöne Aufführung im Stadttheater eine wahrscheinlich sobald nicht wiederkehrende Gelegenheit. Denn die Aufführung ist so werkgetreu, wie sie mit den zur Verfügung stehenden Mitteln erreicht werden konnte. – Dies gilt in erster Linie von der Inszenierung des Intendanten Gustav Rudolf Sellner. – Diese aussergewöhnliche Oper fordert auch von der Regie aussergewöhnliche Mittel, vor allem aber eine Erfüllung des Stils vom Geistigen her, die Sichtbarmachung des philosophischen Hintergrundes durch die glitzernde musikalische Verkleidung. – Es war Shakespeare und Verdi zugleich – es war jedenfalls eine der schönsten Regietaten, die man je auf der Göttinger Bühne erlebte. – Entflammt waren auch die Zuhörer von der vollendet schönen Aufführung der für die meisten noch unbekannteren Oper, so dass der Beifall zum Schluss kein Ende nehmen wollte [...] Kritik „Falstaff“ – Kurt Buchheld: Es ist deshalb ein bewusstes – ein wenig anspruchsvolles – Bekenntnis zu einem hochkünstlerischen Programm, wenn Göttingens neuer Intendant Gustav Rudolf Sellner die Opernspielzeit mit diesem reifsten Schlusslied des „Shakespeares der Musik“ eröffnet. – Die begeisternde und mitzwingende Spielführung G. R. Sellners als Regisseur konnte es wagen; sie war auch von vornherein Garant für die Herausarbeitung des geistigen Gesichts dieses Werkes. – Zugleich kam dabei in der Schlussfuge ein auf der Göttinger Bühne noch nie erlebter Triumph des Zusammensangs und des Zusammenspiels zustande.⁷⁸⁶ (Auslassung – C.W.)

Sellner wollte anscheinend vor allem den philosophischen Hintergrund der Oper deutlich machen. Die musikalische Leitung hatte Carl Mathieu Lange und für das Bühnenbild war Hans Ploch zuständig. Die von den Kunstbetrachtern bejubelte Inszenierung fand fünf weitere Aufführungen in der Spielzeit 1940/41. Zusätzlich kam Georg Friedrich Händels Oratorium „Der Feldherr“ am Tag der Machtergreifung im Rahmen dieser Festwoche heraus. Ursprünglich hieß das Oratorium „Judas Makkabäus“. Es wurde von den Nationalsozialisten umbenannt, umgedichtet und umgedeutet, sodass auch dieses Musikwerk in den Heroenkult integriert werden konnte. Augenscheinlich versuchte sich Sellner immer häufiger an der Oper und allgemein am Musiktheater. Die oft geäußerte Vermutung, Sellner hätte sich in das Musiktheater zurückgezogen, wird durch die zahlreichen Sprechtheaterinszenierungen widerlegt. Dennoch kann man, das zeigt auch die Zusammensetzung der Festspielwoche,

785 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1941. Nr. 28, S. 3.

786 Nachlass Sellner – „alles ist Gegenwart“ – gebundene Briefe zum 80. Geburtstag Sellners.

diesen Bereich als dritten Grundpfeiler im Spielplan Sellners bezeichnen, der ebenso für die nationalsozialistische Propaganda in Anspruch genommen wurde wie Klassikerinszenierungen oder Aufführungen der Gegenwartsdramatik.

Das letzte Großereignis der Woche war die bereits beschriebene Inszenierung des Schauspiels „Gregor und Heinrich“ von Erwin Guido Kolbenheyer. Walter Kaul schreibt über die Zusammensetzung des Spielplans der Festwoche:

Daß dieser Spielplan aber nicht bloß durch die Kostbarkeit und Erlesenheit der Dramen und Opern interessiert, sondern auch durch ihre bestrebte und gültige Inszenesetzung, zeigt ein Besuch der Festwoche.⁷⁸⁷

Kaul ist begeistert von dem hohen Niveau der Vorstellungen. Die Spielzeit 1940/41, die erste unter dem Intendanten Gustav Rudolf Sellner, brachte überwiegend Klassiker und insgesamt 41 Inszenierungen mit 326 Vorstellungen zur Aufführung.⁷⁸⁸ Aus einer Statistik der Südhannoverschen Zeitung vom 13. August 1941 ist ersichtlich, dass jeder Göttinger im Jahr durchschnittlich viermal ins Theater gegangen war. Das war eine durchaus positive Entwicklung, die man dem neuen Intendanten zuschrieb. Dieser hatte sein Ziel, „die großen antiken und klassischen Dramen in einem Stil herauszubringen, der dem heutigen Geschlecht die ursprüngliche Schönheit, den Wesenskern und den Ideeninhalt dieser Stücke wieder erschließt“ augenscheinlich in dieser Spielzeit erreicht. Auch die Förderung junger Dichter scheint die Zustimmung des Publikums gefunden zu haben.⁷⁸⁹

Der Zeitungsartikel „Eine Oase in der Provinz“ des Göttinger Tageblatts zieht eine ebenso positive Bilanz. Hier heißt es:

Nun war ja unser Theater [...] kaum jemals mit einer dünnen Wüste zu vergleichen, es hatte eigentlich immer seine Besonderheiten, man war im Reich daran gewöhnt, einen bestimmten Begriff mit dem Namen Göttingen in Bühnendingen zu verknüpfen. Jedoch ist diese Ausstrahlung nie mit einer solchen Intensität und Reichweite erfolgt wie im vergangenen Jahre. Die Quelle war die geistige Aktivität des derzeitigen Herrn im Renaissancetempel am grünen Wall, der sich einen Spielplan nach seinem Willen aufbaute und von Anfang an nicht geneigt war, der Flachheit und Verspieltheit oder gar dem Theater-Betriebe irgendwelche Konzessionen zu machen. Er gab dem Theater ein Gesicht und erfüllte damit die gerade in diesen Blättern seit Jahrzehnten immer wieder erhobene Forderung, das Göttingen Stadttheater zu dem künstlerischen Mittelpunkt des geistigen Lebens unserer Universitätsstadt und damit auch zu einem künstlerischen Brennpunkte des niedersächsischen Kulturraumes zu machen [...] Das Theater ist seit Jahren nicht mehr so gefüllt gewesen wie im letzten Spieljahr. Dazu hat sicherlich auch

787 *Deutsche Theater-Zeitung* vom 9. Februar 1941 – Nr. 12.

788 Weitere Inszenierungen Sellners in der Spielzeit 1940/41 waren Mozarts „Die Gnade des Titus“, Schönherrns „Der Weibsteufel“ und als Weihnachtsmärchen „Brüderchen und Schwesterchen“ von den Gebrüdern Grimm.

789 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1941. Nr. 127, S. 3.

das durch den Krieg bedingte Ablenkungsbedürfnis beigetragen, aber der Hauptmagnet war doch der Spielplan, der Stücke brachte, die man im allgemeinen an einer kleineren Bühne nicht findet.⁷⁹⁰ (Auslassungen – C.W.)

Gustav Rudolf Sellner hatte zu Beginn seiner Intendanz angekündigt, dass Theater und die Kunst zu verjüngen, indem er junge Künstler und ein junges Publikum für das Theater begeistert, um dadurch auch den bildungspolitischen Auftrag des Theaters zu erfüllen. Gleichsam wollte er für eine bessere Beteiligung des Publikums an der Entwicklung des Theaters eintreten, um die Identifikation der Bevölkerung mit ihrem Theater zu steigern. Dies geschah u.a. durch die neu geschaffene „Arbeitsgemeinschaft Universität-Theater“, aber auch durch den neuen „Kreis der Freunde des Stadttheaters“. Der Spielplan sollte das ganze Spektrum von der Antike bis zur Gegenwart zeigen. Er sorgte in der Spielzeit 1940/41 für einen ausgewogenen Spielplan, sowohl im Sprech- als auch im Musiktheaterbereich. Dabei hielt sich Sellner an die Vorgabe des Reichsdramaturgen, heroische Dramen auf die Bühne zu bringen. Wie deutlich wurde, kann man die Spielplankonzeption Sellners in drei Hauptbestandteile gliedern. Er zeigt Klassiker und versucht diese in einem Stil herauszubringen, der dem Publikum verständlich ist, heroische Dramen der Gegenwart, die sich dem Stil der antiken Dramatik annähern und Musiktheaterinszenierungen, die ebenfalls zur Verbreitung des Heroenkults beitragen. Sellner erzielt dadurch höhere Zuschauerzahlen und ein gesteigertes Interesse am Göttinger Stadttheater auch im überregionalen Bereich, eine Tatsache, die dem Theater den Ruf einer „Oase in der Provinz“ einbrachte. Die Theaterkonzeption Sellners der Spielzeit 1940/41 setzt sich in der folgenden Saison auf ähnliche Weise fort.

3.4.2 Bildungs- und Unterhaltungstheater „Im Geiste der Antike“

Die Spielzeit 1941/42 begann am 6. September 1941 und endete am 12. Juli 1942. Als zweite Spielzeit des Intendanten Sellner brachte sie nach der relativen Angleichung der Tragödienzahlen an die Stückzahl der Komödien in der vorangegangenen Spielzeit wieder eine deutliche Mehrheit an Lustspielen und deren Aufführungen. Dies deutet auf eine Schwerpunktverlagerung des Spielplans auf Unterhaltungstheater. Gespielt wurden fünf klassische und sieben zeitgenössische Komödien und fünf klassische und zwei zeitgenössische Tragödien. Damit waren die Tragödien der Gegenwartsauf Autoren deutlich unterrepräsentiert. Die 356 Vorstellungen der Saison ergaben sich aus 177 Aufführungen im Opern- und Operettenbereich und 179 Aufführungen im Sprechtheaterbereich bei einer Gesamtbesucherzahl von 197586.⁷⁹¹

Zu Beginn der Spielzeit richtete Intendant Sellner in einer Broschüre einige Worte an die „Theaterfreunde unserer Stadt“, in denen er erneut für das Theater wirbt und sich für die Hilfe der Theaterbesucher, der Stadt und der Partei bedankt, die die Theaterarbeit erst ermöglichen. Hier heißt es u.a.:

790 Nachlass Sellner – Kritikersammlung (*Göttinger Tageblatt* vom 19./20. Juli 1941).

791 Stadtarchiv Göttingen: StAGö AHR IE 2, Fach 10, Nr. 7, Band 3.

Im ganzen Reich hat sich das Theater vor der Forderung der Zeit bewiesen. Selten noch war seine Wirkung auf den Menschen mitbestimmender für das innere Wachstum des Volks, denn nicht die Zeiten satten Behagens sind es, die starke Kulturen bilden, und die Aufgaben der Bühne sind in Tagen wie die unseren fester umrissen als sonst [...]. Eine Stadt von der inneren Struktur Göttingens, die bis in die breitesten Bevölkerungsschichten hinein traditionell mit dem Geiste der Forschung, Erfindung und Lehre verschmolzen ist, bedarf auch eines ungewöhnlichen musischen Ausdrucks.⁷⁹² (Auslassung – C.W.)

Sellner spricht von der Wirkung des Theaters auf den Menschen, die in der Zeit des Krieges noch bedeutungsvoller sei und deutet damit die politischen Aufgaben des Theaters an. Gleichzeitig legitimiert er erneut den ungewöhnlichen Spielplan mit der wissenschaftlichen Tradition der Universitätsstadt. Über die nun beginnende Spielzeit schreibt Sellner weiter:

Wer nun dieses Heftchen mit einiger Aufmerksamkeit durchblättert, wird die eingeschlagene Linie mit mehr Haltung noch fortgesetzt finden. Vor allem tritt die Idee des Festlichen und Erhabenen in der Auswahl der Werke noch entschiedener hervor, und wir hoffen, eine treue Gemeinde teile mit uns die Vorfreude auf einige Abende und Wochen, in denen unser Haus wieder im Geiste der hohen Klassik stehen soll, in der Oper wie im Schauspiel.

Der Intendant verkündet die Beibehaltung seiner bisherigen Spielplankonzeption und meint damit explizit die Klassikerpflege im Musik- und Sprechtheater, aber auch die Annäherung der Gegenwartsdramatik an den Stil der Klassik. Das „Festliche und Erhabene“ der Konzeption impliziert in starkem Maß „Ablenkung, Unterhaltung und Herabspielung“ im Bezug auf die Kriegssituation. Sellner meint am Ende seiner Anrede:

Die Weltstunde der Deutschen ist auch eine neue Weltstunde der deutschen Kunst. Die Aufgaben des Künstlers wachsen mit der Größe der Geschehnisse. Mit Aufrichtigkeit, Hingabe und der Kraft höchster Begeisterung wollen wir sie erfüllen.

Wesentliche Einblicke in die Öffentlichkeitsarbeit des Theaters, aber auch in das Selbstverständnis der Theaterleitung in Bezug auf die Aufgaben des Theaters gibt ein Beitrag des Göttinger Dramaturgen Ernst Drolinvaux in der Südhannoverschen Zeitung mit dem Titel „HJ.-Theaterarbeit im Kriege“. Hierin geht der Mitarbeiter Sellners auf die Wichtigkeit des Theaters zur Erziehung der Jugend zum „soldatischen Menschen“ ein, denn so schreibt Drolinvaux:

Den zukünftigen Soldaten mit jenen Gütern des Geistes und der Kultur bekannt zu machen, deren Wahrer er einst werden soll und für deren Bestand er sein Leben einsetzen wird, ist natürlich eine der vornehmsten Aufgaben jener Organisation, in deren Hand die vormilitärische Erziehung des jungen Menschen gelegt ist, der Hitler-Jugend. Von diesem Gesichtspunkt aus ist die HJ.-Theaterarbeit zu sehen. Und aus diesem Wissen um

792 Stadtarchiv Göttingen: StAGö AHR IE 2, Fach 6, Nr. 22.

die große Aufgabe der Hitler-Jugend hat die Zusammenstellung des Spielplanes zu erfolgen.⁷⁹³

Der Dramaturg sieht also auch die Aufgabe des Theaters darin, der Jugend die Kulturgüter zu zeigen, für die sie als Soldaten kämpfen sollen. Er legitimiert damit den Spielplan hinsichtlich der Mobilisierung der Jugend für ihren zukünftigen Kriegseinsatz. Drolinvaux geht im Anschluss vereinzelt auf Stücke der Spielzeit ein und erklärt am Ende seiner Betrachtung:

Die Erziehung der deutschen Jugend zum deutschen Soldaten ist die Aufgabe der Hitler-Jugend. Zu einem Soldaten des Schwertes und des Geistes. Ein Theater, das seine Mission erkannt hat, kann ihr Helfer sein.

Das Theater soll nach Drolinvaux also als Helfer bei der Indoktrinierung der HJ fungieren. Pazifismus, ein Gedanke der in einem noch zu behandelnden Stück der Spielzeit vorkommt, lässt sich in diesen Äußerungen nicht entdecken.

Wie bereits in der Spielzeit 1940/41 hatten die Klassiker einen großen Stellenwert innerhalb der Spielplankonzeption. Folgerichtig begann die Saison mit der Tragödie „Don Carlos“ von Friedrich Schiller (Premiere: 24. September 1941). Das Stück wurde im Dritten Reich 120-mal inszeniert, in der Spielzeit 1941/42 an 14 verschiedenen Bühnen.⁷⁹⁴ Vor der ersten Aufführung richtete Sellner einige Worte an das Publikum und bemerkte, dass die große Wechselwirkung zwischen dem Theater und seinen Zuschauern immer noch wachse und dass die Göttinger Bühne dazu berufen sei, „eine Musterbühne für die Pflege alter und neuer Klassiker zu werden“.⁷⁹⁵ In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass die Spielzeit mit vier Klassikern begann und insgesamt 11 Klassiker auf die Bühne brachte. Dies war für die deutschen Bühnen jener Tage eine bemerkenswerte Ausnahmerecheinung und brachte Sellner näher an sein Ziel heran, „Göttingen zu einer „Oase unter den Provinzbühnen“ zu machen“. Dafür sorgten zu Beginn der Spielzeit: „Don Carlos“, „Robert Guiskard“, „Plutos“ und „Torquato Tasso“ (Regie: Sellner) und in deren Verlauf „Kätzchen von Heilbronn“, „Ein Wintermärchen“, „Die Perser“ (Regie: Sellner), „Viel Geschrei um wenig Wolle“, „Das Kaffeehaus“ und „Turandot“. Heinz Koch berichtet im „Göttinger Tageblatt“ vom 25. September 1941 über die erste Premiere:

Der „Don Carlos“ ist keineswegs nur die Tragödie einer Freundschaft und einer verbotenen Liebe, sondern darüber hinaus ein Kampfplatz weltanschaulicher Gedanken. Von dieser Auffassung schien auch die Regie des Intendanten G. R. Sellner inspiriert zu sein, die zwar den Empfindungen der Menschen der Tragödie weiten Spielraum ließ, darüber hinaus jedoch in den große Auseinandersetzungen zwischen Carlos – Posa – Philipp – Kardinal die weltweite Perspektive geistig-weltanschaulicher Gegensätze entrollte. Der Spielleiter verlegte daher den Schwerpunkt des Handlungsablaufs folgerichtig nach innen

793 *Südhannoversche Zeitung*. Göttingen 1942. Nr. 108, S. 4.

794 Eicher (2000), S. 325, 329.

795 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1941. Nr. 224, S. 4.

und durchleuchtete den Dialog mit einer jede Silbe aufspaltenden Sorgfalt. Sehr reichlich eingestreute Cäsuren und Spielpausen sollten dazu beitragen, die Ideen und Gedanken ausschwingen und auf den Zuhörer einwirken zu lassen. Dieses Ziel wäre zweifellos auch erreicht worden, wenn die Dialogführung weniger auf ein manchmal selbst in den vordersten Reihen nur mit äußerster Konzentration vernehmbares Piano abgestimmt gewesen wäre. So aber blieben oft ganze Sätze unverständlich.

Augenscheinlich arbeitete Sellner wieder detailgenau mit der Sprache. War die unterschiedliche Lautstärke eine gewollte Anweisung des Regisseurs oder schauspielerische Fehlleistung? Auch diese Fragestellung kann man nur spekulativ behandeln. Das beschriebene Piano könnte als Darstellung einer Verhaltensweise angesichts der Unterdrückung von Gedankenfreiheit gelesen werden. Vielleicht versuchte der Regisseur damit auch nur eine größere Wirkung zu erzielen. Diese erkennt der Rezensent bei den Spielpausen, die zum besseren Verständnis für das Publikum eingerichtet wurden, an. Noch bei der Elektra-Inszenierung 1940/41 hatten die Rezensenten diese Pausen als störend empfunden. Regisseur Sellner führte den „Don Carlos“, nach Heinz Koch zu großem Erfolg mit „achtungsvollem Beifall des gut besetzten Hauses“. Einziger Kritikpunkt der fünfstündigen Aufführung war für Koch erneut deren Dauer. Er empfahl daher eine „straffere Konzentrierung des Dialogs und einige energische Striche“. Sellner hatte demnach für seine Schiller-Aufführung nur wenige Streichungen im Text vorgenommen. Diese Vermutung wird durch ein erhaltenes Regiebuch zu dieser Inszenierung bestärkt, das, noch nicht archiviert, in der Universitätsbibliothek Göttingen lagert. Es entstammt einem Dachbodenfund von ca. 20 Kisten, der zahlreiche Regie- und Textbücher zum Vorschein brachte. Auch die entscheidende Forderung des Marquis Posa nach Gedankenfreiheit im 10. Auftritt des 3. Aufzugs ist von Sellner anscheinend nicht gestrichen worden. Das Drama, die Zahlen belegen dies, wurde, trotz der Forderung nach „Gedankenfreiheit“ von den Nationalsozialisten nicht als Bedrohung ihrer Souveränität eingestuft. Eine Tatsache, die auch bei Inszenierungen der „Räuber“ von Schiller erstaunt. Beide Stücke hätten leicht gegen den Nationalsozialismus ausgelegt werden können. Sie wurden zweimal zur Zeit des NS-Staates in Göttingen inszeniert, davon jeweils einmal in der Ära Sellners. Sellners Motivation für die Inszenierung dieser Stücke ist leider nicht mehr zu rekapitulieren.

Zwei Tage später, am 26. September 1941, präsentierte das Stadttheater die Premiere der 2000 Jahre alten Komödie „Plutos“ von Aristophanes. Außer einer Inszenierung der „Lysistrata“ im Stadttheater Gladbach-Rheydt 1935 hatte kein weiteres Stück des Aristophanes den Weg auf die Bühnen des Dritten Reiches gefunden.⁷⁹⁶ Die Komödie „Plutos“ wurde vom Göttinger Spielleiter Ernst Drolinvaux bearbeitet. Drolinvaux veränderte nach dem Bericht Kochs nur einige unzeitgemäße Derbheiten im Text.⁷⁹⁷ Dem Gehalt des Stückes täte dies keinen Abbruch. Drolinvaux, der selbst Regie führte, „konnte sich im Kreise der Darsteller für den reichen Beifall wiederholt bedanken“. Leider waren den Quellen keine weiteren Informationen zu entnehmen. Fakt ist jedoch, dass auch dieses Stück ein besonderer und exklusiver Bestandteil des außergewöhnlichen Spielplans Sellners war.

796 Vgl. dazu: Eicher (2000), S. 295.

797 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1941. Nr. 226, S. 3.

Ein zweites Antike-Drama hatte seine Premiere am 26. Februar 1942. Es handelte sich dabei um die Erstaufführung der antiken Tragödie „Die Perser“ des Aischylos, wieder bearbeitet von Ernst Drolinvaux, der schon die „Elektra“ übersetzt hatte. Nur drei Werke des griechischen Dramatikers wurden zur Zeit des Nationalsozialismus gespielt. Es gab fünf Inszenierungen der „Orestie“, eine Inszenierung der „Sieben gegen Theben“ und diese des Göttinger Stadttheaters.⁷⁹⁸ Die Inszenierung der „Perser“ sollte in Göttingen v.a. das Verhältnis von Universität und Theater stärken. Die aus diesem Grund gegründete „Arbeitsgemeinschaft Universität-Theater“, die die verloren gegangene Einheit „zwischen Kunst und Wissenschaft“ wiederherstellen sollte, wirkte entscheidend bei den Chorszenen mit.⁷⁹⁹ Der Medizinstudent Lothar Schulz, auch ein Mitglied des Chors der „Perser“, schreibt in einem Bericht über die Proben:

In unermüdlicher Arbeit haben es der Intendant Sellner und der Bearbeiter der Perser, Ernst Drolinvaux, verstanden, so auf die Chöre einzuwirken, daß sich die einzelnen vollkommen in ihre Rolle hineingelebt haben. Man wurde zum Instrument des Wortes. Das eigene „Ich“ versank, und bei plötzlichen Unterbrechungen der Proben mag der eine oder andere wie aus einem Traum erwacht sein. Der Weg, dies bei Laienspielern zu erreichen, ist gewiß nicht leicht [...] Wenn man zunächst als Laie die Ausgestaltung der Bühne sah, wird sich mancher gefragt haben, wie die dunkel verhängte Bühne mit der Pyramide in der Mitte jemals wirken soll. Als jedoch später die Pyramide bevölkert war und die Lichteffekte spielten, wurde man sich bewußt, daß eine ungeheure, schwere Wucht den Bühnenraum überlagerte. Eine kaum vorstellbare Wirkung, die einen in ihrer Größe und Monumentalität in den Bann schlägt. (Auslassung – C.W.)

Schulz benutzt unwissend eine Formulierung, die später Sellners Theater bezeichnen sollte, das „Instrumentale Theater“. Bereits zu diesem Zeitpunkt sollte sich der Darsteller als „Instrument des Wortes“ begreifen und das eigene „Ich“ vergessen. Sellner hatte seine ersten Erfahrungen mit Laiendarstellern bereits während der Arbeiten zu seinen „Stedinger“ Inszenierungen gemacht und schien auch in dieser Inszenierung die Massen gut leiten zu können. Die verdunkelte Bühne bestand anscheinend einzig aus einer in die Mitte gestellten Pyramide, die während der Aufführung von den Darstellern bevölkert wurde. Zusammen mit Lichteffekten auf der Bühne muss die Wirkung auf die Zuschauer beeindruckend gewesen sein. Die Arbeitsgemeinschaft hatte bereits bei der Chorarbeit zur „Elektra“ – und zum „Alexander“ mitgewirkt und so geholfen die „Kluft zwischen Kunst und Wissenschaft zu schließen“.⁸⁰⁰ Der Premiere, die im Rahmen einer Sonderveranstaltung der Arbeitsgemeinschaft gegeben wurde, wohnten zahlreiche Vertreter der „Spitzen der Partei, der Universität, der Wehrmacht und der Behörden“ bei.⁸⁰¹ Sellner sprach vor der Aufführung über seine Zielsetzung, das chorische Spiel zu pflegen. Schwierigkeiten in künstlerischer und zeitlicher Hinsicht wären durch den

798 Siehe dazu: Eicher (2000), S. 29.

799 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1942. Nr. 48, S. 3.

800 Ebd.

801 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1942. Nr. 49, S. 3.

„fanatischen Willen zur Formgebung“ des Spielleiters Sellner gelöst worden. Heinz Koch schreibt weiter zur Premiere:

Intendant Sellner wählte die wechselnde Dynamik des Sprechchors und erreichte damit tiefgehende Wirkungen. Unterstützt wurde dieses Bemühen von der stimmungsvollen, in schweren Rhythmen untermalenden Musik Karl-Heinrich Kreiths.

Erneut hatte der Regisseur durch eine differenzierte Arbeit mit der Sprache, durch unterschiedliche Dynamik und Lautstärke und durch den Einsatz von Musik eine größere Wirkung erzielt. Diese „tiefgehende Wirkung der uralten Tragödie in ihrer neuen, lebendigen Fassung und ihrer großlinigen Auf-führung“, so schreibt Koch, wurde sowohl von den Zuschauern als auch von der großen Schar der Pressevertreter bestätigt. Im September 1948 inszenierte Sellner „Die Perser“ in der Bearbeitung Drolinvaux in Kiel erneut.⁸⁰²

3.4.2.1 Exkurs über das „Instrumentale Theater“

Sellners Inszenierungsästhetik nach dem Zweiten Weltkrieg lässt sich in drei Begriffen zusammenfassen: „Kultisches Theater“, „Theater aus dem Geist der Sprache“ und „der instrumentale Schauspieler“. In „Theatralische Landschaft“ spricht Sellner mehrfach von der „Stunde Null“, von einem absoluten Neubeginn. Die Anfänge des für ihn typischen Regiestils lassen sich jedoch schon vor 1945 erkennen. Zu seiner Vorstellung vom „instrumentalen Schauspieler“ äußert er sich bereits in einem Aufsatz vom Februar 1942. In der Zeitschrift „Wille und Macht“ veröffentlicht Sellner den fünfseitigen Aufsatz „Der Spielleiter“. In der Abgrenzung zum Film und zu den „naturalistischen Stilelementen der sozialen, der psychologisierenden Dramatik“⁸⁰³ entwirft er seine Idealvorstellung von einem Schauspieler. Er fordert den Schauspieler, der sich einzuordnen habe und durch den Spielleiter erzo-gen wird, ihn „von privaten Eitelkeiten reinigt“ und weiter:

Ihn, den Schauspieler, an diese Quellen seiner Kraft zurückzuführen, ist eine höhere Aufgabe für den Spielleiter, als ihn in der Entfaltung zu beschneiden und seiner regieli-chen Intentionen willen an unsichtbaren Marionettendrähten aufzuhängen.⁸⁰⁴

Sellners Arbeit mit den Schauspielern wurde in zahlreichen Rezensionen nicht nur von den Darstel-lern immer wieder gelobt. An einer anderen Stelle des Aufsatzes schreibt Sellner:

802 Ebenfalls im Februar 1942 inszenierte Gustav Rudolf Sellner im Rahmen der Kleist-Festtage „Robert Guis-kard“. Auch dieses Kleist-Drama inszenierte er im Oktober 1955 in Darmstadt erneut, ein Fakt, der eine ge-wisse Kontinuität in Sellners Inszenierungsinteresse erkennen lässt. Der Vollständigkeit halber soll hierbei er-wähnt werden, dass Sellner in den Spielzeiten 1942/43 und 1948/49 Mozarts „Die Zauberflöte“ inszenierte.

803 Sellner (1942), S. 4.

804 Ebd., S. 5

Man ahnt, daß der kommende Schauspieler sich im Gegensatz zur Sphäre des individualistischen Theaters bewegt, die reinste Vollendung eines Kunstwerks auf der Bühne orchestral empfindet, sich selbst aber als Instrument der Dichtung: man könnte ihn als den Typ eines instrumentalen (nicht eines persönlichkeitslosen!) Schauspielers bezeichnen. So wäre Aussicht, Kothurn, und Maske auf höherer Ebene zurückzuerobern und durch seelische Kraft das Bild der Erhabenheit, wie es sich am Ursprung unseres Theaters zeigt, von innen her zu erneuern.⁸⁰⁵

Interessant ist, dass die „Perser-Inszenierung“ Sellners am 26. Februar 1942 im selben Monat Premiere feiert, in dem der Artikel veröffentlicht wird. Wie bereits beschrieben erinnert sich der Medizinstudent Lothar Schulz:

In unermüdlicher Arbeit haben es der Intendant Sellner und der Bearbeiter der Perser, Ernst Drolinvaux, verstanden, so auf die Chöre einzuwirken, daß sich die einzelnen vollkommen in ihre Rolle hineingelebt haben. Man wurde zum Instrument des Wortes.⁸⁰⁶

In dieser Inszenierung wurde der Schauspieler auch von den Rezensenten erstmalig als „Instrument des Wortes“ beschrieben. Ebenso wurde das Bühnenbild der Sprache untergeordnet. Der zitierte Darsteller der „Arbeitsgemeinschaft Universität-Theater“ beschreibt eine Bühne, die einzig aus einer großen Pyramide hinter einer abgedunkelten Wand bestand, die im Laufe des Spiels bevölkert wurde und erst dann zu wirken begann. In den Inszenierungen ab 1950 verwendet Sellner ebenfalls abstrakte Bühnenbilder. Man kann also diese schon ausführlich beschriebene Inszenierung zumindest als ein Vorläufer des „Instrumentalen Theaters“ Gustav Rudolf Sellners bezeichnen.

Lohse schreibt: „Der instrumentale Schauspieler ist der Schauspieler des kultischen Theaters“.⁸⁰⁷ Sellners Intention war es aber nicht, das antike Theater formal zu kopieren. Angesichts der von ihm beobachteten ‚Dekadenz‘ des modernen Theaters stellte die Antike einen Standart dar, der wieder erreicht werden sollte:

Um die Größe des antiken Theaters heraufzubeschwören, bedarf es eines opferbereiten, fanatischen künstlerischen Willens und des Mutes zur Anonymität. Es kann sich nicht darum handeln, alte Formen zu wiederholen, und der Vergleich mit der Antike darf nur ein Ansporn sein, auf eigenen Wegen zu jener bewunderten Einheit zu gelangen.⁸⁰⁸

Sellner wollte der Bühne eine grandiose, rituell gebundene „Form, die, wenn auch nicht im Gottesdienst, so doch als Kultform höchsten Ranges in Volk und Staat verankert“ ist, geben.⁸⁰⁹ Diese Formulierung deutet auf den Begriff des „Thingspiels“ hin und lässt an die Regie Sellners von „Die Steindinge“ von August Hinrichs und an die inselförmige Freilichtbühne der Inszenierung erinnern. Loh-

805 Ebd., S. 7.

806 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1942. Nr. 48, S. 3.

807 Lohse (1995), S. 83.

808 Sellner (1942), S. 6.

809 Ebd., S. 3 f.

se bemerkt, dass Sellner nach dem Ende der Freilichtbewegung versuchte, Stücke, die für Freilichtaufführungen konzipiert waren, „an die Guckkastenbühne des Innenraum-Theaters“ zu adaptieren, und führt als Beispiele die hochdeutsche Fassung des Bookholzberg-Festspiels im Oldenburger Theater im September 1934, „Steding Renke“ von August Hinrichs 1939 und das „Frankenburger Würfelspiel“ von Eberhard Wolfgang Möller in der Spielzeit 1938/39 an.⁸¹⁰ Damit sich der Schauspieler nicht in der Größe des Raumes verlor, setzte Sellner Orientierungspunkte ein, ein Gestaltungsmittel, dass er schon zuvor mit Erfolg verwendet hatte. Sowohl in der Freilichtinszenierung als auch in der Theaterinszenierung „Der Stedinger“ benutzte Sellner einen Kirchturm, der die Blicke der Zuschauer auf die Bühne zentrierte und festhielt. Auch bei seiner „Wallenstein“-Inszenierung vor dem Göttinger Rathaus 1940 nutzte er den noch heute erhaltenen Gänselieselbrunnen vor dem Rathaus als Orientierungspunkt.

Sein Interesse an der Sprengung der Guckkastenbühne zeigt sich also schon vor 1945. In der „Theatralischen Landschaft“ schreibt er 1961:

Den Gedanken der Spielinsel konnte ich mir nicht austreiben. Der „Guckkasten“ war mir unerträglich – wie viele von uns machte auch ich, wo es nur anging, Versuche, ihn zu sprengen und an das zu gelangen, was man unter Raumtheater versteht – die Insel des Geschehens, von allen Seiten von Zuschauern umgeben.⁸¹¹

Wie bereits erwähnt suchte Sellner gleichzeitig einen neuen Typ Schauspieler, um seine Vorstellung von einem kultischen Theater zu verwirklichen. In einem Interview mit Zeyde-Margreth Erdmann spricht Sellner im Oktober 1974 von der Spielzeit 1942/43 in Göttingen, in der er die Psychotherapeutin Margarete Mhe nach Göttingen holte. Zuvor hatte er bereits mit ähnlichen Mitteln versucht, den Schauspielern Hilfestellungen zu geben. Lucie und Reinhard Lentz berichten in einem Brief an Sellner zu dessen 80. Geburtstag:

Gustl erkannte, wie wichtig der Atem als Fundament für den Schauspieler ist. Und es erschien ein seltsamer Reigen atem-beseligter Damen bei uns, um mit bebender Stimme vom tief beglückenden heiligen Hauch uns zu künden. Doch schwebten sie alle in höheren Sphären. „Äther-Ziegen“ nannte sie das Ensemble und Gustl jagte sie alle von Dainen. – Wieder knüpft Fürbringer eine Verbindung die schicksalhaft für uns werden sollte. Denn nun erschien mit gewaltigem Rucksack, breit und gesund Margarete Mhe. Sie führte uns an unseren Atem handfest zupackend und überzeugend und stand mit beiden Beinen fest auf der Erde.⁸¹²

Sie arbeitete unter dem Deckmantel der Atemtherapie mit den Schauspielern. Mhe bezog sich auf den im Nationalsozialismus verbotenen C. G. Jung und entwickelte auf dieser Grundlage einen psychotherapeutischen Atemtherapieansatz. Sellner erörtert in dem Gespräch auch die Gründe, warum

810 Lohse (1995), S. 88.

811 Sellner, Gustav Rudolf/ Wien, Werner: *Theatralische Landschaft*. Bremen 1962, S. 26 [kurz: Sellner (1962)].

812 Nachlass Sellner – „alles ist Gegenwart“ – gebundene Briefe zum 80. Geburtstag Sellner.

er in der Spielzeit 1942/43 Margarete Mhe, die am psychologischen Institut in Berlin gearbeitet hatte, einstellte. Er war der erste Intendant, der an sein Theater einen Psychotherapeuten engagierte. Auf die Frage was er mit diesem Engagement bezweckt habe, antwortet Sellner:

Ich glaube, es war damals eine tiefe Unzufriedenheit in mir mit dem Los des Schauspielers. Die Schauspieler haben das kostbarste Material, mit dem sie gestalten müssen: sie haben sich selbst und können sich selbst weder sehen noch erkennen. Ein Blick in den Spiegel sagt gar nichts. In dem Moment, wo der Blick erfolgt, ist das Bild erstarrt. Es gibt keinerlei Möglichkeit für den Schauspieler, sich selbst wirklich zu kontrollieren [...] Aber solch ein Meisterwerk soll nun ein Mensch aus einem völlig unbekanntem Material machen, aus einem Nichts, er sieht es nicht, er erlebt es nicht. Er ist der Sache ganz ungewohnt, er kann nicht bauen, mit was soll er bauen, er kennt die Bausteine nicht, und er ist also eigentlich ein Haufen Unglück zu Beginn einer solchen Sache, zu Beginn dieser Geburt. Er muß es ja aus sich heraus gebären. Es war mir klar, daß das im Grund genommen ein psychischer Vorgang ist, ein psychosomatischer, wenn Sie so wollen. Ich hielt schon immer Ausschau nach solchen Dingen, sie lagen in der Luft. Es kam mir darauf an, dem Schauspieler einen neuen Bewußtsweg zu erschließen, und ich hoffte ihn in der Psychotherapie zu finden. Damals arbeitete ich als Regisseur mit E. F. Fürbringer. Er kannte Frau Mhe, machte mich auf sie aufmerksam, und ich holte sie in der Spielzeit 1942/43 nach Göttingen. Es erwies sich bald, daß eine solche Arbeit dem Theater dienlich sein kann.⁸¹³ (Auslassung – C.W.)

Sellner suchte also nach Formen und Methoden, die dem Schauspieler helfen sollten, sich besser in die Rolle zu finden und dadurch seine Idee von einem instrumentalen Theater zu befördern. Er erklärt, dass diese Arbeit von Mhe mit den Schauspielern so einmalig war, dass er nicht dazu im Stande sei, diese psychotherapeutische Methode zu beschreiben. Die Schauspieler seien aber um ein Vielfaches produktiver geworden:

Versetzen Sie sich einmal zurück in diese Zeit, in der einerseits Krieg, andererseits die Auswirkung der politischen Überwachung jeden einzelnen einem außerordentlichen seelischen Druck aussetzte. Die psychotherapeutische Atemtherapie, die aus der C. G. Jung-Schule stammt, war für mich zu dieser Zeit eine Möglichkeit, die Menschen und so auch meine Schauspieler von solchem Druck bis zu einem gewissen Grad zu befreien, in sich zu lösen. Bedenken Sie, daß die psychologische Arbeit unter den Argusaugen der Nazis vor sich ging und dadurch der Reiz des Geheimen, Untergründigen angereichert war. Daß sie überhaupt möglich war, verdankte sie der harmlosen Tarnbezeichnung Atemtherapie.⁸¹⁴

813 Erdmann, Zeyde-Margreth: *Psychodrama*. Düsseldorf / Köln 1975. S. 144 f. [kurz: Erdmann (1975)].

814 Ebd., S. 145 f.

Während eine reine Atemtherapie auf bewusster Atmung basiere und als Atemgymnastik bezeichnet werden könnte, so Erdmann, konzentrierte sich der tiefenpsychologische Ansatz auf die unbewusste Atmung. Das als Psychotherapie konzipierte Training zielte darauf, unbewusste Prozesse wahrnehmbar zu machen. Indem Sellner und Mhe ihren Unterricht als Atemtherapie tarnten, war es Ihnen möglich, unter den Nationalsozialisten verbotene Übungen und Trainingsmethoden auszuprobieren und anzuwenden. Die Wirkungen dieses Schauspielunterrichts waren Sellner zufolge beeindruckend:

Es gab da keine Grenze mehr; denn überall da, wo Frau Mhe die Atemarbeit einsetzte, kam die unterbewußte Tiefe in Bewegung, löste sich, tat sich auf und eröffnete bei all den jungen Menschen den Einblick in persönliche, private Dramen. Und plötzlich wurde dadurch diese ganze Arbeit auch politisch „gefährlich“ und gefährdet. Sie deckte in jedem einzelnen Tragödien der Vergewaltigung, Unterdrückung, der Angst auf, sie förderte zugleich alles aus den dunklen Schichten des Inneren herauf, was dort unter ständiger Furcht verdrängt lag und – ich möchte sagen: zu versteinen begann. So waren bald zum mindesten die Einzelstunden der Atemarbeit geheime Inseln der Selbstbefreiung geworden – ohne daß wir dies vorausgesehen hätten [...] Atemkurse. So nannte Frau Mhe ihre Gruppenarbeit.⁸¹⁵ (Auslassung – C.W.)

Sellner berichtet weiter, dass die Auswirkungen nicht unmittelbar zu erkennen waren, aber die Arbeit alle in „geradezu euphorische Zustände brachte“, in denen jeder das „Sich-Öffnen nach innen und außen, dieses Entdecken und Betreten neuer Räume“ verspürte. Sellner bemerkte allerdings schnell, dass diese Arbeit dem Künstlerischen entglitt, da sie „nicht mehr in den künstlerischen Prozeß hinein, sondern immer mehr durch ihn hindurch ins private, persönliche Geschehen“ führte. Sellner schreibt weiter:

Die Schauspieler waren überwältigt von ihrem eigenen Lebensdrama. An ihm gemessen wurden die dramatischen Kunstformen, in die sie sich hineinleben sollten, zu „theatralisch“ und irrelevant. Die Schauspieler standen schließlich primär im psychotherapeutischen Prozeß und verbrauchten in ihm auch ihre künstlerischen Impulse.

Nach einem halben Jahr der Mhe-Arbeit wurde daraus die Konsequenz gezogen und der Plan entwickelt, sie aus dem Theaterbetrieb herauszunehmen und sie in die Schauspielausbildung zu integrieren, wo sie „nicht neben den Irritationen beruflicher Forderungen herlaufen mußte, sondern für die Basis des künstlerischen Menschen wesentlich werden könnte“.⁸¹⁶

Sellner schreibt weiter, dass er von der „entscheidenden Wechselwirkung von Bewußtwerdungsweg und künstlerischer Gestaltungsarbeit so überzeugt war“, dass er 1943 „beinahe übergangslos“ die Mhe-Arbeit in seine Theaterschule in Celle integrierte. Der Unterricht, aber auch die Instrumentalisierung der Schauspielausbildung traf anscheinend auf eine große Nachfrage.

815 Ebd., S. 146.

816 Ebd., S. 147.

Die Schüler strömten uns zu. Wir veranstalteten Vorsprechen und nahmen auch solche auf, die soeben eine andere Art schauspielerischer Ausbildung hinter sich gebracht hatten. Sie verpflichteten sich alle auf zwei Jahre und betrachteten unseren Weg sozusagen als Korrektur und Ergänzung, vielleicht sogar im Sinne einer „Schauspiel-Uni“ in der Praxis [...] Wir hatten uns vorgenommen, dem schöpferischen Entwicklungsprozeß völlige Freiheit zu lassen, und führten das auch durch, indem wir alles Theaterbetriebliche fernhielten. Es gab keine Terminbeschränkungen, es gab zunächst keine Aufführungen, auch keine „Schüleraufführungen“. Wir wollten erfahren, ob diese theaterbetriebliche Ungebundenheit zu künstlerischen Resultaten führt.⁸¹⁷ (Auslassung – C.W.)

Sellner setzte den Hannoverschen Schauspielregisseur Heinrich Koch, der sich sehr für die Mhe-Arbeit interessierte, als Leiter der Theaterschule ein. Während Koch täglich zwischen Hannover und Celle pendelte, schaffte es Sellner nur zweimal in der Woche an die Schauspielschule zu kommen. Sellner berichtet von einem, in der vorliegenden Arbeit noch näher zu beleuchtenden Ereignis, das den „seltsamen Weg“ beschreiben sollte, auf dem sie sich nach einiger Zeit befanden.

Eines Tages betrat ich den großen Übungsraum, einen in seinen Maßen sehr geeigneten Raum in „Weserbarock“, und beobachtete folgendes: in der Mitte war ein Teppich ausgebreitet, meiner Erinnerung nach etwa fünf Meter im Quadrat. Um ihn herum hockten auf improvisierten Bänken oder auf dem Boden die Schauspielschüler in einer, ich möchte sagen meditativen, gelösten Haltung [...] Nach längerer Zeit der Stille erhob sich eines der Mädchen, stand abwartend am Rande des Teppichs. Indem sie ihn nach einigem Zögern betrat, ging eine deutliche Verwandlung in ihr vor. Man glaubte zu sehen, wie sie allmählich eintauchte in die Verkörperung eines anderen Wesens. Mit dem ersten Ton, den sie sprach, mit dem ersten Wort, das sie formte, war sie vollkommen eine andere, eine neue, aus ihr entstehende Existenz [...] Ein Junge und noch ein anderes Mädchen führten das gleiche, äußerst eindrucksvolle Ritual aus, aber es war natürlich kein Ritual, sondern ein sich spontan aus dem Inneren entwickelnder Vorgang. Sie traten zu der ersten, suchten dabei mit großer Aufmerksamkeit ihre Positionen, die Positionen untereinander, zueinander und ihre Position in dem Kubus, der durch den Teppich in einer Basis gegeben war. Langsam fanden sie in die Sprache, in die Bewegung. Was sie sprachen, waren keine erlernten Rollentexte, sondern etwas aus ihnen Hervorbrechendes, ganz Spontanes. Es war Theater, jedoch ein Theater von überraschender, beinahe schockierender Neuheit. Der Teppich war diesem Theater die Bühne geworden, der Ort der Verwandlung. Das Stück, das sie „spielten“, war kein Stück. Es war, so könnte man es ausdrücken, Dichtung aus der Traumtiefe, von niemand verfaßt, nirgends niedergeschrieben, Dichtung im Augenblick ihres Entstehens.⁸¹⁸ (Auslassung – C.W.)

Heinrich Koch ergänzt dieses Statement in einem Brief an Sellner zu dessen 80. Geburtstag:

817 Ebd., S. 148.

818 Ebd., S. 148 f.

Aber dort begann mehr zu entstehen: eine neue Art, Theater zu spielen, wie sie mir lange vorgeschwebt hatte. Offenbar hatten wir, die Du in diesem Schloss so glücklich gemacht hattest, nun auch Dir eine Freude bereitet. Ich glaube, Du warst glücklich, die Schüler Deiner Theaterschule auf gutem Wege zu wissen.⁸¹⁹

Das was sich hier abspielte, nannte man später „Psycho-Drama“. Erdmann stellt fest:

Ich halte es für außerordentlich wichtig, daß dies einmal öffentlich gesagt wird: daß in dieser Psychotherapie-Verbotszeit ohne Einfluß von draußen insgeheim eine solche Entwicklung zwischen Kunst und Therapie entstehen konnte. Interessant ist jedenfalls die Verbindung zwischen Theaterspielen und Psychotherapien.⁸²⁰

Heinrich Koch und Margarete Mhe führten nach dem Krieg diese Arbeit in ihrem gemeinsamen Studio in München weiter. Hier experimentierten sie mit ausgebildeten Schauspielern, ebenfalls auf einem Teppich, der als Spielfläche diente und ebenso wie in Celle funktionieren sollte. Sellner rekapituliert:

Der erste Versuch war Göttingen mit Einzelarbeit während des Probenprozesses. Der zweite war die Herauslösung der Arbeit aus dem Theaterbetrieb und die Gründung einer Theaterschule auf psychotherapeutischer Basis in Celle/Hannover. Der dritte und letzte Versuch schließlich war das Schultheater in Darmstadt. Das hatte nun schon etwas Modellcharakter. Wie sah es aus? Es war aufgebaut als ein völlig neuer Typ von Theater.⁸²¹

Die Leitung dieses Projekts übernahmen Sellner als Intendant des Landestheaters Darmstadt, dem es angegliedert war und Margarete Mhe, die das Studio in München aufgelöst hatte, nachdem Heinrich Koch nach Hamburg gegangen war. Zur Leitungsgruppe des Schultheaters gehörten zwei junge Regisseure, eine Bühnenbildnerin und die Assistentin Margarete Mhes. Diese Gruppe sollte selbstständig ein Ensemble junger ausgebildeter Schauspieler engagieren. Zusammen mit dem Hessischen Kultusministerium wurden Statuten entwickelt, die unter anderem besagten, dass alle die gleiche Gage bekamen, Aufführungen ohne Terminzwang nur auf der eigenen Bühne stattfanden und die Stücke frei gewählt wurden. Gleichzeitig gab es eine Art Mitsprachemodell, das eine ständige Diskussion zwischen Ensemble und Leitungsgruppe vorsah. Sellner berichtet dazu:

Die Idee war, solchen Bewußtwerdungsprozessen, wie wir sie eben angesprochen haben, den freiesten Entwicklungsraum zu geben, der innerhalb eines Theaterbetriebes möglich ist [...] Dieses Modell wäre gut als ein Zusammenschluß starker künstlerischer Persönlichkeiten. Der Weg der Psychotherapie verlangt Niveau und ein hohes Maß gegenseitig-

819 Nachlass Sellner – „alles ist Gegenwart“ – gebundene Briefe zum 80. Geburtstag Sellners.

820 Erdmann (1975), S. 151.

821 Ebd., S. 154.

gen Vertrauens. Das Darmstädter Beispiel hat im Schultheater im Grunde genommen dies als wichtigste Erfahrung deutlich gemacht.⁸²² (Auslassung – C.W.)

Das Schultheater in Darmstadt scheiterte. Auf die abschließende Frage, wo Sellner die Position des Psychotherapeuten im Theaterbetrieb sehe, antwortet dieser:

Ich glaube, es ist eigentlich nur eine Frage der Gleichgestimmtheit von Regisseur und Psychotherapeut. Aber, bitte, betrachten Sie das Ganze als ein Spezialgebiet. Bei allem, worüber ich hier mit Ihnen spreche, denke ich nur an den Künstler und Therapeuten – in einer Person natürlich. Es dreht sich nur darum, glauben Sie mir! Der Therapeut muß Künstler sein, der Künstler Therapeut. Sie selbst wären nie zu diesen Untersuchungen gekommen, wenn Sie nicht selbst Schauspielerin gewesen wären. Sie verstehen jeden Regisseur, Sie verstehen die unendliche Komplikation der Seele des Schauspielers. Sie werden in einem Probenprozeß immer integriert im Künstlerischen arbeiten. Sie werden sehen, wo jeweils ihre Position zu sein hat. Und Sie werden immer daran denken, daß Psychotherapie Geburtshilfe ist.⁸²³

Eine Intensivierung der Arbeit ergab sich also bereits 1943 in der Hannoverschen Theaterschule. Hier stellte, wie bereits berichtet, ein Teppich die Bühne dar. Sellner reflektiert:

Das Stück, das sie „spielten“, war Dichtung aus der Traumtiefe [...] Der Schauspieler tritt gewissermaßen aus seiner Person heraus und nimmt dennoch alles Persönliche mit. Nur daß er in diesem Schritt das Private hinter sich läßt.⁸²⁴ (Auslassung – C.W.)

Sellner konnte damit noch vor 1945 seine Spielinsel verwirklichen und gleichzeitig „den Schauspieler aus dem Privaten herauslösen“. Der instrumentale Schauspieler konnte nun herausgebildet werden und im kultischen Theater eingesetzt werden. Lohse bemerkt dazu weiter:

So brachte also Sellners „Kultisches Theater“ der Nachkriegszeit eine Modifizierung und Vertiefung der in seinem Aufsatz von 1942 von ihm beschriebenen „grandiosen, rituell gebundenen Form der Bühne“, die er sich damals, „wenn auch nicht im Gottesdienst, so doch als Kultform höchsten Ranges im Staat verankert“ vorstellte. Es ging nicht mehr darum, Deutschtum, völkischen Glauben, Rasse in magischen Riten zu beschwören, jetzt ging es um den Menschen schlechthin, – aber es blieb beim „Beschwören“! „Ich suchte die Beschwörung. Den Menschen auf der Szene heraufzubeschwören und die Menschen vor der Szene zu beschwören“. Nun galten die Philosopheme von C. G. Jung und Martin Heidegger, aber damit änderte sich natürlich nichts daran, daß sich Sellners Theater weiterhin in Daseinszonen bewegte, die sich jenseits aller von Menschen gemachten Ge-

822 Ebd., S. 154 f.

823 Ebd., S. 155.

824 Ebd., S. 144-154.

schichte befanden. Sellners Theater wollte zum „Ursprung“, zur „Ganzheit“, und in diesem Sinne auch erzieherisch-therapeutisch wirken.⁸²⁵

In dieser Beziehung interessierte Sellner, so Lohse, sowohl das Thingspiel als auch die attische Tragödie, die „als ein anderes Paradigma der Freilichtbühne für Sellner in die vorrangige Vorbildfunktion“ rückte. Alle Erfahrungen, die er mit der Wirkung seiner Inszenierungen vor 1945 machte und die er bei der Arbeit mit den Schauspielern sammelte, nutzte er auch nach dem Krieg. Erst zu diesem Zeitpunkt wurde die Bezeichnung „Instrumentales Theater“ für die Beschreibung seiner Regieästhetik etabliert.

3.4.2.2 Weitere Betrachtung der Göttinger Spielzeit 1941/42

Zwei Klassikerinszenierungen der Saison sind wegen ihrer berühmten Spielleitung hervorzuheben. Für beide wurde der ehemalige Oberspielleiter des Göttinger Stadttheaters Heinrich Koch verpflichtet, „der bekanntlich seit mehreren Jahren mit großem Erfolg am „Deutschen Theater“ in Berlin tätig“ war.⁸²⁶ Koch inszenierte Kleists „Kätchen von Heilbronn“ am 13. November 1941 und Schillers „Turandot“ am 13. Mai 1942. In beiden Inszenierungen spielte das Wort eine größere Rolle als das Bühnenbild oder andere visuelle Elemente. Der reiche Beifall nach beiden Premieren zeigte, „wie gern man sich für einen Abend aus der harten Welt des Seins in die bunte Welt des Scheins verzauern ließ“.⁸²⁷ Bemerkenswert ist, dass Schillers märchenhaftes Stück „Turandot“, das während der NS-Zeit 20-mal inszeniert wurde, allein in den beiden Kriegsspielzeiten 1941/42 und 1942/43 zehnmal reichsweit gespielt worden ist.⁸²⁸ Heinrich Koch schien ähnlich wie Gustav Rudolf Sellner zu inszenieren, wenn ihm attestiert wird, dass er das Wort oder die Sprache höher ansetzt als Äußerlichkeiten wie das Bühnenbild. In den wenigen erhaltenen Aussagen über die Inszenierungen stößt man immer wieder auf diese Beschreibungen.

Wie bereits in der Spielzeit 1940/41 zeigte auch der Spielplan der neuen Saison mit Schillers „Don Carlos“, Kleists „Robert Guiskard“, Aristophanes „Plutos“, Goethes „Torquato Tasso“, Kleists „Kätchen von Heilbronn“, Shakespeares „Ein Wintermärchen“, Aischylos „Die Perser“, Holbergs „Viel Geschrei um wenig Wolle“, Goldonis „Das Kaffeehaus“ und Schillers „Turandot“ zahlreiche Klassiker. Sellners Prämisse war, die Klassiker in einem Stil herauszubringen, der dem Publikum das Werk besser erschließen hilft. Dies versuchte er durch eine detailgenaue Arbeit mit der Sprache, durch Spielpausen zum besseren Verständnis, durch Musikeinspielungen und durch das Weglassen überflüssiger und störender Äußerlichkeiten zu ermöglichen. Gleichsam achtete er auf einen außergewöhnlichen Spielplan, der Stücke zeigte, die das Göttinger Theater weiterhin als „Oase in der Provinz“ erscheinen ließen. Der Zyklus „Im Geiste der Antike“ zeigte die antike Komödie „Plutos“ von

825 Lohse (1995), S. 89.

826 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1941. Nr. 250, S. 3.

827 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1942. Nr. 110A, S. 3.

828 Siehe dazu: Eicher (2000), S. 331.

Aristophanes und die Tragödie „Die Perser“ von Aischylos. Der Chor der „Perser“ wurde von Studenten der Universität gegeben, sodass auch die versprochene Verbindung zwischen Wissenschaft und Kunst erfüllt wurde. Auch in der zweiten Spielzeit wurden neben den Klassikern auch zahlreiche Stücke zeitgenössischer Dramatiker aufgeführt.

Die Premieren der ersten beiden zeitgenössischen Stücke der Spielzeit, „Hokuspokus“ von Curt Goetz⁸²⁹ am 24. Oktober und am 28. November 1941 Herrmann Anastas Bahrs Stück „Das Konzert“⁸³⁰, erzielten große Erfolge. Beide Komödien wurden nach dem Krieg wegen ihres gehaltvollen Textes und ihrer Überlegenheit in der Technik des Dramenaufbaus gegenüber anderen Stücken der Zeit wieder gespielt. Hinzu kommt, dass diese Komödien als unpolitische Unterhaltungsstücke zu betrachten sind. Für den Spielplan sind sie insofern exemplarisch, dass er in dieser Saison von den zeitgenössischen Werken hauptsächlich Komödien beinhaltete.

Am 14. Januar 1942 fand die Premiere des Schauspiels „Achill unter den Weibern“ von Hans Jüngst in der Regie Gustav Rudolf Sellners statt. Jüngst nahm als Vorlage zu seinem 1940 uraufgeführten Stück ein Thema der Antike und lieferte damit ein weiteres zeitgenössisches Stück, das sich an der Antike orientierte. Aus diesem Grund wurde es auch in den Zyklus „Im Geiste der Antike“ aufgenommen. Im Göttinger Tageblatt schreibt Heinz Koch:

Der Regie des Intendanten G. R. Sellner stellte das Werk eine dankbare Aufgabe, und man konnte sich, was die sprachliche Ausdeutung betrifft, keine bessere Lösung denken. In zuchtvoller Bändigung auch des stärksten Gefühlsausbruches sprachen die meistens paarweise auftretenden Personen miteinander, in statuarischer Haltung, Bildern gleich, wie sie Feuerbach gemalt hat. Diesen Eindruck bestärkte noch das von sechs wuchtigen, pompejanisch-roten Säulen beherrschte Bühnenbild von Hans Ploch, das sich leicht zu den verschiedenen Schauplätzen verwandeln ließ [...] Der Erfolg des schönen Stückes und seiner formvollendeten Darstellung war außerordentlich. Inmitten der Darsteller konnte sich auch der Dichter für den stürmischen Beifall bedanken.⁸³¹ (Auslassung – C.W.)

Im Juli 1942 wurde die gleiche Inszenierung am Theater in Braunschweig aufgeführt. Die Braunschweiger Landeszeitung schrieb dazu:

Intendant Gustav Rudolf Sellner ging als Spielleiter von dem rein Musikalischen aus. Er bewies dabei ein ungemein feines Gefühl für die Verschiedenartigkeit der Stimmungen, war bei ihrer Mischung und Gegenüberstellung keineswegs zaghaft und wagte es durchaus, in dem Nocturno zweier Liebenden den starken realistischen, fast burlesken Ton einer Piratengestalt aufballen zu lassen. Er hielt das Romantische gleichsam als Orgelpunkt

829 Curt Goetz Stück wurde 1930 und 1966 erfolgreich verfilmt. Der im Dritten Reich weiterhin beliebte Komödienschreiber ging 1939 in die USA und wurde hier Drehbuchautor.

830 „Das Konzert“ von 1909 wurde bereits in der Spielzeit 1935/36, also noch unter dem Intendanten Stiegler im Stadttheater Göttingen gespielt. Bei dieser Neuinszenierung führte Gustav Rudolf Sellner die Regie.

831 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1942. Nr. 12, S. 3.

so rein und fest, daß auch der Realpolitiker Patroklos die Naturburschenfigur des Elio-
neus und der zielsichere Odysseus diese Atmosphäre nicht verändern konnten. Man sah
allenthalben, daß er seine Schauspieler mit kluger, sicherer Hand führt.⁸³²

Auch in dieser Inszenierung wurde v.a. auf die Sprache Wert gelegt. Dies wird an der Arbeit des Re-
gisseurs mit den Schauspielern deutlich, die er als „Instrumente“ des Textes einsetzte. Die Betrach-
tung der Braunschweiger Aufführung beschreibt auch den musikalischen Stil Sellners, der anschei-
nend auch in Sprechtheaterinszenierungen zur Anwendung kam. Dieser Stil zeichnete sich, so könnte
man vermuten, durch Abstimmung der Stimmen der Darsteller aufeinander und durch einen diffe-
renzierten und akzentuierten Einsatz der Lautstärke, mit der der Text gesprochen wurde, aus. Welche
Bedeutung die roten Säulen des Bühnenbildes haben sollten, lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Si-
cher ist, dass auch in dieser Inszenierung das Bühnenbild klein gehalten wurde, um alle Aufmerksam-
keit auf die Sprache zu lenken.

Im April 1942 kam das erfolgreiche Lustspiel „Kirschen für Rom“ von Hans Hömberg, einem
Kunsthochschüler des „Völkischen Beobachters“, in der Regie von Gustav Rudolf Sellner zur Erstauf-
führung. Auch dieses zeitgenössische Werk spielt in der Antike. Das in Berlin 1940 uraufgeführte
Stück formuliert eine eindeutig pazifistische Grundhaltung. Diese kommt v.a. in der humanistischen
Gesinnung des den Krieg ablehnenden Feldherren Lukull zum Ausdruck, der anstelle des Sieges die
Kirsche nach Rom bringt. Er avanciert vom Feldherren zum Gärtner, der Kirschbäume pflanzt und
vermittelt, dass die Freude am Leben und am Genuss höher wiegt als der Krieg. Am Ende des
Stückes meint der besiegte Feldherr:

Ich sehe um mich herum glückliche Menschen. Ist das nicht schön? Wenn es eines Tages
soweit ist, dann soll man es fröhlich sagen: Das war Lukull. Trotz seiner Fehler hat er
doch nicht fruchtlos gelebt, da er die Kirschen nach Rom brachte.⁸³³

Von keiner NS-Zensur wurde das Stück angegriffen. Anscheinend fiel die pazifistische Tendenz des
Hömberg-Lustspiels nicht auf. Sein Werk „Der tapfere Herr S.“ wurde dagegen 1942 aufgrund seines
„verdächtigen Humors“ aus den Spielplänen gestrichen. Warum Sellner das Stück mit pazifistischer
Tendenz in den Spielplan aufnahm bleibt unklar. Zu vermuten ist, dass der antike Bezug für die
Stückauswahl ausschlaggebend war. Heinz Koch schreibt über die Inszenierung:

Die Bühnenbilder Hans Plochs waren durchflutet von der Sonne Roms und erfüllt von
dem märchenbunten Zauber, eingerahmt von einem weißen Schleier blühender Kirsch-
zweige. In diesem Rahmen gewann das von Einfällen und Sentenzen, von Geist und
Witz blitzende Spiel unter der Regie des Intendanten G. R. Sellner, der auch die kleinsten
Nuancen zugunsten der großen geschlossenen Wirkung sorgsam ausgefeilt und das Gan-

832 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1942. Nr. 154, S. 3.

833 Hömberg, Hans: *Kirschen für Rom*. Berlin 1940, S. 107.

ze in eine lichtfarbige Atmosphäre vertiefter und nachdenklicher Heiterkeit getaucht hatte, fülliges Bühnenleben.⁸³⁴

Augenscheinlich behandelte der Regisseur dieses Stück nicht in gewohntem Schema. Das Bühnenbild zumindest wird als äußerst farbenfroh beschrieben. Ansonsten wird der Regisseur erneut als Perfektionist bezeichnet, der jedes kleine Detail der Komödie beachtete.

Hans Rehbergs viertes Preußendrama „Kaiser und König“ hatte am 19. Juni 1942 Premiere. Von Rehbergs Stücken waren schon in den Spielzeiten 1935/36 „Der große Kurfürst“ und 1940/41 „Der siebenjährige Krieg“ mit großem Erfolg inszeniert worden. Auch das Stück „Kaiser und König“ war nicht direkt von der NS-Ideologie beeinflusst, schuf aber eine Verbindung zwischen den militärischen und absolutistischen Traditionen Preußens und dem Nationalsozialismus. Heinz Koch schreibt über die Inszenierung:

Intendant Sellner, überzeugt von der dichterischen Sendung Rehbergs, hat auch sein Schauspiel „Kaiser und König“ mit jener Sorgfalt einstudiert, die das großlinige und durchaus nicht auf den ersten Anhub zu bewältigende Werk verdient. So kam eine Aufführung zustande, die von diesem dramatischen Atem erglüht, aber daneben nicht die psychologische Kleinmalerei übersah, die sich namentlich in der Herausstellung der Charaktere Friedrichs und Maria Theresias wunderbar deutlich zeigte [...] Die szenische Umwelt war mit sparsamsten Mitteln angedeutet, kein „historischer“ Ausstattungsprunk lenkte die Aufmerksamkeit von der geistigen Schau des Spiels ab, dessen Schauplätze lediglich durch Prospekte mit den riesigen Wappenadlern Preußens und Österreichs markiert waren. Hans Ploch hatte sie entworfen. Die feine Musik Friedrich Ferraris mit dem schönen, wehmütigen Lied der Prinzessin Amalie und den Motiven der friderizianischen Märsche untermalten die Stimmung ohne Vordringlichkeit.⁸³⁵ (Auslassung – C.W.)

Erneut zeigt sich hier, dass Sellner versuchte, alle Aufmerksamkeit auf die Sprache und auf den von ihm extrahierten Geist des Stückes zu ziehen und daher auf störende visuelle Elemente verzichtete. Gleichsam inszeniert er dieses Sprechdrama mit Musik, die einzig zur Untermalung der Bedeutung der Worte dienen sollte. Die Sellnersche Inszenierung wurde in Hannover und in Braunschweig als Gastspiel gegeben und auch dort „mit großer Herzlichkeit gefeiert“.⁸³⁶

Die letzte Premiere der Saison 1941/42 fand am 4. Juli 1942 folgerichtig mit einer Komödie statt. Gegeben wurde „Der Musterbauer“ von August Hinrichs, von dessen Stücken fünf im Göttinger Theater der NS-Zeit gespielt wurden. Die reine Unterhaltungskomödie Hinrichs' zeigte nach Heinz Koch eine „farbensatte Schilderung des bäuerlichen Milieus“. Die Aufführung in der Regie des Reinhard Lentz brachte „herzlichen Beifall“.⁸³⁷

834 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1942. Nr. 91, S. 3.

835 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1942. Nr. 141, S. 3.

836 Ebd.

837 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1942. Nr. 154, S. 3.

Wie schon erwähnt, zeigte der Spielplan sieben zeitgenössische Komödien, aber nur zwei zeitgenössische Tragödien. Daraus schlussfolgerte ich, dass die Propagierung des Heroentums in dieser Saison nicht mehr im Vordergrund stand und stattdessen eher unterhaltsame Stücke gezeigt wurden, weil sie der Ablenkung vom Kriegsgeschehen dienlich sein sollten. In den Zyklus „Im Geist der Antike“ werden eine zeitgenössische Komödie und eine Tragödie aufgenommen. Beide spielen in der Antike und führen damit die Tradition der Annäherung der modernen Dramatik an die der Antike weiter. Vor allem in den Tragödieninszenierungen Sellners kommt zum Ausdruck, dass sich in Göttingen ein neuer Bühnenstil entwickelt, der den größten Wert auf die Sprache legt und versucht, alle den ‚Geist des Werkes‘ störenden Äußerlichkeiten zu vermeiden.

Natürlich war auch das Musiktheater in der Spielplankonzeption 1941/42 vertreten. Ein interessanter Veranstaltungszyklus des „Kreises der Freunde des Stadttheaters“ wurde dem Publikum des Göttinger Stadttheaters im März und April 1942 geboten. Unter dem Namen „Tänze und Lieder der Völker“ wurde dieser Zyklus am 15. März „mit der Vermittlung italienischer und norwegischer Volkslieder in Gesang und Tanz“⁸³⁸ eingeleitet. Es folgten am 29. März 1942 ungarische und finnische Volkslieder- und Volkstänze und am 19. April deutsche Volkslieder. Zu Beginn der jeweiligen Veranstaltung sprach Gustav Rudolf Sellner „über die kulturellen Gegensätze oder Verwandtschaft der in den Liedern und Tänzen dargestellten Völker“.⁸³⁹ Leider sind seine Äußerungen weder primär noch sekundär überliefert.

Zum Abschluss der Opernspielzeit inszenierte Sellner die szenische Handlung der Dornröschen-Oper von Cesar Bresgen, die erst 14 Tage zuvor in Straßburg uraufgeführt worden war. Die Südhannoversche Zeitung schreibt am 30. April 1942 über die Erstaufführung:

So locker und doch gebunden die Handlung an sich ist, so lebendig und doch diszipliniert war die Wiedergabe unter unseres Intendanten G. R. Sellners Leitung. Wir wissen dabei zu würdigen, welche Unmengen von Arbeit gerade eine Aufführung verlangt, die ein so ungezwungenes Bild vermittelt, die so gelöst von aller Schwere und allem „Theatermäßigen“ ist und so frisch auf der Bühne gespielt wurde.⁸⁴⁰

Die Rezension zeigt, leider ohne dabei konkret auf die Inszenierung einzugehen, dass die Oper als Ablenkung vom Kriegsgeschehen betrachtet wurde. Bresgen war überzeugter Nationalsozialist, engagierte sich v.a. in der Hitlerjugend und war hier sogar Obergefolgschaftsführer. Sellner inszenierte zudem in der Spielzeit 1941/42 Verdis „Othello“, die musikalische Komödie „Triumph der Ehre“ von Alessandro Scarlatti und die „Hochzeit des Figaro“ von Mozart.⁸⁴¹

Trotz der Tatsache, dass der Andrang von Bewerbern für die Dauermiete und die Zahl der Mitglieder im „Kreis der Freunde des Stadttheaters“ noch nie so hoch war wie in der Spielzeit 1941/42

838 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1942. Nr. 48, S. 3.

839 Ebd.

840 *Südhannoversche Zeitung*. Göttingen 1942. Nr. 100, S. 5.

841 Bekannt ist auch, dass das Stadttheater Göttinger in der Spielzeit 1941/42 die Oper „Griselda“ von Alessandro Scarlatti inszenierte.

kämpfte das Theater erneut mit finanziellen Problemen. In einem Bericht der Stadtverwaltung Göttingen erfährt man, dass die Stadt entgegen des Reichsdurchschnitts von vier Reichsmark „8-9RM pro Kopf der Bevölkerung für das Theater aufwenden“ musste. Auch ein Reichszuschuss von 50 000 Reichsmark, der der Stadt für ihr Theater gewährt worden war, helfe nicht „das Theater aufrecht zu erhalten“.⁸⁴² Wie letztlich diese finanzielle Problematik gelöst wurde, ist aus dem Aktenbestand nicht ersichtlich.

Interessant ist, dass Sellner auch auf das Radio als Werbemittel für sein Theater setzte. Aus einem Zeitungsartikel geht hervor, dass Sellner am 26. Mai 1942 in einer Ansprache im Rundfunk „von seiner Arbeit und seinen Plänen“ sprach und dabei auf die Wichtigkeit der Nähe des Publikums zum Theater und auf die Notwendigkeit der Nachwuchsförderung einging.⁸⁴³ Leider war dieser Beitrag in den einschlägigen Rundfunkarchiven nicht zu ermitteln.

In der zweiten Spielzeit des Intendanten Sellner wurden v.a. Klassiker⁸⁴⁴ und zeitgenössische Komödien auf der Bühne des Stadttheaters gegeben. Dabei ist besonders zu erwähnen, dass die zeitgenössischen Dramen im Allgemeinen unpolitisch und ausschließlich auf Unterhaltung angelegt waren. Der Blick auf die Struktur des Spielplans zeigt, dass Sellner in der Spielzeit 1941/42 auf Bildungs- und Unterhaltungstheater setzte und damit trotz der Besonderheiten, die das Theater auch in dieser Saison zu einer „Oase in der Provinz“ machten, im Rahmen der nationalsozialistischen Kulturpolitik blieb. Die Ablenkung vom Kriegsgeschehen wurde nun die primäre Aufgabe des Theaters, denn bereits 1941 kann man mit dem Scheitern des Blitzfeldzuges gegen die Sowjetunion von einer Wende des Krieges sprechen. Im Gegenzug stand nun kein einziges heroisches Theaterstück mehr auf dem Spielplan.

Die Vielzahl der Klassikerinszenierungen ist damit zu begründen, dass Sellner weiterhin an einer guten Beziehung zwischen der Universität und dem Theater interessiert war. Damit konnte er seine außergewöhnlichen Inszenierungen legitimieren. Es fällt auf, dass der Intendant besonderen Wert auf die Sprache und den ‚Geist‘ der jeweiligen Stücke legte. Dies forderte er augenscheinlich nicht nur von seinen Inszenierungen, sondern auch von denen seiner Regisseure. Das Weglassen störender visueller Elemente des Bühnenbildes sollte dazu beitragen, dass das Publikum ein besseres Verständnis von dem Gezeigten bekam und sich ganz auf den Text konzentrieren konnte. Dies sollte erneut durch die Untermalung mit Musik unterstützt werden. Dies alles unterstreicht die Theorie von der Entwicklung eines neuen Bühnenstils während Sellners Zeit als Intendant des Göttinger Stadttheaters.

842 Stadtarchiv Göttingen: StAGö AHR IE 2, Fach 1, Nr. 10.

843 *Südbannoversche Zeitung*. Göttingen 1942. Nr. 120, S. 5.

844 Hierzu zählten in der Begrifflichkeit der Nationalsozialisten auch die antiken Dramen.

3.4.3 „Vom klassischen Geist der Deutschen“

Die Saison 1942/43 begann am 16. September 1942 und endete am 10. Juli 1943. Es war die letzte Spielzeit unter dem Intendanten Gustav Rudolf Sellner, der für diese Theatersaison Heinrich Koch als Gastregisseur wieder verpflichtet hatte. Bereits im Juli 1942 wurde bekannt, dass Sellner am Ende der Spielzeit 1942/43 als Generalintendant nach Hannover gehen würde. Auch das war sicherlich ein Grund, warum Sellner nur noch neun Inszenierungen im Musik- und Sprechtheaterbereich als Regisseur betreute. Bei den in dieser Spielzeit aufgeführten 16 Werken im Sprechtheater handelte es sich um drei klassische und sechs zeitgenössische Komödien sowie drei klassische und vier zeitgenössische Tragödien. Die Komödien überwogen somit in ihrer Stückzahl erneut. Der Unterschied zum Vorjahr bestand darin, dass mehr zeitgenössische Werke inszeniert wurden. Die 336 Vorstellungen der Saison setzten sich aus 83 Opern- und 103 Operettenaufführungen, 61 Tragödien- und 89 Lustspielaufführungen zusammen. Das zeigt, dass die Aufführungszahlen im Sprechtheater im Vergleich zum Vorjahr konstant geblieben waren, während die Operettenaufführungen wieder deutlich gegenüber den Operaufführungen zunahmen. Man setzte wahrscheinlich aufgrund der schlechten Entwicklung des Kriegsverlaufs wieder mehr auf das Unterhaltungstheater. An klassischen Werken wurden Shakespeares „Der Kaufmann von Venedig“ (Regie: Sellner), Schillers „Die Verschwörung des Fiesco zu Genua“, Goethes „Iphigenie auf Tauris“, Kleists „Amphitryon“⁸⁴⁵, Goethes „Pandora“ (Regie: Sellner)⁸⁴⁶ und Shakespeares „Der Widerspenstigen Zähmung“ gegeben. Folglich kam es im Gegensatz zu den beiden Spielzeiten 1940/41 und 1941/42 zwar zu keiner weiteren Inszenierung eines antiken Stückes, aber zu drei Klassikerinszenierungen, die sich mit antiken Stoffen befassten.⁸⁴⁷

Sellner brachte nun gleich zwei Werke Shakespeares auf die Göttinger Bühne. Am 26. September 1942 hatte Shakespeares „Der Kaufmann von Venedig“ Premiere. Die Aufführung in Göttingen war nach Heinz Koch in der Regie Gustav Rudolf Sellners ein großer Erfolg.⁸⁴⁸ Wie an anderen Bühnen wurden auch in Göttingen die Szenen, die den Juden Shylock in positiver Weise darstellten, gestrichen und seine Tochter Jessica in Shylocks Pflgetochter umgewandelt. Das kam der Ideologie der Nationalsozialisten entgegen. Diese theaterpolitischen Maßnahmen gingen einher mit den realpolitischen Maßnahmen der Nationalsozialisten gegen die Juden. Nicht zu vergessen sind in diesem Zusammenhang die Ereignisse, die sich ab dem Herbst 1940 in Göttingen im Bezug auf die jüdische Bevölkerung in aller Öffentlichkeit abspielten und die auch am Intendanten des Stadttheaters nicht vorüber gehen konnten. Von diesem Zeitpunkt bis zu ihrer Deportation⁸⁴⁹ im März und Juni 1942 lebten die ca. 140 Mitglieder der jüdischen Gemeinde Göttingens eingepfercht und unter katastrophalen Bedingungen in den fünf so genannten „Judenhäusern“ der Stadt.⁸⁵⁰

845 Dabei handelt es sich um die gleiche Inszenierung, die Sellner bereits 1940/41 herausgebracht hatte.

846 Sellners Inszenierung war die einzige des Stückes im Dritten Reich.

847 Goethes „Iphigenie“, Kleists „Amphitryon“ und Goethes „Pandora“ gehörten zu den Klassikern, die einen antiken Stoff hatten.

848 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1942. Nr. 226, S. 3.

849 Der erst drei Jahre alte Denni Junger war der Jüngste der Deportierten.

850 Siehe dazu: Tollmien (1998), S. 190.

Als letzte Premiere und letzten Klassiker der Spielzeit 1942/43 erlebte das Göttinger Theaterpublikum am 9. Juni 1943 die Komödie „Der Widerspenstigen Zähmung“ von Shakespeare, inszeniert von Heinrich Koch. Das Besondere der Göttinger Inszenierung bestand darin, dass auf Bühnenbilder, Beleuchtungseffekte, Aktschlüsse und Vorhänge verzichtet wurde. Berenbrock berichtet:

Die ebenso interessante wie sprühende Aufführung fand die ungeteilte Zustimmung aller Besucher, die in wahren Beifallsstürmen alle Mitwirkenden immer wieder auf die Bühne riefen.⁸⁵¹

Koch hatte also erneut in einem Stil inszeniert, der stark an den Sellners erinnerte. Er verbannte alles Störende von der Bühne und ließ einzig die Sprache wirken.

Zu den Klassikerinszenierungen der Spielzeit 1942/43 waren kaum weiterführende Quellen zu finden, sodass einzig über die Wahl der Stücke resümiert werden kann. Der Intendant brachte drei klassische Komödien und drei klassische Tragödien auf den Spielplan des Göttinger Theaters. Von den Klassikern befassten sich drei mit antiken Stoffen, wobei anders als in den anderen Göttinger Spielzeiten unter Sellner kein antiker Text aufgeführt wurde. Auch die Klassiker mit antiken Inhalten erfuhren während der Zeit des Krieges einen Aufschwung und erlebten die meisten Inszenierungen während des Dritten Reiches. Am Anfang und am Ende der Klassiker-Spielzeit steht ein Werk von Shakespeare, was bedeutet, dass die Pflege der Werke dieses Dichters wieder besonders hervorgehoben wurde.

Anders als in den vorausgegangenen begann die Spielzeit 1942/43 aber nicht mit einem Klassiker, sondern interessanter Weise mit einer zeitgenössischen Tragödie, die sich mit einem antiken Stoff beschäftigte. Die Premiere der „Iphigenie in Delphi“ von Gerhart Hauptmann fand am 16. September 1942 statt. Ein Grund für die 17 Inszenierungen dieses Stückes in der Spielzeit 1942/43 war der 80. Geburtstag des Autors. Hauptmanns „Iphigenie“ war erst eine Spielzeit zuvor uraufgeführt worden. Wert wurde in der Göttinger Aufführung unter der Regie Heinrich Kochs v.a. „auf die menschliche Tragödie der Atridenkinder“ gelegt. Heinz Koch schreibt dazu weiter:

Der herzliche Dank der Zuschauer galt dem greisen Dichter und den Darstellern, die seinem gedankentiefen Werk eine so eindringliche, schöne Wiedergabe verschafften.⁸⁵²

Auch wenn es Streitbar ist, ob Hauptmann sich an den Richtlinien der Nationalsozialisten orientierte und einen antiken Stoff wählte, um eine neue, heroische Dramatik zu befördern, passte dieses Stück gut in die Konzeption der Reichsdramaturgie und in den Spielplan Sellners. Hauptmann behandelt in seinem Werk den griechischen Sagenkreis um den Trojanischen Krieg und daraus das Thema der Atriden. Er hatte „Iphigenie in Delphi“, die eigentlich den Abschluss einer möglichen Tetralogie bilden würde, als erstes beendet. Am Anfangsteil „Iphigenie in Aulis“ und an den mittleren Teilen „Agamemnons Tod“ und „Elektra“ arbeitete Hauptmann zu dieser Zeit noch. Das Stück behandelt das Ausgeliefertsein des Menschen an das Schicksal. Der Dichter lässt zwar direkte politische Bezüge

851 *Südhannoversche Zeitung*. Göttingen 1943. Nr. 134, S. 4.

852 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1942. Nr. 217, S. 3.

außer Acht, beschreibt aber das Entsetzliche im Geschehen der Welt. Der Entstehungszeitraum der gesamten Tetralogie umfasste den Zeitraum des Zweiten Weltkrieges, sodass ein Bezug zu diesem nahe liegt. Hauptmann jedoch nahm dazu nie Stellung. Der Dichter gestaltete einen vorhandenen antiken Stoff neu und passte damit in die Spielplankonzeption Sellners. Diese Konzeption kommt auch in der im Folgenden beschriebenen Festspielwoche zum Ausdruck.

Das Stadttheater Göttingen veranstaltete vom 7. Februar 1943 bis zum 14. Februar 1943 eine Theaterwoche mit dem Namen „Vom klassischen Geist der Deutschen“, die im Auftrag des Reichspropagandaministeriums durchgeführt wurde. Bereits am 18. Mai 1942 hatte Sellner in einem Brief an Dr. Schlösser von der Festwoche gesprochen. Hier heißt es:

Es ist, glaube ich, ein wenig notwendig, dass ich Sie wegen der Woche „Vom klassischen Geist der Deutschen“ noch einmal eingehend konsultiere und den Schlachtplan entwerfe.⁸⁵³

Die Planung der Woche hatte also schon neun Monate zuvor begonnen. Am ersten der sieben Tage wurde die Uraufführung der Oper „Das Urteil des Paris“ von Cesar Bresgen und die Erstaufführung von Hermann Burtes „Prometheus“ gegeben. Außergewöhnlich ist die Inszenierung des Stückes „Prometheus“, das am 7. Februar 1943 in einer Inszenierung Sellners Premiere hatte. Das Drama Burtes wurde 1932 veröffentlicht, 1933 von zwei Theatern uraufgeführt und 1934 das dritte Mal inszeniert. Burte, der sich als „germanischer Autor“ bezeichnete, stellt einen Prometheus vor, der zum Führer geboren ist und der sich durch seine Gewalt legitimiert. Der Autor des Stückes war ein überzeugter Nationalsozialist, Antisemit, Rassist und Aufklärungsgegner. Es ist überliefert, dass er sich bereits 1925 einen Schreibtisch mit Hakenkreuzmotiven anfertigen ließ. Er schrieb für den SD kompromittierende Spitzelberichte und war nach 1945 Mitglied des rechtsextremistischen „Deutschen Kulturwerks Europäischen Geistes“. Heinz Koch schreibt über das von Sellner inszenierte Stück:

Und hier findet man die Brücke zur Zeitnähe des überzeitlichen Stückes, denn in Prometheus erblicken wir die Personalisierung der Sendung des arischen Menschen als Kulturträger, seinen Kampf um diesen höheren Auftrag, der sich aus uralter Zeit fortsetzt bis in unsere Tage, die uns dieses titanische Ringen miterleben lassen.⁸⁵⁴

Erneut wurde damit die Verbindung zwischen der Antike und dem Nationalsozialismus hergestellt. Vor der Premiere in Göttingen hatte sich der Reichsdramaturg Dr. Rainer Schlösser zum Stück und zur Wichtigkeit der Göttinger Theaterwoche „Vom klassischen Geist der Deutschen“ geäußert und festgestellt, dass der „deutsche Mensch in direkter Linie der alleinige Erbe der hellenischen Kultur“ sei. Heinz Koch resümiert über Stück und Aufführung:

Intendant Sellner hat mit der Inszenierung des „Prometheus“ nicht den ersten Beweis für seine Fähigkeit erbracht, den dramatischen Rhythmus derartiger ganz nach innen ver-

853 Nachlass Sellner – Brief Sellners an Schlösser vom 18. Mai 1942.

854 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1943. Nr. 32, S. 3.

lagerter Stücke aufzuspüren und sichtbar zu machen. Hier ist ihm das wieder einmal in einer Art gelungen, die alle Bewunderung verdient. Nicht nur, daß Burtes Verse in schwingender Harmonie und in den feinsten Schattierungen aufklagen, auch die ganze szenische Atmosphäre erstand in einer so anschaulichen Verdichtung, wie sie „Maschinen und Prospekte“ nur hergeben konnten. Hans Plochs Malerphantasie war dem Regisseur dabei eine verständnisvolle Helferin in den groß gesehenen und urweltlichen Bühnenbildern [...] Das gedankenvolle Stück und seine großzügig stilisierte Aufführung verfehlten ihre Wirkung nicht. Spielleiter, Darsteller, Bühnenbildner und nicht zuletzt der anwesende Dichter wurden herzlichst gefeiert.⁸⁵⁵ (Auslassung – C.W.)

Augenscheinlich inszenierte der Intendant das Stück mit allen Raffinessen der Bühnentechnik und verzichtete damit auf seinen minimalistischen Bühnenstil. Ein interessanter Fakt ist, dass Sellner das Stück Burtes neun Jahre nach dessen letzter Inszenierung auf die Bühne brachte.⁸⁵⁶ Es passte anscheinend hervorragend in seine Spielplankonzeption, die in dieser Spielzeit erneut zeitgenössische Dramatik mit antiken Stoffen aufwies.

Nach dem Vortrag Professor Hermann Pongs von der Universität Göttingen über „Germanisches Erbe in der Klassik“ wurde am zweiten Tag das Lustspiel „Amphitryon“ von Heinrich von Kleist gegeben, ebenfalls eine Inszenierung Sellners, die einen antiken Stoff zum Gegenstand hatte. Am dritten Tag der Festwoche zeigte das Stadttheater nach dem Vortrag „Das klassische Drama und die Antike“ von Prof. Dr. Franz Koch die Oper „Orpheus und Eurydike“ von Christoph Willibald Gluck⁸⁵⁷, am vierten Tag Johann Wolfgang von Goethes „Iphigenie auf Tauris“ in der Inszenierung von Heinrich Koch und nach dem Vortrag Dr. Hermann Burtes „Rede auf Schiller“ am fünften Tag das Festspiel „Pandora“ von Johann Wolfgang von Goethe mit der Bühnenmusik von Karl Anton Wantzen und in der Regie von Gustav Rudolf Sellner. Am sechsten Tag folgte nach dem Vortrag „Hölderlin und das deutsche Theater“ von Prof. Dr. Heinz Kindermann in der Inszenierung von Heinrich Koch die „Iphigenie in Delphi“ von Gerhart Hauptmann. Den offiziellen Abschluss der Theaterwoche bildete am siebten Tag ein Gastspiel des Deutschen Theaters in Berlin mit Friedrich Hölderlins Tragödie „Der Tod des Empedokles“. Am achten Tag wurde nochmals die Oper „Orpheus und Eurydice“ in einer geschlossenen Vorstellung für die verwundeten Soldaten gegeben. Die gesamte Festwoche zeigte ausschließlich klassische und zeitgenössische Werke aus dem Sprech- und Musiktheaterbereich, die einen antiken Stoff zur Grundlage hatten. Auch nach der Theaterwoche „Vom klassischen Geist der Deutschen“ beschäftigte Sellner sich mit der Antike.

Zu der einzigen Uraufführung im Sprechtheater kam es mit der Inszenierung des Schauspiels „Die Heimkehr“, geschrieben vom Göttinger Dramaturgen Ernst Drolinvaux, der ursprünglich dem Stück den Namen „Penelope“ gegeben hatte.⁸⁵⁸ Dieser beschreibt darin die Heimkehr des Odysseus

855 Ebd.

856 Siehe dazu: Eicher (2000), S. 704.

857 Bei dieser Inszenierung war Sellner für die Regie, Lange für die musikalische Leitung, Ploch für das Bühnenbild und Vogelsang für die Tanzleitung verantwortlich.

858 Nachlass Sellner – Brief Drolinvaux vom 17. Juli 1942 an Sellner.

nach Ithaka. Drolinvaux habe nach Kurt Berenbrock: „die Heimkehr des Odysseus ins allgemein Menschliche übertragen und stellt ein Werk zur Diskussion, dessen Kern eine gedankliche Auseinandersetzung ist über die Probleme, die eine Heimkehr nach langer Trennung mit sich bringt“. Die Aufführung war nach Berenbrock von einer „harmonischen Einheit“ beseelt und ein großer Regieerfolg Sellners in Göttingen. Mit dieser Regiearbeit zeige Sellner, so schreibt Kurt Berenbrock weiter:

... wie sehr es ihm gerade gelingt, Spannungen, die im rein Geistigen liegen, auf der Bühne lebendig zu machen. In der Abgewogenheit jeder Gebärde, jedes Schrittes, jedes szenischen Aufbaues, aber insbesondere in der Ausdeutung und Ausschöpfung jedes einzelnen Wortes spürte man die sicher führende Hand des überlegenen Spielleiters, dem seine Mitglieder willig folgten [...] Das Haus feierte Autor, Regisseur, Bühnenbildner und Darsteller mit herzlichem Beifall und vielen Blumen.⁸⁵⁹ (Auslassung – C.W.)

Die Rezension wiederholt einen Terminus, der oft bei Regiebetrachtungen über Sellners Arbeiten vorkommt, „Detailgenauigkeit“. Er belegt, dass Sellner für seine Akribie geschätzt wurde und neue Deutungen herausbrachte, die das Publikum als Bereicherung seiner Lese- und Zuschauererfahrung ansah.

Insgesamt inszenierte das Göttinger Stadttheater in der letzten Spielzeit des Intendanten Gustav Rudolf Sellner drei zeitgenössische und drei klassische Dramen, die sich die Antike zum stofflichen Vorbild nahmen. Drei weitere zeitgenössische Stücke der Spielzeit seien in diesem Komplex kurz erwähnt.

Auch das dritte Werk von Curt Langenbeck, „Der getreue Johannes“, das am 16. Oktober Premiere hatte, war, wie schon das Stück „Alexander“, ein Misserfolg. Die Kritik verweist auf die undurchsichtige abstrakte Gedankenwelt des „derartig mühsam zugänglichen Stückes“. Der Theaterkritiker äußerte sich zwar positiv über die Leistung der Darsteller und des Spielleiters Hans Karl Friedrichs, die sich bemüht hatten, dieses Stück einigermaßen bühnenwirksam zu gestalten. Dennoch musste er feststellen:

Vor dem künstlerischen Wagemut und der anerkannten Experimentierfreudigkeit unseres Theaters alle Hochachtung, aber was den „Getreuen Johannes“ als „Dichtung für die Bühne“ betrifft, so kann man nur sagen: Hier irrte nicht nur Langenbeck ...⁸⁶⁰

Interessanterweise spricht der Rezensent von der „Experimentierfreudigkeit“ des Theaters, ein Terminus, der sicherlich nur selten in Kunstbetrachtungen der Zeit aufzufinden ist.

Eine weitere Premiere der Saison war die Komödie „Ingeborg“ von Curt Götz, die reinen Unterhaltungscharakter trägt. Werke von Curt Götz wurden während der NS-Zeit oft an den deutschen Bühnen gespielt. Die 22 gespielten Stücke, von denen von 1945-1956 noch 14 gegeben wurden, sind

859 *Süd hannoversche Zeitung*. Göttingen 1943. Nr. 99, S. 4 (seit dem 18. März 1943 – „Süd hannoversche Zeitung. Göttinger Nachrichten vereinigt auf Kriegsdauer mit dem Göttinger Tageblatt“).

860 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1942. Nr. 243, S. 3.

von 1933-1944 425-mal auf den Bühnen des Reiches in Szene gesetzt worden.⁸⁶¹ Allein am Stadttheater Göttingen gab es von 1936-1943 neun Inszenierungen von Götz-Stücken, darunter vier in der Spielzeit 1942/43. Dass die Inszenierung dieser Komödie zur Ablenkung des Publikums von den Kriegsgeschehnissen dienen sollte, ist nicht zu übersehen.

Zusätzlich inszenierte Sellner Shaws politische Komödie „Der Kaiser von Amerika“ von 1929. Das antidemokratisch auslegbare Stück konnte gerade in den Kriegsspielzeiten gut zur antienglischen Propaganda genutzt werden. Demnach zeigte Sellner also nicht nur Bildungs- und Unterhaltungstheater, sondern in dieser Spielzeit auch wieder Stücke, die der Propaganda dienten.

Neben dem Sprechtheater nimmt auch das Musiktheater im Spielplan Sellners Raum ein. Am ersten Tag der bereits behandelten Festwoche zeigte das Göttinger Stadttheater die Uraufführung der Oper „Das Urteil des Paris“ von Cesar Bresgen, die ebenfalls zwischen Antike und nationalsozialistischer Ideologie vermitteln sollte. Die Regie der Handlung bei dieser musikalischen Komödie in einem Akt übernahm Sellner. Für die Tanzchoreographie war Marianne Vogelsang zuständig. Am dritten Tag brachte das Theater die Oper „Orpheus und Eurydike“ von Christoph Willibald Gluck, die bereits in der Spielzeit 1940/41 ihre Premiere feierte, auf die Bühne. Bei dieser Inszenierung, die ein Stück zeigte, das ebenfalls einen antiken Stoff zur Vorlage hatte, war Sellner für die Regie, Lange für die musikalische Leitung, Ploch für das Bühnenbild und Vogelsang für die Tanzleitung verantwortlich. Sellner inszenierte zudem in der Spielzeit 1942/43 die Oper „Die Zauberflöte“ von Mozart. Unter der Leitung von Marianne Vogelsang fanden auch zwei Tanzabende statt. Am ersten Abend wurde die Tanzkomposition Ulrich Keßlers „Der Liebste Roland“ aufgeführt und am zweiten zeigte die Tänzerin eigene Choreographien. In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass bereits in der Spielzeit 1941/42 eine Tanzschule dem Stadttheater angegliedert wurde.

Dem die Spielzeit 1942/43 betreffenden Aktenmaterial ist zu entnehmen, dass der Name des Stadttheaters verändert werden sollte. In einem Brief an den Stadtbürodirektor heißt es dazu:

Im Einverständnis mit dem Herrn Oberbürgermeister wollen wir ab kommender Spielzeit anstelle der bisher üblichen Bezeichnung „Stadttheater Göttingen“ setzen: „Theater der Stadt Göttingen“.⁸⁶²

Damit sollte die enge Beziehung zwischen Theater und Stadt noch mehr verdeutlicht werden. Am 16. März 1943 wird die Namensänderung von der Stadtverwaltung Göttingen beglaubigt.

Die Spielzeit 1942/43, die letzte unter dem Intendanten Gustav Rudolf Sellner, war eine Saison, in der dem zeitgenössischen Sprechtheater wieder mehr Raum gegeben wurde und das Unterhaltungstheater durch das Spielen einer höheren Anzahl von Komödien und Operetten wieder im Vordergrund stand. Einerseits diente das Unterhaltungstheater der Ablenkung der Bevölkerung vom Kriegsgeschehen und das hatte durchaus propagandistischen Charakter, andererseits war das Göttinger Stadttheater schon am Ende der Spielzeit 1941/42 finanziellen Problemen ausgesetzt. Nur Kassenerfolge, und das waren traditionsgemäß die Komödien und die Operetten, versprachen Mehrein-

861 Eicher (2000), S. 486.

862 Stadtarchiv Göttingen: StAGö AHR IE 2, Fach 5, Nr. 3.

nahmen. Die Spielplankonzeption Sellners, der nur wenige Inszenierungen selber leitete, änderte sich dennoch in seiner letzten Spielzeit nur unwesentlich. Erneut spielen die Klassiker in dieser Konzeption eine bedeutende Rolle. Im Gegensatz zu den vorausgegangenen Spielzeiten wird kein antikes Stück inszeniert. Dafür behandeln drei der klassischen Werke einen antiken Stoff. Die Rezeption der Antike findet damit in den Klassikerinszenierungen statt. Sie findet ihren Höhepunkt in der Theaterwoche „Vom klassischen Geist der Deutschen“, die ähnlich wie die Festwoche im Frühjahr 1941 einen Querschnitt der Theaterarbeit des Göttinger Stadttheaters zeigte. Die Woche bringt einzig klassische und zeitgenössische Stücke aus den Bereichen Sprech- und Musiktheater, die einen antiken Stoff zum Gegenstand hatten, zur Aufführung. Neben den Klassikern findet man im Spielplan erneut Stücke aktueller Dramatiker, die sich mit antiken Mythen auseinandersetzen und diese neu gestalten. Dabei geht es vermehrt um die Auseinandersetzung des Menschen mit seinem Schicksal. Zu nennen sind Hermann Burtes „Prometheus“ und Ernst Drolinvaux „Die Heimkehr“, zwei Dramen, die die Verbindung zwischen der Antike und dem Nationalsozialismus aufzeigen wollten. Burtes Stück, das das Führerprinzip legitimiert und Shaws Komödie „Der König von Amerika“, die antidemokratische und antienglische Tendenzen aufweist, beweisen, dass Sellner nicht nur Bildungs- und Unterhaltungstheater in dieser Spielzeit zeigte, sondern auch direkte Propagandastücke. Die indirekte Propaganda auf dem Theater, also die Ablenkung der Bevölkerung durch das Theater, war zu dieser Zeit das theaterpolitische Credo: die direkte Propaganda durch Theaterstücke mit ideologischen Tendenzen eher eine Seltenheit.

Die Regie Sellners legt bei allen Inszenierungen den Schwerpunkt auf die Gestaltung der Sprache. Hierbei werden in den meisten Inszenierungen erneut minimalistische Bühnendekorationen verwendet, damit sich der Zuschauer ganz auf die Worte konzentrieren kann. Der Terminus der „Detailgenauigkeit“ wird in zahlreichen Rezensionen der Saison verwendet, sodass man davon ausgehen kann, dass Sellner darauf besonderen Wert legte. Resümierend kann man sagen, dass Sellner in seiner letzten Spielzeit als Intendant in Göttingen erneut vorwiegend Stücke auf die Bühne brachte, die sich die Antike zum Vorbild nahmen. Der Ruf einer „Oase in der Provinz“ ist auch für diese Saison berechtigt, bedenkt man die Auswahl der inszenierten Werke.

3.4.4 Göttingen – Fazit

Sellner hatte 1940 sein langjähriges Ziel erreicht, Intendant eines Theaters zu sein. Zu Beginn seiner Intendanz wurden von ihm die Erneuerung und die damit einhergehende Verjüngung des Theaters durch die Sprengung der bestehenden Konventionen angekündigt. Er wollte 1940 ein Theater, das für den Menschen da ist und mit dem dieser sich identifizieren kann. Des Weiteren zielte der Intendant auf die Entwicklung eines Idealismus der Künstler und des Publikums, der die Kunst und das Theater verteidigen würde. Sein enger Mitarbeiter Drolinvaux führt diesen Gedanken weiter und sieht die Aufgabe des Theaters auch darin, dass es der HJ die Werte vermitteln muss, für die sie spä-

ter „mit dem Schwert“ kämpfen würde.⁸⁶³ Sellner beschreibt in zahlreichen Ausführungen die bedeutungsvolle, politische Aufgabe des Theaters im Krieg. Das oftmals beschriebene „Festliche und Erhabene“ des Spielplans impliziert Ablenkung, Unterhaltung und Herabspielung. Das von dem neuen Intendanten angestrebte Theater, das dem „Konventionellen“ entgegenwirken sollte, war also keines, das den kulturpolitischen Leitlinien der Nationalsozialisten widersprach. Vielmehr zeigte es Stücke, die einen gewissen Seltenheitswert hatten und die in einem eher unkonventionellen, minimalistischen Stil aufgeführt wurden. Gleichwohl huldigt er in zahlreichen Äußerungen dem NS-Staat, der seiner Meinung nach die Kunst am großzügigsten förderte.

Am 1. August 1940 hatte Gustav Rudolf Sellner seine Arbeit als neuer Intendant des Göttinger Stadttheaters begonnen, nachdem er zuvor als Leiter des Schauspiels der Oldenburger Bühne gewirkt hatte. Seine Vorstellung war es auch, das Göttinger Theater auf ein intellektuelles Niveau zu heben, das dem einer Universitätsstadt würdig sei. Dazu versuchte Sellner,

... die großen antiken und klassischen Dramen in einem Stil herauszubringen, der dem heutigen Geschlecht die ursprüngliche Schönheit, den Wesenskern und Ideengehalt wieder erschließt.⁸⁶⁴

Dies war ein experimenteller Kurs, der zur Zeit des Nationalsozialismus nur damit zu legitimieren war, die Bindung zwischen Theater und Universität zu fördern und dem Bildungstheater damit eine herausragende Stellung verschaffen zu wollen. Tatsächlich schuf der Göttinger Theaterleiter in den drei Spielzeiten von 1940 bis 1943 einen ausgewogenen Spielplan im Sprech- und Musiktheaterbereich. In diesem Zeitraum feierten 30 Komödien und 27 Tragödien, 27 Klassiker und 30 zeitgenössische Dramen am Stadttheater Göttingen Premiere. Bedeutend sind die Inszenierungen in der Ära Sellner auch deshalb, weil sie, wie schon erwähnt, einen hohen Seltenheitswert hatten und damit über die Grenzen des Stadttheaters hinaus bekannt wurden. Diese Aufführungen höchsten Ranges, meistens unter der Regie Sellners oder Heinrich Kochs, führten zu höheren Zuschauerzahlen und lenkten die überregionale Aufmerksamkeit auf das Stadttheater. Zu den erfolgreichsten Inszenierungen zählen: Sophokles „Elektra“, Aristophanes „Plutos“, Aischylos „Die Perser“, Goethes „Pandora“ und Burtes „Prometheus“. Der Spielplan sollte das „Schönste“ aus allen Epochen von der Antike bis zur Gegenwart zeigen und damit das Göttinger Stadttheater zu einer „Oase in der Provinz“ machen.

Die Spielpläne der drei Spielzeiten am Göttinger Stadttheater unter der Intendanz Sellners lassen eine Entwicklungslinie erkennen. Sellner war weiterhin auf der Suche nach einer neuen Dramatik. Der Reichsdramaturg Schlösser forderte auch für die Spielzeit 1940/41 heroische Dramen. Dies erfüllte Sellner, indem er heroisch anmutende Klassiker wie „Wallenstein“ auf die Bühne brachte, „Wallensteins Lager“ sogar im Freien aufführte oder durch die Inszenierung heroischer zeitgenössischer Dramatik, wie Erwin Guido Kolbenheyers „Gregor und Heinrich“ – ein Stück, das erneut die

863 Drolinvaux galt als einer der wichtigsten Mitarbeiter Sellners. Er übersetzte und bearbeitete die antiken Dramen des Sophokles, des Aristophanes und des Aischylos für das Stadttheater und schrieb das Stück „Die Heimkehr“.

864 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1941. Nr. 127, S. 3.

Kirche kritisierte – oder Richard Billingers „Der Gigant“, ein Drama, das den Krieg mit der „Blut- und Bodenideologie“ versuchte zu legitimieren. In der Spielzeit 1941/42 überwiegen die Klassiker und die zeitgenössischen Komödien, während 1942/43 zeitgenössische Dramen, Komödien und Operetten dominieren. Das „Heroische“ war zu diesem Zeitpunkt nicht mehr gefragt, da das Theater nun primär v.a. als Unterhaltungsmedium zur Kriegsablenkung genutzt werden sollte und da, ebenfalls dem Krieg geschuldet, Kassenerfolge aufgrund der finanziellen Notlage des Theaters dringend gebraucht wurden.⁸⁶⁵ Sellner inszenierte auch weiterhin Bildungstheater. Die Spielpläne zeigen eine für die Provinz ungewöhnlich große Anzahl an Klassikern.

Im Dritten Reich kam es nach Thomas Eicher zu nur 42 Inszenierungen⁸⁶⁶ antiker Dramen.⁸⁶⁷ Dieser Fakt ist verwunderlich, denkt man an die Diskussion, antike Vorbilder in der zu entwickelnden deutschen Dramatik zu Rate zu ziehen, die bereits 1934 mit der Thingspielbewegung begann. Die Antikenrezeption während des Nationalsozialismus entstand also aus dem Wunsch nach einer eigenen heroischen Dramatik. Nach der Aufgabe der Thingspielprojekte und der Konsolidierung der Macht der Nationalsozialisten flachte diese Forderung ab und kam erst 1937/38 mit Schlössers Beförderung der heroischen Dramatik wieder auf. Curt Langenbeck, der mit seinen eigenen Stücken scheitert, spricht sich in seiner Rede „Die Wiedergeburt des Dramas aus dem Geist der Zeit“, die er am 29. November 1939 im Künstlerhaus hielt, für die Vorbildfunktion der Antike für die neue Dramatik aus.⁸⁶⁸ Auch Schlösser propagierte zu dieser Zeit die Verbindung zwischen der Antike und dem Nationalsozialismus, war ein Verfechter des Ansatzes, sich die Antike als Vorbild für die heroische Dramatik zu nehmen und nutzte zur Bekräftigung dieser Forderung die Theorie Rosenbergs, dass eine „seelisch-rassische Verwandtschaft“ zwischen Griechen und Germanen bestehe. Eicher bemerkt, dass es keine nennenswerten Auswirkungen dieses Ansatzes auf die Theaterspielpläne gab.⁸⁶⁹ Sellners Theater kann also diesbezüglich als Ausnahme gelten. Er folgt diesem Ansatz und inszeniert in den ersten zwei Spielzeiten drei antike Stücke von Sophokles, Aristophanes und Aischylos und zwar just in dem Moment, in dem deutsche Truppen in Griechenland einmarschieren. Auch dies war wohl ein Grund, warum plötzlich die Verbindung zwischen der Antike und dem Germanentum gesucht wurde. Zugleich konnte Sellner damit den bildungspolitischen Auftrag des Theaters erfüllen und eine Verbindung zwischen der Universität und dem Theater herstellen, da der Chor von der neu geschaffenen „Arbeitsgemeinschaft Universität-Theater“ gestellt wurde. Dabei war dem Intendanten wichtig, auch diese Dramen in einer verständlichen Sprache herauszubringen und so instruierte er seinen Dramaturgen Drolinvaux geeignete Übersetzungen zu liefern. Den Chor, und dies ist zugleich die Verbindung zu seinen späteren Antiken-Inszenierungen, lässt er statuarisch auftreten, ohne Strophenform und in abgehackter Sprechweise agieren, augenscheinlich aber deshalb, um die Hörbarkeit

865 Diese Entwicklung hängt mit dem Scheitern des Blitzfeldzuges gegen die Sowjetunion 1941 und der damit einhergehenden Kriegswende zusammen.

866 Hierbei fehlt Sellners Regiearbeit des Dramas „Plutos“ von Aristophanes, sodass es sich wahrscheinlich um 43 Inszenierungen handelt.

867 Eicher (2000), S. 293.

868 *Das Innere Reich*. Januar/Februar 1940. Leipzig 1940, S. 923-957.

869 Siehe dazu: Eicher (2000), S. 293-295.

der schwierigen Chorpässagen zu verbessern. Sein Ziel war es ja, die Dramen der Antike und der Klassik in einem Stil herauszubringen, der dem Zuschauer verständlich ist. Damit lag er in der Tradition seiner Arbeit in der Weimarer Republik, die ebenfalls den Anspruch hatte, die Klassiker zu vergegenwärtigen, aber Gegenwartsbezüge vor allem über das Bühnenbild herzustellen. Die Ästhetik seiner Göttinger Inszenierungen war gleichwohl weniger experimentell als in Gotha oder Coburg. Sein Hauptaugenmerk lag auf der Sprache, im Transportieren des „ursprünglichen Ideengehalts“ und in der Detailgenauigkeit. Dabei achtete er darauf, dass alles, was die Aufmerksamkeit des Zuschauers von der Sprache und dem Inhalt ablenkte, von der Bühne verbannt wurde. Er arbeitete dafür vermehrt mit minimalistischen Bühnenbildern und unterstrich wichtige Passagen durch den Einsatz von Musik. Auffällig ist, dass Rezensenten vereinzelt von einem zu langsamen Tempo und von einem Zuviel an Spielpausen sprechen. Auch dies könnte ein Indiz dafür sein, dass Sellner sicher gehen wollte, dass sein Publikum das Gesprochene versteht und reflektiert. Dieser neue Bühnenstil lässt sich nicht nur bei den Klassikerinszenierungen erkennen, sondern auch in zahlreichen Inszenierungen verschiedener Genres. Die Klassikerinszenierungen beschränkten sich natürlich nicht auf die Antike allein, obwohl es auch viele Klassiker mit antikem Inhalt wie Kleists „Amphitryon“, Goethes „Iphigenie auf Tauris“ oder Goethes „Pandora“ auf der Bühne zu sehen gab, die ebenfalls im Zusammenhang mit der Antiken-Rezeption zu sehen sind. Auffällig ist, dass in der Spielzeit 1942/43 kein antikes Stück inszeniert wurde, dass man aber genau diese drei Klassiker inszenierte. Gleichzeitig kamen in dieser Spielzeit eine klassische und eine zeitgenössische Oper zur Aufführung, die antike Stoffe aufgriffen. In den drei Spielzeiten Sellners in Göttingen wurde weiterhin das Werk Shakespeares gepflegt. Die Göttinger Bühne zeigte vier Werke des Dichters und lag damit über dem Durchschnitt anderer deutscher Bühnen. Sellner gab dem Theater in Göttingen und dessen Mitarbeitern ein ganz bestimmtes eigenes künstlerisches Gepräge und richtete die Aufmerksamkeit der deutschen Theaterwelt auf die Stadt Göttingen.⁸⁷⁰ Das Göttinger Tageblatt schreibt:

In erster Linie waren es seine von einem ganz persönlichen Stil geformten Aufgaben der Klassiker von der Antike bis zu Kleist, Schiller und Goethe, die das Göttinger Theater zu dem gemacht haben, was Sellner in seiner Antrittsrede vor dem Theaterbeirat zu erstreben versprach, nämlich zu einer „Oase in der Provinz“.⁸⁷¹

Wie bereits erwähnt, richtete sich Sellners Spielplankonzeption nach der Forderung Schlössers, die Antike zum Vorbild für eine heroische Dramatik zu machen. Dazu schuf der Intendant Sellner den Zyklus „Im Geist der Antike“, der alle drei Spielzeiten verbindet. Hierzu gehörten u.a., die bereits ausführlich behandelten zeitgenössischen Werke „Alexander“ von Curt Langenbeck, „Achill unter den Weibern“ von Hans Jüngst, „Kirschen für Rom“ von Hans Hömberg, „Prometheus“ von Hermann Burte und „Die Heimkehr“ von Ernst Drolinvaux. In den meisten zeitgenössischen Dramen, die sich mit der Antike beschäftigten, ging es um den Menschen, der seinem Schicksal ausgeliefert ist. Zu erwähnen ist die detailliert beschriebene Theaterwoche der Spielzeit 1942/43 „Vom klassischen

870 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1942. Nr. 290, S.3.

871 Ebd.

Geist der Deutschen“, in der die Antiken-Rezeption der drei Spielzeiten ihren Höhepunkt erlebte. Wie bereits erwähnt, zeigte der Spielplan ein relativ ausgewogenes Verhältnis im Sprechtheaterbereich. Die zeitgenössische Komödie überwog allerdings in den letzten beiden Saisons.

Auch die Musiktheaterinszenierungen Sellners bezeugen die durch den Intendanten gewachsene Bedeutung des Göttinger Stadttheaters. In der künstlerischen Zusammenarbeit mit dem Städtischen Musikdirektor Carl Mathieu Lange inszenierte Sellner u.a. „Amelia geht zum Ball“ von Menotti, „Falstaff“ von Verdi, „Die Gnade des Titus“ von Mozart, „Orpheus und Eurydike“ von Gluck, „Othello“ von Verdi, „Die Hochzeit des Figaro“ von Mozart, „Dornröschen“ von Cesar Bresgen, „Das Urteil des Paris“ von Bresgen und „Die Zauberflöte“ von Mozart. Die stilistische Geschlossenheit dieser Aufführungen wurde in der lokalen Presse immer besonders hervorgehoben. Gerald Köhler schreibt:

So wie sich Sellner am Endpunkt des ersten Instrumentalen Theaters 1959 dem Musiktheater zuwandte, zog er sich in den 40er Jahren in Abkehr von seinem nationalsozialistisch bestimmten Theater in die Musikalisierung zurück.⁸⁷²

Diesem Rückzug in die Musikalisierung muss widersprochen werden. Sellners Regiearbeiten im Sprechtheater überwiegen bei weitem. Außerdem inszenierte er bereits Mitte der 30er Jahre Opern und Operetten in Oldenburg. Hinzu kommt, dass er auch in seinen Musiktheaterinszenierungen der kulturpolitischen Linie der Nationalsozialisten treu blieb. Kurz vor der Annexion Österreichs inszeniert er z.B. Mozart und richtete sich damit nach den Vorgaben der entsprechenden Behörden. Auch die Förderung der Arbeiten des Nationalsozialisten Bresgen, Sellner inszeniert u.a. die Uraufführung von dessen Oper „Das Urteil des Paris“, zeigt, dass es nicht um eine „Abkehr von seinem nationalsozialistisch bestimmten Theater“ ging. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch, dass Sellner mit „Orpheus und Eurydike“ von Gluck und „Das Urteil des Paris“ von Bresgen zwei Opern mit antiken Inhalten auf die Bühne brachte. Dies war Teil seiner Antikenkonzeption, mit der er, wie gezeigt, ganz auf der kulturpolitischen Linie des Nationalsozialismus lag. Dass Sellner in den 40er Jahren weniger Stücke mit nationalsozialistischer Ideologie inszenierte, lag einzig daran, dass diese nicht mehr verlangt waren. Die Spielzeit 1942/43 zeigt dennoch nicht nur das unter dem Deckmantel des „Bildungs- und Unterhaltungstheaters“ beschriebene Theater der indirekten Propaganda. Die Besonderheit ist, dass mit den Stücken „Prometheus“ von Burte, das dem Führerprinzip huldigt, und „Der König von Amerika“ von Shaw, das eine antidemokratische und antienglische Tendenz aufweist, zwei Werke den Weg in den Spielplan fanden, die direkte Propaganda machten. Die Musiktheaterinszenierungen sind also nicht als Rückzug ins Unpolitische zu werten. Die Motivation des Regisseurs und Intendanten ist einzig mit dessen Interesse an der Musik und der vorhandenen Sparten am Göttinger Theater zu begründen. Die Musikalisierung in seiner Arbeit umfasste nicht ausschließlich das Musiktheater. Wie schon in einigen Regiearbeiten in Gotha, Coburg und Oldenburg arbeitete Sellner auch in Göttingen mit Bühnenmusik im Sprechtheaterbereich. Zu diesen Inszenierungen gehörten Sopho-

872 Köhler (2002), S. 44.

kles „Elektra“, Hans Jüngsts „Achill unter den Weibern“, Aischylos „Die Perser“, Hans Rehbergs „Kaiser und König“ oder Goethes „Pandora“.

Sellners Spielplan kann man also in drei Hauptbestandteile gliedern. Der Intendant brachte Klassiker in einem für den Zuschauer begreifbaren Stil, heroische Dramen der Gegenwart, die sich dem antiken Stil annäherten und Musiktheater mit einem heroischen Charakter, auf die Bühne des Stadttheaters. Interessant ist zu sehen, dass die Inszenierungszahlen Sellners in den drei Spielzeiten seiner Intendanz kontinuierlich zurückgingen. Waren es in der Spielzeit 1940/41 noch 15 Inszenierungen, die Sellner selbst leitete, so führte er 1941/42 nur noch bei 13 Inszenierungen und 1942/43 nur bei 8 Inszenierungen selbst die Regie. Dies lag vor allem an der stetig steigenden Zahl der Aufgaben des Intendanten Sellners, der auch in Göttingen offizielle Ämter übernahm, u.a. wurde er 1942 zum Gaukulturwart für Theaterfragen des Gaues Südhannover-Braunschweig ernannt. Zu dem berief man ihn bereits Mitte 1942 als Generalintendant nach Hannover. Er bekam noch bis Ende April 1943 seine Bezüge⁸⁷³ aus der Göttinger Stadtkasse, was bedeutet, dass er die Spielzeit 1942/43 nicht bis zu ihrem Ende am 10. Juli 1943 als Intendant begleitete. Einige im Stadtarchiv befindliche Briefe weisen darauf hin, dass der neue Intendant Hans Karl Friedrich bereits im März 1943 sein Amt aufnahm.

Eine ebenfalls im Archiv erhalten gebliebene Tabelle gibt Auskunft über die Rechnungsjahre 1940 bis 1943 und über Ausgaben, Einnahmen und Zuschüsse.⁸⁷⁴ Entnehmen kann man ihr, dass unter dem Intendanten Sellner sowohl die Ausgaben als auch die Einnahmen des Theaters kontinuierlich angestiegen waren und die Förderungen durch die Kämmererei und durch das Reich zugenommen hatten.

Eine Vorstellung über das Gehalt eines Intendanten an einem Provinztheater erhält man aus einem Brief Sellners an den Oberbürgermeister Göttingens A. Gnade vom 19. Juni 1941, in dem der Intendant um eine Gehaltserhöhung bittet. Er leitet folgendermaßen ein:

Im Laufe dieser Spielzeit, in der es mir vergönnt war, reichlich unterstützt durch die Stadtverwaltung, das Stadttheater Göttingen einer vermehrten Beachtung im Reiche und der besonderen Wertschätzung der zuständigen Reichsbehörden entgegenzuführen, habe ich mich mit dem mir eigenen Optimismus bemüht, meine privaten Sorgen möglichst zu unterdrücken. Nun aber beginnen sie, mich in einer Weise zu beherrschen, die mich zwingt, sie vor der zuständigen Stelle laut werden zu lassen.⁸⁷⁵

Sellner meint damit seine finanziellen Sorgen und schreibt von 700 RM Intendantengehalt zuzüglich 50 RM Repräsentationszuschuss. Dies ist, so schreibt Sellner weiter „wenn man von einigen kleinen Wanderbühnen absieht, das kleinste Intendantengehalt im Reich. Ausgezahlt werden von dieser Summe heute monatlich 502 RM“. Des Weiteren schreibt Sellner, dass ihm Angebote vorlägen, bei denen er 1100 RM verdienen könnte und dass sich seine Oldenburger Bezüge auf 900 RM beliefen, er sich

873 Sellners Bezüge beliefen sich seit dem 1. August 1942 auf monatlich 1000 RM.

874 Stadtarchiv Göttingen: StAGö AHR IE 2, Fach 14, Nr. 4.

875 Stadtarchiv Göttingen: StAGö AHR IE 2, Fach 6, Nr. 25.

damals aber für Göttingen entschieden hätte, weil er „einen materiellen Dämpfer zugunsten einer reineren künstlerischen Entwicklung für richtig, ja notwendig“ hielt. Er beendet seinen Brief mit der Bitte um Aufstockung seines Gehalts und schreibt:

Ich glaube, Sie wissen, wie sehr sich meine Begeisterung für Göttingen in dem einen Jahr meiner Tätigkeit noch gesteigert und vertieft hat. Meine Pläne für die Zukunft sind so sehr auf Göttingen gerichtet, dass ich das Gefühl habe, mich von dem Druck befreien zu müssen, der meinen Kollegen Städte wie die unsre meist nur als Durchgangsorte und sogenanntes Sprungbrett erscheinen lässt. – Heil Hitler! Ihr stets sehr ergebener Gustav Rudolf Sellner.

Der Oberbürgermeister Gnade billigt Sellner rückwirkend ab dem 1. April 1941 eine Erhöhung des monatlichen Repräsentationszuschusses um 150 RM zu.⁸⁷⁶ Das jährliche Dienststeinkommen Sellners belief sich nun Brutto auf 10200 RM. In der Spielzeit 1942/43 wurde Sellners jährliches Bruttogehalt auf 12000 RM aufgestockt.⁸⁷⁷

Über das Privatleben Sellners während seiner Zeit in Göttingen ist nur wenig bekannt. Aus einem Brief Gustav Rudolf Sellners an Oberbürgermeister Gnade geht hervor, dass Else York, Sellners erste Frau, im Sommer 1939 gestorben war. Sellner schreibt am 5. Juli 1940:

Durch eine unheilbare Erkrankung meiner Frau, die erst nach vierjähriger Dauer im vergangenen Sommer durch den Tod ihre Lösung fand, entstanden mir Sanatoriumsausgaben, die selbst bei gutem Einkommen fast unerschwinglich waren.⁸⁷⁸

Er bat Gnade um die Gewährung eines Vorschusses von 1200 RM, um die entstandenen Schulden zu tilgen, der ihm auch zugesichert wurde. Noch im Jahr 1940 heiratete Sellner die Schauspielerin Manuela Bruhn, die dann ab der Spielzeit 1941/42 in Göttingen als sentimentale und jugendliche Liebhaberin engagiert wurde. Aus der Ehe, die 1950 geschieden wurde, gingen zwei Kinder hervor.

Sellner engagierte vor allem junge Darsteller, richtete den „Kreis der Freunde des Stadttheaters“ ein, um die Bürgerschaft näher an das Theater zu binden und förderte eine enge Arbeitsgemeinschaft zwischen dem Theater und der Universität. Diese Initiativen führten dazu, dass das Stadttheater an Bedeutung für die Stadt und die Theaterlandschaft im Dritten Reich gewann, die Zuschauerzahlen stiegen und sich der Begriff der „Oase in der Provinz“ über die drei Spielzeiten hinweg legitimierte.

Die Verdienste des Intendanten um das Göttinger Stadttheater fanden in einer Abschiedsveranstaltung am 11. Juli 1943 ihre Würdigung. Oberbürgermeister Gnade fand zur Verabschiedung Sellners folgende Worte:

Lieber Herr Sellner, Sie traten bei Übernahme dieses Theaters in die aufsteigende Bahn ihres Vorgängers Dr. Bauer ein. Diese Bahn haben sie in drei Jahren in steiler Kurve auf die Höhe des heutigen Ruhmes geführt, und das nicht mit billigen, allgemeingefälligen

876 Ebd.

877 Theatermuseum Hannover: Personalakte – Gustav Rudolf Sellner – Generalintendant.

878 Stadtarchiv Göttingen: StAGö AHR IE2, Fach 6, Nr. 25.

Mitteln, sondern mit einer Kunst, die uns schwer verständlich, die aber die Jahrhunderte der Menschheit geschenkt haben, um sie einmal für Stunden zu erlösen aus diesem alltäglichen Leben. Ihre neuen Wege wurden nicht immer verstanden, aber dabei befanden Sie sich in bester Gesellschaft bei den großen Meistern unserer Geschichte. Sie haben aber dem Göttinger Theater – Darsteller wie Zuschauer – Ihre Kunstgesinnung vermittelt. Die Menschen kamen, man mußte es gesehen haben, und darin lag ihr Erfolg. Ihre Ideen waren fruchtbringend gewesen. Das Theater hatte, ohne daß es sonderlich auffiel, ein neues Gesicht bekommen. Ihr Wille hatte gesiegt, in Deutschland schrieb und sprach man von den Erfolgen des Theaters in Göttingen. Ihnen zum Ruhm und der Stadt zur Ehre!

Nach den Dankesworten des Oberbürgermeisters Gnade folgte die Aufführung von Sellners Lieblingsoper „Orpheus und Eurydike“ von Christoph Willibald Gluck. Gnade schreibt über die Wahl dieser Inszenierung zur Abschiedsvorstellung:

Diese Oper offenbart Ihre Kunstgesinnung: ohne großen äußerlichen Aufwand werden hier die Seele, das Gemüt des Menschen erfaßt und einmal dem Gebiet des Alltags entrückt in das Göttliche des Daseins. Daß diese Richtung einmal wieder immer mehr Allgemeingut des deutschen Volkes werde, wünschen wir Ihnen zum Lohn auf Ihrem Weg!

879

Die Inszenierung hatte Gustav Rudolf Sellner und die musikalische Leitung der nun ebenfalls nach Hannover berufene C. M. Lange bereits in der Spielzeit 1940/41 übernommen. Die Südhannoversche Zeitung berichtet über die Abschiedsvorstellung:

Dann teilte sich der Vorhang und noch einmal standen wir im Bann dieser ausdrucksvollen Aufführung, deren Zustandekommen ermöglicht wurde, indem Wilhelm Walter Dicks für wenige Stunden den grauen Rock des Soldaten mit dem griechischen Gewand vertauschte [...] In diesem Augenblick war die Wahl gerade dieses Stückes von einer gewissen inneren Symbolik und Bedeutung, lag doch in ihr noch einmal eine fast programmatische Manifestation dessen, was Intendant Sellner sowohl wie Musikdirektor Lange in ihrem Tun auf szenischem wie auf musikalischem Gebiet und darüber hinaus in ihrer Gesamtausrichtung beherrscht hatte [...] Und als dann der letzte Ton verklungen, der Vorhang sich zum letzten Mal geschlossen hatte, da brauste ein Beifall durch das Haus, wie wir ihn von unserem gewiß doch beifallsfreudigen Theaterpublikum kaum je erlebt haben.⁸⁸⁰ (Auslassung – C.W.)

879 Ebd.

880 *Südhannoversche Zeitung*. Göttingen 1943. Nr. 160, S. 3.

Kurt Berenbrock unterstrich in seinem Artikel über den Abschiedsabend den Wunsch aller Göttinger, dass über diesen offiziellen Abschied hinaus eine weitere Verbundenheit zwischen dem Intendant Sellner und Göttingen bestehen bleiben möge.

Ein Brief Gnades an den neuen Intendanten Friedrich vom 13. Juli 1943 lässt erkennen, dass der Oberbürgermeister Göttingens dennoch über den Weggang Sellners erleichtert war. Gnade beschwert sich darin über das „Zuviel“ im Spielplan Sellners und hält den geordneten Spielplan des Osnaabrücker Theaters für vorbildlicher. Er schreibt:

Den Abschied von Herrn Sellner und des Herrn Lange haben wir nun hinter uns. Die Feier war sehr würdig. Ich habe etwa 10 Minuten gesprochen und den beiden ein paar angenehme Worte gesagt. Die Aufführung anschließend war wundervoll. Zum Schluß gab es viel Beifall und viele Blumen. Im kleinen Kreise sind wir dann noch einige Stunden in der Ratsweinstube zusammengewesen. So ist hiermit die Ära Sellner und Lange nun endgültig abgeschlossen und für Sie ist eine Bahn frei zur Leistung und zum Ruhm.

881

Auch und vor allem die „oft bis ins Kultische gehenden Inszenierungen“⁸⁸² Sellners im Sprechtheater fanden großes Aufsehen im Theaterbereich. Das Göttinger Tageblatt schreibt zum Abschied Sellners aus Göttingen:

Vom „Wallenstein“ über Kleists „Amphitryon“, wohl der schönsten und reifsten seiner Regietaten, spannte sich ein weiter Bogen, der auch die Neubearbeitungen antiker Werke wie der „Elektra“, der „Perser“ usw. umspannte, nicht zu vergessen der ganz aus der Herrlichkeit ihrer Sprache heraus gestalteten Goetheschen „Iphigenie“ und des „Tasso“ [...] In allen diesen Inszenierungen, so werkgetreu sie waren, trat die künstlerische Persönlichkeit Sellners plastisch hervor. Als Spielleiter strahlte er auf seine Mitarbeiter eine faszinierende Wirkung aus, er riß mit und wußte mit wenigen Worten dem jüngsten Anfänger die Bedeutung ihrer oft noch so kleinen Aufgabe deutlich zu machen. Es war zu erwarten und auch zu befürchten, daß diese vom Theater besessene Persönlichkeit über kurz oder lang Göttingen mit einer größeren Wirkungsstätte vertauschen würde. Dieses neue und größere Arbeitsfeld hat ihm Gauleiter Lauterbacher, der von Anfang an die Göttinger Arbeit Sellners mit Aufmerksamkeit verfolgte, nunmehr durch seine Ernennung zum Generalintendanten von Hannover geschaffen. Diese Berufung ist nicht nur für G. R. Sellner, sondern auch für unser Theater eine überaus ehrenvolle Auszeichnung, und es ist erfreulich, daß die Göttinger Bühne seinem Einfluß auch fernerhin erschlossen bleibt.⁸⁸³ [Auslassung – C.W.]

881 Stadtarchiv Göttingen: StAGö AHR IE 2, Fach 1, Nr. 4.

882 *Südhannoversche Zeitung*. Göttingen 10. Dezember 1942. Nr. 290, S. 4.

883 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 1942. Nr. 290, S. 3.

Wilhelm Walter Dicks umreißt die Arbeit Sellners in Göttingen in kurzen Sätzen und verdeutlicht, dass auch sein späteres Schaffen auf seiner Arbeit in Göttingen aufbaute. Er schreibt in seinem Gratulationsbrief zum 80. Geburtstag Sellners, der zahlreiche Kritiken aus der Göttinger Zeit enthält:

Warum nun so viele Kritiken aus einer Kleinstadt wie Göttingen? Wo Sie doch an so vielen grossen Theatern der Welt inszeniert haben! Weil aus ihnen all das hervorgeht, was so bezeichnend in den vielen Jahren Ihrer gesamten Arbeit geblieben ist: HÖCHSTE KÜNSTLER. ANSPRÜCHE, EINFÜHLUNG DES GEISTIGEN GEHALTES, SICHTBARMACHUNG VON HINTERGRÜNDEN, GRÖSSTES VERANTWORTUNGSGEFÜHL, EINHEIT VON WORT UND MUSIK, ABSOLUTE WERKTREUE.⁸⁸⁴

Gustav Rudolf Sellner sollte in der letzten Spielzeit des Dritten Reiches die Generalintendanz der Städtischen Bühnen Hannover übernehmen. Mit ihm wurden auch der Städtische Musikdirektor Carl Mathieu Lange zum musikalischen Leiter des Opernhauses und der Oberspielleiter Heinrich Koch zum Schauspieldirektor nach Hannover berufen.

3.5 Hannover

Die Rekonstruktion der Vorgänge im Theaterbereich der Stadt Hannover während des Nationalsozialismus erweist sich als äußerst schwierig, da laut einem Schreiben der Theaterleitung von 1944 sämtliche laufende Akten der beiden Spielstätten bei einem Bombenangriff im Jahr 1943 im Theater verbrannt sind.⁸⁸⁵ Die für die Thematik „Sellner“ relevante Spielzeit 1943/44 bleibt von dieser Tatsache beinahe unberührt, da die Archivarien bei der Zerstörung des Theaters am 9. Oktober 1943 vernichtet wurden und damit nur den Beginn der Saison und die Vorarbeit zur Saison 1943/44 betreffen.⁸⁸⁶ Gerd Schulte schreibt rückblickend 1965:

Selten hat sich ein Theaterwandel so abrupt und so heilsam vollzogen wie 1943 in Hannover. Sellner wurde Generalintendant und fegte mit einem Schläge eine überlebte, erstarrte, in Plüsch und Butzenscheibenromantik, in dröhnendes Mimenpathos verliebte Tradition von der Bühne.⁸⁸⁷

884 Nachlass Sellner – „alles ist Gegenwart“ – gebundene Briefe zum 80. Geburtstag Sellners.

885 Vgl. Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover: Nds. 460 Acc. 2003/ 229 Nr. 134.

886 Erhaltene Zeitungen aus diesem Zeitraum halfen mit, die Rekonstruktion zu vervollständigen. Am 1. März 1943 waren die „Niedersächsische Tageszeitung“ mit dem „Hannoverschen Anzeiger“ zur „Hannoverschen Zeitung“ vereinigt worden, die die Grundlage der Recherchen bildete.

887 Rischbieter, Henning/ Gerd Schulte: *Kurt Ehrhardt*. Hannover 1965, S. 15 [kurz: Rischbieter (1965)].

3.5.1 „Zur Schaffung einer Generalintendanz der Städtischen Bühnen Hannover“

Sellner umriss bereits zu Beginn seiner Intendanz in Göttingen das Ziel seines Vorhabens, Theaterkonventionen zu sprengen und er erreicht dieses durch die Aufstellung eines unkonventionellen Spielplans und durch einen Bühnenstil, der sich auf die Sprache und den ‚Geist der Werke‘ konzentrierte und alles ‚Störende‘ beseitigte. Auch in Hannover spricht er von der Umgestaltung und Erneuerung der Bühne, was er, folgt man dem Statement Schultes, offensichtlich auch erreicht hat. Zu klären ist also, wie Sellner dies 1943/44 an den Städtischen Bühnen Hannover verwirklichte. Sellner inszenierte in seiner Zeit als Generalintendant nur zwei Werke, die Mozartoper „Titus“ und Gerhart Hauptmanns „Iphigenie in Aulis“. Das Hauptaugenmerk der Betrachtung wird daher auf Sellners Arbeit als Intendant der „Städtischen Bühnen“ liegen. Gleichsam werden hierbei auch die Planungen Sellners eine Rolle spielen, die durch die Schäden der Bombardierungen bzw. durch die Schließung der Theater nicht oder nur teilweise erfüllt werden konnten.

Die „Industrie- und Verwaltungsstadt“ Hannover mit 443 000 Einwohnern hatte 1919 das ehemalige hannoversche Hoftheater in alleiniger Trägerschaft übernommen. Die Städtischen Bühnen setzten sich seit 1925 aus dem Opernhaus und dem Schauspielhaus an der Hildesheimer Straße zusammen.⁸⁸⁸ Auch Dr. Rolf Roenneke war Mitglied der Städtischen Bühnen in Hannover und wirkte hier in den 20er Jahren als Oberspielleiter des Schauspiels und von 1919 bis 1927 als Schauspielregisseur.⁸⁸⁹ Seit 1934 leiteten der Intendant Professor Rudolf Krasselt die Oper und Alfons Pape, ebenfalls als Intendant, das Schauspiel. Bereits 1938 wurde erste Kritik an der Leistung der Schauspielsparte von Seiten der Nationalsozialistischen Partei hörbar. Dem Generalmusikdirektor Rudolf Krasselt warf man inoffiziell vor, dass er das Gegenwartsschaffen „lebender Komponisten“ zu wenig berücksichtigt hätte. Das war eine Behauptung, die nicht richtig war, da Krasselt ständig Ur- und Erstaufführungen inszenierte oder inszenieren ließ.⁸⁹⁰ Gauleiter Lauterbacher entließ Krasselt vorzeitig in den Ruhestand. Krasselt „wurmte besonders die schäbige Art seines Nachfolgers Sellner, in Kastens Hotel mit den Ensemblemitgliedern zu verhandeln, ohne in der Intendanz einen Besuch zu machen“.⁸⁹¹ Interessant ist auch, dass Gauleiter Lauterbacher Krasselt kurz vor dessen Zwangspensionierung noch zum Gaukulturrat für Musikfragen ernannte, um dessen Verdienste um das Musikleben in Hannover zu würdigen. Wahrscheinlich tat er dies, um Krasselt zu besänftigen und ihn so von einem Einspruch gegen seine Pensionierung abzuhalten. Nach Prof. Dr. Henning Rischbieter bestand bereits 1940 der Plan, eine Generalintendanz für Hannover zu schaffen und Kurt Barre, der von Adolf Hitler höchst-

888 Eicher (2000), S. 131.

889 Weber, Brigitta: *Prinzenstraße. Hannoversche Hefte zur Theatergeschichte. Heft 2.* Hannover 1994 [kurz: Weber (1994)].

890 Am 5. Juni 1943 fand unter anderen die Uraufführung der Oper „Der Kuckuck von Theben“ von Ermanno Wolf-Ferrari im Opernhaus Hannover statt. Geleitet wurde sie noch von Rudolf Krasselt, der einen Monat später in den Ruhestand gehen musste.

891 Grabe, Thomas: *Unter der Wolke des Todes leben.... Hannover im Zweiten Weltkrieg.* Hamburg 1983, S. 177 [kurz: Grabe (1983)].

persönlich protegiert wurde, hier zu installieren.⁸⁹² Lauterbacher prüfte die Möglichkeit einer Entlassung Krasselts mit dem Ergebnis, dass er Barre absagen musste. Erst 1943 wurde Krasselt pensioniert, Pape entlassen und „der vom NS-Gauleiter Hartmann Lauterbacher von Göttingen nach Hannover vorangeschobene Regisseur Gustav Rudolf Sellner“⁸⁹³ mit der Generalintendanz beauftragt.

Schon im Juli 1942 war klar, dass Sellner nach Hannover gehen würde. Dies wird aus einem Brief von Friedrich-Carl Kobbe von der Bavaria Filmkunst GmbH München, datiert auf den 25. Juli 1942, ersichtlich. Kobbe gratulierte Sellner zu seinem Schritt nach Hannover, eine Information, die er von den beiden Schauspielern Ewald Balsler und Ernst-Fritz Fürbringer⁸⁹⁴ hatte. Er schreibt:

Das finde ich großartig – weniger im Hinblick auf die künstlerische Situation, die sich seit einigen Jahren in Hannover herausgebildet hat, als im Hinblick auf die Möglichkeiten, die dort gegeben sind und nur auf einen Mann warten, der sie auszunutzen versteht.

⁸⁹⁵

Wie bereits erwähnt, lag die Leitung der Oper in den Händen des Intendanten Prof. Dr. Rudolf Krasselt und die des Schauspiels in den Händen des Intendanten Ratsherrn Alfons Pape. Kobbe, der nur von der Besetzung des „Pape-Postens“ durch Sellner wusste, schreibt weiter:

... Pape, den ich in meinen Kasseler Anfängen ausgiebig kennen lernte und dann in München wieder traf, als er hier die unglückselige Erbschaft Eugen Kellers angetreten hatte, wäre ausgebrannt zu nennen, wenn er jemals in Flammen gestanden hätte. Er ist bei den provinziellen Bonvivant-Theater stehen geblieben, das er um 1920 – aber auch damals schon ohne Erfolg – gespielt hat, und von Sellnick ist er von dieser Linie ganz gewiß nicht ab – und hochgebracht worden. Ich weiß nicht ob Sie Sellnick⁸⁹⁶ übernehmen werden, und wie Sie zu ihm stehen – ich bin unvorsichtig genug, gerade dieses Genre, Lustspiel-Genre, grässlich zu finden. Dabei hat die Stadt, hat das Schauspielhaus, wie gesagt, große Möglichkeiten, größere als manche andere Stadt und manches andere Theater gleichen oder ähnlichen Ranges.⁸⁹⁷

Einen in dieser Beziehung ebenfalls interessanten Brief schreibt Sellner am 15. November 1942 an den Generalintendanten des Deutschen Theaters in Prag Oscar Walleck, der ihn für die Spielzeit 1931/32 in Coburg nicht wieder verpflichtet hatte. Sellner bedankt sich für die Glückwünsche zur

⁸⁹² Siehe dazu: Eicher (2000), S. 132 f.

⁸⁹³ Rischbieter, Henning: „Theater als Ort der Geschichte“. In: *Theater heute* Heft 1/1993, S. 31 [kurz: Rischbieter (1993)].

⁸⁹⁴ Ernst-Fritz Fürbringer hatte zu dieser Zeit einen Teilvertrag mit der Bavaria-Film-A.G. und gehörte in der Spielzeit 1943/44 zu den Neu-verpflichteten im Ensemble der Städtischen Bühnen Hannovers.

⁸⁹⁵ Theatermuseum Hannover: Personalakte – Gustav Rudolf Sellner – Generalintendant.

⁸⁹⁶ Kurt Sellnick war in der Spielzeit 1942/43 Dramaturg, Spielleiter und Schauspieler bei den Städtischen Bühnen Hannover. Sellner übernahm Sellnick, der in der Spielzeit 1943/44 zusätzlich das Amt des Landesleiters der Reichstheaterkammer im Gau Südhannover-Braunschweig übernahm.

⁸⁹⁷ Theatermuseum Hannover: Personalakte – Gustav Rudolf Sellner – Generalintendant.

Berufung nach Hannover und bittet Walleck um Entschuldigung für den verspäteten Dankesbrief. Als Begründung schreibt Sellner, dass

... die ganze Situation in Hannover eigentlich erst seit kurzem geklärt ist. Ich selbst war freilich schon ernannt, als Sie es lasen (übrigens wo?), für mich hat Hannover nur dann Zweck, wenn ich mit einer Gruppe der Menschen, die meine künstlerischen Ziele kennen wie ich selbst, hinüber gehen konnte. Und da dies erst im Werden war, verbot es mir ein abergläubisches Gefühl, meine Freude über mein Glück zu äußern. Nun ist alles klar: Dr. Goebbels hat Musikdirektor Lange für Hannover bestätigt und ebenso den mir künstlerisch so befreundeten Heinrich Koch vom Deutschen Theater als Schauspieldirektor. Damit wäre nun tatsächlich die Phalanx von oben in idealer Form gebildet, die allein in diesen schwierigen Verhältnissen dem Schiff einen anderen Kurs zu geben vermag. Es ist herrlich, wenn auch momentan mit Göttingen und Hannover fast zuviel Arbeit.⁸⁹⁸

Sellner hatte also die Möglichkeit, seine Theaterkonzeption zusammen mit seinen wichtigsten Mitarbeitern in Göttingen weiter auszubauen. Gauleiter Lauterbacher gab auf einer Tagung des Gaukulturrates, die am 10. Dezember 1942 stattfand und im Rahmen eines Gauarbeitstages der NSDAP abgehalten wurde, die personellen Veränderungen der Städtischen Bühnen in der Spielzeit 1943/44 offiziell bekannt. Diese Veränderungen führten zu einer neuen Struktur in der Leitung der Bühne. Im Artikel heißt es:

Der bisherige Intendant des Städtischen Opernhauses, Professor Rudolf Krasselt, der zwei Jahrzehnte lang unsere Opernbühne in verdienstvoller Weise leitete, erreicht mit dem Ende der Spielzeit die Altersgrenze und tritt in den Ruhestand. Zu gleicher Zeit läuft der Vertrag mit dem Intendanten des Schauspielhauses, Alfons Pape, ab; auch Pape verlässt Hannover, um eine neue Aufgabe im deutschen Theaterleben zu übernehmen.⁸⁹⁹

Im Deutschen Bühnenjahrbuch von 1944 ist über Alfons Pape zu finden: „Intend. Hannover – Kleefeld, Kaulbachstr. 6 (F. 56670)“.⁹⁰⁰ Daraus geht hervor, dass Pape keine neuen Aufgaben im deutschen Theaterleben bekommen hatte. Über Sellner ist im gleichen Bühnen-Jahrbuch zu lesen, dass er der Leiter der Generalintendanz der Städtischen Bühnen Hannover ist, zu der die Oper, die im Galeriegebäude, in Herrenhausen und in der Stadthalle spielt und das Schauspiel, das im Ballhofsaal untergekommen ist, gehören.⁹⁰¹ Die im Einvernehmen mit Reichsminister Goebbels geschaffene Generalintendanz bekam Gustav Rudolf Sellner, der nun beide Posten innehatte, Operndirektor wurde Carl Mathieu Lange und Schauspielregisseur Heinrich Koch. Lange lehnte bereits 1941/42 einen Ruf

898 Nachlass Sellner – Dokumente.

899 Nachlass Sellner – Zeitungsartikel „Neue Leiter der hannoverschen Bühne. Gustav Rudolf Sellner mit der Generalintendanz beauftragt“.

900 *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* 55. Jahrgang 1944.

901 Ebd.

an das Deutsche Opernhaus Berlin zugunsten Sellners und Göttingens ab und Koch kam, als er noch Regisseur bei Hilpert am Deutschen Theater in Berlin war, immer wieder zu Gastinszenierungen an Sellners Theater in Göttingen. Der Generalintendant brachte außerdem seine Regisseure Harro Dicks und Dr. Bruno Heyn („unverhohlener antinazistischer Opern-Oberspielleiter“⁹⁰²), die Schauspielerinnen Senta Bonacker und Friedel Sebode und seinen Dramaturgen Ernst Drolinvaux, der nun auch der persönliche Referent Sellners wurde, aus Göttingen mit nach Hannover.

Wesentliche Aussagen zu Sellners geplanter Theaterkonzeption lassen sich aus zwei erhaltenen Quellen vom Dezember 1942 und vom Mai 1943 treffen. Sellner schreibt, datiert auf den 2. Dezember 1942, eine Rede mit dem Titel „Zur Schaffung einer Generalintendanz der Städtischen Bühnen Hannover“ und trägt diese wahrscheinlich auf der Tagung des Gaukulturrats am 10. Dezember 1942 in seiner Funktion als Gaukulturrat für Theaterfragen vor. Er schreibt:

Indem der bisherige Intendant des Stadttheaters in Göttingen mit ihrer Leitung betraut wird, verbindet sich mit dieser Generalintendanz ausserdem der Sonderauftrag einer künstlerischen ideellen und praktischen Interessengemeinschaft einer Bühne, die als eine der lebendigsten Stätten der Nachwuchserziehung im Reiche gilt. – Somit zeigt sich schon rein formal in dieser Neuerung ein künstlerischer Organismus an, der dem Gau eine Aktivierung auf dem Gebiete der darstellenden Künste sichert. Die Schaffung einer Generalintendanz der Städtischen Bühnen Hannover hat sich als notwendig erwiesen, um der repräsentativsten Bühne unseres Gaues eine einheitliche Führung zu geben, ohne die nun einmal kein künstlerisches Gesicht entstehen kann. – Ohne an dem bisher Geltenden Kritik zu üben wird sich niemand verhehlen, dass gerade unsere Zeit, das Theater für Aufgaben beansprucht, die über eine in sich ruhende Repräsentation und Pflege einer grossen Tradition einerseits und der angenehmen Unterhaltung andererseits hinausgehen. Mit den aussergewöhnlichen Mitteln, durch welche die Staatsführung heute die Theater in die Lage versetzt, sich freier denn je im Raume ihrer Kunst zu bewegen, verbindet sich ein Auftrag, der nur durch die höchste Intensivierung der Künstlerschaft erfüllt werden kann.⁹⁰³

Demnach galt sein Hauptaugenmerk der Nachwuchsförderung und der damit einhergehenden „Intensivierung der Künstlerschaft“. Fraglich ist, ob Sellner tatsächlich an die Freiheit der Theaterkunst durch die nationalsozialistische Regierung glaubte. Er war aber nun Generalintendant und hatte damit auch und vor allem repräsentative Aufgaben zu erfüllen, die derartige Äußerungen von ihm verlangten.

Es sei, so schreibt Sellner weiter, erforderlich, eine „fruchtbare Wechselbeziehung“ zwischen Oper und Schauspiel herzustellen

902 Hammer, Sabine: *Das Opernhaus in Hannover*. Hannover. 1986, S. 89 [kurz: Hammer (1986)].

903 Nachlass Sellner – Dokumente (Die folgenden Zitate sind, wenn nicht anders angegeben, ebenfalls dem Nachlass entnommen.).

... die ohne Rücksicht auf bisherige Vorurteile und verstaubte (althergebrachte) Konventionen in beiden Teilen den Ensembledanken zum Leben erweckt, den Gedanken einer künstlerischen Gemeinschaft im gleichen Ziele, im gleichen Ideal, in der gleichen fanatischen Hingabe an den Bau des deutschen Nationaltheaters [...] Es war die Idee der künstlerischen Einheit eines neuen Theaters, aufgebaut auf der Grundlage menschlichen Vertrauens und künstlerischer Kameradschaft. (Auslassung – C.W.)

Sellner beschwört in seinen Ausführungen das gemeinsame Ziel des Opern- und des Schauspielhauses, ein deutsches Nationaltheater zu schaffen. Er plant die „systematische Pflege der grossen nationalen Kulturgüter“, sieht „zyklische Aufführungen des Gesamtwerkes unserer Klassik im musikalischen und dramatischen Gebiete“ vor und verbindet dies „mit einem Bekenntnis zu allem verantwortungsbewusstem Schaffen der Gegenwart“. Auch der Tanz als selbstständige Kunstform solle besonders gepflegt werden und „darüber hinaus auf den chorischen Laientanz befruchtend einwirken, so dass heute bereits grössere Aufführungen dieser Art in der Stadthalle vorgesehen sind“. Sellner sah damals zusätzlich in seinem Plan vor, Absolventen der Theaterschule-Hannover mindestens ein Bühnenjahr an die Niedersächsische Landesbühne, die ebenfalls in seinem Machtbereich lag, zu verpflichten, um sie dann an ein Theater wie das Stadttheater Göttingen weiterzuleiten. Er schreibt:

Der künstlerische Austausch zwischen den Hannoverschen und der Göttinger Bühne wird lebhaft gefördert und der Nachwuchs durch das Beispiel reifer Leistungen immer aufs Neue angespornt werden.

Resümierend geht Sellner erneut auf das Hauptziel der Generalintendanz ein, den Nachwuchs zu fördern und spricht von dem Plan, langfristig gesehen diese neue Art der „sinnvoll ineinandergreifenden Theaterpflege“ auf den gesamten Gau auszuweiten.

Anlässlich der Einführung des neuen Landesleiters der Reichstheaterkammer Kurt Sellnick sprach Gustav Rudolf Sellner im Mai 1943 erneut über seine Ziele und ging dabei noch näher auf seine Planungen ein. Sellner sprach wiederholt von der großen „Tradition der hannoverschen Bühnen“, aus der er nun „neue Kraft“ ziehen will, um „die Seelen stark zu machen gegen die Gefahren des Lebens“.⁹⁰⁴ Über den Kern der Aufgaben der neu geschaffenen Generalintendanz sagt Sellner:

In der großen Aufgabe, die uns wurde, liegt unsere Möglichkeit, den Weg in die Tiefe zu finden. Unsere Berufung: an einem der ungeheuerlichsten Wendepunkte der Weltgeschichte auf den Menschen einzuwirken, und für uns besonders dem deutschen Menschen Götter zu zeigen, für die er kämpft. Im Zeichen dieser Berufung soll auch der große Plan stehen, an dessen Verwirklichung wir eben gehen, die Neugestaltung einer der traditionsreichsten deutschen Bühnen aus dem Geiste unserer Zeit.

Sellner forderte demnach ein Theater, das den Menschen die Kulturgüter zeigte, für die sie kämpfen sollten. Er trat für die Neugestaltung des ihm anvertrauten Theaters aus „dem Geist unserer Zeit“

904 Nachlass Sellner – Kritikensammlung („Der Neuaufbau der Bühnen Hannovers“ vom 16. Mai 1943).

ein und meinte damit die nationalsozialistische Ideologie. Die Voraussetzungen zur Erfüllung dieser Aufgabe sah Sellner erstens in der Schaffung der Generalintendanz auf Initiative Lauterbachers. Zweitens wollte er im Auftrag des Oberbürgermeisters und Regierungsdirektors Hoffmeister eine Theaterschule für Schauspiel, Oper und Tanz in Hannover aufbauen, die den Städtischen Bühnen und der Landesmusikschule Hannover angeschlossen sein sollte. Schließlich ging es ihm drittens um die künstlerische Eingliederung der Niedersächsischen Landesbühne in die Städtischen Bühnen Hannovers, welche die neu zu gründende Theaterschule auf ein solides Fundament stellen sollte. Die Abstimmung der künstlerischen Tendenzen von Oper und Schauspiel kann als vierte Voraussetzung seiner künstlerischen Arbeit gelten. Dazu sagt er:

Das künstlerische Ziel ist durch die einheitlichere Arbeit beider Häuser schon in wenigen Jahren ein besonders gearteter Spielplan.

Zum Spielplan der Oper führt Sellner aus, dass er sich mit Operndirektor Lange darauf geeinigt habe, dass das gesamte Operschaffen Wagners, Verdis, Mozarts und Glucks in Neuaufführungen entstehen und gleichzeitig „einen nicht geringen Raum die zeitgenössische Produktion einnehmen“ soll. Zum Schauspielspielplan sagt Sellner:

Im Schauspiel als dem Boden geistiger Auseinandersetzung wird man die Leitgedanken und Hauptlinien unserer Arbeit schon eher erkennen. Die Beschäftigung mit der faustischen Idee im Drama, das Faustische als typisch Deutsches, sie sollen betont auf den Bühnen der Stadt Leibnizens lebendig werden. Schon die erste Spielzeit wird den „Faust I“ neu erstehen lassen, die folgende dann „Faust II“. Beiden Teilen zusammen öffnet sich dann das Opernhaus alljährlich zur Osterzeit, damit die größte deutsche Bühnendichtung einen besonderen weihvollen Rahmen findet. In diesen Gedankenkreis gehört ferner die Aufführung von Grabbes „Don Juan und Faust“, die „Faust“ – Oper von Reutter, um nur diese Beispiele zu nennen.

Ein weiterer Plan Sellners sah vor, in der Spielzeit 1944/45 die gesamten Kleistdramen aufzuführen. Dem sollte das Gesamtwerk der deutschen Klassiker in den kommenden Spielzeiten folgen. Um zukünftig die Verbindung zwischen dem italienischen und dem „nordisch-germanischen“ Kulturkreis herzustellen, sollte im Bereich der Oper das Italienische und im Bereich des Schauspiels das Deutsche bevorzugt behandelt werden.

Eine wichtige Aufgabe sah Sellner auch in der Förderung der Tanzsparte. Dazu engagierte er den Ballettdirektor der Königlichen Oper in Stockholm, Julian Algo, der eine Vielzahl an neuen Mitgliedern mitbrachte. Dadurch sollte die Tanzgruppe der Städtischen Bühnen eine erhebliche Erweiterung erfahren.

Die Theaterplanung speziell des Gauleiters Lauterbacher sah vor, die Niedersächsische Landesbühne, die von Reinhardt Lentz geführt wurde, mit der Theaterschule zu verbinden. Nach der Ausbildung sollten die besten Absolventen der Hannoverschen Theaterschule ihr Engagement bei der Landesbühne finden, um noch mehr Praxis in schulischer Geborgenheit zu sammeln. In späterer

Zeit, so sah der Plan vor, sollte alles „von den jungen Schauspielern und Schauspielerinnen selber angefertigt sein, Bühnengestaltung, Kostüm, Requisite“. Die Fertigkeiten dazu sollten sie schon in der Schule entwickeln. Sellner meint:

So werden sie zu einem hohen Begriff vom totalen Theater erzogen, der sie den individualistischen Darstellungsbeamten verachten, aber den guten Geist einer Truppe lieben lernen soll. Die Schule soll dafür sorgen, daß jeder von uns an den Quellen bleibt, daß nicht Hochmut und Trägheit des Herzens das Gespenst der Routine auf unsere Bühne beschwören und meine alten Kameraden und die Verdientesten aus Hannovers glanzvollster Theaterzeit jung mit den Jungen an unserem Werk zupacken, das neben dem Können viel Frohsinn und vor allen Dingen Glauben braucht.

Sellner meint, dass der Mensch im Mittelpunkt der künstlerischen Arbeit stehe und schließt seinen Vortrag:

In unserer eigenen Brust liegen die Kräfte, mit denen wir uns Maske und Kothurn auf höherer Ebene zurückerobern; sie sind nicht solcher Art, wie sie dem Mimen zur Wirkung dienen; es sind die Kräfte eines fanatischen Glaubens an die Allmacht der Kunst, der wir dienen.

Am 1. August 1943 trat Sellner das Amt des Generalintendanten offiziell an. Für die neu geschaffene Generalintendanz wollte Sellner die Vereinigung der Städtischen Bühnen Hannover unter einer einheitlichen Führung erreichen. Die Hauptaufgabe des Theaters sah er in der Nachwuchsförderung und in der „Intensivierung der Künstlerschaft“. Er trat für eine fruchtbare Wechselbeziehung zwischen Oper und Schauspiel ein. Die beiden Sparten sollten der Förderung des deutschen Nationaltheaters dienen und in wenigen Jahren einen „besonders gearteten Spielplan“ anbieten. Dieser Spielplan würde sich auf die nationalen Kulturgüter konzentrieren, Sellner meint hier die Klassiker und das Gegenwartsschaffen gleichzeitig, um den Menschen, die im Mittelpunkt der künstlerischen Arbeit stehen, zu zeigen, wofür sie kämpfen und um die „Seelen stark zu machen gegen die Gefahren des Lebens“. Um die Verbindung zwischen dem Kulturkreis der Germanen und dem der Italiener zu verdeutlichen, sah die Planung vor, im Schauspiel das Deutsche und in der Oper das Italienische zu zeigen. Die Förderung der Tanzsparte schrieb sich Sellner gleichermaßen auf die Fahnen. Immer wieder betont er in seiner Planung den Ausbau der Theaterschule-Hannover, die in neuer Struktur die Grundlage seiner Nachwuchsförderung bilden würde. Die beschriebene Theaterkonzeption sollte plangemäß später auf den gesamten Gau übertragen werden. Die Verwirklichung dieser beschriebenen Pläne wurde mit der Bombardierung der Oper im Juli 1943 und des Schauspielhauses im Oktober 1943 erheblich erschwert.

3.5.2 Bombardierungen der Oper und des Schauspiels

Die Amtszeit Krasselts endete im Juli 1943 nur wenige Tage vor der Zerstörung des Opernhauses am 26. Juli durch einen amerikanischen Bombenangriff. Am 11. Juli 1943 erklang als letzte musikalische Aufführung im Opernhaus von Laves der Feuerzauber aus der „Walküre“. Gustav Rudolf Sellner brief seinen Mitarbeiterstab, der am 6./7. Juli 1943 wie immer in die Ferien gegangen war, aus diesen zurück.⁹⁰⁵ Ilona Büttendorfer schreibt, dass es wie ein kleines Wunder anmutete,

... daß der Spielbetrieb in Herrenhausen bereits am 12. August 1943 aufgenommen und bis zum 1. September 1944, dem Tag der Schließung aller deutschen Theater, aufrechterhalten wurde.⁹⁰⁶

Schon vor der Bombardierung des Opern- und des Schauspielhauses gab es den Plan, das Herrenhäuser Schlossgartentheater regelmäßig zu bespielen. Sellner berichtet im Mai 1943:

Schon im August soll dort Cäsar Bresgens „Das Urteil des Paris“ erklingen [...] Aller Voraussicht nach wird in Herrenhausen auch die Uraufführung einer Komödie erfolgen, an der zur Zeit noch Robert Walter schreibt.⁹⁰⁷ (Auslassung – C.W.)

Auch nach dem Krieg wurde die Opernarbeit in Herrenhausen fortgesetzt. Kurt Söhnlein, der Bühnenbildner und stellvertretende Technische Direktor der Städtischen Bühnen Hannovers, der aus dem Urlaub in Tirol zurückbeordert wurde, berichtet über die Zerstörung am 26. Juli 1943:

Wir hatten Magazine an vier verschiedenen Stellen der Stadt. Die sind zum größten Teil ausgebrannt. In das Theater selbst fielen nur Brandbomben, keine Sprengbomben. Das war das große Glück bei der ganzen Sache. Dadurch sind die Mauern stehen geblieben. Der Kostümfundus, der zum größten Teil hier war und das, was an Dekorationen hier lagerte, sind verbrannt. Nur in der Kestnerstraße gab es ein Magazin, das nicht vollständig zerstört worden war. Von den Podesten, Pfeilern und Wänden, die dort übrigblieben, konnte ich etwas für Herrenhausen zusammenstellen.⁹⁰⁸

Sellner sah sich zusammen mit Kurt Söhnlein und Rudolf Schulz, der ebenfalls Bühnenbildner in Hannover war, sofort nach der Bombardierung einige infrage kommende Gebäude an. Kurt Söhnlein dazu:

Die Stadthalle war noch erhalten. Der rote Beethovensaal wurde überlegt oder die große Halle – aber die war zu groß. Auf dem Engelbosteler Damm war ein Kino noch ziemlich gut erhalten und Herrenhausen war nicht ganz zerstört. Letztlich entschloß man sich für Herrenhausen [...] Zunächst mußte man in Herrenhausen ohne Proszenium spielen.

905 Hammer (1986), S. 86.

906 Büttendorfer, Ilona: *Theater in Niedersachsen*. Braunschweig 1989, S. 18 [kurz: Büttendorfer (1989)].

907 Zeitungsartikel „Der Neuaufbau der Bühnen Hannovers“ vom 16. Mai 1943.

908 Zweitizitat nach: Hammer (1986), S. 86.

Vor den Augen des Publikums wurde schnell umgebaut. Ich habe damals eine Anzahl kleiner Wände und Pfeiler einheitlich konstruiert [...] Das Orchester saß auf der Erde vor den Augen des Publikums. Das war dann später unser Hauptproblem und ergab einen großen Kampf mit dem Bauamt, das Ausschachten des Bodens, um das Orchester tiefer zu setzen.⁹⁰⁹ (Auslassungen – C.W.)

Wegen des Denkmalschutzes durften keine größeren Umbauten vorgenommen werden und so konnte man nur mit Mühe durchsetzen, dass Heizkörper installiert werden durften.⁹¹⁰ Die Hannoversche Zeitung vom 7./8. August 1943 spricht noch von einer nur vorläufigen Nutzung des Galeriegebäudes. Hier ist nach der Zerstörung der Oper zu lesen:

An ihre Stelle wird nun vorläufig das 250 jährige Galeriegebäude in Herrenhausen treten, bis die Vorbereitungen in der Stadthalle für eine planmäßige Bespielung durch die Städtischen Bühnen abgeschlossen sind.⁹¹¹

Anscheinend sollte also die Stadthalle zukünftig die eigentliche neue Spielstätte der Oper werden. Über die Tatsache, dass die Oper im Herrenhäuser Galerie-Gebäude, dem barocken Festsaal der Welken, Rossini- und Mozartaufführungen geben will, urteilt die Hannoversche Zeitung:

Damit dürfte Hannover trotz des schweren Schadens in mehr als einer Hinsicht um eine künstlerische Note bereichert werden, die um so mehr Beachtung verlangt, als sie geradezu ein Prüfstein für die neuen verantwortlichen Männer der Städtischen Bühnen wird. Wie uns der Leiter der Generalintendanz Gustav Rudolf Sellner erläuterte, geht es aus künstlerischen Gründen nicht an, die Gesetze des gewohnten Opernstils auf kleinere Verhältnisse zu übertragen und förmlich im kleinen – ein Großes nachzuahmen, vielmehr zwingen die ästhetischen Gründe zu einem Darstellungsstil, der von den herkömmlichen Bahnen erheblich abweicht.⁹¹²

Der angesprochene unkonventionelle Darstellungsstil wird leider nicht näher beleuchtet. Einzig Reimar Hollmann erinnert sich:

In Einheitsdekorationen fanden die Umbauten auf offener Szene statt, Bühnenarbeiter im Barockkostüm, was anderswo dann Regisseure als geniales Stilmittel entdeckten. Intendanz und Verwaltung zogen in die Stadthalle, Söhnleins Atelier in ein städtisches Gebäude, die Schneiderei in ein Mietshaus.⁹¹³

Sellner und seine Helfer erreichten durch Improvisation in kürzester Zeit das Unmögliche und Außergewöhnliche. Am 12. August 1943 konnte die neue Spielstätte der Oper und gleichzeitig die

909 Ebd.

910 Grabe (1983), S. 195.

911 *Hannoversche Zeitung*. Hannover 7./8. August 1943. Nr. 184, S. 4.

912 Ebd.

913 Grabe (1983), S. 195.

Opernspielzeit 1943/44 mit Rossinis „Der Barbier von Sevilla“ eröffnet werden. Das Publikum blieb nicht aus. Die ersten Aufführungen im Herrenhaus fanden vom 12. bis 15. August 1943 statt. Nach Rossinis „Der Barbier von Sevilla“ folgten die Mozart-Opern „Die Hochzeit des Figaro“ und „Die Entführung aus dem Serail“.

Vor der ersten Aufführung in der neuen Spielstätte schreibt die Hannoversche Zeitung:

Wenn am kommenden Donnerstag Rossinis „Barbier von Sevilla“ als Eröffnungsvorstellung gegeben wird, dann erwartet den Theaterfreund eine künstlerisch geadelte Improvisation. Ein Spielpodest oder Vorhang, das Einbeziehen der kleinen Galerie an der Stirnseite des Saals in den Handlungsablauf, eine stilgemäße Einfassung der Bühne und des Orchesterraumes und nur ganz wenige andeutende Requisiten, sie zaubern längst vergessene Zeiten zurück [...] In der erzwungenen Beschränkung wird sich nunmehr der Meister zeigen. Auch die beiden anderen vorgesehenen Opern, Mozarts „Figaros Hochzeit“ und „Entführung aus dem Serail“, ebenso bewußt auf komödiantische Improvisation abgestimmt, werden die gleiche szenische Eigenart besitzen.⁹¹⁴ (Auslassung – C.W.)

Der hier oftmals beschriebene improvisierte Inszenierungsstil erinnert an die dekorationslose Bühne in Göttingen, wo Sellner alles tat, um die Ablenkung des Zuschauers vom Wort und von der Sprache zu verhindern. Legitimierte er diesen Stil in Göttingen durch den Status der Universitätsstadt und den Bildungsauftrag seines Theaters, konnte er in Hannover die Bombardierungen zur Legitimierung anführen. Anfang September, so erfährt man weiter in dem Artikel, waren auf der Gartenbühne in Herrenhausen ein Schauspiel und die Freilichtstudierung der Oper „Das Urteil des Paris“ von Cesar Bresgen geplant. Der Autor schreibt:

Auch hier darf man besondere künstlerische Hoffnungen hegen, denn es wird sich dabei ebenso sehr um neue Wege der Inszenierung handeln, zumal bei Tageslicht gespielt werden soll [...] Während auf diese Weise das musikalische Theater in Herrenhausen eine neue Pflegestätte gefunden hat, und die Spielzeit zum vorgesehenen Termin eröffnet wird, gehen in der Stadthalle die Vorbereitungen weiter. Eine großzügige „Fidelio“-Aufführung, der dann der „Troubadour“ folgen soll, wird die eigentliche Wintersaison einleiten. Im Schauspielhaus, das planmäßig seine Pforten am 1. September eröffnet, ist zunächst Schillers „Maria Stuart“ vorgesehen.⁹¹⁵ (Auslassung – C.W.)

Als alternativer Spielort für Sinfoniekonzerte und zusätzliche Schauspielaufführungen wurde der große Saal des Konzerthauses gemietet. Dieser brannte jedoch bereits am 22. September 1943 vollständig aus. Auch das „Mellini-Theater“ der „Kraft durch Freude“ wurde in dieser Zeit zerstört.

Das Schauspiel eröffnete die Spielzeit 1943/44 mit Schillers „Maria Stuart“ in der Regie Heinrich Kochs. Am Abend nach der Premiere von „Così fan tutte“, am 7. Oktober 1943, zerstörte ein weiterer Luftangriff auch das Schauspielhaus in der Hildesheimer Straße. Das Lustspiel „Der blaue Stroh-

914 *Hannoversche Zeitung*, Hannover 7./8. August 1943. Nr. 184, S. 4.

915 Ebd.

hut“ von Friedrich Michaels, das am 8. Oktober 1943 auf dem Spielplan stand, kam wegen der Zerstörung nicht zur Aufführung.⁹¹⁶ Heinrich Koch erinnert sich in seinen „Feuerwehrgeschichten“, die er mir bei unserem Treffen im Juni 2005 überließ, an die Bombardierung der Stadt. Er schreibt darin:

Der Luftkrieg hatte die Stadt schon schwer getroffen, ganze Straßenzüge zersprengt und verbrannt. Auch das – „mein“ – Schauspielhaus, in dem ich gerade als erstes Stück „Maria Stuart“ inszeniert hatte, war zur Ruine zerbombt. Eine der Sprengbomben war genau in meinem Büro vor meinem Schreibtisch detoniert, hatte meine Bibliothek und ein Bild, das ich als Talisman immer mit mir nahm, den ganzen Flügel des Gebäudes zerfetzt. Ein mir besonders lieber junger Schauspieler, der gerade „Dawison“, den zum Tode verurteilten Schreiber der „Königin Elisabeth“ gespielt hatte, war nach der Vorstellung auf dem Heimweg, wie wir alle, von einem Angriff überrascht, vermutlich in einen fremden Luftschutzkeller gelaufen. Man hat nie wieder etwas von ihm gehört. Der trümmerüber-säte Hof des Theaters eine „Leichensammelstelle“. Da lagen sie in Reihen, verkrümmt, verbrannt, zerrissen, von der Straße bis zum Bühnenpfortner, achtzig, hundert. Er war nicht dabei. „Weiterspielen!“ lautete der Befehl des Reichspropagandaministeriums. Sich weigern? Protestieren? Sabotage! Todesstrafe! Die Heimat war Front.⁹¹⁷

Bis Mitte Dezember sollte es keine weitere Oper in Hannover geben. Das Galeriegebäude Herrenhausen wurde beschlagnahmt und als Not-, Sammel- und Verpflegungsstelle genutzt. Konzerte fanden in der Marktkirche und im Beethovensaal, der seit dem 1. Oktober 1943 auch vom Schauspiel genutzt wurde, statt. Im Dezember 1943 wurde Herrenhausen wieder freigegeben und am 15. Dezember folgte dann eine weitere Aufführung von „Così fan tutte“, wieder im Galeriegebäude.⁹¹⁸ Die Hannoversche Zeitung vom 16. Oktober 1943 berichtet über die Zerstörung des Schauspielhauses:

Das Schicksal hat es doppelt schwer mit uns gemeint, denn es schickte das Unheil über die Gauhauptstadt in dem Augenblick, wo die dramatische Kunst sich anschickte, neue Wege zu gehen [...] Wer entsinnt sich nicht, daß bereits die ersten Aufführungen in dieser Spielzeit, Schillers „Maria Stuart“ und das freundliche Lustspiel Friedrich Michaels „Der blaue Strohhut“, mit einem künstlerischen Elan in Szene gingen, die für die neue Saison ein höchst interessantes Theater verbürgt? Wer entsinnt sich nicht der musikalisch außerordentlich entschlossenen und stilsicheren „Così fan tutte“-Einstudierung, in der nicht weniger eine neue, bedeutsame Atmosphäre zu verspüren war? Mit den neuen Männern der Generalintendanz und der Vorstände waren namhafte Kräfte in Schauspiel und Oper verpflichtet worden, die ein lebendiges Theater verbürgten. Eine Reihe von bekannten Darstellern aus dem Reich war zu regelmäßigen Gastspielen verpflichtet, außerordentlich befähigte Nachwuchskräfte sollten für frischen Auftrieb sorgen. Eine neue

916 Grabe (1983), S. 195.

917 Koch, Heinrich: *Meine Feuerwehrgeschichten*. Walldorf 1998, S. 34 [kurz: Koch (1998)].

918 Hammer (1986), S. 90.

Ära war angebrochen, und bis zum Bühnenbild hin standen die Theater inmitten einer eifrigen Debatte. Das ist nun vorerst dahin!⁹¹⁹ (Auslassung – C.W.)

Durch die Bombardierung des Schauspielhauses wurde auch hier der Ausstattungs- und Kostümfundus größtenteils zerstört, eine Tatsache, die dazu führte, dass sowohl im Opern- als auch im Schauspielbereich neu produziert oder teuer gemietet werden musste. Das Schauspiel zog in den Ballhof um, der „zuletzt als Lagerhaus, dann, nach der Restaurierung 1937/39, als Heim der Hitlerjugend“⁹²⁰ genutzt wurde. Henning Rischbieter kannte diese Stätte von „langweiligen oder formlos albernem Heimabenden der Hitlerjugend“.⁹²¹ Im Ballhof, den die HJ zur Verfügung gestellt hatte, feierte am 19. November 1943 „Die Widerspenstige Zähmung“, inszeniert von Heinrich Koch, Premiere.⁹²² Die Vorstellungen des Schauspiels wurden am späten Nachmittag gegeben, da die Gefahr von Luftangriffen am Abend größer war. Für von den Bombardierungen betroffene Schauspieler wurden Ausweichunterkünfte in Celle eingerichtet. Hier fanden im November und Dezember 1943 auch die meisten Proben statt. Für evakuierte Bombengeschädigte gaben die Theaterleute „Bunte Abende“.⁹²³

Die Bombardierung der Oper und des Schauspielhauses im Juli und Oktober 1943 erschwerten den Beginn der Generalintendanz Sellners, zeigen aber dessen Talent zur Improvisation. Gustav Rudolf Sellner sammelte in Hannover Erfahrungen mit Provisoriums Bühnen, die ihm später in Darmstadt in der Orangerie zugute kamen. Die Zerstörung der Spielstätten wirkte sich natürlich auf den Spielplan aus. Es ist aber erstaunlich, dass viele der geplanten Inszenierungen dennoch verwirklicht wurden.

3.5.3 Zur Spielzeit

Johann Frerking bezeichnet in seiner Kritikensammlung „Augenblicke des Theaters“ die Hannoversche Spielzeit 1943/44 als „Das Sellner-Jahr“. Der Generalintendant betätigte sich nur bei zwei Inszenierungen als Regisseur, zu sehr war er wohl mit dem Wiederaufbau seiner Theater, mit seinen Amtsgeschäften und mit neuen Spielplankonzeptionen beschäftigt. Die Mehrzahl der Erfolge der Spielzeit 1943/44 inszenierten sein Schauspieldirektor Koch und sein Opernleiter Lange. In einem Brief Heinrich Julius Georg Kochs⁹²⁴ an „Unseren General!“ Sellner vom 26. Juni 1943 berichtet dieser von der Spielplanung:

Die Spielplan-Skizze haben Sie hoffentlich noch rechtzeitig bekommen. Sellnick behauptet, man habe sich bei dessen Aufstellung nur nach künstlerisch-organisatorischen Gesichtspunkten zu richten, die Abnehmerorganisationen hätten sich dann nach uns zu

919 *Hannoversche Zeitung*, Hannover 16. Oktober 1943. Nr. 245.

920 Weber (1994), S. 98.

921 Rischbieter (1993), S. 32.

922 Grabe (1983), S. 195.

923 Ebd., S. 196.

924 Heinrich Kochs Großväter hießen Julius und Georg.

richten. Hoffentlich stimmt das, sonst war die ganze Planerei nichts wert [...] Erich Engel hat mir in einem übrigens sehr netten persönlichen Brief doch leider abgesagt. Er ist im Film zu sehr festgenagelt, betonte aber, dass „Antonius und Cleopatra“ ein alter besonderer Regiewunsch von ihm sei. Hatte ich doch recht getippt.⁹²⁵ (Auslassung – C.W.)

Die „Abnehmerorganisationen“ hatten nichts einzuwenden und so kam noch im Juni 1943 das Werbeheft der „Städtischen Bühnen Hannover“ der Spielzeit 1943/44 heraus. In dieser Veröffentlichung wird auf der ersten Seite ein Briefausschnitt von Johann Wolfgang von Goethe zitiert, der am 27. November 1813 schrieb:

... indes bei dem gegenwärtigen wichtigen Kampfe ein großer Teil unserer hoffnungsvollen deutschen Jugend aufgeopfert, so haben diejenigen, welchen Verhältnisse erlauben, in ihrer stillen Werkstatt zu verharren, eine doppelte Pflicht, das heilige Feuer der Wissenschaft und Kunst, wäre es auch nur als Funke unter der Asche, sorgfältig zu bewahren, damit nach vorübergegangener Kriegesnacht bei einbrechenden Friedenstagen es an dem unentbehrlichen Prometheuschen Feuer nicht fehle, dessen nächste Generation bedürfen wird.

Die Legitimation zur Theaterarbeit in der fünften Kriegsspielzeit war so mit Goethe geschickt geschaffen. Die Seite 4 des Werbehefts zeigt die Pläne des Schauspiels in der Spielzeit 1943/44. Der Spielplan sieht Goethes „Faust I“, Shakespeares „Der Sturm“ und „Der Widerspenstigen Zähmung“, Ibsens „Peer Gynt“, Kleists „Das Käthchen von Heilbronn“ und „Amphitryon“ und Schillers „Maria Stuart“ als Klassiker vor. Des Weiteren sollen Heinz Flügels „Der Kampf mit dem Drachen“, Max Mells „Der Nibelungen Not“, Gerhart Hauptmanns „Iphigenie in Aulis“, Hans Rehbergs „Der große Kurfürst“, Bernhard Shaws „Die heilige Johanna“, Agostino Moretos „Donna Diana“, Carlo Goldonis „Das Kaffeehaus“, Björnstjern Björnsons „Wenn der junge Wein blüht“, Friedrich Michaels „Der blaue Strohhut“, Walter Erich Schäfers „Die Reise nach Paris“, Hans Hömbergs „Kirschen für Rom“ und Robert Walters „Komödiantenprobe“ aufgeführt werden. Unter dem Spielplan ist vermerkt:

Der Spielplan des Schauspiels ist als eine Gesamtplanung zu verstehen, die sich über mehrere Jahre erstrecken wird. „Faust“, „Sturm“, „Peer Gynt“ gehören dem Zyklus „Die faustische Idee im Drama“ an. Mit „Amphitryon“ und „Das Käthchen von Heilbronn“ beginnt eine Erneuerung des Gesamtwerkes Heinrich von Kleists. „Der Kampf mit dem Drachen“ von Heinz Flügel und „Der Nibelungen Not“ von Max Mell zählen zum Themenkreis „Germanische Welt“. „Der große Kurfürst“ von Hanns Rehberg bildet den Auftakt zu einer zyklischen Darstellung der Preußendramen Rehbergs.

Deutlich sind hier die Kontinuitäten in der Spielplankonzeption Sellners zur Göttinger Zeit zu erkennen. Auf Grund der Zerstörung des Opernhauses im Juli und des Schauspielhauses im Oktober

925 Nachlass Sellner, folgende Zitate ebenda.

1943 konnte ein Großteil des Spielplans nicht erfüllt werden. Die Planung zeigt jedoch, dass Sellner auch in Hannover in der Spielzeit 1943/44 das nationalsozialistische Kunstbedürfnis befriedigen wollte. Dies zeigt sich vor allem an den Gegenwartsstücken von Autoren wie Heinz Flügel, Max Mell, Hans Rehberg und Walter Erich Schäfer. Auch der Ausdruck „Die faustische Idee im Drama“ oder „Germanische Welt“ lassen bei den geplanten Klassikerinszenierungen auf einen Einklang mit dem Kunstverständnis der Nationalsozialisten schließen.

Einige der verwirklichten Inszenierungen des Spielplans sollen genauer untersucht werden, um aus den vorhandenen Quellen ein Bild von dem zu rekonstruieren, was dem Theaterpublikum Hannovers in der letzten Spielzeit vor der Schließung der Theater geboten wurde. Auffällig ist, dass es vor allem die geplanten Klassiker waren, die tatsächlich den Weg auf die Bühne fanden. Wie schon erwähnt, begann trotz der Bombardierung der Oper am 26. Juli 1943 die Opernspielzeit schon am 12. August 1943 mit Rossinis „Der Barbier von Sevilla“. In den darauf folgenden Tagen wurden, ebenfalls in Herrenhausen, die Mozart-Opern „Die Hochzeit des Figaro“ und „Die Entführung aus dem Serail“ gegeben. Das Publikum blieb trotz der eingeschränkten Möglichkeiten nicht aus.

In einer Notiz zu einem Entwurf des Spielplans 1943/44 schreibt Sellner: „Schiller: Maria Stuart oder Don Carlos“. Auf der nächsten Seite ist zu lesen: „Maria Stuart oder Kabale“. Auf den Tag genau ein Jahr vor der Schließung aller Theater im Dritten Reich eröffnete das Schauspiel seine Spielzeit 1943/44 mit Friedrich Schillers „Maria Stuart“ in der Regie von Heinrich Koch noch im unzerstörten Schauspielhaus. Johann Frerking beschreibt am 3. September 1943 die Inszenierung als eine „radikale Wendung“ im Hannoverschen Theaterleben und lobt gleichzeitig die neue Leitung der Generalintendanz.⁹²⁶ Er schreibt:

Denn unter der tatkräftigen und zielbewußten Führung der neuen Generalintendanz Gustav Rudolf Sellners ist den Städtischen Bühnen wiederum eine neue Ära eröffnet worden, mit glücklicher Hand ist dem alten Stamm tüchtiger Schauspieler wertvoller Zuwachs zugeleitet, und die erste Tat des neuen Schauspielers Heinrich Koch und seiner Spieler und Helfer macht in der ersten Stunde eindeutig und verheißungsvoll eine Wendung sichtbar, die, nicht weniger radikal als die vor zwanzig und mehr Jahren, mit noch kräftigerem Einsatz und unter günstigeren Bedingungen dem gleichen Ziel zustrebt: dem lebendigen Theater.⁹²⁷

Das Bühnenbild wurde von Max Fritzsche gestaltet. Zur Regiearbeit schreibt Frerking, dass Koch die „schönfärberische Tradition völlig ausgeräumt“ habe und dass er „die schreckliche Brutalität des von allen Seiten geführten Existenzkampfes furchtlos“ aufdeckte.⁹²⁸ Der Rezensent lobt ausdrücklich den „großen, ganz geschlossenen Eindruck“ der Inszenierung. Er schreibt weiter:

Mit Umsicht, Klugheit und feinem Gefühl hat Koch das Spiel in diesem Raum geordnet, Mauern und Türen spielen mit, und jeder Gang und jede Stellung hat nicht nur äußere

926 Frerking, Johann: *Augenblicke des Theaters*. Hannover 1963, S. 143 [kurz: Frerking (1963)].

927 Ebd., S. 143 f.

928 Ebd., S. 145.

Bedeutung, sondern auch einen inneren Sinn, eine nervige Spannung, die an den Höhepunkten magische Macht gewinnt.⁹²⁹

August Uerz äußert sich in der Hannoverschen Zeitung vom 3. September 1943 über die „Maria Stuart“-Inszenierung Kochs. Er spricht von einer deutlichen „Absage an die gewohnten Klassikerinszenierungen“ und von der Entstehung eines geistigen Raumes, „ein dreidimensionaler Schauplatz für überindividuelle Gewalten“.⁹³⁰ Resümierend schreibt Frerking über den neuen Charakter des Theaterensembles:

Das Beste und Verheißungsvollste aber ist: Dies alles ist ersichtlich das Ergebnis eines Leiter und Spieler zu einer Gemeinschaft vereinenden, einigen Willens, jener fruchtbaren Kollektiv-Besessenheit, die zu allen Zeiten die erste Vorbedingung lebendigen Theaters gewesen ist, seit es sich dem Banne kultischer Durchdrungenheit entrafte hat. Die Notdurft des Nebeneinander ist abgelöst von einem froh entschlossenen: Wir! Große Freude, begeisterter Beifall, viele, viele Vorhänge. Auf der Schwelle des fünften Kriegsjahres ist das Steuer des hannoverschen Theaterlebens entschlossen herumgeworfen. Das Ziel ist klar gesichtet. Die Mannschaft ist einig und frohen Willens. Mögen alle guten Geister die Fahrt geleiten.⁹³¹

Die Eröffnung der Schauspielsaison wurde von allen Seiten als eine Wende der Theaterarbeit in Hannover bezeichnet. Beschrieben als „lebendiges Theater“ lobt man die Arbeit Sellners als Generalintendanten und die Regieleistung Kochs, die ohne „Schönfärberei“ die erschreckende Realität des gegenwärtigen „Existenzkampfes“ aufdeckte. Durch die Detailgenauigkeit der Inszenierung, die den gewohnten Klassikerinszenierungen entgegenwirkte, entstand augenscheinlich eine Ensembleleistung, die einen „geistigen Raum“ schuf. Dieser „geistige Raum“ erinnert an die Zielvorgaben der Regietätigkeit Sellners in Göttingen. Auch hier sollte der ursprüngliche Gehalt der klassischen Werke in einem „geistigen Raum“ entstehen und dem Zuschauer helfen, den Kern des Stückes zu verstehen.

Ebenfalls am 1. September 1943 wurde das Gartentheater mit der Oper Cesar Bresgens „Urteil des Paris“ eröffnet. Am 3. September 1943 spielte man „Der Waffenschmied“ im Schauspielhaus an der Hildesheimer Straße. Es folgten hier „Tiefeland“ und „Cavalleria rusticana / Der Bajazzo“.⁹³² Am 7. Oktober 1943, wie schon erwähnt, wurde im Schauspielhaus die Oper „Così fan tutte“ aufgeführt. Einen Tag später fiel das Schauspielhaus einem Luftangriff zum Opfer und Friedrich Michaels Lustspiel „Der blaue Strohhut“, das an diesem Tag in der Regie von Kurt Ehrhardt auf dem Plan stand, konnte nicht aufgeführt werden.

929 Ebd., S. 146.

930 *Hannoversche Zeitung*. Hannover vom 3. September 1943.

931 Frerking (1963), S. 146 f.

932 Hammer (1986), S. 89.

Im Januar 1944 kam, ebenfalls in der Regie Heinrich Kochs, Kleists „Käthchen von Heilbronn“ zur Premiere im Schauspiel Hannover. 90-mal wurde das romantische Ritterspiel während der Zeit des Nationalsozialismus inszeniert.⁹³³ Johann Frerking schreibt über die Inszenierung:

Schauspieldirektor Heinrich Koch hat das Spiel klar und fest auf das Wort gegründet, und es ist eine Freude, zuzuhören, wie sauber und sicher die gar nicht leichte Kleistsche Weise, diese in gehärteten Gelenken sehr exakt federnden, an Lunge und Zunge höchsten Anspruch stellenden Sätze von allen Mitwirkenden aufgenommen und durchgehalten werden, bis in die Satzzeichen hinein [...] Und so wie die Rede ist auch die Gebärde aus dem Stil des Dichters und dem Gehalt der Dichtung entwickelt. Der Bühnenbildner Rudolf Schulz hat dem ganzen einen Rahmen gefunden, der, bewußt auf das Notwendige beschränkt, der Phantasie volle Freiheit und den Spielern offene Bahn gibt, aus der Wirklichkeit in die Märchenwelt, diese so ganz, so beglückend, so erschütternd deutsche Märchenwelt hinüberzuwandeln.⁹³⁴ (Auslassung – C.W.)

Er resümiert: „Der verheißene Kleist-Zyklus hat einen guten Anfang genommen“.⁹³⁵ In der Betrachtung Frerkings bemerkt man eindeutig, dass Koch und Sellner in ihrer Regiearbeit ähnlich agierten. Beide legten großen Wert auf die Sprache und „bis in die Satzzeichen hinein“ auf die Bedeutung der Worte. Auffällig ist auch die Formulierung Frerkings über das Bühnenbild, das „bewußt auf das Notwendige beschränkt“ blieb, um die Phantasie zu befördern. Eben diese „alles Störende eliminierenden“ Bühnenbilder hatten den Bühnenstil Sellners bereits in Göttingen ausgemacht.

Die Hannoversche Zeitung vom 12./13. Februar 1944 gibt Auskunft über den Spielplan der Städtischen Bühnen der kommenden Woche. Man erfährt, dass im Galeriegebäude Herrenhausen „Die Fledermaus“, „Madame Butterfly“ und „Der Rosenkavalier“ gezeigt werden, dass im Beethovensaal der Stadthalle Kammertänze aufgeführt werden und dass im Ballhofsaal Burgstraße Aufführungen von „Das Käthchen von Heilbronn“ und „Maria Stuart“ geplant sind. Des Weiteren ist ersichtlich, dass in Minden, Bückeburg und Hahnenklee „Der Widerspenstigen Zähmung“ gespielt wurde. Interessant ist, dass tatsächlich alle Aufführungen spätestens 18:30 Uhr endeten. Es gab nur Vor- und Nachmittagsvorstellungen. So ist zu lesen:

Für Sonntag, 13. Februar, 16 Uhr, ist im Ballhofsaal, Burgstraße, die Neueinstudierung von „Der Lügner und die Nonne“ von Curt Götz vorgesehen.⁹³⁶

Regie führte Kurt Ehrhardt und das Bühnenbild lieferte Rudolf Schulz. Ebenfalls im Repertoire der Woche stand Goldonis „Der Diener zweier Herren“. Dieses meistinszenierte Stück Goldonis kam auf 39 Inszenierungen im Nationalsozialismus.⁹³⁷

933 Eicher (2000), S. 336.

934 Frerking (1963), S. 150.

935 Ebd., S. 151.

936 *Hannoversche Zeitung*, Hannover 12./13. Februar 1944. Nr. 37.

937 Eicher (2000), S. 322.

Im April 1944 kam mit Schillers „Fiesco“ in der Regie von Heinrich Koch ein weiterer Klassiker zur Premiere an den Städtischen Bühnen Hannovers. Insgesamt wurde das Stück im Dritten Reich 65-mal inszeniert. Thomas Eicher schreibt, dass „Die Verschwörung des Fiesco zu Genua“ seit der Spielzeit 1939/40 kontinuierlich inszeniert wurde und dass sie in der Spielzeit 1943/44 auf 9 Inszenierungen kam. Eicher weist darauf hin, dass die Behauptung, in der Spielzeit 1942/43 habe die Reichsdramaturgie den Theaterleitern Aufführungen dieses Schillerstückes untersagt, daher nicht zutreffend sein kann. Die Vorbehalte gegen die Aufführung des Stückes waren dennoch vorhanden. Eicher schreibt:

Goebbels kritisierte 1936 anlässlich einer Weimarer Aufführung den Mord an Fiesco aus Gründen der republikanischen Moral: „Das Stück ist am Schluß nicht gut. Verrina ist in Wirklichkeit ein alter Stänker. Aber das ist der junge Schiller.“ (Tagebücher, Bd. 2, 25.10.1936). Deutlicher wird der Vorbehalt gegen „Fiesco“ in der NS-Zeitung „Frankfurter Volksblatt“ am 6.7.1936: „Um so großartiger ist es, wenn die NSDAP, Gau Hessen-Nassau, ihren Gautag zum Anlaß nimmt, in einer Festvorstellung einen Stoff aufzuführen zu lassen, der seinem Wesen nach die Rechtfertigung des Führermordes aus demokratischem Prinzip bedeutet. Diese Haltung, die in der ehrfurchtsvollen Achtung vor der großen Tragik menschlichen Lebens begründet liegt, zeigt wieder einmal, wie wenig nationalsozialistische Weltanschauung etwas mit zeitgebundener Tendenz gemein hat.“⁹³⁸

Heinrich Koch überträgt die Zeit des Stückes von 1547 auf etwa um 1800. Die Vermutung liegt nahe, dass dieser neuen Interpretation praktische Erwägungen des Bühnenbaus und der szenischen Einrichtung zugrunde lagen oder Besetzungsschwierigkeiten dazu führten. Johann Frerking meint:

Der Spielleiter Heinrich Koch hat wiederum ausgezeichnete Arbeit geleistet und sein neues, eigenes Gesicht auf die Dinge, bei größter Sparsamkeit mit Menschen und Material, im Zusammenspiel aller klar und wirkungsvoll durchgesetzt, wobei ihm der Bühnenbildner Max Fritzsche mit bestem Verständnis und findigem Geschick zur Hand gegangen ist; auch die Schwierigkeiten, Gesellschafts- und Volksszenen sozusagen in den leeren Raum hinein zu imaginieren, wurde mit gutem Gelingen überwunden.⁹³⁹

Diese Beschreibung einer nahezu „dekorationslosen Bühne“ belegt erneut den Bühnenstil des Schauspiels und zeigt, dass Sellner mit Koch einen Regisseur gefunden hatte, der mit ihm durch gleiche Ästhetik verbunden war. Wolfgang Steinecke schreibt:

Schauspieldirektor Heinrich Koch hat den Mut gehabt, das Werk ganz betont als Zeitstück zu sehen, ihm die Maske des historischen Dramas und das Kostüm der Renaissance abzunehmen und es auch im äußeren Darstellungsbild in die Linie „Räuber“ – „Kabale und Liebe“ einzuordnen. Solche Verlegung in eine andere Zeitepoche, sonst

938 Eicher (2000), S. 330.

939 Frerking (1963), S. 155.

wohl mehr um des interessanten Effekts willen vorgenommen, wirkte hier möglich und gerechtfertigt [...] Insgesamt: Eine Aufführung, die das Experiment legitimierte, ein spannungsvoller, erregender Theaterabend, durch den nicht nur der „Feueratem“ des jungen Schiller wehte, sondern auch der eiskalte Hauch des Rationalismus wehte. Man spürte die Verbindung von Schiller zu Lessing, vom „Fiesco“ zur „Emilia Galotti“.⁹⁴⁰ (Auslassung – C.W.)

Es bleibt zu fragen, wie Heinrich Koch dieses bei den Nationalsozialisten nicht unstrittige Werk als Zeitstück aufführen konnte, ohne dabei Konsequenzen zu fürchten. Diese blieben auch offensichtlich aus, da die Inszenierung weitere fünf Aufführungen erlebte. Verallgemeinernd schreibt Steinecke weiter:

Erst nachträglich möchte man hinzufügen, daß den Anstoß zu dieser kammerspielartigen, auf den ausladenden Pomp der Staatsaktion verzichtenden Inszenierung die räumlichen Möglichkeiten gegeben haben mögen, wie sie dem Hannoverschen Schauspiel jetzt auf seiner Ausweichbühne zur Verfügung sind. Denn der Gedanke an solche räumlichen Möglichkeiten und Hemmungen meldet sich im Erlebnis der Aufführung keineswegs. Das gilt allgemein für die Arbeit des Hannoverschen Schauspiels auf der Ballhofbühne [...] In diesen Inszenierungen, wie in der Gesamtgestaltung des Spielplans, der neben klassischen Werken („Maria Stuart“, „Kätzchen von Heilbronn“) die spielerische, wache, witzige, geistbeschwingte Komödie („Der Widerspenstigen Zähmung“, Goldonis „Diener zweier Herren“, „Der Lügner und die Nonne“ von Curt Goetz) pflegt, hat das Hannoversche Schauspiel die Initiative seines neuen Arbeitsgeistes gültig bewährt. (Auslassung – C.W.)

Der Erfolg des „neuen Arbeitsgeistes“, der „lebendiges Theater“ machen wollte, zeigte sich zudem an den Zuschauerzahlen, die kontinuierlich anstiegen.

Der letzte Klassiker der Spielzeit war Lessings „Emilia Galotti“, die während der Zeit des Nationalsozialismus 112-mal inszeniert wurde. Acht Inszenierungen fielen in die Spielzeit 1943/44. Thomas Eicher schreibt:

Die von NS-Ideologen hochgehaltenen Tugenden „Pflicht“, „Ehre“ und „Opferbereitschaft“ rückten in den Mittelpunkt von Interpretationen. In der „Kölnischen Volkszeitung“ vom 12.12.1939 hieß es z.B.: „Lessings Pathos ist das Pathos der Soldaten: schlicht und verhalten bis zur scheinbaren Unpathetik, besteht es in der Unbedingtheit im Einsatz für Recht und Ehre. Emilias Ehre muß rein bleiben und sei es durch ihren Tod“.⁹⁴¹

In einer „Leistungswoche“ der Städtischen Bühnen Hannover wurden alle Neuinszenierungen der Spielzeit im Schauspiel und in der Oper noch einmal zur Aufführung gebracht. In diesem Rahmen

940 *Der Mittag*. Düsseldorf 17./18. Juni 1944.

941 Eicher (2000), S. 341.

kam auch die letzte Neuinszenierung des Schauspiels mit Lessings bürgerlichem Trauerspiel auf die Bühne. Erneut war es Heinrich Koch, der die Inszenierung dieses Klassikers übernahm. Wolfgang Steinecke schreibt:

Die Aufführung, die den Text des Werkes bemerkenswert umfänglich bewahrt, war dramaturgisch klar disponiert und in der szenisch wie figural gleich differenzierten Ausformung sicher angelegt. Mit dem hohen Maßstab gemessen, den Koch als Regisseur mit seiner „Fiesco“-Aufführung selbst an die Hand gegeben hat, mochte sie freilich eine letzte Entschiedenheit noch vermissen lassen. Es erschien manchmal so, als sei zwischen einem mehr modern – unmittelbaren und einem mehr formal – distanzierenden, aus der besonderen geistigen Atmosphäre des Werkes entwickelten Darstellungsstil noch nicht die letzte Entscheidung getroffen.⁹⁴²

Dennoch berichtet die Rezension von einem Bühnenstil, der sich klar an den Text hielt und versuchte störungsfrei dem Rezipienten den eigentlichen Gehalt des Stückes zu offenbaren. Damit ist auch diese Inszenierung in der Tradition der Spielzeit zu begründen. Zum gestalteten Raum berichtet Steinecke schließlich:

Rudolf Schulz hatte ihm mit seinem Bühnenbild, das der Ballhofbühne eine überraschende Raumweite abgewann, einen Rahmen von edler, klarer Haltung und stilvoller Schönheit geschenkt.

Im Folgenden werde ich die beiden Inszenierungen Sellners in der Spielzeit 1943/44 betrachten, um anschließend ein Resümee über die Saison zu ziehen.

3.5.4 Sellner als Regisseur in Hannover

3.5.4.1 „Titus“

Mozarts „Titus“ war die erste der zwei Regiearbeiten Sellners in Hannover in der Spielzeit 1943/44. Dieses vorletzte Bühnenwerk Mozarts kam in Hannover erst im März 1944 eineinhalb Jahrhunderte nach seiner Entstehung zur Erstaufführung. Diesen Umstand bezeichnet Wolfgang Steinecke von der Düsseldorfer Zeitung „Der Mittag“ als „kennzeichnend für den neuen Geist, in dessen Zeichen die Hannoversche Oper seit Beginn der neuen Spielzeit arbeitet“.⁹⁴³ Die Oper wurde im Galeriegebäude des Herrenhäuser Schlosses, dessen „langgestreckter, akustisch übrigens sehr günstige Raum mit seiner florentinischen Decke und dem niedersächsischen Barock seines Innendekors dem Spielplan wie

942 *Nachlass Sellner – Kritikersammlung (Hannoversche Zeitung vom 18. Juli 1944).*

943 Mozarts „Titus“ in Hannover. *Der Mittag*, Düsseldorf, 29. März 1944. Alle weiteren Zitate stammen aus derselben Quelle.

dem Aufführungsstil gewisse Grenzen setzt“, aufgeführt. Dennoch schien der Aufführungsraum für den „Titus“ wie geschaffen,

... zumal die Bühne in der Bildgestaltung durch Max Fritzsche (Darmstadt) in klassisch vereinfachenden, veredelnden Formen die Architektur des Saales aufnahm, variierte und auf diese Weise zwanglos zu dem den Hintergrund zugleich abschließenden und öffnenden antiken Portal überleitete. Damit war nicht nur eine glückliche architektonisch-bildliche Lösung gefunden, sondern ein Raum geschaffen worden, der durch sein wohlthuend klares Ebenmaß und durch die ihm eigene verinnerlichte, still-erhabene Seelenhaftigkeit dem inneren Klang des Werkes ebenso entsprach wie den Intentionen der Inszenierung, die der neue Hannoversche Generalintendant G. R. Sellner selbst leitete.

Steinecke meint, dass die Regie und das Bühnenbild aufeinander abgestimmt seien. Sellners Inszenierung zielt „mit aller Entschiedenheit auf das Seelendrama hin, das hinter der prunkvollen Verhüllung im Gewand der repräsentativen Fest- und Auftrags-Oper verborgen ist“. Er lobt den intensiven Ausdruck und die „starke dramatische Spannung“, die dazu beitrage, dass auch diese Inszenierung als „lebendig“ zu charakterisieren sei. Er schreibt dazu:

Dadurch wird dieser Oper, die uns sonst wohl „wie die Antike starr entgegentritt“, eine überraschend starke Beteiligungs- und Aussage-Kraft gewonnen, und man wüßte sich unter vielen „Titus“-Aufführungen kaum einer zu entsinnen, von der eine so unmittelbare lebendige und ergreifende Wirkung ausgegangen wäre.

Der Begriff des „lebendigen Theaters“ begleitet die gesamte Spielzeit und kommt in zahlreichen Rezensionen vor. Aus dem Theater sollte eine positive Wirkung hervorgehen, die dem Publikum wieder Lebensmut geben und den Willen zum „Durchhalten“ stärken sollte. Der Autor der vorliegenden Betrachtung schreibt dazu:

Diese Verlebendigung ist jedoch ganz von innen her erreicht, sie macht sich in der Art, wie der Chor als szenische Erscheinung eingesetzt, wie die Einzelfiguren im Raum stehen und ihr Ausdruck zugleich gesteigert und gezügelt wird, die gleiche Sparsamkeit und Verhaltenheit der Ausdrucksmittel zur Pflicht, wie sie das Stilmerkmal der späten Werke Mozarts und gerade des „Titus“ sind.

Die „Sparsamkeit und Verhaltenheit der Ausdrucksmittel“ sind gleichzeitig Merkmale des Bühnenstils Sellners in Göttingen gewesen und damit zeigt die Rezension erneut die Kontinuität in der Arbeit des Regisseurs auf. Gleichsam sei hier bemerkt, dass auch Sellners Schauspielregisseur Koch in ähnlichem Stil arbeitete. Abschließend lobt Steinecke in seiner Rezension auch die Intensität der musikalischen „Durchbildung der Aufführung“ durch Carl Mathieu Lange.

3.5.4.2 „Iphigenie in Aulis“

In einem Brief an Dr. Harald Rehm vom 22. Mai 1944 schreibt Sellner:

Am nächsten Samstag kommt meine Aufführung von der Hauptmann'schen „Iphigenie in Aulis“ hier heraus. Ich habe mich an die Inszenierung sehr hingegeben.⁹⁴⁴

Die Tragödie „Iphigenie in Aulis“ von Gerhart Hauptmann feierte am Sonnabend, dem 27. Mai 1944, um 17:30 Uhr Premiere im Ballhof des Herrenhäuser Schlossgartentheaters. Hauptmanns Tragödie war vor der Aufführung in Hannover bereits in Wien⁹⁴⁵ und Dresden auf der Bühne zu sehen, aber noch nicht in Buchform herausgekommen. Insgesamt kam das Stück im Dritten Reich nur auf diese drei Inszenierungen.

Der damals 81 Jahre alte Gerhart Hauptmann behandelt in seinem erst Ende 1943 fertig gestellten Werk den griechischen Sagenkreis um den Trojanischen Krieg und daraus den Atriden-Mythos. Hauptmann hatte „Iphigenie in Delphi“, die eigentlich den Abschluss der Tetralogie bildet, zuerst beendet.⁹⁴⁶ An den Einaktern „Agamemnons Tod“ und „Elektra“ arbeitete er zu diesem Zeitpunkt noch. Die Sage behandelt in der Deutung Hauptmanns das Ausgeliefertsein des Menschen an das Schicksal. Der Autor lässt zwar direkte politische Bezüge nicht erkennen, beschreibt aber das Entsetzliche im Geschehen der Welt. Die Assoziation zu den Schrecken des aktuellen Krieges blieb nicht aus und damit war das Werk Hauptmanns offiziell nur unter Vorbehalt geduldet. Rudolf Bach schreibt am Tag vor der Premiere, dass Hauptmann aus dem Geschehen „ein einziges ungeheuerliches Gleichnis für das Hereinbrechen eines dunklen unabwendbaren Geschickes“ mache und berichtet weiter:

Wie das von den Göttern Verhängte schon unheimlich gegenwärtig ist, sobald sich der Vorhang hebt – aber noch unsichtbar, noch verborgen; und wie dann eine Hülle nach der anderen abfällt; wie das Vorherbestimmte, Unausweichliche – die Opferung Iphigeniens – sich immer deutlicher herausschält, bis es zuletzt in fürchterlicher Nacktheit sein Medusenantlitz herwendet; wie die Menschen ihrem Schicksal immer wieder zu entfliehen suchen, zumindest doch schon wissend, daß sie es nicht können; wie sie, im Zeichen des ihnen Zugebürdeten, miteinander ringen; wie sie sich dann endlich stellen, wie sie ihr Menschliches hinopfern und in ihren Auftrag hineinsterven – das ist von einer künstlerischen Meisterschaft und einem ethischen Mut des illusionslosen Jasagens zu den tragischen Grundspannungen des Lebens, daß wir den großen alten Mann, der dies geschaffen hat und uns als ein Vermächtnis hinterläßt, nur erneut unserer verehrenden Liebe versichern können [...] vielleicht ergreift uns das ferne Schicksalsgleichnis in seinem

944 Theatermuseum Hannover: Personalakte – Gustav Rudolf Sellner – Generalintendant.

945 Die Uraufführung fand am 15. November 1943 im Burgtheater Wien statt.

946 In Göttingen hatte Heinrich Koch diesen Teil in der Spielzeit 1942/43 inszeniert.

Werk deshalb so tief und nahe, weil es durchpulst ist von den Fiebern und namenlosen Erschütterungen des uns zugemessenen stürmischen Lebenstages.⁹⁴⁷ (Auslassung – C.W.)

Der „Kunstbericht“⁹⁴⁸ von 1944 zeigt, dass das Stück durchaus aktuell war und dass Bezüge zum gegenwärtigen Weltgeschehen von den Zeitgenossen hergestellt wurden. Dieser Eindruck ergibt sich auch aus der Rezension Johann Frerkings. Dieser schreibt am 30. Mai 1944, dass im Gegensatz zu Goethes „Iphigenie auf Tauris“ bei Gerhart Hauptmann von der Liebe der Götter zu den Menschen wenig zu spüren ist. Er schreibt:

Die Geschlechter der Menschen sind wehrlos an die Willkür der Schicksalsmacht, der Moira, ausgeliefert, und die Götter sind grausame Zuschauer und Nutznießer der Vollstreckung ihrer Sprüche.⁹⁴⁹

Er schreibt weiter:

Aber der Blick des Dichters, also „in Tiefe hinter Tiefen hinunterschauend“, hebt das Fern-Gewesene zu uns herauf und verwandelt das Uralte in ein erschütternd Neues, uns mit Macht Angehendes; mit harter Faust und festem Herzen ringt Hauptmann der Sage vom Beginn des Krieges um Troja das Gleichnis ab für alle Zeiten, da die entfesselten Dämonen des Krieges die Abgründe des Irdischen aufrühren: „Die Erde hat gebebt. Der Menschen Städte erzittern, fürchten ihren Untergang. Was für die Ewigkeit gemauert schien, zerbröckelt knisternd, knirscht und wankt im Grund. Die Sterne werfen sich aus ihren Bahnen, die Erde fiebert und der Mensch mit ihr [...]“ Mögen Wunsch und Wille des Einzelnen, auch des Höchsten, sich dem Schicksalssturm entgegenstemmen, es hilft ihm nichts, er wird, der Völkerhirte Agamemnon selber, in den kreisenden, tosenden Strudel gerissen und muß mit eigenen Händen vollenden, wovor ihm graut und worin sein eigener Untergang bereits beschlossen ist.⁹⁵⁰ (Auslassung – C.W.)

Grundintention des Hauptmannschen Werkes war das Ausgeliefertsein des Menschen gegenüber dem Schicksal. Diese Intention führte zu den bereits angedeuteten Vorbehalten gegen das Stück. Einen in diesem Sinne wesentlichen „Kunstbericht“ gibt auch Wolfgang Steinecke am 30. Mai 1944 in der Hannoverschen Zeitung. Steinecke schreibt, dass Hauptmann die Wirkung der attischen Tragödie auf die Zuschauer der Antike erkannt habe. Der Mensch sei während des Spiels erschüttert worden und habe das Theater am Ende geläutert verlassen. In Form und Stimmung, so meint der Rezensent, gleiche die Tragödie Hauptmanns der antiken Tragödie. Steinecke stellt fest, dass die Inszenierung Sellners auf genau dieser Grundlage aufbaute. Die Äußerungen des Berichterstatters erinnern an die bereits in den Kapiteln über Göttingen ausführlich behandelte Diskussion um die Vorbildfunktion der antiken Tragödie für ein neu zu entwickelndes heroisches Drama, die um 1940 unter

947 *Hannoversche Zeitung*. Hannover 26. 5. 1944. Nr. 123, S. 3.

948 Kritiken heißen seit 1936 im Dritten Reich Kunstberichte.

949 Frerking (1963), S. 157.

950 Ebd., S. 158 f.

anderem vom Reichsdramaturgen Schlösser geführt wurde und dessen Forderung Gustav Rudolf Sellner auch in dieser Inszenierung erfüllte. Steinecke bemerkt:

Die szenische Gestaltung Gustav Rudolf Sellners vermochte gerade dadurch des mächtigen, in seinen gewaltigen Ausmaßen schwer zu bewältigenden Werkes Herr zu werden und seine ganze Bedeutungsfülle zu lebensvoller und sinnfälliger Bühnenwirkung zu erwecken. Wie wurde gleich in den ersten Szenen die unheilbrütende Windstille über der Bucht von Aulis, die der verdurstenden Griechen die Ausfahrt gen Troja verwehrt, atmosphärisch verdichtet, nicht bloß als Stimmung, sondern als ein Verhängnis, hinter dem sich das Schicksal verbirgt; wie wurde sie in den Steigerungen, die Hauptmann von hier aus mit ungewöhnlicher dichterischer Kraft anlegt, immer neu entfacht, bis sie schließlich, von dumpf aufwühlenden Tubatönen angetrieben, orgiastischen Wahnsinns ansteigt, in der wie ein zerschmetternder Blitz die Enthüllung der totemistischen Hekate-Statue hineinfährt. Wie wurde das, was als furchtbare Frucht dieser Verzweiflung heranreift: das Menschenopfer, als ein zunächst noch scheu Umgangenes, Unausgesprochenes immer enger umkreist, bis zur entsetzlichen Enthüllung! Und welche, wahrhaft innere Größe hatte es dann, wenn Iphigenie die grausige Bluttat des Opfers in eine freiwillige Selbstdarbringung verwandelt, wenn sie die unbegreifliche Schicksalsforderung in die Reinheit ihres kindlichen Willens aufnimmt. Größer zu sein als das Schicksal, ihm nicht zu entfliehen; sondern sich vor ihm zu bewähren, das ist die Aufgabe, die sie zu vollziehen, und die – in einem weitaus schwereren Kampf – auch Agamemnon zu bestehen hat.⁹⁵¹

Der Rezensent beschreibt eindrücklich die Wirkung der Inszenierung. Daraus wird ersichtlich, dass Sellner die Einzelschicksale deutlich herausgearbeitet hatte. Der Agamemnon Theodor Beckers, so schreibt Steinecke am 17./18. Juni 1944, wusste

... überzeugend den großen Bogen zu spannen, der dem vom Sturm des Schicksals bis in die Grundfesten erschütterten Menschen hinüberführt in den heiligen Wahnsinn des blind vollziehenden Opferpriesters (die Hannoversche Aufführung wählte von den sieben Fassungen, in denen Hauptmann um die vollkommene Gestaltung des Stoffes gerungen hat, nicht die in Wien uraufgeführte, die Agamemnon im Schlußbild als Führer des nach Troja aufbrechenden Griechenheeres zeigt, sondern die zweite Fassung, deren stillere Ausklang, der Hauptmannschen Grundintention vielleicht doch tiefer entspricht).

⁹⁵²

Agamemnon opfert für das Wohl der Allgemeinheit seine Tochter Iphigenie. Die Iphigenie, gespielt von Ingeborg Riehls, „hatte den reinen Klang des Kindlichen, aber auch die innere Entschiedenheit, die das geforderte Opfer in eine freiwillige Selbstdarbringung verwandelt“. Agamemnon und Iphige-

951 *Hannoversche Zeitung*, Hannover 30. Mai 1944. Nr. 125, S. 3.

952 *Der Mittag*, Düsseldorf. 17./18. Juni 1944.

nie stellen sich also ihrem unausweichlichen Schicksal. Klytämnestra, „mit starker Intensität“ dargestellt von Etta Soßna, kämpft dagegen „vergeblich gegen das Schicksal und seinen Vollzug“. Der Grundgedanke des Stückes und der Inszenierung war daher die Erkenntnis, dass der Mensch seinem Schicksal nicht entfliehen kann und es daher tragen muss. Der Umgang mit dem Schicksal erinnert stark an die Stedinger Bauern in „De Stedinge“ und „Steding Renke“ und deren schlussendlichen Opfergang. Man könnte demnach das Hauptmannsche Werk als Durchhaltestück interpretieren, als ein Werk, das dazu aufforderte, sich dem Schicksal zu ergeben und das Opfer zu erbringen.

Über die Hannoversche Erstaufführung im ausverkauften Haus schreibt Johann Frerking, dass Regisseur Sellner sich als „ein vortrefflicher Anwalt und Ausdeuter der Dichtung erwiesen und mit sicherer Hand alle vorhandenen Kräfte und Werte an der rechten Stelle und zum rechten Ziel eingesetzt“ habe. Frerking geht auch in dieser Rezension auf die Beschränkungen des Raumes und der Materialien ein und stellt fest, dass die Inszenierung sich dadurch auf das Wesentliche konzentrieren konnte. Diese „Notlage“, das bleibt festzustellen, ermöglichte Sellner seinen bereits in Göttingen, wo ihm alle Mittel zur Verfügung standen, entwickelten Bühnenstil weiter auszubauen. Alles „Störende“ wurde also erneut von der Bühne verbannt. Durch eine „Straffung des Handlungsablaufs“ und einen „geringen Personalaufwand“ wurden die Probleme der Volksszenen des vierten Aktes überwunden, anscheinend ohne die Verständlichkeit des Textes zu gefährden. Frerking resümiert: „Es bedarf auch beim Theater keiner Kompanie, wenn die eingesetzte Gruppe ihre Pflicht kennt und tut“.⁹⁵³

Auf Schlichtheit setzte auch das Bühnenbild von Rudolf Schulz, der wechselnde Bilder „in den von zyklischen Mauern umragten Raum“ einbaute. Zelttrosse, Feuerstätten und ein Schiffssegel waren die „wenigen, aber kräftig und eindeutig bezeichnenden Gegenstände“, die „eindrucksstark hineingeschnitten“ wurden und die „in all ihrer Schlichtheit eine beinahe magische Macht“ entfalten.⁹⁵⁴ Die Einfachheit des Bühnenbildes kann man als eine weitere Kontinuität in den Inszenierungen Sellners seit seiner Zeit in Göttingen festhalten.

Erneut integrierte Sellner eine eigens für die Inszenierung geschriebene Bühnenmusik von Carl Anton Wantzen und ließ mehrere Tanzsequenzen in seine Regiearbeit einfließen. Marianne Vogelsang entwickelte für die Inszenierung den Tanz der Hekate-Botinnen, der sich „würdig und wirksam“ in das Gesamtbild einfügte.⁹⁵⁵ Steinecke lobt:

Die Szene der Entführung Iphigeniens durch die drei schwarzen Engel der Hekate (tänzerische Ausgestaltung: Marianne Vogelsang) war in ihrer unheimlichen Visionskraft ein Beispiel dafür, wie diese Aufführung jenseits des Theatralischen den Sinn der Tragödie, die in den kultischen Bereich des Mysteriums hinabsteigt, zu fassen wußte.⁹⁵⁶

Eine weitere Quelle beschäftigt sich noch intensiver mit dem Musikalisch-Tänzerischen der Inszenierung. Der Schauspieler Hans Caninenberg schreibt im Juni 1944 seine unveröffentlichten „Notizen

953 Frerking (1963), S. 161.

954 Ebd.

955 Ebd., S. 162.

956 *Der Mittag*. Düsseldorf. 17./18. Juni 1944.

zur Aufführung „Iphigenie in Aulis“ in Hannover“ als einen „Versuch, sich an die Lage des Werkes und die Wirkung der Inszenierung heranzutasten“. ⁹⁵⁷ Er schreibt der schauspielerischen Darstellung eine musikalische Wirkung zu:

Die Regie dämpft ausbrechende formlose Vitalität der Schauspieler in spannungsbewusste Kontrolle. Sie steht immer kurz vor dem Ausbruch und übt sich dort in Verhaltenheit und Ausklingenlassen des gerade Geschehenden: Das Ahnungsbedürfnis des Zuschauers zum erschauernden Genuss gefördert. Die ersten beiden Bilder erinnerten in ihrer Anlage im immer sich gleich bleibenden Takt der Erwartung des drohenden Unheils an die Technik Ravel's in seinem Bolero. ⁹⁵⁸

Über die Tanzsequenzen berichtet Caninenberg Folgendes und bezieht sich dabei auf den bereits angesprochenen Tanz der Hekate-Botinnen:

Wie sehr die Inszenierung aus dem Geiste bestimmter Musik geboren war, bewies der Tanz der Unterweltschwester. Man gewann den Eindruck, als ob die Aufführung zu diesem mythischen Vorgang hinzielte. Die sprachliche Anlage der Aufführung ging unmerkbar, wie notwendig in die rhythmische Geräuschkulisse über und endlich in den reinen Tanz. Hier wurde die Sprache zu wenig. Hier gewann das Stück, wenn man es als dionysischen Kult begreift, wie ehemals, im Tanz seine höchstmögliche Steigerung. Von hieraus hatte die Regie das ganze Stück geordnet. Die Sprachteile der Aufführung waren nichts als der gleiche Tanz mit anderen Mitteln, oder eine Vorbereitung auf den reinen Tanz. ⁹⁵⁹

An anderer Stelle heißt es:

Die Regie kommt aus dem Geiste des Tanzes und der Musik [...] Die Regie hob die atmosphärisch aneinandergereihten Szenen auf die Ebene dramatischer Bewegung. Sie übersetzte das Stück in musikalische Begründung. ⁹⁶⁰ (Auslassung – C.W.)

Die Ausführungen zeigen, dass Sellner anscheinend die Musikalisierung im Sprechtheater zur Perfektion geführt hatte, eine Entwicklung, die bereits in seinen ersten Inszenierungen in der Weimarer Republik begonnen hatte. Hans Caninenberg schreibt weiter über die Intentionen Hauptmanns und die Wirkung auf den Zuschauer:

Eine Trostspende des reifen Hauptmann an die ringende junge Generation. Wohl möchte er sich mit seinem romantischen Herzen dieser Nötigung entziehen, aber aus dem Wesen der Liebe und tränenden Augen, wie einer, der die alten Tempel verbrennen sah beugt er sich in den Morgenwind herab und sucht wie wir, aber doch als mühseliger,

957 Nachlass Sellner: Caninenberg, Hans: Notizen zur Aufführung „Iphigenie in Aulis“ in Hannover, S. 1.

958 Ebd., S. 1 f.

959 Ebd., S. 2.

960 Ebd., S. 2 f.

wenn auch gebietender Greis, die reinen Quellen. In allem Bemühen bleibt er Zuschauer der chaotischen Umwälzungen.⁹⁶¹

Der Rezensent glaubt die Intention darin erkannt zu haben, dass Hauptmann darauf bedacht war, humanistische Werte in reiner Form darzustellen, um diese für eine Zeit nach dem Nationalsozialismus nutzbar zu machen. Er resümiert über Regie und Stück:

Das beklagenswerte Unheil der Zeit als Klangthema [...] Der zündende Funke Goethischer Verschwendung und Ergriffenheit fehlt. Hauptmann ist kein Mensch mit konsequentem Willen zum Untergang. In vorliegendem Fall gab die Regie dieses auch hier noch Fehlende dem Stücke bei und machte die Aufführung zu dem seltenen Ereignis.⁹⁶²
(Auslassung – C.W.)

Caninenbergs unveröffentlichte Äußerungen belegen deutlicher als die offiziellen Kunstberichte, dass man das Geschehen auf der Bühne „als eine Spiegelung des Endes des Dritten Reiches“⁹⁶³ sehen konnte. Man muss allerdings davon ausgehen, dass das Bild, das der junge Schauspieler von Werk und Regie zeichnet, ein subjektives Bild war. Anders verhält es sich mit einem Bericht Henning Rischbieters, der seine Eindrücke von der Inszenierung zu reflektieren versucht. In seiner Rede zur Eröffnung des neuen Hannoverschen Schauspielhauses am 30. Oktober 1993 geht Rischbieter auch auf die Spielzeit 1943/44 ein, die er als jugendlicher Zuschauer erlebte. Er berichtet über seine deutlichen Erinnerungen und Eindrücke bei einer Aufführung dieser Inszenierung:

Die Premiere von Gerhart Hauptmanns „Iphigenie in Aulis“ fand Ende Mai 1944 statt, als es draußen schon sommerlich war vor dem Ballhof und über den Trümmerschuttbergen um die wenigen Altstadt Häuser herum, die wie der Ballhof das Feuer überstanden hatten, weil sie vor dem Krieg saniert und mit Brandmauern versehen worden waren [...] Ich erinnere mich nicht an den Seelenkampf des Agamemnon, den Theodor Becker gab, auch nicht sehr an Etta Sossna als Klytemnästra; die weißgekleidete Lichtgestalt, das Opfer Iphigenie hat es mir damals angetan (Ingeborg Riehl), aber vor allem der Glatzkopf Kalchas: Kurt Ehrhardts aus dem dunkel blutroten Gewand sich drohend und fordernd reckender, nackter Arm; seine im Heiseren und leisen Hessischen doch scharfe, schneidende Stimme. Forderte sie nicht auch mich als Opfer? – So etwas spürte ich bei der Vorstellung, das erinnere ich. Draußen trat ich wieder in den Sommer und die Trümmer, zurück in einen mir heute schwer begreiflichen Pubertätszauber, der mir sagte: Du wirst davonkommen. Nicht erinnere ich die Hauptmannschen Textzeilen aus dem Stück, die Johann Frerking damals in seiner Kritik zitierte, vielleicht gerade, weil sie die Realität der Gegenwart aussprachen: „Die Erde hat gebebt. Der Menschen Städte erzittern, fürchten ihren Untergang. Was für die Ewigkeit gemauert schien, zerbröckelt knisternd, knirscht

961 Ebd., S. 4.

962 Ebd., S. 5.

963 Köhler (2002), S. 49.

und wankt im Grund. Die Sterne werfen sich aus ihren Bahnen, die Erde fiebert und der Mensch mit ihr.“ Vielleicht war ich auch für solche kosmische Überhöhung der doch von Menschen gemachten und zu verantwortenden Kriegs-Katastrophe nicht empfänglich. Oder eben nur pubertätsumfangen.⁹⁶⁴ (Auslassung – C.W.)

Anders als Caninenberg ging es also dem jungen Zuschauer Rischbieter, der im Opfergang Iphigenies sein eigenes Schicksal vorgezeichnet sah. Wie die Inszenierung auf die breite Masse der Zuschauer wirkte, kann nicht festgestellt werden. Die beiden Äußerungen der Zuschauer Rischbieter und Caninenberg zeigen zwei der möglichen Wirkungen. Eine dritte beschreibt Steinecke in seinem Bericht vom 30. Mai 1944:

Um vom Einzelnen wieder zum Ganzen zu kommen (denn ein Ganzes war über alles Einzelne hinweg diese geschlossene Aufführung): das hannoversche Schauspiel hat mit der Erstaufführung der „Iphigenie in Aulis“ die Initiative seines neuen Arbeitsgeistes an einem ungewöhnlichen, anspruchsvollen Werk mit hoher Bewährung erprobt. Die Aufführung scheute sich nicht, sich kompromißlos mit der Gewalt des Elementaren, die in einem fast rätselhaften Schöpfungsprozeß aus diesem Werk ausbricht, auseinanderzusetzen und uns, die Zuschauer, für den Anspruch einer Dichtung zu gewinnen, die geheimnisvoll Anteil hat an der stürmischen Erschütterung unserer Gegenwart und ihr zugleich aus dem unvergänglichen Mysterium der Schöpferischen Lösung und Läuterung verheißt. Aus diesem Erlebnis heraus wurde die Aufführung als eine künstlerische Tat empfunden; im Beifall äußerte sich Dank und ehrliche Ergriffenheit.⁹⁶⁵

Hauptmann hatte ein Werk geschaffen, das ohne politische Bezugnahme das unabwendbare Schicksal der Menschen thematisierte. Die Vorbehalte der Nationalsozialisten gegen das Stück sind in dessen pessimistischem Grundtenor zu begründen. Erneut inszenierte Sellner ein Werk, das sich formal an die antike Tragödie anlehnte und ähnliche Wirkungen erzielen wollte. Der Mensch sollte erschüttert werden und am Ende geläutert sein. Wie bereits gezeigt, konnte dabei die Wirkung eine zutiefst unterschiedliche sein. In der Vorstellung der Nationalsozialisten sollte unter Zuhilfenahme antiker Techniken das Heroentum idealisiert werden, um die Menschen zu ermutigen und zum Durchhalten zu animieren. Das Hauptmannsche Werk konnte durchaus als Durchhaltestück interpretiert werden. Die andere Wirkungsmöglichkeit ist in der Spiegelung des Untergangs des „Dritten Reiches“ und in der Rückbesinnung auf humanistische Werte zu sehen. In anschaulicher Weise skizzieren Caninenberg und Rischbieter diese beiden Wirkungsmöglichkeiten. Der in zahlreichen Rezensionen beschriebene Bühnenstil der Inszenierung verstärkte die Assoziation des Textes zur erschütternden Realität der Kriegsgeschehnisse. Dabei blieb Sellner sowohl formal als auch inhaltlich in der Tradition seiner Regiearbeiten in Göttingen verwurzelt. Das zeigt die Schlichtheit des von Rudolf Schulz geschaffenen Bühnenbildes. Diese Stetigkeit ergibt sich auch aus der Zuhilfenahme der Musik und des Tanzes,

964 Rischbieter (1993), S. 32.

965 *Hannoversche Zeitung*, Hannover 30. Mai 1944. Nr. 125, S. 3.

ästhetische Mittel, die in Regiearbeiten Sellners bereits seit seiner Zeit in Gotha und Coburg zu finden sind.

Die Zerstörung der Theatergebäude Hannovers hatte zu einer Notsituation geführt, die aber den Bühnenstil Sellners nur minimal beeinflusste. Vielmehr wurde die Legitimation der Ästhetik Sellners dadurch vereinfacht. Durch die Raum- und Materialbeschränkungen konzentrierte sich die ganze Regie auf „das Wesentliche“. Die geistige Substanz des Stückes scheint durch den geringen Personalaufwand und den gestrafften Handlungsablauf nicht gefährdet worden zu sein. Einige Rezensenten beschreiben den kultischen Charakter der Inszenierung, der es im Nachhinein schwer macht, Aussagen über die Wirkung zu treffen. Sicher kann man sagen, dass die Inszenierung in einer Zeit der Zerstörung und des Bewusstwerdens der Folgen des Krieges den Menschen zeigte, dass sie schutzlos dem Schicksal ausgeliefert sind. Ob dadurch die Opferbereitschaft des Einzelnen gestärkt oder die Hoffnung auf ein baldiges Ende des Dritten Reiches geweckt wurde, kann nicht objektiv beantwortet werden.⁹⁶⁶

3.5.4.3 Zusammenfassung der Spielzeit

Wolfgang Steinecke resümiert in seinem Bericht über die Inszenierung der „Emilia Galotti“ in der Hannoverschen Zeitung vom 18. Juli 1944 auch über die Spielzeit 1943/44 und schreibt: „Eine Spielzeit des klassischen Dramas ist zu Ende gegangen“.⁹⁶⁷ Sie begann mit Schillers „Maria Stuart“ und endete mit Lessings „Emilia Galotti“. Die Spielzeit 1943/44 zeigte des Weiteren Aufführungen von Kleists „Käthchen von Heilbronn“, Schillers „Fiesco“, Shakespeares „Der Widerspenstigen Zähmung“ und Goldonis „Der Diener zweier Herren“. Ein Goetz-Abend brachte dessen Komödie „Der Lügner und die Nonne“. Die einzige zeitgenössische Tragödie war Gerhart Hauptmanns „Iphigenie in Aulis“, die durch die Gewalt ihrer „dichterischen Würde und geistigen Gewichtigkeit von vornherein das Signum des Klassischen im Sinne des Gültigen und fraglos Vollendeten“ trug. Steinecke stellt die Frage, ob man dem Spielplan Einseitigkeit vorwerfen sollte,

... weil er noch kein neues umfragtes Werk zur Diskussion stellte, weil er dem heiteren Theater nur in gewissen Grenzen Raum gab, weil er andererseits aus dem Bereich des Klassischen noch nicht die Stimmen Goethes und Grillparzers, Hebbels und Grabbes zu Wort kommen ließ.

Er kommt zu der Erkenntnis, dass die „Einsicht in die Situation, die das hannoversche Schauspiel in der vergangenen Spielzeit zu meistern hatte“ diesen Vorwurf verbietet. Er begründet dies damit, dass Oper und Schauspiel neu anfangen mussten und schreibt:

966 Siehe dazu: Köhler (2002), S. 48-52.

967 Nachlass Sellner – Kritikersammlung (Hannoversche Zeitung vom 18. Juli 1944) Die folgenden Zitate stammen aus derselben Quelle.

Im buchstäblichen und im übertragenen Sinn mussten neue Fundamente geschaffen werden. Neue Maßstäbe waren aufzurichten. Für eine solche Arbeit von Grund auf mußte das klassische Drama naturgemäß das bevorzugte Maßfeld sein, wollte man wirklich tragfähige Fundamente und den planvollen Aufriß eines neuen klaren Aufführungsstils gewinnen.

Im Rahmen der schon erwähnten Leistungswoche sprach vor der Carmen-Aufführung neben dem Gaupropagandaleiter Redeker, der allen Beteiligten des Wiederaufbaus der Bühnen in Hannover dankte, auch Gustav Rudolf Sellner. Die Hannoversche Zeitung berichtet:

Generalintendant Sellner betonte die Verdienste der Parteidienststellen beim Wiederaufbau der Bühnen, durch die eine Weiterführung der Theater erst ermöglicht wurde. Der Künstler aber hat um so größere Aufgaben, um im fünften Kriegsjahr durch sein Schaffen den Erfordernissen der Zeit gerecht zu werden. Seine Kunst soll die Menschen unmittelbar ansprechen und im innersten Herzen bewegen und ihnen damit einen Ausgleich zu den harten Anforderungen des täglichen Lebens geben.

In diesem Sinn hatte die Leitung der Hannoverschen Bühnen schon zu Beginn der Spielzeit durch ein Goethe-Zitat versucht, seine Arbeit als Kriegsdienst zu legitimieren und den Künstler als Bewahrer der alten Werte zu zeigen. Im Einklang mit dem Kunstverständnis der Nationalsozialisten konzipierte Sellner bereits vor der Zerstörung seiner Theatergebäude langjährige, gigantische Spielpläne. Diese sahen unter anderem vor, zyklisch „Die faustische Idee im Drama“ zu zeigen, das Gesamtwerk Kleists auf die Bühne zu bringen, die germanische Sagenwelt zu präsentieren und die Preußendramen Rehbergs ebenfalls in einem Zyklus herauszubringen. „Lebendiges Theater“ war die von Sellner beschriebene Zielsetzung der neuen Theaterkonzeption. Verwirklicht wurden nach der Bombardierung im so genannten „Sellner-Jahr“ vor allem Klassiker. Sellners wichtigste Mitarbeiter wurden bei der Realisierung seiner Pläne Heinrich Koch und Carl Mathieu Lange, die sein Kunstverständnis und seinen Bühnenstil verstanden und teilten. Auch ihre Arbeit trug immer wieder zur Beschreibung der „radikalen Wendung“ im Theaterleben Hannovers bei. Diese „Wendung“ bezieht sich vor allem auf den Bühnenstil, der die Kontinuität der Arbeit Sellners seit dessen Göttinger Intendanz aufzeigt. Dort wie in Hannover wurde Wert auf die Detailgenauigkeit in den Inszenierungen gelegt, die den ursprünglichen Gehalt der Werke vermitteln sollte. Dabei war wie in Göttingen die Sprache und das Wort von großer Bedeutung. Das Bühnenbild blieb bewusst auf das Notwendigste beschränkt, um auszuschließen, dass unnötige Äußerlichkeiten den Gehalt des Werkes stören konnten. Die „dekorationslose Bühne“, die Sellner und Koch auch lange Zeit nach dem Krieg noch nutzten, wurde also schon zur Zeit des Nationalsozialismus von ihnen verwendet. Die Musik und der Tanz spielten in den Inszenierungen, und dies macht ebenfalls die Kontinuität in der Arbeit Sellners aus, weiterhin eine entscheidende Rolle. Die Rezensenten attestieren dem überwiegenden Teil der Regiearbeiten eine lebendige und ergreifende Wirkung und bescheinigen damit Sellner die Erfüllung seines Ziels, ein „lebendiges Theater“ zu schaffen. Henning Rischbieter beschreibt 1993 seine Erinnerungen zur Spielzeit 1943/44 im Hannoverschen Schauspiel. Er reflektiert:

Ich erinnere mich an die wie selbstverständliche Brutalität, mit der Petruccio, gespielt von dem vor Temperament spuckenden Heinz Rippert, das allerdings auch ganz schön kräftig geifernde Kätchen – Heidi Kuhlmann – bezwang; ich erinnere mich an die kahlen, grauen Räume, in denen „Maria Stuart“ vor sich ging – nach den Worten Johann Frerking in seiner damaligen Kritik als „mit schrecklicher Brutalität von allen Seiten geführter Existenzkampf“; ich erinnere den massiv-dräuenden, eiskalten Burleigh Theodor Beckers, von dem derselbe Frerking damals sagte: „Nur der eine Burleigh, der ohne einen Nebengedanken, aber auch ohne jede Rücksicht auf sich und andere mit fanatischer Energie ein und alles für sein Land eingesetzt hat, kommt zu seinem Ziel“ – das klingt heute sehr nach dem schrill und scharf geäußerten Durchhalte- und Endkampfwillen, der damals die öffentlichen Bekundungen Hitlers, Goebbels und der ihren prägte – „fanatisch“ war sowieso ein Lieblingswort Hitlers, ein verräterisches, denn er gebrauchte es als zuhöchst positiv.⁹⁶⁸

Professor Rischbieter kann nicht mehr sagen, wie die Inszenierungen Kochs damals auf ihn wirkten und daher auch nicht die Frage beantworten, ob sie „düstere Feiern des Männlich-Brutalen und des Fanatischen“ oder „dessen Zurschaustellung oder gar Bloßstellung auf dem Theater“ waren.⁹⁶⁹ Zehn Jahre zuvor berichtet Reimar Hollmann: „Im April und Mai 1944 im Schauspiel noch zwei Höhepunkte voller Merkwürdigkeit“ und meint damit Kochs Inszenierung des „Fiesco“, den der Reichsdramaturg schon 1942 als „unerwünscht“ bezeichnet hatte und Sellners Inszenierung der „Iphigenie in Aulis“. Hollmann zitiert dabei die Buchhändlerin Margarete Jokkusch, die sagte:

Bei den Versen vom „blinden Kriegszug“ und vom Erzittern der Städte saßen wir wie gelähmt und meinten, jeden Augenblick müßte etwas passieren. Aber die Gestapo schaltete nicht.⁹⁷⁰

Die Berichte Rischbieters und Hollmanns zeigen erneut die unterschiedlichen Wirkungen auf die Zuschauer. Man kann also keine eindeutige Aussagen über die Wirkungen dieser Inszenierungen machen.

Neben den schon genannten Opernaufführungen der Spielzeit 1943/44 müssen noch „Die Zauberflöte“, „Madame Butterfly“, „Der Rosenkavalier“, „Cavalleria rusticana/Der Bajazzo“, „Don Pasquale“ und „Die Kluge“ erwähnt werden. Aber nicht nur Opern und Schauspiele standen in der Spielzeit 1943/44 auf dem Programm. Das „Experimentelle“, das in Göttingen noch stark vorherrscht, wurde in die Kategorie der Morgenfeier verbannt.⁹⁷¹ Im Nachlass Sellners existiert ein Programmzettelmanuskript eines Zyklus „Musik – Tanz – Dichtung“ mit dem Namen „Lebendige Töne sind wir ...“. In Form von Morgenfeiern sollte dieser Zyklus, der an anderer Stelle mit dem Motto

968 Rischbieter (1993), S. 31 f.

969 Ebd., S. 32.

970 Grabe (1983), S. 196.

971 Die Bezeichnung „Morgenfeier“ trug für den Reichsdramaturgen Schölsser einen „ausgesprochenen Partei-Charakter“. Siehe dazu: Eicher (2000), S. 378.

„Die Theatralische Sendung – Sprache – Musik – Tanz“ verbunden wird, aufgeführt werden. Als Ausführende werden darin Marianne Vogelsang, Hermann Mertes, Carl Anton Wantzen, Gustav Rudolf Sellner und als Programmgestalter Ernst Drolinvaux genannt. Die erste Veranstaltung, die als Titel das Hölderlin-Zitat „Jedes Leben ist ein neues ...“ trug, sah Folgendes vor: Goethes „Selige Sehnsucht“, Bachs „C-Moll Phantasie“, Adalbert Stifters „Vermächtnis“, Johann Phillip Telemanns „Presto“, Goethes „Urworte Orphisch“, Claudio Monteverdis „Gesänge des Orfeo“, Jean Pauls „Der größte Gedanke des Menschen“, Bachs „Menuett“, Alessandro Correllis „Sarabande“, Friedrich Hölderlins „Aus dem Hyperion“ und Friedrich Chopins „Prelude“. Es wurde darauf hingewiesen, zwischen den einzelnen Darbietungen nicht zu applaudieren.⁹⁷² Sellner rezitierte an diesem Abend Goethes „Selige Sehnsucht“, Adalbert Stifters „Vermächtnis“, Goethes „Urworte Orphisch“, Jean Pauls „Der größte Gedanke der Menschen“ und Friedrich Hölderlins „Aus dem Hyperion“. Dieser experimentellen Form des Theaters kann nur sehr schwer nationalsozialistisches Kunstbedürfnis nachgewiesen werden. Eher, so könnte man es deuten, versuchte diese rekonstruierbare Morgenfeier alte Werte wieder zu beleben. Gerald Köhler schreibt:

Diese Texte verlegen den Sinn der Welt in die Transzendenz [...] Sellner war in Hannover klar, daß die alten Werte von den neuen Belegungen durch die nationalsozialistische Ideologie befreit werden mußten, um die Reinheit des Archetypischen zu wahren. Er begann mit der Erneuerung also bereits vor dem Zusammenbruch.⁹⁷³ (Auslassung – C.W.)

Es bleibt meiner Ansicht nach unklar, welche Motive Sellner bei der Planung und Ausführung der beschriebenen Morgenfeiern und im Bezug auf den gesamten Spielplan leiteten. Schon in Göttingen zielte das Theaterschaffen Sellners darauf, den Menschen zu zeigen, für welche kulturelle Tradition sie kämpfen sollten. Vielleicht handelte es sich deshalb nicht um die von Köhler beschriebene Bewahrung der „Reinheit des Archetypischen“, sondern eher um die erneute Verbindung der „alten Werte“ mit der nationalsozialistischen Ideologie. Eine Möglichkeit, die auch die Texte und deren Inszenierungen der Spielzeit im Allgemeinen betreffen könnte. Interessant ist in diesem Zusammenhang der Blick auf die Planung der Spielzeit 1944/45.

3.5.5 Die Spielzeit 1944/45

Sellner bedankte sich in und mit einer Broschüre der „Städtischen Bühnen Hannover“ zur Spielzeit 1944/45 bei allen, die dazu beigetragen hatten, dass das Theaterleben in Hannover nicht zerstört wurde.⁹⁷⁴ Explizit erwähnt er dabei das treue Theaterpublikum, das den Sinn des Theaters im Krieg

972 Nachlass Sellner – Dokumente.

973 Köhler (2002), S. 47.

974 Wahrscheinlich wurde die Broschüre erst im Juni 1944, also ca. drei Monate vor der Schließung der Theater, veröffentlicht.

so begriffen habe, wie die Künstler der Bühnen. Diesen Sinn sieht Sellner in den Worten Hebbels begründet,⁹⁷⁵ die auf dem Deckblatt der Broschüre zu lesen sind:

Das Theater ist der Brennspeigel, der die einzelnen Ausstrahlungen der Nation in ihrer innersten Wesenheit auffängt, der sie verdichtet und konzentriert, und so ein Jahrhundert durch das andere entzündet, eine leuchtende Tat durch die andere ins Leben ruft. Es stellt ein Volk in seinem Verhältnis zu den wichtigsten Aufgaben, sowohl seiner selbst, wie der Menschheit überhaupt, dar.⁹⁷⁶

Hebbel beschreibt das Theater als ein Medium, das durch die Bündelungen aller äußeren Einflüsse in die Zukunft weist und das die Menschen auf ihre Aufgaben aufmerksam macht. Das Theater, so könnte man interpretieren, sollte also Hoffnung auf eine bessere Zukunft wecken und dem Volk seine Aufgaben bewusst machen.

Sellner geht dann weiter auf den Wiederaufbau des Theaters ein und spricht von der Nutzung einer weiteren Spielstätte, „worin eine leichtere, heitere Muse regieren soll“. Augenscheinlich war geplant, weiterhin das Schauspielhaus Ballhof und ab dem 1. Oktober 1944 die Kammerspiele im Beethovensaal, die anscheinend für die angesprochene „leichtere, heitere Muse“ bestimmt waren, zu bespielen. Er reflektiert dabei auch „die äußeren Verhältnisse eines frontmäßigen Daseins, die auch auf unsere Besucher verändernd einwirken“. Um den „zyklischen Gedanken“ zu verdeutlichen, sollten die Neuaufführungen in Oper und Schauspiel der Spielzeit 1943/44 in die neue Spielzeit übernommen werden. Gleichsam sollte das musikalische Gegenwartsschaffen nicht mehr als Vorspann zu den Konzerten klassischer Musik erscheinen, sondern an vier separaten Abenden dargeboten werden. Die Anzahl der Symphoniekonzerte wurde gleichzeitig auf zehn erweitert.

An Klassikern sollten Gotthold Ephraim Lessings „Emilia Galotti“, Goethes „Urfaust“ und dessen „Stella“, Schillers „Turandot“, „Maria Stuart“ und „Fiesco“, Heinrich von Kleists „Amphitryon“ und „Das Käthchen von Heilbronn“, Friedrich Hebbels „Gyges und sein Ring“, Grabbes „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ und Shakespeares „Wie es euch gefällt“ und „Der Widerspenstigen Zähmung“, Carlo Goldonis „Liebeshändel in Chiozza“, Lope de Vegas „Der Ritter von Mirakel“ und August Kotzebues „Die deutschen Kleinstädter“ aufgeführt werden.⁹⁷⁷ Dabei waren, wie schon behandelt, „Emilia Galotti“, „Maria Stuart“, „Fiesco“, „Das Käthchen von Heilbronn“ und „Der Widerspenstigen Zähmung“ bereits in der Spielzeit 1943/44 inszeniert worden. Das bedeutet, dass insgesamt 15 Klassiker den Weg auf die Bühne der neuen Spielzeit finden sollten. An zeitgenössischen Tragödien kündigte man Hans Rehbergs „Der große Kurfürst“, Emil Strauß „Don Pedro“, Manfred Hausmanns „Lilofee“, Rudolf Bachs „Das Opfer der Alcestis“ (Uraufführung), Heinz Flügels „Der Drachenkampf“ (Uraufführung) und Bernhard Shaws „Die heilige Johanna“ an. Sechs zeitgenössische Tragödien, darunter zwei Uraufführungen, waren damit im Spielplan vorgesehen. Als zeitgenössische Komödien und Volksstücke wollte man Hans Hömbergs „Kirschen für Rom“, Char-

975 Zu erinnern ist an dieser Stelle an das verwendete Zitat Goethes im Werbeheft für die Spielzeit 1943/44.

976 Nachlass Sellner – Broschüre der „Städtischen Bühnen Hannover“ Spielzeit 1944/45.

977 Ebd.

lotte Rissmanns „Versprich mir nichts!“, Curt Johannes Brauns „Mit meinen Augen“, Heinz Ripperts⁹⁷⁸ „Die Wartesaalkomödie“, August Hinrichs' „Krach um Jolanthe“ und als Uraufführung Kurt Sellnicks⁹⁷⁹ „Laßt mich zufrieden!“ geben.⁹⁸⁰ Damit hielten sich die zeitgenössischen Komödien und Tragödien mit jeweils sechs Stücken die Wage. Zusammen mit den fünf Klassikern, die bereits 1943/44 gespielt wurden, waren damit die Klassiker in knapper Überzahl.

Aus der Planung ist ersichtlich, dass einige der Aufführungen Wiederholungen der vorigen Spielzeit waren. Andere waren bereits in der Planung für die Spielzeit 1943/44 vorgesehen, aber dann doch nicht inszeniert worden. Wie bereits zum Spielplan 1943/44, kann man ebenso vom Spielplan 1944/45 sagen, dass auch hier versucht wurde, die nationalsozialistischen Kunstbedürfnisse zu erfüllen. Spielplanexperimente wie in Göttingen wurden weder in der Spielzeit 1943/44 gemacht, noch waren sie für 1944/45 geplant. Lediglich die von Sellner veranstalteten Morgenfeiern können als Innovation gelten. Man kann feststellen, dass ein relativer Ausgleich sowohl zwischen Komödien und Tragödien als auch zwischen zeitgenössischen und klassischen Dramen im Spielplan vorgesehen war. Gleichzeitig ist ein direkter politischer Bezug in keinem der Stücke aufzufinden. In der Spielzeit 1944/45 sollte unbeirrt weiter Theater gespielt werden, um abzulenken und zu unterhalten. Das Theater sollte den Eindruck der Zeitlosigkeit vermitteln, ein Gefühl von Normalität geben und dem Publikum die Werte vor Augen halten, für die es Opfer auf sich nahm und noch weitere erdulden sollte. Am Ende der Publikation über die Spielzeit 1944/45 geht Sellner in einer kurzen Bemerkung auch auf die geplante Ästhetik ein. Er schreibt:

Die Vereinfachung der äußeren Mittel bedeutet keine Reduzierung des künstlerischen Ausdrucks – sie befreit vielmehr von ablenkender Ornamentik, läßt das Wesentliche wesentlich erscheinen und stellt den Menschen wieder in den Mittelpunkt seiner Kunst.⁹⁸¹

In diesem Satz beschreibt und legitimiert Sellner die Weiterführung seines bisherigen ästhetischen Konzepts. Als besondere Regiekonzeption sollte das aber erst nach dem Krieg gewürdigt werden.

Resümierend ist festzustellen, dass Sellner selbstbewusst eine Spielzeit plante, die dem Publikum eine Vorstellung von Normalität hätte geben können. Ganz unbescheiden und ohne Rücksicht auf die zerstörten Theatergebäude sowie auf die Situation des Frontkampfes in Hannover wollte Sellner das erfüllen, was ihm in der Spielzeit zuvor noch verwehrt geblieben war. Die bereits zitierte rückblickende Kritik Steineckes an der Spielzeit 1943/44, in der dieser zur Erkenntnis kommt, dass man dem realisierten Plan keine Einseitigkeit vorwerfen könne, kann man als Spiegelung der Planung Sellners für den zukünftigen Spielplan sehen. Die Frage ob der Generalintendant tatsächlich noch im Juni 1944 an die Realisierung dieses Plans glaubte, kann nicht beantwortet werden.

978 Heinz Rippert war 1943/44 Schauspieler der „Städtischen Bühnen Hanover“.

979 Kurt Sellnick war bekanntermaßen Dramaturg, Spielleiter und Schauspieler der „Städtischen Bühnen Hanover“ und hatte gleichzeitig das Amt des Landesleiters der Reichstheaterkammer des Gaus Südhannover-Braunschweig inne.

980 Nachlass Sellner – Broschüre der „Städtischen Bühnen Hannover“ Spielzeit 1944/45.

981 Ebd.

3.5.6 Sellner als Privatmann

Aus dem vorhandenen Quellenmaterial lässt sich nur wenig Privates entnehmen. Ein Schreiben des Göttinger Kreisleiters der NSDAP Dr. Gengler vom 9. Dezember 1943 an den Bürgermeister Eckert in Benniehausen betrifft die Ausquartierung Sellners von Hannover nach Waterloo. Dr. Gengler bittet darum, das Quartier nicht anderweitig zu belegen, da „Frau Sellner in den nächsten Wochen mit ihrer Niederkunft rechnet“.⁹⁸² Sellner ist, das geht aus einem Personalfragebogen der Fachschaft Bühne im Bundesarchiv hervor, mit Manuela Bruhn verheiratet und hat einen Sohn, der am 15. Januar 1944 geboren wurde.⁹⁸³

Am 8. August 1944 meldet Frau Sellner dem Oberbürgermeister, dass der Generalintendant wegen des Totalschadens des elterlichen Hauses in München erst am Mittwoch in Hannover eintreffen kann. Einem Schreiben vom 14. November 1944 wiederum ist zu entnehmen, dass die Wohnung Sellners in der Seelhorststrasse 31 am 26. Oktober 1944 bei einem Fliegerangriff stark beschädigt wurde und nicht mehr bewohnbar sei.⁹⁸⁴

3.5.7 Sellner in Amt und Würden

Nicht nur die künstlerischen und administrativen Aufgaben seiner Generalintendanz beanspruchten Gustav Rudolf Sellner. Er schreibt am 15. Februar 1944 dem Autor Karl Bunje:

Ich habe mit dem Aufbau meiner Bühne, der nunmehr als durchgeführt anzusprechen ist, schon eine ungeheure Arbeit zu leisten gehabt. Nun aber bin ich endlich ins Künstlerische hinabgestiegen und inszeniere selbst Mozarts „Titus“. Da ich außerdem noch Leiter meiner Schauspielschule bin, die ich nach Celle verlegt habe, und neuerdings auch noch Präsident des Gaukulturrates mit unzähligen anderen Queraufgaben, kann ich es mir einfach nicht leisten, für Dinge zu reisen, die nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit den hiesigen Aufgaben stehen.⁹⁸⁵

Sellner nahm sich und seine Arbeit sehr wichtig und hatte tatsächlich „unzählige andere Queraufgaben“. In einer Akte des Stadtarchivs befindet sich die Bemerkung, dass der Intendant Gustav Rudolf Sellner u.a. Vorsitzender „der in Hannover ansässigen Deutschen Gluck-Gesellschaft“ gewesen sei, die „im weitgehend zerstörten Hannover der Jahre 1943-1945“ den Versuch unternommen hatte „das Erscheinen einer ersten Gesamtausgabe der Werke Christoph Willibald Glucks

982 Nachlass Sellner – Dokumente.

983 Bundesarchiv Berlin H 149.

984 Theatermuseum Hannover: Personalakte – Gustav Rudolf Sellner – Generalintendant.

985 Nachlass Sellner – Dokumente.

voranzubringen“.⁹⁸⁶ Die folgenden Kapitel sollen einen Eindruck von den zahlreichen Ämtern und Aufgaben Sellners vermitteln.

3.5.7.1 *Leiter des Gaukulturrates*

Sellner, der seit 1942 das Amt eines Gaukulturrats für Theaterfragen im Gau Südhannover-Braunschweig begleitete, wurde 1943 Leiter dieses Rates, welcher der NSDAP untergeordnet war. Damit begleitete er nun auch ein hohes parteiliches Amt, das ihm wahrscheinlich 1943 die Generalintendanz und nach dem Krieg das Berufsverbot einbrachte. Sellner bedankt sich bei seinem Parteigenossen Dr. Nebe (Südhannoversche Zeitung) am 28. April 1943 für die „Glückwünsche anlässlich meiner Berufung zum Leiter des Gaukulturrates“ und bittet Nebe um eine Unterredung in propagandistischer Angelegenheit für das Theater.⁹⁸⁷ Informationen über die Aufgaben des Gaukulturrates waren in der einschlägigen Fachliteratur nicht auszumachen.

Mit dem Titel „Erlebt und mitgestaltet. Kronzeuge einer Epoche 1923-1945. Zu neuen Ufern nach Kriegsende“ veröffentlichte der ehemalige Gauleiter Lauterbacher 1984 einen Teil seiner Memoiren in einem rechtsradikalen Verlag. Er habe Sellner zum „Gaukulturrat für Theaterfragen des Gaus Südhannover-Braunschweig“ ernannt und schreibt, immer noch verfangen im Duktus der Nazizeit, über den Gaukulturrat:

Der Gaukulturrat sollte alle Kulturschaffenden und Bewunderer der deutschen, europäischen und antiken Kunst herausfordern. Wir erstrebten nicht den Einheitsbrei, sondern die Erkenntnis der Vielfalt aller völkischen Kulturen über die Jahrtausende. Die zahlreichen Sammlungen wurden ebenso wenig abgebrochen wie wir etwa die griechischen und römischen Klassiker verbannten. Das schiere Gegenteil war der Fall, und das galt ungeschmälert auch für den Bereich der Musik, für die bildende Kunst und das Theater. Liedermacher, Sprücheklopfer und sogenannte Künstler, die verbogene Drähte für Kunst erklärten, besaßen wir nicht. Daß Eiferer und Proleten grausame Fehler begingen, ist zu tiefst zu bedauern [...] Es hat die entartete Kunst gegeben. Das war meine subjektive Ansicht, und die besteht bis heute fort. Ich empfinde sie heute mehr denn je. Man denke nur an vereinzelte Exponate auf der Dokumenta in Kassel.⁹⁸⁸ (Auslassung – C.W.)

Die Bemerkungen Lauterbachers aus dem Jahr 1984 zeichnen ein erschreckendes Bild der Persönlichkeit des Förderers Sellners, der sich zu diesem Zeitpunkt immer noch nationalsozialistisch gebärdet. Welche genauen Aufgaben der „Gaukulturrat für Theaterfragen“ hatte, lässt sich nur schwer rekonstruieren, da es keine offizielle Beschreibung gibt. Es ist aber davon auszugehen, dass er den Gauleiter in Theaterfragen beraten hat. Sellner bezeichnet sich in einem Fragebogen vom 30. Mai

986 Stadtarchiv Hannover – HR XIX 253.

987 Theatermuseum Hannover: Personalakte – Gustav Rudolf Sellner – Generalintendant.

988 Lauterbacher, Hartmann: *Erlebt und mitgestaltet*. Oldendorf 1984, S. 187 [kurz: Lauterbacher (1984)].

1944 sogar als „Leiter des Gaukulturrates Südhannover-Braunschweig“. Nach Lauterbacher hatten in seinem „Gaukulturrat“ „nicht nur die Funktionalen und Konservativen, sondern auch die Avantgardisten Platz“ und meint damit seinen „liebsten Mitarbeiter“ Gustav Rudolf Sellner.

Christoph Lehnert, der innerhalb eines Seminars des Instituts für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft der Universität Köln unter Leitung von Professor Elmar Buck zum Thema Gustav Rudolf Sellner vor 1945 recherchiert hat, schreibt über ein Telefonat, das er am 24. November 1993 mit Ernst Drolinvaux geführt hat:

Ernst Drolinvaux, Sellners damaliger Chef dramaturg und ihm noch heute wohl gesonnen, sagt aus, Sellner habe das Amt nur auf Wunsch des Gauleiters angenommen, um diesem die Abschiebung des vorherigen hannoverschen Intendanten zu erleichtern. Er habe das Amt aber nur pro forma innegehabt. Parteiarbeit habe ihn nicht interessiert und er habe mit der NSDAP auch kaum etwas zu tun gehabt.⁹⁸⁹

Es ist wahrscheinlich, dass Lauterbacher Sellner zum Gaukulturrat und später zu dessen Leiter berief, um dessen Karriere zu befördern. Die Aussage Drolinvaux, dass Sellner das Parteiamt nur formal begleitete, muss dagegen durchaus kritisch betrachtet werden. Fazit ist, dass Sellner als Leiter des Gaukulturrates ein hohes parteiliches Amt inne hatte und wahrscheinlich die Gauleitung in kulturellen Fragen beriet. In diesem Zusammenhang ist auch die Schaffung der Theaterschule Hannover zu sehen.

3.5.7.2 Leiter der Theaterschule Hannover

Bereits auf einer Gaukulturratstagung im Dezember 1942 hatte Lauterbacher vom Plan der Schaffung einer Theaterschule gesprochen, die in Zusammenarbeit mit der Reichsjugendführung entstehen sollte.⁹⁹⁰ Im Göttinger Tageblatt vom 11. Dezember 1942 liest man über die weiteren Aufgaben Sellners in Hannover:

Im Rahmen seiner vor einigen Monaten durch den Gauleiter erfolgten Berufung als Gaukulturrat für Theaterfragen wird Intendant Sellner in einer engen Arbeitsgemeinschaft der beiden Städtischen Häuser, der Niedersächsischen Landesbühne, die in die Generalintendanz einbezogen wird, und des Stadttheaters Göttingen die brennenden Nachwuchsfragen und künstlerischen Probleme unserer Zeit in Angriff nehmen. In Verbindung hiermit ist die Schaffung einer Theaterschule in Zusammenarbeit mit der Reichsjugendführung vorgesehen, die ebenfalls im Zeichen einer Aktivierung der darstellenden Künste stehen wird.⁹⁹¹

989 Nachlass Sellner – Christoph Lehnert.

990 Nachlass Sellner – Kritikensammlung (Zeitungsartikel „Neue Leiter der hannoverschen Bühne. Gustav Rudolf Sellner mit der Generalintendanz beauftragt“).

991 *Göttinger Tageblatt*. Göttingen 11. Dezember 1942. Nr. 290, S. 3.

Sellners Plan war, Absolventen der Theaterschule Hannover mindestens ein Bühnenjahr an die Niedersächsische Landesbühne, die ebenfalls in seinem Machtbereich lag, zu verpflichten, um sie dann an ein anderes Theater, z.B. das Stadttheater Göttingen, weiterzuleiten. Mit der Gründung der Theaterschule und deren Anbindung an die Niedersächsische Landesbühne, die von Reinhardt Lentz geleitet wurde, sollte in erster Linie das Nachwuchsproblem gelöst werden. Nach der Ausbildung sollten die besten Absolventen der Hannoverschen Theaterschule ihr Engagement bei der Landesbühne finden, um hier Praxis in weiterer schulischer Geborgenheit zu finden. In späterer Zeit, so sah der Plan vor, sollte alles „von den jungen Schauspielern und Schauspielerinnen selber angefertigt sein, Bühnengestaltung, Kostüm, Requisite“. Die Fertigkeiten dazu sollten den Studenten schon in der Schule vermittelt werden. Sellner schreibt dazu:

So werden sie zu einem hohen Begriff vom totalen Theater erzogen, der sie den individualistischen Darstellungsbeamten verachten, aber den guten Geist einer Truppe lieben lehren soll. Die Schule soll dafür sorgen, daß jeder von uns an den Quellen bleibt, daß nicht Hochmut und Trägheit des Herzens das Gespenst der Routine auf unsere Bühne beschwören und meine alten Kameraden und die Verdientesten aus Hannovers glanzvollster Theaterzeit jung mit den Jungen an unserem Werk zupacken, das neben dem Können viel Frohsinn und vor allen Dingen Glauben braucht.⁹⁹²

Die Eröffnung der Theaterschule Hannover war für den Herbst 1943 vorgesehen. Es existiert ein Schreiben des leitenden Regierungsdirektors in Hannover vom 15. März 1943, in dem zu lesen ist:

Die Theaterschule als der Landesmusikschule angegliedert, ist im Etat 1943 für die Stadtverwaltung vorgesehen und grundsätzlich vom Reichserziehungsministerium genehmigt.

⁹⁹³

Weiterhin ist diesem Schreiben zu entnehmen, dass die Oberleitung der Theaterschule Generalintendant Sellner, die Leitung der Schauspielschule Schauspielregisseur Koch, die der Opernschule Operndirektor Lange und die der Tanzschule Marianne Vogelsang übernommen habe. Dem Schreiben zufolge war die leitende Tätigkeit der vier ehrenamtlich. Ein Honorar bekam Marianne Vogelsang nur als Lehrerin der Tanzklasse, nicht aber als Leiterin der Tanzschule.⁹⁹⁴

Die im Nachlass Sellners erhaltene „Broschüre der Landesmusikschule Hannover von 1943“ nennt neben Sellner, Koch, Lange und Vogelsang als leitende Mitglieder auch den Direktor der Landesmusikschule Johannes Röder. Aus ihr geht hervor, dass die Theaterschule Hannover als Abteilung der Landesmusikschule Hannover geführt wurde. Interessant ist, dass neben dem regulären Unter-

⁹⁹² Nachlass Sellner – Kritikersammlung (Zeitungsartikel „Der Neuaufbau der Bühnen Hannovers“ vom 16. Mai 1943).

⁹⁹³ Stadtarchiv Hannover – HR 19 Nr. 80.

⁹⁹⁴ Ebd.

richt auch nationalpolitische Vorträge von „Persönlichkeiten des politischen Lebens“ vorgesehen waren.⁹⁹⁵ Außerdem ist zu lesen:

Die Landesmusikschule Hannover hat die Aufgabe, in umfassender fachlicher Ausbildung hochwertigen künstlerischen Nachwuchs für alle Gebiete der Musik und des Theaters, Musikerzieher und Orchestermusiker auf der Grundlage weltanschaulicher, geistiger und körperlicher Schulung heranzubilden.⁹⁹⁶

Neben der gesanglich-musikalischen Ausbildung sollte in der Opernschule „Sprecherziehung, Bewegungslehre, rhythmische und tänzerische Körperschulung, Ausdrucksgeste und Darstellung“ unterrichtet werden.⁹⁹⁷ In der Schauspielschule gab es die Unterrichtsfächer Atemtechnik, Ton- und Lautbildung, Körperschulung und Bühnengesang. Die Opernchorschule legte ihren Schwerpunkt auf choreographische Bühnenübungen. Die Sparten übergreifende Ausbildung sollte einen neuen Darstellertypus entwickeln, der in allen Bereichen der darstellenden Kunst firm war.⁹⁹⁸ Die Studiengebühren betragen für die Ausbildung in einem Hauptfach mit allen damit verbundenen Pflichtfächern unter anderem für die Schauspielschule 420 RM, für die Tanzschule ebenfalls 420 RM und für die Opernchorschule 180 RM jährlich.⁹⁹⁹

Es existieren nur wenige Quellen, die die Arbeit der Theaterschule dokumentieren. Auf Grund der Zerstörungen in Hannover konnte die Schule erst am 1. Dezember 1943 den regulären Unterricht aufnehmen. Die Schule wurde später nach Celle ausgelagert und bekam dort ihren Platz in einem Schloss. Sellner besuchte die Theaterschule nach eigenen Aussagen zweimal in der Woche. Der Generalintendant holte in der Spielzeit 1942/43 die Psychotherapeutin Margarethe Meier Hesse, bekannt unter dem Namen Margarethe Mhe, an sein Göttinger Theater. Der Schauspieler Ernst-Fritz Fürbringer hatte ihn damals auf sie aufmerksam gemacht. Mhe arbeitete mit Atemtherapie, die sich auf Erkenntnisse Carl Gustav Jungs bezog und eine entscheidende „Wechselwirkung von Bewußtwerdung und künstlerischer Gestaltungsarbeit“ brachte.¹⁰⁰⁰ Die ersten Versuche mit Schauspielern des Ensembles atemtherapeutisch zu arbeiten dauerten ein halbes Jahr. Danach verlagerte Sellner diese Arbeit in die Theaterschule in Celle. Sellner arbeitete auch nach 1945 mit Mhe zusammen, hielt aber die Verknüpfung von Therapie und Kunst für wenig dienlich, da das „eigene Lebensdrama“ des Schauspielers nicht die entscheidende Rolle spielte.¹⁰⁰¹

Im Gespräch mit Zeyde-Margreth Erdmann erwähnt Sellner 1975 die Atemtherapie C. G. Jungs, die er damals in der Schauspielschule als erstes Mittel zur Erweckung neuer Kräfte einführte. In diesem Zusammenhang spricht er auch von der politischen Gefährlichkeit der Arbeit mit der Atemtherapeutik, die im Nationalsozialismus verboten war. Sellner berichtet von einem Erlebnis mit Schülern

995 Grabe (1983), S. 196.

996 Nachlass Sellner – Broschüre der Landesmusikschule Hannover von 1943, S. 6.

997 Ebd., S. 6-9.

998 Siehe dazu: Köhler (2002), S. 52 f.

999 Nachlass Sellner – Broschüre der Landesmusikschule Hannover von 1943, S. 9.

1000 Erdmann (1975), S. 145 f.

1001 Ebd.

seiner Schule als „Dichtung aus der Traumtiefe“.¹⁰⁰² In meditativer Haltung saßen diese um einen Teppich, der einen Raum andeutete. Er beschreibt:

Nach längerer Zeit der Stille erhob sich eines der Mädchen, stand abwartend am Rande des Teppichs. Indem sie ihn nach einigem Zögern betrat, ging eine deutliche Verwandlung in ihr vor. Man glaubte zu sehen, wie sie allmählich eintauchte in die Verkörperung eines anderen Wesens. Mit dem ersten Ton, den sie sprach, mit dem ersten Wort, das sie formte, war sie vollkommen eine andere, eine neue, aus ihr entstehende Existenz [...] ein Junge und noch ein anderes Mädchen führten das gleiche, äußerst eindrucksvolle Ritual aus, aber es war natürlich kein Ritual, sondern ein sich spontan aus dem Inneren entwickelnder Vorgang [...] Langsam fanden sie in die Sprache, in die Bewegung.¹⁰⁰³ (Auslassungen – C.W.)

Ein Zeitungsartikel vom 28. April 1944 gibt einen weiteren kleinen Einblick in die Arbeit der Theaterschule und berichtet vom Beginn des zweiten Vierteljahres der Ausbildung. Unter der Überschrift „Junge Komödianten im alten Schloss. Hannovers Schauspielschule im Exil besucht“ schreibt die Hannoversche Zeitung:

Vertreter der Stadtverwaltung und des Kulturschaffens dieses Exilortes, sollen sich heute überzeugen, wem sie ihre Fürsorge und ihr freundliches Interesse schenken [...] Zu den erwartungsvollen Gästen spricht der Leiter der hannoverschen Generalintendanz, G. R. Sellner, herzliche Worte der Begrüßung. Sein Dank gilt vor allem dem Stadtoberhaupt, der das Schloß der Theaterschule als ein ideales Arbeitsreich zur Verfügung stellte, und den Familien, die den jungen Schülern ein Heim bieten. Dann umreißt er in klaren Linien Sinn und Wesen gerade dieser Schauspielschule: Aus dem Ausleselager der Spielscharen der Hitler-Jugend aus ganz Großdeutschland sind es die neun Besten, die ausgewählt wurden. Seit dem 1. Dezember hat die Theaterschule ihren Unterricht unter der Leitung ausgezeichneter Lehrkräfte begonnen. „Wie ein Gärtner, der wartend und pflegend der Entfaltung seiner Pflänzlinge zusieht“, so ließ man die Jungen und Mädels ihren ursprünglichen Anlagen gemäß sich entwickeln. Wie ein Kind aus der schöpferischen Phantasie sich seine Welt schafft, in der es lebt und webt, so lückenlos muß auch die Phantasie dieser Schüler sich schließen, um die Illusion des Darzustellenden hervorzurufen.¹⁰⁰⁴ (Auslassung – C.W.)

Anschließend, so beschreibt es der Artikel, wurden zwei Märchenspiele aufgeführt, die die Fortschritte der Schauspielschüler verdeutlichen sollten. Das erste Märchen war ohne jedes Requisit gestaltet, um die Ausdruckskraft des gesprochenen Wortes zu vermitteln. Das zweite Märchen erhielt durch Kostüme Farbe und Glanz. Der Autor schreibt:

1002 Ebd., S. 144 f.

1003 Ebd., S. 149.

1004 *Hannoversche Zeitung*. Hannover 28. April 1944. Nr. 100.

Aufhorchen ließen in den Darstellungen besonders die Zwischentöne, die jenseits der Grenze des Erlernbaren in der Sphäre echten warmen Menschentums liegen, und es gab Einzelszenen zu sehen, in denen das stumme Spiel bereits klar ausdrückte, was nur der wirklichen Herzensbeteiligung entquellen kann. Die Spielfreude im schönen Überschäumen jugendlichen Überschwangs riß unwiderstehlich den kleinen Zuschauerkreis mit. Es war wohl niemand, der nicht das Fluidum echten Komödiantentums verspürt hätte.¹⁰⁰⁵

Ein weiteres Stimmungsbild von der Schauspielschule in Celle gibt Heinrich Koch in seinen Feuerwehrgeschichten. Koch schreibt:

In dem grüntapezierten Barocksalon des Celler Schlosses saßen wir nach dem Schauspielunterricht noch ein bißchen zusammen. Wie üblich war ich heute morgen aus Hannover mit einem städtischen Dienstwagen herüber gefahren worden, da unser Theater und auch die Räume der Schauspielschule längst in Trümmern lagen. Die Stadt Celle hatte uns im Schloß ein wunderschönes, romantisches Ausweichquartier geboten. Der Luftkrieg gegen die Zivilbevölkerung war 1943 in vollem Gange – aber das Leben ging mit ungeahnter Energie auf allen Gebieten weiter, eine psychologische Überraschung für beide Seiten. Wir waren also mit der Schule nach Celle evakuiert. Ich hatte den ganzen Tag unterrichtet, Einzelstunden im Rollenstudium und als Abschluß zwei Stunden Improvisation. Sie hatten mir ein selbst erdachtes „Spiel von der Hexe Markesise“ vorgeführt. Nun sprachen wir noch darüber, dann gingen wir zusammen mit einer Taschenlampe über die alten Treppen durch das verdunkelte Schloß hinaus, sagten uns im Park ein herzliches „Bleibt übrig!“, ein damals verbreiteter Gruß unter Freunden, und tappten durch die Rabenschwärze der Verdunkelung nach allen Seiten davon, jeder seiner Behausung zu.¹⁰⁰⁶

Am 30. Mai 1944 unterzeichnet der Generalintendant Sellner

... seine Zulassung als Bühnenlehrer und Leiter der Theaterschule Hannover gemäß Anordnung Nr. 47 der Reichstheaterkammer vom 4. Oktober 1935 und versichert ausdrücklich, seinen Beruf nach bester, künstlerischer und sittlicher Überzeugung im Bewußtsein nationaler und sozialer Verantwortung ausüben zu wollen.¹⁰⁰⁷

In einem Fragebogen, der zur Zulassung gehört, gibt Sellner an:

Ich habe in Zusammenarbeit mit der RJF, Unterabt. Th., des Propaganda-Ministeriums am 15. November 1943 die Theaterschule Hannover (ausgelagert in Celle) eröffnet.¹⁰⁰⁸

1005 Ebd.

1006 Koch (1998), S. 26.

1007 Bundesarchiv Berlin – H 149 RK V0007 BDC R 55.

1008 Bundesarchiv Berlin – H 149 R 55.

Am 7. Juli 1944 erhält Sellner die Zulassungsurkunde 569 als Bühnenlehrer und Leiter der Theaterschule Hannover für die Kunstgattung Schauspiel rückwirkend ab dem 15. Mai 1944 vom Präsidenten der Reichstheaterkammer. Die Urkunde war ausdrücklich nur für die Theaterschule Hannover gültig und befristet bis zum 1. Juli 1946.¹⁰⁰⁹ Am 23. Juli 1944 schreibt das Dezernat des Oberbürgermeisters an Stadtschulrat Dr. Fischer, dass „Sellner auch als Beirat für die Theaternusikschule berufen ist“.¹⁰¹⁰

Mit der Theaterschule sollte das Nachwuchsproblem gelöst werden. Wie Sellner als junger Schauspieler an der Bayerischen Landesbühne sollten die Schüler das Theater von Grund auf erlernen. Sie trugen Verantwortung für die Bühnengestaltung, die Requisite und die Kostüme. Damit sollte ein hochwertiger, künstlerischer Nachwuchs auf der Grundlage weltanschaulicher, geistiger und körperlicher Schulung gefördert werden. Die ehrenamtliche Leitung der Schule übernahmen Sellner, Koch, Lange und Vogelsang. Sie nahm im Dezember 1943, jetzt ausgelagert nach Celle, ihre Arbeit auf. Langfristig wäre mit dieser Strategie das Nachwuchsproblem zwar gelöst worden, doch hatte Sellner, bedingt durch die schwierige Kriegssituation, schon zum Zeitpunkt der Gründung der Theaterschule vermehrt mit personellen Problemen an seinen Wirkungsstätten zu kämpfen.

3.5.8 Personelle Probleme

Bereits zu Beginn seines Amtsantritts in Hannover waren die Folgen des Krieges am schrumpfenden Ensemble deutlich bemerkbar. Sellner versuchte trotz fehlender Unabkömmlichkeitsstellung einiger Theaterleute diese am Theater zu halten. Am 21. Oktober 1943 ermahnt der Leitende Regierungsdirektor des Dezernats des Oberbürgermeisters der Hauptstadt Hannover Sellner:

Von den Städt. Bühnen sind eine große Zahl von Gefolgschaftsmitgliedern in den Kriegsämtern der Stadtverwaltung eingesetzt. Ich bitte Sie, streng darauf zu achten, dass diese Kräfte nicht ohne meine ausdrückliche Genehmigung abgezogen werden. Wenn Künstler und Künstlerinnen sowie andere Dienstkräfte für Zwecke der Städt. Bühnen in Anspruch genommen werden sollen, ist meine ausdrückliche Genehmigung vorher dazu einzuholen. Aufrufe in der Presse dürfen ebenfalls nur veranlasst werden, nach dem ich mich damit einverstanden erklärt habe.¹⁰¹¹

Um den Theaterbetrieb weiter aufrecht erhalten zu können versuchte Sellner immer wieder an höchsten Stellen für die Uk-Stellung seiner Angestellten zu werben. Er schreibt am 28. März 1944:

1009 Ebd.

1010 Stadtarchiv Hannover – HR 19 Nr. 80.

1011 Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover: Nds. 460 Acc. 2003/ 229 Nr. 103.

Ich versichere dem Herrn Reichsminister, dass die jugendlichen Fachvertreter in der laufenden Spielzeit mit kriegswichtigem Einsatz voll ausgelastet sind und ihre weitere Unterkunft, trotz des Ernstes der Kriegslage, unbedingt notwendig ist.¹⁰¹²

Eine Bescheinigung vom 28. März 1944, die in der Personalakte Sellners erhalten ist, besagt, dass Gustav Rudolf Sellner ebenfalls unabhkömmlich gestellt war.¹⁰¹³ Sellner schrieb an die Mitglieder seines Theaters die keine Unabhkömmlichkeitsstellung erhalten hatten Durchhaltebriefe an die Front, die ihm später übel genommen wurden.¹⁰¹⁴

Neben seinen Bemühungen, die männlichen Schauspieler am Theater zu halten, unternahm Sellner zahlreiche Reisen in die besetzten Gebiete, um Schauspieler für seine Theater zu rekrutieren. Fehlende Schauspieler waren jedoch nicht der einzige Grund für seine im Folgenden geschilderte Reisetätigkeit.

3.5.9 Sellner auf Reisen

Gerade propagandistische Aufgaben waren es, die Sellner auch immer wieder auf Auslandsreisen führten. Während seiner Intendanz in Hannover bereiste Sellner als Vortragsreferent und zu Vertragsverhandlungen Frankreich, Belgien, die Schweiz und Italien. Am 10. Dezember 1943 berichtet der Leiter des Reichspropagandaamtes Südhannover-Braunschweig dem Oberbürgermeister Hoffmeister, dass eine Reise Sellners in die Schweiz vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda genehmigt sei. Sellner sollte in der Schweiz deutschsprachige, männliche Schauspieler verpflichten, um den durch den Krieg entstandenen Mangel an diesen in Hannover zu beheben. Des Weiteren geht aus einem Schreiben in der Personalakte Sellners in Hannover hervor, dass er vom 6. Januar bis zum 17. Januar 1944 nach Frankreich fuhr.¹⁰¹⁵ Die Gründe für diese Reise waren nicht zu recherchieren.

Am 28. März 1944 schreibt das Wehrmeldeamt Hannover:

Der Wehrpflichtige Gustav Rudolf Sellner geb. am 25.5.05 wohnhaft in Hannover ist von obig. Dienstst. bis zum 15.4.44 nach Belgien beurlaubt.¹⁰¹⁶

Hier trat Sellner als Referent unter anderem im Lektorat der Deutschen Akademie in Gent bei Heinz Flügel auf. Am 28. April 1944 spricht Sellner in einem Brief an den Oberbürgermeister Hannovers von Zeitungskritiken, seine Belgienreise betreffend.¹⁰¹⁷ Er hatte hier, nach Reimar Hollmann, für „ge-

1012 Ebd.

1013 Theatermuseum Hannover: Personalakte – Gustav Rudolf Sellner – Generalintendant.

1014 Grabe (1983), S. 194.

1015 Theatermuseum Hannover: Personalakte – Gustav Rudolf Sellner – Generalintendant

1016 Nachlass Sellner – Dokumente.

1017 Theatermuseum Hannover: Personalakte – Gustav Rudolf Sellner – Generalintendant.

samtgermanische Kultur“ geworben¹⁰¹⁸, was wahrscheinlich im Zusammenhang mit seinem Amt als Leiter des Gaukulturrates zu sehen ist.

Am 6. Juli 1944 bittet Sellner den Reichsbahnpräsidenten Dr. Bürger um die Genehmigung eines Dienstreiseausweises, der ihm ermöglichte, einen Platz im Abteil für Dienstreisende zu beanspruchen, da er während seiner zahlreichen Reisen im und außerhalb des Gaues arbeiten müsse. In diesem Schreiben zählt Sellner seine Tätigkeiten auf, durch die er gezwungen ist, solche Reisen zu unternehmen. Er schreibt:

Durch die Aufspaltung meiner Tätigkeit in die Leitung von drei Betrieben – Generalintendanz der Städtischen Bühnen Hannover, Leiter des Gaukulturrates Südhannover-Braunschweig, Leiter der Theaterschule Hannover in Celle –, damit verbunden die Betreuung des musischen Nachwuchses innerhalb der Reichsjugendführung, bin ich dauernd zu Dienstreisen gezwungen.¹⁰¹⁹

Ein Schreiben vom 21. Juli 1944 besagt, dass dem Wunsch Sellners, Dienstreiseabteile zu benutzen, nicht stattgegeben wurde.

Diese Quellen verdeutlichen auch warum Sellner nur zwei Inszenierungen in der Spielzeit 1943/44 leitete. Zu eingebunden war er in seinen zahlreichen Ämtern. Bewehren musste sich Sellner augenscheinlich auch, weil er bis zum April 1944 noch nicht offiziell den Titel „Generalintendant“ tragen durfte. Protokolliert sei im folgenden Kapitel der Vorgang der Ernennung Sellners zum Generalintendanten und die Reaktionen darauf.

3.5.10 Ernennung zum Generalintendanten

Erst am 28. April 1944 schickt der Reichspropagandaminister Dr. Goebbels Sellner ein Telegramm mit folgendem Wortlaut:

DER FÜHRER HAT SIE AUF MEINEN VORSCHLAG ZUM GENERALINTENDANTEN ERNANNT ZU DIESER HOHEN EHRUNG SPRECHE ICH IHNEN MEINE HERZLICHSTEN GLÜCKWÜNSCHE AUS = HEIL HITLER REICHSMINISTER DR. GOEBBELS.¹⁰²⁰

Sellner übergibt das Telegramm von Goebbels am 4. Mai 1944 dem Oberbürgermeister der Hauptstadt Hannover, Hoffmeister. Am 2. Mai 1944 beantwortet Sellner Goebbels' Schreiben, ebenfalls mit einem Telegramm. Darin heißt es:

In großer Freude danke ich ihnen, sehr verehrter Herr Reichsminister, schon auf diesem schnellsten Wege für Ihr persönliches Telegramm. Die hohe Auszeichnung trage ich in

1018 Grabe (1983), S. 193.

1019 Theatermuseum Hannover: Personalakte – Gustav Rudolf Sellner – Generalintendant.

1020 Ebd.

dankbarem Glauben an den Führer und im Gefühl der ganzen Verantwortung, die Sie mir und meiner Arbeit auferlegt. Heil Hitler! – Gustav Rudolf Sellner

Interessant ist der ausführlichere Dankesbrief Gustav Rudolf Sellners an den Reichsminister Dr. Joseph Goebbels vom 6. Mai 1943:

Mehr als in friedlicheren Zeiten wiegt heute eine Ehrung, wie sie mir und meiner Arbeit zuteil geworden ist, und so trage ich den neuen, vom Führer verliehenen Titel voll Dankbarkeit und im Bewußtsein der großen Verantwortung, die er mir auferlegt.

Im Anschluss lobt Sellner die dem Theater von Goebbels auferlegten bedeutungsvollen Aufgaben und dessen Forderung nach größter Aktivität in diesem Kunstbereich:

Als Einzelner habe ich heute einmal die Gelegenheit, für Viele zu sprechen, und Sie aufrichtigster Bewunderung und dankbarster Treue derer zu versichern, die die Bedeutung dessen, was Sie gerade während des Krieges für die Bühne getan haben, ermessen können.

Sellner berichtet, dass er in einem Monat das dritte Theater der Städtischen Bühnen eröffnen wird und dass Gauleiter Lauterbacher die Arbeit am Projekt, das große Opernhaus in die Stadthalle zu verlegen, aufgenommen habe. Sellner spricht sehr pathetisch im Bezug auf die Arbeit an den Bühnen von Liebe, Stolz, Begeisterung und Hingabe:

Daß wir so den Geist unserer Zeit spüren und ihn in der dichterischen Erhöhung gestalten dürfen, ist ein beglückendes Gefühl und eine neue Blüte des deutschen Theaters mag ihnen, hochverehrter Herr Reichsminister, einmal dafür danken. Für solche Erfüllung eines großen deutschen Nationaltheaters zu arbeiten, soll mir meine Ernennung zum Generalintendanten der Ansporn sein.¹⁰²¹

Sellner schließt seinen Brief mit den Worten:

Ich danke durch Sie, hochverehrter Herr Reichsminister, auch dem Führer, da an ihn in solchen Zeiten niemand zu schreiben wagen wird, der nicht zunächst an der Lenkung des realen Geschehens steht, und grüße Sie mit Heil Hitler als Ihr ergebenster Sellner.

Die Hannoversche Zeitung vom 5. Mai 1944 veröffentlicht die Mitteilung des Gaupresseamtes der NSDAP über die Ernennung Sellners zum Generalintendanten.¹⁰²² Hier ist zu lesen:

Dank der Theaterbesessenheit und fanatischen Arbeitsenergie, die ihn und seine Mitarbeiter beseelt, war es möglich, dass nicht nur aus den Ruinen neues Theaterleben blüht, sondern allen Schwierigkeiten zum Trotz auch eine grundsätzliche Neuformung des hannoverschen Theaterstils mit kompromissloser Entschiedenheit durchgesetzt wurde.

1021 Ebd.

1022 *Hannoversche Zeitung*. Hannover 5. Mai 1944 Nr. 105, S. 3.

Durch die Auszeichnung des Führers findet die einmalige Leistung eines Künstlers, der ganz in der Sache aufgeht, der er dient, ihre Würdigung.

Am 11. Mai 1944 konnte Sellner die Glückwünsche des Geschäftsführers der Reichstheaterkammer Dr. Hans Erich Schrade entgegennehmen:

Diese Ehrung bedeutet für Sie nicht nur eine Anerkennung Ihres hohen künstlerischen Schaffens, sondern ich betrachte sie gleichzeitig als eine Kriegsauszeichnung für Ihren tapferen Einsatz in den schwersten Tagen Hannovers, Ihren Mut und Ihre frische Initiative, die Sie gerade in dieser schweren Zeit so schön unter Beweis stellen konnten.¹⁰²³

Sellner antwortet Schrade am 16. Mai 1944, bedankt sich für die Glückwünsche und schreibt, dass auch er die Ernennung als Kriegsauszeichnung ansieht. Gleichzeitig bedankt er sich für die Hilfe Schrades beim Wiederaufbau der Hannoverschen Bühnen und bezeichnet ihn und Dr. Schlösser als „Rückgrat“ aller Bemühungen um denselben. Ein weiterer interessanter Dankesbrief Sellners geht am 13. Mai 1943 an den Reichsdramaturgen und Ministerialdirigenten Dr. Rainer Schlösser. Sellner dankt ihm für seine Glückwünsche:

Ich denke an die Zeit zurück, in der unsere Bekanntschaft so explosionsartig begann, an die Zeit, während welcher Sie mit behütender Objektivität abwarteten, was sich aus diesem Rappelkopf entwickeln würde, und an die gar nicht zu fernem Tage, in denen ich ihnen dann endlich eine Leistung vorweisen und mein Theaterherz vor Ihnen öffnen durfte.

Anschließend geht Sellner auf die für seine Arbeit wichtige Begegnung mit Schlösser ein und spricht von einer „Art still gehegter Freundschaft“, die beide verbindet. „Die Ernennung zum Generalintendanten selbst“, so beendet Sellner seinen Brief, „erfüllt mich mit Freude und Stolz und ist mir im übrigen nur ein Ansporn auf meinem Wege, den ich von Ihnen so sehr betreut weiß. – Mit Heil Hitler bin ich Ihr allzeit sehr ergebener Sellner“.

In einem Brief an Dr. Harald Rehm vom 22. Mai 1944 äußert Sellner:

... ich bin froh, auf einem Punkt angelangt zu sein, von dem aus nun alles nur mehr auf die Leistung und die Arbeit gerichtet ist und auch nicht der kleinste Keim zum Ehrgeiz zu sprießen braucht. Hier ist es schön. Der Neuaufbau der Bühne war eigentlich ein herrlicher Kampf und viel Neues bewegt sich um uns in dieser Zeit.

Die Reaktionen Sellners auf seine Ernennung zum Generalintendanten können unkommentiert bleiben. Sellner hatte nunmehr sein langjähriges Ziel erreicht, ein großes Theater zu leiten und schien auf dem Höhepunkt seiner Karriere angelangt. Natürlich machte sich dies auch finanziell bemerkbar. Der Oberbürgermeister der Hauptstadt Hannover Hoffmeister stellt am 9. März 1943 den Antrag

1023 Theatermuseum Hannover: Personalakte – Gustav Rudolf Sellner – Generalintendant. Alle weiteren Zitate stammen aus derselben Quelle.

auf Gagengestaltung für den Leiter der Städtischen Bühnen Gustav Rudolf Sellner. Aus diesem Antrag geht hervor, dass Sellner vom 1. August 1943 bis zum 31. Juli 1948 eine Jahresgage von 25000 RM erhalten soll, die jährlich um 1000 RM, bis eine Jahresgage von 29000 RM erreicht ist, gesteigert wird. Hoffmeister begründet die Gagenerhöhung wie folgt:

Die Bezüge des künftigen Leiters der Generalintendanz der Städt. Bühnen Hannover sind den Vergütungen der jetzigen Intendanten angeglichen worden. Herr Sellner übernimmt mit der neu geschaffenen Stelle des Generalintendanten die Verantwortung für die Leitung beider Häuser, während die bisherigen Intendanten nur für ein Haus, also für einen bestimmten Teil des künstlerischen Betriebes, verantwortlich waren. Sowohl die grössere Verantwortung als auch die vermehrte Arbeitslast selbst und die ausserordentlichen Ansprüche, die in dieser Position an Generalintendant Sellner gestellt werden, lassen die Höhe des Gehaltes im Vergleich mit anderen gleichwertigen Bühnen als gerechtfertigt erscheinen und ich bitte daher, die beantragten Bezüge zu genehmigen.

Bereits am 14. April 1943 wurde die Erhöhung genehmigt.

3.5.11 Nach dem 1. September 1944 und der Schließung aller Theater

Bereits am 21. Juli 1944 sprach der Gauleiter für den Gau Südhannover-Braunschweig, ausgehend von einer Tagung der Reichsleiter, Gauleiter und Verbändeführer der NSDAP, über „alle Fragen der militärischen, politischen und wirtschaftlichen Entwicklung“. Seine Rede bezog sich auch auf die Zukunft der Theater:

Unsere Theater haben uns manche schöne Stunde bereitet, und sie haben auch manchem Soldaten, der auf Urlaub war, manchem Lazarettinsassen, soweit er Zeit dazu fand, viel Freude bereitet. Wenn wir aber bedenken, daß an den Bühnen des Gaus zahlreiche Techniker, Elektriker, Tischler usw. beschäftigt sind, dann werden wir auch hier um entscheidende Maßnahmen nicht herumkommen.¹⁰²⁴

Am 18. August 1944 verkündet der Reichsverteidigungskommissar: „Zur Frage der Theater ergeht in wenigen Tagen eine besondere Weisung. Der vorgesehene Spielbeginn der Bühne entfällt.“¹⁰²⁵ Am 25. August 1944 druckt die Südhannoversche Zeitung die neuen Maßnahmen zum totalen Krieg ab, die der Reichsbevollmächtigte für den totalen Kriegseinsatz, Reichsminister Dr. Goebbels, mitteilt. Dort ist unter Punkt 1 zu lesen:

Sämtliche Theater, Varietés, Kabarets und Schauspielschulen sind bis zum 1. September 1944 zu schließen. Die entsprechenden Fachschaften und Fachgruppen sowie der private Schauspiel-, Gesang- und Tanzunterricht werden eingestellt [...] Die freiwerdenden

1024 *Südhannoversche Zeitung*. Göttingen 1944. Nr. 183, S. 1 f.

1025 *Südhannoversche Zeitung*. Göttingen 1944. Nr. 193, S. 3.

Kräfte werden, soweit sie kriegsverwendungsfähig sind, der kämpfenden Truppe zugeführt. Alle anderen finden in Rüstung und Kriegsproduktion Verwendung.¹⁰²⁶ (Auslassung – C.W.)

Dieselben Maßnahmen trafen auch die Orchester, Musikschulen und Konservatorien. Einzig für musikalische Matineen bildeten die nicht eingezogenen Senioren Hannovers nach dem 1. September 1944 ein Gauorchester unter der Leitung Arno Graus'. Damit war nun auch die Schließung der Städtischen Bühnen Hannover besiegelt. Am Tag der Schließung aller Theater schickt Sellner Dr. Wolfgang Steinecke, dem bekannten Theaterkritiker aus Düsseldorf, einen Dankes- und Abschiedsbrief. Darin ist zu lesen:

Ich fühle diesen gewaltsamen Einschnitt in mein künstlerisches Dasein derart wesentlich, daß es mir unmöglich ist, mich über Dinge des Theaters zu äußern, bis ich aus dieser, hoffentlich schöpferischen Pause wieder herauskomme. Schon in dem zeitlich so geringen Abstand klopft alles, was Kompromiß war, an mein Gewissen. Die Äußerung, die ich jetzt tun würde, käme in verschiedenen Teilen über das Propagandistische nicht hinaus. Das kann ich nicht, weil ich selbst diese jähe Wandlung für mich so fruchtbar zu machen suche, wie es nur irgend geht. Ich hoffe, daß Sie mich verstehen und glaube, es sogar zu wissen.¹⁰²⁷

Die Äußerung Sellners zeigt, dass ihm zu diesem Zeitpunkt bereits klar war, dass das Dritte Reich nicht mehr lange Bestand haben konnte. Was er mit „Kompromiss“ meinte, darüber kann man nur spekulieren. Wahrscheinlich ist, dass er damit seine enge Zusammenarbeit mit den Nationalsozialisten reflektierte und nun bereute. Im Nachlass Sellners existiert ein mit „Vertraulich“ gekennzeichnete Brief ebenfalls vom 1. September 1944 an die Schauspielerin Maria Wimmer vom Staatlichen Schauspielhaus Hamburg. Darin schreibt Sellner über die „Schattenseiten der Städtischen Bühnen Hannovers“ und meint:

Diese Verwaltung ist das Entsetzlichste, was ich mir vorstellen kann, und sie kann auch nicht anders werden, ehe ich nicht einen gewandten künstlerisch und menschlich gleich einführenden Leiter gefunden habe.

Des Weiteren bezeichnet er die Verwaltung als „alt und verknöchert“ und entschuldigt sich dafür. Im letzten Satz schreibt er: „Inzwischen ist hier fast alles bei Wehrmacht und Rüstung. Ich selbst wickle noch mit Koch, Bach und Lange ein paar Dinge ab“. Maria Wimmer antwortet am 21. September 1944. In diesem Brief ist zu lesen:

Und Sie werden am 25.9. schon eingezogen? Wissen Sie schon, wohin? Hoffentlich wird es nicht zu arg, und Sie haben Kraft und Humor genug, alles gut durchzustehen. Möge

1026 *Südhannoversche Zeitung*. Göttingen 1944. Nr. 199, S. 1.

1027 Nachlass Sellner – Dokumente; Die folgenden Zitate stammen aus derselben Quelle.

Ihr guter Stern über Ihnen bleiben. Vielleicht höre ich zwischendurch einmal von Ihnen, damit wir nicht alle schönen Pläne vergessen für die Zeit nach dem Krieg.¹⁰²⁸

Im Beethovensaal wurden geschlossene Theaterveranstaltungen auch noch nach der Schließung aller deutschen Theater im September 1944 gegeben.

Unter der Überschrift „Zurücksetzung für Abwicklungsarbeiten (kurzfristige)“ finden sich in einer Akte im Nachlass Sellners die Namen Koch, Sellner, Lange und Sellnick. In der Personalakte Sellners ist vermerkt: „Am 3. Oktober 1944 zur Wehrmacht eingezogen“.¹⁰²⁹ Sellner schreibt an diesem Tag einen Brief an seine ehemaligen Theatermitarbeiterinnen:

Liebe Arbeitskameradinnen! Durch Alarme bin ich nicht mehr dazu gekommen, Sie Alle zu den mir festgesetzten Zeiten zu besuchen. Ich wollte jeder von Ihnen noch einmal die Hand drücken und Ihnen für Ihre beispielhafte Mitarbeit danken. Außerdem wollte ich mich davon überzeugen, ob sich Ihre neue Arbeit gut angelassen hat und Sie sich wohlfühlen. Ich habe nun für die Zeit meiner Abwesenheit Herrn Staatsschauspieler Theodor Becker zu meinem Vertreter für alle diese Angelegenheiten ernannt. Er wird auch Sie allwöchentlich einmal besuchen, und Sie können durch Ihn alles Wesentliche erfahren und erfragen. Ab heute bin ich Soldat in Stendal und begrüße Sie alle herzlichst. Auf ein frohes Wiedersehen und auf schöne gemeinsame Arbeit in besseren Zeiten! Heil Hitler! Ihr Sellner.¹⁰³⁰

Die Unterlagen der Deutschen Dienststelle für die Benachrichtigung der nächsten Angehörigen von Gefallenen der ehemaligen deutschen Wehrmacht besagen, dass Gustav Rudolf Sellner am 30. Oktober 1944 in der „Kraftfahr-Ersatz- und Ausbildungs-Abteilung 11“ mit der Erkennungsmarke „–4937– Krf. Ers. u. Ausb. Abt. 11“ eingeschrieben und am 17. Juli 1945 bei einer britischen Entlassungsstelle registriert wurde. Ein erhaltener Briefentwurf vom 15. November 1944 vom Städtischen Verwaltungsdirektor an einen Herrn Doktor beinhaltet:

Nachstehend gewünschte Anschriften Kraftfahrer G.R. Sellner, 3. Komp. Kraftf. Ers. U. Ausb. Abt. 11 (19) Stendal, Hindenburgkaserne; Kraftfahrer C.M. Lange, 4. Komp. Desgl.; Kraftfahrer Ludwig Rust, 4. Komp. Desgl.¹⁰³¹

Viele Künstler ließen sich als Fahrer einsetzen oder gaben dies später so an. Die Vermutung liegt nahe, dass sie dies aus pazifistischen Gründen machten. Eine pragmatischere Ursache könnte gewesen sein, dass in dieser Berufsgruppe die Fähigkeit, Auto fahren zu können, zu dieser Zeit bereits verbreitet war.

1028 Unter anderem spielte Maria Wimmer 1956 und 1957 die Titelrolle in Sellners Inszenierung der „Iphigenie auf Tauris“ von Goethe bei den Ruhrfestspielen in Recklinghausen und bei der anschließenden Tournee durch Westeuropa.

1029 Theatermuseum Hannover: Personalakte – Gustav Rudolf Sellner – Generalintendant.

1030 Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover: Nds. 460 Acc. 2003/ 229 Nr. 103.

1031 Ebd.

Am 9. Dezember 1944 bekommt der Generalintendant Sellner das „Kriegsverdienstkreuz 2. Klasse ohne Schwerter“ und eine Urkunde verliehen, eine Auszeichnung, die er nicht persönlich entgegennehmen konnte.¹⁰³² Es ist anzunehmen, dass es sich um eine Auszeichnung im Zusammenhang mit seiner Theaterarbeit handelte. In einem Fragebogen der „Military Government of Germany“ von 1947 gibt Sellner auf die Frage, ob er Ehrenauszeichnungen vor dem 7. Mai 1945 bekommen hätte, die Antwort: „nein“.¹⁰³³ Der neue Oberbürgermeister Hannovers schreibt am 31. Mai 1945 an Sellner:

Auf Anordnung der britischen Militärregierung entlasse ich Sie mit sofortiger Wirkung aus dem städtischen Dienst. Bezüge werden Ihnen vom 1. Juni d. J. an nicht mehr gezahlt.¹⁰³⁴

Sellner verlangte über seinen Anwalt Dr. Horst Berkowitz im August 1946 die Nachzahlung seines Gehalts von April/ Mai 1945 durch die Stadt Hannover. Dieser Forderung wurde nicht nachgegeben, da zu diesem Zeitpunkt Sellners politische Betätigung noch unklar war und er sich in einem Untersuchungslager befand. Am 25. Oktober 1946 teilt Sellners Anwalt mit, „dass Herr Sellner inzwischen entlassen ist und sich zur Zeit in Waterloo, Post Benniehausen über Göttingen, befindet“.¹⁰³⁵ Die Gesetzeslage bestimmte, dass Sellner, da er nach dem Mai 1945 nicht mehr an den Städtischen Bühnen Hannover¹⁰³⁶ beschäftigt war, kein Anrecht auf die Zahlung seiner Forderung hatte.

3.5.12 Motivationen Sellners

Sellner hatte es bis zum Ende des Dritten Reiches geschafft, protegiert durch den Gauleiter Lauterbacher, Generalintendant einer großen Bühne zu werden. Zahlreiche Widersprüche über die Motivationen Sellners lassen sich anhand unterschiedlicher Aussagen von Zeitzeugen feststellen. Diese sollen im Folgenden näher betrachtet werden. Sellner erfüllte seine künstlerischen und administrativen Aufgaben so gut, dass er sich schnell einen Namen machte. Sein Förderer Lauterbacher beschreibt das „Göttinger Theater“ unter Sellners Leitung als eine „Bühne, die auch wagte und riskierte“. Er begründet:

1032 Theatermuseum Hannover: Personalakte – Gustav Rudolf Sellner – Generalintendant.

1033 Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover: NdS 171 Hannover NR 38955.

1034 Theatermuseum Hannover: Personalakte – Gustav Rudolf Sellner – Generalintendant.

1035 Ebd.

1036 Als erste Oper in Deutschland spielte die Hannoversche wieder. Bereits am 11. Juli 1945 wurde „Cavalleria rusticana/ Der Bajazzo“ aufgeführt. Es ist anzunehmen, dass es sich dabei um die Inszenierung der Spielzeit 1943/44 handelte. Ab dem 15. September 1945 bespielte man dann auch das Galeriegebäude Herrenhausen wieder. Hofmannsthals „Jedermann“ war die erste Schauspielaufführung nach dem Kriegsende. Siehe dazu: Hammer (1986); Weber (1994).

In seinem Repertoire gab es wenig Plüsch, dafür eher das klassische Schauspiel, das Shakespearesche Sprechtheater und modernes Theater. Sellners Ruf war in der Reichstheaterkammer und im Propagandaministerium so umstritten, daß ich bei Dr. Goebbels um seine Zustimmung zur Ernennung Sellners als Generalintendant der hannoverschen Bühnen kämpfen mußte.¹⁰³⁷

Dieser Aussage zufolge gab es in den unterschiedlichen Theatergremien Diskrepanzen über die künstlerische Arbeit Sellners. Diese könnten auch dazu geführt haben, dass die offizielle Ernennung Sellners zum Generalintendanten erst einige Monate nach dessen Amtsantritt erfolgte. Danach geht Lauterbacher auf Sellners Generalintendanz in Hannover ein, klammert die Bombardierungen komplett aus und beschreibt sich und Sellner als Erfolgsgaranten für das Hannoversche Kulturleben. Als Beweis führt Lauterbacher den Besuch von Reichspropagandaminister Goebbels 1944 an, der von einer Aufführung der Oper „Carmina burana“ von Orff sichtlich begeistert gewesen sei. Des Weiteren berichtet er im Anschluss an die zuvor zitierte Stelle:

Soweit es der Krieg erlaubte, holte sich Sellner die schönsten Stimmen aus Italien, Ensembles aus Mailand und Cremona. Die Botschafter Italiens und Japans waren mehr als einmal unsere Gäste. Fürst Konoye, der größte japanische Dirigent, dirigierte das hannoversche Opernhausorchester im Rahmen einer deutsch-japanischen Festwoche. Das niedersächsische Landesorchester unter Professor Thierfelder erlebte geradezu rauschende Erfolge in der Heimat wie auch an den Fronten. Das Herrenhäuser Gartentheater ließ ich aus seinem Dornröschenschlaf erwecken. Sellner machte daraus einen großen Erfolg. Nach der Zerstörung des Opernhauses inszenierte er im Marstallgebäude in Herrenhausen den vergessenen „Titus“ von Mozart. Auch im Ballhaus wurde Theater gespielt. Daß die Wahl Sellners richtig war, wurde mir noch viele Jahre nach dem Kriege bescheinigt. Er wurde Generalintendant in Berlin.

Aus den Erinnerungen des ehemaligen Gauleiters lässt sich ableiten, dass Sellner als „Aushängeschild“ für die Nationalsozialisten des Gaus fungierte. Dies unterstreicht auch die Äußerung Thomas Grabes, dass der „Provinz-Göring“ Lauterbacher mit Sellner seinen „Provinz-Gründgens“ gefunden habe.¹⁰³⁸ Die Fülle seiner Ämter und Aufgabenbereiche lässt erkennen, dass Sellner mit der Spielzeit 1943/44 auf dem Höhepunkt seiner bisherigen Karriere angelangt war. Nur durch eine Symbiose mit dem Gauleiter hatte er dies realisieren können. Reimar Hollmann, der ehemaliger Feuilleton-Redakteur der Hannoverschen Neuen Presse und Kenner der Kulturszene Hannovers bezeichnet Sellner ebenfalls als des „Gauleiters Mini-Gründgens“. Gauleiter Lauterbacher verkündete im September 1942 die Stärkung des kulturellen Lebens der Gauhauptstadt. Er bewilligte großzügige Gelder zum Aufbau des gesamten Kulturbetriebes in Hannover. Die Städtischen Bühnen erhielten neue Büro- und Geschäftsräume, eine Schneiderei und größere Magazinräume. In diesem groß angelegten Kul-

1037 Lauterbacher (1984), S. 188 f.

1038 Siehe dazu: Grabe (1983), S. 193.

turprogramm sollte Gustav Rudolf Sellner als Provinz-Gründgens für Lauterbacher fungieren. Sellner trat

... überall als Redner auf, rezitierte für die Gauleitung Hölderlin, referierte über Film, womit er nie zu tun gehabt hatte, warb in Belgien für gesamtgermanische Kultur. Als einer von ganz wenigen Theaterleitern war er immer mit Parteiabzeichen zu sehen, verlangte es aber nicht von anderen. »Ich bin Pg. Für euch alle«, pflegte er zu sagen, wenn entsprechende Besorgnisse seiner Mitarbeiter an ihn herangetragen wurden.¹⁰³⁹

Sellners Aufgabenbereiche bezogen sich demnach nicht mehr nur auf die ihm anvertrauten Bühnen und damit auf die künstlerische Ebene, sondern auch auf den politischen Sektor. Ein eindeutiges Bild kann man daher von Sellner als Karrierist zeichnen. Er hatte seinen großen Sprung nach Hannover, das steht ohne Zweifel fest, vor allem dem radikal-antisemitischen Gauleiter des Gaus Südhannover-Braunschweig Hartmann Lauterbacher¹⁰⁴⁰ zu verdanken.¹⁰⁴¹ Wahrscheinlich war Sellner auch dank der Bemühungen des späteren Gauleiters der Region schon 1940 als Intendant nach Göttingen berufen worden¹⁰⁴² Ein solcher Förderer wirft einen großen Schatten auf Sellner.

Die so genannte „Aktion Lauterbacher“, sie erhielt ihren Namen durch den Gauleiter, sagt viel über den Gönner Sellners aus. Am 3. September 1941 erhielten alle jüdischen Familien Hannovers eine Räumungsverfügung, die innerhalb eines Tages durchgeführt werden sollte. Hierin heißt es:

Durch die Hetze des Judentums im Ausland ist dem Deutschen Volke der jetzige Krieg aufgezwungen worden. Die feindliche Luftwaffe greift offene Städte an und wirft Brand- und Sprengbomben wahllos auf die Wohnhäuser der Zivilbevölkerung. Der Jude Kaufmann in New York fordert in seiner maßlosen Hetze die Sterilisierung aller Deutschen und die Verwendung der deutschen Soldaten als Arbeitskulis in fremden Ländern. Um die durch den Krieg hervorgerufenen Notstände zu mildern sehe ich mich genötigt, den hiesigen Juden noch zur Verfügung stehenden Wohnraum einzuengen. Ich fordere sie daher auf, Ihren jetzigen Wohnraum sofort zu räumen. Die Wohnungsschlüssel haben Sie mit Namen, Straße und Hausnummer versehen bis zum 4. September 1941, 18 Uhr,

1039 Ebd., S. 194.

1040 Hartmann Lauterbacher wurde am 24. Mai 1909 in Reute in Tirol als Sohn eines Tierarztes geboren. Er wurde Drogist und gründete in Kufstein die erste HJ-Ortsgruppe in Österreich. 1927 trat er in die NSDAP ein, wurde 1930 Gauführer der HJ Südhannover-Braunschweig, 1933 Obergebietsführer West, 1934 stellvertretender Reichsjugendführer und Stabsführer der HJ. Nachdem er 1936 Mitglied des Reichstages geworden war, wurde er im August 1940 stellvertretender Gauleiter Wiens, im Dezember des Jahres Gauleiter in Südhannover-Braunschweig und im März 1941 zusätzlich Oberpräsident der Provinz Hannover. Ab 1944 war Lauterbacher auch Obergruppenführer der SS. Lauterbacher flüchtete 1948 aus dem Gefangenenlager Sandbostel nach Italien und von dort aus nach Argentinien. Von 1956 an war er in München gemeldet, arbeitete von 1977 bis 1979 als Berater im Jugendministerium des Sultanats Oman und starb 1988. Quelle: Klee, Ernst: *Das Personenlexikon zum Dritten Reich*. Frankfurt (2)2003. S. 359.

1041 Siehe dazu: Tollmien (1998), S. 202.

1042 Siehe dazu: Eicher (2000), S. 130.

beim zuständigen Polizeirevier abzugeben [...] Diese Verfügung ist endgültig.¹⁰⁴³ (Auslassung – C.W.)

1200 Hannoversche Juden wurden in 16 Häusern aufgeteilt. Die „Aktion Lauterbacher“ erlangte auch dadurch traurige Berühmtheit, da sie Wochen, bevor in anderen deutschen Städten ähnliches geschah, durchgeführt wurde. Bereits am 15. Dezember 1941 deportierte man 1000 jüdische Männer, Frauen und Kinder in das Ghetto nach Riga. Durch diese „Aktion“, so brüsteten sich die Nationalsozialisten Oldenburgs, wären „gleichzeitig logistische Probleme beseitigt und die Vereinfachung der Deportation gewährleistet“.¹⁰⁴⁴

Erneut stellt sich die Frage, wie und warum Sellner weiterhin mit Menschen paktieren konnte, die zu solchen Taten fähig waren. Die Bindung an Lauterbacher mutet auch deshalb merkwürdig und widersprüchlich an, weil Sellners engster Mitarbeiterkreis nicht in dieses Bild passt und vorwiegend antinationalsozialistisch eingestellt war. Sellners engste Mitarbeiter „Koch, Idealist und Träumer“, habe „ein bißchen was von einem Pastor“, so Schulz, Lange sei ein reiner Musikertyp, Hayn „Antinazi erster Ordnung mit lebensgefährlichen Äußerungen“ und Tanzgruppenleiterin Marianne Vogelsang „unverholende Kommunistin“.¹⁰⁴⁵ Hollmann vermutet, dass Sellner langfristig dachte und sich selbst nach dem Dritten Reich durch seinen Mitarbeiterstab reinwaschen wollte.¹⁰⁴⁶ Diese Vermutung wird durch den Blick auf die Person Marianne Vogelsang relativiert, die als Gegengewicht zu Lauterbacher gesehen werden und zur Veranschaulichung der besonderen Eigenart des Mitarbeiterkreises von Sellner dienen kann. Im Zusammenhang mit der Theaterschule Hannover und in verschiedenen Inszenierungen der Städtischen Bühnen taucht immer wieder der Name Marianne Vogelsang auf. Interessant ist, dass sie im Bühnenjahrbuch von 1944 nicht als Ensemblemitglied in Hannover verzeichnet ist, sondern nur als „Tanzmeisterin“ im Mitgliedsverzeichnis vorkommt.¹⁰⁴⁷ Vogelsang hatte schon im Stadttheater Göttingen unter Sellner gearbeitet und dessen Interesse am deutschen Ausdruckstanz geweckt. Sie galt als Gegnerin des Nationalsozialismus. Am 14. Juli 1943 beglückwünscht Marianne Vogelsang Sellner zu dessen Berufung nach Hannover und schreibt:

Ich möchte Ihnen gleichzeitig für alles danken, ich werde immer nur mit Dankbarkeit an die Zeit in Göttingen denken und daran, was ich bei Ihnen erarbeiten konnte, und es ist für mich auch der beruhigendste Gedanke, daß ich in Ihrer Nähe weiterhin bleiben kann.

¹⁰⁴⁸

Marianne Vogelsang wurde 1912 in Dresden geboren, hatte hier an der Palucca-Schule von 1929 bis 1934 Tanz und Pädagogik studiert, war von 1936 bis 1938 Lehrerin an den Meisterstätten für Tanz in Berlin, dann zwei Jahre Lehrerin in der Tanzabteilung der Folkwangschule in Essen, ein Jahr Lehrerin

¹⁰⁴³ Grabe (1983), S. 41.

¹⁰⁴⁴ Ebd.

¹⁰⁴⁵ Ebd., S. 194.

¹⁰⁴⁶ Ebd.

¹⁰⁴⁷ *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* 55. Jahrgang 1944, S. 749.

¹⁰⁴⁸ Nachlass Sellner – Dokumente.

für Modernen Tanz an mehreren klassischen Tanzschulen in Berlin, von 1941 bis 1943 Ballettmeisterin und Solotänzerin und vom 1. Oktober 1943 bis zum 31. August 1944 Leiterin der Kammeranzgruppe Hannover. Sie arbeitete vom 14. August 1944 bis zum 5. Januar 1945 als Lagerarbeiterin und dann bis Ende März 1945 als Heimarbeiterin der Weberei Salzmann in Einbeck. Nach dem Krieg war sie bis 1973 Tanzpädagogin in verschiedenen Institutionen und arbeitete als freischaffende Choreografin. In seinen Reflexionen über Marianne Vogelsang schreibt Manfred Schnelle:

Marianne Vogelsang war Tanzmeisterin bei Gustav Rudolf Sellner in Göttingen. Dieser wollte sie 1943 bei seinem Weggang nach Hannover dorthin mitnehmen, doch ein gewisser Gauleiter Lauterbacher aus Hannover schritt ein. Die Zeitung Für Dich schreibt – rückblickend – am 10. November 1946 über Marianne Vogelsang: „Ihre Tänze gefielen dem Gauleiter nicht.“ Schon das Erscheinungsbild von Marianne Vogelsang scheint ihm zu bürgerlich: „Ihre stolze, hohe und doch gelockerte Haltung, kurzum, die ganze, Harmonie und Sicherheit ausstrahlende Persönlichkeit empfindet er irgendwie als aufreizend revolutionär, nicht unterwürfig genug.“ Sellner konnte den Kontrakt mit Marianne Vogelsang nicht eingehen. Statt dessen erhielt sie die Möglichkeit, mit einer Gruppe von Mädchen zu arbeiten. Sie stand dazu, sagte zur damals geforderten Kunstauffassung: „Nein, nein und nochmals nein, jeder soll merken, welch gesunder Geist meine Truppe durchweht, wir werden sehen, wie fest alle Mädels zu mir stehen, wenn es nötig wird“ – und es wurde bitter nötig! „Sollte ein Lauterbacher mich zum Teufel jagen, werden alle geschlossen mit mir gehen.“ Marianne Vogelsang erarbeitete mit dieser Gruppe 1944 die Szenen zum Slawischen Gesang. Dass dieser Tanz zu slawisch, ja, wie sich Lauterbacher ausdrückte, zu „ostisch, russisch“ für jene Zeit wirkte und nicht den damaligen kulturpolitischen und künstlerischen Interessen entsprach, können wir uns vorstellen, und wir glauben der Künstlerin gern, dass mit dem Publikumserfolg auch die Katastrophe über Meisterin und Truppe hereinbrach. Unglücklicherweise fiel die Aufführung 1944 auch in die Zeit der Zerbombung von Hannover, kurzum, es war aus mit dem Tanz. Marianne Vogelsang zog sich mit ihren Tänzerinnen auf das Land nach Einbeck bei Hannover zurück. Doch kurze Zeit später wurden sie alle zusammen abgeholt und zur Zwangsarbeit in eine Mine gebracht. Dort mussten die Mädchen sich mit „Ostarbeitern und Jugendhäftlingen“, so ein Zitat wiederum aus „Für Dich“, „in die schwerste Zwangsarbeit teilen. Die Lust am Tanzen sollte ihnen vergehen, sie sollten für ihren Beruf für immer untauglich gemacht werden.“ Doch die Leiterin der Truppe hielt fest zu ihrem Ensemble und konnte später durch Sellner ein Ende dieser Zwangsarbeit erwirken.¹⁰⁴⁹

1935 hatte Reichsminister Goebbels noch versucht „Hitler für den Tanz von Palucca und ihrer Schülerin Vogelsang zu erwärmen“. Daraufhin wurden beide zu einem Empfang beim Führer eingeladen, wovon Vogelsang gelegentlich ihren Freunden berichtete. Ihr Tanz wurde aber „als zu intellektuell“

1049 Schnelle, Manfred: Reflexionen über Marianne Vogelsang. Tänzerin, Pädagogin, Choreographin URL: <http://www.arila-siegert.de/knz/vogls.htm> [letzter Besuch: 12.08.2011]

empfunden.¹⁰⁵⁰ Am 7. Dezember 1942 berichtet der Referent der Abteilung Theater des Propagandaministeriums Johannson von einer Tanzmatinee in der Volksbühne, die unter anderem von der Ballettmeisterin Marianne Vogelsang veranstaltet wurde:

Die Vogelsang ist bestimmt eine gute Tänzerin, die angeblich vor 5 Jahren hier in Berlin auf sich aufmerksam gemacht hat und sogar vor dem Führer getanzt haben soll. Zu be-
anstanden ist unter allen Umständen die Titelgebung für die einzelnen Tänze. Was soll
ich mir unter einem „Wiegenlied für einen Gehenkten“ vorstellen? Angebrachter wäre in
diesem Falle doch vielleicht ein „Wiegenlied für eine Fehlgeburt“, die uns morgen in ei-
nem Programm beschert werden kann. Übermorgen erleben wir dann vielleicht „Mutter-
mord“ oder „Die Reue eines Schwarzschlächters“ u. dgl. Ein Zigeunertanz, Musik:
Volkswaise, wurde auf einen ungarischen Tanz von Brahms getanzt. Deutsche Tänze
von Schubert wurden in ihrer Auswahl betont dunkel, in Moll und larmoyant ausgetanzt.
Da die Vogelsang eine ausgesprochene Tieftänzerin ist, ergab sich hier ein vollkommen
verzerrtes Bild.¹⁰⁵¹

Johannson beschreibt weiter die Veranstaltung als „kulturbolschewistisch“ und im „Geist der Volks-
bühne“ und fordert die Genehmigungspflicht für Tanzprogramme. Trotz dieser Anschuldigungen
stand Sellner zu seiner Tanzmeisterin und versuchte sie immer wieder zu schützen. Sicher waren es
nicht nur persönliche Gründe die Sellner dazu ermutigten, einen solchen Mitarbeiterkreis aufzuba-
uen. Im Vordergrund standen auch künstlerische Ambitionen, die er in Hannover erfüllt sehen wollte.
Davon geben zahlreiche positive Resonanzen im Rückblick Auskunft. So schreibt Ilona Büttben-
der 1989:

In den dunkelsten Jahren der Stadt, als die historischen Gebäude restlos in Trümmern
und Asche sanken, wurde Gustav Rudolf Sellner als Intendant bestellt. Seine profilierte
Theaterarbeit hatte einen bestimmten Einfluß auf die Nachkriegsjahre, 1944 mußte er je-
doch als Soldat an die Front. Der Ballhof wurde nach der Zerstörung der „Schauburg“
1943 wieder zum Schauspielhaus deklariert und ist bis zum heutigen Tag die ständige
Spielstätte des Staatsschauspiels.¹⁰⁵²

Henning Rischbieter schreibt 1965 über das Hannoversche Theater:

Kein Zweifel, daß es bis 1943 zu den Provinzbühnen gehörte [...] Dann der merkwürdi-
ge Neuanfang unter Sellner 1943/44. Da kündigte sich, paradoxerweise von dem fana-
tisch nationalsozialistischen Gauleiter Lauterbacher patronisiert, eine neue Ära an. Sie
brach mit der Schließung der Theater 1944 ebenso jäh ab, wie sie begonnen hatte. Von
denen, die Sellner neu nach Hannover gebracht hatte, kehrten 1945 nur einige Chargen-

1050 Karina, Lilian/ Kant, Marion: *Tanz unterm Hakenkreuz*. Berlin 1996, S. 187.

1051 Ebd., S. 312.

1052 Büttbenbender (1989), S. 24.

spieler und Kurt Ehrhardt wieder zurück. (Von Heidi Kuhlmann und Heinz Rippert, die bald weiterzogen, abgesehen.)¹⁰⁵³ (Auslassung – C.W.)

Das Feuilleton der Hannoverschen Allgemeinen Zeitung widmete Sellner zu dessen 65. Geburtstag den Artikel „Schlanke Geistigkeit und Modernität“. Darin schreibt Gerd Schulte:

Es war freilich höchste Zeit, daß nach einer zu langen Periode des Plüschtheaters der Wind stilistischer Erneuerung über die Bühne ging. Sellner hat sich zwar in diesem einzigen Jahr seiner hannoverschen Tätigkeit, mit Ausnahme der Inszenierung der „Iphigenie in Aulis“ von Gerhart Hauptmann, mehr der Oper und der Theaterführung gewidmet, aber er hatte in Heinrich Koch für das Schauspiel einen entscheidenden Helfer, der mit seiner „Maria Stuart“, mit dem „Käthchen von Heilbronn“, mit „Der Widerspenstigen Zähmung“ und dem „Fiesco“ eminent erfolgreich etwas anbahnte, was es in Hannover lange nicht gegeben hatte, was sich die Theaterfreunde lange ersehnt hatten: Sachlichkeit, unpathetische Dramatik, schlanke Geistigkeit und eine Modernität, die die Tradition nicht verleugnete, sondern mit neuen Impulsen belebte. Das war nicht nur Kochs Verdienst, sondern entsprach auch der Gesamtkonzeption Sellners, der, seltener Fall, dank seiner Autorität es sich leisten konnte, unautoritär zu verfahren. Ich begegnete damals einem Mann, bei dem mir vor allem eines auffiel: er war unwahrscheinlich betriebsam, agil, alert, auf den ersten Blick nicht so sehr Künstler als Manager. Die Kunst des Sichanpassens verstand er wie wenige andere, in der Übersicht der Theaterleiter war er, darin Gründgens ähnlich, souverän, auch im Umgang mit der Presse. Sellner war immer präsent, diskussionsfreudig, aufgeschlossen und sprühend von Einfällen. Der Antike, der seine besondere Liebe galt, war er ebenso offen wie der Moderne. Als der Krieg seiner Tätigkeit ein Ende setzte, entstand wirklich eine schmerzliche Lücke, die Kurt Ehrhardt nur zum Teil schließen konnte.¹⁰⁵⁴

Sicherlich kann man im Blick auf diese Statements zustimmen, dass Sellner das Theater in Hannover erneuerte und es dabei verstand, sich anzupassen. Trotzdem kann man ihn nicht von einer gewissen Schuld freisprechen, eine Schuld, die darin bestand, dass er den Nationalsozialisten auf dem Theater eine Plattform für deren Ideologie gab und half, das Medium Theater für die Repräsentation und die Ziele des Nationalsozialismus auszunutzen. Nach dem Tod Sellners spricht Henning Rischbieter diesen Punkt an. In seiner Rede zur Eröffnung des neuen Hannoverschen Schauspielhauses am 30. Oktober 1992 geht Rischbieter auch auf „Gustav Rudolf Sellners Verdrängung der Vergangenheit“ ein:

In Sellners am Ende seiner Darmstädter Intendanz – er übernahm 1961 die Leitung der Deutschen Oper Berlin – erschienenen Buch „Theatralische Landschaft“ kommt die Nazizeit, kommt seine hannoversche Spielzeit 1943/44 nicht vor, nicht im Inszenierungsverzeichnis, nicht im Text. Das Buch ist ein Produkt vollständiger, erschreckender Ver-

1053 Rischbieter (1965), 41 f.

1054 *Hannoversche Allgemeine Zeitung*. Hannover 23./24. Mai 1970, S. 25.

drängung von Vergangenheit. Begriffe wie Politik oder Gesellschaft fehlen im Vokabular und im Denken Sellners damals; außertheatralische Bezüge werden nur hergestellt zur Existenzphilosophie Martin Heideggers. Das ungeschichtliche „Sein“ des Menschen steht im Mittelpunkt.¹⁰⁵⁵

Interessant sind zwei schwierig zu beurteilende Aussagen, die Christoph Lehnert innerhalb eines von Prof. Dr. Elmar Buck geleiteten Seminars des Instituts für Theater-, Film- und Fernstudien der Universität Köln über Gustav Rudolf Sellner 1993 gesammelt hat und die hier nur zum Quellenhalt dienen sollen. Claus Harms war Dramaturg und Theaterkritiker an verschiedenen Bühnen. Er bezeichnet sich als Kenner der Hannoverschen Theaterszene, kannte Sellner persönlich nicht und teilt „lakonisch mit: „Daß er (Sellner. Anm.) überzeugter Nazi war, ist ja in Theaterkreisen wohl hinreichend bekannt.“ (Brief vom 15.11.1993)“.¹⁰⁵⁶ Reinhold Rüdiger, der ehemalige Intendant der Hannoverschen Landesbühne und Zeitzeuge der Kriegsjahre in Hannover „läßt ebenfalls keinen Zweifel daran, daß Sellner Nazi war, er bezeichnet ihn als „Protege von Lauterbacher“, der nach Hannover ging, weil es seiner Karriere nutzte und für ihn am ungefährlichsten war. Er wirft ihm vor, sich nie mit seiner NS-Vergangenheit auseinandergesetzt zu haben. Er selbst habe ihn einmal angeschrieben deswegen, aber keine Antwort erhalten. „Sellner war ein Karrierist“ (Tel. Auskunft vom 13/12/93)“.¹⁰⁵⁷ In einem Vortrag im Historischen Museum in Hannover spricht Rüdiger über Kultur und Theater in Hannover während der Nazizeit. In einem Zeitungsbericht über den Vortrag ist zu lesen:

... der nationalsozialistische Gauleiter Lauterbacher schob den verdienten Opernmann ab, um seinen Günstling Sellner an dessen Stelle setzen zu können [...] Im Ballhof fand das Schauspiel *Bleibe*, von Sellner als ein Provisorium bis zum Endsieg bezeichnet. Zur Siegesfeier wollte er *Fidelio* aufführen.¹⁰⁵⁸ (Auslassung – C.W.)

Die Vielzahl der unterschiedlichen Äußerungen über Sellners Zeit als Generalintendant in Hannover macht es schwer, eindeutige Aussagen über dessen Motivation zu treffen. Sellner war Karrierist, er arrangierte sich mit den Nationalsozialisten, um seine Karriere voranzubringen. Die Frage, ob er ein überzeugter Nationalsozialist gewesen ist, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Fest steht: Er unterstützte mit vielen Inszenierungen die Kritik an der katholischen Kirche. Diesbezüglich war er ein Anhänger der Alfred-Rosenberg-Fraktion. Während der gesamten Zeit des Nationalsozialismus beteiligte er sich an deren Theaterprojekten. Sellner engagierte sich in der Thingspielbewegung, inszenierte Komödien und Klassiker, als Unterhaltung und Bildung gefragt waren und erfüllte die Forderung nach der Inszenierung von heroischen Dramen. Ebenso wurden, wenn die Kulturpolitik es gestattete, immer wieder Nazi-propagandistische Texte zur Aufführung gebracht, meist auch mehrere in einer Spielzeit. Mit seinen Regiearbeiten stärkte Sellner die Orientierung am Drama und wandte sich gegen ein autonomes, vom Text unabhängiges Theater. Er verhinderte so gesehen ande-

1055 Rischbieter (1993), S. 32.

1056 Nachlass Sellner – Christoph Lehnert.

1057 Ebd.

1058 Nachlass Sellner – Kritikensammlung („Trotz schwerster Zerstörungen lebten Musik und Theater weiter“).

re Theaterformen. Neben dieser passiven Unterdrückung bekämpfte er in Vorträgen und Positionspapieren angeblich rückständige Regieansätze. In seiner Funktion als Gaukulturwart fungierte Sellner als Sprachrohr der NSDAP in Theater- und Kulturfragen. Auch wenn im Nachhinein diesem Amt lediglich repräsentative Bedeutung beigemessen wurde, zeigte die Betrachtung der Auslandsreisen, dass damit auch propagandistische Aufgaben verbunden waren. Etwas wird seine Verstrickung mit dem Nationalsozialismus durch seine künstlerischen Ambitionen relativiert, die aus Göttingen eine „Oase der Provinz“ machten und Hannover trotz des Krieges ein vielfältigeres Theaterangebot bescherten. Diese Leistungen Sellners erfolgten jedoch stets im Rahmen der nationalsozialistischen Kulturpolitik. Lediglich sein Verhältnis zu Marianne Vogelsang und zur Atemtherapeutin Margarete Mhe vermag ein günstiges Licht auf Sellners Zeit im Nationalsozialismus zu werfen.

Die Bezeichnung Sellners als Mini-Gründgens ist sicher gerechtfertigt. Gründgens ähnlich, ließ er sich durch prominente Nationalsozialisten protegieren, umgab sich mit antinationalsozialistisch eingestellten Mitarbeitern, schützte diese gegebenenfalls und versuchte seinen Weg als Künstler zu gehen. Im Unterschied zu jenen agierte er eigenständiger und kann weniger als Opfer gelten. Er teilte einige Werte der Nationalsozialisten und trat mit eigenen Ideen und Projekten für deren Ziele ein. Erst gegen Kriegsende lässt sich in dieser Hinsicht eine Wende erkennen.

3.5.13 Zusammenfassung Hannover

Am 1. August 1943 übernahm Sellner die Generalintendanz in Hannover mit dem Ziel die Städtischen Bühnen Hannover in einheitlicher Führung neu zu gestalten. Dabei richtete sich sein Hauptaugenmerk auf die Nachwuchsförderung und die „Intensivierung der Künstlerschaft“. Oper und Schauspiel sollten sich gegenseitig ergänzen, um zusammen einen besonders gearteten Spielplan zu etablieren, dessen Ziel es war, ein deutsches Nationaltheater zu schaffen. Das Publikum sollte im Mittelpunkt der Theaterkunst in Hannover stehen, es sollte gestärkt aus der Vorstellung gehen, ihm sollte gezeigt werden, welche Kulturgüter und Werte es verteidigen sollte. Neben der Förderung der Tanzsparte als eigenständige Kunstform sah die Planung den Aufbau einer Theaterschule vor, um das Nachwuchsproblem zu lösen. Kurze Zeit vor dem Amtsantritt Sellners wurde das Opernhaus und später im Oktober das Schauspielhaus durch Luftangriffe zerstört. Die Verwirklichung der Pläne wurde durch die Bombardierungen erschwert. Dennoch schaffte es Gustav Rudolf Sellner, einen Großteil seiner Planungen zumindest im Ansatz zu verwirklichen.

Die Spielzeit 1943/44 war aufgrund der Zerstörungen geprägt vom „klassischen Drama“. Ursprünglich hatte Sellner im Einklang mit dem Kunstverständnis der Nationalsozialisten langjährige, gigantische Spielpläne geplant. Diese sahen unter anderem vor, zyklisch „Die faustische Idee im Drama“ zu zeigen, das Gesamtwerk Kleists auf die Bühne zu bringen, die germanische Sagenwelt zu präsentieren und die Preußendramen Rehbergs ebenfalls in einem Zyklus herauszubringen. „Lebendiges Theater“ war die von Sellner beschriebene Zielsetzung dieser Theaterkonzeption. Sellner selbst inszenierte in der Spielzeit nur eine Oper und ein Schauspiel. Seine wichtigsten Mitarbeiter bei der

Realisierung seiner Pläne waren Heinrich Koch und Carl Mathieu Lange, die sowohl sein Kunstverständnis als auch seinen Bühnenstil verstanden und teilten. Die Arbeiten Kochs und Langes trugen immer wieder zur Beschreibung der „radikalen Wendung“ im Theaterleben Hannovers bei. Diese „Wendung“ bezieht sich auch und vor allem auf den Bühnenstil, der die Kontinuität der Arbeit Sellners seit dessen Göttinger Intendanz aufzeigt. Die Sprache und das Wort hatten hierbei große Priorität. Es wurde Wert auf die Detailgenauigkeit in den Inszenierungen gelegt, die den ursprünglichen Gehalt der Werke vermitteln sollte. Das Bühnenbild blieb bewusst auf das Notwendigste beschränkt, um auszuschließen, dass „unnötige Äußerlichkeiten den Gehalt des Werkes“ stören konnten. Die „dekorationslose Bühne“, die Sellner und Koch auch lange Zeit nach dem Krieg noch nutzten, wurde also schon zur Zeit des Nationalsozialismus von ihnen verwendet. Die Musik und der Tanz spielten in den Inszenierungen weiterhin eine entscheidende Rolle, was die Kontinuität im Schaffen Sellners zeigt. Die Rezensenten attestieren dem überwiegenden Teil der Regiearbeiten eine lebendige und ergreifende Wirkung und bescheinigen damit Sellner die Erfüllung seines Ziels, ein „lebendiges Theater“ geschaffen zu haben. Diese Begrifflichkeit macht es schwer, Aussagen über die Wirkung der Inszenierungen auf die Rezipienten zu machen. Die Erinnerungen der angeführten Zeitzeugen helfen dabei nur bedingt weiter, da sie unterschiedliche Wirkungen schildern. So kann man nicht entscheiden, wie es Professor Rischbieter beschreibt, ob die Inszenierungen „düstere Feiern des Männlich-Brutalen und des Fanatischen“ oder „dessen Zurschaustellung oder gar Bloßstellung auf dem Theater“ waren.¹⁰⁵⁹

Es bleibt meiner Ansicht nach unklar, welche Motive Sellner bei der Planung und Ausführung seines Spielplans leiteten. Bereits in Göttingen hatte Sellner versucht, dem Publikum auf der Bühne zu zeigen, für welche kulturelle Tradition es kämpfen sollte. Köhlers Behauptung von der Bewahrung der „Reinheit des Archetypischen“, könnte demnach auch ein erneuter Versuch Sellners zur Verbindung der „alten Werte“ mit der nationalsozialistischen Ideologie bedeuten. Anhand der konzipierten Spielpläne der Spielzeiten 1943/44 und 1944/45 kann man jedenfalls auch in Hannover Sellners Bemühen um die Förderung der nationalsozialistischen Kunstbedürfnisse erkennen.

Nicht zu vergessen ist in diesem Zusammenhang Sellners Karriere, die 1943/44 ihren Höhepunkt unter den Nationalsozialisten erreichte. Als Leiter des Gaukulturrats hatte Sellner nun auch ein hohes parteiliches Amt inne und beriet die Gauleitung in kulturellen Angelegenheiten. Hinzu kam Sellners Funktion als Leiter der neu gegründeten Schule für Theater und Musik in Hannover, die einen hochwertigen künstlerischen Nachwuchs auf der Grundlage weltanschaulicher, geistiger und körperlicher Schulung fördern sollte. Die Liste der „unzähligen Queraufgaben“ Sellners ist lang und daher ist es nicht verwunderlich, dass er nur zwei Inszenierungen in der Spielzeit 1943/44 leitete. Bewähren musste sich Sellner augenscheinlich auch, weil er bis zum April 1944 noch nicht offiziell den Titel „Generalintendant“ tragen durfte und erst im Mai vom „Führer“ dazu ernannt wurde. Ohne Zweifel kann man Sellner als Karrieristen bezeichnen, der sich mit den Nationalsozialisten arrangierte, um seine künstlerischen und persönlichen Ziele zu erreichen. Die Frage ob Sellner überzeugter Nationalsozialist gewesen ist, kann nicht hinreichend beantwortet werden.

1059 Rischbieter (1993), S. 32.

Am 3. Oktober 1944 wurde Sellner zum Militärdienst freigegeben, am 8. Oktober 1944 zur Wehrmacht eingezogen¹⁰⁶⁰, im Frühjahr 1945 gefangen genommen und nach Kriegsende bis 1947 in unterschiedlichen Gefangenenlagern interniert. Gustav Rudolf Sellner wurde als Mitläufer eingestuft und konnte so Ende der vierziger Jahre seine neue Theaterkarriere starten.

3.6 Fazit: Sellner als Regisseur und Intendant im Dritten Reich

Ausgangspunkt der Betrachtung des Theatermannes Gustav Rudolf Sellner während des Dritten Reichs war sein Stellenantritt in der Stadt Oldenburg, die Mitte 1932 schon von der NSDAP regiert wurde. Der eine Spielzeit zuvor noch engagementlose Regisseur Sellner hoffte, wie viele andere Künstler und Intellektuelle, dass durch den Nationalsozialismus großartige Veränderungen im kulturellen und gesellschaftlichen Bereich eintreten würden. Man sprach sogar von einer kulturellen Revolution der Gesellschaft, die ein neues, anspruchsvolles Theater hervorbringen und einen neuen Menschen bilden könnte. Schon 1929 hatte Sellner „große kultur- oder zivilisationsgeschichtliche Ereignisse“ vorausgesehen.¹⁰⁶¹ Nun zu Beginn des Dritten Reiches glaubte Sellner daran, dass diese durch die neuen Machthaber eintreten würden. Natürlich erhoffte er sich gleichsam bessere Karriereöglichkeiten, passte sich daher zeitnah den politischen Veränderungen an und zeigte sich als begeisterter Förderer eines neuen nationalsozialistisch geprägten Theaters.

Bruch und Kontinuität in der Theaterarbeit Sellners zeigen sich bereits in seinen ersten Inszenierungen am Oldenburger Landestheater in der Spielzeit 1932/33. Anders als während seiner Zeit in Gotha und Coburg inszeniert Sellner nur noch geringfügig experimentell und konzentrierte sich nun mehr, den Beschreibungen in den Rezensionen zufolge, auf die sachliche Darstellung der Bühnenerwerke. Die Kontinuität seines künstlerischen Schaffens zeigt sich anhand zahlreicher Inszenierungen, bei denen Musik- und Tanzsequenzen eingearbeitet wurden, um dadurch eine Weiterentwicklung des Theaters zu befördern.

Auffällig ist, dass am Oldenburger Landestheater Sellner der einzige Regisseur für die Stücke zu sein scheint, in denen die heroische Darstellung des Frontsoldatentums, die Wiederangliederung ehemals deutscher Gebiete an das Reich, die erwünschte Wiedererstarkung Deutschlands nach den „schlechten“ Jahren der Weimarer Republik, die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht, die Propagierung der Volksgemeinschaft und des Führerprinzips thematisiert wird. Auch antisemitische Stoffe bringt Sellner schnell auf die Bühne. Durch zahlreiche Uraufführungsinszenierungen von Stücken ideologisch angepasster Autoren zeigt sich Sellner ebenso als früher Förderer der nationalsozialistischen Kulturpolitik und als Unterstützer der Konsolidierung des Nationalsozialismus. Vor und nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten unterstützt Sellner damit deren Ideologie und politische Zielsetzung.

1060 Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover: NdS 171 Hannover NR 38955.

1061 Siehe dazu: Sellner (1929), S. 3.

Die Anfangsjahre Sellners in Oldenburg bis zur Spielzeit 1934/35 kann man aufgrund der Festigung der Macht der Nationalsozialisten und der Etablierung Sellners in der neuen Theaterlandschaft als „Konsolidierungsphase“ bezeichnen. Unter anderem mit dem Projekt „Stedingsehre“ und der Inszenierung des August Hinrichs Stückes „De Stedinge“ machte sich Gustav Rudolf Sellner im Theaterbetrieb des Dritten Reiches einen Namen. Gestützt wurde das Vorhaben von Alfred Rosenberg, der damit ein Gegenmodell zu den Thingspielen Goebbelscher Prägung etablieren wollte. Festzustellen ist, dass es starke Ähnlichkeiten in der Zielsetzung beider Projekte gab, dass die Bühnenarchitektur, die Dramaturgie und die ästhetische und regiemäßige Umsetzung zwar Unterschiede, aber auch viele Gemeinsamkeiten aufwies, zum Beispiel was ihre historische Entwicklung betrifft: Während der Anfang beider Vorhaben in die 1933 einsetzende Euphorie für den Nationalsozialismus fällt, finden sie ihr gemeinsames Ende mit der erfolgreichen Etablierung des Nationalsozialismus in allen Bereichen der Gesellschaft.

Nachdem die direkte propagandistische Nutzung des Theaters bis 1937 unnötig wurde, nahm die „Bildung und Unterhaltung auf dem Theater“ wieder breiten Raum ein. In dieser zweiten Phase kann man daher von der Rückbesinnung auf das bürgerliche Theater und sogar von einer scheinbaren Entpolitisierung der Bühne sprechen. Eine indirekte Propaganda war dennoch vorhanden, da der Eindruck eines politisch unabhängigen Kulturapparates vermittelt werden sollte.

Ab Mitte 1937 setzt durch die Kriegsplanung der Nationalsozialisten eine erneute Phase der direkten Propaganda auf dem Theater ein. Reichsdramaturg Schlösser forderte die heroische Tragödie und der aufstrebende Theatermann Sellner lieferte eine breite Auswahl an Stücken mit nationalsozialistischem Impetus. In den zahlreichen Rezensionen erfährt man von Sellners „sauberer Regie“, seiner guten Arbeit mit dem Schauspieler, dem guten Spieltempo seiner Inszenierungen und seiner „herausragenden“ dramaturgischen Fähigkeit, die sich dadurch zeigte, dass er mit geschickten Eingriffen in den Text das Spiel flüssig gestaltet.

Gustav Rudolf Sellner erfüllte während seiner Zeit in Oldenburg die kulturpolitischen Maßgaben der Nationalsozialisten und gelangte damit 1940 an sein Ziel, als Intendant berufen zu werden. Als Göttinger Intendant richtete er sein Hauptaugenmerk auf die Erneuerung und die Verjüngung seines Theaters und auf die Sprengung der bestehenden Konventionen, wie sie sich in der Weimarer Republik etabliert hatten. Sein Ziel bestand darin, eine stärkere Identifikation des Publikums und des Ensembles mit dem Theater zu schaffen. Er ist sich dabei der politischen Aufgabe des Theaters im Krieg bewusst und beteiligt sich mit seinem „festlichen und erhabenen“ Spielplan an der Kriegsablenkung und der Herabspielung der Kriegsfolgen. Sellners Theater gewinnt als „Oase in der Provinz“ an Bedeutung, eine Tatsache, die neben entsprechenden Rezensionen die ansteigenden Besucherzahlen unterstreichen. Das liegt einerseits, legitimiert durch den Anspruch des Göttinger Stadttheaters als Theater einer Universitätsstadt zu gelten, an dem hohen Seltenheitswert der aufgeführten Stücke, andererseits an einem unkonventionellen, minimalistischen Bühnenstil. Der von Sellner gestaltete Spielplan am Göttinger Stadttheater der drei Spielzeiten lässt sich in drei Hauptbestandteile gliedern. Er zeigt Klassiker in einem für den Zuschauer begreifbaren Stil, heroische Dramen der Ge-

genwart, die sich dem antiken Stil annäherten und Musiktheater ebenfalls mit einem heroischen Charakter.

Sellner bleibt dabei den kulturpolitischen Leitlinien der Nationalsozialisten treu und gibt unter anderem der Forderung des Reichsdramaturgen Schlösser, heroische Dramen zu spielen, nach. In diesem Zusammenhang ist auch die Antiken-Rezeption am Stadttheater Göttingen unter Sellners Intendanz zu sehen. Die neue, noch zu entwickelnde nationalsozialistische Dramatik sollte sich nach der Vorgabe der Reichsdramaturgie die griechische Antike zum Vorbild nehmen. Diesen Ansatz förderte als einer von wenigen Gustav Rudolf Sellner. Er inszenierte Stücke von Sophokles, Aristophanes und Aischylos, instruierte seinen Dramaturgen Drolinvaux, verständliche Übersetzungen dafür zu schaffen und vereinfachte auch durch seine Regie das Verständnis von z.B. schwierigen Chorpässagen. Gleichsam brachte Sellner sowohl im Sprech- als auch im Musiktheaterbereich zahlreiche klassische und zeitgenössische Werke mit antiken Stoffen auf die Bühne.

Geschuldet der Tatsache, dass Sellner sich auch politisch immer mehr instrumentalisieren ließ, 1942 wurde er zum Gaukulturwart für Theaterfragen des Gaues Südhannover-Braunschweig ernannt, ging die Zahl der von Sellner inszenierten Stücke kontinuierlich zurück. Er legte in seinen Regiearbeiten großen Wert auf den Transport des „ursprünglichen Ideengehalts“ und damit auf die Verständlichkeit der Sprache und des Inhaltes. Alles, was die Aufmerksamkeit davon ablenken konnte, verbannte er von der Bühne, arbeitete mit minimalistischen Bühnenbildern und zur Verdeutlichung wichtiger Passagen mit Musik und Tanz. Mit der wachsenden Bedeutung des Stadttheaters Göttingen während der Intendanz Sellners wuchs auch dessen Anerkennung, sodass er für die letzte Spielzeit des Theaters im Dritten Reich die neu geschaffene Generalintendanz in Hannover übernehmen konnte.

Sellner legte auch hier großen Wert auf die Nachwuchsförderung und auf den intensiven Kontakt mit dem Publikum, das gestärkt aus jeder Vorstellung gehen sollte. Zu seinen Zielen in Hannover zählte, in der Oper und im Schauspiel einen Spielplan zu etablieren, der das deutsche Nationaltheater befördern sollte. Die Bombardierungen des Opern- und des Schauspielhauses begrenzten Sellners große Ambitionen. Auf Grund der Bombardierungen zeigte die Spielzeit 1943/44 vorwiegend klassische Dramen. Der neue Intendant erwies sich als hervorragender Krisenmanager, der trotz aller Engpässe und Beschränkungen einen Großteil seiner Zielsetzungen erfüllte, selbst aber nur eine Oper und ein Schauspiel inszenierte. Heinrich Koch und Carl Mathieu Lange waren für Sellner die ausführende Gewalt, da sie die meisten Inszenierungen übernahmen und anscheinend sein Kunstverständnis und seinen Bühnenstil teilten. Erneut wurde hier großer Wert auf die Sprache und das Wort gelegt und auf die Detailgenauigkeit in den Inszenierungen, die den ursprünglichen Gehalt der Werke vermitteln sollte. Ebenfalls eine Kontinuität zu Göttingen stellt das „dekorationslose Bühnenbild“ dar, das bewusst auf das Notwendigste beschränkt blieb, um auszuschließen, dass „unnötige Äußerlichkeiten den Gehalt des Werkes“ stören konnten. Diese Ästhetik wurde von Sellner und Koch auch nach dem Krieg noch genutzt. Musik und Tanz werden in zahlreichen Sprechtheaterinszenierungen erneut oft verwendet. Die Quellenlage zu den einzelnen Inszenierungen der Hannover Zeit ist wiederum überschaubar, sodass es schwierig ist, die Wirkung auf die Rezipienten auszumachen. Eine

„lebendige“ und „ergreifende“ Wirkung attestieren die Rezensenten. Professor Rischbieter, der als jugendlicher Zuschauer die Inszenierungen Kochs, Langes und Sellners gesehen hat, kann sich nicht mehr festlegen, ob diese „düstere Feiern des Männlich-Brutalen und des Fanatischen“ oder „dessen Zurschaustellung oder gar Bloßstellung auf dem Theater“ gewesen sind.¹⁰⁶²

Neben seinem hohen künstlerischen Amt begleitete Sellner nun auch ein hohes politisches Amt. Als Leiter des Gaukulturrats beriet er die Gauleitung in kulturellen und propagandistischen Angelegenheiten und unternahm zu diesem Zweck Reisen in die besetzten und angegliederten Gebiete. Gleichzeitig war Sellner Leiter der neu gegründeten Schule für Theater und Musik in Hannover.

Am 8. Oktober 1944 wurde Gustav Rudolf Sellner zur Wehrmacht eingezogen¹⁰⁶³, im Frühjahr 1945 gefangen genommen und nach dem Kriegsende bis 1947 in zwei Gefangenenlagern interniert. Er wurde als Mitläufer eingestuft und konnte 1948 seine neue Theaterkarriere beginnen.

Sellner war, entgegen der gerichtlichen Überprüfung, ein Karrierist, der sich von 1932 bis 1944 mit den Nationalsozialisten arrangierte, um seine künstlerischen und persönlichen Ziele zu erreichen. Sellner hoffte zu Beginn des Dritten Reiches, dass durch die nationalsozialistische Bewegung eine kulturelle Revolution erfolgen würde, die das Theater erneuern könnte. Er unterstützte die Nationalsozialisten, insbesondere die Rosenbergfraktion, mit persönlichem Engagement und wurde dafür gefördert. Sellner hielt sich schon vor seiner Intendantenlaufbahn an die Auflagen der Kulturpolitik der Nationalsozialisten. Er inszenierte in den Zeiten, in denen es verlangt wurde, Bildungs- und Unterhaltungstheater, heroische Dramen oder andere politisch motivierte Stücke, die kulturpolitisch gerade benötigt wurden. Bei der Planung und Ausgestaltung der Spielpläne während seiner beiden Intendanten in Göttingen und Hannover versuchte er, dem Publikum auf der Bühne zu zeigen, für welche kulturelle Tradition es kämpfen sollte. Die von Köhler behauptete Bewahrung der „Reinheit des Archetypischen“ in der Theaterarbeit Sellners könnte demnach eher der Versuch einer erneuten Verbindung der „alten Werte“ mit der nationalsozialistischen Ideologie sein. Diese Theorie wird auch durch die bereits konzipierten Spielpläne der Spielzeiten 1943/44 und 1944/45 bestätigt, die eindeutig das nationalsozialistische Kunstbedürfnis befriedigen sollten.

Trotz der Tatsache, dass die Theaterarbeit Sellners stets im Rahmen der nationalsozialistischen Kulturpolitik erfolgte, muss auf die künstlerischen Ambitionen Sellners hingewiesen werden, die aus Göttingen eine „Oase der Provinz“ machten und Hannover trotz des Krieges ein vielfältigeres Theaterangebot bescherte. Die künstlerischen Leistungen Sellners dienten dem Nationalsozialismus. Je besser Sellners Theater wurde, umso erfolgreicher gelang auch die Ablenkung der Menschen vom Kriegsgeschehen.¹⁰⁶⁴ Ähnlich wie Gründgens wurde Sellner von prominenten Nationalsozialisten protegiert und schützte damit auch antinationalsozialistisch eingestellte Freunde und Kollegen. Sellner teilte und förderte einige Werte der Nationalsozialisten und trat mit eigenen Ideen und Projekten für deren Ziele ein. Erst zum Kriegsende hin lässt sich in dieser Hinsicht eine Wende erkennen.

1062 Rischbieter (1993), S. 32.

1063 Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover: NdS 171 Hannover NR 38955.

1064 Siehe dazu: Mertz, Peter: *Das gerettete Theater*. Berlin 1990, S. 52 [kurz: Mertz (1990)].

4 Sellner nach dem Ende des „Dritten Reichs“

4.1 Sellner in Kriegsgefangenschaft

Gustav Rudolf Sellner, der in Stendal als militärischer Kraftfahrer eingesetzt war, geriet nach Auskunft seiner Frau Ilse Sellner¹⁰⁶⁵,

... mit wenigen Kameraden vor den heranrückenden Sowjetrussen auf dem Weg durch die Lüneburger Heide in US-amerikanische Gefangenschaft. So befand er sich im Frühjahr 1945 mit den Zehntausenden unter unsäglichen Lebensumständen im KGL Wickrathberg.¹⁰⁶⁶

Die Amerikaner hatten in der letzten Aprilwoche 1945 bei dem kleinen Dorf Wickrath am Niederrhein das Kriegsgefangenenlager Wickrathberg eingerichtet, das bis August 1945 existierte. Aufschluss über Sellners erste Gefangenschaft und seine Betätigung in Wickrathberg gab einzig das Buch „Kriegsgefangenenlager Wickrathberg 1945“ von Dr. Herbert Reiners. Der Autor stieß in der Wickrather Lagerzeitung und in erhalten gebliebenen Konzertprogrammen unter anderem auf den Namen Gustav Rudolf Sellner, der „das aufkeimende kulturelle Leben im Lager“ mitgestaltete.¹⁰⁶⁷ Heinz Heidemeier war der deutsche Lagerkommandant und während seiner Reichswehrzeit Militärmusiker. Er sammelte schon im Mai/Juni 1945 künstlerische Kräfte um sich, um eine Lagerspielschar zu gründen:

Seine musikalische Ausbildung macht seinen offensichtlich begeisterten Einsatz für die „Musikpflege“ unter den besonderen Verhältnissen des Lagers verständlich, die Veranstaltung von Konzerten mit einem anspruchsvollen Programm aus dem Bereich von Oper und klassischer Musik ebenso wie aus dem Bereich der leichten Muse, dargeboten von den im Lager befindlichen Berufskünstlern, insbesondere unter Leitung von Gustav Rudolf Sellner.¹⁰⁶⁸

Heidemeier hatte Sellner zum künstlerischen Leiter der Spielschar und zum Leiter der gesamten kulturellen Arbeit im Kriegsgefangenenlager ernannt.¹⁰⁶⁹

Auf einer Gästekarte anlässlich des ersten Konzertes der Lagerspielschar am 17. Juni 1945 befindet sich unter der Unterschrift Sellners der Schriftzug „GUSTAV RUDOLF SELLNER. GENE-

1065 Die Eheschließung wurde 1951 vollzogen.

1066 Reiners (1998), S. 264.

1067 Ebd., S. 37.

1068 Ebd., S. 84.

1069 Ebd., S. 265.

RALINTENDANT. WATERLOO. B. GÖTTINGEN“.¹⁰⁷⁰ An diesem Sonntag fand eine „Musikalische Unterhaltungsstunde beim deutschen Lagerkommandanten“ unter der Leitung Gustav Rudolf Sellners statt. Aus einem Programmzettel, der Sellner nun als „General-Intendant der Städt. Bühnen, Hannover“¹⁰⁷¹ ausweist, ist zu lesen, dass im ersten Teil Lieder aus den Opern „Der Bajazzo“ von Leoncavallo, „Der Troubadour“ von Verdi, „La Boheme“ von Puccini und „Carmen“ von Bizet, interpretiert von kriegsgefangenen Sängern der Staatsoper Wien, des Opernhauses Hannover und des Stadttheaters Mainz gesungen wurden. Der zweite Teil des Abends zeigte ein gemischtes, fröhliches Unterhaltungsprogramm mit heiteren Vorträgen, Operettenliedern und Musikstücken, begleitet von Geige, Gitarre und Akkordeon.¹⁰⁷² Der Abend, an dem viele Gefangene teilnehmen durften, fand im Hof des Gerätelagers statt. Im Buch über das Kriegsgefangenenlager wird der Lagerkommandant Heidemeier aus seinem Tagebuch zitiert, in dem er über den Abend schreibt:

... manches hart gewordene Landserherz und manche kranke Seele wurde aus der Kälte genommen und die in manchem Landserantlitz gezeichneten harten Züge veränderten sich zum Ausdruck neuen gemütvollen Lebens. [...] Ziel, die seelischen Nöte und schweren Bedrängnisse der Lagerinsassen aufzufangen und neues Hoffen zu geben, war erreicht. Die Freude ist bei den Landsern sehr gross. Für alles Schöne und Gute sind sie sehr aufgeschlossen und freuen sich mit den Künstlern am Gelingen des Abends. (Auslassung – C.W.)

Aus der Tagebuchaufzeichnung eines Besuchers der Veranstaltungen werden allerdings auch andere Wirkungen sichtbar. So schreibt der Gefangene Edmund Nacken im Juni 1945:

Am Abend zieht eine Musikergruppe im Camp ein. Künstler, die aus dem ganzen Lager zusammengestellt, die einzelnen Camps besuchen und mit Klavier, Geige, Akkordeon usw. zur Hebung der Stimmung beitragen sollen. Das ist eine Abwechslung. Aber ich muss zu meiner eigenen Überraschung feststellen, dass sie bei sehr vielen das Gegenteil von dem erreichen, was beabsichtigt ist. Der schreiende Gegensatz zwischen der heiteren Musik und unserem jetzigen Leben ist zu groß. Alle die Gedanken, die wir aus blindem Selbsterhaltungstrieb verdrängen, werden wach. Unwillkürlich wird uns allen das ganz klar, was wir verloren haben, und so tritt an die Stelle der erwarteten Aufheiterung das genaue Gegenteil, ein seelischer Katzenjammer, der nur schwer zu beherrschen ist.

An anderer Stelle schreibt er: „Variété-Vorstellung brachte Depression“. Die Aufführungen hatten also ganz unterschiedliche Wirkungen.¹⁰⁷³

1070 Ebd., S. 85.

1071 Ebd., S. 254 f. Die Informationen über die musikalische Unterhaltungsstunde wurden dieser und der folgenden Seite entnommen.

1072 Ebd., S. 254 f.

1073 Bei einer ebenfalls von den Gefangenen unterschiedlich aufgenommenen Vorführung ging ein Geiger am Campzaun entlang und spielte auf seinem Instrument.

Nach der Gründung der ersten Spielschar wurde nun das gesamte Lager regelmäßig bespielt. Am 1. Juli 1945 fand ein klassischer Opernabend der Lagerspielschar im Gerätelager statt. Hier wurden Stücke von Händel, Giordani, Lewi, Schubert, Schumann, Mozart, Gounot, Verdi und D' Albert gegeben. Gustav Rudolf Sellner rezitierte an diesem Abend „Gott und die Bajadere“ von Goethe, den „Gesang der Geister über den Wassern“ ebenfalls von Goethe und „Hyperions Schicksalslied“ von Hölderlin.¹⁰⁷⁴ In der Wickrather Lager-Zeitung, herausgegeben von der Lagerleitung, berichtet der Gefreite W. Thümmeler am 9. Juli 1945 über die Wiederholung des Abends am 8. Juli 1945:

Der Abend klassische Opernmusik, gespielt von der Spielschar des Wickrather Kriegsgefangenenlagers war ein voller Erfolg. Mit jedem Abend, mit jeder weiteren Veranstaltung spürt man, welche Arbeit von den Künstlern, trotz großer Beschränkungen geleistet wird. Man spürt aber auch, welchen Maßstab der Leiter, G. R. Sellner, anlegt. Das Dargebotene war ein Programm, wie es die beste Großstadt-Oper selbst in normalen Zeiten nicht besser hätte zu bieten vermocht [...] G. R. Sellner sprach Goethe, Hölderlin und Herder. Seine kultivierte Sprechkunst, die auf billigen Effekt verzichtete, nahm die Gäste unbedingt gefangen.¹⁰⁷⁵ (Auslassung – C.W.)

Gäste des Abends waren neben vielen Gefangenen auch der englische Lagerkommandant Major Sandy und dessen Adjutant. Mit dieser Arbeit konnte sich Sellner einerseits selbst ablenken und andererseits seinen Namen unter den Besatzern bekannt machen, was ihm später nutzen konnte.

Für die einzelnen Veranstaltungswochen wurden Pläne aufgestellt. Erhalten ist der Plan vom 1. Juli bis zum 8. Juli 1945, den Ilse Sellner Herbert Reiners zur Verfügung gestellt hatte. Der Wochenplan sah zwei Opernabende im Gerätelager vor, „wobei es an zwei Tagen sogar zu zwei Aufführungen kam, um 15.00 und um 18.30 Uhr. Die Spielgruppe, geführt von Grunitzki, trat bei acht Unterhaltungskonzerten (Bunter Abend) in 8 Camps auf“.¹⁰⁷⁶ Zu den Aufführungsbedingungen heißt es weiter:

Die technischen Vorbereitungen – der Aufbau einer ‚Bühne‘, unter der man sich eher ein etwas erhöhtes Podium vorstellen muß – wurden von einer Begleitmannschaft getroffen. Dabei mußten aus jedem der besuchten Camps Männer zur Hilfeleistung zur Verfügung stehen [...] Eine Handzeichnung von Walter Hobein zeigt auf einem niedrigen Podium im Schatten eines Baumes einen Geiger. Vor ihm, zuhörend, auf rohen Bänken sitzend, die Soldaten – fast in angespannter Haltung angesichts der ‚anderen Töne im Lager‘.

Gespielt wurde offensichtlich im Innenhof des Gutshofes Hans Coenen, Goerdshof 3, der als Verwaltungsgebäude des Lagers diente.

Die Angebote der Künstler waren außerordentlich vielfältig. Lagerinsassen schreiben in ihren Tagebuchaufzeichnungen von einer „Lager-Theatergruppe“, von „Varieté-künstlern“, „Zauberkünst-

1074 Reiners (1998), S. 258.

1075 Ebd., S. 259.

1076 Ebd., S. 260.

lern“ und „Sängern“. Ein Feldwebel berichtet am 20. Juli 1945 von einem Bunten Abend, an dem ein Goethegedicht rezitiert, „Lache Bajazzo!“ gesungen und ein Einakter aufgeführt wurde.¹⁰⁷⁷ Des Weiteren berichtet das Buch von einem Konzert, das am 13. Juli 1945 stattfand und für die Angehörigen des 61. Super Heavy Regiments R. A. in Hochneukirch in der Tooz Taverne veranstaltet wurde. Bei diesem Konzert wirkte die Rheydter Pianistin Ilse Mühlen, die Lagerspielschar unter der Leitung Sellners und die englische „Regiment Dance Band“ mit, die sich mit diesem Konzert verabschiedete. Anwesend waren der britische Lagerkommandant Major Sandy und der Kommandeur des 271. Super Heavy Regiments R. A. Major Stewart. Der Berichtersteller der Lagerzeitung schreibt am 16. Juli 1945:

Ich glaube, das will uns auch zeigen, daß es mehr war als ein Anfang, daß es ein Schritt in die Zukunft auf unserem Weg in die Freiheit war. Es soll uns anspornen, uns wieder auf das zu besinnen, was Kamerad Sellner bei der Weihe der Lagerbühne zum Ausdruck brachte, als er betonte, daß wir auf dem Gebiete der Wissenschaft, des Geistes und der Musen der Welt vom deutschen Reichtum zu geben vermögen.¹⁰⁷⁸

Hier äußert sich Sellner indirekt zum ersten Mal zu seiner Arbeit im Lager. Einerseits ging es ihm wohl um die Rückbesinnung auf die alten Werte, die den Lagerinsassen wieder Mut geben sollten, andererseits um den Blick der Welt auf das geistige, wissenschaftliche und musische Erbe der Deutschen.

Am 15. Juli 1945 veranstaltete die Lagerspielschar einen weiteren Liederabend, an dem vor allem Lieder aus Franz Schuberts Liederkreisen „Die schöne Müllerin“ und „Die Winterreise“, aber auch Lieder von Liszt, Löwe, Tschaikowski, Mendelssohn und Brahms gesungen wurden.¹⁰⁷⁹ Einen Tag später fand ein Dankkonzert anlässlich der Übergabe einer Schenkungsurkunde an die Gemeinde Wickrath statt. Die Kriegsgefangenen hatten aus Dankbarkeit für die zahlreichen Nahrungsmittelpenden der Bevölkerung für die Insassen des Gefangenenlagers 302 800 RM für den Wiederaufbau Wickraths gesammelt. Das Konzert fand in einem Saal in Wickrath vor der Bevölkerung statt. Gespielt wurden unter anderem Stücke Schumanns, Schuberts, Brahms, Beethovens, Verdis, Wagners und Mozarts.¹⁰⁸⁰ Ein Problem stellten die fehlenden musikalischen Hilfsmittel dar. Der Beschaffung von Noten und Instrumenten durch Gustav Rudolf Sellner stimmte der englische Lagerkommandant zu, und so durfte Sellner nach Krefeld und Düsseldorf fahren.¹⁰⁸¹ Reiners beschließt seine Betrachtung zu Sellner mit den Worten:

Mit dem deutschen Lagerkommandanten Heidemeier eines Sinnes in dem Bestreben, die Gefangenen herauszuholen aus den körperlichen Zwängen ihrer schlimmen Umgebung, sie in eine andere Gedankenwelt als die des so sehr entbehrten täglichen Brotes zu len-

1077 Ebd., S. 257 ff.

1078 Ebd., S. 280 f.

1079 Ebd., S. 261.

1080 Ebd., S. 262.

1081 Ebd., S. 264.

ken, sie wieder zu erinnern oder heranzuführen an die Werte des abendländischen Geistes, gelang es ihm, die Lagerspielschar zu gründen. Das Auftreten mit ihr, die Künstler zu lenken, mit bescheidenen äußeren Mitteln sie in eine andere Welt zu führen, das war sein Ziel. Allein bemühte er sich durch Lesungen um die Vermittlung deutschen Denkens aus verschiedenen Jahrhunderten, gipfelnd in Darstellungen des Goetheschen ‚Faust‘. Seine Arbeit hat für das KGL Wickrathberg grundsätzliche Bedeutung: Sicher wird es schwierig gewesen sein, gefangengehaltene Soldaten aller Dienstgrade und unterschiedlichsten Bildungsstandes an die Werke deutscher Dichtkunst heranzubringen. Dies wird für den Bereich der Musik, ob ernst oder heiter, schon etwas einfacher gewesen sein. Aber sein Bemühen ist sicher in einem größeren Rahmen zu sehen, der auch die Vertreter der Gewahrsamsmächte umfaßte. In seinen Einführungen zu den Veranstaltungen hat er auf dieses Anliegen und besondere Ziel hingewiesen – zu zeigen, daß Deutschland trotz der Diktatur auch eine andere Welt geblieben ist, eine Welt unermeßlichen Reichtums in der Kunst, in der Dichtung und in der Musik, auf deutschem Boden entstanden und – ohne Deutschen bisweilen nachgesagte Überheblichkeit – durchaus geeignet, mit anderen zu teilen.¹⁰⁸²

Nach Herbert Reiners gab es neben den Konzerten auch zahlreiche Lesungen und Vortragsabende, bei denen Sellner und andere inhaftierte Schauspieler Gedichte rezitierten und aus „großer Literatur“ lasen. Gleiches wiederholte Sellner auch im Lager in Fallingbostal. Reichert berichtet, dass Sellner vor allem von Häftlingen aus Fallingbostal Dankesbriefe für diese Veranstaltungen bekam. Er schreibt weiter, dass ein „Romantischer Abend“ am 24. Juni 1945 stattfand und dass es Lesungen gab, die einen Dichter in den Mittelpunkt stellten. So gab es eine Veranstaltung, die Werken Rainer Maria Rilkes gewidmet war und bei der dessen „Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“ und das „Stundenbuch“ gelesen wurden.¹⁰⁸³ Interessant ist, dass Sellner wohl als ein geistiger Lenker des kulturellen Lebens des Lagers dafür eintrat, dass auch Weiterbildungskurse in unterschiedlichen Fächern eingerichtet wurden. So gab es Sprachkurse, Unterricht in Naturwissenschaften und Kunstkurse.¹⁰⁸⁴

Die Erwähnungen Sellners, das Lager betreffend, hören im Juli 1945 auf. Auf besonderen Antrag seiner Familie – der Vater war zwischenzeitlich verstorben¹⁰⁸⁵ und er galt als Haupternährer – wurde Sellner aus dem Lager entlassen und ging zurück nach Waterloo bei Göttingen.¹⁰⁸⁶ Aus einer Mitteilung Ilse Sellners an den Autor Herbert Reiners geht hervor, dass Sellner in Göttingen im September 1945 erneut verhaftet und in das Lager Fallingbostal gebracht wurde, „wo er zu den etwa 12 000 Gefangenen gehörte, die in Camps zu je 2000 untergebracht waren“. Aus einem Fragebogen der „Military Government of Germany“, den Sellner am 15. Januar 1947 unterzeichnet, geht hervor, dass er

1082 Ebd., S. 266 f.

1083 Ebd., S. 270.

1084 Ebd., S. 376.

1085 Sellners Vater verstarb am 31. Juli 1946.

1086 Reiners (1998), S. 266.

vom 9. Oktober 1945 bis zum 20. September 1946 zivil interniert war.¹⁰⁸⁷ Interessant in diesem Zusammenhang ist ein Brief zum 80. Geburtstag Sellners, der in dessen Nachlass zu finden ist.

Arno Seeger, der mit Sellner zusammen im Lager Fallingbostal in der Lüneburger Heide 1946 interniert war und später Wirtschaftsberater wurde, schreibt seine Erinnerungen über die gemeinsame Zeit auf. Er berichtet darin, dass eines Tages der ehemalige Oberstudiendirektor am Hindenburg-Gymnasium in Düsseldorf Ellinger sagte: „Sellner, wir wollen Faust aufführen“.¹⁰⁸⁸ Das war, „nach einem unsagbar kalten Winter“, im Frühjahr 1946. Das Lager war, so berichtet Seeger, für Sellner und ihn „ein Sanatorium zwischen den Grauen des Krieges und dem unbekanntem wieder beginnenden Leben, das mit Sicherheit höchste Anforderungen stellen würde“. Tatsächlich kam es zur Inszenierung des „Faust I“ im Lager Fallingbostal. Seeger schreibt:

Sellner spielte in einem langen, aus einer Lagerdecke geschneiderten Mantel Faust, ein brillanter Mephistopheles wurde gefunden. Für das 2000 Mann große Teil-Lager war es ein großes Erlebnis.

Seeger berichtet, dass die meisten der Gefangenen des Lagers Fallingbostal, unter ihnen auch Sellner, „automatical’s“ waren,

... die von den Besatzungsmächten, hier den Engländern, nach der Kapitulation alsbald verhaftet und in Internierungslager gebracht wurden, weil sie der sogenannten „Rats“-Klasse angehört hatten, im Deutschen Reich bis 1945 also Aufgaben oder Ämter innegehabt hatten, die mindestens dem Rang eines „Rats“ – Regierungsrat, Studienrat etc. – entsprachen. „automatical“ hieß außerdem, daß die Verhaftung ohne Verfahren, Vernehmung oder etwa Anklage erfolgte – automatisch also – und daß irgendwann nach einem unbekanntem Ratschluß und Schlüssel die Entlassung auch automatisch – ohne Verfahren – geschah.

Tatsächlich gab es die so genannten „automatischen Arrestkategorien“, mit denen die Briten sicherstellen wollten, dass Verwaltungspositionen in Politik, Gesellschaft und Wirtschaft nicht mit Personen besetzt wurden, die im Dritten Reich diese Ämter schon innehatten. Neben der „Rats-Gruppe“, höheren Verwaltungsbeamten und des Generalstabs fielen unter anderem NSDAP-Funktionäre, leitende Angehörige der SS, der Gestapo, des SD, der SA oder der HJ unter diese Kategorie. Diese „prominenten“ Gefangenen wurden in Oerbke, einem Außenlager bei Fallingbostal, inhaftiert, in dem auch Sellner war. Einer seiner Mitinhaftierten dichtet:

Auf der Promenade schreiten – Prominente aller Zeiten. – Offiziere, Diplomaten – aller anerkannten Staaten, – Räte aller Fakultäten – wandeln an den Stacheldrähten. – Neben ihnen die Beamten, – niederen Ranges, den Verdammten – höchsten Ränge gleich geworden, – alle ohne Titel, Orden, – Tressen, Litzen, Uniformen, – alle in den gleichen Nor-

1087 Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover: NdS 171 Hannover NR 38955.

1088 Nachlass Sellner – „alles ist Gegenwart“ – gebundene Briefe zum 80. Geburtstag Sellners. Alles weitere ist ebenfalls diesem Brief entnommen.

men. – Und es fehlen nur die Bauern, – weil sie um den Ofen kauern. – Einstmals trug man dicke Bäuche, – heute wandeln hohle Schläuche.

Arno Seeger berichtet über die Zustände im Lager:

Das „Lager“ war ein altes Lager mit Baracken für Arbeitsdienst oder ausländische Arbeiter, das in drei Teillagern zusammen rund 6000 Insassen hatte. Man schlief zu 30-40 Mann in einer Baracke und hatte dort eine mehr oder minder funktionierende Kameradschaft, mehr oder minder im Hinblick auf die Zusammenwürfelung von völlig unterschiedlichen Berufskreisen: Beamte, Offiziere, Männer der wirtschaftlichen Verwaltung, politische Amtsträger, Männer aus Kultur und Erziehung, Diplomaten, Journalisten. Viel Hoffnungslosigkeit und Lethargie, viel Nachdenklichkeit, aber ebenso Entschlossenheit zu einem neuen Anfang, Bereitschaft, die ganze Fülle der eigenen bisherigen Lebensabschnitte und ihrer Erfahrungen in eins zu packen und aus Wissen und Erkennen des Vergangenen heraus das Zukünftige zu ergreifen.

Als ihnen nahe stehende Mithäftlinge nennt Seeger

Herrmann Fürchtegott, Reemtsma, der große Hamburger Kaufmann Alfred C. Toepfer, der spätere Botschafter Carl Georg Pfeidene, der Journalist Giselher Wirsing, der im Erziehungswesen tätige Professor Carl Seidelmann aus Marburg und der Chef des Keltischen Museums in Dublin, dessen Name ich nicht mehr weiß. [...] Wir beide – Sellner und ich – wurden unversehens zum Mittelpunkt der sogenannten „Kulturellen Betreuung“ des 2000-Mann-Lagers, das nach der Auffassung der uns bewachenden englischen Sergeanten (oft deutschen Emigranten) im eigenen Saft schmoren sollte, um dessen inneres Geschehen sich die Besatzungsaufsicht praktisch nicht kümmerte. (Auslassung – C.W.)

Des Weiteren berichtet er, dass ihnen eine unzureichende Lagerbibliothek zur Verfügung stand und sie die ausgelesenen englischen Zeitungen der Bewacher bekamen. Im Rahmen der „kulturellen Betreuung“ übernahm Sellner die ‚Theaterversorgung‘. Als Schauspieler und Regisseur in einer Person las er fast jeden Abend klassische Dramen aus verschiedenen Zeiten mit verteilten Rollen. Seeger selbst hielt historische und literarische Vorträge und verfasste aus den Zeitungsnachrichten der Engländer politische und wirtschaftliche Wochenschauen:

Die gemeinsamen Monate im Lager – Frühjahr bis Herbst 1946 – standen für Sellner neben der fast täglichen konzentrierten Ein-Mann-Dramaturgie im Banne einer Verinnerlichung aus dem persönlichsten Ertrag des bisherigen Lebens. Es entstanden Gedichte, insbesondere Sonette, die unter dem auch unsere Gespräche verwaltenden Codewort „Die Töpferstube“ standen. Auch sie schauten zusammen, was das bisherige Leben an geistigem Ertrag und Gehalt enthielt, und reichten nach vorn in eine geistige Werkstatt, die absoluter Mittelpunkt werden sollte.

Knapp ein Jahr sollte es dauern, dann wurde Sellner ebenso ‚automatisch‘ entlassen wie er verhaftet worden war. Am 9. Januar 1947 schreibt August Hinrichs Sellner einen Brief, in dem er ihm zur Entlassung aus dem Lager gratuliert und ihm eine baldige neue Betätigung im Theater wünscht:

Auf die Dauer kann man ja wohl nicht alle Kräfte brach liegen lassen, dazu sind sie zu dünn gesät. Was man bisher hörte, las und sah, ist just nicht dazu angetan, alles Alte vergessen zu lassen. Rein heraus gesagt: es wird auf allen Gebieten viel Mist fabriziert. Der große Kuddelmuddel hat viel Dreck nach oben gewirbelt, nun muß man abwarten, bis sich der Mudd gesetzt hat und die guten Brocken wieder obenauf schwimmen. Hoffen wir, daß es nicht allzu lange dauert.¹⁰⁸⁹

Im Deutschen Bühnen-Jahrbuch von 1945/48 ist Gustav Rudolf Sellner nicht registriert.¹⁰⁹⁰ Erst im Bühnen-Jahrbuch von 1949 taucht Sellner als Oberspielleiter des Schauspiels und Spielleiter der Oper der Bühnen der Landeshauptstadt Kiel wieder auf.¹⁰⁹¹ Karl Veit Riedel behauptet in seinem Buch „Niederdeutsches Theater in Oldenburg“, dass Sellner, „weil er im richtigen Prominentenlager bei Heidelberg in Gefangenschaft war, seine mit dem Stedingerspiel begonnene und mit der Staatsoperintendanz gekrönte Karriere fortsetzen konnte“.¹⁰⁹² Dass Sellner während seiner zweiten Inhaftierung durchaus einige wichtige Bekanntschaften machen konnte, steht außer Frage, trotzdem war die Entnazifizierung nach seiner Entlassung noch nicht abgeschlossen.

4.2 Entnazifizierungsunterlagen zu G. R. Sellner

Die Entnazifizierungsakte Sellners, die im Niedersächsischen Landesarchiv Hannover archiviert ist, ist nicht sehr umfangreich und war nicht chronologisch geordnet. Da einige Schreiben nicht oder nur unleserlich datiert waren, musste ich die Ordnung nach eigenem Ermessen herstellen, um das Entnazifizierungsverfahren in Bruchstücken rekonstruieren zu können. Im Nachlass Sellners befand sich keine Korrespondenz, das Verfahren betreffend. Die Akte beinhaltet vorwiegend „Gefälligkeitsbescheinigungen“, die Aussagen über Sellners „wahre“ Geisteshaltung während des Dritten Reiches machen. Auch wenn man diesen Statements Einseitigkeit vorwerfen kann, werden sie dennoch im Folgenden dokumentiert.

Bei dem ersten Schreiben der Akte, datiert auf den November 1946, handelt es sich um eine eidesstattliche Erklärung von Anna Zeise-Ernst, die zu diesem Zeitpunkt ein Schauspielstudio in München unterhielt und seit dem 5. Dezember 1945 eine Unterrichtserlaubnis besaß. Sie versichert, dass sie Sellner schon seit Jahren als Mensch und Künstler kenne und sie ihren Schauspielernachwuchs

1089 Nachlass Sellner – Dokumente.

1090 *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* 56. Jahrgang 1945/1948.

1091 *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* 57. Jahrgang 1949.

1092 Riedel (1996), S. 46 f.

während des Nationalsozialismus immer bei Sellner unterzubringen versuchte. Des Weiteren kann man lesen:

Da war er in jeder Beziehung in den besten Händen, ja ich hatte das Gefühl als wären die jungen Menschen dort auf einer Art Insel wo es keine Nazistücke gibt und keine anderen als künstlerischen Einstellungen. Und Herr Sellner holte, trotzdem ich Jüdin war und als solche nicht unterrichten durfte, meine heimlich ausgebildeten Schüler an sein Theater. Dazu gehörte ein großes Maß von Mut, denn er gefährdete sich damit aufs äußerste. Aber er ist geistig so hochstehend und menschlich zu warmherzig, um sich den damals herrschenden Vorurteilen gebeugt zu haben. So wie ich ihn in langen Gesprächen – er besuchte mich in meinem Hause – gab es für ihn keine politischen, sondern nur künstlerische Standpunkte. Es wäre für die Theaterwelt geradezu ein Unglück zu nennen, wenn er seinen Beruf nicht bald ausüben dürfte.¹⁰⁹³

Eine weitere Erklärung findet sich von Rudolf Mangold aus Göttingen, der der Technische Leiter des Stadttheaters unter Sellner war. Dieser versichert eidesstattlich am 5. November 1946, dass Sellner sich innerhalb des Theaterbetriebes „nie um politische Belange“ im Sinne der NSDAP gekümmert und dass er bei personellen Angelegenheiten nie nach der Parteizugehörigkeit gefragte habe. Er berichtet:

Als im Dezember 1942 dem Theater elf Ostarbeiter zugeteilt wurden als Arbeitskräfte und wir einsahen, dass diese Leute bei dem Essen, das sie erhielten, die Arbeit im Theater nicht leisten konnten, machte Herr Sellner auf meinen Vorschlag hin sofort Mittel aus dem Etat flüssig, damit die Ostarbeiter zusätzlich viermal in der Woche aus der Wirtschaft im Theater Essen bekamen, ebenso beteiligte er sich an freiwilligen Spenden für weiteres Essen, Brot und Bier. Herr Sellner gab mir auch die Genehmigung aus dem Theaterfundus die Ostarbeiter einzukleiden, sowie die Berechtigung, dass sie die Wannenbäder im Theater benutzen durften, obwohl sich einige Mitglieder darüber aufregten.

Mangold berichtet, dass er 1933 in Mannheim entlassen worden sei, über vier Jahre arbeitslos war und „die ganzen Jahre im Kampf gegen die Nazis gestanden“ habe.

Die Intendantensekretärin Franziska Hünerberg aus Göttingen und der Bühnenbildner Hans Ploch bezeugen ebenfalls im November 1946, dass Sellner sich ihnen gegenüber nie als Sympathisant der Nationalsozialisten gezeigt habe. Hünerberg berichtet, dass Sellner erfolgreich für die Einstellung eines halbjudischen Musikers sorgte, dafür beim Propagandaministerium vorsprach und sich ausnahmslos für die männlichen Mitglieder, die eingezogen werden sollten, einsetzte, um dies zu verhindern.

Der Vertrauensmann der antifaschistischen Liga, Peter Fassott, der von 1940 bis 1943 als Oberspielleiter in Göttingen arbeitete, gibt am 10. November 1946 an, dass er „Sellner als einen der weni-

1093 Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover: NdS 171 Hannover NR 38955. Alle weiteren Zitate stammen, wenn nicht anders angegeben, aus derselben Akte.

gen Intendanten kennen lernte, die es verstanden, ihre Theater frei von parteipolitischem Einfluss zu halten“ und dass „ihm der Ruf unpolitischer Haltung und künstlerischer Sauberkeit vorausging“. Er schreibt ebenfalls, dass Sellner niemals nach Parteizugehörigkeit fragte und dass er nicht-arischen Künstlern half. Er belegt dies folgendermaßen:

Ich weiss z. B. dass er einmal einen halbjüdischen Orchestermusiker engagierte und ihn lange Zeit hindurch tarnte, und dass er eine jüdische Schauspielerin, (Frau Anna Ernst-Zeise München, früher Mitglied der Münchner Kammerspiele) unterstützte, indem er ihre Schüler (die bei ihr gleichfalls nur getarnt studieren konnten) engagierte und weiterempfahl.

Fassott schreibt, dass Sellner „sich mit Händen und Füßen gegen Nazistücke, wenn sie ihm aufgezungen werden sollten“ wehrte. Des Weiteren gibt er zu Protokoll, dass Sellner „unnationalsozialistisch“ eingestellt war, dass er auf seinen Betriebsappellen auf den obligatorischen Hitlergruß verzichtete, dass er keine NSDAP-Versammlungen besuchte und dass er oft antifaschistische Äußerungen machte. Er schließt seine Erklärung mit den Worten:

In die Parteimitgliedschaft ist er wohl im Glauben, er könne damit mehr künstlerische Freiheit erlangen, hineingeschlittert. – Auf Sellners Theater konnte man sich vor dem Nationalsozialismus retten.

Am 12. November 1946 äußert sich Prof. Dr. H. Martius, der Direktor der Universitäts-Frauenklinik Göttingen, zur Person Sellners im Dritten Reich:

Bei der Gestaltung des Spielplanes legte er Zeugnis davon ab, dass er die Kunst von nationalsozialistischen Einwirkungen freizuhalten bestrebt war.

Martius stellt fest, dass Sellner einen Stab von Mitarbeitern engagierte, die nicht der NSDAP angehörten und so unpolitisch arbeiten konnte und dass Sellner, der seiner Ansicht nach dem Nationalsozialismus kritisch und ablehnend gegenüber stand, seine einflussreichen Stellen nur seinem Können verdankte.

Auch der Kapellmeister Karl Anton Wantzen beschreibt Sellner in seiner Erklärung als Gegner der Nationalsozialisten und ist der Überzeugung, dass dessen Berufung nach Hannover durch den Gauleiter ausschließlich aufgrund Sellners künstlerischer Befähigung geschah. Die Schauspielerin Heidi Reich aus Göttingen bezeichnet Sellner sogar als „Demokraten im besten Sinne des Wortes“ und die Arbeit mit ihm als „künstlerische Arbeit ohne politische Bevormundung und Uniformierung des Geistes“. Eine ebensolche Erklärung gibt am 18. November 1946 die Schauspielerin Hildegard Franzmann aus Heidelberg ab. Franzmann kannte Sellner als Leiter der Theaterschule Hannover und schildert dessen Verhältnis zum Nationalsozialismus wie folgt:

Seine persönliche und künstlerische Art bedeutete uns Jungen eine Loslösung und glückliche Befreiung von aller nationalsozialistischen Einengung. Er brachte es fertig, den gan-

zen Druck der HJ. und des BDM. von uns zu nehmen und verpflanzte uns auf seine künstlerische Insel in Celle – wohin kein Einfluss der Partei oder auch nur irgendeiner Behörde gelangte. Das Lehrpersonal war durchweg anti-nationalsozialistischer Einstellung. Es bestand aus Künstlern und Wissenschaftlern, die sich auch in den Sellnerschen Zufluchtsort flüchteten und die heute, da keiner von ihnen auch nur im geringsten belastet ist, alle in künstlerisch einflussreichen Stellungen sind. Dass unsere Schule in der Zeit des Naziregimes im Grunde völlig deplatziert war, geht allein daraus hervor, dass ein Grundprinzip des Unterrichts die Förderung des individuellen Persönlichkeitsgefühls war und wir uns in Vorbereitung auf eine neue freie Zeit immer nur um die künstlerisch wahre und echte Aussage bemüht haben. Das sprach Sellner auch ganz offen aus. Dass er kompromisslos an seiner künstlerischen Besessenheit festhielt, geht allein daraus hervor, dass keiner der politischen Schulungskurse, die die Stadt Hannover – als Geldgeberin – ansetzte, zur Durchführung kam. [...] Die Schule war neben dem damaligen HJ-Erziehungsbetrieb eine einmalige Ausnahmeerscheinung und ging gegen alles an, was nach nationalsozialistischer Kulturpolitik aussah. Wir wussten, dass Sellner sich nur hergab, um ihr auf diplomatischen Wegen die notwendige finanzielle Basis zu sichern und waren ihm dankbar dafür, dass er das trug. Wir alle lernten in Herrn Sellner den Künstler, den Pädagogen lieben. Wenn jemand behauptet hätte, er sei Nationalsozialist, wäre uns das so ungläublich erschienen, dass wir laut gelacht hätten. (Auslassung – C.W.)

Die Entnazifizierungsakte Sellners enthält den bereits im Abschnitt über die Theaterschule Hannover behandelten Artikel der Frauenzeitung „Für Dich“ vom 19. November 1946. Wie bereits erwähnt, beschreibt er Sellner als Beschützer der von den Nationalsozialisten ungeliebten Tänzerin Marianne Vogelsang. Im Artikel ist unter anderem zu lesen, dass Sellner durch seine Kontakte erwirkte, dass sie und ihre Tänzerinnen nach sechs Monaten Zwangsarbeit in einer Untertagemine mit ungefährlichen Arbeiten betraut wurden.

Die Erklärung des Entlastungszeugen Gerhard Mittelhaus¹⁰⁹⁴ geht ausführlicher auf Sellners Theaterlaufbahn vor seiner Intendanz in Göttingen ein. Er berichtet, dass er Sellner seit dessen Zeit in Coburg kenne und dass dieser, damals stark von „Alex. Tairoff, Stanislawski und dem Brecht-Piscatorschem Kreis“ beeinflusst, von den nationalsozialistischen Stadtvätern nicht wieder engagiert worden war. Er bemerkt, dass die Theaterwelt vor allem in den Kreisen um den „Berliner Börsenkurier“ ihn als Künstler feierte. Mittelhaus erinnert sich „dass NSDAP-Leute vom Arbeitsamt ihm in dieser Zeit seiner Arbeitslosigkeit ständig zum Parteieintritt zu bewegen suchten. Er widersetzte sich allen solchen Bestrebungen“. Er schreibt: „Ich weiss noch, dass er einen möglichen Sieg der Nazis auch im übrigen Deutschland als „Sieg der Dummheit“ bezeichnete“. Dann geht Mittelhaus, wie schon genauer im Beitrag über das Komödienhaus Leipzig beschrieben, auf Sellners Versuch ein, ein

1094 Auch Mittelhaus verfasst einen Erinnerungsbrief zu Sellners 80. Geburtstag. Aus diesem geht hervor, dass Mittelhaus Sellner seit 1931 kannte, sie 1936 in Oldenburg anfangen zusammenzuarbeiten und befreundet waren, Sellner ihn 1948 als Schauspieler nach Kiel holte und dass er durch Sellner 1954 in Darmstadt engagiert wurde. Nachlass Sellner – „alles ist Gegenwart“ – gebundene Briefe zum 80. Geburtstag Sellners.

Arbeitertheater zu gründen und bezeichnet dieses Unternehmen als Grund dafür, dass Sellner, weil er in Oldenburg deshalb stark angefeindet wurde, frühzeitig in die NSDAP eintrat. In Oldenburg sei Sellner, so berichtet der Schauspieler, ebenso unpolitisch gewesen, habe privat nichts mit „NSDAP-Leuten“ zu tun gehabt, besuchte keine Parteiversammlungen und drückte sich erfolgreich vor der Vereidigung. Er versichert:

Immer wieder ging aus seinen Gesprächen hervor, dass seine grösste Sorge war, wie man die Kunst über die schwere Zeit der babylonischen Gefangenschaft hinüberrette (an diesen wörtlichen Vergleich kann ich mich noch erinnern). [...] Jetzt erst, als er interniert wurde, habe ich davon erfahren, dass man ihm für seine Förderung der Niederdeutschen Laienbühne den Titel „Gaustellenleiter“ gegeben hatte – ein Titel, der vollkommen ohne Funktion gewesen ist, denn er hat nie davon Gebrauch gemacht, ist nie in Uniform erschienen. Er hasste alle solche Dinge, konnte sich ihnen aber wohl nicht mehr entziehen. Sicher, dass er die Macht des Theaters überschätzte und dass der Weg, den er einschlug, falsch war: er glaubte eben ganz ehrlich daran, dass der gute Kern des Menschen durch die Erschütterung der Bühne getroffen werde und für bessere humane Einsicht zu gewinnen sei. (Auslassung – C.W.)

Der Ausstattungsleiter am Landestheater Darmstadt Max Fritzsche, der Sellner aus seiner Zeit als Generalintendant in Hannover kannte, bestätigte das antinationalsozialistische Bild, das seine Vorgänger von Sellner zeichneten. Er schreibt:

Er bildete mit seinen Mitarbeitern, deren künstlerische Unabhängigkeit er geschickt zu decken wusste und von denen keiner in der Partei war, eine isolierte Gruppe. Aus seinen Gesprächen ging hervor, dass er den Nationalsozialismus als ein im Augenblick nicht zu vermeidendes Übel betrachtete, den er wo es möglich war zu überlisten suchte. Doch waren politische Dinge ihm völlig sekundär. Sein ganzes Interesse gehörte dem Theater und den künstlerischen Aufgaben.

Der wie Fritzsche am Landestheater Darmstadt engagierte Generalmusikdirektor Carl Mathieu Lange bestätigt in seiner Erklärung, dass Sellners Theaterführung von nationalsozialistischen Einflüssen frei war. Er schreibt, dass Regiebesprechungen und persönliche Gespräche oft „den Charakter einer Verschwörung gegen die kulturellen Massnahmen des Propagandaministeriums“ hatten. So erinnert sich Lange, „dass er sich z. B. der offiziellen Anordnung, Autor der HJ zu spielen, widersetzte“, dass er der einzige Intendant war, der dem halbjüdischen Komponisten Boris Blacher noch 1943 einen Operauftrag erteilte und dass er der Jüdin Anna Ernst-Zeise die Möglichkeit zur pädagogischen Arbeit gab. Lange fasst zusammen:

Seine bedauerliche Zugehörigkeit zur NSDAP, betrachtete er als eine Art diplomatischer Notwendigkeit, um seinen Mitarbeitern die notwendige Freiheit zu sichern, die sie zur Durchführung seines künstlerischen Willens benötigten.

Boris Blacher bestätigt in seiner Erklärung die Aussagen Langes und schreibt, dass er 1942 einen Opernauftrag von Sellner erhalten hätte, obwohl dieser wusste, dass er vom Propagandaministerium als Mischling angesehen würde.

Über Sellners Zeit in Oldenburg berichtet der Bankbevollmächtigte Emil Riemer, der seit 1923 Mitglied der Niederdeutschen Bühne Oldenburg war, im Januar 1947. Er beteuert Sellners künstlerischen Geist, der ihn persönliche Dinge zurückstellen und nur für das Oldenburger Theater und die Niederdeutsche Bühne kämpfen ließ. Sellners Titel des „Gaustellenleiters“ war, so schreibt Riemer, nur eine Ehrung für dessen Verdienste, die Niederdeutsche Bühne betreffend. Der Umgang mit den Parteigrößen sei Sellner „höchst widerwärtig“ gewesen, auch wenn er dadurch viel für das Theater erreichen konnte:

Aber oft haben wir im kleinsten Kreise auch herzlich gelacht und ihn den „grossen Diplomaten“ genannt, wenn er die „Herren“ mal wieder „eingewickelt“ hatte und uns die Unfähigkeit und Unzulänglichkeit der kleinen Geister schilderte. „Parteimitglied“ war Sellner, weil er es musste, um etwas für das Theater zu erreichen, aber „Parteigenosse“ ist er nie gewesen. Mitglied der Partei musste er ja auch schon werden, um zu beweisen, dass er nicht, wie man ihm nachsagte, sich in früheren Jahren kommunistisch betätigt hätte. Bemerken möchte ich noch, dass Sellner die Einstellung der Partei zu den Juden besonders verabscheute und dass er auch dann noch in jüdischen Familien verkehrte, als es ihm schon leicht hätte unangenehm werden können.

Es ist erstaunlich, dass keine negative Beurteilung über Sellner in der Akte enthalten ist. Wahrscheinlich wurden die Gutachter von der Seite Sellners bestimmt oder gaben freiwillig ihre Statements ab. Diese so genannten „Gefälligkeitsbescheinigungen“ waren vermehrt auch in anderen Entnazifizierungsunterlagen zu finden.

Während des Entnazifizierungsprozesses mussten eine Fülle von Fragebögen ausgefüllt werden. Der Bekannteste von ihnen war der des „Military Government of Germany“, in dem nicht nur die Mitgliedschaft in der NSDAP oder in anderen nationalsozialistischen Vereinigungen befragt wurde. Hier wurde unter anderem nach den politischen Mitgliedschaften vor 1933, nach der Entscheidung bei der Novemberwahl 1932 und bei der Märzwahl 1933 und nach den unternommenen Auslandsreisen gefragt. Am 15. Januar 1947 unterzeichnet Sellner eben diesen von ihm ausgefüllten Fragebogen der „Military Government of Germany“. Darin gibt er unter anderem an, dass er Regisseur, Schauspieler und Schauspiellehrer sei, dass er 1931/32 arbeitslos war, weil der „Vertrag von der damals schon NS-Stadtverw. Coburg gekündigt“ wurde¹⁰⁹⁵, dass er im November 1932 und im März 1933 nicht für die NSDAP gestimmt habe, dass er vom 1. Mai 1933 bis zur Auflösung Mitglied der NSDAP war, dass sein höchstes Amt „Gaustellenleiter“ war, dass dieser Titel jedoch nur als Ehrung für seine Arbeit für die Niederdeutsche Bühne vergeben wurde, dass er, um diese kulturell zu beraten, ca.

1095 An einer anderen Stelle des Fragebogens gibt er an, dass er aufgrund passiven oder aktiven Widerstands gegen die Nazis oder ihrer Weltanschauung entlassen wurde und gibt als Zeugen dafür das Ehepaar Gerhard und Lotte Mittelhaus an.

3 Monate als Anwärter der SA angehörte, dass er Mitglied der NSV war¹⁰⁹⁶, dass er 1943 in den NS-Altherrenbund eintrat, dass er stellvertretender Landesleiter der Reichstheaterkammer, Mitglied im Reichsluftschutzbund und seit 1944 Leiter und von 1943 bis 1945 Gaukulturrat des Gaus Südhannover-Braunschweig war.¹⁰⁹⁷ Sellner musste sich auch zu seinen Reisen ins Ausland äußern. Hier gibt er an, dass er 1934 eine Studienreise nach Spanien und Marokko unternommen habe, dass er 1935 seinen Freund den Kapellmeister van Goudoever in Holland besuchte, dass er im Sommer 1938 und 1941 Studienreisen nach Italien unternahm, bei denen er die Konservatorien Bozen, Venedig, Bologna und Siena besucht habe, um Musiker zu engagieren, dass er im Februar 1943 in Schweden war, um hier den Ballettmeister Algo aus Stockholm zu engagieren, dass er im Januar 1944 Frankreich besuchte, um in Paris in verschiedenen theatertechnischen Werkstätten Verhandlungen über die Herstellung von Theaterdekorationen zu führen und dass er im April 1944 in Belgien als Gast des Dichters Flügel in Gent einen Vortrag über das Theater hielt. Der Fragebogen forderte alle Vorträge und Publikationen Gustav Rudolf Sellners, die ob lückenhaft oder vollständig auch von ihm beigelegt worden waren. Leider befand sich der so bezeichnete „Extrabogen“ zum Fragebogen, der diese Beweise enthalten sollte, in der Akte nicht oder nicht mehr.

Man erfährt aus dem Fragebogen, dass Sellner im September 1945 bereits einen ersten Fragebogen ausfüllen musste, der aber in den Archiven nicht aufzufinden ist, dass er in Hannover im Mai 1945 und in Göttingen im September 1945 von seiner Berufsausübung ausgeschlossen wurde und dass er vom 9. Oktober 1945 bis zum 20. September 1946 zivil interniert war. Die Richtigkeit seiner Unterschrift bezeugt seine Frau Manuela Sellner.

Bei einer Sitzung am 21. Januar 1947 beschließt der Unterausschuss des Theaters der Stadt Göttingen einstimmig, Sellner „in die Gruppe 2 „Nazianhänger nur dem Namen nach“ einzureihen“. Der Unterausschuss begründet die Entscheidung mit den Eidesstattlichen Erklärungen und fasst zusammen, dass Sellner, nachdem er in Coburg von den Nationalsozialisten gekündigt wurde, ein Arbeitertheater in Leipzig zu gründen versuchte, dann in Oldenburg der NSDAP beitrug, um „seine hohen künstlerischen Ziele zu verwirklichen“, nicht weil er Nationalsozialist war. Den Titel „Gaustellenleiter“ habe er nur aufgrund seiner Arbeit mit dem Niederdeutschen Laientheater bekommen und in Göttingen „jedes Engagement empfohlener Nazi-Aktivistinnen bewusst abgelehnt“. Sellner förderte Juden und Halbjuden. Seine engsten Mitarbeiter gehörten nicht der NSDAP an. Sellner habe HJ- und NS- Stücke strikt abgelehnt und oppositionelle Meinungen, den Nationalsozialismus betreffend, geduldet und selbst eine solche vertreten. Seine Stellung als Gaukulturrat nutzte er, um Zugriffe des Propagandaministeriums abzuwehren. Gleichzeitig versuchte er Käthe Kollwitz, den Bildhauer Marx, den Maler Franz Marc und den Freund Ernst Barlach Dr. Karl Heise zu unterstützen und russischen Ostarbeitern am Theater bessere Lebensverhältnisse zu verschaffen. Der Bericht des Unterausschusses des Theaters der Stadt Göttingen, unterzeichnet vom Vorsitzenden August Ernst, schließt mit den Worten:

1096 NSV ist die Abkürzung für die NS-Volkswohlfahrt.

1097 Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover: NdS 171 Hannover NR 38955.

Am Schluss sei erwähnt, dass in Göttingen auch nicht ein einziger Zeuge aufzutreiben ist, der politisch wie charakterlich, Negatives über Sellner berichten könnte. Aus all diesen Gründen gab es für den Untersuchungsausschuss nur eine Beschlussfassung: „Nazi-anhänger nur dem Namen nach“. Der Unterausschuss ist der Meinung, dass Sellner zu den besten und bedeutendsten Regisseuren gehört und dass die augenblickliche Situation des Theaters zu ihrem Neuaufbau Männer wie Sellner dringend braucht.

Das einzige aus dem Jahr 1948 stammende Dokument der Entnazifizierungsakte Sellners ist ein Schreiben des „German Personnel Officer“ des Landes Niedersachsen vom 14. Januar 1948 an den „Kulturausschuss Land Niedersachsen“, indem dieser beauftragt wird Gustav Rudolf Sellner politisch zu überprüfen. Im Schreiben ist zu lesen:

S. ist Regisseur und Schauspieler NSDAP seit 1933 – Gaustellenleiter SA 1933 (etwa 3 Monate) NSV, NS – Altherrenbund, Reichskulturkammer Reichstheaterkammer (stellvert. Landesleiter) RLS., VDA (?) S. war seit 1943 ehrenamtlicher Leiter beim Gaukulturrat Südhanover-Braunschweig. Betätigungsverbot seit dem 20.6.1947.

In der Anlage des Schreibens befinden sich der schon behandelte Fragebogen und das ebenfalls dargestellte Entlastungsmaterial.

Am 20. April 1949 schreibt der öffentliche Kläger für besondere Berufe bei dem Entnazifizierungs-Hauptausschuss der Stadt Hannover Dr. Nonne an den Entnazifizierungs-Hauptausschuss für Kulturschaffende im Land Niedersachsen (Hannover) und beantragt in dem Entnazifizierungsverfahren gegen den Schauspieler Gustav Rudolf Sellner den Erlass der im Entwurf anliegenden Entscheidung im schriftlichen Verfahren. Der Entnazifizierungs-Hauptausschuss für besondere Berufe erklärt am 20. April 1949 die Entnazifizierungs-Entscheidung im schriftlichen Verfahren. Sie besagt:

In dem Entnazifizierungsverfahren gegen Name Sellner Vorname Gustav geboren am 25.5.1905 in Traunstein wohnhaft Waterloo b. Göttingen Beruf Schauspieler ergeht auf Antrag des öffentlichen Klägers vom 20. April 1949 auf Grund der Verordnung über Rechtsgrundsätze der Entnazifizierung im Lande Niedersachsen vom 3.7.1948 und § 19 der Verordnung über das Verfahren zur Fortführung und zum Abschluß der Entnazifizierung im Lande Niedersachsen vom 30.3.1948 im schriftlichen Verfahren folgende Entscheidung: 1. S. hat den Nationalsozialismus unterstützt. (Kategorie IV) Ohne Sanktionen 2. Die Kosten des Verfahrens werden auf DM 100,- festgesetzt. Unter Anrechnung des Gebührenvorschusses in Höhe von DM 30,- hat der Betroffene DM 70,- zu zahlen. Gründe: Der Betroffene hat der NSDAP von 1933 an angehört. Er war dort Gaustellenleiter. Ausserdem gehoerte er 3 Monate der SA und im uebrigen der NSV an. Seit 1943 war er ehrenamtlicher Leiter beim Gau-Kulturamt Sued-Hannover-Braunschweig. Die Zeugnisse lassen erkennen, dass er den Nationalsozialismus zwar unterstützt, aber nicht wesentlich gefoerdert hat. Somit konnte auch von Sanktionen Abstand genommen werden.

Am 26. Mai 1949 ist die Entscheidung, die Sellner am 12. Mai 1949 in Kiel erreicht hat, rechtskräftig. Von der Möglichkeit, einen Antrag auf eine mündliche Verhandlung zu stellen, sah Sellner offensichtlich ab.

Am 8. Dezember 1949 richtet Sellner, der zu dieser Zeit an den Städtischen Bühnen in Kiel beschäftigt war, einen Brief an den Entnazifizierungshauptausschuss Göttingen. Darin schreibt er, dass er für die Städtischen Bühnen Kiel in der Schweiz den Dichter Eschmann besuchen soll, um dessen neues Stück für die Bühne einzurichten. Er beschreibt den Umstand, dass das Schweizer Konsulat ein politisches Unbedenklichkeitszeugnis des zuständigen Entnazifizierungsausschusses fordere, dass er „in IV b (ohne berufs und finanzielle Einschränkung) eingestuft“ sei und dass er nicht wisse, ob es für ihn die Möglichkeit gäbe „auf Antrag hin in V übergeführt zu werden“. Sellner bittet um Aufklärung und um die eventuelle Ausstellung einer Unbedenklichkeitsbescheinigung.

Am 20. Dezember 1949 antwortet ihm der Öffentliche Kläger in den Entnazifizierungshauptausschüssen, dass seinem Antrag auf Umstufung aus der Kategorie IV in die Kategorie V aufgrund zwingender Rechtsvorschriften nicht stattgegeben werden kann, da in seinem Fall frühestens am 26. Mai 1950 anders entschieden werden könne.

Gustav Rudolf Sellner schreibt am 28. März 1950 aus Essen einen Brief an den Öffentlichen Kläger in Hannover, in dem er sich auf dessen Schreiben vom 20. Dezember 1949 bezieht:

Wie Sie wissen, habe ich zu meiner Entnazifizierung und zu der Eingruppierung in die Kategorie 4b nicht das geringste getan, und war wohl einer der wenigen Fälle, die diesen ganzen Vorgang als natürliche Konsequenz ansehen [...] Da Sie in der Abteilung Kultur zweifellos über die deutschen Theaterangelegenheiten orientiert sind, werden Sie wissen, daß ich im Laufe der letzten Jahre alles daran gesetzt habe, zu beweisen, daß ich meinen Aufstieg bis 1945 lediglich meinem Können verdanke, und nicht irgendwelchen Protektionen. (Auslassung – C.W.)

Anschließend nennt Sellner die Namen Gerd Schulte, Dr. Schüddekopf vom NWDR in Hamburg und Egon Vietta, die, wie „fast alle namhaften Schauspielkritiker“ Auskunft über seine Arbeit geben können. Er schreibt, dass ihm, um nur inszenieren zu dürfen, die Einstufung in die Kategorie 4b zwar reiche, er nun aber erneut in die Schweiz reisen müsse, „um zum Beispiel mit dem Dichter Eschmann und mit dem Übersetzer des größten spanischen Dramatikers F. G. Lorca eine längere Zeit zusammenzuarbeiten“. Sellner präzisiert:

Ich habe wiederholt im Rundfunk darauf hingewiesen, daß ich einen der schwerwiegendsten Punkte in der heutigen sogenannten Theaterkrise in der mangelnden Zusammenarbeit zwischen Dichter und Theater erblicke. Inzwischen habe ich die Fruchtbarkeit einer solchen Zusammenarbeit durch mehrere Uraufführungen unter Beweis gestellt, so daß sich die Anfragen aus dem Ausland häufen [...] Solchen Unternehmungen steht meine Eingruppierung, die gemessen an zahlreichen, ähnlich gelagerten Fällen wahrscheinlich überholt ist, natürlich immer wieder im Wege. Ich habe aber durch meine vertraglichen Bindungen einfach keine Zeit, wie andere Betroffene, Energie hinter die Sache

zu setzen. Deshalb möchte ich Sie heute höflichst bitten, sich noch einmal mit meinem Fall vertraut zu machen und mir einen Rat zu geben, wie eine solche Umstufung entweder trotz der Bestimmungen zu erreichen wäre, oder wie sie dann wenigstens zu dem vorgesehenen Datum, also ca. 1. Juni ds. Js. vorgenommen werden könnte. (Auslassung – C.W.)

Erst am 10. Juni 1950 wird Sellner vom öffentlichen Kläger Dr. Nonne gebeten, als Voraussetzung für die Einordnung in eine andere Stufe den rechtskräftigen Entnazifizierungsbescheid einzusenden. Sellner kommt dieser Aufforderung am 14. Juni 1950 nach. Am 14. September 1950 fordert Dr. Nonne von Sellner die Zahlung von 20 DM Verfahrensgebühren, die Umstufung betreffend, und teilt ihm mit, dass die Entscheidung im Verfahren erst nach dem Nachweis der Zahlung erfolgt.

Ein von Karl Höpfner unterschriebener Stempel vom 10. September 1950 auf der Entnazifizierungs-Entscheidung im schriftlichen Verfahren vom 20. April 1949 bezeugt: „Gemäß § 2 ff. der VO. über Aufhebung der erneuten Überprüfung der Entnazifizierungsentscheidungen vom 30. Juni 1949 in Kategorie V überführt“. Mit diesem Datum und Sellners offizielle Einstufung als „Entlasteter“ endet die Akte. Seiner Karriere stand nunmehr nichts mehr im Weg. Wird er in den Deutschen Bühnenjahrbüchern 1949, 1950 und 1951 noch als „Oberspielleiter in Kiel I“, „Spielleiter in Essen I und Kiel I“ und „Oberspielleiter in Essen I und Hamburg II“ geführt, so ist Sellner im Jahrbuch 1952 bereits als „Intendant in Darmstadt I“ verzeichnet.

4.3 Sellners Aufarbeitung der NS-Vergangenheit als Schauspieler im Film

Gustav Rudolf Sellner beschäftigt sich erst spät und nur indirekt mit der Aufarbeitung seiner nationalsozialistischen Vergangenheit. Er beginnt damit erst nach seiner Intendanz an der Deutschen Oper in drei Filmrollen. Obwohl Sellner immer wieder für das Fernsehen Bühnenstücke inszeniert hatte¹⁰⁹⁸, führten hierbei andere Regie.

Seine erste Filmrolle, bei der er sich mit seiner Vergangenheit auseinandersetzt, erhielt Sellner 1972 in dem preisgekrönten Film „Der Fußgänger“ oder „The Pedestrian“.¹⁰⁹⁹ Der Film beginnt in

1098 Er inszenierte unter anderem für den Bayerischen Rundfunk Carl Orffs Oper „Die Kluge“, 1955 für den Hessischen Rundfunk Büchners „Woyzeck“, Beethovens „Fidelio“ 1963 und Gogols „Der Revisor“ 1967. 1961 waren „Die Nashörner“ das erste Ionesco-Stück im Fernsehen. Hinzu kamen zahlreiche Theateraufzeichnungen.

1099 Er wurde 1972 hergestellt und im September 1973 der Öffentlichkeit präsentiert. Sellner übernahm die Darstellung des Dr. Heinz-Alfred Giese, des Fußgängers und gab damit sein Leinwanddebüt. Für die Regie und das Drehbuch zeichnete Maximilian Schell Verantwortung. Es war Schells zweiter Spielfilm als Regisseur. Ursprünglich hatte er ihn bereits 1967 als sein Regiedebüt geplant. Zusammen mit Franz Seitz übernahm Schell auch die Produktion. Der Farbfilm hat eine Länge von 98 Minuten, ist freigegeben ab 12 Jahren und gewann 1974 die „Goldene Schale“, den höchsten Bundesfilmpreis. Zusätzlich erhielt der Film 49 internationale

einem Museum, in dem der Großvater Giese mit seinem Enkel, beschattet von Journalisten, über Geschichte redet. Der Enkel fragt ihn, wie viele Menschen im Zweiten Weltkrieg erschossen wurden. Giese antwortet: „Das weiß ich nicht. Das weiß ich wirklich nicht“. Dr. Heinz-Alfred Giese, ein westdeutscher Großindustrieller und Landtagsabgeordneter¹¹⁰⁰, verursacht einen Autounfall, bei dem sein ältester Sohn, gespielt von Maximilian Schell, getötet wird. Giese wird zum Fußgänger, weil er seinen Führerschein vorläufig abgeben muss. Nachdem Reporter einer Boulevardzeitung, den Skandal witternd, Gieses Mitwirkung bei der Liquidation eines griechischen Dorfes im Herbst 1943 ans Licht bringen – Giese soll ein Kind erschossen haben – kommt es zu Ausschreitungen in Gieses Fabrik. Die zum Politikum avancierte Affäre wird sogar im Fernsehen besprochen. Die Gewissenskonflikte durch gegenwärtige und vergangene Schuld kommen nun bei Giese zum Vorschein. Bei einer Rückblende wird gezeigt, dass nicht Giese der Soldat war, der das Kind erschossen hat. Sein toter Sohn erscheint ihm und fragt ihn, warum er das Massaker nicht verhindert habe, warum er dem anderen nicht die Waffe aus der Hand schlug oder den Befehl nicht weitergegeben habe. Giese antwortet seinem Sohn, dass sie es aus Angst getan hätten. Darauf erwidert der Sohn: „Nur aus Angst? Glaubst du das wirklich?“ Der Film fragt nach der Verdrängung der Schuld und der Verantwortung, aber kann keinen Schuldigen benennen. Stattdessen schließt er sich einer Position von Theodor Heuss an, der nicht von einer kollektiven Schuld ausgeht, sondern nach der kollektiven Scham fragt. Das Ende des Films zeigt wieder Großvater und Enkel. Der Enkel fragt seinen Großvater Dr. Giese, warum Sachen in das Museum gebracht werden. Der Großvater antwortet: „Um nicht zu vergessen“.

Der Film zeigt, dabei Giese meinent, Originalfotos Sellners bei der Verleihung des Bundesverdienstkreuzes, bei Begegnungen mit Adenauer, Lübke, Willy Brand und Gustav Heinemann und er zeigt ein Foto Sellners, das 1934 bei den Proben zu „De Stedinge“ gemacht wurde. Giese und Sellner verschmelzen in dieser Sequenz des Filmes, beide haben Karriere in der Adenauer-Ära gemacht, beide haben den Nationalsozialismus unterstützt, beide hatten diese Phase verdrängt und beschäftigen sich nun mit ihr.

Die Meinungen über den Film gingen weit auseinander. Während einige Kritiker ihn als einen der wichtigsten politischen Filme feiern, wird er von anderen, durch die Darstellung des ehemaligen „Nazimörders“ und Großindustriellen als Opfer und Gehetzten, gescholten.¹¹⁰¹ Im Gespräch mit

Preise, einschließlich des Golden Globes und wurde zum Oscar nominiert. Neben Sellner und Schell, der den Andreas Giese spielt, wirken unter anderem Peter Hall, Ruth Hausmeister, Gila von Weitershausen, Herbert Mensching, Elisabeth Bergner, Lil Dagover, Käthe Haack und Maximilian Schells Mutter, die Schauspielerin Margarethe Schell von Noe mit. Interessant ist, dass auch Sellners Sohn Manuel Sellner mitspielt. Er übernahm die Rolle des Hubert Giese.

1100 Bei einer Rückblende sieht man Giese bei einer Rede, in der er sagt: „Was 12 Jahre Hitler, was 6 Jahre Krieg nicht geschafft haben, das hat bestimmt das Wirtschaftswunder geschafft. Der Mythos vom Volk der Dichter und Denker ist endgültig zerstört. Trotzdem dürfen wir eines nicht vergessen, auch wenn wir Europäer sind, auch wenn wir international zu denken gewohnt sind, auch wenn wir amerikanisiert sind, wir bleiben zu aller erst und immer wieder, ob in der Wirtschaft, der Politik, oder in der Kunst. Wir bleiben Deutsche“.

1101 Fischer, Robert/ Hembus, Joe: *Der Neue Deutsche Film 1960-1980*. München 1981.

Frauke Hanck im August 1974 äußert sich Sellner zu Maximilian Schells vieldiskutiertem Film. Im Feuilleton der NHP ist zu lesen:

Seit gut einem Jahr hat er sich mehr ins Privatleben zurückgezogen, um „die entstandenen Lücken aufzufüllen – wozu man ja leider immer erst im Alter kommt“ [...] Sellner bewundert an den Japanern besonders deren ausgeprägtes Geschichtsbewusstsein: „Sie sind allem Modernen gegenüber offen und sich dennoch immer ihrer Traditionen bewußt.“ Und er knüpft an: „Ganz im Gegenteil zu uns Deutschen. Wir wenden uns dem Neuen zu und vergessen im selben Augenblick das Alte. Immer, wenn es um die Vergangenheit geht, haben wir das Schlagwort vom ‚Aufwärmen alter Geschichten‘ bei der Hand. Dabei geht es in Wahrheit doch darum, daß man mit nichts fertig wird, weil man allzu schnell vergißt. Das scheint mir auch einer der wesentlichen Aspekte von Maximilian Schells Film und meiner Rolle darin zu sein: ich habe mich entschlossen, den ‚Fußgänger‘ Giese zu spielen, um nicht zu vergessen.“ [...] Unter Schell allerdings habe er keine Höllenqualen gelitten, versichert er. „Es war aber auch immer die Arbeit von Regisseur zu Regisseur, ich habe meine Rolle nacherlebt, es war für mich nicht so sehr ein Spielen, sondern vielmehr ein Sein.“¹¹⁰² (Auslassung – C.W.)

Dieser Film hätte eine Diskussion über die nationalsozialistische Vergangenheit Sellners entfachen können, tat es aber nicht. Die Tatsache, dass Sellner die Rolle ein Jahr nach seinem Renteneintritt annahm, zeigt, dass er sich nun in Sicherheit wog. Es bleibt natürlich offen, inwieweit sich Sellner mit der Figur des „Fußgängers“ identifizieren konnte. Man kann aber davon ausgehen, dass der Film zu diesem Zeitpunkt der einzige öffentliche Beweis einer Vergangenheitsbewältigung Sellners darstellte. Auf die Frage „Wird Sellner möglicherweise wieder in einem Film spielen?“ antwortet dieser:

Ich habe für meinen Freund Maximilian Schell, dessen Überredungskünsten ich am Ende nicht mehr widerstehen konnte, eine Ausnahme gemacht. Und es soll auch eine Ausnahme bleiben. Da müßte schon etwas ganz Besonderes kommen.¹¹⁰³

Das „ganz Besondere“ kam 1975 mit dem Film „Ansichten eines Clowns“.¹¹⁰⁴ Die Romanverfilmung des Regisseurs und Drehbuchautoren Vojtech Jasny zeigt nur wenig von dem bissigen Humor seiner Vorlage von Heinrich Böll, der Jasny die Filmrechte zugesprochen hatte und am Drehbuch selbst mitwirkte. Der Film schafft es mit großer Sensibilität und Unaufdringlichkeit ein Bild von der Nachkriegsgesellschaft in Deutschland zu zeichnen, die von Wirtschaftswundermentalität und Anpasstheit gekennzeichnet ist. Dabei kommt die resignative Stimmung der Titelfigur gut zum Ausdruck.

1102 Theatermuseum Hannover: NHP vom 16. August 1974.

1103 Ebd.

1104 Der Farbfilm entstand 1975, ist freigegeben ab 12 Jahren, läuft 111 Minuten und wurde von Heiner Angermeyer und Maximilian Schell produziert. Es spielen unter anderem Helmut Griem, Hanna Schygulla, Eva-Maria Meineke, Hans Christian Blech, Alexander May und Gustav Rudolf Sellner mit.

Der Film spielt in der BRD, Anfang der 1960er Jahre. Hans Schnier ist 30 Jahre alt, Sohn einer rheinischen Großindustriellenfamilie, ein erfolgreicher Clown und Außenseiter. Er liebt die Proletarier-tochter Marie, die ihm Halt gibt. Als er immer wieder äußert, dass die Ehe ein Ausdruck verlogener Moral sei und er seine Kinder nicht katholisch erziehen würde, verlässt ihn Marie, um einen „guten Katholiken“ zu heiraten. Der Clown scheitert in seinem Beruf. Er verweigert sich der gesellschaftlichen Norm, rechnet mit Gesellschaft, Staat und Kirche ab. Er beleuchtet dabei das kalte, soziale Klima der Adenauer-Ära und des Wirtschaftswunders, zeigt die gemeinsamen Machtinteressen der Kirche und der Politik auf und rechnet mit der Verdrängung des Nationalsozialismus ab.

Sellner spielt den Vater des Clowns, der über die Zeit im Zweiten Weltkrieg schweigt und ein Familiengeheimnis hütet. Als die Tochter Henriette sich unfreiwillig zur Flak melden muss, weil die Mutter meint, man müsse „die heilige deutsche Erde“ vor den „jüdischen Jenckies“ verteidigen, sagt der Vater: „Du solltest das Kind wirklich nicht so drängen, gerade in dieser Situation“. Henriette stirbt bei der Flak und es wird in der Familie nicht mehr davon gesprochen. Als das Kind Hans Schnier zu einem Hitlerjungen „Nazischwein“ sagt und zur Rechenschaft gezogen werden soll, sagt der Vater: „Bedenken sie doch, der Junge ist noch keine zwölf. Der Junge weiß ja gar nicht was er sagt“.

Sellners nächster Auftritt im Film zeigt ihn als Großindustriellen in der Nachkriegszeit und nach dem Scheitern seines Sohnes, der von ihm eine monatliche Unterstützung von 1000 DM verlangt. Er zeigt sich besorgt um den Sohn, kann ihm aber keine seelische Unterstützung geben. Stattdessen bietet er seinem Sohn eine „solide, kontrollierte Ausbildung“ und eine Arbeit an, die dieser ablehnt und er handelt die Forderung seines Sohnes auf 600 DM monatlich hinunter. Der Clown konfrontiert seinen Vater mit dessen Schuld in seiner Kindheit und damit im Nationalsozialismus. Als der Vater ihn bittet, auch einmal etwas Nettos zu sagen, dankt Hans ihm, dass er ihm damals die Hand auf die Schulter gelegt hat, als die Nazis ihn verurteilten und dass er Frau Wienecken gerettet hat, als ein „schwachsinniger Major“ sie erschießen lassen wollte. Sein Vater darauf: „Das hatte ich fast alles ganz vergessen“. Auch in diesem zweiten Film ist die Verdrängung von Vergangenheit und Schuld ein Hauptmotiv und wird stark durch die Rolle Sellners transportiert. Man kann also sagen, dass Sellner sich auch in diesem Film in seiner Rolle mit seiner eigenen Vergangenheit im Dritten Reich auseinandersetzt. Dies ist auch bei seiner dritten Rolle als Filmschauspieler im Film „David“ von 1979 der Fall. Während die beiden ersten Filme nur in Rückblenden die Zeit im Dritten Reich zeigen, spielt dieser ausschließlich in der Zeit vor 1945.¹¹⁰⁵

1105 Der Farbfilm „David“ wurde in Deutschland 1979 gedreht, hat eine Länge von 127 Minuten und ist für Zuschauer ab 12 Jahren freigegeben. Der Regisseur des Films ist Peter Lilienthal. Neben Gustav Rudolf Sellner, der den Direktor der Fabrik Dr. Grell spielt, spielen unter anderem Mario Fischel als David, Walter Taub als Rabbi Singer, Irena Vrkljan als Frau Singer, Eva Mattes als Toni, Dominique Horwitz als Leo und Sabine Andreas als Rifka. Das Drehbuch ist nach dem autobiographischen Buch „Den Netzen entronnen“ von Joel König vom Regisseur Lilienthal, Jurek Becker und Ulla Ziemann geschrieben. Die Kameraführung übernahm Al Ruban, der auf 35 mm drehte.

Das Lexikon des Internationalen Films schreibt: „Der über den Einzelfall hinausweisende Film, der statt nach Schuldproblemen letztlich mehr nach Vorbedingungen politischer Verantwortung fragt, beeindruckt durch echtes Gefühl und behutsame Gestaltung“.

David, die Hauptfigur des Films, wächst in wohlbehüteten Verhältnissen in der schlesischen Kleinstadt Liegnitz auf. Der Prolog des Filmes spielt im Jahr 1933. Eines Tages stört eine Horde Hitlerjungen das familiäre Purimfest. Der Vater Davids ist Rabbiner und versucht seine Familie zu beruhigen. Doch die Nationalsozialisten sind nun an der Macht, David muss die Schule verlassen und wird von seinem Vater zu seinem Bruder Leo nach Berlin geschickt. In Berlin lernt David Leidensgenossen kennen, die nach Palästina auswandern wollen. Er lernt das Reparieren von Nähmaschinen und das Schneiden von Obstbäumen. Davids Vater wird aus dem KZ entlassen, setzt sich an den Tisch, greift den Löffel, sagt: „Man muss essen“ und berichtet frohgelaunt von seinen Erlebnissen. Die Nazis hatten ihm ein Hakenkreuz auf den Schädel gebrannt, doch er will nicht verzweifeln und leben. Die gesamte Familie zieht nun mit der Hoffnung auf die Ausreise nach Berlin. Dann entkommen David und seine Schwester Toni ihrer Deportation, ihre Eltern dagegen werden verhaftet. Ein Schuster versteckt beide im Materialraum seiner Werkstatt, zieht sein Angebot dort bleiben zu können jedoch später wieder zurück. David lebt auf der Straße, schläft nachts in einem Bauwagen und arbeitet unter falschem Namen und ohne Papiere in einer Schraubenfabrik. Der Direktor, gespielt von Gustav Rudolf Sellner, stellt ihn ein, obwohl er ahnt, dass David keine Arbeitserlaubnis und keinen Pass hat und sagt:

Ich denke, wenn sie bei uns arbeiten, haben sie gar keine schlechten Aussichten. Aber sie können natürlich nur 11 Stunden in der Woche arbeiten ohne Anmeldung beim Arbeitsamt. Das wissen sie? Na ja, meinetwegen brauchen sie nicht so genau auf die Uhr zu schauen. Ich brauch es ja nicht an die große Glocke zu hängen.

Bei dem letzten Satz geht er an David, der seine Hand nach ihm ausstreckt vorbei, ohne sie zu berühren. Der Direktor scheint betrübt über seinen Sohn, der Nationalsozialist ist. Die Angst Davids, bei einer Ausweiskontrolle verhaftet zu werden wird größer, nachdem sein Bruder, der zur Tarnung eine HJ-Uniform trägt, verhaftet wird. David misslingt die Flucht mit dem Güterzug. Er vertraut sich in letzter Sekunde dem Fabrikbesitzer Dr. Grell an, der ihm mit den Worten „Nazipöbel verdammter“ gefälschte Papiere besorgen will und dies auch tut. Mit dem Reisepass vom Direktor kann David 1943 über Wien nach Palästina auswandern. David wird nicht als Opfer oder Held gezeigt. Der Film beschränkt sich auf das Erlebnis Davids und reflektiert nicht. Er zeigt die Angst des Jungen, verzichtet auf Dramatik und bremst die Emotionen. Die Szenen werden einfach und ohne Bezug aneinander gereiht und verspielen damit ganz bewusst die möglichen Wirkungen des Kinos. Der Film erhält bei der Berlinale den Goldenen Bären und wird mit zwei Bundesfilmpreisen ausgezeichnet.

Erneut spielt Sellner einen Industriellen in gleichem Duktus und Erscheinungsbild. Stellt man die drei Rollen nebeneinander, so wird deutlich, dass Sellner die zu verkörpernden Personen gleich anlegt. Alle drei sind verfangen in ihrer (Mit-)Schuld. Die Figuren aus den ersten beiden Filmen arbeiten ihre Vergangenheit, die Letzte die Gegenwart auf. Erstaunlich ist, dass man den Altersweisen

letztendlich keine Schuld nachweisen kann, dass man als Zuschauer sogar geneigt ist, ihnen zu verzeihen. Diese einzige öffentliche Vergangenheitsbewältigung Sellners neigt zur Verharmlosung und wird nicht bis zur letzten Konsequenz, der Entschuldigung und Sühne, geführt.

Sellner war 1979 und 1980 erneut als Darsteller in zwei Filmen zu sehen, die der Vollständigkeit halber hier erwähnt werden sollen. Beide behandeln ausschließlich politische und wirtschaftliche Probleme der Zeit und gehen nicht auf den Nationalsozialismus ein.

Im zweiteiligen Fernsehspiel „Phantasten“ von Regisseur Peter Beauvais, das im Juni 1979 erstausgestrahlt wurde, spielt Sellner neben Manfred Krug, Michael Degen, Günther Strack und Witta Pohl den Dr. Plesse, eine Nebenrolle. Der Drehbuchautor Dieter Wellershoff orientiert sich in seiner fiktiven Geschichte an der Wirtschaftsentwicklung der Bundesrepublik in den 70er Jahren und beschreibt durch verschiedene Charaktere in einem großen, korrumpierten Bauvorhaben und dessen Scheitern eine Kapitalismusgeschichte mit Aufschwung und Niederlage. Der Film übt Kritik an korrupter Wirtschaft, Politik und dem Bankenwesen.

Seine letzte Rolle als Filmschauspieler übernimmt Gustav Rudolf Sellner 1980 im TV-Politdrama „Ein Mann von gestern“ von 1980 unter dem Regisseur Tom Toelle. Wolfgang Menge und Regisseur Toelle entwickelten das Drehbuch über das Ende der journalistischen Freiheit. Neben Will Quadflieg, Michael Degen, Witta Pohl und Hans Günther Martens spielt Sellner hier den Ministerpräsidenten Knoop. Der Fernsehdirektor Iffländer, gespielt von Quadflieg, segnet, weil er ein objektiver Fernsehmacher ist, einen Bericht ab, der den Ministerpräsidenten, der sich im Wahlkampf befindet, als Berater eines Kernkraftwerkes enttarnt. Iffländer, der wiederum von Knoop zum Intendanten vorgeschlagen werden soll, wird nun Opfer politischer Vetternwirtschaft. Das Thema der beiden letzten Filme, in denen Sellner mitwirkt, ist Gesellschafts- und Zeitkritik.

5 Schluss

Das Ziel der Dissertation war es, die Theaterarbeit von Gustav Rudolf Sellner vor 1948 darzustellen. Über diesen Zeitabschnitt seiner Biographie war bisher wenig bekannt. Sellner selbst äußerte sich nach 1945 öffentlich nicht über seine Vergangenheit und wich kategorisch Fragen zu seiner Zeit während des Nationalsozialismus aus. Wie zahlreiche andere Künstler versah Sellner seine Theaterarbeit mit einer Nullstellung, so als habe er vor 1948 weder bei Aufführungen mitgespielt noch Theaterstücke inszeniert.¹¹⁰⁶ Zum Beispiel veröffentlichte Gustav Rudolf Sellner 1961 zusammen mit dem Kritiker Werner Wien unter dem Titel „Theatralische Landschaft“ einen Dialog über seine Theaterarbeit von 1948-1961. Darin heißt es zu den Jahren nach 1945:

... ich sehne mich fast nach jenem Nullpunkt zurück, der dem Theater wenigstens die eine Gewißheit gab, von vorne beginnen zu müssen, wo höchst mangelhafte Bretter die Welt bedeuteten und der Materialmangel stilbestimmend war. In dieser Situation ab ovo griff ich damals, wie Sie wissen, zur Antike – aus vielerlei Gründen.¹¹⁰⁷

Die wenigen Forschungsarbeiten zu Sellner konnten nur vereinzelt Licht auf diese dunklen Stellen der Biographie werfen. Gerald Köhler beschreibt zwar auf mehreren Seiten diesen Lebensabschnitt, bezog sich aber nur auf den in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Köln befindlichen Nachlass. Dieser Nachlass trägt deutliche Spuren der Bearbeitung durch Sellner bzw. durch dessen Frau. So befinden sich hier öffentliche Dokumente, bei denen augenscheinlich belastende Passagen weggelassen wurden. Gleichsam fehlen beinahe alle Reden Sellners aus der Zeit vor 1945. Sind solcherart Quellen dann doch im Nachlass enthalten, ich erinnere an Sellners Anmerkungen zu seiner „Peer Gynt“ Inszenierung, sind sie z.B. mit dem Vermerk versehen: „Nicht verwenden, nur zur Kenntnisnahme“¹¹⁰⁸. Des Weiteren existieren im Nachlass nur vereinzelt Fotos, die Sellner während der Zeit des Dritten Reiches zeigen.¹¹⁰⁹ Außerdem sind keine Spuren vom Entnazifizierungsverfahren zu finden. Die von mir in zahlreichen anderen Institutionen entdeckten und erforschten Belege und Quellen beweisen die Unvollständigkeit des Nachlasses Sellners.

Gerhard Lohse wiederum konzentrierte sich lediglich auf die Antiken-Inszenierungen und ging demzufolge nur zum Teil und an einigen Stellen ungenau auf die Vergangenheit Sellners im Dritten Reich ein.

Zwar konnte auch diese Arbeit nicht jeder Inszenierung Sellners oder jedem Ereignis seines Lebens Aufmerksamkeit widmen und gerecht werden, aber sie bietet einen ausgewogeneren und detail-

1106 Siehe dazu: Rischbieter, Henning: *Durch den Eisernen Vorhang*. Berlin 1999, S. 58.

1107 Sellner (1962), S. 20.

1108 Nachlass Sellner – Rote Mappe.

1109 Siehe dazu: Buck, Elmar / Geil, Joachim / Köhler, Gerald (Hrsg.; 1996): *Gustav Rudolf Sellner, Regisseur und Intendant, 1905-1990: Eine Ausstellung der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Universität zu Köln*. Köln 1996., S. 8 [kurz: Buck (1996)].

lierteren Überblick als die bereits vorliegenden Publikationen. Dabei wurde ein chronologischer Zugang gewählt, der Quellen aus verschiedenen Archiven und Museen zusammenführt und auswertet. Diese Quellen sind zu einem großen Teil unveröffentlicht oder schwer zugänglich. In einigen Fällen¹¹¹⁰ ist aufgrund des derzeitigen Zustands nicht sicher, ob die Dokumente noch einmal nachgelesen oder analysiert werden können. Des Weiteren wurden Quellen herangezogen, die als verschollen galten oder bisher kaum beachtet wurden, wie die Entnazifizierungsakte Sellners, um nur ein Beispiel zu nennen. Damit hat die vorliegende Arbeit für zukünftige Forschungen eine solide Grundlage für die Erörterung von Detailproblemen, Vergleiche mit anderen Regisseuren oder kulturgeschichtliche Untersuchungen geschaffen.

Insbesondere gelang es durch die gewählte Methode Lücken im Lebenslauf zu schließen und in einigen Fragen Klarheit zu schaffen. Es versteht sich von selbst, dass nicht alle Probleme gelöst werden konnten und auch neue Fragen aufgeworfen wurden. Ich möchte aus der vorliegenden Arbeit nur kurz auf einige Abschnitte verweisen, über die nun mehr und differenziertere Informationen zur Verfügung stehen.

Über Sellners Ausbildung und Arbeit in der Weimarer Republik war nicht viel bekannt. Durch die vorliegende Untersuchung ist deutlich geworden, dass Sellner verschiedene Strömungen des Theaters dieser Zeit kennen lernt und versucht weiterzuentwickeln. Dabei wird er vor allem von Theaterpersönlichkeiten der Zeit wie Otto Falckenberg, Francesco Sioli, Leopold Jessner oder Erwin Piscator geprägt. Die vorliegende Arbeit zeigt detailgenau die ästhetische Entwicklung und Beeinflussung des Schauspielers, Dramaturgen und Regisseurs Sellner und beschäftigt sich ausführlich mit dessen viel diskutierten Klassiker- und Zeitstückbearbeitungen, die sein vielseitiges dramaturgisches und regieliches Experimentieren, um neue entwicklungsfähige Formen und Inhalte auf die Bühne zu bringen, zeigen. Die Arbeit zeichnet dabei ein Bild Sellners, das ihn als Förderer einer eigenständigen, neuen theatralen Kunst beschreibt. Ein Resultat meiner Betrachtungen der Arbeit Sellners in der Weimarer Republik ist das Beschreiben seiner, die gesamte künstlerische Vielfalt der Theaterlandschaft der Zeit auslotenden Suche nach den schon genannten neuen Formen und Inhalten für die Bühne. Eine bislang unbekannte Etappe im Leben Sellners ist die Spielzeit 1931/32, in der Sellner kein Engagement hatte. Die Dissertation beschäftigt sich mit diesem Zeitraum ausführlich und stößt dabei auf einige interessante und bis dato unbekannte und daher unerforschte Fakten. In diesem Zusammenhang ist auf den Abschnitt über das Komödienhaus Leipzig hinzuweisen, ein bislang unbekanntes Theaterprojekt, das von Bertolt Brecht und Kurt Weil mitgetragen wurde und bei dem Sellner als Leiter fungieren sollte. Ohne politische Beeinflussung sollte hier ein neuer Komödienstil entwickelt und ein Kampftheater gegen das Unterhaltungstheater gestellt werden.

Die vorliegende Dissertation zeichnet ebenfalls ein neues Bild Sellners während des Nationalsozialismus und beschreibt ihn als begeisterten Förderer eines neuen nationalsozialistisch geprägten Theaters, der sich beginnend mit der Spielzeit 1932/33 bis zum Ende des Dritten Reiches in die

1110 Im Laufe meiner Rechercharbeit stieß ich auf einige Institutionen, die mir Primärquellen präsentierten, die teilweise verschimmelt oder zerrissen waren. Dabei handelte es sich nicht nur um originales Zeitungsmaterial, sondern auch um Aktenbestände, wie Personalakten, die für meine Arbeit wichtig waren.

Dienste der nationalsozialistischen Kulturpolitik stellt. Dabei wurden von mir an entsprechender Stelle immer wieder Brüche und Kontinuitäten zu seiner Theaterarbeit in der Weimarer Republik aufgezeigt. Ein die Person Sellner stark belastendes Kapitel ist dessen Zusammenarbeit mit der Fraktion um Alfred Rosenberg zum Zwecke der Entwicklung eines Gegenmodells zu den Thingspielen Goebbelscher Prägung. Detailgenau beschäftigt sich meine Arbeit als erste mit dem Theaterprojekt „De Stedinge“ und bietet einen Vergleich mit den Thingspielen im Allgemeinen.

Bislang wurde die Beschäftigung des Göttinger Intendanten Sellners mit der Antike immer als dessen Kampf für die Werte der abendländischen Kultur gesehen und damit begründet, dass er die antiken Stücke nach 1945 kontinuierlich weiter inszenierte.¹¹¹¹ Meine Arbeit zeigt, dass die Antiken-Rezeption am Stadttheater Göttingen unter Sellners Intendanz einherging mit der Forderung der nationalsozialistischen Kulturpolitik, dass sich die neue, noch zu entwickelnde nationalsozialistische Dramatik an der griechischen Antike orientieren sollte. Dass Sellner einer der exponiertesten Förderer dieses Ansatzes war, ist bisher nicht bekannt gewesen.

Faktenreich habe ich nachgewiesen, dass der Intendant Gustav Rudolf Sellner seinem Publikum auf der Bühne zeigen wollte, für welche kulturelle Tradition es kämpfen sollte. Der von Gerald Köhler behaupteten Bewahrung der „Reinheit des Archetypischen“ in der Theaterarbeit Sellners habe ich dessen Versuch einer erneuten Verbindung der „alten Werte“ mit der nationalsozialistischen Ideologie entgegengesetzt.

Dass Sellner während seiner Kriegsgefangenschaft in beiden Gefangenenlagern künstlerisch tätig war, auch hier Theater inszenierte und bereits in dieser Zeit den Mythos der Nullstellensetzung bediente, blieb bislang in der Fachliteratur unreflektiert, ein Mangel, den ich mit meiner Arbeit beseitigt habe.

Die chronologische Vorgehensweise bietet neben der Aufdeckung von Lücken oder der Beachtung von bisher vernachlässigten Aspekten ein differenzierteres Bild von Sellners Theaterarbeit und Leben. In Erweiterung von Gerald Köhlers Forschungen behaupte ich nun, dass die Grundlagen für Sellners Regiestil des „Instrumentalen Theaters“ sowohl theoretisch als auch praktisch in den 1940er Jahren gelegt wurden.¹¹¹² Elemente dieses Stils finden sich bereits während seiner Zeit als Intendant und Regisseur in Göttingen, in Ansätzen sogar bereits bei seinen Regiearbeiten während der Weimarer Republik und später in Oldenburg. Die Ästhetik seiner Inszenierungen war in Göttingen bereits weniger experimentell und innovativ als in Gotha oder Coburg. Sein Hauptaugenmerk lag auf der Sprache, auf dem Transportieren des „ursprünglichen Ideengehalts“ und auf der Darstellung von Details. Dabei achtete er darauf, dass alles, was die Aufmerksamkeit des Zuschauers von der Sprache und dem Inhalt ablenkte, von der Bühne verbannt wurde. Er arbeitete dafür vermehrt mit minimalistischen Bühnenbildern und unterstrich wichtige Passagen mit dem Einsatz von Musik. In Göttingen trat Sellner zudem mit dem Versprechen an, einen „festlichen und erhabenen“ Spielplan zu gestalten, ein Indiz für die zunehmende Bedeutung des Kultischen in seinen Regiekonzeptionen. Damit korre-

1111 Siehe dazu: Mertz (1990), S. 13 f.; Rühle, Günther: Theater in unserer Zeit. Band 2. Anarchie in der Regie? Frankfurt am Main 1982, S. 111.

1112 Köhler (2002), S. 13.

spondiert die Schwerpunktsetzung auf die bereits erwähnte Inszenierung antiker Dramen und Stoffe, denn die Antiken-Rezeption während des Nationalsozialismus entstand aus dem Wunsch nach einer eigenen heroischen Dramatik. Durch den Rückbezug sollte das Theater ‚neugeboren‘ und gegen die sich andeutende Dominanz von Rundfunk und Kino gestärkt werden. „Theater“ war für Sellner die Sprache des Dramas, in dessen Dienst der Schauspieler treten sollte. Dieser wird instrumentalisiert, eine Praxis, die sich in seiner Arbeit mit dem aus der „Arbeitsgemeinschaft Universität-Theater“ gebildeten Laienchor zeigt. Den Chor, und dies ist zugleich die Verbindung zu seinen späteren Antiken-Inszenierungen lässt er statuarisch auftreten, ohne Strophenform und in abgehackter Sprechweise sprechen, augenscheinlich aber, um die Hörbarkeit der schwierigen Chorpässagen zu verbessern. Wie ein damaliges Chormitglied beschreibt, hatten die Laiendarsteller das Gefühl während der Aufführung ihr eigenes „Ich“ aufzugeben. In der Göttinger Zeit entsteht auch der Aufsatz „Der Spielleiter“, in dem Sellner seine Vorstellungen von einem idealen Schauspieler formuliert. Dieser Regiestil scheint beim Wechsel nach Hannover schon deutlich erkennbar und gefestigt gewesen zu sein. Für die Zeitungen hebt sich Sellners Bühnenästhetik sichtbar von der vorhergehenden Spielzeit ab. Da Sellner vorwiegend mit Verwaltungsaufgaben und Organisationsfragen beschäftigt war, übernahmen Heinrich Koch und Carl Matthieu Lange den größten Teil der Inszenierungen und die von ihm etablierte Inszenierungspraxis. Der Stil war demnach so ausgeprägt, dass er ihn an Dritte weiter geben konnte. Mit der Hannoverschen Schauspielschule hatte Sellner auch die Möglichkeit, sich den dafür geeigneten Nachwuchs heranzuziehen.

Eine Gegendarstellung ist hinsichtlich der Aussagen von Gerhard Lohse angebracht. Einerseits hat Sellner in der Weimarer Republik mehrfach Gegenwartsdramen inszeniert und diese gerade nicht prinzipiell ausgeschlossen. Relativierend muss zunächst festgestellt werden, dass Sellner nur für eine kurze Zeit in dieser Periode als Regisseur tätig war. In Gotha bietet der junge Regisseur seinem Publikum in der Provinz ein Theater, das die ganze Bandbreite des Theaters seiner Zeit umfasst. Er inszeniert Stücke der ehemaligen Expressionisten und der Neuen Sachlichkeit. Sellner experimentiert mit Klassikerbearbeitungen in Anlehnung an Leopold Jessner. In Gotha und Coburg werden diese Inszenierungen noch als „Auswüchse krankhafter Phantasie“ und deren stilistische Mittel als groteske Karikaturen beschrieben, die eher an „Kasperletheater“ erinnern würden, als an seriöses Theater. In „Der Widerspenstigen Zähmung“ stelle der Regisseur zum Beispiel Riesenkakteen und Zwerghäuser auf die Bühne, was ihm den Titel „Illusionsgauler“ einbringt. Des Weiteren verwendet er Stilelemente des Expressionismus und imitiert Erwin Piscator. Es zeigt sich, dass er sowohl in Gotha als auch in Coburg eine „wahre Erst- und Uraufführungswut“ entwickelt, eine Vielzahl von neuen Stücken inszeniert und damit ganz in der Tradition der Vielfalt des Theaters der Weimarer Republik steht.

Andererseits kann Sellner nur bedingt als nationalsozialistischer Überzeugungstäter beschrieben werden. Es ist richtig, dass zwischen Sellner und den nationalsozialistischen Machthabern und Kulturpolitikern vielfältige Verbindungen bestanden, insbesondere zum Gauleiter Lauterbacher und zur Rosenberg-Fraktion. Er gehörte zu den Intellektuellen, welche die Machtübernahme durch die NSDAP als lang ersehnte und willkommene Chance zur ‚Erneuerung‘ der deutschen Kultur begrüßten.

Sellner ist einer der Protagonisten der Thingspielbewegung und erfüllt die Forderungen der Propaganda oder des Reichsdramaturgen Schlösser. Trotzdem kann nicht behauptet werden, dass Sellner ganz in der nationalsozialistischen Ideologie aufgegangen war und von ihr vereinnahmt wurde. Er scheint, im Unterschied zur Kulturpolitik der NSDAP, das Ziel einer kulturellen Revolution bis 1944 nie aus den Augen verloren zu haben. Er inszeniert kontinuierlich neben propagandistischen Dramen auch Klassiker oder Musiktheater. Ebenso passt die Einbindung der verbotenen Atemtherapie in die Ausbildung von Schauspielern oder die Zusammenarbeit mit weniger angepassten Künstlern und Kollegen kaum in das Bild eines nationalsozialistischen Überzeugungstäters.

Es ist meiner Ansicht nach treffender Sellner während der Zeit des Dritten Reiches als deutschen Nationalkonservativen zu beschreiben, der wie viele Künstler 1933 an den Nationalsozialismus und dessen „Heilsbringung“ glaubten und deren Wille es war, die kulturelle Tradition als Bestandteil der nationalen Identität zu bewahren. Zwischen dem Nationalsozialismus und dem Nationalkonservatismus gibt es viele Parallelen und Gemeinsamkeiten. Beide treten für die Rückbesinnung auf alte Werte und die Fortsetzung der Traditionen ein. „Deutsch sein“ bedeutet jedoch für diese politischen Positionen etwas völlig Verschiedenes. Während der Nationalsozialismus sich über eine längere Entwicklung hinweg schließlich darauf festlegt, dass das „Blut“ entscheidend für die Identität sei, ist für Sellner die Pflege der „abendländischen“ Kultur wichtig. Die deutsche Identität wollte er durch Feier und das gemeinschaftliche Erleben des Kults der Klassiker stärken und festigen. Ausgegrenzt werden Aufführungen expressionistischer oder naturalistischer Theatertexte und all das, was mit dem Bühnenstil der Weimarer Republik identifiziert werden konnte. Sellner übernahm auch nationalsozialistische Ideologeme, z.B. die Kritik an der katholischen Kirche als Institution. Er war jedoch kein reiner Karrierist, der sich des beruflichen Erfolges willen bedingungslos anpasst. Die Ideologie kann auch beiseite geschoben werden, wenn es um die Produktion von Aufführungen oder die Ausbildung von Schauspielern geht.

Durch das chronologische Vorgehen ist zum einen ein differenzierterer Blick auf die Theaterarbeit und das Leben Sellners möglich geworden. Zum anderen lassen sich auf dieser Grundlage, wie das zuletzt diskutierte Beispiel schon zeigte, fundierte allgemeine Aussagen treffen. Beispielsweise wurde deutlich, wie stark Sellners Theaterarbeit von den zeitgeschichtlichen Veränderungen geprägt ist. In den letzten vier Jahren der Weimarer Republik inszenierte er Stücke des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit, die damals als innovatives Theater galten. Aufgrund dessen konnte er sich den Ruf eines ‚Neuerers‘ erwerben. In Oldenburg, das bei seinem Engagementbeginn bereits von der NSDAP regiert wurde, distanziert sich Sellner von dieser Theaterpraxis und inszeniert dafür viele Stücke nationalsozialistischer Autoren. Von 1933 an richtet er die Gestaltung des Spielplans an den Vorgaben der Kulturpolitik aus. Er organisiert mit „De Stedinge“ das geplante Gegenmodell zur Thingspielbewegung, inszeniert Komödien, wenn Unterhaltung verlangt wird und heroische Stücke, wenn die Kriegsbegeisterung geschürt oder die Opferbereitschaft während der Kriegsjahre erhöht werden soll. Relativierend ist jedoch festzustellen, dass Sellner innerhalb des vorgegebenen Rahmens eigene Schwerpunktsetzungen vornimmt. Kontinuierlich versucht er Tanz und Musik im Sprechtheater zu integrieren oder stellt Inszenierungen in Zyklen zusammen. „Im Geist der Antike“ ist als Zy-

klus der Göttinger Zeit zwar von der Politik initiiert, aber neben den geforderten deutschen Nachdichtungen werden auch antike Dramen oder klassische Bearbeitungen antiker Stoffe gezeigt. Der Zyklus erfüllt die Vorgaben, aber geht auch darüber hinaus, indem er ein vielfältigeres Spektrum als die verlangte Einseitigkeit – Aneignung der Antike für politische Zwecke – bietet.

Anhand des Lebenslaufes von Sellner wird auch Zeitgeschichte facettenreicher. Wurde die Frage nach der Verstrickung von Regisseuren und Schauspielern in die nationalsozialistische Politik vorwiegend an der Person Gustaf Gründgens diskutiert, steht nun mit Sellner ein ähnlicher Fall zur Verfügung. Der ‚Gründgens der Provinz‘¹¹¹³ verdeutlicht die Zwänge, denen das Theater im Dritten Reich ausgesetzt war, aber noch mehr die Karrierechancen, die sich Einzelnen boten. Durch seine Anpassung und die guten Kontakte zum Gauleiter Lauterbacher konnte Sellner an mehreren Theatern als Intendant und Regisseur arbeiten sowie schließlich Generalintendant von Hannover werden. Die Protektion sicherte ihm Arbeit, Erfolg und einige Freiräume. Anders als Gründgens musste er jedoch nicht in Angst vor den Konsequenzen leben, wenn seine von den nationalsozialistischen Erwartungen abweichende Lebensweise ausgestellt würde. Sellner teilte, wie schon beschrieben, einige Ansichten der Nationalsozialisten. Damit erscheint er weniger als Opfer und mehr als Karrierist.

Aufgrund des fakten- und facettenreicheren Blicks auf Sellners Leben und seine Theaterarbeit vor 1948 ist nun auch eine neue Perspektive auf seine künstlerische Tätigkeit in der Bundesrepublik möglich, die ich hier nur kurz umreißen werde.

Die Reflexion¹¹¹⁴ der Theaterarbeit Sellners nach der Aufhebung seines Berufsverbots ist bereits umfangreich betrieben und daher sehe ich von einer ausführlichen Betrachtung dieses Zeitabschnitts ab und verweise lediglich auf die einzelnen Stationen seines weiteren Schaffens. Wie bereits in der Einleitung zu der vorliegenden Arbeit geschildert, begannen die Probearbeiten zu den ersten Inszenierungen Sellners – ‚Die Zauberflöte‘ von Mozart und ‚Die Perser‘ von Aischylos – nach dem Kriegsende im August 1948 im Stadttheater Kiel, wo er von 1948 bis 1950 als Regisseur und Oberspielleiter arbeitete. Interessant daran ist, dass Sellner beide Werke bereits während seiner Intendanz am Göttinger Stadttheater inszeniert hatte. Diese Kontinuität in der Stückauswahl vor und nach 1948 lässt sich nicht nur an diesen beiden Inszenierungen beweisen. Auch die darauf folgenden Inszenierungen von Shakespeares ‚Was ihr wollt‘ – Sellner inszenierte das Stück 1940/41 in Göttingen – oder Schillers ‚Don Carlos‘ – 1941/42 eröffnete die Regiearbeit Sellners die Spielzeit am Stadttheater – lassen sich in die Beweisführung aufnehmen.¹¹¹⁵ Zukünftige wissenschaftliche Arbeiten zum

1113 Siehe dazu: Grabe (1983), S. 193.

1114 Köhler (2002); Buck (1996); Hensel, Georg: *Kritiken. Ein Jahrzehnt Sellner-Theater in Darmstadt*. Darmstadt 1962; Sellner (1962); Daiber, Hans: *Theater eine Bilanz*. München 1965; Daiber, Hans: *Deutsches Theater seit 1945*. Stuttgart 1976; Rühle, Günther (1976), S. 276-278; etc.

1115 Der Vollständigkeit halber sei auf folgende Inszenierungen hingewiesen, die Sellner sowohl am Stadttheater Göttingen, als auch an den diversen Theatern der direkten Nachkriegszeit leitete: ‚Torquato Tasso‘ Goethe (1941/42 – Göttingen / 27. August 1949 – Stadttheater Kiel); ‚Amphitryon‘ Kleist (1940/41 – Göttingen / 04. November 1950 – Stadttheater Essen); ‚Robert Guiskard‘ Kleist (1941/42 – Göttingen / 30. Oktober 1955 – Landestheater Darmstadt); ‚Elektra‘ Sophokles (1940/41 – Göttingen / 17. März 1956 – Landestheater Darmstadt).

Thema könnten daher überprüfen, wie sich diese Regiearbeiten zueinander verhalten. Fest steht jedoch auch hier, dass die versuchte Nullstellensetzung Sellners nicht haltbar ist. Sellners Jugendfreund Dr. Karl Bauer war am Stadttheater Essen seit 1940/41 Intendant und half ihm auch nach dem Krieg, seinen Beruf auszuüben. In der Spielzeit 1950/51 inszeniert Sellner als Oberspielleiter am Neuen Stadttheater in Essen und am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg. Sellner wird in der Bundesrepublik als einer der prägenden Sprechtheaterregisseure der 50er Jahre anerkannt und galt in den 60er Jahren als einer der modernsten Musiktheaterregisseure. Er entwickelte seinen bereits vor 1945 entstandenen Inszenierungsstil, der unter dem Namen „Instrumentales Theater“ bekannt wurde, weiter und arbeitete auch nach dem Krieg mit Heinrich Koch und Margarete Mhe. Durchaus kann man Sellner zumindest in seinem kulturellen Schaffen als Konservativen bezeichnen, politisch lässt er sich jedoch nicht verorten.¹¹¹⁶ Eine weitere Kontinuität liegt auch in Sellners Laufbahn nach seiner Entnazifizierung. Denn anders als viele heimgekehrte Emigranten aus dem Theaterbereich war ihm relativ zeitnah ein neuer Intendantenposten angeboten worden.¹¹¹⁷ Von 1951 bis 1961 war Sellner Intendant des Landestheaters Darmstadt und in dieser Zeit der Gesprächsleiter bei den Darmstädter Gesprächen zum Theater. 1961 wurde ihm das Große Bundesverdienstkreuz verliehen und im Juni 1972 überreichte der Berliner Bürgermeister Klaus Schütz Sellner den ihm vom Bundespräsidenten verliehenen Stern zum Großen Bundesverdienstkreuz. Als Intendant leitete Sellner von 1961 bis 1972 als Nachfolger von Carl Ebert die Deutsche Oper in Berlin, unternahm aber weiterhin zahlreiche Sprechtheaterinszenierungen an anderen Bühnen. Auch nach seiner Pensionierung inszenierte Sellner freischaffend bis 1985. Am 8. Mai 1990 starb Gustav Rudolf Sellner im Schwarzwald.

Ist die politische Beeinflussung von Sellners Ästhetik ein Einzelfall oder nur ein Problem von Theaterleuten im Nationalsozialismus? Knut Lennartz druckt in seinem Buch eine „Erklärung der Intendantengruppe des Deutschen Bühnenvereins“ von 1961 ab. In dieser heißt es:

Beobachtungen und Erfahrungen der letzten Wochen haben gezeigt, daß die von parlamentarischen Gremien der Bundesrepublik zum Grundsatz erhobene und großzügig geförderte geistige und künstlerische Freiheit der deutschen Theater in einzelnen Fällen gefährdet erscheint. Angesichts dieser Symptome halten es die unterzeichneten Theaterleiter für geboten, vor jeder tendenziösen Beeinflussung der Spielpläne durch Gruppen außerhalb des Theaters nachdrücklich zu warnen. Eine unerläßliche Voraussetzung für die künstlerische Arbeit an den deutschen Theatern ist die persönliche Verantwortung des Intendanten für den Spielplan. Seinem künstlerischen Gewissen und seiner Einsicht muß es überlassen bleiben, ob er sich zu einem bestimmten Werk bekennt oder nicht. Jeder vorgreifende Einspruch ist eine Bevormundung des Urteils der Öffentlichkeit und der Kritik.¹¹¹⁸

1116 Siehe dazu: Daiber, Hans: *Deutsches Theater seit 1945*. Stuttgart 1976, S. 195.

1117 Siehe dazu: Schirmer, Lothar: *Theater im Exil 1933-1945*. Berlin 1975, S. 203; Blubacher, Thomas: *Befreiung von der Wirklichkeit?* Basel 1995; Rühle, Günther: *Was soll das Theater?* Frankfurt am Main 1996, S. 55.

1118 Lennartz, Knut: *Theater, Künstler und die Politik*. Berlin 1996. S. 313 f.

Unter den 68 Intendanten der Bundesrepublik und Westberlins, die die Erklärung unterschrieben hatten, finden sich unter anderem die Namen Dr. Karl Bauer (Augsburg), Heinz Hilpert (Göttingen), Karl Heinz Stroux (Düsseldorf) und Gustav Rudolf Sellner (Berlin). Alle vier hatten bereits unter den Nationalsozialisten Intendantenposten innegehabt.

Fakt ist, dass es auch in der Bundesrepublik politische Beeinflussung auf das Theater gab und gibt. Die zitierte Erklärung wurde z.B. verfasst, nachdem die Proben zu Bertolt Brechts „Pauken und Trompeten“ an den Kammerspielen in Lübeck vom Senat der Stadt verboten wurden. In der Spielzeit 1961/62 wurden die Proben von Brechts „Mutter Courage und ihre Kinder“ in Baden-Baden vom Oberbürgermeister der Stadt untersagt. Im September 2006 setzte man die Wiederaufnahme der Inszenierung von Mozarts „Idomeneo“ in der Regie von Hans Neuenfels ab, weil der Berliner Innensenator und das Landeskriminalamt auf die Gefahr von Anschlägen hingewiesen hatten. Ästhetische Entwicklungen sind daher immer im jeweiligen kulturellen und politischen Kontext zu sehen.

Die politische Beeinflussung der Theaterarbeit Sellners und sein Einsatz für die jeweils dominante Kulturpolitik ist in allen gesellschaftlichen Systemen im Untersuchungszeitraum zu verorten. Ein wesentlicher Faktor ist dabei die gegebene oder auch nicht gegebene künstlerische Freiheit der Kunstschaffenden. Dieser bestimmt den Grad der Beeinflussung ästhetischer Entwicklung. Unbestritten bleibt, dass die politische Beeinflussung in den Jahren der nationalsozialistischen Diktatur um ein Vielfaches höher war als in der Weimarer Republik oder in der Nachkriegszeit. Die Abhängigkeit der ästhetischen Entwicklung Sellners von der politischen Geschichte – durch die Gesetzgebung, Ämtervorgaben und Beschlüsse der städtischen Theaterausschüsse – wird am deutlichsten in den historischen Zäsuren, z.B. am Beginn der nationalsozialistischen Machtergreifung.¹¹¹⁹ Sellner hatte in seinen vier Spielzeiten als Regisseur in der Weimarer Republik eine in alle Richtungen weisende Ästhetik entwickelt. Er verkörperte damit den Pluralismusgedanken der Republik und versuchte neue Wege auf dem Theater. Jäh endeten diese Versuche mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten. Zwar kommen immer noch vereinzelt Stilmittel wie Musik- und Tanzeinlagen in den Inszenierungen Sellners vor, ein kontinuierliches Element der Ästhetik Sellners in den drei Gesellschaftssystemen, das exzentrische Experimentieren fällt jedoch weg. Mit der Spielzeit 1932/33 konzentriert sich Sellner ganz auf sein Ziel, Intendant zu werden. Dabei stellt er sich als junger, dynamischer Theatermann der neuen Kulturpolitik zur Verfügung, schlägt sich auf die Seite der Rosenberg-Fraktion und versucht an einer noch zu entwickelnden nationalsozialistischen Theaterästhetik mitzuwirken. Der von Leopold Jessner geprägte Begriff des Interpretationsregisseurs gilt für Sellner auch in der Zeit des Nationalsozialismus. Ein derartiger Regisseur versucht z.B. bei Klassikern einen Gegenwartsbezug in seinen Inszenierungen herzustellen. In dieser Hinsicht ist bei Sellner ein Widerspruch zwischen Theorie und Praxis feststellbar. Er nimmt für sich eine 'getreue Wiedergabe' der Ideen des Dramatikers in Anspruch, aber aktualisiert gleichzeitig das Theaterstück für das zeitgenössische Publikum.¹¹²⁰ Diese Vergegenwärtigung kann zu einer opportunistischen Interpretation gemäß den Wünschen der

1119 Siehe Kapitel 3.2.

1120 Erinnerung sei hier z.B. an Sellners Inszenierung von Ibsens „Peer Gynt“ in der Spielzeit 1934/35.

aktuellen politischen Machthaber führen. Zahlreiche Werke wurden zu Gunsten des nationalsozialistischen Regimes ausgedeutet und auch von Sellner so inszeniert. Markenzeichen Sellnerscher Inszenierungen war die Hervorhebung der Verständlichkeit der Sprache und des Inhaltes. Dabei setzte er in Oldenburg noch auf eine starke Bildwirkung seiner Inszenierungen, während er als Intendant in Göttingen und Hannover mit einem durchaus unkonventionellen, minimalistischen Bühnenstil arbeitete und sich, so die Rezensenten, von allem trennte, was eine vielseitige Rezeption des Publikums hätte anregen können. In seiner gesamten Intendantenzeit im Dritten Reich versucht er in größtenteils dekorationslosen Bühnenbildern den Ideengehalt der Texte zu vermitteln. Er beschränkte sich auf das, was von der nationalsozialistischen Zensur am leichtesten kontrolliert und für die nationalsozialistische Propaganda instrumentalisiert werden konnte. Demnach fand auch während des Nationalsozialismus eine Veränderung in der Ästhetik Sellners statt und zwar just in dem Moment, wo sein langjähriger Wunsch, Intendant eines Theaters zu werden, in Erfüllung ging. Die im Zeitraum seiner Intendanz in Göttingen und Hannover auftretenden Stilelemente werden auch Bestandteile seiner Ästhetik nach 1948 und zeugen von der Unwahrscheinlichkeit der behaupteten Nullstellensetzung zumindest im Bezug auf die Ästhetik. Als wesentlicher Bestandteil der Ästhetik Sellners vor und nach 1948 gilt der „dekorationslose“ Bühnenraum, der seine Inszenierungen vor dem Kriegsende in Göttingen und Hannover und nach dem Krieg in Kiel, Essen und v.a. Darmstadt bekannt machte. Aber nicht nur das „Visuelle“, sondern auch das „Sprachlich-Akustische“ war Sellner vor und nach 1948 wichtig.¹¹²¹ Wie bereits in meinem Exkurs über das „Instrumentale Theater“ erwähnt, fasst Sellner in „Theatralische Landschaft“ seine Theaterarbeit in drei Begriffen zusammen und behauptet indirekt, dass diese erst nach 1945 von ihm entwickelt worden seien. Er nennt als ersten Begriff das „Kultische Theater“, das auf ihn „wie eine Goldwolke“ gefallen sei und das er „wirklich nach dem Krieg“ durch die Suche nach dem „Kern einer Wahrheit“ fand, „der der Gegenwart nützlich sei“. Diese Suche beschreibt Sellner bereits während seiner Zeit als Regisseur in Gotha und Coburg, wenn er nach der Gegenwartstauglichkeit von Klassikern fragt, und daher ist der Beginn dieser Suche zeitlich anders zu verorten, als Sellner behauptet. Zum antiken Theater kommt er auch nicht erst nach dem Kriegsende, sondern inszeniert antike Stücke bereits als Göttinger Intendant. Auch der zweite Begriff „Theater aus dem Geist der Sprache“, die Betonung der „schöpferischen Qualität des Wortes“, entspringt nicht Sellners Gedanken nach 1945, sondern beschreibt ein Regieprinzip, das sich bereits in beinahe allen Inszenierungen seiner Laufbahn vor 1948 findet. Zahlreiche in dieser Arbeit angeführte Rezensionen beschreiben die starke Gewichtung der Sprache und des Wortes in den Inszenierungen Sellners. Auch der dritte Begriff, der des „Instrumentalen Schauspielers“, von dem Sellner nicht mehr sagen kann, ob er eine Erfindung Viettas oder seine eigene war, hat seinen Ursprung in einem Artikel Sellners von 1942.¹¹²² Demnach stammt die Aussage, dass der Schauspieler und der Regisseur Instrumente des Dichters sein sollen nicht aus der Zeit nach dem Krieg und geht auch nicht

1121 Siehe dazu: Girshausen, Theo: „Gustav Rudolf Sellner im Intendantentheater der Fünfziger Jahre“. In: Buck (1996), S. 19-31 [kurz: Girshausen (1996)].

1122 Sellner (1942).

aus dem Gedanken der Nullstellung oder des „voraussetzungslosen, absoluten Neubeginns“ hervor.¹¹²³ Dies alles belegt, dass die von Sellner behauptete Nullstellung seiner Theaterarbeit nach dem Krieg unzutreffend ist.

Schaut man auf die Inszenierungen Sellners von 1948 bis 1961, so stellt man fest, dass alle Spielzeiten die gleichen kontinuierlichen Schwerpunkte aufweisen. Er führt Regie bei antiken Werken, hier liegt seine Priorität bei der griechischen Tragödie und bei antikisierten Nachdichtungen. Des Weiteren inszeniert Sellner „Inkommensurables“, also Stücke, die auf anderen Bühnen selten oder gar nicht zu finden waren, wie Werke von Eugene Ionesco, den er als Bühnenautor durchsetzte und der als Vertreter des „Absurden Theaters“ galt, oder Ernst Barlach, den er als Autor schon in der Weimarer Republik schätzte, aber erst jetzt inszenierte. Kontinuierlich bringt Sellner auch Werke Shakespeares auf die Bühne und führt Regie im Musiktheaterbereich. Es ist unschwer zu erkennen, dass diese augenscheinlichen Eckpfeiler seiner Inszenierungen in dem oben genannten Zeitraum Sellners Interesse seit seinen Regieanfängen in der Weimarer Republik widerspiegeln. Auch diesbezüglich kann eine Kontinuität der Theaterarbeit Sellners festgestellt werden. Die von Sellner behauptete Nullstellung erscheint damit ein weiteres Mal als Fiktion.

Diese „Stunde Null“ betont er nach dem Krieg immer wieder als den „Augenblick seiner Inspiration, in der er als Künstler zu sich selbst gefunden hatte“.¹¹²⁴ Die Ästhetik seiner Nachkriegstheaterarbeit hat ihren Ursprung jedoch in den Jahren vor 1948 und damit in einer Zeit, in der der politische Einfluss auf das Theater und auf die Ästhetik unbestritten ist.

Die vorliegende Dissertation liefert nunmehr ein genaueres und umfangreicheres Bild über Gustav Rudolf Sellners Theaterarbeit vor 1948. Hierbei war es mir besonders wichtig zu klären, in welchen kulturellen und politischen Kontexten sich die künstlerische Arbeit Sellners entwickelte und durch welche historischen Besonderheiten sie gekennzeichnet ist.

1123 Sellner (1962), S. 19.

1124 Girshausen (1996), S. 25.

6 Anhang

6.1 Zusammenfassung der Ergebnisse in deutscher Sprache

Die vorliegende, chronologisch aufgebaute Dissertation beschäftigt sich ausführlich mit der Theaterarbeit des Schauspielers, Dramaturgen, Regisseurs und späteren Intendanten Gustav Rudolf Sellner vor 1948. Über diesen Zeitabschnitt seiner Biographie war bisher wenig bekannt.

Am Ende der Weimarer Republik sucht der Theatermann durch experimentelle Dramaturgie und Regie nach neuen Formen und Inhalten für die Bühne. Sellner inszeniert die bestehende Vielfalt des Theaters der Zeit und verkörpert damit den Pluralismusgedanken der Republik. Die detailgenaue Beschreibung seiner Anfänge als Schauspieler und seiner Tätigkeit als Dramaturg und Regisseur ist ein erstes Resultat dieser Arbeit.

Des Weiteren liefert die Dissertation ein neues Bild über Sellner während der Zeit des Dritten Reiches und beschreibt ihn als begeisterten Förderer eines neuen nationalsozialistisch geprägten Theaters. Er arbeitet in Oldenburg an der Entwicklung eines Gegenmodells zu den Thingspielen Goebelsscher Prägung mit. Das Prestige versprechende Theaterprojekt „De Stedinge“, das Sellner mit der Rosenbergfraktion in Verbindung bringt, wird ausführlich in meiner Arbeit besprochen. Auch Sellners Interesse und Mitwirken an der Entwicklung einer eigenen nationalsozialistischen Theaterästhetik ist Bestandteil dieser Arbeit.

Dass Sellner während seiner Kriegsgefangenschaft künstlerisch tätig war, auch hier Theater inszenierte und bereits in dieser Zeit den Mythos der Nullstellensetzung bediente, blieb bislang in der Fachliteratur unreflektiert. Diesen Mangel habe ich in meiner Arbeit beseitigt. Aufgrund des fakten- und facettenreichen Blicks auf Sellners Leben und seine Theaterarbeit vor 1948 wäre nun auch eine neue Sicht auf seine künstlerische Tätigkeit in der Bundesrepublik möglich.

Die Dissertation liefert durch zahlreiche bislang unreflektierte Quellen ein detailgenaues Bild über die ästhetische Entwicklung der Theaterarbeit Sellners und zeigt hierbei Brüche und Kontinuitäten auf. Gleichzeitig konnten damit Rückschlüsse auf die politische Beeinflussung in den jeweiligen gesellschaftlichen Systemen gezogen werden.

Ein wichtiger Faktor auf dem Weg Gustav Rudolf Sellners ist dessen langjähriges Streben nach einer eigenen Intendanz. Dieses Ziel erreicht er erst in der Spielzeit 1940/41 am Stadttheater Göttingen. Als Vertreter eines eigenen Regiestils wurde Sellner erst nach 1948 durch sein „Instrumentales Theater“ bekannt. Immer wieder spricht der Theatermann von diesem Jahr als der Geburtsstunde dieses Bühnenstils. Die Dissertation zeigt, dass diese Ästhetik nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch in seiner Laufbahn vor 1948 entwickelt wurde.

Die vorliegende Arbeit präsentiert ein genaues und umfangreiches Bild über Gustav Rudolf Sellners Theaterarbeit vor 1948. Hierbei war es mir besonders wichtig zu klären in welchen kulturellen

und politischen Kontexten sich die künstlerische Arbeit Sellners entwickelte und durch welche historischen Besonderheiten sie gekennzeichnet war. Es ist ein Verdienst dieser Arbeit, dass sie zukünftigen Forschungen eine solide Grundlage für die Erörterung von Detailproblemen, Vergleiche mit anderen Regisseuren oder kulturgeschichtliche Untersuchungen geschaffen hat.

6.2 Zusammenfassung der Ergebnisse in englischer Sprache

The present dissertation chronologically displays the work of the actor, dramaturge, and later artistic director Gustav Rudolf Sellner in the years up to 1948 as hardly any details have been established until now about this part of his biography.

At the end of the Weimar Republic, Sellner strove for new stage forms and subjects by way of experimental dramaturgy and stage direction. He stages the diversity of theatre at the time and thus embodies republican pluralism. The detailed description of his first attempts at acting and his work as dramaturge and director is only one of the results of this dissertation.

Furthermore, it provides a new image of Sellner in the Third Reich and describes him as an enthusiastic patron of a new theatre that is characterized by National Socialism. In Oldenburg, Germany, he contributes to an alternative model to things plays pursuant to Goebbels' conception. The promising theatre project "De Stedinge" associating Sellner to the Rosenbergfraktion and meant to carry prestige for him, is a point of thorough discussion in this work. The interest and cooperation brought forward by Sellner to the development of distinct National Socialist theatrical aesthetics is also a part of this dissertation.

The fact that Sellner was artistically active, directing plays and already serving the myth of redefinition while prisoner of war, has not yet been duly reflected in the relevant literature. To remedy this shortcoming was one of my objectives. The multi-faceted and well-documented considerations on Sellner's life and his theatre work before 1948 would allow for a new perspective on his artistic activity in the Federal Republic of Germany.

Numerous hitherto unconsidered sources enable this dissertation to provide a detailed image of the aesthetic development of Sellner's theatre activities and illustrate disruptions and continuities. Simultaneously, this work facilitates conclusions about the political impact on the respective social systems.

A vital factor on Gustav Rudolf Sellner's life path was the protracted aspiration for his own directorship. An objective he was to achieve only in the season of 1940/41 at the Göttingen local theatre. In the years following 1948, Sellner gained recognition through his "Instrumental Theatre". He considered this period as the birth of this theatre style. This dissertation demonstrates that this aesthetic approach was conceived not only theoretically but also practically in his career prior to 1948.

The present work thoroughly and comprehensively portrays Gustav Rudolf Sellner's theatrical work prior to 1948. To clarify the cultural and political context in which Sellner developed his artistic

work as well as the historical particularities shaping it was one of my key objectives. Future research will benefit from this dissertation as a solid basis for the analysis of detail issues, comparisons with other directors or investigations of cultural and historical aspects.

(Übersetzung Julia Wenzel)

6.3 Vorveröffentlichungen

Folgende Veröffentlichungen dienten als Vorarbeiten für die Dissertation:

Wolf, Christian Friedrich (2007): „Das Komödienhaus in Leipzig“. In: *Leipziger Kalender 2007/2008*. Leipzig: Leipziger Univ.-Verl.

Wolf, Christian (2003): „Theater im Nationalsozialismus. Die Machtergreifung im Theaterwesen“. Leipzig: GRIN Verlag.

6.4 Abkürzungsverzeichnis

BDM	Bund Deutscher Mädels
DDR	Deutsche Demokratische Republik
DM	Deutsche Mark
DVP	Deutsche Volkspartei
e.V.	eingetragener Verein
GDBA	Genossenschaft Deutscher-Bühnen-Angehöriger
Gestapo	Geheime Staatspolizei
GmbH	Gemeinschaft mit beschränkter Haftung
HH	Heil Hitler
HJ	Hitlerjugend
KdF	Kraft durch Freude
KfdK	Kampfbund für deutsche Kultur
KPD	Kommunistische Partei Deutschlands
KV	Kirchenverzeichnis
KZ	Konzentrationslager
NHP	Neue Hannoversche Presse
NS	Nationalsozialismus
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
NSKS	Niedersächsische Sparkassenstiftung
NSV	Nationalsozialistische Volkswohlfahrt

NWDR	Nordwestdeutscher Rundfunk
RJF	Reichs Jugend Führung
RKK	Reichskulturkammer
RM	Reichsmark
RMK	Reichsmusikkammer
RMVP	Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda
RSK	Reichsschrifttumskammer
RTK	Reichstheaterkammer
SA	Sturmabteilung
SD	Sicherheitsdienst
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschland
SS	Schutzstaffel
TV	Television
UFA	Universum Film AG
Uk	Unabkömmllichkeit
USA	United States of America

6.5 Primär- und Sekundärliteratur

6.5.1 Archive

Bundesarchiv Berlin
 Gemeindearchiv Ganderkesee
 Nachlass Sellner
 Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover
 Niedersächsisches Staatsarchiv Oldenburg
 Reiss-Engelhorn-Museen (Mannheim)
 Staatsarchiv Coburg
 Stadtarchiv Coburg
 Stadtarchiv Göttingen
 Stadtarchiv Hannover
 Stadtarchiv Mannheim
 Stadtverwaltung Gotha
 Theatermuseum Hannover

6.5.2 Monographien und Sammelbände

125 Jahre Oldenburgisches Staatstheater 1833-1958. (Nachlass Sellner).

1921-1971 – Oper in Oldenburg.

Aßmann, Gustav (1935): *Das Theatergesetz.* Berlin.

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

Bab, Julius (1928): *Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870.* Leipzig.

Baensch, Norbert (Hrsg.; 1992): *Theater am Wall. Stationen Göttinger Theatergeschichte.* Göttingen.

Blubacher, Thomas (1995): *Befreiung von der Wirklichkeit?* Basel.

Brauneck, Manfred (2003): *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters.* Stuttgart.

Brenner, Hildegard (1965): *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus.* Hamburg.

Broszat, Martin/ Frei, Norbert (1989): *Das Dritte Reich im Überblick. Chronik – Ereignisse – Zusammenhänge.* München.

Buck, Elmar / Geil, Joachim / Köhler, Gerald (Hrsg.; 1996): *Gustav Rudolf Sellner, Regisseur und Intendant, 1905-1990: Eine Ausstellung der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Universität zu Köln.* Köln 1996.

Büttenbender, Ilona (1989): *Theater in Niedersachsen.* Braunschweig.

Daiber, Hans (1976): *Deutsches Theater seit 1945.* Stuttgart.

Daiber, Hans (1995): *Schaufenster der Diktatur. Theater im Machtbereich Hitlers.* Stuttgart.

Daiber, Hans (1965): *Theater eine Bilanz.* München.

Dobritzsch, Elisabeth (1995): *Barocker Bühnenzauber. Das Ekhof-Theater in Gotha.* München.

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

Dussel, Konrad (1983): *Ein neues, ein heroisches Theater? Nationalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen in der Provinz.* Bonn.

Ebermayer, Erich (1966): *„und morgen die ganze Welt“.* Bayreuth.

Eichberg, Henning/ Dultz, Michael/ Gadberry, Glen/ Rühle, Günther (1977): *Massenspiele. NS-Thingspiel, Arbeiterweibespiel und olympisches Zeremoniell.* Stuttgart.

Egger, Brigitte (Hrsg.; 2001): *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte.* Stuttgart.

Elektra. Mitschnitt aus dem Burgtheater. ORF 1963.

Elerd, Udo (Bearb.; 1988): *Die Geschichte der Oldenburger Juden und ihre Vernichtung.* Oldenburg.

- Erdmann, Jürgen (Hrsg.; 1977): *Coburger Theaterleben. 150 Jahre Coburger Landestheater 1827-1977*. Coburg.
- Erdmann, Zeyde-Margreth (1975): *Psychodrama*. Düsseldorf / Köln.
- Finster, Anke (1990): *Der Oldenburgische Schriftsteller August Hinrichs (1879-1956)*. Neumünster.
- Fischer-Lichte, Erika (1999): *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Zweite Auflage. Tübingen / Basel.
- Fischer-Lichte, Erika (2005): *Theatre, sacrifice, ritual. Exploring forms of political theatre*. London.
- Fischer, Robert/ Hembus, Joe (1981): *Der Neue Deutsche Film 1960-1980*. München.
- Frerking, Johann (1963): *Augenblicke des Theaters*. Hannover.
- Fröhlich, Elke (1987): *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil 1 Aufzeichnungen 1924-1941. Band 2. 1.1.1931-31.12.1936*. München / New York / London / Paris.
- Gloger, Bruno (1980): „Kreuzzug gegen die Stedinger 1233/34!“. In: *Illustrierte historische Hefte* 22. Berlin.
- Grabe, Thomas (1983): „*Unter der Wolke des Todes leben...*“. *Hannover im Zweiten Weltkrieg*. Hamburg.
- Girshausen, Theo (1996): „Gustav Rudolf Sellner im Intendantentheater der Fünfziger Jahre“. In: *Gustav Rudolf Sellner, Regisseur und Intendant, 1905-1990: Eine Ausstellung der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Universität zu Köln*. Elmar Buck, Joachim Geil, Gerald Köhler (Hg.). Köln, S. 19-31.
- Hammer, Sabine (1986): *Das Opernhaus in Hannover*. Hannover.
- Hensel, Georg (1962): *Kritiken. Ein Jahrzehnt Sellner-Theater in Darmstadt*. Darmstadt.
- Hinrichs, August (1934): *Die Stedinger. Spiel vom Untergang eines Volkes*. Oldenburg.
- Hinrichs, August (1939): *Steding Renke. Spiel vom Opfergang eines Volkes*. Berlin.
- Hömberg, Hans (1940): *Kirschen für Rom*. Berlin.
- Jessner, Leopold (Hrsg.; 1979): *Schriften. Theater der zwanziger Jahre*. Berlin.
- Kaldewei, Gerhard (2006): „*'Stedingebre' soll für ganz Deutschland ein Wallfahrtsort werden...*“. Delmenhorst.
- Karina, Lilian / Kant, Marion (1996): *Tanz unterm Hakenkreuz*. Berlin.
- Klee, Ernst (2003): *Das Personenlexikon zum Dritten Reich*. S. Fischer Verlag.
- Kloss, Wolfgang (1981): *Die nationalsozialistischen Thingspiele. Die Massenbasis des Faschismus 1933-1935 in seinem trivialen Theater*. Wien.
- Knellessen, Friedrich Wolfgang (1970): *Agitation auf der Bühne*. Emsdetten.
- Koch, Heinrich (1998): *Meine Feuerwehrgeschichten*. Walldorf.
- Köhler, Gerald (2002): *Das Instrumentale Theater des Gustav Rudolf Sellner*. Köln.

- Köhn, Rolf (1981): „Lieber tot als Sklav!'. Der Stedingeraufstand in der deutschen Literatur (1836-1975)“. In: *Oldenburger Jahrbuch 1981*. Oldenburg.
- Kolbenheyer, Erwin Guido(1934): *Gregor und Heinrich*. München.
- Krämer, Ursula (2000): *Eine Residenzstadt und ihr Theater*. Hildburghausen.
- Kreimeier, Klaus (1992): *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München.
- Langenbeck, Curt (1934): *Alexander*. München.
- Lauterbacher, Hartmann (1984): *Erlebt und mitgestaltet*. Oldendorf.
- Lennartz, Knut (1996): *Theater, Künstler und die Politik*. Berlin.
- Lesle, Ulf (1986): *Das niederdeutsche Theater. Von 'völkischer Not' zum Literaturtrost*. Hamburg.
- Lohse, Gerhard (1995): „Die Rezeption der griechischen Tragödie auf dem deutschen Theater nach 1945 und der Regisseur Gustav Rudolf Sellner“. In: *Antike und Abendland. Band XLI*. Berlin.
- Mertz, Peter (1990): *Das gerettete Theater. Die deutsche Bühne im Wiederaufbau*. Berlin.
- Meyer, Herbert (1979): *Das Nationaltheater Mannheim 1929-1979*. Mannheim.
- Mierendorff, Marta / Wicclair, Walter (1989): *Im Rampenlicht der „dunklen Jahre“ Aufsätze zum Theater im „Dritten Reich“, Exil und Nachkrieg*. Berlin.
- Neumann, Karl-Heinz (1982): *Theater in Oldenburg. Wesen und Werden einer nordwestdeutschen Bühne*. Oldenburg.
- Stiftung Stedingsehre (Hrsg.; 1938): *Niederdeutsche Gedenkstätte „Stedingsehre“ Bookholzberg*. Oldenburg.
- Parchwitz, Rolf P. (1974): *Die Bayerische Landesbühne*. München.
- Pargner, Birgit (2005): *Otto Falckenberg. Regiepoet der Münchner Kammerspiele*. Berlin.
- Petzet, Wolfgang (1944): *Otto Falckenberg. Mein Leben – Mein Theater*. München.
- Reiners, Herbert (1998): *Kriegsgefangenenlager Wickerathberg 1945*. Mönchengladbach.
- Riedel, Karl Veit (1996): *Niederdeutsches Theater in Oldenburg*. Oldenburg.
- Rischbieter, Henning (1999): *Durch den Eisernen Vorhang*. Berlin.
- Eicher, Thomas/ Panse, Barbara / Rischbieter, Henning (2000): *Theater im „Dritten Reich“. Theaterpolitik Spielplanstruktur NS-Dramatik*. Seelze-Velber.
- Rischbieter, Henning / Gerd Schulte (1965): *Kurt Ebrhardt*. Hannover.
- Rischbieter, Henning (1993): „Theater als Ort der Geschichte“. In: *Theater heute Heft 1*. Berlin.
- Rühle, Günther (1982): *Anarchie in der Regie?* Frankfurt am Main.
- Rühle, Günther (1988): *Theater für die Republik. Im Spiegel der Kritik. 1. Band. 1917-1925*. Frankfurt am Main.

- Rühle, Günther (2007): *Theater in Deutschland 1887-1945*. Frankfurt am Main.
- Rühle, Günther (1976): *Theater in unserer Zeit*. Frankfurt am Main.
- Rühle, Günther (1995): *Was soll das Theater?* Frankfurt am Main.
- Rühle, Günther (3, 1980): *Zeit und Theater 1925-1933. Band III*. Frankfurt am Main.
- Rühle, Günther (4, 1980): *Zeit und Theater 1933-1945. Band VI Diktatur und Exil*. Berlin.
- Schirmer, Lothar (1975): *Theater im Exil 1933-1945*. Berlin.
- Schmidt, Heinrich (Hrsg.; 1983): *Hoftheater Landestheater Staatstheater. Beitrag zur Geschichte des Oldenburger Theaters 1833-1983*. Oldenburg.
- Schnelle, Manfred: *Reflexionen über Marianne Vogelsang. Tänzerin, Pädagogin, Choreographin* URL: <http://www.arila-siegert.de/knz/vogls.htm> [letzter Besuch: 12.08.2011]
- Sellner, Gustav Rudolf (1942): „Der Spielleiter“. In: *Wille und Macht*. Berlin. Februar.
- Sellner, Gustav Rudolf (1929): *Neue deutsche Dramatik*. Coburg.
- Sellner, Gustav Rudolf / Wien, Werner (1962): *Theatralische Landschaft*. Bremen.
- Stahl, Dr. Ernst Leopold (1929): *Das Mannheimer Nationaltheater*. Mannheim.
- Stedingsehre (1934): *Gedenkeblatt zur 700-jährigen Wiederkehr der Schlacht von Altenesch 27. Mai 1234. Verlag des Hauptausschusses Stedingsehre*. Oldenburg.
- Steffens, Wilhelm (1968): *Expressionistische Dramatik*. Hannover.
- Stommer, Rainer (1985): *Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die „Thing-Bewegung“ im Dritten Reich*. Marburg.
- Sywottek, Jutta (1976): *Mobilmachung für den totalen Krieg. Die propagandistische Vorbereitung der deutschen Bevölkerung auf den zweiten Weltkrieg*. Opladen.
- Tollmien, Cordula (1998): *Nationalsozialismus in Göttingen (1933-1945)*. Göttingen.
- Trapp, Frithjof (Hrsg.; 1999): *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945. Band 3*. München.
- Weber, Brigitta (1994): *Prinzenstraße. Hannoversche Hefte zur Theatergeschichte. Heft 2*. Hannover.
- Wegener, Gert (1969): *Die Theaterpolitik und die Spielplan- und Dramenkonzeption des Nationalsozialismus in der Widerspiegelung der Spielplangestaltung von 1933-1945*. Göttingen.
- Weimarer Republik (1977): (Hrsg.: Kunstamt Kreuzberg, Berlin; Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln). Berlin/ Köln.
- Wolff, Hannelore (1985): *Volksabstimmung auf der Bühne? Massentheater als Mittel politischer Agitation*. Frankfurt am Main.
- Wulf, Joseph (1989): *Kultur im Dritten Reich. Theater und Film*. Frankfurt am Main / Berlin.

Wulf, Joseph (1964): *Theater und Film im Dritten Reich*. Gütersloh.

6.5.3 Zeitungsbestände

Berliner Börsenzeitung

Coburger Nationalzeitung

Coburger Tageblatt

Coburger Volksblatt

Coburger Volkszeitung

Coburger Zeitung

Das Innere Reich. Januar/Februar 1940. Leipzig 1940.

Der Freiheitskämpfer. Nationalsozialistische Tageszeitung für den Gau (Oldenburg)

Der Kontakt. Erfurter Bühnenblätter. Spielzeit 1930/31

Der Mittag (Düsseldorf)

Deutsche Theater-Zeitung

Die Deutsche Bühne

Göttinger Nachrichten

Göttinger Tageblatt

Gothaer Tageblatt

Hannoversche Allgemeine Zeitung

Hannoversche Zeitung

Leipziger Neue Nachrichten

Leipziger Volkszeitung

Mannheimer Tageblatt

Neue Badische Landeszeitung

Neue Leipziger Zeitung

Neue Mannheimer Zeitung

Neues Mannheimer Volksblatt

Niedersächsische Tageszeitung

Oldenburger Nachrichten
 Oldenburgische Staatszeitung
 Stadt-Anzeiger Mannheim
 Südhannoversche Zeitung
 Theater heute
 Theater-Tageblatt
 Unser Bayern. Heimatbeilage der Bayrischen Staatszeitung
 Völkischer Beobachter
 Wille und Macht. Berlin. Februar 1942.

6.5.4 Programmhefte, Werbebroschüren und Spielzeitrückblicke

Broschüre der Landesmusikschule Hannover von 1943.
 Coburger Landestheater (Hg): Rückblick auf das Spieljahr 1929-30. Coburg 1930.
 Der Kontakt. Erfurter Bühnenblätter. Spielzeit 1930/31.
 Der Wegweiser. Blätter der Bayerischen Landesbühne. Spieljahr 1925/26.
 Deutsches Bühnenjahrbuch der Jahrgänge 1922 / 1925 / 1926 / 1927 / 1928 / 1929 / 1930 / 1931 /
 1932 / 1933 / 1939 / 1941 / 1944 / 1945/48 / 1949.
 Ekhofblätter. Halbmonatsschrift zur Pflege theaterkünstlerischer Interessen des Landestheater. Go-
 tha 1927/28.
 Festansprachen des Oberbürgermeisters A. Gnade und des Intendanten G. R. Sellner anlässlich des
 50jährigen Bestehens des Stadttheaters Göttingen. Göttingen 1941.
 Programmheft „Landestheater Coburg“ 1930/31.
 Sellner, Gustav Rudolf: Theaterwerbung für die Spielzeit 1930/31. Coburg. 1930.

6.6 Rollen- und Inszenierungsverzeichnis Sellner 1924-1944

(R: Regisseur/ S: Schauspieler/ U: Uraufführung/ E: Erstaufführung/ N: Neuinszenierung)

Leopold-Gymnasium-München

R: Shakespeare: „Was ihr wollt“

Junges Kammerspiel München

R: Hofmannsthal: 3 Einakter – „Tizians Tod“, „Kaiser und Hexe“, „Der Tor und der Tod“

Bayrische Landesbühne

- S: Shakespeare: „Der Widerspenstigen Zähmung“ – Gremio
 S: Kotzebues: „Die deutschen Kleinstädter“ – Substitut Sperling
 S: Ludwig Thoma: „Die kleinen Verwandten“ – Max Schmitt
 S: Ludwig Thoma: „Erster Klasse“ – Kaufmann Stüve aus Neuruppin
 S: Ludwig Thoma: „Lottchens Geburtstag“ – Privatdozenten Dr. Traugott Appel
 S: Ludwig Thoma: „Die Lokalbahn“ – Amtsrichter Dr. Adolf Behringer
 S: Franz Grillparzer: „Weh' dem, der lügt!“ – Pilger + fränkischer Anführer
 S: Björnstjerne Björnson: „Ein Fallissement“ – Leutnant Hamar

Mannheimer Nationaltheater

- S: George Bernhard Shaw: „Heilige Johanna“ – Bertrand von Poulengen + Edelknabe
 S: Klabund: „Der Kreidekreis“ – zweiter Kuli
 S: Rudolf Presbers / Leo Walter Steins: „Liselott von der Pfalz“ – Philipp, Herzog von Chartres
 S: Luigi Pirandello: „Spiel der Parteien“ – dritter betrunkenen Herr
 S: Shakespeares: „Macbeth“ – schottischen Edlen Menteth + einen Lord
 S: Wilhelm Meyer-Förster: „Alt-Heidelberg“ – von Bansin
 S: Friedrich Walter Igel: „Die Laterne“ – Leutnant Crequi + vierter Mann im Nachspiel + weitere unbekannte Rolle
 S: Otto Alfred Palitzsch: „Kurve links“ – Kellner + Sprecher der Deputation
 S: Goethe: „Urfaust“ – den Alten
 S: Dario Niccodemi: „Tageszeiten der Liebe“ – Paolino
 S: Otto Ernst: „Flachsmann als Erzieher“ – Kluth (Schuldienner der Mädchenschule)
 S: Friedrich Walter Ilges: „Das weiße Kätzchen“ – Pompon, der Hoffriseur
 S: Carl Zuckmayer: „Der fröhliche Weinberg“ – Studienassessor Bruchmüller
 S: Moritz Lederer: „Narziß und der Pompadour“ – erster Kavalier
 S: Schiller: „Wilhelm Tell“ – Struth von Winkelried + Flurschütz Stüffi + zweiter Geselle
 S: Georg Kaiser: „Zweimal Oliver“ – zweiter Bühnenarbeiter + zweiter Kellner + Unterarzt

- S: Toni Impekoven: „Luderchen“ – Herr Killer
 S: Wolfgang Götz: „Neidhardt von Gneisenau“ – Gefreiter + Leutnant Krüger
 S: Lessing: „Minna von Barnhelm“ – Bedienter (kam nicht zur Aufführung)

Oldenburger Landestheater

- S: Goethe: „Götz von Berlichingen“ – Liebetraut + Sievers + zweiter Offizier
 S: Gerhart Hauptmann: „Michael Kramer“ – Quantmeyer
 S: Felix Dörmann / Leopold Jacobson: „Ein Walzertraum“ Operette – Leutnant Montschi
 S: Bernard Shaw: „Kapitän Braßbounds Bekehrung“ – Felix Drinkwater
 S: Ibsen: „Die Kronprätendenten“ – Lehnsmann Gregorius Jonsson
 S: Leo Kastner / Alfred Möller: „Die Dame, welche ...?“ – Kammerdiener Georg
 S: Paul Clandels: „Das harte Brod“ – Mortdesroid
 S: Richard Kesslers: „Die Frau ohne Kuß“ – Porträtmaler Fritz Sperling
 S: Shakespeare: „Viel Lärm um nichts“ – Graf Claudio
 S: Shakespeare: „Das Wintermärchen“ – Sohn des Schäfers
 S: Gustav Rickelt: „Der Glückspilz“ – Justizrat Ohlsen
 S: Wolfgang Goetze: „Neidhardt von Gneisenau“ – Knesebeck
 S: Romain Rolland: „Ein Spiel von Tod und Liebe“ – Horace Bouchet
 S: Erich Ebermayer: „Kaspar Hauser“ – Baron von Treuchtingen + Dr. Heydenreich
 S: Rudolf Bernauer / Rudolf Oesterreicher: „Der Garten Eden“ – Minister Graf Lundt
 S: Alfred Neumann: „Der Patriot“ – Kammerherr
 S: Otto Schwartz / Carl Mathern: „Der Meisterboxer“ – Hugo Hecht
 S: Wilhelm Meyer-Förster: „Alt-Heidelberg“ – Hofmarschall Freiherr von Passarge
 S: Julius Brammer / Alfred Grünwald: „Die Zirkusprinzessin“ (Operette) – Michael, der Hofmeister des Prinzen
 S: Hermann Sudermann: „Heimat“ – Regierungsrat Dr. von Keller

Gothaer Landestheater

1927/28

- R: Edgar Wallace: „Der Hexer“
 R: Hasenclever: „Ein besserer Herr“
 R: Bruno Frank: „Zwölftausend“
 R: Friedrich Hebbel: „Agnes Bernauer“
 R: Carl Zuckmayer: „Schinderhannes“ S: Gutspächter
 S: Rudolf Bernauer / Rudolf Oesterreicher: „Der Garten Eden“ – ein Lebemann
 R: Brecht: „Im Dickicht der Städte“ (Theater der Gegenwart)
 R: Willm Reupke: „Sacco und Vanzetti“ (Theater der Gegenwart)
 R: August Stramm: „Das Opfer“ (Theater der Gegenwart)
 R: Shakespeare: „Wie es euch gefällt“

S: Ernst Seiler: „Das Zünglein an der Wage“ – Reusch

1928/29

- R: Shakespeare: „Der Kaufmann von Venedig“
 R: August Strindberg: „Der Befreier“ (U)
 R: Herbert Scheffler: „Die Schwefelbände“ (U)
 R: Georg Kaiser: „Oktoberfest“
 R: Bayard Veiller: „Der Prozess Mary Dugan“
 R: Schiller: „Die Räuber“ (Bearbeitung Sellners)
 R: Paul Raynal: „Der Herr seines Herzens“
 R: Gerhart Hauptmann: „Florian Geyer“
 R: Shakespeare: „Der Widerspenstigen Zähmung“ (Bearbeitung Sellners)
 R: Bernhard Blume: „Treibjagd“

Coburger Landestheater

1929/30

- R: Goethe: „Götz von Berlichingen“ (N) S: Liebetraut
 R: Hugo von Hofmannsthal: „Jedermann“
 R: Reinhold Zickels: „Wohnungsnot“ (U) S: Filmagent Hiz (Eröffnung des Kammerspielzyklus)
 R: Grabbe: „Napoleon oder die hundert Tage“ (E) S: d' Ambray + 1. Jäger
 R: Eugen Ortner: „Meier Helmbrecht“ (E)
 R: Alfred Brust: „Der unaussprechliche Hirt“ (E)
 R: Alfred Brust: „Das Nachthorn“ (U)
 R: Rudolf Bernauer / Rudolf Oesterreicher: „Der Garten Eden“ (E) S: Graf Leiningen
 R: Ernst Lissauer: „Yorck“ (E) S: Generaladjutanten v. Köckeritz
 R: Strindberg: „Die Kronbraut“ (E)
 R: W. Reupke: „Die Kiste oder: Die vollkommene Ehe“ (U)
 R: Shakespeare: „Hamlet“ (N) S: Laertes
 R: Hanns Johst: „Propheten“ (E) S: Pfefferkorn
 R: Eberhard Wolfgang Möller: „Douaumont oder die Heimkehr des Soldaten Odysseus“ (E)
 R: G. S. Kaufmann / E. Ferber: „Die königliche Familie“ (E)

1930/31

- R: Paul Frank / Ludwig Hirschfeld: „Geschäft mit Amerika“ (E)
 R: Shakespeare: „Was ihr wollt“ (N)
 R: August Strindberg: „Luther (Die Nachtigall von Wittenberg)“ (E) S: Alexander
 R: Nikolaus Vitez: „Benutzen Sie die Gelegenheit“ (U) S: Eckstein
 R: Knut Hamsun: „Spiel des Lebens“ (E) S: Ingenieur Brede
 R: Gerhart Hauptmann: „Dorothea Angermann“ (E) S: Dr. Herbert Pfannschmidt
 R: Julius Maria Becker: „Der Brückengeist“ (E)
 R: Carl Zuckmayer: „Katharina Knie“ (E)

- R: Bruno Frank: „Sturm im Wasserglas“ (E)
 R: Schiller: „Kabale und Liebe“ (N)
 R: Günther Weisenborn: „S. O. S.“ (U)
 R: Franz Werfel: „Schweiger“ (E)
 R: Lessing: „Philotas“
 R: Bernhard Shaw: „Major Barbara“ (E)
 R: Vicki Baum: „Menschen im Hotel“ (E) S: Amerikaner

Oldenburger Landestheater bzw. Staatstheater

1932/33

- R: Goethe: „Die Laune der Verliebten“
 S: Schiller: „Wilhelm Tell“ – Pfarrer Rösselmann + Parricida
 R: Stephan Kamare: „Leinen aus Irland“
 R: Reinhard Goering: „Die Südpolexpedition des Kapitäns Scott“
 R: Sigmund Graff / Carl Ernst Hintze: „Die endlose Straße“
 R: Fred Antoine Angermayer: „Flieg`, roter Adler von Tirol“
 R: De la Barca: „Der Richter von Zalamea“
 R: Alberto Colantuoni: „Geld ohne Arbeit“
 R: Karl Lerbs: „U. B. 116“
 R: Herman Anders Krüger: „Verjagtes Volk“
 R: Barry Conner: „Roxy“
 R: Bayard Veiller: „Der Prozeß Mary Dugan“
 S: Fritz von Unruh: „Louis Ferdinand – Prinz von Preußen“ – Haugwitz
 R: Hanns Johst: „Schlageter“ (U)
 R: Mozart: „Die Zauberflöte“ (Oper)

1933/34

- R: Friedrich Markus Huebner: „Lanzelot und Sandereien“
 S: Schiller: „Wallenstein“ – Questenberg
 R: Dietrich Loder: „Konjunktur“
 R: Edwin Erich Dwinger: „Die Gefangenen“ (U) S: Leutnant Köhler
 R: Brust: „Kaufmann Christleit“ (U)
 S: Johst: „Schlageter“ – Kriminalwachtmeister
 R: Rolf Lauckner: „Bernhard von Weimar“ (E)
 R: Adolf C. Schmidt: „Die Hochseefischer“ (U)
 S: Christian Dietrich Grabbe: „Hannibal“ – Konsul Fabius Maximus + Prusias
 R: Ivo Braak: „Klatsch“
 R: Robert Walter: „Susanna oder der Menschenschutzverein“ S: Hasenbalg
 R: Friedrich Lindemann: „Feldwebel Zoff“ (U) S: Staatsanwalt
 S: Friedrich Forster: „Alle gegen einen, einer für Alle“ – Schulmeister Horn

R: Shakespeare: „Der widerspenstigen Zähmung“ (N)

1934/35

R: August Hinrichs: Die Stedinger (hochdeutsche Fassung)

R: Alois Johannes Lippl: „Die Pflingstorgel“

S: Schiller: „Jungfrau von Orleans“ – Erzbischof

R: Ibsen: „Peer Gynt“ (N)

R: Maximilian Böttcher: „Krach im Hinterhaus“

R: Mirko Jelusich: „Cromwell“ (E) S: Sir Edward Hude

R: Edgar Kahn / Hermann Bender: „Spatzen in Gottes Hand“

S: Shakespeare: „Julius Cäsar“ – Einna

R: Henrik Ibsen: „John Gabriel Borkman“ S: Wilhelm Foldal

R: Sigmund Graff: „Hier sind Gemen zu sehen!“ S: Studienrat a. D.

R: Gustav von Moser / Franz von Schonthan: „Krieg im Frieden“

1935/36

R: Shakespeare: „Viel Lärm um nichts“ (N)

R: Fritz Peter Buch: „Vertrag um Karakat“ (E)

R: Leo Lenz / Ralph Arthur Roberts: „Ehe in Dosen“

S: Schiller: „Die Verschwörung des Fiesco zu Genua“ S: Andreas Doria

R: Goethe: „Die Mitschuldigen“

R: Kleist: „Der zerbrochene Krug“

R: Cäsar von Arx: „Der Verrat von Novara“

R: Don Augustin Moreto: „Donna Diana“ (N)

R: Goethe: „Götz von Berlichingen“ S: Liebetraut (Urfassung)

R: Friedrich Forster: „Die Weiber von Redditz“

R: Zerkaulen: „Der Sprung aus dem Alltag“

1936/37

R: Zell / Genee: „Eine Nacht in Venedig“ (Operette)

R: Werner von der Schulenburg: „Schwarzbrot und Kipfel“ (E)

R: Hjalmar Bergmann: „Der Nobelpreis“ (E)

R: Shakespeare: „Was ihr wollt“ (N)

R: Friedrich Forster: „Der kleine Muck“ (E)

R: Quirin Engasser: „Die erste Linie“

R: Max Geisenheyner: „Obrist Michael“ (E)

R: Jacques Deval: „Towarisch“ (E)

R: Robert Cedric Sherriff: „Die andere Seite“

R: Lessing: „Emilia Galotti“

R: Artur Pfahl: „Ein Glas Wasser“ (E)

R: Per Schwenzen: „Jan und die Schwindlerin“ (E)

1937/38

- R: Wolfgang Amadeus Mozart: „Così fan tutte“ (Oper)
 R: Schiller: „Don Carlos“ (N)
 R: Friedrich Bethge: „Marsch der Veteranen“ (E)
 R: Dario Niccodemi: „Scampolo“
 R: Shakespeare: „Hamlet“
 R: Andre Birabeau: „Mein Sohn, der Herr Minister“
 R: Axel Ivers: „Parkstraße 13“
 R: Otto Erler: „Thors Gast“
 R: Friedrich Forster: „Robinson soll nicht sterben“
 Eberhard Wolfgang Möller: „Das Frankfurter Würfelspiel“
 R: Goethe: „Faust“
 R: Paul Berhoven / Toni Impekoven: „Das kleine Hofkonzert“

1938/39

- R: Victorien Sardou: „Also gut! Lassen wir uns scheiden!“ (E) (Bearbeitung: Heinz Hilpert)
 R: Shakespeare: „Ein Sommernachtstraum“ (N)
 R: Ralph Benatzky: „Meine Schwester und ich“ (Operette)
 R: Hanns Johst: „Thomas Paine“
 R: Ivo Braak: „Die wunderbare Reise mit dem Zauberboot“ (U)
 R: Shakespeare: „Romeo und Julia“ (N)
 R: Bernhard Shaw: „Pygmalion“
 R: Franz Grillparzer: „König Ottokars Glück und Ende“
 R: Paul Helwig: „Flitterwochen“

1939/40

- R: Charlotte Reißmann: „Versprich mir nichts“
 R: Friedrich Hebbel: „Agnes Bernauer“ (N)
 R: Giuseppe Verdi: „Rigoletto“ (N) (Oper)
 R: August Hinrichs: „Steding Renke“ (U)
 R: Julius Weismann: „Die pfiffige Magd“ (Oper)
 R: Heinz Coubier: „Aimee“ (E)
 R: Bernhard Shaw: „Die heilige Johanna“ (E)
 R: Robert Neuner: „Das lebenslängliche Kind“
 R: Kleist: „Das Käthchen von Heilbronn“ (N)
 R: Schiller: „Kabale und Liebe“ (N)
 R: Eberhard Wolfgang Möller: „Der Sturz des Ministers“

Niederdeutsche Bühne

1932/33

- R: August Hinrichs: „de Aukschon“
 R: August Hinrichs: „Swienskummedi“ (N)

- R: Heinrich Behnken: „Hexenkummedi“ (E)
 R: Wilhelm Scharrelmann: „De Hochtied in de Pickbalge“
 R: August Hinrichs: „Burnkummedi“ (U) später „Wenn de Hahn kreiht“
 R: August Hinrichs: „De verdammte Stäwel“ (U)

1933/34

- R: Fritz Stavenhagen: „De dütsche Michel“
 R: Paul Schurek: „Stratenmusik“ (N)
 R: Programm „Dree – inne – Pan“
 R: August Hinrichs: „De Stedinge“ (U)

1934/35

- R: Herrmann Bossdorf: „Kramer Kran“
 R: Felix Timmerman: „De hilligen dree Könige“
 R: Erich Hagemeister: „Jungfer Eli un de Appelboom“
 R: Heinrich Behnken: „De Verschriewing“
 R: Friedrich Lindemann: „In Liv und Lee die Liebe“

1935/36

- R: Ludwig Hinrichsen: „Schipp up Strand, ahoi!“ (E)
 R: Karl Bunje: „De Etappenhas“
 R: Dr. Herbert Bellmer: „Takeltüg“ (U)
 R: Dr. Herbert Bellmer: „De swarte Hahn“
 R: Behnken: „De Zwickmöhl“

1936/37

- R: Erich Hummel-Hell: „Bradherings“ (U)
 R: August Hinrichs: „Petermann fährt nach Madeira“ (U)
 R: Heinrich Diers: „Dat Musfallnspill“
 R: Karl Bunje: „Spektakel in Kleihöörn“ (E)
 R: Otto Bielen: „De Patentsnieder“ (U)
 R: Karl Budich: „Leben in de Bud“ (E)

1937/38

- R: Georg Ruseler: „De dulle Deern“
 R: Schmidt-Barrien: „Nachtvagels“ (U)
 R: August Hinrichs: „För de Katt“ (U)
 R: Wilfried Wroost: „Wrack“
 R: Karl Bunje: „Familienansluß“ (U)

1938/39

- R: Felix Timmerman: „Die sanfte Kehle“
 R: Paul Schurek: „Stratenmusik“ (N)
 R: Karl Budich: „Wind um de Ohrn“ (E)
 R: Friedrich Lange: „Grote Kinner“ (E)

R: Alma Rogge: „Twee Kisten Rum“
 R: Karl Bunje: Die „Komödie im Forsthaus“ (U)

1939/40

R: Karl Bunje: „De Jungfernkrieg“
 R: Maximilian Bitus: „De dre Blindgängers“

Göttinger Stadttheater

1940/41

R: Schiller: „Wallenstein“
 R: Shakespeare: „Was ihr wollt“
 R: Hans Rehberg: „Der siebenjährige Krieg“
 R: Sophokles: „Elektra“
 R: Calderon de la Barcas: „Der Richter von Zalamea“
 R: Christoph Willibald Gluck: „Orpheus und Eurydike“ (Oper) (E)
 R: Verdi: „Falstaff“
 R: Erwin Guido Kolbenheyer: „Gregor und Heinrich“ (E) S: Domherr Roland von Parma
 R: Richard Billinger: „Der Gigant“
 R: Curt Langenbeck: „Alexander“
 R: Menotti: „Amelia geht zum Ball“
 R: Mozart: „Die Gnade des Titus“ (Oper)
 R: Schönherr: „Der Weibsteufel“
 R: Gebrüder Grimm: „Brüderchen und Schwesterchen“
 R: Kleist: „Amphitryon“

1941/42

R: Schiller: „Don Carlos“
 R: Curt Goetz: „Hokuspokus“
 R: Hermann Bahr: „Das Konzert“ (N)
 R: Hans Jüngst: „Achill unter den Weibern“
 R: Aischylos: „Die Perser“ (Bearbeitung: Ernst Drolinvaux)
 R: Kleist: „Robert Guiskard“
 R: Hans Hömberg: „Kirschen für Rom“
 R: Cesar Bresgen: „Dornröschen“ (Oper) (E)
 R: Hans Rehberg: „Kaiser und König“
 R: Verdi: „Othello“
 R: Goethe: „Torquato Tasso“
 R: Scarlatti: „Triumph der Ehre“
 R: Mozart: „Hochzeit des Figaro“ (Oper)

1942/43

R: Shakespeare: „Der Kaufmann von Venedig“

- R: Cesar Bresgen: „Das Urteil des Paris“ (Oper) (U)
 R: Mozart: „Zauberflöte“ (Oper)
 R: Hermann Burte: „Prometheus“ (E)
 R: Heinrich von Kleist: „Amphitryon“ (Inszenierung von 1940/41)
 R: Christoph Willibald Gluck: „Orpheus und Eurydike“ (Oper bereits 1940/41)
 R: Johann Wolfgang von Goethe: „Pandora“
 R: Ernst Drolinvaux: „Die Heimkehr“ (U)
 R: Shaw: „Der Kaiser von Amerika“

Hannoversche Bühnen

1943/44

- R: Mozart: „Titus“ (E) (Oper)
 R: Gerhart Hauptmann: „Iphigenie in Aulis“ (E)

6.7 Gutachtenordner – Sellner (1927/28)

- Abe & Sinrock
 Abel-Musgrave, Curt: Alarm
 Altenberg, Paul: Der Schadenflicker der edlen Leute
- Becker, Herbert: Grube Mark
 Beermann, S. N.: Das zweite Ich
 Bernhard, Emil: Frau Aberoron und ihre Kinder
 Biermann, Wilhelm: Wirrwarr unter Kavalieren
 Blum, Robert: Der Herr und Cleopatra
 Blunk: Der Sprung ins Bürgerliche
 Borchart, Hans: Die Bluttat von Germersheim vor dem ewigen Richter
 Boernsen, Werner: Nicht widerstreben
 Bouredt, Edouard: Die Gefangene
 Braun, Wilhelm: Der Mörder
 Brod, Max: Die Opunzie
 Bronnen, Arnold: Anarchie im Sillian
 Bronnen, Arnold: Die Exzesse
 Bronnen, Arnold: Die Geburt der Jugend
 Bronnen, Arnold: Katalanische Schlacht
 Bronnen, Arnold: Ostpolfeldzug
 Bronnen, Arnold: Vatermord

Bruckner, Ferdinand: Krankheit der Jugend
 Büchner: Woyzeck
 Burggraf, Waldfried: Weh um Michael

Carsch, Hellmuth: Notwehr
 Chlumberg, Hans: Eines Tages
 Coward, Noel: Scirocco
 Coward, Noel: Er war ein Mann
 Csokor, Franz Theodor: Woyzeck

Dathenday, Max: Menagerie Krummholz
 Däubler, Theodor-Vildrac, Charles: Paketboot Tenacity
 Delden, H. van: Flug
 Delden, H. van: Messalina
 Dietzenschmidt: Jeruschalajime Königin
 Dietzenschmied: Mord im Hinterhaus
 Dietzenschmidt: Verfolgung
 Dressler, Alfred: Der Günstling der Königin
 Duschinsky: Tänzer im Fasching

Eberhardt, Paul: Tannhäuser
 Eichacker, Reinhold: Der Unsichtbare
 Eichhorn, Wilhelm: Mario im Rosenhag

Fahrt nach Feuerland
 Fauth, Gert: Der Totenspieler
 Fleisser, Marieluise: Pioniere von Ingolstadt
 Frischauer, Paul: Ravailac
 Frondaie, Pierre: Der Marokkaner
 Fulda, Ludwig: Des Esels Schatten
 Fulda, Ludwig: Die Gegenkandidaten
 Fulda, Ludwig: Filmromantik
 Fulda, Ludwig: Höhensonne
 Fußballspieler und Indianer
 Fürth, Otto: Eine Affentragödie

Galsworthy, John: Flucht
 Gerald, Paul: Ihr Mann
 Goldstein, Moritz: Die Gabe Gottes

Grabowski, Adolf: Der Neger
 Grosch, Heinrich: Landgraf Ludwig II. von Thüringen – Landgraf Friedrich der Gebissene
 Grund., Gustav: Die Tragödie der Elsa
 Günther, J. O.: Kassem

Halm, Gerhard: Vanina
 Hamp, Pierre: Die Entgleisung des SZ 33
 Harlan, Walter: Bräute in Bamberg
 Hartenau, Gert: Der rote Kuckuck
 Hartenstein, Gabrielle: Julianus Hasek, Brod und Reimann: Schwejk
 Hauptmann, Carl: Panspiele
 Heilbutt, Ivan: Väter und Söhne
 Hesse, Otto Ernst: Hermann
 Hesse: Mordstrand
 Hiller, Hans Wolfgang: Der tolle Baron
 Hiller, Hans Wolfgang: Musiker Brandau
 Hiller, Hans Wolfgang: Revue einer Jugend
 Hock, Stefan: Der gefällige Thierry
 Hofmannsthal, Hugo v.: Der Turm
 Holberg: Odysseus v. Ithaka
 Hüttemann, Walter: Konflikt

Ilgenstein, Heinrich: Skandal um Olly

Jäckel, F. J.: Judas ich Karioth
 Joachimson, Felix: Fünf von der Jazzband
 Jung, Franz: Geschäfte
 Jung, Franz: Heimweh
 Jung, Franz: Legende

Kaiser, Georg: Oktobertag
 Kalkowska, Eleonore: März
 Kamare, Stephan: Leinen aus Irland
 Känkhardt, Gerd: Heinrich Bodenkapp
 Katerwa: Er
 Die Katze
 Kay, Juliane: Slovenska Annica
 Kayssler, Friedrich: Der Brief
 Klabund: Kirschblütenfest

Klein, Kurt: Die Abrechnung und Der Zeitgeist
 Klinkhardt: Bodenkapp
 Krasinsky: Die ungöttliche Tragödie

Lambert, Hermann W.: Das Unwetter
 Landesmann u. Weinhard: Schießbude
 Langer: Peripherie
 Langer, Frantisek deutsch von Pick, Otto: Grand Hotel Nevada
 Langer, Frantisek: Millionen
 Langer, Frantisek: Peripherie
 Laukner, Rolf: Die Reise gegen Gott
 Lederer: Narziss und Pompadour
 Lenz, Leo: Das Mädchen aus der Fremde
 Lenz, Leo: Toma Tippmanuel
 Lenormand, H. R.: Im Schatten des Bösen
 Leonhard, Rudolf: Tragödie von heute
 Leopold, Otto: Im Lande des Ober
 Lernet-Holenig, Alexander: Erotik
 Leuaer, Johannes: Triumph der Poluamte
 Lewadin, M.: Dornenweg
 Lion, Ferdinand: Zwischen Indien und Amerika
 Lipmann, Heinz: Columbus
 Lipmann, Heinz: Masaniello
 Lissauer, Ernst: Das Weib des Jephta
 Lonsdale, Frederick: Sind wir nicht alle?
 Lunatscharsky: Der befreite Don Quichotte

Malleson, Miles: Fanatiker
 Mann: Anja und Esther
 Marx, E. F.: Der tote Gast
 Maugham: Das Land der Verheißung
 Mayor, B.: Topsy
 Möller, Eberhard Wolfgang: Aufbruch in Kärnten
 Molo, Walter v.: Ordnung im Chaos
 Mühsam, Erich: Judas
 Müller-Eberhard, Wald.: Gutachten
 Murray, Alfred: Kavalier von Sing-Sing

Nathanson, Jacques: Coeur Bube

Nennstiel, Karl: Mussolini

Orth, Johann: Schreyvogel

Osceola

Otten, Else: Femina

Paul, Adolf: Frau Sybrecht

Peronne: Der Sieger

Platzer, Martin: Der Prophet Prüfer: Zeit nur Zeit

Püschel, Ernst: Elisabeth

Püschel, Ernst: Freiheit eine Ehre

Püschel, E. W.: Vitztums Untergang

Raff: Der gemalte Himmel

Rehfish: Der Frauenarzt

Reupke, Willm: Zarenkomödie

Richter: Eugenie

Rode, Helga: Graf Bonde und sein Haus

Romains, Jules: Der Diktator

Romains, Jules: Herr Trouhadec schweift aus!

Rössle, Wilhelm: Die Rebellion ins nichts

Rössle, Wilhelm: Erbiere mich als Kandidat

Rüde, Frithjof: Der große Tom

Rutra, Arthur Ernst: Herr Titan trägt Zinsen

Rutra, Arthur Ernst: Der Kronprinz

Schaefer, Albrecht: Der verlorene Sohn

Scheer, Adolf: Dem Mars entgegen

Schievelkamp, Max: Schicksal

Schmidt, Lothar: Bei einer Wirtin wunderhold

Schmitt-Rheinböllen: Der Koadjutor von Paris

Schmitt, Heinrich: Das große Erlebnis

Schmitt, Heinrich: Kittys schlechte Eigenschaften

Schnitzler, Arthur: Der Gang zum Weiher

Schönherr, Karl: Der Judas von Tirol

Sentimentale Pilgerfahrt

Seraphine

Seringhaus, Wilhelm: Komödie der Liebe

Shakespeare, Wilhelm: Der Londoner verlorene Sohn

Sinclair, Upton: Die Hölle
 Sinclair, Upton: Prinz Hagen
 Stein-Landesmann: Schiessbude
 Stramm, August: Das Opfer
 Strindberg, August: Der letzte Ritter

Tischendorf, Käte: Die Fischerin – Der Gastfreund – Die Siebzehnjährige
 Titherage: Zum schiefen Giebel

Ulenspiegel: Die Verjüngungskur
 Ulrich, Georg: Traumnachtlegende
 Unger, Hellmuth: Legende vom Tod

Vesper, Will: Wer wen?
 Viehweg, Max: Satan Alkohol

Walter, Robert: Die große Hebammenkunst
 Weatley, G. W.: Der letzte Schleier (Beer, Gustav – Bearbeitung des Stückes)
 Weil, Robert: Gesetz
 Weismantel, Leo: Lionardo da Vinci
 Welcker: Der Dichter mit seinen 2 Frauen
 Wellenkamp, Bruno: Der Frisör von Roslagen
 Wellenkamp, Bruno: Freundliche Revolution
 Wendler, Otto Bernhard: Der Sprung über den Leierkasten
 Weißenborn, Günther: Amerikanische Tragödie der sechs Matrosen von „S. 4“
 Wittvogel, Karl August: Der Mann, der eine Idee hat
 Wittvogel, Karl August: Der Wolkenkratzer
 Wittvogel, Karl August: Wer ist der Dümme?
 Woboda, Alex.: Die Su
 Wolf, Friedrich: Der arme Konrad

Zwehl, Hans Fritz: Flandrische Brautfahrt
 Zweig, Arnold: Die Umkehr

6.8 Erklärung

Ich versichere,
dass ich die von mir vorgelegte Dissertation selbständig und ohne unzulässige Hilfe angefertigt habe,
die benutzten Quellen und Hilfsmittel vollständig sind und dass ich die Stellen der Arbeit, die ande-
ren Werken im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind als Entlehnungen kenntlich gemacht
habe und dass diese Dissertation noch keiner anderen Hochschule zur Prüfung vorgelegen hat und
auch noch nicht anderweitig veröffentlicht worden ist.

.....

Ort, Datum, Unterschrift