

## Einleitung

„Großes Berliner Theater“ nennt Karl Heinrich Ruppel die Anfang der sechziger Jahre erschienene Neuauflage einer Sammlung seiner Theaterkritiken aus der NS-Zeit, in der die Preußischen Staatsschauspiele unter Gustaf Gründgens, gefolgt von Heinz Hilpert's Deutschem Theater, die größte Aufmerksamkeit erfahren. Als diese Sammlung 1943 zum ersten Mal erschien, trug sie noch den bescheideneren Titel „Berliner Schauspiel 1936-1942“ und enthielt auch Besprechungen von Aufführungen zeitgenössischer Werke, an die man später offenbar nicht mehr erinnert werden wollte – eine bezeichnende Verschiebung in Titel und Inhalt: Vielen Beteiligten, Akteuren wie Zuschauern, erschien retrospektiv ausgerechnet die Zeit der nationalsozialistischen Diktatur als „Blütezeit“ des Theaters. Die Theater – nicht nur das von Gründgens geleitete Haus – werden in vielen Erinnerungen als „Insel“, als Refugium darstellerischer Qualitätsansprüche, als abgeschlossener Raum „autonomer“ Kunstausübung, als Bewahrer ästhetischer Maßstäbe und humaner Gesinnung in böser Zeit dargestellt – scheinbar dominierend: ein künstlerisch hochwertiges, „werktreu“ inszeniertes Klassikertheater.

Zugleich aber kann kaum bestritten werden, dass die Bühnen – personell „gesäubert“ und spielplanpolitisch überwacht, aber ebenso in einem bis dahin nicht gekannten Umfang finanziell unterstützt und sozial abgesichert – in besonderer Weise zum kulturellen Prestige des NS-Staates beitrugen. Wenn daher im Titel der vorliegenden Arbeit von der Theaterästhetik *des* „Dritten Reiches“ und nicht etwa distanzierend von der Theaterästhetik *im* „Dritten Reich“ die Rede ist, so ist darin schon eine zentrale These enthalten. Bühnen wie das Preußische Staatstheater, dessen vermeintliche „Sonderstellung“ unter der Leitung von Gründgens näher zu bestimmen sein wird, bildeten nicht einen Gegenpol zu einem irgendwie bestimmbar NS-Theater, sondern sie repräsentierten die Spitzenleistungen des Theaters des „Dritten Reiches“ und bezeugten für die NS-Führung damit die scheinbar segensreichen Wirkungen ihrer Kulturpolitik. Und diese weitgehende Integration in die Selbstdarstellung, in das kulturelle „Image“ des „Dritten Reiches“ gelang, wie zu zeigen den wird, erst dann zunehmend konfliktfrei, als die Versuche in der „Machtergreifungsphase“, eine genuin nationalsozialistische Aufführungsästhetik zu schaffen, zurückgedrängt wurden zugunsten einer Theaterästhetik, wie sie v. a. am Berliner Staatstheater unter Gründgens vertreten wurde.

Für die Herausarbeitung der Epochensignaturen des deutschen Theaters des „Dritten Reiches“ kann das Berliner Staatstheater unter Gründgens so als idealer Gegenstand gelten: Zum einen lässt sich hier am prominenten Beispiel zeigen, wie über die NS-Zeit hinaus wirkungsmächtige ästhetische Konzeptionen, die ihre Entstehung noch den krisenhaften Bedingungen der Weimarer Republik verdanken, im politischen Kontext der nationalsozialistischen Diktatur zum Ausgangspunkt widersprüchlicher Kunsterfahrungen werden. Zum anderen stellt sich durch die herausgehobene Position der „ersten Bühne des Reichs“ (Göring) die Frage nach deren kulturpolitischer Instrumentalisierbarkeit in zugespitzter Form. Dem komplexen Verhältnis von Theaterästhetik und kulturpolitischem Kontext, das die widersprüchliche Rezeption der Leistungen des Theaters in der NS-Zeit prägt, ist – so die methodische Ausgangsüberlegung – nur durch die konkrete Analyse der Ästhetik exemplarischer Aufführungen und ihrer Wirkung beizukommen. Denn der scheinbare Widerspruch – repräsentative Bühne des „Dritten Reiches“ einerseits, Ort regimeferner Kunsterfahrung für viele Zeitzeugen andererseits –, ist nur durch den ästhetischen Charakter der Aufführungen selbst erklärbar.

Doch finden sich detaillierte Untersuchungen der konkreten ästhetischen Gestaltung und Rezeption einzelner Aufführungen bislang zu selten in der wissenschaftlichen Fachliteratur, die ohnehin erst seit den achtziger Jahren der Vorherrschaft teils schönfärberischer Memoirenliteratur entgegenzutreten begann. Die bis dahin verfügbaren, meist literaturwissenschaftlichen Arbeiten<sup>1</sup> sowie die aufschlussreichen, aber wenig systematischen Quelleneditionen von Joseph Wulf<sup>2</sup> wurden nun u. a. ergänzt durch die noch heute als Standardwerk zu würdigende Überblicksdarstellung von Boguslaw Drewniak<sup>3</sup> sowie die systematische Untersuchung der NS-Theaterpolitik durch Jutta Wardetzky.<sup>4</sup> Seither sind zahlreiche Arbeiten zu kulturpolitischen, biographischen und lokalhistorischen Aspekten des Theaters in der NS-Zeit erschienen. Die tatsächlich verwirklichte Spielplanstruktur etwa, die Zensurpraxis sowie der Niederschlag der NS-Kulturpolitik auf die lokale Ebene, insbesondere was die Besetzung von Leitungspositionen anbelangt, wurde zuletzt detailreich von Thomas Eicher, Barbara Panse und Henning Rischbieter dargestellt.<sup>5</sup> Diese Publikation bildete den Abschluss eines mehrjährigen Forschungsprojekts am Institut für Theater-

---

<sup>1</sup> Siehe z. B. die Arbeit von Bruno Fischli: *Die Deutschen-Dämmerung. Zur Genealogie des völkisch-faschistischen Dramas und Theaters*. Bonn 1976; eine Ausnahme bildet die Untersuchung von Wolf-Eberhard August: *Die Stellung der Schauspieler im Dritten Reich*. München 1973, sowie einzelne biographisch orientierte Dissertationen oder auch die reichlich unkritische und methodisch hilflose Darstellung der „Klassikerinszenierung“ von Gründgens durch Edda Kühlken, Diss. Köln 1970

<sup>2</sup> J. Wulf: *Theater und Film im Dritten Reich*. Eine Dokumentation. Wie Wulfs Bände zu anderen Kulturfeldern erstmals erschienen Anfang bzw. Mitte der sechziger Jahre.

<sup>3</sup> B. Drewniak: *Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte*. Düsseldorf 1983

<sup>4</sup> J. Wardetzky: *Theaterpolitik im faschistischen Deutschland*. Berlin (DDR) 1983

<sup>5</sup> H. Rischbieter (Hg.): *Theater im „Dritten Reich“*. Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik. Seelze-Velber 2000

wissenschaft der Freien Universität Berlin, in dessen Umfeld seit den achtziger Jahren auch eine ganze Reihe äußerst materialreicher Magisterarbeiten zur Theatergeschichte verschiedener deutscher Städte in der NS-Zeit entstanden ist.

Zusammenfassend und zugespitzt gesagt: Wir wissen heute weitgehend, wer wo was gespielt oder inszeniert hat und unter welchen allgemeinen kulturpolitischen Rahmenbedingungen im NS-Staat Theater gespielt, zugesehen und über Theater geschrieben wurde. Aber *wie* inszeniert und gespielt wurde, *was* die Zuschauer *wie* rezipierten, ist bislang kaum untersucht, wäre doch aber das zentrale Erkenntnisinteresse in einer genuin theaterwissenschaftlichen Theatergeschichtsschreibung. So stößt die vorliegende Arbeit in ein weitgehend unbearbeitetes aber zentrales Forschungsfeld vor, findet sich aber zugleich mit methodischen Problemen konfrontiert, die im Folgenden zunächst reflektiert werden müssen.

## **Methodenproblematik**

Theorie und Methodik der theaterwissenschaftlichen „Aufführungsanalyse“ im engeren Sinne wurden ursprünglich Anfang der siebziger Jahre mit programmatischem Impetus ausdrücklich auf das Gegenwartstheater bezogen entwickelt, und so bedarf es einiger Vorausüberlegungen, um zu zeigen, dass auch die Beschäftigung mit historischen Aufführungen in diesem methodischen Horizont mit wissenschaftlich gesichertem Gewinn zu betreiben ist. Arno Paul und andere<sup>6</sup> gingen von einem kommunikationstheoretischen Theaterbegriff aus, der das Zusammenspiel von Produktion und Rezeption als konstitutives Merkmal der Theateraufführung betonte, und rückten die analytische Beschäftigung mit einem je einmaligen Theatervorgang, bei dem der Wissenschaftler als Beobachter anwesend ist, ins Zentrum der theaterwissenschaftlichen Tätigkeit – zumindest in der Theorie. Als unwissenschaftlich zurückgewiesen wurde das „Rekonstruktions“-Konzept der älteren Theaterwissenschaft, welches das „Theaterkunstwerk“ durch „die Lücken der Überlieferung kombinatorisch ergänzende Rekonstruktion“ (Max Herrmann) wieder erstehen lassen wollte<sup>7</sup> – idealiter bis hin zur Wiederaufführung.

Natürlich wird man in der Fixierung auf das Gegenwartstheater bei Paul und anderen auch ein gerüttelt Maß „Zeitgeist“ sehen dürfen: Die Soziologie galt als neue Leitdisziplin und

---

<sup>6</sup> Siehe die Aufsätze von A. Paul: „Theater als Kommunikationsprozeß“ von 1971 und „Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handel“ von 1972, besonders auch M. Wekwerths 1971 in der DDR publizierten Text: Theater und Wissenschaft. Überlegungen für das Theater von heute und morgen...(Vollständige Literaturangaben wie in den folgenden Anmerkungen: siehe Literaturverzeichnis).

<sup>7</sup> Zit. nach Th. Girshausen: Zur Geschichte des Faches. In: R. Möhrmann (hg.): Theaterwissenschaft heute..., S. 28

die „teilnehmende Beobachtung“ als avancierteste Methode. Die Wissenschaft selbst sollte als politische Praxis verstanden werden und richtete sich auf die aktuellen gesellschaftlichen Interessen aus, wie sie auch zunehmend auf dem Gegenwartstheater verhandelt wurden. Zudem galt das Feld der Theatergeschichte – folgt man einer boshaften Charakterisierung von Hans-Thies Lehmann aus den achtziger Jahren – weitgehend als Tummelplatz von antiquarischer Liebhaberei, zweitrangigen Philologen, schöngestigen Halbwahrheiten und blumigen „Würdigungen“. Die Hinwendung zum Gegenwartstheater richtete sich also auch gegen den sprichwörtlich gewordenen „Muff unter den Talaren“.<sup>8</sup> Doch basierten diese Überlegungen zur Aufführungsanalyse andererseits auf einem zentralen Problem der Theaterwissenschaft: Folgt man den kommunikationstheoretischen Grundeinsichten über den Charakter der Theateraufführung – die Betonung der Rezeption als deren konstitutiver Bestandteil –, so ist das konkrete historische Theaterereignis in der Tat nicht wieder „herstellbar“, sondern unwiederbringlich vergangen, ja sogar nie als „Objekt“ in dem Sinne vorhanden gewesen, wie etwa die Kunstgeschichte oder die Literaturwissenschaft über ihre Objekte verfügen kann. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit historischen Aufführungen ist aber dennoch legitim und mit Erkenntnisgewinn zu leisten, wenn man die Grenzen der Erkenntnismöglichkeiten anerkennt: Während der Literaturwissenschaftler als „Primärtext“ schriftlich fixierte (oder auch in einer konkreten Form mündlich tradierte) Literatur bearbeitet, ist der „Primärtext“ des historisch arbeitenden Theaterwissenschaftlers nicht die vergangene Aufführung selbst, sondern deren Spuren, Zeugnisse, Dokumente, aus deren Bearbeitung erst ein Bild der Aufführung entsteht: der „Gegenstand“ erscheint erst als Ergebnis der wissenschaftlichen Arbeit und nur in der von ihr ermöglichten Weise – nicht wieder hergestellt, sondern dargestellt, beschrieben.

Guido Hiß verknüpft in seinem Versuch, die theaterwissenschaftliche Aufführungsanalyse theoretisch abzusichern, die kommunikationstheoretische Tradition mit neueren Entwicklungen der Semiotik, wie sie im Bereich des Theaters in Deutschland besonders von Erika Fischer-Lichte vorangetrieben worden sind, und greift dabei auf Roland Barthes' Begriff des „Simulacrum“ zurück: Das „Simulacrum“ als Endprodukt der „strukturalistischen Tätigkeit“ der Analyse strebe nicht an, mit dem „Objekt“ deckungsgleich zu sein, sondern „rekonstruiert es derart, daß in dieser Rekonstruktion zutage tritt, nach welchen Regeln es funktioniert.“<sup>9</sup>

Die Anwendung eines solchen Begriffs auf die theaterwissenschaftliche Aufführungsanalyse bietet grundsätzlich die Möglichkeit, an die Stelle der Klage darüber, was in der nachholenden Beschäftigung mit vergangenen Aufführungen notwendigerweise defizitär

---

<sup>8</sup> So wird uns etwa der bis in die siebziger Jahre tätige Berliner Ordinarius für Theaterwissenschaft Hans Knudsen in dieser Arbeit mehrfach als Theaterkritiker nationalsozialistischer Tageszeitungen begegnen.

<sup>9</sup> G. Hiß: Der theatralische Blick..., S. 14

bleiben muss, die Einsicht zu setzen, dass eine solche Analyse durchaus mit wissenschaftlichem Gewinn zu betreiben ist. Dies gilt auch dann, wenn man einschränkend auch hier wiederum vor der Illusion der Vollständigkeit und Abschließbarkeit der interpretatorischen Beschäftigung warnen muss: So sind es insbesondere bei der Beschäftigung mit historischen Aufführungen nicht „die“ Regeln des „Objekts“ schlechthin, die ein „Simulacrum“ einer Aufführung zu Anschauung bringt, sondern das „Objekt“ erscheint im Spiegel spezifischer Antworten auf die konkreten Erkenntnisinteressen und Prämissen des Fragenden. So lässt sich in quellenkritischer hermeneutischer Arbeit den Sedimenten, Abbildungen, Erzählungen vergangener (als Kommunikationsvorgang einmaliger) Aufführungen Erkenntnistiftendes abgewinnen, ohne dem falschen Konsistenzzwang eines Rekonstruktions-Begriffs auf den Leim zu gehen. Und dies gerade, indem man an den grundlegenden Einsichten eines kommunikationstheoretisch fundierten Theaterbegriffs festhält und diese bei der Interpretation von Theaterkritiken, Zeitzeugenberichten und anderen Rezeptionsdokumenten fruchtbar macht. Denn ohne diese Materialien kommt die Analyse der Ästhetik und Rezeption historischer Aufführungen nicht aus, besonders, wenn sie, wie in den hier vorgestellten Beispielen, auf audiovisuelle Aufzeichnungen verzichten muss. Dies muss kein grundlegender Nachteil sein, sondern hilft im Gegenteil, ein übliches Problem zu vermeiden, das gemeinhin in der Praxis theaterwissenschaftlicher Methodenseminare auftritt, in denen Studierende vor Videogeräten unter Zuhilfenahme der „slow motion“-Taste nach systematisch aufgebauten Listen kompliziert klingende „Zeichen“-Sorten sortieren. Der Glaube, hiermit eine „objektive“ Dokumentation der Aufführung erstellen zu können, der dann in einem zweiten Schritt die Interpretation folgen kann, ist eine Idealisierung, die zurückzuweisen ist. Tatsächlich ist die Wahrnehmung signifikanter Aspekte der Aufführung, die Charakterisierung der Art und Weise, „wie“ bestimmte „Bezeichnungsprozesse“ mittels theatralischer Zeichen vorgenommen werden, ohne ein interpretierendes Rezeptionsverhalten (des Wissenschaftlers gegenüber dem Material, das ihm zur Verfügung steht) schlechterdings nicht zu leisten. Denn dies entspricht ja gerade dem Charakter des Zeichens, dass es seine Denotation mit einschließt bzw. provoziert. Es lässt sich nicht zunächst „objektiv“ erkennen und erst danach „verstehen“. Hiß kommt daher zur Schlussfolgerung: „Dokumentierende Beschreibung, Analyse und Interpretation sind nur pragmatisch und nicht wesentlich zu scheidende Stufen des Erkennens.“<sup>10</sup>

In dem Maße wie das für die vorliegende Arbeit zur Verfügung stehende Material ohnehin die Illusion einer „vollständigen“ Dokumentation der untersuchten Aufführungen unmöglich macht, wurde hier aus pragmatischen Gründen denn auch auf die übliche systematische Abarbeitung von „Zeichen“-Katalogen verzichtet. Auch wenn die theater-

---

<sup>10</sup> G. Hiß: Zur Aufführungsanalyse. In: R. Möhrmann (Hg.): Theaterwissenschaft heute..., S. 75

semiotische Fachterminologie so weitgehend in den Hintergrund tritt, sieht sich diese Arbeit aber gleichwohl, wie an verschiedenen Stellen deutlich werden wird, den Erkenntnissen der neueren Theatersemiotik verpflichtet. Wissenschaftliche Objektivität kann aber nicht nur durch ein scheinbar objektives Transkriptionsverfahren entstehen, das ohnehin ein doppeltes wäre: 1. die Abbildung der Aufführung auf Video, 2. die Transkription des Videos in schriftlich fixierte dokumentierende Beschreibung – sondern in einer quellenkritischen und transparenten Würdigung von Materialien, deren weitgehend „indirekter“, vermittelter oder „subjektiver“ Charakter bewusst gemacht und in die Interpretation einbezogen werden muss. Gerade der Umgang mit historischen Aufführungen zwingt so zu dazu, die oben diskutierten kommunikationstheoretischen Prämissen ernst zu nehmen, die in der beschriebenen Seminarpraxis oft in den Hintergrund treten wenn man glaubt, man „habe“ die Aufführung ja auf Video.

So stellt auch Theo Girshausen bereits 1990 in einem Überblick zur Geschichte des Faches als „mittlerweile gezogene Konsequenz“ der Debatte um die Möglichkeit, sich wissenschaftlich mit der transitorischen Kunst des Theaters zu beschäftigen, fest, es sei durchaus nichts Ungewöhnliches, dass der Gegenstand der Wissenschaft nicht „an sich“, sondern nur in Vermittlung begegne und die Arbeit des Interpreten eben darin bestünde, sich diese Vermittlungen zu vergegenwärtigen:

„Ob es, in der Analyse von Gegenwartsaufführungen, die Hinsicht auf das eigene Beteiligtsein am theatralischen Prozess ist, aus dem Gesichtspunkte der Beschreibung und Kriterien der Interpretation gewonnen werden, oder ob man, auf dem Feld der Theaterhistorie, rezeptionsgeschichtliche Voraussetzungen macht und in einzelnen Aufführungen die ästhetisch besondere Antwort auf externe Fragen findet [...] – längst ist klar, dass die Werke des Theaters nur in vielfältiger Vermitteltheit greifbar sind.“<sup>11</sup>

## **Quellen und Erkenntnisinteresse**

An diese theoretischen Positionsbestimmungen müssen sich für den Versuch, Theateraufführungen aus der NS-Zeit zu untersuchen, pragmatische Überlegungen anschließen: In welchen „Vermittlungen“ – um Girshausens Begriff aufzunehmen – erscheinen uns heute die Aufführungen des Theaters der NS-Zeit? Welche Dokumente und Rezeptionssedimente sind vorhanden und was ist der mit ihnen mögliche Erkenntnisgewinn? Welche Fragen stellt die vorliegende Arbeit an diese Quellen, was ist das Erkenntnisinteresse?

---

<sup>11</sup> Th. Girshausen: Zur Geschichte des Faches. Ebd., S. 31

Das wichtigste Material sind zeitgenössische Theaterkritiken. Sie transportieren – bewusst oder nicht – Vorstellungen von/Erwartungen an Theater, welche die besprochenen Aufführungen auf irgendeine Weise erfüllen oder nicht erfüllen; sie geben Interpretationen, die Rückschlüsse auf Regiekonzepte, Darstellungsabsichten der Produzenten, die Gestalt des Präsentierten – also auf die Inszenierung<sup>12</sup> –, aber ebenso auf den Erwartungshorizont und die Rezeption durch das Publikum ermöglichen können. Jedoch sind sie „Rezeptions-sedimente“ mit einem in dieser Zeit besonders prekären, interpretationsbedürftigem Status. Denn hier sind nicht nur, wie bei jeder Auswertung von Theaterkritiken, subjektive Blickwinkel, politisch-ideologische Herkünfte und Vorlieben für besondere ästhetische Ausprägungen des Mediums in Rechnung zu stellen. Zu beachten sind vielmehr auch die spezifischen Auswirkungen der NS-Presspolitik, die zum einen eine Vielzahl bedeutender Theaterkritiker der Weimarer Republik aus politischen oder rassistischen Gründen von einer weiteren Betätigung ausschloss, zum anderen die verbliebenen Fachvertreter beständig gängete und als Erfüllungsgehilfen staatlicher Propaganda ansah. Das im Jahr 1937 von Propagandaminister Goebbels erlassene „Verbot der Kunstkritik“ markierte in der Praxis, zumindest was die Theaterkritik betrifft, dabei keinen wesentlichen Einschnitt mehr. Die wichtigsten Weichenstellungen waren bereits im Jahr 1933 erfolgt. Und einzelne Journalisten wie K. H. Ruppel (Kölnische Zeitung), Bruno E. Werner (Deutsche Allgemeine Zeitung) oder auch der in den vierziger Jahren für das NS-Parteiorgan Völkischer Beobachter schreibende Richard Biedrzyński verzichteten auch – bei aller gebotener Vorsicht – nach dem offiziellen Verbot nicht auf dezidiert kritische Äußerungen zu Einzelaspekten der besprochenen Aufführungen. Doch grundsätzlich sollten die „Kunsthochbetrachter“ nicht „mies machen“, sondern „vermitteln“ und im Wesentlichen den Erfolg der NS-Kulturpolitik kommunizieren, was nicht selten zu undifferenzierter Lobrednerei führte.

Als Korrektiv bei der Bewertung dieser Quellen bietet sich einerseits an, auch außerhalb des Machtbereichs der Nationalsozialisten entstandene Theaterkritiken (die nicht per se objektiver sein müssen) heranzuziehen, andererseits ist die Gewinnung zusätzlicher Informationen aus einer Vielzahl heterogener Quellen unumgänglich. Hier seien vor allem Aufführungsfotos und Programmhefte,<sup>13</sup> Memoiren und Archivmaterialien aus Intendantenbüros und kulturpolitischen Dienststellen genannt. In wenigen Fällen standen auch Regiebücher und Bühnenbildskizzen zur Verfügung. Die Nachlässe des Bühnenbildners Traugott

---

<sup>12</sup> Der Begriff der Aufführung ist zum einen konkreter, zum anderen umfassender als der der Inszenierung: Die herangezogenen Kritiken beschreiben in der Regel die konkrete Aufführung am Premierenabend und bilden mehr ab als nur Aspekte der Inszenierung selbst, sondern eben auch die Rezeption, die Rahmenbedingungen etc. der jeweiligen Aufführung. Daher muss auch klar ausgewiesen werden, wenn zusätzliche Informationen aus Quellen stammen, die sich auf eine andere Aufführung derselben Inszenierung beziehen.

<sup>13</sup> Hier konnte besonders auf die umfangreiche Programmheftsammlung der Stiftung Stadtmuseum Berlin zurückgegriffen werden.

Müller sowie des Regisseurs und Schauspielers Lothar Müthel, die im Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin zu finden sind, bieten hier aufschlussreiches Material und stellen auch umfangreiche Konvolute von Theaterkritiken zur Verfügung. Wichtige Sammlungen und Nachlassmaterialien zu einzelnen mit dem Preußischen Staatstheater verbundenen Schauspielern und Regisseuren finden sich auch im Archiv der Akademie der Künste in Berlin. Allerdings sind an wichtigen Stellen Lücken zu beklagen: Die Akten der Reichstheaterkammer etwa sind weitgehend einem Bombenschaden in den letzten Kriegsmonaten zum Opfer gefallen. Die im ehemaligen „Berlin Document Center“ (jetzt im Bundesarchiv Berlin) zusammengefassten personenbezogenen Akten enthalten bei Theaterleuten – neben Dokumenten aus den Entnazifizierungsverfahren – meist nur Material aus dem Bereich der Reichsfilmkammer oder gelegentlich der Reichsschrifttumskammer. Die erhaltenen Akten der Theaterabteilung des Propagandaministeriums beginnen, was die Preußischen Staatstheater betrifft, erst im Jahr 1937. Ebenso fehlen wichtige Bestände des Staatstheaters selbst: Zwar sind Akten aus dem Bereich der Generalintendanz in großer Fülle vorhanden,<sup>14</sup> wenig aber aus dem Bereich des künstlerischen Betriebsbüros der Schauspiele oder auch der Schauspielleitung selbst. Die Personalakten der in der letzten Kriegsspielzeit aktiven Mitglieder sind offenbar verloren, erhalten sind nur die zuvor ausgelagerten Bestände mit den abgelegten Akten der bereits ausgeschiedenen Mitglieder. Die amtliche Korrespondenz von Intendant Gründgens, die aufgrund der Verselbständigung seines Bereiches nur vereinzelt in den Akten der Generalintendanz erscheint, ist offenbar weitgehend nur noch in den Einzeldokumenten erhalten, die Gründgens selbst aufbewahrt hat, und die – neben privater Korrespondenz und Materialien aus der Zeit nach 1945 – die Grundlage der Quelleneditionen von Rolf Badenhausen und Peter Gorski-Gründgens bildeten.<sup>15</sup> Dieses Material, teils in Abschrift schon länger im Düsseldorfer Theatermuseum vorhanden, ergänzt durch eine Vielzahl von Dokumenten aus der Nachkriegszeit (wie z. B. Interview-Transkriptionen aus dem Entstehungsprozess der ersten Gründgens-Biographie von Curt Riess) wurde im Jahr 2000 als „Gründgens-Nachlass“ von der Staatsbibliothek in Berlin erworben.<sup>16</sup>

Diese vielfältigen Materialien sind, bei allen Lücken, vor allem auch dazu geeignet, die institutionsgeschichtlichen Rahmenbedingungen zu klären und der Frage nachzugehen,

---

<sup>14</sup> Früher in der Merseburger Zweigstelle des Zentralen Staatsarchivs der DDR, heute im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz in Berlin.

<sup>15</sup> R. Badenhausen, P. Gründgens-Gorski (Hg.): Gustaf Gründgens. Briefe, Aufsätze, Reden. München 1970; R. Badenhausen: (Hg.): Gustaf Gründgens. Laßt mich ausschlafen. Neue Quellen zur Wirklichkeit und Legende des großen Theatermannes. München 1982

<sup>16</sup> Ich danke Dr. Dagmar Walach, die mir zu einem Zeitpunkt, als die Bearbeitung noch nicht abgeschlossen war, Einblick in Teile des Bestandes ermöglicht hat, sowie Dr. Eef Overgaauw für die freundliche Erlaubnis seitens der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin. Die ausgewerteten Interviews von Curt Riess sind im Folgenden nachgewiesen als: Riess-Interviews, Nachlass Gustaf Gründgens, SBB PK



worin die angebliche „Sonderstellung“ der Preußischen Staatstheater nun eigentlich bestanden hat. Denn es scheint unbedingt geboten, die Aufführungen im Zusammenhang mit der Institutionsgeschichte zu diskutieren, denn die isolierte Betrachtung bedeutsamer Aufführungen als gleichsam „zeitlose“ Kunstwerke brächte die Gefahr mit sich, wesentliche Produktions- und Rezeptionsvoraussetzungen zu übersehen und hinter den oben diskutierten kommunikationstheoretisch fundierten Theaterbegriff zurückzufallen. Zudem schien es wichtig, durch einen ausführlichen diachronen und synchronen Spielplanüberblick den Stellenwert der ausgewählten Aufführungen deutlich zu machen.

Vor diesem Hintergrund soll gefragt werden: Wie verhalten sich die ausgewählten Aufführungen in ihrer Ästhetik und in den Inhalten zum gesellschaftlichen und kulturpolitischen Kontext, und wie wurden sie von Presse und Publikum aufgenommen? Was erschien als ihre spezifischen Qualitäten und wie sind sie in die Geschichte des Mediums zu verorten? Welche Rolle spielen etwa vorhandene nationalsozialistische Lesarten bei der Aufführung von „Klassikern“, z. B. in der Charakterisierung des Helden? Spiegeln sich aktuelle gesellschaftliche Realitäten in Aufführungen und wie? Und wie verhalten sich Inszenierungen von nazistischer Gegenwartsdramatik gegenüber den ideologischen Absichten der Autoren?

Einleitend muss aber zunächst an den künstlerischen Rang und das ästhetische Profil erinnert werden, die das Preußische Staatstheater unter der Leitung von Leopold Jessner in der Weimarer Republik erlangt hatte. Von der „Jessner-Treppe“ zur „Jessner-Krise“: der Etablierung einer umkämpften avantgardistischen Profilierung des Theaters folgte bald eine zunehmende politische Polarisierung des Publikums, in der sich die gesellschaftliche und konstitutionelle Krise der Endphase der Weimarer Republik niederschlug. Sowohl die Aufführungen der „Machtergreifungsphase“ als auch die dann von Gründgens etablierte Aufführungsästhetik können als Antworten auf diese Krise verstanden werden.

Eingebettet in eine Darstellung der institutionsgeschichtlichen Rahmenbedingungen – die Berufung einer neuen, prononciert NS-nahen Schauspielleitung, die „Säuberung“ des Personals, die Bemühungen um einen nationalsozialistischen Spielplan – sollen drei höchst unterschiedliche Versuche untersucht werden, aufführungsästhetisch auf die neue Lage zu reagieren: So reiben sich in der Inszenierung von Hanns Johsts „Schlageter“ durch den neuen Intendanten Franz Ulbrich politischer Aktivismus des Stückes und eher biederes Handwerk des Regisseurs, gleichwohl wurde die Aufführung als „nationaler Akt“ und gleichsam offiziöser Beginn des Theaters des „Dritten Reiches“ erlebt. Lothar Müthel militarisiert in seiner Inszenierung von Schillers „Braut von Messina“ den Chor zum Korps und versucht so den Anschluss an aktuelle Bemühungen um eine NS-Ästhetik der Masseninszenierung. Jürgen Fehling schließlich inszeniert mit der ihm eigenen Vehemenz

Johsts Luther-Stück „Propheten“ und es wird zu fragen sein, ob und wie er damit auch die ideologischen Absichten des Autors den Zuschauern vermittelt.

Für die Ära Gründgens wurden drei Aufführungen ausgewählt, an denen Gründgens als Schauspieler und teils auch als Regisseur federführend beteiligt war: An Lothar Mühels Inszenierung von Shakespeares „Hamlet“ – mit Gründgens in der Titelrolle – kann zum einen das Verhältnis der Aufführung zu den politisch-ideologischen Forderungen diskutiert werden, die sich mit diesem, in Deutschland in einer besonderen Interpretationstradition stehenden Stück verbanden. Zum anderen entspann sich um Gründgens' Darstellungsweise eine heftige Kontroverse, die der Intendant mit einer drastischen Rücktrittsdrohung beendete, die aber zugleich wichtigen Aufschluss über die theaterästhetischen Vorstellungen der Beteiligten bietet.

Mit Hans Rehberg und dessen Preußendrama „Der Siebenjährige Krieg“ – inszeniert und gespielt von Gründgens – rückt der am Staatstheater meistgespielte zeitgenössische Dramatiker in den Blickpunkt. Die Aufführung von Lessings bürgerlichem Trauerspiel „Emilia Galotti“ schließlich verwirklichte scheinbar idealtypisch die mit dem Begriff der „Werktreue“ verbundenen aufführungsästhetischen Grundüberzeugungen des Regisseurs Gründgens.

Auf Grundlage der so gewonnenen Erkenntnisse über den Charakter der von Gründgens verteidigten „werktreuen“ Aufführungsästhetik soll im Schlusskapitel noch einmal zusammenfassend nach dem Verhältnis von Gründgens-Theater und NS-Theaterpolitik gefragt werden.

Natürlich ließe sich die Auswahl der besprochenen Aufführungen um viele interessante Beispiele ergänzen, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit teils nur im Spielplanüberblick und an anderer Stelle gestreift werden konnten: Gründgens' langjährige Auseinandersetzung mit Goethes „Faust“-Dichtungen etwa könnte besonders zur Frage der Kontinuität (und Diskontinuität) von theaterästhetischen Ansätzen über die zeithistorischen Epochen-schranken hinweg Aufschlüsse geben.<sup>17</sup> Jürgen Fehlings Inszenierung von Shakespeares „Richard III.“, die später von vielen Beobachtern als regimekritisch aufgefasst wurde, 1937 aber auch von NS-nahen Theaterkritikern mit Bewunderung aufgenommen worden ist, gibt nach wie vor Rätsel auf. Wie verstand man wenige Monate nach Kriegsbeginn ein Stück wie Büchners „Dantons Tod“, das in Gründgens' Regie im Dezember 1939 überraschend auf dem Spielplan des Staatstheaters auftauchte? Unterstützte Gründgens' Darstellung von Schillers „Fiesco“ – im April 1940 von Karl Heinz Stroux inszeniert – womöglich den antidemokratischen Führerbegriff der Nationalsozialisten? Wie vermittelte sich Gerhart Hauptmanns Verarbeitung des antiken Atridenstoffes in Fehlings Inszenierung der „Iphigenie in Delphi“ im November 1941 den Zuschauern? Die vorliegende Arbeit möchte so auch ein

---

<sup>17</sup> Siehe hierzu u. a.: G. Mattenklott: Gründgens als Mephisto in Goethes „Faust“. In: E. Fischer-Lichte/D. Walach (Hg.): Als Schauspieler fühle ich mich..., S. 59-67

Anstoß für weitere Forschungsarbeit sein, die Theatergeschichte als Aufführungsgeschichte begreift.

## **Dank**

Prof. Dr. Henning Rischbieter hat diese Studie angeregt und kritisch begleitet. Ich danke ihm für seine freundschaftliche Unterstützung sehr herzlich, ebenso den zahlreichen Menschen, die zudem auf unterschiedliche Weise durch ihren Rat, Auskünfte und Bereitstellung von Materialien zur Entstehung dieser Arbeit beigetragen haben.

Ich danke Johanna Muschelknautz, Torsten Körner und Barbara Panse, Dr. Dagmar Walach (Theaterhistorische Sammlungen des Instituts für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin und Bearbeiterin des Gründens-Nachlasses, Staatsbibliothek zu Berlin), Dr. Renate Rätz und Stephan Dörschel (Archiv der Akademie der Künste, Berlin), Dr. Winrich Meiszies und Frau Schild (Theatermuseum Düsseldorf), Dr. Lothar Schirmer (Stadtmuseum Berlin), den Mitarbeitern des Bundesarchivs in Berlin sowie des Geheimes Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz, Frau Kirschbaum-Reibe (Mikrofilmarchiv, Otto-Suhr-Institut der Freien Universität Berlin), Herr Rübesame (Archiv des Deutschen Theaters, Berlin), Frau Krause (Museum für Kommunikation, Berlin) und Frau Hellhammer (Theatersammlung Köln).

Prof. Dr. Hermann Haarmann und Prof. Dr. Theo Girshausen haben im Vorfeld bei der Schärfung der Fragestellung mitgeholfen, beim Abschluss des Promotionsverfahrens wirkten Prof. Dr. Erika Fischer-Lichte als aufmerksame Zweitgutachterin sowie Prof. Dr. Klaus Siebenhaar und Prof. Dr. Helmar Schramm mit. Für die Anschubfinanzierung, ohne die es die vorliegende Dissertation wohl nicht geben würde, danke ich der Kommission zur Vergabe von Promotionsstipendien (NaFöG) des Landes Berlin.

Und schließlich danke ich herzlich meinen Eltern und meiner Frau Giuliana für ihre Unterstützung und ihr Vertrauen.