

## I. Das Preußische Staatstheater und das Ende der Weimarer Republik

### I.1. Von der „Jessner-Treppe“ zur „Jessner-Krise“

Der Aufstieg Berlins zur deutschen Theatermetropole war seit der Reichsgründung vor allem durch das künstlerische und unternehmerische Engagement von „Privattheater“-Direktoren wie Otto Brahm und Max Reinhardt vorangetrieben worden.<sup>1</sup> Dagegen trat zu Beginn der Weimarer Republik das ehemals Königliche, nun Staatliche Schauspielhaus in Berlin in den Mittelpunkt des bald entbrannten öffentlichen Kampfs um eine zeitgemäße und bewusst zeitbezogene Theaterkunst. Grundlage hierfür war die Einrichtung einer künstlerisch eigenständigen Intendanz für das Schauspielhaus am Gendarmenmarkt (inklusive des zeitweise mitbespielten Schillertheaters in Charlottenburg), die nur verwaltungsmäßig der Generalintendanz untergeordnet war. Für diese neue Spitzenposition des Berliner Schauspieltheaters hatte man Leopold Jessner gewonnen, der als erfolgreicher Theaterleiter in Hamburg und Königsberg ausgewiesen war, aber als SPD-Mann jüdischer Herkunft und konsequenter Neuerer von Beginn an Kontroversen auslöste. Jessners Ruhm in seiner Berliner Zeit basiert vor allem auf einer radikalen Übertragung ästhetischer Prinzipien des bereits im Absterben begriffenen Dramen-Expressionismus auf die Klassikerregie: Die radikale Zuspitzung auf einen aktuell schlagkräftigen Ideengehalt, hinter dem psychologisch-realistische Rollenentfaltung und Handlungsmotivierung zurückzustehen hatten, war ebenso expressionistisch inspiriert wie der harsche, aggressive Sprechgestus und die Überschreitung einer realistischen Bewegungsregie ins Symbolische. Mit symbolhaften, anti-illusionistischen Farben und Räumen arbeiteten auch die Bühnenbilder, wobei das Spiel auf einem Bedeutung zuweisenden abgestuften Podium, der 1920 für „Richard III.“ erstmals von Emil Pirchan gebauten „Jessner-Treppe“, geradezu als Markenzeichen galt. Skandal wie Begeisterung erregte Jessner durch die Herstellung aktueller Zeitbezüge. Die Herausarbeitung eines „überzeitlichen“ „geistigen Kerns“ der Stücke – so die Programmatik

---

<sup>1</sup> Vgl. H. Rischbieter: Theater als Geschäft. Über jüdische Theaterregisseure und Theaterdirektoren in Berlin 1894-1933. In: H.-P. Bayerdörfer (Hg.): *Theatralia Judaica...*, S. 205-217.

Jessners<sup>2</sup> – legitimierte zugleich, diesen in Bezug zu setzen mit dem „geistige Kern“ aktueller politischer Auseinandersetzungen, wobei Jessner in der ersten Jahren seiner Amtszeit vor allem die Abrechnung mit dem abgetretenen wilhelminischen Herrscherhaus und den noch keineswegs abgetretenen alten Machteliten suchte. Ein berühmtes Beispiel: die legendäre Inszenierung von Schillers „Wilhelm Tell“ (1923), in der die Auftrittsfanfare für den als wüst-despotischer Geißler Peitsche schwingend vor das in zwei Lagern tobende Publikum tretenden Fritz Kortner unverkennbar das stadtbekanntes Hupsignal denotierte, das für die kaiserlichen Automobile vorbehalten gewesen war.<sup>3</sup> Dass die plakative politische Dimension solcher Inszenierungen – zudem wie beim Dramen-Expressionismus mehr abstrakten „geistigen“ Idealen als konkreten politischen Zielen verbunden – zu einer sich rasch abnutzenden Pauschalisierung neigte, war die Kehrseite dieser abstrahierenden Methode.

Als der Theaterkritiker Alfred Kerr 1929 Jessner als Protagonisten eines „perikleischen Zeitalters der Republik“ feiert,<sup>4</sup> ist dies bereits im Rückblick gesprochen und nur noch eine Unterstützung im Rückzugsgefecht. Zum Ende der zwanziger Jahre war von der Blütezeit einer vielfältigen, ästhetisch wie politisch avancierten Bühnenkunst, als die uns heute diese Epoche erscheint, in Feuilletons und kulturpolitischen Debatten ganz und gar nicht die Rede. Waren schon in den übertrieben „golden“ genannten Phasen der labilen Weimarer Republik die kulturellen Erfolge heftig umstritten, so treffen nun die erneute Wirtschaftskrise, politische Polarisierung und Radikalisierung der Gesellschaft auch verschärft das Theater. Viele verunsicherte Bürger flüchten sich in verschwommene Hoffnungen auf einen autoritären Staat, der das „Chaos“ klären soll, und reagieren zunehmend aggressiv auf ein Theater, das antirepublikanische Machteliten in Justiz und Militär angreift, weiter gehende gesellschaftliche Veränderungen anmahnt und eine Ästhetik entwickelt, die illusionistische Behaglichkeit verwehrt.<sup>5</sup> Pressekampagnen, nicht nur der Naziblätter, mobilisieren den angestauten Unmut gegen die nie recht geliebte und nun scheinbar zunehmend diskreditierte Staatsform und entladen Existenzängste und nationalistische Ressentiments gerade auch gegen das vermeintlich schändliche Treiben im kulturellen Bereich. Jessner, als Aushängeschild des Theaters der Republik, ist dabei bevorzugtes Angriffsziel rechter Agitation wie des allgemeinen Unmuts: die „Jessner-Krise“ wird zum Schlagwort der Debatte, den sozialdemokratischen (und jüdischen) Theatermann schlägt man, die zerrüttete Republik meint man. Dieser sieht die Theaterkrise herbeigeredet, vereinzelte Pannen überbewertet.<sup>6</sup> Aber er zeigt Wirkung, macht ästhetische und politische Zugeständnisse, verliert Biss und Profil, ohne damit eine Basis im auseinander triftenden Publikum zurückzugewinnen zu können. Und

---

<sup>2</sup> Vgl. Jessners diverse programmatische Erklärungen in: Schriften. Theater der zwanziger Jahre. Hg. v. H. Fetting. Berlin 1979

<sup>3</sup> So Fritz Kortner in seiner anschaulichen Schilderung der Szene in: Aller Tage Abend..., S. 227

<sup>4</sup> Berliner Tageblatt, 5.4.1929

<sup>5</sup> Vgl. dazu, wie im Folgenden: G. Rühle: Einleitung. In: Ders. (Hg.): Zeit und Theater 1933-1945..., S. 9-34

<sup>6</sup> Vgl.: L. Jessner: Staatliches Schauspielhaus (1930). In: Ders.: Schriften..., S. 31-36

so ist das Bild, das „Pressuregroups“ wie Alfred Rosenbergs „Kampfbund für deutsche Kultur“ vom Zustand des Theaters entwerfen – hier: „Kulturbolschewismus“, da: frivole Geschäftemacherei – durchaus übertrieben. Aber die anhaltende Wirtschaftskrise zeigt Folgen: Die Ebbe in öffentlichen und privaten Kassen lässt Einnahmen und Zuschüsse dahin schmelzen, ein Privattheatersterben setzt ein, öffentliche Bühnen geraten ebenso unter Druck und beginnen zu lavigieren zwischen verschärftem „Zeittheater“, Öffnung für populistisch aufbereitete „nationale“ Themen und dem hilflosen Versuch, dem ermüdeten Publikum mit leichter Unterhaltung hinterherzulaufen.

Ein anschauliches Dokument für die Orientierungslosigkeit und mit Parolen überspielte Verunsicherung unter führenden Theaterleuten bildet der Sammelband „Wir und das Theater“, den Walter Firner 1932 herausgibt. Freilich kommen hier nur die Prominenten zu Wort und keiner aus dem anwachsenden Heer ihrer arbeitslosen Schauspielerkollegen. Die Spanne der Krisendeutung reicht da vom wütenden Konservativismus eines Paul Hörbiger gegen Regie-Modernisten, die „sich genieren das Publikum zum Lachen oder Weinen zu bringen, weil sie das als verkitscht ablehnen“<sup>7</sup> und der ein Theater fordert, das „auf den ganzen Zimt von der Sachlichkeit, vom Expressionismus, vom so genannten Zeittheater pfeift“<sup>8</sup>, bis zum naiv wirkenden Aufbruchoptimismus des Staatstheaterregisseurs Lothar Müthel, der, offensichtlich von der Dynamik der NS-„Bewegung“ angesteckt, den Niedergang des „bürgerlichen“ Theaters als Chance für ein „revolutionäres“ sieht, das die „nationalen“ und „sozialen“ Energien der Zeit zusammenführen soll.<sup>9</sup>

In diesem Band ist viel und oft unkonkret von „gesinnungslosen Elementen“ die Rede, die das Theater durch Mätzchen vom Publikum entfernt oder durch kommerziell orientierte Talent-Verheizung ruiniert hätten, und manches, was hier aus der Situation heraus verständlich erscheint, klingt doch schon nach jener pauschalen Verdammung des Theaters der „Systemzeit“, die zu Beginn des „Dritten Reiches“, eine Zeit lang höhnisches Ritual werden wird – schon um das Ausbleiben eigener Erfolge zu überdecken. Aus der Ratlosigkeit erschallt der Ruf nach „Führung“ und „Ordnung“ – auch im Einleitungsaufsatz des Theaterkritikers Herbert Ihering, der auf die letzten Jahre rückblickend klagt, es habe ja genug Begabte gegeben, aber: „...es fehlten die Führer. Es fehlten die geistigen Herren und Ordner des Theaters, es fehlte die bindende Weltanschauung.“<sup>10</sup> Und weiter:

„Wird es bei der völligen Auflösung des Theaters noch einmal möglich sein, mit den Elitetruppen der Prominenten das Theater zu retten; das heißt, die großen Schauspieler zu sammeln und einzuordnen, oder werden erst die jungen Schauspieler, die ganz anders geschult und weltanschaulich vorbereitet sind, das Theater und Drama wieder aufbauen können?“

---

<sup>7</sup> W. Firner (Hg.): Wir und das Theater..., S. 69

<sup>8</sup> Ebd., S. 72

<sup>9</sup> Ebd., S. 48ff

<sup>10</sup> Ebd., S. 14f.

Die neue Generation werde die Antwort geben: „Ein neues Gemeinschaftsbewusstsein. Eine neue geistige und künstlerische Disziplin.“<sup>11</sup> Worin diese „Weltanschauung“ bestehen soll, unter deren Dach die darstellerischen „Elitetruppen“ sich „einordnen“ sollen, bleibt allerdings unbestimmt, und dies wirkt besonders prekärer, da die militaristische Rhetorik der Rechten (es ist z. B. auch von „prachtvollen Frontkämpfern der Bühne“ die Rede) hier merkwürdig abgefärbt hat. Auf derselben Linie – Kritik an „halt- und standpunktlosen Leitern“, Ruf nach „Führern“, Wille zur „Einordnung“ – liegt auch der Beitrag von Gustaf Gründgens,<sup>12</sup> der sich, wie Mithel, indirekt zur Übernahme von Verantwortung anbietet. Der Posten, um den es dabei geht, ist wiederum die zentrale Position des Theaters der Republik: die Intendanz des Staatlichen Schauspielhauses in Berlin, wo Jessner 1930, zermürbt von Misswirtschaftsvorwürfen und antisemitischer Hetze, das Handtuch geworfen hatte.

## I. 2. Generalintendant Tietjen zögert

Für den amtsmüden Jessner, der mit einem gut dotierten Regievertrag abgefunden wurde,<sup>13</sup> übernahm Heinz Tietjen, der Generalintendant der Preußischen Staatstheater, die Leitung auch des Schauspiels.<sup>14</sup> Mit ihm tritt die „graue Eminenz“ der preußischen Theaterpolitik nun auch im Schauspielbereich auf den Plan. Tietjen, zuvor in Trier und Breslau als Dirigent, Opernleiter und Intendant tätig, kam 1925 zunächst als Leiter der Städtischen Oper nach Berlin, ein Amt, das er bis 1930 ausübte. Daneben war er wohl seit 1926 zugleich mit der Führung der Staatsoper betraut, ab 1927 verwaltungsmäßig Generalintendant auch aller übrigen Preußischen Staatstheater.<sup>15</sup> Tietjen war dazu zeitweise vakanzvertretend

---

<sup>11</sup> Ebd., S. 15

<sup>12</sup> Ebd., S. 56-59; mit geringfügigen stilistischen Korrekturen wieder abgedruckt in: G. Gründgens: Wirklichkeit des Theaters, S. 14-17

<sup>13</sup> Jessner hatte sich 1929 durch eine „Filmunternehmung“ hoch verschuldet und Vorschüsse entnommen. Die Stundung der Rückzahlung war neben der Verbesserung seiner Bezüge von 35.000 RM auf 42.000 RM (für sechs Inszenierungen) Hauptbedingung seines Rückzugs; siehe: GStA 2468/1f. u. 142 („GStA“ ist hier wie im Folgenden die abgekürzte Schreibweise der Signatur des Geheimen Preußischen Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz: GStA PK, Rep 119 (neu))

<sup>14</sup> GStA 903/85; Erlass von Kultusminister Grimme vom 6.3.1930

<sup>15</sup> Die Vertragsverhältnisse Tietjens unter Kultusminister Carl Heinrich Becker sind verworren: Am 15.9.1926 schloss er einen Vertrag als Generalintendant der „Staatsopern“ in Berlin ab, der erst ab Juli 1928 gelten sollte. Dieser Vertrag war modifiziert bis 1938 in Kraft. Dennoch wurde Tietjen – ohne geänderten Vertrag – per Erlass vom 13.5.1927 als Generalintendant mit der „obersten Leitung der Staatsoper in Berlin“ und der „Oberaufsicht“ über Kassel und Wiesbaden betraut, da er diese Tätigkeit „in der Tat“ bereits seit 1.12.1926 ausübe. Alle Verträge befinden sich im Archiv der Akademie der Künste (im Folgenden: AdK), Berlin, Heinz-Tietjen-Archiv.

Verwaltungsdirektor der Staatstheater, bekleidete von 1927 bis März 1932 auch die Position eines Ministerialreferenten im preußischen Kultusministerium. Damit nicht genug: Seit 1931 fungierte er ebenfalls als künstlerischer Leiter der Bayreuther Festspiele, wo bekanntlich der „Führer“ der rasch an politischer Bedeutung wachsenden NSDAP als Freund der Familie Wagner ein- und ausging. Persönliche Freundschaften verbanden Tietjen im preußischen Kultusministerium aber auch mit den Fachreferenten für Musik und Theater, dem Sozialdemokraten Leo Kestenberg und Ludwig Seelig, beide jüdischer Herkunft.<sup>16</sup> Angesichts der undurchsichtigen Ämterhäufung und einer Amtsführung, die sich in einer Art Geheimdiplomatie auf die unterschiedlichsten persönlichen Beziehungen stützte, ließ Tietjens Handeln bzw. Nichthandeln in der Frage der Berufung eines neuen Schauspielintendanten die unterschiedlichsten Spekulationen zu.

Tietjen betraut 1930 zunächst Ernst Legal, eigentlich 1928 als Direktor der Krolloper engagiert, mit der Leitung der Schauspiele – allerdings nur vertretungsweise, was diesem von vornherein den Stempel der Übergangslösung aufdrückte. Legal, einer der großen Berliner Chargenspieler, in der Provinz als Intendant schon erprobt, kommt denn auch nicht mit der kritisch überhitzten Situation zurecht (und wohl auch nicht mit seinem Dramaturgen Adam Kuckhoff) und demissioniert im März 1932, nachdem die Schließung der Krolloper (bereits 1931) und des staatlichen Schillertheaters besiegelt ist.<sup>17</sup> Letzter Anlass für Legals Rücktritt ist das Nichtzustandekommen einer „Faust I“- Inszenierung zu Beginn des Goethe-Jubiläumsjahres 1932, die offenbar vom preußischen Landtag zur (dann erst im Dezember erfüllten) Auflage gemacht wurde – angeblich unter Androhung einer völligen Schließung der Staatsschauspiele in Berlin.<sup>18</sup>

Tietjen verspricht der drängenden Presse immer wieder, einen neuen Verantwortlichen berufen zu wollen, erwägt auch ein Gespann aus Schauspielintendant und Dramaturg,<sup>19</sup> wofür man laut Zeitungsberichten u. a. ergebnislos mit Bernhard Diebold, dem bekannten Theaterkritiker der liberalen Frankfurter Zeitung, verhandelt.<sup>20</sup> Von einem eigenständigen „Intendanten“ ist bemerkenswerter Weise nicht mehr die Rede, denn Tietjen betreibt insgeheim mit dem Kultusministerium die dauerhafte Umwandlung des Berliner Restes der Staatstheater in eine „Drei-Sparten-Bühne“ unter seiner Leitung: Seit Mai 1932 werden zwischen Kultusministerium und Generalintendantz Entwürfe einer Satzungs-Neufassung verhandelt, die neben dieser Strukturveränderung auch bereits weit gehende Eingriffe in die Intendantenrechte beinhalten: Vorlagepflicht für Spielpläne im Ministerium, Ernennung leitender Mitarbeiter von dort sowie Genehmigungspflicht von Verträgen über ein Jahr

---

<sup>16</sup> Wenn man den nach 1945 zu Tietjens Entnazifizierungsverfahren beigebrachten Eidesstattlichen Erklärungen glauben darf, unterstütze er Seelig später finanziell bis zu dessen Tod im Pariser Exil 1940. Siehe: AdK, Berlin, Heinz-Tietjen-Archiv, Entnazifizierungsverfahren, Mappe 33

<sup>17</sup> Vgl. E. v. Naso: Ich liebe das Leben..., S. 546ff

<sup>18</sup> Vgl. C. Anft: Ernst Legal..., S. 266ff.

<sup>19</sup> Vgl. Deutsche Allgemeine Zeitung, 16.3.1932; siehe auch: C. Anft: Ernst Legal..., S. 291

<sup>20</sup> Vgl. GStA 900/229

Laufzeit und über 15.000 RM Jahresgage waren vorgesehen<sup>21</sup> – im Endeffekt Vorarbeiten für die dann fast gleiche, auf Göring bezogene neue „Verfassung“ der Staatstheater von 1934 (s. u.).

Auch wenn man zugestehen will, dass hier wohl finanzpolitische und organisatorische Erwägungen ausschlaggebender waren als persönliche Machtansprüche Tietjens, musste eine solche Kompetenzbeschneidung der Schauspielleiter-Position die Suche nach einer geeigneten Person zusätzlich erschweren und war der unter Jessner errungenen Bedeutung des Staatlichen Schauspielhauses am Gendarmenmarkt kaum angemessen. Daher erntet Tietjen auch wütenden Protest, als er im Mai 1932 der Presse gegenüber in Erwägung zieht, angesichts leerer Kassen und seines durch die Aufgabe von Spielstätten geschmolzenen Aufgabenbereichs den Posten gar nicht neu zu besetzen, sondern selbst gemeinsam mit dem Regiekollegium und dem fast siebzijährigen Schauspieler Albert Patry, der als Schauspieldirektor amtiert, die Leitung zu übernehmen.<sup>22</sup>

Die Lage wird noch komplizierter für Tietjen, als Reichskanzler Papen am 20. Juli 1932 mit dem so genannten „Preußenschlag“ die sozialdemokratisch geführte preußische Landesregierung entmachtet und Tietjen so seinen bisherigen kulturpolitischen Rückhalt verliert. Für den Sozialdemokraten Adolf Grimme amtiert im Kultusministerium nun zunächst dessen Staatssekretär Aloys Lammers, ab Ende Oktober dann der profillose deutschnationale Landtagsabgeordnete und Ökonomieprofessor Wilhelm Kähler.<sup>23</sup> Dabei mag nahe liegend sein, dass es sich der diplomatisch undurchsichtige Tietjen im stärker von der Politik wahrgenommenen Schauspielbereich mit niemandem verderben wollte:

„Zugegeben, der Generalintendant [...] hat es mit dem Schauspiel schwer, da er zu dieser politisch ungewissen Zeit es vermeiden muß, in einem Theater, das als Staatstheater von der politischen Konstellation abhängig ist, sich zwischen alle Stühle oder auch nur auf einen Stuhl (den einer Partei) zu setzen.“,

kommentiert Kurt Pinthus im 8-Uhr-Abendblatt die andauernde Hängepartie in der Frage Besetzung der vakanten Schauspielintendanz.<sup>24</sup> Zu vermuten ist auch, dass Tietjen bereits vor dem 30. Januar 1933 Kontakte zu den kommenden Machthabern geknüpft hat, nicht zuletzt durch seine Bayreuther Verbindungen. So kolportiert ebenfalls Kurt Pinthus das Gerücht „daß Tietjen während der Vorbereitung zu den Bayreuther Festspielen von Frau Winifred und dem großen Beschwätzer sich derart hat gewinnen lassen“, dass er von den braunen Blättern nun in Ruhe gelassen werde.<sup>25</sup> Es mag dabei unbestritten bleiben, dass Tietjens Berufung nach Bayreuth als „Wendung zum Liberalismus“, was heißen soll: zu einer

---

<sup>21</sup> Siehe: GStA 7/50-66

<sup>22</sup> Vgl. Kommentar von Monty Jacobs, Vossische Zeitung, 7.5.1932

<sup>23</sup> Deutsche Allgemeine Zeitung, 31.10.1932

<sup>24</sup> 8-Uhr-Abendblatt, 17.12.1932

<sup>25</sup> Ebd., 30.8.1932

modernerer Inszenierungspraxis, gewertet wurde,<sup>26</sup> und Hitler wohl einer traditionelleren Opernästhetik huldigte. Die persönliche Kontaktaufnahme mit seinem späteren „obersten Chef“ Hermann Göring, der nach den Juliwahlen in Preußen zum Landtagspräsidenten avancierte, hat Tietjen später selbst eingeräumt: Göring habe ihn 1932 zwei Mal einbestellt und Informationen zur Theaterstruktur haben wollen, er habe aber – so beteuert Tietjen später im Rahmen seines Entnazifizierungsverfahrens – sich auf keine Unterredung eingelassen und den Parlamentspräsidenten ans zuständige Ministerium verwiesen.<sup>27</sup> Dass Tietjen, trotz seiner Mitverantwortung etwa für das „kulturbolschewistische“ Krollopern-Experiment und der an der Staatsoper geduldeten „Wagner-Schändung“ durch Fehlings „Tannhäuser“-Inszenierung (12.2.1933), seinen Posten auch bruchlos in der Nazizeit behielt,<sup>28</sup> wird allerdings nicht nur an seiner Kompetenz und seiner berühmten „Unsichtbarkeit“ gelegen haben, sondern auch an rechtzeitig signalisierter Kooperationsbereitschaft.

Indessen wird in der Presse weiter das Kandidatenkarussell gedreht: Aus dem Bereich des Staatstheaters selbst kommt Jürgen Fehling in Frage, der als bedeutender Regisseur anerkannt ist, an dessen Eignung zum Theaterleiter man aber wohl nicht zu unrecht zweifelt und dessen Inszenierung von Schillers „Wilhelm Tell“ im Oktober durchfällt.<sup>29</sup> Auch Lothar Müthel gilt als ernst zu nehmender Kandidat. Mit Äußerungen wie dem oben zitierten Beitrag hatte er sich besonders der Rechten empfohlen, daneben aber antisemitische oder hetzerische Töne vermieden („Wir dienen alle der deutschen Kunst..., ob Jude oder Christ ist uns vollkommen gleichgültig“<sup>30</sup>). Jedoch hatte der seit 1920 mit Unterbrechungen am Staatstheater erfolgreiche Schauspieler mit „Was ihr wollt“ im September 1932 erst seine zweite Regiearbeit am Gendarmenmarkt gezeigt. Dass man dem von Schauspieldirektor Patry als „hoch begabt“<sup>31</sup> eingeschätzten Müthel als Bewährungsprobe die wichtige „Faust I“-Inszenierung anvertraut, kann als Indiz dafür gewertet werden, dass Tietjen ihn in der Tat als Schauspielleiter aufbauen wollte. Und möglicher Weise war Müthel gemeint, wenn im Januar 1933 in internen Papieren der Generalintendanz – ohne Namensnennung – nun doch die Berufung eines Leiters angekündigt wird: Als GDBA-Obmann Hans Otto anstehende Engagemententscheidungen anmahnt, verweist Tietjen am 7. und 24. Januar 1933 auf angeblich vor dem Abschluss stehende Verhandlungen mit dem neuen Schauspielleiter.<sup>32</sup>

---

<sup>26</sup> Siehe: H. H. Stuckenschmidt: „Neuer Kurs in Bayreuth? Die Wendung zum Liberalismus“. In: BZ am Mittag, 22.1.1931

<sup>27</sup> Vgl. BArch (ehemals BDC), RKK, Tietjen, Heinz, 24.6.1881; Protokoll der Hauptverhandlung vom 23.4.1947 vor der Entnazifizierungskommission für Kunstschaffende beim Magistrat Groß-Berlin

<sup>28</sup> Ein von Hans Hinkel betriebener Versuch, Tietjen im April 1933 mit dem Vorwurf zu Fall zu bringen, er habe 1926 die sexuelle Belästigung einer Opersängerin durch den Theaterreferenten Seelig gedeckt, scheitert offenbar mangels Beweise und an fehlendem Interesse der Naziführung; ausführlich dokumentiert in: BArch (ehemals BDC), RKK, Tietjen, Heinz, 24.6.1881

<sup>29</sup> Vgl. Junghans, Preußische Zeitung Königsberg 10.10.1932; zit. in: R. Noelte u. a. (Hg.): Jürgen Fehling. Der Regisseur..., S. 111

<sup>30</sup> In einem Interview in Montag Morgen, 6.6.1932

<sup>31</sup> In einem Brief Patrys vom 17.10.1932 an Gustav Lindemann, GStA 2872/4

<sup>32</sup> GStA 919/5-10

Als zur gleichen Zeit mit dem kaum mehr sinnvoll beschäftigten Jessner Verhandlungen zur Auflösung seines noch bis 1934 laufenden Vertrages stattfinden, argumentiert die Generalintendanz gegenüber dem Finanzministerium (das die Ablösesumme bewilligen muss) am 16. Januar mit dem „neuen wesentlichen Moment“, dass „freie Bahn“ für den „künftigen neuen Leiter des Schauspieles“ geschaffen werden müsse.<sup>33</sup> Im April 1947 macht Tietjens bei seiner Entnazifizierungsverhandlung allerdings in diesem Punkt nur unklare Angaben.<sup>34</sup> Dass Müthel, sollte er denn der designierte Leiter im Januar 1933 gewesen sein, hier von Tietjen nicht genannt wird, verwundert aber nicht, denn dessen Entnazifizierung begann erst einen Monat später in Weimar,<sup>35</sup> und Tietjen konnte also nicht wissen, ob die Erwähnung der Förderung des ab 1939 als Burgtheaterdirektor exponierten Müthel ihm nutzen oder eher schaden würde.

In der Presse des Jahres 1932 genannt und verworfen werden als Intendanz-Kandidaten u. a. die Theaterleiter Erich Ziegel (Hamburg), Herbert Maisch (Mannheim), Erich Pabst (Augsburg),<sup>36</sup> auch Gustav Lindemann aus Düsseldorf, der Ende des Jahres als Regisseur für den 2. Teil des „Faust“ geholt wird, da man Lothar Müthel nicht zumuten kann, dieses schwierige Werk in der verbleibenden Zeit auch noch zu bewältigen.<sup>37</sup> Wirklich überzeugende Persönlichkeiten der Rechten gab es, wie auch die Nazis später feststellen mussten, praktisch nicht, ein typischer Kompromisskandidat war mit Ernst Legal bereits gescheitert und mit dem Votum für einen „linken“ Promotor eines z. B. von Ihering geforderten „modernen“ Spielplans (also mit Stücken von Bertolt Brecht u. a.),<sup>38</sup> mochte sich der vorsichtige Tietjen wohl schon vor dem „Preußenschlag“ kaum mehr exponieren.

Während Tietjen in der Öffentlichkeit erneut verspricht, eine geeignete Persönlichkeit suchen zu wollen, lässt er zugleich am 27. September 1932 einem Bewerber mitteilen, dass es

„bis auf weiteres bei der Leitung des Staatlichen Schauspielhauses durch den Generalintendanten selbst und den Schauspieldirektor Albert Patry sein Bewenden haben wird.“<sup>39</sup>

Das Theater-Tageblatt resümiert im Dezember 1932:

---

<sup>33</sup> GStA 2469/7r; Dass Jessner noch die Uraufführungs-Inszenierung von Richard Billingers „Rosse“ (1.3.1933) zugeteilt wurde, geschah, um seine Verhandlungsargumentation zu entkräften, da er der Generalintendanz vorwarf, ihm die zugesicherten erstrangigen Aufgaben vorzuenthalten; siehe: ebd./6f.

<sup>34</sup> Siehe: BArch (ehemals BDC), RKK, Tietjen, Heinz, 24.6.1881

<sup>35</sup> Vgl. ebd., Anfrage aus Weimar

<sup>36</sup> Vgl. diverse Presseauschnitte in einer Mappe „Theaterkrise“ im Lothar-Müthel-Nachlass, Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin

<sup>37</sup> Vgl. GStA 2872/2 u.4

<sup>38</sup> Siehe z. B. H. Ihering: Theaterkrise? Geistige Krise! (1931). Wieder abgedruckt in: Ders.: Der Kampf ums Theater und andere Schriften..., S. 380-384

<sup>39</sup> GStA 901/69



„Es ist auch schließlich kaum möglich, ein Staatstheater zu vergeben, wenn es einen Staat nicht gibt, oder wenn man [...] im Augenblick nicht weiß, wie dieser Staat aussieht.“<sup>40</sup>

Dabei war im Juni 1932 auch bereits Gustaf Gründgens ins Spiel gebracht worden: Seine Verhandlungen mit Tietjen über eine zeitweise Verpflichtung als Regisseur und Darsteller<sup>41</sup> wurde von der Presse zum Anlass für Spekulationen genommen, Tietjen habe mit ihm auch über die Schauspielintendanz verhandelt. Gründgens hatte sich 1931 vom Deutschen Theater getrennt, an das er 1928 von Max Reinhardt aus Hamburg geholt worden war, da die einseitige Ausbeutung seines Talents für halbseidene Charaktere und die Inszenierung leichter Ware dem Ehrgeizigen – wie er selbst in der Presse erklärte – als Sackgasse erschien.<sup>42</sup> Erfolgreiche Operninszenierungen an Kroll- und Staatsoper 1931/32 erhöhten den künstlerischen Ruf des vielseitigen Gründgens, Film- und Kabarett-Auftritte, dazu eine Rolle neben Käthe Dorsch in der Künneke-Operette „Liselott“ (Premiere 17.4.1932) seine Popularität. Allerdings hatte er als Klassiker-Darsteller oder -Regisseur bei Reinhardt nichts Herausragendes zeigen können. Diese Chance bot nun der mit Tietjen geschlossene Vertrag, der u. a. die Zusage enthielt, entweder beide „Faust“-Teile inszenieren oder den Mephisto darin spielen zu dürfen. Ihering kommentiert:

„Gründgens ist für den Wiederaufbau der Berliner Bühnen nötig. Er wird sich entscheiden, ob er zum Startum oder zur Arbeitsgemeinschaft will. Ich glaube: Gründgens ist klug genug, um die Arbeitsgemeinschaft zu wählen. Dann ist ihm eine führende Stelle gewiß.“<sup>43</sup>

Dass Tietjen bereits im Juni 1932 ernsthaft mit diesem über die Intendanz verhandelt hat, ist aber eher unwahrscheinlich. Man kann auch ausschließen, dass Gründgens der geheimnisvolle Ungenannte war, mit dem im Januar 1933 dann verhandelt worden sein soll, denn Gründgens hätte dies später sicher zur Entlastung angeführt, als man ihm nach 1945 vorwarf, er verdanke seinen Aufstieg nur den Nationalsozialisten.<sup>44</sup>

So verging auch das Jahr 1932 – trotz des Sensationserfolges von „Faust I“ mit Gründgens als virtuosem Mephisto (Premiere: 2.12.1932) – mit Pressevorwürfen, und Tietjen wies seinen Kritikern gegenüber vergeblich darauf hin, dass die Talsohle der Besucherzahlen schon durchschritten sei.<sup>45</sup> Angegriffen wurde der von Tietjen verantwortete, angeblich magere Spielplan, den Werner Krauß – so wie auch wesentliche Besetzungs-

---

<sup>40</sup> Theatertageblatt, 6.12.1932

<sup>41</sup> Der Vertrag vom 10.6.1932 ist abgedruckt in: DOK I, S. 22-24

<sup>42</sup> Vgl. G. Gründgens: Zur Situation des Schauspielers (1932); zit. nach: Ders.: Wirklichkeit des Theaters..., S. 15f

<sup>43</sup> Zit. nach: H. Ihering: Der Kampf um das Theater und andere Schriften..., S. 450

<sup>44</sup> Gründgens erwähnt aber lediglich die genannten Pressegerüchte; siehe: DOK I, S. 14

<sup>45</sup> Siehe: Heinz Tietjen: Verteidigung. In: Vossische Zeitung, 17.12.1932

fragen – für die Zeit seines fünfmonatigen Engagements bestimmte.<sup>46</sup> Seinen Rollenwünsche entsprechend spielte man neben den beiden erfolgreichen „Faust“-Teilen vor dem 30. Januar 1933 noch Schillers „Wilhelm Tell“, mit Krauß in der Titelrolle und mit einer, wie erwähnt, nur mäßig aufgenommenen Regieleistung Fehlings. Zu Gerhart Hauptmanns 70.Geburtstag gab man „Gabriel Schillings Flucht“, trotz Krauß und Elisabeth Bergner in den Hauptrollen (Regie: Jessner) kein Erfolg, hinzukam „Was ihr wollt“ von Shakespeare in Müthels Regie. Vor dem „Preußenschlag“ war in einer Spielplanvorschau (Deutsche Allgemeine Zeitung, 6.5.1932) übrigens noch statt „Tell“ eine Neuinszenierung von Lessings „Nathan der Weise“ angekündigt worden. Dagegen kam bis Jahresende kein einziges neues Gegenwartsdrama auf die Bühne. Das zwischen Frontgeistverklärung und Kriegsschrecken schillernde Soldatenstück „Die endlose Straße“ von Sigmund Graff und Carl Ernst Hintze lief schon seit Februar 1932. Erst für die zweite Spielzeithälfte waren weitere „Novitäten“ angekündigt, wobei, im Gegensatz zu Tendenzen der „Neuen Sachlichkeit“ und des „Zeitstückes“ der zwanziger Jahre, Stücke mit irrationalem Einschlag im Vordergrund standen, die sich klarer politischer Positionierung entzogen: Richard Billingers „Rosse“ – dies sollte Jessners letzte Regiearbeit am Gendarmenmarkt werden (1.3.1933) –, Barlachs „Die gute Zeit“ (dann gestrichen), „Siebenstein“, ein mit expressionistischen Stilmitteln mystifiziertes Frontgeist-Stück von Maxim Ziese, und Hans Rehbergs historisches Zeitenwendedrama „Johannes Kepler“, das dann erst 1934 in Wuppertal uraufgeführt wurde.

Monierte man einerseits den zu großen Einfluss von Werner Krauß, so kritisierte man andererseits, dass dessen Verpflichtung – wie auch die von Gründgens – nicht über Ende Januar hinaus verlängert wurde. Zwar konnte sich die für den zweiten „Faust“-Teil vorgesehene Alternativbesetzung mit Walter Franck und Alexander Granach durchaus Anerkennung erspielen, aber nach dem Weggang des polarisierenden Fritz Kortner 1930, dem Ausscheiden des zwischenzeitlich verpflichteten Rudolf Forster und auch von Heinrich George zu Spielzeitende 1931/32 fehlten die großen Namen im männlichen Teil des Ensembles. Dies waren Auflösungserscheinungen, die nicht nur den leeren Kassen, der Verlockung durch lukrativere Möglichkeiten in Gastspielprojekten und der blühenden Filmindustrie geschuldet waren. Hier wirkte sich auch das Fehlen eines Theaterleiters aus, der in der Lage gewesen wäre, durch künstlerische Herausforderungen die Bühnenstars zu binden. Unter den prominenteren Damen des Jessner-Ensembles hatte sich Gerda Müller schon früher zurückgezogen, Talente wie Luise Ullrich waren nicht zu halten. Geblieben war nur Lucie Mannheim, die ihre erfolgreiche „Nora“ von 1930 (Regie: Jürgen Fehling) und das berlinisch „kesse“ Singspiel „Hunderttausend Taler“ in Wiederaufnahmen zeigte, aber unter Tietjen/Krauß in keiner neuen Rolle zu sehen war. Stattdessen gastierte sie mit Fehling in Wien. Dieser hatte selbst in der ersten Spielzeithälfte am Gendarmenmarkt nur im Oktober,

---

<sup>46</sup> Vgl. W. Krauß: Das Schauspiel meines Lebens..., S. 155f.; vgl. auch den kritischen Kommentar dazu von Kurt Pinthus, 8-Uhr-Abendblatt, 30.8.1932

wie erwähnt, „Tell“ inszeniert, anschließend aber in Berlin drei Operninszenierungen in Folge erarbeitet: zuletzt – zum Entsetzen von Wagnerianern und Kampfbund-Nazis – den dann schon nach der „Machtergreifung“ herausgekommen „Tannhäuser“ mit Otto Klemperer an der Staatsoper. 1932 schrieb Gründgens über „Opernregie“:

„Während die Schauspielhäuser veröden, gewinnt die Oper von Premiere zu Premiere ein größeres Publikum. Dieser eigentlich überraschende Erfolg liegt tief in unserer Zeit begründet. Die Oper ist heute der reinste Ausdruck jenes *l'art pour l'art*, hinter dem der Mensch sich vor dem Tag zu verstecken versucht. Sie lenkt ihn ab, sie erschüttert ihn, sie erhebt ihn – außerhalb seines realen Lebens. [...] Der Theaterabend soll heute keine Fortsetzung eines von Sorgen zerrissenen Tages sein, er soll in eine andere, bessere Welt entführen, ...

Dieses Bedürfnis kann das Schauspiel, dessen Bezauberung sich nicht als stark genug erweist, heute scheinbar nicht mehr erfüllen. Wir sahen es neulich im *Tell*, wo auf einmal die Erinnerung an die Steuererklärung mächtiger wurde als Schiller. Vor solchen Assoziationen sind wir in der Oper geschützt.“<sup>47</sup>

Bereits in der krisenhaften Situation vor der Machtübergabe an Hitler formuliert Gründgens damit Grundzüge einer Theaterauffassung, die zu einem Gutteil auch für den großen Erfolg seiner späteren Arbeit als Intendant der Staatsschauspiele in der Nazizeit – also in nochmals gewaltsam verändertem Kontext – kennzeichnend werden sollte. Ein Theater des *l'art pour l'art*, der „Erhebung“ im bewusst lebensfernen Kunstraum, der Abschottung gegenüber der Realität kam offenbar bereits vor dem 30. Januar 1933 vorhandenen Bedürfnissen entgegen. Günther Rühle konstatiert:

„Die Belastung der Bühne mit politischen und sozialen Funktionen hatte das Instrument wie das Publikum auf die Dauer so angestrengt, daß die totale Politisierung des Lebens, die um 1930 mit der Verschärfung der politischen Situation beginnt, in Überdruß umschlägt. Ein Funktionswechsel des Theaters (Theater als Freiraum, als ‚Pflegestätte der Kunst‘) deutet sich an.“<sup>48</sup>

Allerdings handelt es sich hierbei nicht um einen gleichsam „natürliche“, kunstimmanente Epochenablösung, wie man Rühles Formulierung, „es“ kündige sich ein „Funktionswechsel“ des Theaters an, auch lesen könnte:<sup>49</sup> dies wäre ein „positivistischer“ historiographischer Fehler – ebenso wie die Vorstellung einer quasi schicksalhaften Unausweichlichkeit der Machtübergabe an die Nationalsozialisten. Der „Funktionswechsel“ des Theaters zur Mitte der dreißiger Jahre war nicht nur Ergebnis der Weimarer Krise, sondern dann wesentlich der nationalsozialistischen Kulturpolitik geschuldet, die den „linken“ Flügel der Debatte spätestens mit der „Machtergreifung“ mundtot machte und so gewaltsam in die Spielpläne

---

<sup>47</sup> Zit. nach: G. Gründgens: *Wirklichkeit des Theaters...*, S. 19f.; Datum und Ort der Erstveröffentlichung werden dort nicht angegeben.

<sup>48</sup> G. Rühle: *Einleitung*. In: Ders.(Hg.): *Zeit und Theater 1933-1945...*, S. 9

<sup>49</sup> Vgl. die bei Rühle auch andernorts vorherrschende Neigung zu Passivkonstruktionen, die einen quasi gesetzmäßigen Ablauf von gleichsam naturnotwendigen Entwicklungen suggerieren, z. B. die Konstatierung eines „sich zeigenden“ „neuen Zugs zum historischen Drama“ anlässlich Ferdinand Bruckners „*Elisabeth von England*“ (1930), in G. Rühle: *Theater für die Republik...*, S. 1032

eingriff mit theaterpraktischen Konsequenzen, die den Gegenstand der folgenden Kapitel bilden.

Ob das künstlerische Potential, hätte man ihm die Zeit gegeben, zur erneuten Konsolidierung einer republikanischen Ästhetik die Kraft gehabt hätte, ist freilich eine müßige Spekulation. Die Zerstörung der Grundlagen dazu war die einzig wirklich „erfolgreiche“ Tat der NS-Theaterpolitik der ersten Stunde. Die eigene „ästhetische Option“: politisches Propaganda-Theater mit den eigenen Themen und Helden, die „Ehrenrettung“ angeblich durch jüdische und marxistische Machenschaften zurückgesetzter „nationaler“ Autoren erwies, zumindest am Berliner Staatstheater unter der neuen Leitung Johst/Ulbrich, sehr bald ihre geringe Tragfähigkeit.