

II. „Machtergreifungs-Theater“: Die Intendanz Ulbrich/Johst

II.1. Die neuen Theaterleiter

Am 15. Februar 1933 teilt Generalintendant Heinz Tietjen Hans Otto, dem Obmann des GDBA-Ortsverbandsausschusses des Schauspielhauses, offiziell mit:

„Der Kommissar des Reiches für das Preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung [d. i. seit dem 3. Februar der Nationalsozialist Bernhard Rust; P. J.] hat den bisherigen General-Intendanten der thüringischen Staatstheater Herrn Dr. Franz Ulbrich zum Intendanten und den Schriftsteller Hanns Johst zum Ersten Dramaturgen des Staatlichen Schauspielhauses berufen. [...] Herr Intendant Dr. Ulbrich übernimmt ab sofort die Dispositionen für die neue Spielzeit und damit die Entscheidung in der Frage der Anstellung des künstlerischen Personals.“¹

Formaler Amtsantrittstag beider war der 1. März. Die Berufung von Hanns Johst war sogar schon am 5. Februar in der rechtsradikalen Deutschen Zeitung gefeiert worden – also nur wenige Tage nach dem Amtsantritt der Hitlerregierung, der sofort auch die Besetzung der Schlüsselpositionen in den Ländern, Terror und „Gleichschaltung“ auf lokaler Ebene nach sich zog. In Preußen hieß der Mann, der „durchgriff“, Hermann Göring: zuerst als kommissarischer Innenminister, ab April als Ministerpräsident. (Dessen Rolle in der Theaterpolitik und ihr Verhältnis zum Propagandaministerium stelle ich zusammenfassend in Kap. III.1. dar.) Göring wird man wohl auch als Hauptverantwortlichen für die von Rust ausgesprochene Berufung zumindest Franz Ulbrichs ansehen dürfen, denn dieser war in Weimar seit 1924 der Intendant von Görings zukünftiger Frau, der Schauspielerin Emmy Sonnemann. Außerdem hatte Ulbrich dort bereits unter dem ersten nationalsozialistischen Kultusminister Wilhelm Frick (Januar 1930 bis April 1931) seine Anpassungsbereitschaft unter Beweis gestellt und u. a. das von Benito Mussolini gemeinsam mit dem Puccini-Librettisten Giovacchino Forzano verfasste antiparlamentarische Napoleon-Drama „Hundert

¹ GStA 919/12; Unterstreichungen handschr. i. O.

Tage“ herausgebracht. Unter den Premierenbesuchern war auch Adolf Hitler gewesen.² Boguslaw Drewniak zitiert eine Beurteilung Ulbrichs aus dem Hause Rosenberg, in der mit hier üblichem Ressentiment gegenüber Personen falschen Stallgeruchs festgestellt wird: „kein Nationalsozialist, Freundschaftsgründe holten ihn nach Berlin.“³ Ulbrich, „Partei-genosse“ (Pg.) erst 1937,⁴ erscheint in der einschlägigen Erinnerungsliteratur als ein „ziemlicher Biedermann“, „kein politischer Fanatiker“,⁵ als „redlich, aber unprofilert“.⁶ Allerdings begann der redliche Biedermann sofort im März damit, sich als „Säuberer“ des Ensembles nach politischen und rassistischen Kriterien zu „profilieren“. Genießt der kollaborierende Fachkollege Ulbrich bei Theaterleuten in der Rückschau eher Schonung, so wird dessen Co-Intendant Johst umso mehr zum Finsterling stilisiert, den man in Memoiren gerne als Träger der schwarzen SS-Uniform auftreten lässt, die er allerdings erst nach seiner kurzen Staatstheaterkarriere anzog.

Hanns Johst, dem als Autor im Umfeld expressionistischer Dramatik mit einem relativ viel gespielten Grabbe-Stück („Der Einsame“, uraufgeführt in Düsseldorf 1917) der Durchbruch gelungen war, war einer der wenigen Dramatiker mit eigenem künstlerischen Profil, die sich früh an die Nazibewegung angeschlossen hatten. Schon seit Kriegsende beherrschte ein militanter völkischer Nationalismus seine von expressionistischen Stileigentümlichkeiten geprägten Stücke, die in einer charakteristischen Mischung aus politischem Sarkasmus und religiös-irrationaler Inbrunst besonders messianische Führergestalten und völkische Gemeinschaftsmystik präsentieren. Mit Hitler seit den zwanziger Jahren bekannt und für Rosenbergs „Kampfbund für deutsche Kultur“ aktiv, auch Duzfreund Heinrich Himmlers, wurde Johst 1933 u. a. zum Präsidenten der gesäuberten Preußischen Dichterakademie ernannt und Goebbels berief ihn in den Präsidialrat der Reichsschrifttumskammer, die Johst dann ab 1935 als Präsident leitete.

Dass Göring Johst von vornherein als „Goebbels-Mann“ oder „Rosenberg-Mann“⁷ nicht haben wollte, muss man aber nicht annehmen. Solche Zuweisungen, die man in der Memoirenliteratur häufiger findet, entspringen wohl eher späteren apologetischen Strategien, in denen Kompetenzstreitigkeiten oft übertrieben herausgestellt werden, um die angebliche Distanz zwischen dem Staatstheater und der sonstigen Kulturpolitik des NS-Regimes zu betonen. Den eingeführten NS-Dramatiker Johst mit einem erfahrenen Theaterpraktiker gemeinsam mit der Leitung der Staatsschauspiele zu betrauen, schien aber wohl eine Erfolg versprechende Lösung, auch für den in Kunstdingen eher naiven Göring. Denn der Vorwurf

² Vgl. G. Rühle: Theater für die Republik..., S. 1114f.

³ B. Drewniak: Das Theater im NS-Staat..., S. 46

⁴ Vgl. BArch (ehemals BDC), RKK, Ulbrich, Franz, 22.1.1885

⁵ B. Minetti: Erinnerungen eines Schauspielers..., S. 82

⁶ K. H. Ruppel: Der Intendant des Preußischen Staatstheaters Berlin 1934-1944. In: H. Rischbieter (Hg.): Gründgens. Schauspieler, Regisseur, Theaterleiter..., S. 14

⁷ Vgl. z. B. E. v. Naso: Ich liebe das Leben..., S. 615f. u. 625

von rechts gegen das Theater der Republik war immer ein doppelter gewesen: „kulturbolschewistische Experimente“ in der Aufführungsästhetik (Stichwort: „Hamlet im Frack“⁸) und andererseits: Verhinderung „national gesinnter“ Dramatik, „gesunder“ völkischer Kunst. Sollte der Provinzintendant für „Sauberkeit“ in Aufführungsästhetik (und Ensemblebildung) sorgen, so versprach man sich vom führenden NS-Dichter Johst einen neuen Spielplan, der dem Geist der angeblichen „Nationalen Revolution“ entsprechen, gar ein neues „Nationaltheater“ begründen, zumindest aber überzeugende Stücke des nun herrschenden ideologischen Spektrums bieten sollte.

II.2. Personalpolitik

Noch bevor im April 1933 das „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ die „Säuberung“ der Ensembles von „rassisch“ oder politisch Unerwünschten scheinlegal und systematisch ermöglichte, war dies für das Staatliche Schauspielhaus weitgehend problemlos in Angriff zu nehmen, denn die meisten Mitglieder hatten aus haushaltspolitischen Gründen nur noch Einjahresverträge, die zu Spielzeitende ausliefen. Eine ganze Reihe von wichtigen Engagements lief sogar nur bis Januar oder Februar.⁹ Soweit bekannt, mussten nur mit Leopold Jessner und Alexander Granach Verhandlungen über Abfindungen für die Lösung von noch bis Sommer 1934 laufende Verträge geführt werden. Auf einer offenbar von Ulbrich als erster Amtshandlung angefertigten Liste von Personen, denen aus Gründen der „künstlerischen Konstellation“ kein Anschlussvertrag angeboten werden soll,¹⁰ finden sich schon fast alle, die später auch im Zuge der Durchführung des Berufsbeamtengesetzes genannt werden:¹¹ Die aktiven Kommunisten Hans Otto (November 1933 in der Haft ermordet)¹² und Wolfgang Heinz, die aus rassistischen Gründen verfolgten Schauspielerinnen Mathilde Sussin und die erst später erfasste Grete Basch, der Schauspieler und Regieassistent Martin Hartwig und der dramaturgische Assistent Julius Halewicz. Die Liste enthält neben anderen, offenbar tatsächlich aus nichtpolitischen Gründen Ausscheidenden u. a. auch mit Fragezeichen versehen die Namen Albert Florath und Aribert Wäscher. Zur

⁸ Vgl. Kap. III.4.1. dieser Arbeit

⁹ Das „Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters“ (Hg. v. Frithjof Trapp u. a.) gibt dagegen oft ungenau „Entlassung“ an, wo die Vertragssituation eine solche nicht nötig machte.

¹⁰ Vgl. GStA 919/16

¹¹ Siehe GStA 890/173f.

¹² Vgl. mit etwas ausschmückender Interpretation der Aktenlage, aber auch anschaulichen Zeitzeugenberichten: J. Wardetzky (Hg.): Hans Otto..., S. 82-93

selben Zeit, im Februar 1933, stehen in „Faust II“ noch Granach (als Mephisto), Otto (als Kaiser), Heinz, Hartwig, Mathilde Sussin und die ebenfalls aus rassistischen Gründen bald zur Emigration gezwungene Eleonore von Mendelssohn (als Helena) gemeinsam auf der Bühne mit den später in Funktionärsämter abgewanderten Nationalsozialisten Otto Laubinger (bis zu seinem Tod 1935 Leiter der Theaterabteilung im RMVP und Präsident der „Reichstheaterkammer“) und Ernst Keppler. Mit Eleonore von Mendelssohn muss sich Ulbrich nicht befassen, denn ihr Vertrag läuft nur bis 14. Februar und ihr Ausscheiden ist vor Amtsantritt der neuen Leitung schon beschlossen.¹³ Offenbar liegt der Fall ähnlich bei Lucie Mannheim, die in Ulbrichs Liste nicht mehr erscheint. Mathilde Sussin, seit 1916 am Gendarmenmarkt, spielt noch im Juni 1933 in einer Premiere („Andreas Hollmann“), ohne bei der nationalsozialistischen Theaterkritik Anstoß zu erregen. Sie ist dann im Oktober an der Seite von Paul Wegener im Theater an der Saarlandstraße in Ibsens „John Gabriel Borkman“ zu sehen,¹⁴ bis sie mit Errichtung der Reichstheaterkammer jede Arbeitsmöglichkeit verliert. 1943 stirbt sie im KZ Theresienstadt.¹⁵

Während die endgültige Trennung von Jessner von beiden Seiten schon vor der „Machtergreifung“ betrieben und dann per Vergleich nach einer Verhandlung vor dem Bühnenschiedsgericht Anfang Februar 1933 vollzogen wird,¹⁶ erfolgt der Rauswurf von Alexander Granach, der als „Frontkämpfer“ laut Berufsbeamtengesetz theoretisch hätte gehalten werden können, dann unter Federführung der Intendanz Ulbrich und im ausdrücklichen Auftrag von Kultusminister Rust.¹⁷ Zuletzt ist Granach wohl noch am 12. April in „Rosse“, zu Ostern in „Faust II“ und am 5. und 9. Mai in „Die endlose Straße“ zu sehen und geht dann in die Emigration.¹⁸ Auch Gründgens (zu diesem siehe zusammenfassend Kap. III.1.) behauptete später, Ulbrich und Johst hätten ihm im April 1933 am Rande einer einmaligen Faust-Aufführung mitgeteilt, ihn nicht mehr beschäftigen zu wollen.¹⁹ Bernhard Minetti berichtet von Demütigungen durch unwürdig kleine Rollen, die man ihm und Heinrich George böswillig angetan habe.²⁰ Zwar ist es richtig, dass George in Mussolini/Forzanos „Hundert Tage“ (15.2.1934) zumindest in der Premiere den Kleinstauftritt eines Grenadiers absolviert hat, man darf aber nicht übersehen, dass George – den man ja erst neu

¹³ Vgl. GStA 3003/o.Nr.; Vertrag ab 15.8.1932; Anordnung von Schauspieldirektor Patry vom 24.1.1933

¹⁴ Vgl. Vossische Zeitung, 11.10.1933

¹⁵ Vgl. U. Liebe: Verehrt. Verfolgt. Vergessen..., S. 248f.

¹⁶ Siehe Kap. I.

¹⁷ Siehe: Schreiben Rusts an Ulbrich vom 5.7.1933 mit Auftrag, mit diesem über eine Ablöse bis zu 12.000 RM in monatlichen Raten zu verhandeln; GStA 919/58; über das Ergebnis der Verhandlungen ist hier nichts überliefert.

¹⁸ Entsprechende Annoncen im Berliner Tageblatt (mit Namensnennung zu „Die endlose Straße“) widersprechen dem bisherigen Forschungsstand, wonach sich Granach bereits Ende März fluchtartig nach Wien habe absetzen müssen; so bei: A. Klein/R. Kruk: Alexander Granach..., S. 104f.

¹⁹ DOK I, S. 14; Gründgens spielte nicht im April, sondern im Rahmen der Berliner Festwochen am 21. Mai in „Faust I“ und am 23. Mai in „Faust II“

²⁰ B. Minetti: Erinnerungen eines Schauspielers..., S. 82

engagieren musste, also zweifellos auch haben wollte – in der selben Spielzeit drei Hauptrollen bekam: den brachialen Hinterwäldler-Bauern Biermann in Friedrich Grieses „Mensch, aus Erde gemacht“ (23.9.1933), den nazifizierten Luther in „Propheten“ von Chefdramaturg Johst (21.12.1933) und den Domorganisten in Carl Hauptmanns Künstlerdrama „Musik“ (17.5.1934), alle unter der Regie von Jürgen Fehling. Bereits in dem im September 1933 herausgekommenen NS-Propagandafilm „Hiltlerjunge Quex“ hatte George die Rolle eines sich dem Nazismus öffnenden kommunistischen Arbeiters gespielt. Und auch schon zuvor wird George von NS-Blättern gelegentlich an Stelle des im Vergleich zur folgenden Gründgens-Ära stark in den Vordergrund gerückten Walter Franck verlangt, so z. B. im Berliner Parteiorgan Der Angriff vom 2. März 1933 für die Hauptrolle in „Rosse“ von Richard Billinger. Man wird also in der Grenadier-Rolle für George eher eine Ungeschicklichkeit Ulbrichs vermuten dürfen, der das antiparlamentarische Führerdrama des italienischen Diktators als „Highlight“ herausbringen wollte, in dem auch die kleinsten Rollen glänzend besetzt sein sollten, wie z. B. Hans Flemming im Berliner Tageblatt (16.2.1934) denn auch lobend hervorhebt. Dabei hatte George selbst bereits im Oktober 1933 als Gast in einer offiziellen Festaufführung am Frankfurter Schauspielhaus den Napoleon in „Hundert Tage“ gespielt – als „sieghafter Verkörperer des Heldischen“, wie die Frankfurter Zeitung lobend vermerkt.²¹ Wenn George wegen seines Auftritts als Grenadier gekränkt gewesen sein sollte, dann jedenfalls nicht wegen der politischen Qualität des Stückes, allenfalls wegen der Geringfügigkeit der Rolle.

Ähnliches gilt für den damals noch weit weniger prominenten Bernhard Minetti, der unter Johst/Ulbrich nicht nur einen von ihm retrospektiv als Herabsetzung beschriebenen Kleinstauftritt in Johsts „Schlageter“ (s. u.) zu spielen hatte, sondern durchaus tragende Rollen wie z. B. die Titelrolle in Paul Ernsts „Der heilige Crispin“ (17.5.1933) oder den Konrad Godem, den Gegenspieler Georges im bereits genannten mystifizierten Bauernhofdrama „Mensch, aus Erde gemacht“. Dass Gründgens und George, aber ebenso der politisch wohl unverdächtigere Friedrich Kayßler erst Ende Juni in die Liste der abgeschlossenen Verträge aufgenommen werden, belegt noch nicht, dass man sie ursprünglich nicht habe verpflichten wollen. Der Grund ist banaler: Alle drei hatten mit einer Jahresgage von je 25.000 RM die mit Abstand teuersten Verträge, wofür die Theaterleitung sich erst bei Rust bzw. Göring, der sich seit Mai direkt einmischte, Zustimmung holen musste.²²

Offensichtlich Schwierigkeiten hatte dagegen Albert Florath, der als sozialdemokratisch engagiert galt und noch als Regieassistent der „Rosse“-Inszenierung²³ Leopold Jessners enger Mitarbeiter war. Als die Intendanz ihm doch einen Vertrag anbietet, weigert sich Rust,

²¹ Frankfurter Zeitung, 24.10.1933; der Artikel ist gezeichnet mit „ck“

²² Vgl. GStA 919/58

²³ Vgl. GStA 1072/o. Nr.; Vorgänge vom 25. u. 28.2.1933

diesen zu bestätigen, was aber dann von Görings Entscheidung über die Gesamtliste der Verträge überholt wird.²⁴ Der Bühnenbildner Teo Otto, seit 1927 im Haus, links engagiert, war Ausstattungsleiter gewesen, hatte aber im Juni 1932 – wohl aus Spargründen – nur noch einen Stückvertrag für drei Produktionen bekommen.²⁵ Dieser war im Mai 1933 mit „Der heilige Crispin“ erfüllt. Auch hier war also eine „Entlassung vom Staatstheater aus politischen Gründen“, wie das „Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters“ im Lexikonteil zu Teo Otto angibt, formal nicht erforderlich. Tatsächlich gab es am Staatlichen Schauspielhaus 1932/33 keinen fest angestellten Bühnenbildner mehr, 1933/34 dann nur den für das kurzzeitig mitbespielte Schillertheater (s. u.) engagierten Fritz Buek, dem man aber keine bedeutenderen Aufgaben am Gendarmenmarkt anvertraute. Stattdessen kam hier als Gast jetzt Benno von Arent zum Zug, dessen biederer Illusionismus ihm v. a. durch Operausstattungen das Wohlwollen Hitlers und später den Titel „Reichsbühnenbildner“ einbrachte.²⁶ Aber auch Caspar Neher und Traugott Müller, die vor 1933 mit Bertolt Brecht bzw. Erwin Piscator gearbeitet hatten, wurden von der Intendanz Ulbrich/Johst mit Bühnenbild-Aufträgen bedacht.

Wenn Eckart von Naso rückblickend meint, die neuen Theaterleiter hätten nicht mit „eisernem“ Besen gekehrt, sondern „einem sehr weichem Besen, der Härte nur dort bezeigen musste, wo das Gesetz des neuen Regimes es befahl“,²⁷ so wird man die Metaphorik angesichts der Opfer für geschmacklos halten können – inhaltlich kann man ihm kaum widersprechen (sieht man einmal davon ab, dass Ulbrich im Voraus wusste, was das neue Regime „befehlen“ werde): Wer nicht Kommunist oder „Nichtarier“ war, blieb, wie das Beispiel Florath zeigt, verschont, auch wenn schwer zu sagen ist, ob von Nasos Beobachtung zutrifft, dass rund die Hälfte des Ensembles um die Weiterbeschäftigung gebangt habe.²⁸ Dies entsprach einer von der Naziführung bald allgemein auch gegen Rachegeleüste der eigenen Anhänger durchgesetzten Strategie, lediglich einige Minderheiten zu „Schädlingen“ zu erklären und demgegenüber die Bevölkerungsmehrheit einzubeziehen in das Propagandaklischee einer versöhnten „Volksgemeinschaft“.

Mit prominenten Neuverpflichtungen tat man sich dagegen, wohl auch mit Rücksicht auf weiterhin vorhandene Sparzwänge, zunächst schwer. Als Albert Bassermann im April 1933 in „Schlageter“ gastiert, fordern einige Pressevertreter sein festes Engagement, weisen auf den Abstand hin, den dessen auratisches Auftreten zum sonst durchaus nicht schlechten Ensemble deutlich gemacht habe, auf den lange vermissten „Glanz“, der von ihm

²⁴ GStA 919/58 u.62f

²⁵ Siehe: Personalakte Teo Otto, GStA 3158, Bl. 1ff.

²⁶ Zu Benno v. Arent siehe: J. Muschelknauz: ‚Kautschukmann muß man sein‘..., S. 15-27

²⁷ E. v. Naso: Ich liebe das Leben..., S. 615

²⁸ Ebd., S. 613

ausgegangen sei.²⁹ Ob man tatsächlich versucht hat, den bald darauf mit seiner jüdischen Frau emigrierten Star zu binden, ist nicht bekannt. In der Tat fehlen in der zweiten Hälfte der Spielzeit ansonsten die großen Namen, erst zur Spielzeit 1933/34 gelingt mit der Verpflichtung von Gründgens, George und – gegen Saisonende – auch von Werner Krauß, hier ein wesentlicher Fortschritt. Hinzu kommt, als blonder Heldenspieler, Claus Clausen, zuletzt bei Fritz Jeßner in Königsberg beschäftigt. Die Verhandlungen mit Werner Krauß gestalteten sich allerdings schwierig. Dieser hatte, offenbar auch beleidigt darüber, dass er in der Presse zu beiden „Faust“-Teilen gegenüber Gründgens schlecht abgeschnitten hatte,³⁰ seinen Ende Januar 1933 auslaufenden Vertrag nicht verlängert und war stattdessen ans Wiener Burgtheater gegangen. Er brillierte dort als Napoleon in Mussolini/Forzanos Saisonhit „Hundert Tage“, was ihm die Einladung zur Privataudienz beim „Duce“ einbrachte. Zudem dokumentierte er seine Absicht, nicht als Emigrant gelten zu wollen, indem er sich von Goebbels zum Präsidentsrat der gerade entstehenden Reichstheaterkammer machen ließ und auch eine Audienz bei Hitler wahrnahm, was bei einem anschließenden Londongastspiel böse Reaktionen nach sich zog.³¹ Von Berlin ließ er sich wohl vor allem aus Gagengründen lange bitten.³² Dass man ihm dann offenbar 45.000 RM für drei Monate zubilligte³³ – fast das Doppelte der Jahresgagen von Gründgens und George – zeigt den zunehmenden Erfolgsdruck, unter den sich die Intendanz Ulbrich/Johst gesetzt sah.

Weniger „Glanz“ gelingt im weiblichen Teil des Ensembles, wo die renommierte, aber nie wirklich populäre Maria Koppenhöfer als „Heroine und 1. Liebhaberin“ – Ulbrich klebte an den alten Rollenfachbezeichnungen – aus der Jessner-Zeit übrig geblieben war, daneben die unverwüstliche Mütterspielerin und „komische Alte“ Elsa Wagner. Die junge, talentierte Toni van Eyck fällt bald schon aus: Sie erleidet einen Nervenzusammenbruch, als Gerüchte verbreitet werden, sie sei kommunistisch engagiert gewesen.³⁴ Aus Weimar bringt Ulbrich neben Emmy Sonnemann,³⁵ deren begrenztes Talent die Berliner Presse mit freundlicher Zurückhaltung kommentiert, deren Freundin Herma Clement mit, die sich als Sprecherzieherin an der Schauspielschule nützlich macht. Deren Ehemann Karl Haubenreißer, in seinem Fach als „jugendlicher Held“ kaum durch nennenswerte Aufgaben okkupiert, wird Obmann der gesäuberten und entmachteten GDBA-, dann „Fachschafts“-Ortsgruppe, also

²⁹ Siehe z. B. K. H. Ruppel in der Kölnischen Zeitung, 24.4.1933 und Richard Biedrzyński in der Deutschen Zeitung, 21.4.1933

³⁰ Vgl. dessen eigene Darstellung in den nicht immer zuverlässigen Memoiren: W. Krauß: Das Schauspiel meines Lebens..., S. 135ff

³¹ Vgl. ebd., S. 162f.

³² „Ein Engagement an das Berliner Staatstheater kam nicht zustande, da es unmöglich schien, einem Schauspieler so viel Gehalt zu geben wie einem Minister“. Ebd., S. 168

³³ Vgl. GStA 919/48

³⁴ Vgl. BArch (ehemals BDC), RKK, Eyck, Toni van, 23.10.1910

³⁵ Emmy Sonnemann legte nach 1945 Wert darauf festzustellen, dass Hanns Johst sie für die Rolle der Alexandra in „Schlageter“ vorgeschlagen und keinesfalls Göring ihr Engagement am Staatstheater betrieben habe; vgl. Riess-Interviews, Nachlass Gustaf Gründgens, SBB PK

gewissermaßen Nachfolger von Hans Otto. Mehr als das Organisieren von Festen (der trinkfreudige Schauspieler Eugen Klöpfer war später zeitweilig Kassenwart) oder das Beschaffen von Weihnachtsgeschenken für den „obersten Chef“ Göring hatte man hier freilich kaum noch zu tun. Als Regisseure kamen neben Jürgen Fehling, Lothar Müthel und dem Intendanten Ulbrich auch die jüngeren Nazisympathisanten Jürgen von Alten und Heinz Dietrich Kenter zu einzelnen Inszenierungsaufgaben,³⁶ ohne sich hier nennenswert profilieren zu können.

II.3. Dramaturgie der „Zeitenwende“

Die hauptsächliche Arbeitslast für Hanns Johst und die ihm zuarbeitenden Dramaturgen (Eckart von Naso, August Dörschel, Klaus Jedzek und den aushilfsweise hinzugezogenen Herbert Gilbert) bestand zunächst im Lesen einer Unmenge spontan eingesandter nationalistischer Elaborate, Historienstücke und Führerdramen. Ein Teil von diesen entsprang der Konjunktur „nationaler“ Stücke, die bereits Ende der dreißiger Jahre vermehrt wieder auf den Spielplänen auftauchten, der größere Teil aber war aus staubigen Schubladen gezogen, und manches Manuskript ein alter Bekannter für Eckart von Naso, der als Dramaturg von der Kaiserzeit bis 1944 Diener vieler Herren war. Johst spricht im Juli 1933 vom „Eingang von 600 Stücken in drei Monaten“,³⁷ wobei die Cäsaren, Alexanders, Hannibals, die preußischen Friedrichs und deutsch-mittelalterlichen Heinriche im Mittelpunkt standen, auf die auch die wenigen Spielbares produzierenden Dramatiker des „Dritten Reiches“ bald verfallen sollten. Dabei pochten die Autoren der eingesandten Werke auf die Aufführung ihrer Produkte mit Hinweis auf eine angebliche jahrzehntelange Zurücksetzung durch jüdisch beherrschte Verlage oder auf alte Parteimeriten und Verbindungen. Als „einer jener gekränkten Autoren, die ihre Mitgliedsnummer gegen eine dramaturgische Entscheidung ausspielen“ (so Johst) bei Parteiführern anhaltend Ärger macht, sieht sich der Erste Dramaturg im August 1933 zu einer ausführlichen Stellungnahme gegenüber dem Kultusministerium genötigt:

„Es gibt unter Hunderten von eingereichten Werken so und so viele, die man zur Not mit einer gewissen Aussicht auf Wirksamkeit spielen könnte. Sie sind unter den

³⁶ v. Alten wirkte im „Preußischen Theaterrausschuß“ mit, Kenter schrieb z. B. „Über Regieführung aus nationalsozialistischem Geist“, in: Die Bühne 12/1936.

³⁷ GStA 462/324

zahllosen altgermanischen, den Römerdramen, den biblischen und den modernen zu finden. [...] Die Aufgabe des führenden preußischen Staatstheaters aber ist es: trotz des Überangebots derartiger „zur Not“-Stücke die für die Entwicklung des heutigen Theaters absolut notwendigen Werke herauszufinden. Dass diese dünn gesät sind, beweist am besten die Tatsache, dass unser erster Jahresspielplan bisher nur zwei Uraufführungen vorsieht...“³⁸

Anlass war das Stück „Hannibal und Rom“ von Johannes Reinwald, nach dem Urteil des ebenfalls altgedienten Dramaturgen August Dörschel „eines der vielen hundert historischen Dramen, wie sie meistens die Primaner verbrechen. Nicht zu gebrauchen.“³⁹

Welches waren aber nun die im „heutigen Theater absolut notwendigen Werke“? Die Kriterien, nach denen die Dramaturgen die eingesandten Stücke lasen, werden hauptsächlich ex negativo deutlich. Pauschal umrissene formale Mängel disqualifiziert das Gros der Stücke: Verstaubte Jambenkonvention, altmodisch-pathetische Sprache, abgestandene historische Konstellationen und unoriginelle Schulbuch-Helden lassen auch in Zeiten „nationaler Erhebung“ nicht erwarten, dass ein Stück mit Wirkung spielbar ist. Johst lobt an den beiden zur Uraufführung angenommenen Stücken „Rebell in England“ von Hans Schwarz und „Land in der Dämmerung“ von Hans Friedrich Blunck (Kollege Johsts in der „neugeordneten“ preußischen Dichterakademie und bald Präsident der Reichsschrifttumskammer) dagegen eine „große dichterische Form, die sich von jeder dramaturgisch-historischen Konvention gelöst“ habe und „eine neue, entwicklungsfähige Geistigkeit“ aussprache.⁴⁰ Der bei Johst offenbar beliebte (und von seinen Dramaturgen eifrig apportierte) Begriff der „Geistigkeit“ ist freilich hier jenes idealistisch-humanistischen Gehalts entleert, den ihm die expressionistische Generation gemeinhin beilegte und dient nun eher der Kaschierung von unantastbaren nationalsozialistischen Glaubensinhalten und unhinterfragbaren ideologischen Konstrukten. Während dem Verfasser eines „Buonarotti“-Stückes bescheinigt wird, beim „Mythologisierungsversuch“ der „Sprachschwulst-Gefahr erlegen“ zu sein,⁴¹ stößt ein Bauernkriegs-Drama von Hermann Graedener über den aufrührerischen Ritter Franz von Sickingen – es hat den programmatischen Titel „Neues Reich“ – auf Zustimmung bei Klaus Jedzek. Der junge Dramaturg und Regieassistent, offenbar ein „idealistischer“ Pg.,⁴² lobt, dass die Hauptfigur Sickingen „als wirklicher Exponent und Held des Volkes, nicht nur seiner eigenen Schicht gefasst“ und die „ganze Zeit in Gärung“ dargestellt sei. Die Sprache sei „stark“, „expressionistisch-eigenwillig, aber meist klar und eindrucksvoll“, zudem weise das Stück „ergreifende mystische Züge“ auf und zeige, wie die

³⁸ GStA 462/322f; Unterstreichungen handschr. i. O.

³⁹ GStA 462/321

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ GStA 463/3

⁴² Vgl. BArch (ehemals BDC), RKK, Jedzek, Klaus, 24.3.1908

Position der Kirchenmänner gegen den „Geist“ verloren sei.⁴³ So ziemlich das Gleiche hätte Jedzek auch über das Luther-Stück „Propheten“ seines Chefs Johst schreiben können, dessen Aufführung im Dezember 1933 erfolgen sollte. Beide Stücke lagen offenbar auf der Linie neuer „Führer Dramen“, die historische Helden als verkappte Hitler-Vorläufer präsentierten, ihnen – mehr oder weniger versteckt – politische Ziele der aktuellen Propaganda der Rechten unterschoben, wie die Einigung der Nation durch Überwindung von Klassenegoismen, die „Ausmerze“ von „Gemeinschaftsschädlingen“ und die Abwehr der Weltherrschaftsansprüche feindlicher ausländischer, „fremdrassiger“ und „ultramontaner“ Mächte. Den emotionalen Effekt schlägt diese Dramaturgie einerseits gern aus dem für „tragisch“ ausgegeben Scheitern dieser Vorläuferfiguren – verursacht durch böse intellektuell-„verjudete“ Stänkerer, mangelnde „Gefolgschaftstreue“, oder weil die Zeit eben noch nicht reif ist. Zum andern aber aus der Entschlüsselung der verkappten politischen Konstellation, die Rückübertragung auf die Gegenwart mit der für den Anhänger der genannten Ziele euphorisierenden Pointe: Das, wofür der Held noch vergeblich gelitten hat, ist nun durch die aktuelle politische Gegenwart, durch die „nationale Revolution“ Hitlers verwirklicht. Aus dem historischen Material werden Parabeln für die politische Gegenwart gezimmert, und dieser nach Analogien suchende Blick scheint die beherrschende Lektürehinsicht, auch bei Stücken anderer Machart. Aufschlussreich dafür ein Gutachten, das Eckart von Naso anlässlich der Bemühungen schreibt, ein spielbares Stück des Hitler-Mentors Dietrich Eckart aufzutreiben:⁴⁴ Dessen „Lorenzaccio“, so befindet von Naso nicht ohne ironische Herablassung, komme als „große Renaissance-Tragödie“ daher, mit einem „italienischen Hamlet, der zum Brutus wird, als Herzog Alessandro, der ‚Mulatte‘, das Kind Veronika vergewaltigt.“ Dies sei durchaus „geschickt geschrieben“ und „mit Wirkung spielbar“:

„Aber beim besten Willen finde ich keine geistige Analogie. Zwar tritt Ahasver in doppelter Gestalt auf: als ewiger Jude und als päpstlicher Nuntius Ser Mauritio. Er wird von Lorenzaccio (im Stück) dialektisch überwunden. Aber dieser Lorenzaccio selbst ist ein spielerisch-melancholischer Komödiant mit Hintergründen – kein Bejager der Tat, kein freier Mensch (Es ist eben Moissi, auch mit seinen falschen Tönen!). Sollte man ihn als Repräsentant und Mittler einer großen deutschen Zeitenwende herausstellen? Das will mir, gerade im Sinne dieser Zeitenwende, noch nicht in den Kopf.“⁴⁵

Die „geistige Analogie“ zur aktuellen „Zeitenwende“ war also offenbar das von Johst ausgegebene Auswahlkriterium – auch im Blick auf den klassischen Spielplanteil, was am

⁴³ GStA 462/290r

⁴⁴ Auch Gründgens veranlasst im März 1934 noch einmal die Prüfung der Frage, ob ein Eckart-Stück spielbar wäre, aber auch die Komödien sind „schwach und bitter in ihrer Weltanschauung“, so v. Naso (GStA 462/343), und so bleibt nur Eckarts am Gendarmenmarkt schon zuvor gezeigte „Peer-Gynt“-Bearbeitung übrig, die 1938 neu angesetzt wird.

⁴⁵ GStA 462/344

Beispiel der von Lothar Müthel inszenierten „Braut von Messina“ deutlich gemacht werden soll. Und auch das Helden-Bild, das von Naso anspricht: der „Bejager der Tat“, entspricht der Wertschätzung von skrupellosem Fanatismus, der seitens nationalsozialistischer Kritiker später immer wieder auch für die Interpretation klassischer Rollen gefordert wird (vgl. die Diskussion um Gründgens' Hamlet-Darstellung, Kap. III.4.1.).

Doch war der realisierte Spielplan der Intendanz Ulbrich/Johst eindeutig dominiert von „NS-Weltanschauungs“-gemäßer Gegenwartsdramatik. Eckart von Naso charakterisierte später treffend:

„Der neue Spielplan triefte von ‚Blut und Boden‘ und jenen nachgeholten Verpflichtungen, die man der Ehrenrettung nichtgespielter Autoren schuldig zu sein glaubte.“⁴⁶

Ausnahmen bildeten eine schwache „Julius Caesar“-Inszenierung von Ulbrich, eine verblasste Björnson-Komödie zu Ehren der nordischen „Rassegenossen“.⁴⁷ Außerdem inszenierte Müthel neben Schillers „Braut von Messina“ noch Shakespeares „Komödie der Irrungen“. Aber eine weitere Reihe von Klassikern – eine Werbebroschüre vom Sommer 1933 nennt Kleists „Käthchen“, Hebbels „Agnes Bernauer“, sowie „Des Meeres und der Liebe Wellen“ von Grillparzer – musste hinter den dringlichen „aktuellen“ Stücken zurückstehen. Diese eroberten sich von Februar 1933 bis Spielzeitende 1933/34 am Gendarmenmarkt – nimmt man die Inszenierungs- (nicht: Aufführungs-) zahlen und rechnet die von den Nazis für aktuell gehaltenen älteren Werke von Paul Ernst oder Otto Erler mit ein – einen Spielplananteil von rund zwei Dritteln. Ein vergleichbar hoher Anteil an Gegenwartsdramatik wurde in den folgenden Spielzeiten der NS-Zeit nie mehr erreicht. Zudem kamen hier fast ausschließlich „ernste“ Werke zum Zuge, während höhere Inszenierungszahlen neuer Stücke, etwa nach Kriegsausbruch, in erster Linie durch Lustspiele erreicht wurden.

Einmal allerdings gelingt die wirkungsvolle Aufführung eines aktuellen Gegenwartsdramas und damit scheinbar die erfolgreiche Umsetzung einer nationalsozialistischen Theaterprogrammatur, wie sie speziell Staatstheater-Chefdramaturg Johst formulierte: Bei seinem „Ruhrkampf“-Märtyrer-Stück „Schlageter“, dessen von der NS-Presse als Start einer neuen Theaterperiode bejubelte Festaufführung zu Hitlers Geburtstag 1933 daher ausführlicher vorgestellt sein soll. Auf sehr andere Weise versuchte dagegen Lothar Müthel in seiner Inszenierung der „Braut von Messina“, die Aufführungsästhetik einer Klassikerinszenierung an die Wirkungsmittel der nationalsozialistischen Bewegung anzuschließen.

⁴⁶ E. v. Naso: Ich liebe das Leben..., S. 624

⁴⁷ Vgl. Rainer Schlösser, Völkischer Beobachter, 1.7.1933; Schlösser betont: dem Dichter, nicht dem liberalen Politiker Björnson gelte die Wertschätzung; zur Premiere war der norwegische Gesandte geladen.

Und die Inszenierung von Johsts Luther-Stück „Propheten“ durch Jürgen Fehling schließlich, die als dritte Aufführung zur Profilierung des theaterästhetischen Spektrums in dieser ersten Phase des Staatstheaters in der Nazizeit im Folgenden analysiert werden soll, konfrontiert ein weiteres Nazistück mit der eigenwilligen Handschrift des vermutlich bedeutendsten Regisseurs, der in der Zeit des „Dritten Reiches“ an deutschen Bühnen arbeitete.