

II.4. Aufführungen

II.4.1. Hanns Johst: „Schlageter“

Als Johsts Drama „Schlageter“ am 20. April 1933 am Berliner Staatstheater als quasi offizielle Eröffnungsvorstellung der neuen Intendanz uraufgeführt wurde, lagen die dem Stück zu Grunde liegenden historischen Vorgänge bereits zehn Jahre zurück. Jedoch war der Name Schlageter als Gegenstand eines in vielen Schattierungen ausgelebten nationalistischen Heldenkultes allgemein präsent. In seinem Versuch einer „Entmythologisierung eines Helden“ hat Manfred Franke minutiös aus noch verfügbaren Akten und Dokumenten, aus Presseberichten, Pamphleten und Traktaten die verschiedenen Schichten idealisierender Verklärung und politischer Instrumentalisierung anschaulich gemacht und dem gegenübergestellt, was über den „historischen“ Schlageter noch zu ermitteln ist.¹ Frankes Darstellung möchte ich im Folgenden für das Verständnis von Johsts „Schlageter“-Stück und dessen Präsentation und Rezeption am Berliner Staatstheater fruchtbar machen, da die besondere Wirkung der Aufführung nur vor diesem historischen Hintergrund zu verstehen ist.

Schlageter und der Schlageterkult

Im Zuge des „Versailler Vertrages“, der in der deutschen Bevölkerung überwiegend als einseitige nationale Demütigung durch die Siegermächte empfunden wurde, war Deutschland verpflichtet worden, umfangreiche Reparationen zu leisten, auf deren Einhaltung vor allem Frankreich bestand, das 1870/71 unter ähnliche Maßnahmen Deutschlands zu leiden gehabt hatte. Angesichts der wirtschaftlichen, aber auch der politischen Lage, war das Herunterhandeln der Zahlungsverpflichtungen ein zentrales Problem der deutschen Außenpolitik der Weimarer Republik. Ende 1922 entschloss sich die Reichsregierung – eine instabile Koalition aus Zentrum, liberalen Parteien und der Bayerischen Volkspartei unter dem parteilosen Wirtschaftsmanager Wilhelm Cuno – angesichts ergebnis-

¹ Manfred Franke: Albert Leo Schlageter. Der erste Soldat des 3. Reiches. Die Entmythologisierung eines Helden. Köln 1980

loser Verhandlungen um einen Aufschub zum Mittel der Zahlungsverweigerung. Daraufhin besetzten französische Truppen im Januar das Ruhrgebiet, um insbesondere den Abtransport von Kohle nach Frankreich zu sichern. Dieses völkerrechtlich umstrittene Vorgehen löste auf deutscher Seite, als erneute Demütigung empfunden, quer durch alle Parteien eine Welle „nationaler Empörung“ aus. Wohl mehr von dieser Welle angetrieben als von ökonomischem und politischem Sachverstand, einigten sich die Reichsregierung, die sozialdemokratische preußische Landesregierung, Vertreter von Gewerkschaften und der Wirtschaft offiziell auf einen Kurs des „passiven Widerstandes“. Durch Arbeitsverweigerung und „Dienst nach Vorschrift“ sollte der materielle Erfolg der Besetzung durchkreuzt werden, ohne dabei eine bewaffnete Auseinandersetzung zu riskieren. Offenbar gelang eine erhebliche Absenkung der Ausfuhr von Reparationsgütern, allerdings zu einem hohen Preis, der den Sinn der Aktion bis heute umstritten sein lässt: Über hundert Menschen starben bei Zusammenstößen mit den Besatzungstruppen, meist Ergebnis eines unangemessen harten Vorgehens gegen unbewaffnete streikende Arbeiter. Hunderte Beamte, die sich in Obstruktion übten, wurden zeitweise aus dem besetzten Gebiet ausgewiesen. Zudem aber verschärften sich die wirtschaftlichen Probleme Deutschlands durch eine enorm anwachsende Inflation.

Von Seiten militanter rechter Verbände und nationalistischer Parteien und Gruppierungen war der relativ pragmatische Protestkurs von vornherein als kompromisslerisch abgelehnt worden. Aber auch innerhalb der Regierungskoalition fanden sich, wie sich rasch zeigen sollte, Unterstützer einer inoffiziellen „Aktivierung“ des „passiven Widerstands“. Diese „Aktivierung“ war ausgegangen von Vertretern der Ruhrindustrie, die Geld aufbrachten, um Aktivisten ehemaliger Freikorps anzuwerben. Diese Rolle der Industrie wird von Franke ausführlich belegt anhand eines internen Untersuchungsberichts der preußischen Kriminalpolizei aus dem Mai 1923.² Demnach engagierte der Krupp-Oberingenieur Haller im Januar 1923 für die Leitung des aktiven Widerstandes den Freikorpsführer Heinz Oskar Hauenstein, der, mit Geldmitteln ausgestattet, einen Nachrichtendienst zur Überwachung der französischen Aktivitäten sowie die Störung des Abtransports von Kohle durch die Sprengung von Bahnlinien organisieren sollte. Da solche Anschläge auch unter der französischen Besatzung durch die deutschen Strafverfolgungsbehörden hätten geahndet werden müssen, holte sich Hauenstein für seine Tätigkeit das Einverständnis des Reichsverkehrsministeriums sowie des Reichswehrministeriums, wo man ihm im persönlichen Gespräch Zustimmung signalisierte. Offiziell wurden solche Kontakte freilich geleugnet, Reichskanzler Cuno wurde informiert, offenbar aber nicht der preußische Innenminister Carl Severing (SPD), obwohl Polizeidienststellen vorort mit Hauensteins Leuten bald kooperier-

² M. Franke: Albert Leo Schlageter..., S. 37ff

ten. Unter dem Decknamen „Organisation Heinz“ stellte Hauenstein drei Gruppen von Aktivisten zusammen, die er aus seiner Freikorpszeit kannte, meist nationalistische und monarchistische Weltkriegsoffiziere, die 1919 den Krieg gegen „rote Feinde“ im Innern und in diversen Grenzscharmützeln fortgesetzt hatten. Nach Beteiligung am erfolglosen „Kapp-Putsch“ und an Kämpfen um die Grenzziehung in Oberschlesien 1921, begannen diese rechtsextremen paramilitärischen Kampftruppen in ihrer ursprünglichen Form allmählich zu zerfallen.

Albert Leo Schlageter, 1914 als Bauernsohn aus dem Schwarzwald mit Notabitur freiwillig ins Feld gezogen, bei Kriegsende EK-I-dekorierter Leutnant der Reserve, war, das macht Franke überzeugend deutlich, einer dieser entgleisten Landsknechtsnaturen, denen eine Eingliederung in das zivile Leben des neuen „Sozialistenstaates“ (Schlageter) nicht gelang.³ Schlageter, der nach der Demobilisierung ein Studium in Freiburg schnell wieder aufgegeben und alle wichtigen Freikorps-Schlachten mitgemacht hatte, lebte seit Winter 1921 ohne wirkliche Lebensperspektive in der Reichshauptstadt Berlin. Nominell Inhaber einer Import-Export-Firma, zögerte er offenbar nicht, als er von Hauenstein, der in Oberschlesien sein Vorgesetzter gewesen war, zur Beteiligung an den Aktionen im Ruhrgebiet angefordert wurde. Unter Hauenstein leitete er eine Gruppe der „Organisation Heinz“, die u. a. auch für die Ermordung eines französischen Geheimagenten verantwortlich war. Nach mehreren Sprengstoffanschlägen auf Bahngleise, bei denen Schienen beschädigt, aber niemand verletzt wurde,⁴ gelang es den französischen Behörden insgesamt sieben Täter zu ermitteln, wobei Schlageter offenbar durch eigene Unvorsichtigkeiten aufgefallen war.

Anfang Mai 1923 verurteilte ein französisches Militärgericht in Düsseldorf Schlageter, den man als Rädelsführer der Angeklagten ansah, gemäß eines scharfen Besatzungsrechts zum Tod und schuf mit diesem auch in der Rückschau als überzogen hart erscheinenden Abschreckungsurteil die Voraussetzung für den Aufbau Schlageters zum Nationalhelden und Märtyrer des Ruhrkonfliktes. Der Fall war zu Beginn, wie Franke feststellt, in der Presse eher marginal behandelt worden, fand doch in dieser ereignisreichen Zeit auch ein Verfahren der französischen Besatzungsbehörden gegen die Industriellen Gustav Krupp und Fritz Thyssen statt, das die Schlagzeilen bestimmte. Mit dem Todesurteil aber, der rasch folgenden Abweisung von Revisionsantrag und Begnadigungsbitten, wofür sich auch hohe Vertreter des katholischen Klerus eingesetzt hatten, und der Erschießung Schlageters am 25. Mai,

³ Ebd., S. 20ff

⁴ vgl. die bei Franke zitierte Anklageschrift und Formulierungen des Anklagevertreters, die Handlungen seien „geeignet gewesen, das Leben vieler Mitmenschen zu vernichten“; ebd. S. 58 u. 60; entsprechend fordert der Erlass der französischen Besatzungsbehörden vom März 1923 die Todesstrafe bereits für Anschläge mit der Möglichkeit des tödlichen Ausgangs; ebd. S. 33; dagegen behauptet Journal des débats anlässlich der „Schlageter“-Premiere 1933, ein Attentat habe dreißig französischen Soldaten das Leben gekostet; zit. in: L. Richard: Deutscher Faschismus und Kultur..., S. 226

fokussierte und personalisierte sich an diesem Fall die öffentliche Wut über nationale Demütigung und Besatzungsunrecht. Hatte Schlageter selbst durch ein trotziges Verhalten vor Gericht und in später veröffentlichten Briefen an die Eltern die Stilisierung in die Märtyrerrolle des rein gesinnten Freiheitshelden begonnen, so wurde diese rasch in Traktaten und Pamphleten in irrationale Überhöhung getrieben: Nichts weniger als die „Erlösung des deutschen Volkes aus seinen Ketten“ sei die Absicht des aus „leidenschaftlicher Volksliebe“ handelnden Schlageter gewesen, heißt es in einer zeitgenössischen, auch sprachlich an ideologische Konzepte des neunzehnten Jahrhunderts anknüpfenden Schrift.⁵ Und umstandslos stellte man ihn in eine Reihe mit anderen „Freiheitshelden“ der deutschen Geschichte. So heißt es etwa noch 1938 in einem Vortrag des NS-Juristen Friedrich Grimm:

„Als Schlageter in Düsseldorf zum Richtplatz geführt wurde, waren in den Häusern der Bürger, Bauern und Arbeiter im Rheinland die Bilder von den elf Schill'schen Offizieren noch zu sehen, die auf Geheiß Napoleons in Wesel zum Tode verurteilt und erschossen wurden.“⁶

Löste die Erschießung Schlageters auch bei Demokraten der Weimarer Koalition und den Linksparteien Bestürzung und dessen „männliche Haltung“ Achtung aus, so waren es aber nationalistische Aktivisten, die sich die Situation zu Nutze machten und den Kult öffentlicher Schlageterfeiern initiierten, als die Leiche Anfang Juni 1923 von Düsseldorf in Schlageters Heimatstadt Schönau im Schwarzwald überführt wurde und an jeder Station nationalistische Kundgebungen stattfanden. In Donaueschingen und Freiburg, wo besonders Korpsstudenten aufmarschierten, rief man „Heil, Sieg und Rache!“. Von bezeichnendem Symbolgehalt ist eine Episode, die sich gleich bei der ersten Station der Überführung außerhalb der besetzten Zone abspielte: Bei einer großen Feier in Wuppertal gelang es Repräsentanten der deutschen Staatsgewalt (die auch einen Kranz der Reichsregierung überbrachten) nicht, zu verhindern, dass der Sarg mit der verbotenen schwarz-weiß-roten Fahne des Kaiserreichs der Öffentlichkeit präsentiert wurde. Kreise, die ein Monopol auf „vaterländische“ Gesinnung beanspruchten, hatten sich Schlageters als Symbol bemächtigt und sollten es bald auch gegen die Weimarer Demokratie ins Felde führen, deren Vertreter allerdings zunächst um Anschluss an die nationale Feierpose bemüht waren.

Eine besondere Bedeutung in der nicht abreißenden Kette von Schlageterfeiern kam dem seit 1926 geplanten, dann 1931 mit einer Massenveranstaltung eingeweihtem Schlageter-Denkmal auf dem Truppenübungsplatz in der Golzheimer Heide bei Düsseldorf zu, dem Ort, an dem Schlageter hingerichtet worden war. Das Zentrum des Denkmals bildete eine kreisrunde Senke, von der man weiter hinabstieg in eine Gruft, in der ein

⁵ Wilhelm Hügenell: Schlageter. München 1923, S. 38. Zit. bei M. Franke: Albert Leo Schlageter..., S. 81

⁶ Zit. ebd., S. 87

Gedenkstein für Schlageter, dazu weitere für die 141 Todesopfer der Ruhrbesetzung aufgestellt waren. Eingefasst war diese Senke von einer halbkreisförmigen, ähnlich einem Amphitheater ansteigenden Anlage, die zur offenen Seite hin in einen rechteckigen Platz auslief. Auf dem Übergang zu diesem ragte ein riesiges Stahlkreuz aus einem steinernen Sarkophag, der die Inschrift: „Deutschland muss leben / und wenn wir sterben müssen“ trug.⁷ Ein solches Denkmal war weniger für ein individuelles Gedenken gemacht, als vielmehr als Ort inszenierter Gemeinschaftsrituale mit bezeichnendem Übergang von einer zentrierten, theaterhaften Kultstätte zu einem Truppenaufmarschplatz.

Das „Schlageter-National-Denkmal“ und die Art der Benutzung, die es nahe legt, markiert den Übergang von der Nationalfeier-Kultur der Wilhelminischen Zeit⁸ zum politischen Repräsentations-„Theater“, das die Nazis bald in Parteitagsinszenierungen und Totenfeiern perfektionieren sollten. Daneben gehört die amphitheatralische Anlage aber auch in die Vorgeschichte dessen, was sich zu Beginn der Nazizeit – als parallele Freilicht-Theaterform zur nazistischen Selbstdarstellung – kurzzeitig unter dem Begriff der „Thingspiel“-Bewegung bündeln sollte. Beides entsprach offenbar einem virulenten Bedürfnis nach national aufgeladenem Gemeinschafts-„Erlebnis“ und weihvoller Alltagsübersteigerung in ritualisierter formaler Strenge, nach Einordnung in Massenformationen, gegenübergestellt einem exponierten Helden und Führer. Mittel wie Sprechchor, paramilitärisches Zeremoniell wie Auf- und Abmarsch von Formationen und Fahnenträgern, Fanfaren- und Trommelmusik kennzeichneten Parteirituale wie Thingtheater, hatten im übrigen in der Zwischenkriegszeit auch in politischen Kundgebungen und Weihespielen der Linken Verwendung gefunden.⁹ In dieser Verschränkung von ästhetischem und ideologischem Anliegen, Gemeinschaftskult und politischer Aktivierung in einer polit-theatralen Form, schien sich eine neue, zeitnahe Ästhetik herauszubilden. Regisseure wie Lothar Müthel bemühten sich, diese Ästhetik aus dem Bereich der semiprofessionellen Freilichttheater auch auf das professionelle Schauspieltheater zu übertragen, was am Beispiel von Müthels „Braut von Messina“-Inszenierung an anderer Stelle verdeutlicht werden soll (Kap. II.4.2.). Hanns Johst dagegen versuchte, wie zu zeigen sein wird, eine ähnliche „kultische“ Wirkungsintention zu realisieren innerhalb des herkömmlichen Systems des mimetischen, am Drama orientierten bürgerlichen Guckkastentheaters, in einer noch von Konzepten des Expressionismus wie des „Zeitstücks“ beeinflussten Form.

⁷ Aufschlussreiche Auszüge aus der Baubeschreibung des Architekten Clemens Holzmeister siehe: M. Franke: Albert Leo Schlageter..., S. 94f.

⁸ Siehe: Peter Sprengel: Die inszenierte Nation. Deutsche Festspiele 1813-1913. Tübingen 1991

⁹ Vgl. Eichberg, Henning u. a.: Massenspiele. NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell. Stuttgart 1977, S. 71ff

„Das kommende Theater wird Kult werden müssen“. Hanns Johsts Theaterideologie

In einem als programmatisch zu wertenden Aufsatz schreibt Hanns Johst im Frühjahr 1933:

„Das Drama war zuletzt am augenscheinlichsten die Stätte der Zersetzung, der Auseinandersetzung, der Materialismen, der Parteilichkeit.
Das kommende Theater wird Kult werden müssen, oder das Theater hat seine Sendung, seinen lebendigen Ideengehalt abgeschlossen...“¹⁰

Während das Schauspiel von Lessing bis Hauptmann, Ibsen und Strindberg auf „rationalistischer Ebene“, „unabhängig vom Gemeinschaftserlebnis der Zuschauer“, lediglich individuelle Thesen geboten habe, über die der Zuschauer am Ende der Aufführung eben Bescheid wisse, fordert er ein Drama,

„das die Kraft in sich birgt, die seelische und geistige Kraft, alle Beteiligten dergestalt zu überwältigen, [...] daß dieses Drama sich wie ein Elixier in ihm aufzulösen beginnt. Daß er sich erlebnismäßig überschattet fühlt von der Begegnung mit etwas Metaphysischem, was zu ihm persönlich drängt [...] und ihn nicht ruhen lässt, bis er für das Gesicht, für die Begegnung eine Lösung, seine Erlösung, errungen, gefunden hat.“¹¹

Konkrete politisch-ideologische Inhalte werden in diesen Formulierungen verdeckt durch die Betonung des wirkungsästhetischen Effekts der emotionalen Überwältigung des Publikums. Dieser soll selbst, als quasi-religiöser, Gemeinschaft stiftender Vorgang, Zweck des Ganzen sein. Man wird wohl nicht fehl gehen, wenn man annimmt, dass die Wirkung des Redners Hitler vor aufgepeitschten Massen, bei dem auch der Ex-Missionars-Aspirant Johst „Erlösung“ „errungen“ hatte, Pate für eine solche Programmatik „kultischen“ Theaters stand. Politik wird kaum direkt zum Thema gemacht, aber auf einer vordiskursiven Ebene beim Publikum abgerufen und emotional zur Entladung gebracht, was dann das viel beschworene „Erleben“ ausmacht: Das Drama als Droge („ein Elixier“), das Theater als Ort der Auflösung des Individuums im Gemeinschaftsrausch, der „Begegnung mit etwas Metaphysischem“, einer Unio mystica, aber freilich mit ideologisch spezifischen Inhalten, wie gerade auch am Beispiel „Schlageter“ zu zeigen ist. Das geschickte Ausspielen unreflektiert vorhandener Vorurteile und Sehnsüchte, eines der wesentlichen Erfolgsrezepte der Hitler-„Bewegung“, findet hier Anwendung auf den Bereich des Theaters und rechtfertigt, von einem Versuch „nationalsozialistischer Ästhetik“ zu sprechen, die sonst, angesichts des eklektizistischen Charakters von „NS-Ideologie“ und –Praxis, kaum greifbar wird. Johst pervertiert so auch die

¹⁰ H. Johst: Vom neuen Drama. In: H. Kindermann (Hg.): Des deutschen Dichters Sendung in die Gegenwart..., S. 209; teils identische Formulierungen bereits 1928 in „Wissen und Gewissen“, vgl.: G. Rühle: Theater für die Republik..., S. 1155

¹¹ Ebd., S. 208f.

Utopie einer Menschheits-Verbrüderung der expressionistischen Bewegung, in deren Umfeld er selbst begonnen hatte, zur nationalsozialistischen „Volksgemeinschafts“-Ideologie.

Transformation eines Helden

Um die in Johsts Schlageter-Stück vorgenommene propagandistische Manipulation des Stoffes in ihrem etwas gewundenem Argumentationsgang zu verstehen, ist es zunächst wichtig, sich Hitlers Position zu vergegenwärtigen, der über das Engagement im Ruhrkampf andere Ansichten als der historische Schlageter hatte. Denn Hitler war Anfang 1923 bereits bei der Vorbereitung seines Putschversuchs und eine nationale Solidarisierung gegen den „Erbfeind“ Frankreich passte ihm strategisch nicht ins Konzept: „Nicht gegen die Franzosen, sondern gegen die Novemberverschörer!“ lautete daher die zugespitzte Parole, mit der Hitler das Profil seiner Partei aus der allgemeinen Welle nationaler Empörung herausheben wollte.¹² Und eben diese Parole, als taktisches Konzept in ein zeitliches Nacheinander gebracht, schiebt Johst seinem Schlageter – vor dessen Wende zum Ruhrterroristen – unter. Gegen den blinden Aktionismus seiner Kameraden wendet Johsts Schlageter im ersten Akt ein, alle ihre Freikorpsaktionen seien bisher immer am selben Grund gescheitert:

„Ihr schießt immer in der falschen Richtung...So geht das nicht weiter! Wir verpulvern uns in der falschen Stelle! Erst Aktion nach innen – dann Politik nach außen. [...] Die Weltverbrüderer von 1918 an die Wand!“¹³

Paradoxerweise spricht also hier der Ruhrkampf-Held par excellence nach, was der Ruhrkampfgegner Hitler 1923 formulierte, einer der letzten Freikops-Terroristen wird zum „ersten Soldaten des Dritten Reiches“, wie es im Stück heißt, umgemünzt.¹⁴

Hitler selbst war diese Diskrepanz zu Schlageters Haltung völlig bewusst, er wollte aber nicht auf die Instrumentalisierung der populären Figur verzichten – gerade im Sinne der „Legalitätsstrategie“ nach dem gescheiterten Putsch, die auf die Einbeziehung weiterer nationalistischer Kreise in seine Bewegung setzte. Lag das Schwergewicht des Schlageterkults „vaterländischer“ Kreise auf der Linie der antifranzösischen „Erzfeind“-Propaganda und betonte den deutschen „Freiheitshelden“, so verschob sich bei Hitlers Instrumentalisierung Schlageters das Gewicht ganz eindeutig hin zur Denunziation des „Feindes im Inneren“. Auf der zweiten Seite von „Mein Kampf“ wird Schlageter verglichen mit dem 1848 als „Franzosenfeind“ erschossenen Buchhändler Johannes Palm:

¹² Vgl. M. Broszat: Die Machtergreifung..., S. 22

¹³ H. Johst: Schlageter. Zit. nach: G. Rühle: Zeit und Theater 1933-1945..., S. 97

¹⁴ Dass Schlageter selbst möglicherweise in Berlin einer NSDAP-Gruppe oder einer der damals zahlreichen ähnlichen Splitterparteien beigetreten war, ändert nichts an der grundlegenden Differenz; vgl. Franke S. 208ff.

„Er [Palm; P. J.] wurde allerdings auch, genau wie dieser [Schlageter; P. J.], durch einen Regierungsvertreter an Frankreich denunziert. Ein Augsburger Polizeidirektor erwarb sich diesen traurigen Ruhm und gab so das Vorbild neudeutscher Behörden im Reiche des Herrn Severing.“¹⁵

Der preußische Innenminister Severing hatte mit der Verhaftung Schlageters nichts zu tun und dessen Behörden hätten sie auch kaum verhindern können. Anlass für Verratslegenden bot die spätere Verhaftung des Terrorleiters Hauenstein, der sich dann mit angeblichen Plänen zur Befreiung Schlageters brüstete, die durch die preußische Polizeiführung nun verhindert worden seien.¹⁶ Solche Verleumdungen, die auch Johst in seinem Stück kolportiert, wurden in nationalen Kreisen gerne geglaubt und auf das Konto der „Novemberverbrecher“ gesetzt. Nicht die Einigung der Nation gegen den Feind von außen, sondern die Vertiefung des Grabens im Inneren war Hitlers Ziel, und das versucht auch Johst in seinem Stück mit der Schlageterlegende zu verbinden.

Zu diesen schwer wiegenden politisch-ideologischen Änderungen des Schlageterbildes treten bei Johst auch eher spießbürgerliche moralisch-charakterliche Retuschen. Natürlich ist Johsts Held kein entgleister Landsknecht, der als Befehlsempfänger Hauensteins mangels Lebensalternativen ein blutiges Handwerk weiterbetreibt, sondern er ist die Gewissenhaftigkeit in Personen: Nur die Sorge ums Vaterland lässt bei Johst den eingliederungswilliger Student der Nationalökonomie nicht ruhen. Erst nach Gewissensqualen sieht er sich zur blutigen Tat gedrängt. Persönliches Wohlergehen und privates Liebesglück opfert er dem Dienst am Vaterland und als keuscher Liebender verlangte er von seiner Braut Alexandra als letzte Gunst, von ihr selbst ins „Feld“ – d. h. zum Bombenattentat – geschickt zu werden.

Während auf den ersten Blick das äußere historische Geschehen analog des herkömmlichen Schlageterkultes erzählt wird, werden ideologische Transformationen in verschiedenen Schichten vorgenommen. Die vier Akte umfassen äußerlich einen Zeitraum, der von einer – von Johst konstruierten – Situation Schlageters kurz vor der Ruhrbesetzung bis zu dessen Exekution reicht: Im ersten Akt wehrt sich der fleißige Student Schlageter noch gegen den rastlosen Aktivismus seines Kriegskameraden Friedrich Thiemann, bekennt aber dessen Schwester Alexandra gegenüber seine eigene Unzufriedenheit mit der politischen Lage, wobei die innenpolitische Perspektive bei Johsts Schlageter von Beginn an vorherrscht. Als Freikorpskameraden eintreffen, die der bevorstehenden Okkupation des Ruhrgebiets mit Sprengstoffattentaten begegnen wollen, ist Schlageter zunächst mit dem bereits oben zitierten Hitler-Argument gegen isolierte, militärisch sinnlose Aktionen.

Im zweiten Akt lernen wir Regierungsvertreter kennen: Regierungspräsident Schneider, der sich im Selbstgespräch als Karikatur eines vom Packer aufgestiegenen Sozi-Bonzen

¹⁵ Zit. nach: M. Franke: Albert Leo Schlageter..., S. 42

¹⁶ Vgl. ebd. S. 41f.

präsentiert, wird vom Genossen Reichstagsabgeordneten Klemm unter Druck gesetzt, seinen Sohn auszuspionieren, der als Student Kontakt zum Schlageterkreis hat und diesen als „ersten Soldaten des Dritten Reiches“ verehrt. Es erscheint eine „Exzellenz“, ein General, der offenbar inoffiziell die Reichswehr vertritt (Anspielung auf die Rückversicherungen Hauensteins?; s. o.), und erbittet sich Schneiders Büro zu einer Unterredung mit Schlageter. Dieser überrascht den General mit einem Umsturzplan: Man solle die außenpolitische Situation nutzen, um das „Novembersystem“ zu Fall zu bringen, der General solle die Führung übernehmen. Der General winkt ab, rät seinem Auftrag gemäß, den Widerstand zu unterlassen, signalisiert aber privates Einverständnis mit Schlageter, der die Entscheidung trifft, mangels Unterstützung des „offiziellen Deutschland“ wenigstens als Terrorist ein Zeichen zu setzen.

Der dritte Akt zeigt die Attentäter bei ihren Vorbereitungen: Man singt „Wirtinnenverse“, rechnet mit generalstabsmäßiger Exaktheit Zeitpläne durch, Alexandra überwindet sich und schickt ihren Helden in die Schlacht. Der vierte Akt spielt nach der Verhaftung Schlageters und seiner Helfer. Im Hause Thiemann finden sich auch der General und der Regierungspräsident ein, dessen Sohn ebenfalls verhaftet ist. Man wartet auf die Urteile, die telefonisch durchgegeben werden: Todesurteil für Schlageter, hohe Haftstrafen für die anderen. Der Bursche Schlageters erscheint und macht noch Hoffnungen auf eine Befreiungsaktion, wird aber gleich von preußischer Polizei festgenommen. Angesichts der „verräterischen“ Haltung des „ängstlichen Deutschlands“ steigert sich Alexandra in einen Wahnsinnsausbruch hinein, während der General Schlageters Opfer nicht für sinnlos hält, sondern visionär den Beginn der Verwirklichung der Kampfparole der NS-Bewegung voraussagt:

„*Exzellenz*: ...Und ich höre neue
Kolonnen... Marschschritt... Aufbruch... Deutschland erwacht!!“¹⁷

Als Schlusszene wird die Erschießung Schlageters vorgeführt.

Hinsichtlich der formalen Gestaltung mischt Johst Stilelemente des politischen „Zeitstücks“, aber auch einer eher konventionell-naturalistischen bürgerlichen Familienschicksals-Dramatik. Aber auch das Weiterwirken expressionistischer Muster, die Johst früherer Stücke prägten, ist nicht zu übersehen, vor allem in der Linearität der passions-spielhaften Szenenabfolge, die auf Handlung im herkömmlichen Sinn, eine spannungsdramaturgische Verschränkung sich bedingender äußerer und innerer Vorgänge, verzichtet. Während aber in expressionistischen Stücken wie Tollers „Die Wandlung“ die einzelnen Entwicklungsstufen des Protagonisten aus der Reflexion einer gesellschaftlichen Erfahrungs-

¹⁷ H. Johst: Schlageter..., S. 138

welt hergeleitet werden,¹⁸ bleibt es bei Johsts Schlageter bei einem eher unmotivierten Wechsel taktischer, zunächst in längeren politischen Gesprächen vorgebrachter Positionen des Protagonisten – was auch dem Problem geschuldet ist, dass sich Hitlers Ansichten der Schlageterfigur nicht ohne Zwang überstülpen lassen. Nähert sich das Stück hier mit dem tagesaktuellen Gebrauch politischer Schlagworte, in vorgeblich „sachlicher“ bis schnoddriger Alltagssprache dem „Zeitstück“ an, so ist der Übergang in einen nationalistischen Irrationalismus fließend. Mystisch-religiöse und messianistische Konzepte trägt dabei vor allem Schlageter vor. Dieser übernimmt zwar unter seinen Kameraden später unbestritten die militärische Einsatzleitung, wird aber selbst nur notgedrungen „Führer“, da er keinen anderen finden kann. Schlageter ist eher ein „Suchender“. „Der Gläubige“ und „der Suchende“ sind beliebte Topoi der völkisch-nationalistischen Oppositionsliteratur, die in der Weimarer Zeit mit zunehmend eindeutiger antirepublikanischer Stoßrichtung die zivilisationskritische Literatur der Jahrhundertwende fortschreibt.¹⁹ Johsts „Schlageter“ ist so auch ein Verwandter von Goebbels‘ „Michael“ oder des integrationsunwilligen Frontoffiziers Jupp Brand im gleichnamigen Roman von Otto Brües.²⁰ Doch ist Johsts Schlageter in seinem politischen Aktivismus schon einen Schritt weiter als diese und drängt zur Tat. Er „glaubt an Deutschland“, wie alle diese Figuren, was in erster Linie heißt, dass man die Kriegsniederlage als nationale Kränkung betrachtet und nicht verwinden kann, die Geborgenheit und idealisierte soziale Sicherheit des Obrigkeitsstaates vermisst, das Weimarer „System“ als „undeutsch“ und als Herrschaft des „Materialismus“ ablehnt. Schlageter – in Johsts Version – verharret jedoch nicht in dieser Haltung, sondern sucht einen Führer für den politischen Putsch. Doch zeigt sich, dass der Reichswehrgeneral X, an den er sich wendet, diese Führerrolle nicht übernehmen kann: Er ist nicht Hitler und die Zeit scheint noch nicht reif. So bleibt Schlageter nur das Fanal, die aufrüttelnde „Opfertat“, die vor Leichen auf allen Seiten nicht zurückschreckt. Beispielhaft für diese Verknüpfung politisch-aktueller und irrational-religiöser Konzepte ist etwa Schlageters Analyse der Kriegsendefrage:

„Herrscher müssen opfern können... müssen Blut sehen können!
1918 konnte der deutsche Kaiser plötzlich kein Blut mehr sehen. Er entband uns
unseres Eides. Das Gottesgnadentum... das Geheimnis... das Mysterium der
Verantwortung... alles Unsagbare löste er damit auf! Der Rest ist Demokratie.
[...]

¹⁸ Zum gesellschaftskritischen Potenzial des expressionistischen Dramas siehe z. B.: Klaus Siebenhaar: Klänge aus Utopia. Zeitkritik, Wandlung und Utopie im expressionistischen Drama. Berlin 1982

¹⁹ Vgl. U. K. Ketelsen: Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literatur in Deutschland 1890-1845...

²⁰ Otto Brües: Jupp Brand. Berlin 1927

Die Hauptsache: das Volk muss nach Priestern schreien, die den Mut haben, das Beste zu opfern... nach Priestern, die Blut, Blut, Blut vergießen... nach Priestern, die schlachten!“²¹

Typisch für den blutrünstigen Schreibtischtäter Johst: hatte der historische Schlageter in seinem Prozess noch darauf bestanden, mit Bedacht niemanden verletzt zu haben, lässt sich die von Johst lustvoll brutalisierte Figur rasch überzeugen, dass man nicht nur französische Begleitsoldaten, sondern auch angeblich in Zügen mitfahrende deutsche Geiseln in die Luft sprengen müsse, denn, so Schlageters lachender Mordgeselle Übernitz:

„Es geht um Deutschland! Wir riskieren unsere Knochen auch... Da können ruhig ein paar Deutsche dran glauben.“²²

Johst versucht ebenso wie Hitler, den Märtyrer Schlageter als nationale Integrationsfigur zu nutzen und ihm ein eindeutiges Profil zu geben: Er reiht ihn ein in eine teleologische Entwicklung hin zur NS-Bewegung als der Spitze einer „Nationalen Revolution“. Am Verhältnis zu ihm polarisiert sich die Gesellschaft in eine anwachsende nationale „Volksgemeinschaft“ einerseits, und eine abwirtschaftende Schicht von „Novemberverbrechern“ andererseits.

„Wir halben Helden, Fräulein Alexandra, wollten nicht über Nacht mit veränderter Front gegen die innere Hälfte unserer Welt kämpfen... Wir wollten Deutschland nicht mit Epauletten und Handgranaten erobern [...] Und nun [...] sehen wir langsam ein, daß wir garnicht in Deutschland sind [...], daß die Verbrüderung, von der man uns sprach, Kitsch ist, daß wir hier Fremdkörper sind, wir Kameraden! [...] Und ganz langsam, Fräulein Alexandra, nähnen wir uns die Epouletten wieder an die Waffenröcke... Jeder auf seine Weise... Und eines Tages sind wir Deutschland!“²³

Dieser leitmotivisch vorgetragene Wunsch mystischer Auflösung in „Deutschland!!“ (bei Johst meist mit zwei bis drei Ausrufungszeichen) wiederholt auf politisch-rhetorischer Ebene das, was – nach Johsts Theatertheorie – die Gesamtstruktur des Stückes in der Aufführung leisten soll. Mit welchen wirkungsästhetischen Strategien Johst seine „Kult“-Theaterkonzeption in „Schlageter“ umzusetzen versucht und wie dieses „Deutschland!!“ aussehen soll, das sich zum „Kult“ zusammenfindet, bedarf daher genauerer Betrachtung.

Strategien der Gemeinschaftsstiftung

Indem Johst seinen Protagonisten vom nationalen Widerstandshelden zum nationalsozialistischen Vorkämpfer transformiert, wird zugleich die mögliche „Gemeinschaft“

²¹ H. Johst: Schlageter..., S. 88

²² Ebd., S. 117

²³ Ebd., S. 91f.

begrenzt, die sich – nach Johsts Theorie – in der Stückrezeption selbst zum Erlebnis werden soll. Es wird selektiert, wer am „Kult“ teilnehmen darf. Und dies ist nicht mehr, wie noch in den Schlageterfeiern der zwanziger Jahre, potentiell die ganze Nation – einschließlich sozialdemokratischer Regierungsvertreter oder jüdischer Burschenschaften.

Johst arbeitet auch hier in erster Linie mit sentenzhaften Statements und Bekenntnissen, die Zustimmung und Identifikation unterschiedlicher Publikumsgruppen erwirken sollen. Und ebenso werden die aus der Gemeinschaft Auszuschließenden buchstäblich als „Buhmänner“ präsentiert – Gemeinschaftsstiftung durch den gemeinsamen Feind. Dies trifft nicht nur den „Erbfeind“ Frankreich, der mit diversen höhnischen Sottisen bedacht wird, sondern besonders den Feind im Inneren. Für diese Zustimmung heischenden Sätze hier einige Beispiele, zunächst in Stammtischmanier:

Leo Schlageter: Das offizielle Deutschland hat Frieden, weil es an den Frieden glaubt!

Friedrich Thiemann: Aberglauben das!

Leo Schlageter: Aberglauben hin... Glaube her... wer ist kompetent?

Friedrich Thiemann: Die Arschlöcher in Berlin bestimmt nicht!²⁴

Auf Zustimmung bei unzufriedenen ehemaligen Soldaten rechnet ein Text wie:

Leo Schlageter: Wir sind keine Republikaner...? Gut! Die Republik will von uns auch nichts mehr! Wir sind ausrangierte, absevierte kaiserliche Offiziere. Wir sind Mohren, die ihre gottverdammte Pflicht und Schuldigkeit getan haben.²⁵

Während Friedrich Thiemann den Schneid soldatischer Jugend preist, sorgt Schlageter dafür, dass sich auch die älteren Kriegsteilnehmer angesprochen fühlen dürfen:

„Leo Schlageter: 1914 gab es Fünfzigjährige in rauen Mengen, die ihre Reservekluft vom Nagel nahmen und ihren glatzköpfigen Mann genauso jung und enthusiastisch standen, wie wir Rotzjungen...“²⁶

Und Alexandra bringt bei der ersten sich bietenden Gelegenheit – quasi mit einem Auge ins Publikum – die Leistung und Beteiligung der Heimatfront zur Geltung:

„Als ob Mutter nur friedlich gegessen, getrunken, geschlafen hätte! Als ob Vater ein lumpiger Drückeberger... Als ob ich eine dumme Gans, weil ich keine Materialschlacht mitgemacht habe! [...] ...Berechtigung hat auch die Zivilbevölkerung! Ich meine bestimmt nicht Politik und kleinen Hass und dergleichen Schmutz... [...] Wir lieben diese schäbigen Kompromisse...diese Judenvorherrschaft, diese Bonzenbürokratie und wie immer eure Schlagwörter lauten mögen, ebenso wenig wie ihr!“²⁷

²⁴ Ebd., S. 82

²⁵ Ebd., S. 82

²⁶ Ebd., S. 86

²⁷ Ebd., S. 90f.

Unter ideologischer Meinungsführerschaft der Nazis werden so in die neue Volksgemeinschaft zunächst Gruppen aus der ehemaligen „Kriegsschicksalsgemeinschaft“ eingeladen: selbstverständlich die Vertreter des Frontgeistes, ob als „Frontschweine“, schneidige junge Offiziere oder deren treuherzige Burschen (Peter Fischer), wobei Johst sich bemüht, alle Waffengattungen zu bedienen (Schlageter kommt vom Heer, Friedrich Thiemann ist Flieger, Rittmeister Übernitz bedient sich Marinevokabulars). Aber auch die in Kriegerlyrik gern übersehenen Älteren und an der Heimatfront Ausgeharrten können dankbar registrieren, nicht vergessen worden zu sein. Die begeisterungsfähige Nachkriegsjugend schließt sich an, repräsentiert von August Schneider, der selbstverständlich der Meinung ist, dass der ganze Klassenkampf von gestern sei und die Zukunft „Volksgemeinschaft“ heiße. Als Korpsstudent weiß der Sohn des sozialdemokratischen Regierungspräsidenten, dass die alten Herren seiner Verbindung, die Barone und Geheimräte, gar nicht „von Pappe“ sind. Auch diese werden von Johst also zur Volksgemeinschaft zugelassen, ebenso wie andere Angehörige der alten Eliten: der im Herzen antirepublikanische Reichswehrgeneral X und der Professor Thiemann, der seine Gymnasiasten immer schon zu „gläubigen Deutschen“ erzogen hat. Auch der Kriminalpolizist, der Schlageters Burschen Peter im Schlussakt verhaften muss und damit Befreiungshoffnungen beendet, bekennt sich zum Frontgeist-Kameradentum und leidet darunter, Handlanger seines volksverräterischen Dienstherrn sein zu müssen.

Und sogar der Sozi und ehemalige Packer Schneider, dem sein Aufstieg zum Bonzen und Regierungspräsidenten selbst peinlich ist, bekommt durch das Urteil gegen seinen Sohn August die Augen geöffnet – eine Konstellation, die an den zeitgleich gedrehten Propagandafilm „Hitlerjunge Quex“ erinnert. Auch hier wird ein Vater aus dem linken Arbeitermilieu durch das Schicksal seines Nazi-Sohnes in die Arme der nationalen Volksgemeinschaft geführt. Dagegen scheint der parteipolitische Strippenzieher Klemm, der Schneider zum Verrat an seinem Sohn zwingen will, in dieser nationalen Volksgemeinschaft nicht erwünscht zu sein. Vielleicht ist der gerissene Herr ja jüdisch? Wir erfahren es nicht. Allerdings wird an anderer Stelle als Selbstverständlichkeit ausgesprochen, dass „der Deutsche“ kein Jude sei²⁸ – diese sind also ebenso ausgeschlossen.

Johsts Volksgemeinschaft in spe ist dabei soziologisch gesehen offenbar eine bemerkenswert unmoderne Neuauflage des kaiserlichen Obrigkeitsstaates. Man beachte die Vorliebe des Autors für Offiziere, Akademiker und Adelige, während das Fußvolk (Peter, Sekretär Mente) treu an seinem untergeordneten Platz zu bleiben hat oder sich in der falschen sozialen Stellung lächerlich macht (Schneider). Für die Frauen gilt dasselbe: Alexandra raucht und trinkt nicht nur nicht – sie arbeitet oder studiert auch nicht, ihr Daseinszweck erschöpft sich darin, ihren Helden mit ihrem schönen Gesicht zu trösten und

²⁸ Vgl. ebd., S. 86

in die Schlacht zu schicken. Teile des traditionellen Staatstheaterpublikums mögen solche gesellschaftlichen Normen mit dem Autor geteilt haben. Hinter den politisch radikalen Umsturzgebärden verbirgt sich auch das Versprechen der Rückkehr in die verlorene soziale Ordnung von gestern. Die sozioökonomische Realität kommt bei Johst nur negativ vor: Sich mit einem Nationalökonomie-Studium affirmativ zur „materialistischen“ Demokratie zu verhalten ist eine Phase, die Schlageter gleich zu Beginn des Stückes als Irrweg überwindet. Zugeständnisse an die Moderne finden sich allenfalls in der Technikfaszination, die sich in der Metaphorik niederschlägt, mit der der ehemalige Flieger Friedrich Thiemann in der ersten Szene sein jugendliches Draufgängertum mit der Schlagkraft der Kriegstechnik ausstellt:

„Ich kieke mit meinem Feldstecher in die Gegend, und was sehe ich da...? Ein magerer kleiner Waffenstillstand! Und fünf vor dreizehn platzt dieser Friede [...] wie eine Bombe.“²⁹

„Brüderlichkeit, Gleichheit... Freiheit... Schönheit und Würde! [...] Nein, zehn Schritt vom Leibe mit dem ganzen Weltanschauungssalat... Hier wird scharf geschossen! Wenn ich Kultur höre... entsichere ich meinen Browning!“³⁰

Mit den verschiedenen halb ins Publikum zu sprechenden Sentenzen sollen nach der Art des politischen Zeitstücks die entsprechenden Zuschauergruppen erreicht und an die emotionalen Wirkungseffekte herangeführt werden. Dass die zum Ausdruck gebrachten politisch-ideologischen Positionen als Selbstverständlichkeiten präsentiert werden und kein ernst zu nehmender Gegenspieler bedenkendwerte Gegenargumente anbietet, entspricht der Geisteshaltung des Autors wie der Absicht des Stückes. Die emotionale Ansprache erfolgt dann zum einen im eher banalen sympathetischen Affekt, den das Schicksal des zum Tode verurteilten Nationalhelden auslösen soll, wobei sich Johst hier nicht scheut, mit Alexandra und ihren Eltern in der vorletzten Szene ein rührselig-naturalistisches Familiengemälde auszubreiten. Andererseits versucht Johst durch irrationale Überhöhungen die Beschwörung nationalistischer Affekte zu religiöser Gemeinschaftssehnsucht zu steigern: An solchen Stellen, die auch in der Sprachverkürzung an expressionistische Stilmerkmale anschließen und diese nationalsozialistisch einfärben, wird aus dem „O-Mensch“-Pathos ein „O-Deutschland!!“-Pathos.

Die emotionale Überwältigung im Sinne seiner Theatertheorie erhofft sich Johst aber dann durch die Schlusszene mit Knalleffekt: der Zurschaustellung der Exekution. Schlageter, als Opferlamm an den Pfahl gebunden, formuliert noch als letzte Worte, in Verknüpfung von expressionistischem Imperativstil und nationalsozialistischem Kampfruf:

„Deutschland!!!“

²⁹ Ebd., S. 85

³⁰ Ebd., S. 87; der „Browning-Satz“ hat als schlagender Beweis der barbarischen Grundhaltung des NS-Regimes international Verbreitung gefunden und wurde später oft Göring, aber auch Goebbels zugeschrieben; vgl. div. Einträge unter www.google.de

Erwache! Entflamme!!
Entbrenne! Brenn ungeheuer!!³¹

Er fordert daraufhin selbst das französische Erschießungskommando zum Feuern auf, das – nach Wunsch des Autors mit den Gewehrmündungen in Richtung Zuschauerraum aufgestellt – abdrückt. Um diesen Effekt zu sichern, fügt Johst eine längere Regieanweisung bei:

„(Vorher werden die Scheinwerfer langsam eingezogen, so daß die Feuergarbe der Salve wie greller Blitz durch Schlageters Herz in das Dunkel des Zuschauerraums fetzt.

Alles Licht erlöscht jäh. Vorhang stürzt herab.

Die Motoren donnern, die Clairons gellen Triumph. Einen Augenblick lang, dann jähe und unbedingte Stille... Totenstille. Licht im Zuschauerraum.)³²

Die Aufführung

Das Stück, so wurde oben gezeigt, geht von einer aggressiv nationalistischen und antirepublikanischen Sicht auf die politischen Lage der Weimarer Republik aus und propagiert als Lösung den Sieg des Nationalsozialismus, wofür Schlageter – in der konkreten historischen Situation noch vergeblich, als leuchtendes Vorbild aber wirkungsvoll – gekämpft habe. Dieser Sieg des Nationalsozialismus überwinde nationale Demütigung und Schwäche in Form einer neuen Volksgemeinschaft, die für den emotional überwältigten Theaterzuschauer als „kultisches“ Erlebnis erfahrbar werden soll. Wie verhält sich nun die Aufführung zu diesen Vorgaben des Dramas? Wie gelingt es ihr, die politisch-ideologisch manipulierte Schlageterfigur dem Zuschauer zu vermitteln? Erreichen die ästhetischen Strategien der Gemeinschaftsstiftung ihr Ziel und gelingt es, ein „Kulterlebnis“ zu inszenieren?

Um eines gleich vorwegzunehmen: in den Kritiken zur „Schlageter“-Inszenierung am Gendarmenmarkt taucht ein typisches Problem auf, das oft bei Besprechungen zu Aufführungen neuer Stücke zu Tage tritt: Die Kritiker widmen einen großen Teil ihrer Energie und ihres Raumes der Besprechung des Stückes, wobei auch, besonders bei weniger reflektierten Fachvertretern, oft nicht zu unterscheiden ist, ob vom Stück oder seiner Aufführung, von einer Figur oder ihrer Darstellung die Rede ist. Doch auch die Interessenschwerpunkte und Interpretationen, die mit Bezug auf das Stück vorgetragen werden, geben natürlich einige Hinweise auf den Rezeptionshorizont, den man beim Publikum erwarten darf. Auch sind sie von der Aufführung selbst, von Besetzungsentscheidungen und Regieführung mitbestimmt, auf die sie Rückschlüsse erlauben. Wer die

³¹ H. Johst: Schlageter..., S. 139

³² Ebd., S. 139

wissenschaftliche Beschäftigung mit der Ästhetik von Theateraufführungen nur dann für sinnvoll hält, wenn detailliert die verschiedensten auf der Bühne stattfindenden „Zeichen“-Angebote dokumentiert werden können, wird mit dem zu „Schlageter“ vorhandenen Material kaum glücklich sein können. Wer dagegen der Auffassung ist, dass eine Theateraufführung ein Interaktionsvorgang ist, zu dessen wesentlichen Bestandteilen auch Mitarbeit und Reaktion des Publikums zählen, und der auf besondere Art und Weise Öffentlichkeit organisiert, dem bietet sich in den erhaltenen Kritiken Material von einiger Anschaulichkeit.

Die Rezeption des Stückes durch die Theaterkritik

Eine ideologiekritische Auseinandersetzung mit Johsts nationalsozialistischer Profilierung des Stoffes und seinen wirkungsästhetischen Absichten ist, so zeigen die knapp vierzig ausgewerteten Kritiken,³³ im April des Jahres 1933 in Deutschland bereits kaum mehr offen möglich. Eine grundsätzliche Ablehnung des antirepublikanischen Kampfstückes mit Hinweis auf durchsichtige Absichten und historisch falsche Behauptungen wie etwa die im Stück verbreitete Version der „Dolchstoßlegende“ findet man bei Paul Goldmann in der Neuen Wiener Presse, natürlich auch in französischen Blättern, nicht aber im Reichsgebiet. Dies hat zwei zentrale Gründe: Zum einen waren die Linksparteien und ihre Presse bereits mit brutalem Terror und scheinlegalen Verordnungen mundtot gemacht worden, eine Welle von befristeten Zeitungsverboten, Terror gegen Einzelpersonen und die beginnende Gleichschaltung der Berufsverbände hatte ebenso die liberale Presse vorsichtig gemacht (zumal die wirtschaftliche Grundlage vieler renommierter Blätter fragil war).³⁴

Andererseits darf man nicht übersehen, dass die große Mehrheit der Zeitungen des „nationalen“ Spektrums die „nationale Erhebung“ befürwortet und unterstützt hatte und wesentliche ideologische Einstellungen mit den nun herrschenden Nazis teilte. Vor allem eine Figur wie der Nationalheld Schlageter war in weiten Kreisen grundsätzlich zustimmungsfähig und bei vielen Kritikern scheint eine emotionale Grundstimmung des ergriffenen Gedenkens durch, das man nach dem politischen Sieg den Opfern und Helden auf dem Weg dahin schuldig zu sein glaubt.

Dabei scheinen viele dieser „nationalen“ Theaterkritiker – ein Phänomen, das während der gesamten Nazizeit zu beobachten ist – erstaunlich hartleibig gegenüber den Versuchen nationalsozialistischer Dramatiker, ihnen genuin *nationalsozialistische* neue Lesarten für bereits nationalistisch profilierte Zusammenhänge einzureden. Und so gibt es auch anlässlich der „Schlageter“-Inszenierung des Preußischen Staatstheaters im April 1933 einige

³³ Gesammelt im Lothar-Müthel-Nachlass, Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin

³⁴ Vgl. die gute Überblicksdarstellung von N. Frei/J. Schmitz: Journalismus im Dritten Reich

Theaterkritiker, die entweder die Neuprofilierung der Schlageter-Figur durch Johst nicht verstehen oder nicht verstehen wollen. Sie halten am „vaterländischen“ Bild fest und wollen die Vorgänge als historisches Geschehen aus der Ruhrkampfzeit und nicht als Bestandteil der Geschichte der NS-Bewegung sehen, auch wenn dies selten so klar ausgesprochen wird wie bei Friedrich Hussong im Montag (der Montagsausgabe des deutschnationalen Berliner Lokal-Anzeigers), der – bei grundsätzlichem Lob von Stoffwahl und Gestaltung – die Bezeichnung Schlageters als „ersten Soldaten des Dritten Reiches“ als unangebrachten „Anachronismus“ des Nationalsozialisten Johst ablehnt.

Ähnlich kritisch urteilt Otto Ernst Hesse (BZ am Mittag), der betont, Johst zeichne den Weg Schlageters „wie er ihn sich denkt“ nach und mache einen „Problematiker“ aus dem soldatischen Helden. „Er ist Politiker geworden“, formuliert Hesse – wohl mit ironischer Anspielung auf den berühmten Hitler-Satz „Da beschloss ich, Politiker zu werden“ – und weist so in subtiler Form die nationalsozialistische Transformation der Figur zurück. Doch auch wenn Hesse zudem die „allzu bequeme satirische Behandlung der Gegenseite“ moniert und die Kitschgefahr in den Alexandra-Szenen andeutet: Überwogen wird solche Detailkritik vom Eindruck der „großen Szene“ der Auseinandersetzung Schlageters mit dem General im zweiten Akt, die mit der heldischen Entscheidung zur Tat ausführlich zitiert wird. Hesse identifiziert hier lobend einen wilhelminischen Schulbuch-Mythos: den des preußischen Offiziers Yorck, der sich, mit preußischen Hilfstruppen an Napoleons Russlandfeldzug teilnehmend, ohne Rücksprache mit seinen Vorgesetzten mit seinen Soldaten auf die antinapoleonische Seite schlug. Den Höhepunkt aber, so Hesse, erreiche das Schlageter-Stück, als der junge Sohn des Regierungspräsidenten seinen Satz vom „ersten Soldaten des dritten Reiches“ („dritten“ bei Hesse mit kleinem „d“) spricht. Nationalheld: ja, Nazi: nein, für die „nationale Erhebung“ aber doch – so könnte man stichwortartig dieses Schlageter-Bild zusammenfassen, das Hesse transportiert.

Zweifellos mit Vorbedacht spricht etwa auch Richard Biedrzyński in der kleinen rechtsradikalen Deutschen Zeitung (später schreibt er nicht ohne Zwischentöne für den Völkischen Beobachter) vom „neuen“ Reich, statt den von den Nazis besetzten Begriff des „Dritten Reiches“ zu benutzen.³⁵ Und Oskar Weitzmann in der Kieler Zeitung windet sich spürbar um die Wiedergabe der nationalsozialistischen Vereinnahmung Schlageters herum, spricht von „vaterländischen Impulsen“ des Autors, der das „historische Heldenschicksal“ zur „Passion der ganzen Nation“ erhöhe. Ob man von „Volk“ oder „Nation“ spricht, den NS-Slogan „Deutschland erwache!“ übernimmt oder Begriffe wie „Volksgemeinschaft“ ungeprüft benutzt, signalisiert oft schon, ob sich die Autoren in eine Kollektiveideologie unter Vorherr-

³⁵ Vgl. die gemeinsam mit seinem Redaktionskollegen Alfred Mühr verfasste Schrift „Die Kulturwaffen des neuen Reiches“ (Berlin 1933), in der aus „nationaler“ Sicht an die neuen Machthaber Forderungen zum „Kulturaufbau“ herangetragen werden.

schaft der Nazis einfügen lassen wollen, bzw. dies als Gefahr wahrnehmen. Dabei werden solche Differenzen aber in den meisten Fällen verdeckt durch eine allgemeine, oft begeisterte Zustimmung zum Stoff wie zum Premierenergebnis. Am Nimbus des nationalen Helden Schlageter selbst ist – auch wenn man dessen Instrumentalisierung durchschaut – offenbar kaum vorbeizukommen, ohne ihm zumindest Respekt für seinen „Opfergang“ zu zollen. Auch in der liberalen Presse ist diese Haltung zu finden, etwa bei Bernhard Diebold in der Frankfurter Zeitung, der von der „ergreifenden Erschießungsszene“ spricht, auch wenn er als Einziger der „heroischen Handlung“ Schlageters die „sinnvolle Verhandlung“ Stresemanns als realpolitische Alternative zumindest an die Seite stellt und die Bedeutung von Schlageters Tat relativiert. Schlageter handle als wahrer „Held“, also „gegen alle Überlegungen des Nützlichen“, von der „idealen Hybris der Tat – des Müßens im Sinne fünfter Tragödienakte“ getrieben: „Es ist eine Individual-Tragödie aus nationalem Impuls. Aber keine politische Tragödie“, so Diebold.

Deutlich kontroverse Beurteilung erfährt dagegen die Figur des Generals: Vor allem Konservative wie Paul Fechter (Deutsche Allgemeine Zeitung) nehmen hier das Identifikationsangebot an und loben diesen als hilfreichen Sympathisanten im Hintergrund, als „abseits aller Gewalten stehende“ Instanz, die den „Sucher“ Schlageter denn Sinn des „Opfers“ finden lasse. Dass der General der eigentliche „tragische Mittelpunkt“ (Curt Riess, 12-Uhr-Blatt) des Stückes sei, der „im Zwiespalt von Berufspflicht und Herz den Treuesten als Fanal opfern“ müsse (M. L.; Berliner Morgenzeitung), findet sich in manchen Kritiken in ähnlicher Weise,³⁶ wohl nicht zuletzt auch wegen des Gewichts, das die Besetzung mit Albert Bassermann dieser Figur zusätzlich verlieh. Dagegen wird der General von Nationalsozialisten und anderen, die sich betont mit dem „Aufbruch der jungen Generation“ (Hansludwig Geiger, Der Reichsbote, Berlin) im Stück identifizieren, als Vertreter der tatenschwachen „Reaktion“ gesehen, der sich „lavierend in die Situation gefügt“ (Franz Köppen, Berliner Börsen-Zeitung) habe und nun lediglich als Katalysator diene für den Schritt Schlageters vom „Nursoldatentum“ zur „selbstverantwortlichen Persönlichkeit“ als „erster Soldat des Dritten Reiches.“ (bei Rainer Schlösser im Völkischen Beobachter: mit großem „D“). Überraschend ausführlich kritisiert Diebold die Figur des Generals: er sei ebenso unreif wie Schlageter, nur älter, bejahe auch mit „Gefühlstönen die schöne Tat“ und habe politisch nichts Besseres anzubieten als der vom Dichter belächelte Regierungspräsident. Seine Tragik sei „ohne Opfer“ und seine „schöne Haltung“ täusche nicht darüber hinweg, dass er eine „traurige Charge“ sei: Er sei ein Versager, der am Schluss nichts mehr zu sagen habe. Diebolds Schmähung des Generals kommt mit einer bitteren Vehemenz

³⁶ Bemerkenswerter Weise trifft dies auch auf die Besprechung in De Telegraf aus Amsterdam zu, die in ihrer kritiklosen und verharmlosenden Haltung auch in einer deutschen Zeitung hätte erscheinen können.

daher, die vermuten lässt, dass hier über die Dramenfigur hinaus die Kreise der deutschen Politik gemeint sind, die diese Figur vertritt: die rechtskonservativen Intriganten vom Schlage Papens und Schleichers, die zu Steigbügelhalter Hitlers geworden waren.

Die karikaturhafte Figur des SPD-Regierungspräsidenten wird im Übrigen in einigen nicht-nationalsozialistischen Kritiken getadelt, allerdings mehr aus Geschmacksgründen. Der „männliche Humor des Verfassers“ gleite hier „in primitivere Regionen ab“, formuliert etwa Bruno E. Werner (Leipziger Neueste Nachrichten), jedoch zeige sich Johsts „dichterischer Wille“ darin, dieser Gestalt zum Schluss „tiefere Gerechtigkeit“ widerfahren zu lassen. In vielen vergleichbaren Formulierungen schwingt ein traditioneller Kunstbegriff mit, der sich vor „Tendenzstücken“ fürchtet und „menschliche Vertiefung“ als Lizenz verlangt, um auch noch die offensichtlichsten Propagandastücke als „Dichtung“ akzeptieren zu können. Und auch Herbert Ihering (Berliner Börsen-Courier) argumentiert mehr dramaturgisch als politisch, wenn er moniert, Johst habe den Regierungsvertretern zu wenig Gewicht mitgegeben, als dass man sie als Gegenspieler ernst nehmen könnte.

Für Ihering, der an die Todesopfer auch unter Krupparbeitern erinnert, ist die „Schlagetertragödie“ ebenfalls fraglos „ergreifend“ und seine Kritik richtet sich – charakteristisch für Iherings Blick auf das Theater – nicht gegen die politisch-ideologischen Implikationen und Manipulationen dieses Stoffes, sondern gegen die Art und Weise der Gestaltung, die er für künstlerisch problematisch hält. Ja, er gibt sogar Anregungen, wie ein besseres Schlageter-Stück aussehen müsste (s. u.). K. H. Ruppel in der Kölnischen Zeitung schließlich stellt ebenfalls Fragen der künstlerischen Gestaltung in den Mittelpunkt, da angesichts Johsts Werdegang ohnehin mit einem „nationalsozialistischen Gesinnungsdrama“ zu rechnen gewesen sei. Die interessantere Frage sei vielmehr:

„Würde es ihm gelingen, seiner Gesinnung den neuen künstlerischen Ausdruck zu geben, der für die Entladung der vaterländischen Rebellion aus dem Geist dieser Kriegsgeneration nicht mehr auf die Formeln der des patriotischen Weihefestspiels der Vorkriegszeit, auf das metaphorische Geschmetter und die allegorischen Faltenwürfe zurückgreifen brauchte?“

Inhaltlich-ideologisch reproduziert Ruppel in seiner Kritik in der großen nationalliberalen Tageszeitung des Rheinlands dabei bis zu einem gewissen Punkt die Johst'sche Lesart. Die Terroraktionen von Schlageter und seinen Freunden seien vor allem Signale für den Zusammenschluss des eigenen Volkes gewesen, die Disziplin der Ruhrbevölkerung sei der Nährboden des Glaubens der Schlagetergruppe an eine allgemeine Erhebung gewesen, sie „suchten“ (zwei Mal gesperrt gesetzt) verzweifelt die Befehlsstelle, aus „Glauben an die Nation“ und „erst als sie nicht Beauftragte der Volksgemeinschaft werden konnten, wurden sie zum Opfer für sie“. Vom „Soldaten des Dritten Reiches“ und von „Deutschland erwache!“ ist allerdings bei Ruppel nicht die Rede.

Um seine auf die Form gerichtete Ausgangsfrage zu beantworten, lobt Ruppel besonders die „dialektischen“ Erörterungen des ersten Aktes als künstlerischen Höhepunkt, da hier mit dem „antithetischen Dialog“ das „wichtigste Mittel des modernen Dramas“ sprachlich treffend angewandt sei. Dann folgt allerdings eine lange Fehlerliste, die von den missglückten Figuren des Regierungspräsidenten und Alexandras bis zum „Abbiegen“ des „politischen Ideendramas“ in die „Privatsphäre des Familienstücks“ reicht. Eher zweideutig klingt es daher, wenn Ruppel resümiert, die Frage nach neuen Ausdrucksmitteln sei weitgehend zu bejahen, jedenfalls bediene sich Johst nicht eines verstaubten „patriotischen Vereinstheaterstils“:

„Daß er mit ‚Schlageter‘ die Probleme des neuen Dramas kühn und mutig hingestellt, daß er alle kunstreaktionären Hoffnungen von Anfang an illusorisch gemacht hat, war notwendig und verdient Dank.“

Dass Johst überzeugende Lösungen für die „Probleme des neuen Dramas“ angeboten habe, sagt Ruppel damit aber nicht. Und überhaupt formulieren viele Kritiker, wohl auch um ihren literarischen Sachverstand vorzuführen, mit mehr oder weniger Nachsicht tadelnde Hinweise auf die stilistische Heterogenität des Stückes. Richard Riedel (Der Tag) z. B. beklagt in seiner sonst lobenden Kritik „manche Schwäche naturalistischer Problemstücke“ und sieht darin das offenbar selbst für den nationalsozialistischen Dramatiker schwer abzuwerfende „Erbe der individualistischen Epoche“ wirksam.

Doch mindern solche Einsichten nicht automatisch die Wirksamkeit des Textes in der Aufführung, und scheinbar bestätigt dies der Premierenabend. Euphorisch behauptet etwa Ernst Keienburg (Tägliche Rundschau, Berlin):

„Literarisch abgezirkelte Kritik hat hier nichts zu bestellen. Dieses Stück und seine Aufführung sind Ansprache, Schlag auf die Schulter, Niederriß und Hinanriß. Kamerad, deine Hand! [...] Kann man von einer Aufführung [...] mehr sagen, als daß es ergriff, auslöschte, zerriß, zerstampfte und wieder sammelnd zu einer heroischen schöpferischen Gemeinschaft des Empfindens hinaufführte. Zu einer überpersönlichen Einheit, von der wir alles erwarten.“

Wenn Keienburg hier den vollen Erfolg der oben skizzierten Johst'schen Theaterprogrammatisierung meldet, so konnte er sich insbesondere auf die Reaktion des Publikums am Schluss berufen: ergriffenes Schweigen, scheinbar spontanes Singen von „Deutschlandlied“ und „Horst-Wessel-Lied“, danach stürmischer Beifall – hier schien in der Tat ein emotionales Gemeinschaftserlebnis erreicht, wie es Johst vorgeschwebt haben mag. Liest man jedoch genauer, wie verschiedene Kritiker die Aufführung in Regiearbeit und Darstellerleistungen, im Hinblick auf die Wirkungen der verschiedenen Appellstrategien sehen, – und weiß man

zudem, wie die Regie der „spontanen“ nationalen Demonstration am Schluss nachgeholfen hat, wird man Keienburgs zugespitzte Einheitseuphorie differenzierter betrachten.

Bühnenbild – Hauptdarsteller – Regie

Das Bühnenbild von Benno von Arent ist für die meisten Kritiker nicht weiter erwähnenswert. Gestellte Gruppenfotos³⁷ zeigen Schlageters Studenten-„Bude“ naturalistisch als karge Kammer mit abgewetzten schlichten Holzmöbeln, im Zimmer des sozialdemokratischen Regierungspräsidenten einen verschnörkelten Schreibtisch, auf dem Unordnung herrscht und wohl auch eine Schnapsflasche herumsteht. Thiemanns besitzen offenbar die zu erwartende biedere Bürgerstube mit dunklen altdeutschen Möbeln und plüschigem Lehnstuhl mit gepolstertem Fußschemel. Hier könnte der Professor behaglich bei der Lektüre seiner Klassiker sitzen, wenn ihn nationale Not und Familienschicksal nicht daran hinderten.

Lothar Müthel in der Titelrolle findet bei der Presse für die „schwere Aufgabe, Mensch und Mythos“ zugleich spielen zu müssen (Riedel), weitgehend Anerkennung, wenn auch nicht unbedingt überall Begeisterung. Wie er schon als ruheloser Exsoldat in Zieses „Siebenstein“ gezeigt habe, bringe er für solche Rollen „alles mit, das Grüblerische, den schüchtern versiegenden Humor und schließlich die Erbitterung des Fanatikers“, lobt Friedrich Raff (Rhein-Mainische Volkszeitung, 21. Mai 1933). Dabei ist „Fanatismus“ in der politischen Rhetorik der Zeit als positiv besetzter Begriff zu verstehen – etwa im Gegensatz zum „schwächlichen Kompromisslertum“ demokratischer Politiker. K. H. Ruppel, der vermutlich erst die zweite Vorstellung gesehen hat,³⁸ bescheinigt Müthel einen „großen Abend“: „bestimmt wie feurig, überlegen und begeistert, verstandesklar wie gefühlslodernd“, habe er gespielt, und mit einem

„fast ‚medialen‘ Ausdruck für alles, was mit der ‚Berufung‘ zusammenhängt; wundervoll, wenn sein Blick aus der Ferne der Gesichte zurückkehrt, wenn sich in seinen Zügen der empfangene ‚Befehl‘ gestaltet.“

Und Erik Krünes in der rechtspopulistischen Berliner Illustrierten Nachtausgabe befindet stichwortartig: „Schlichter Heldenmut, gebändigtes Pathos, mit einfachen Gesten“ und fasst dies mit dem Begriff zusammen, der auch in Goebbels' „Tagebüchern“ als Lieblingsausdruck charakterlicher Wertschätzung immer wieder vorkommt: „ein Kerl!“. Ein Rollenporträtfoto³⁹

³⁷ Im Müthel-Nachlass befinden sich mehrere Originalabzüge sowie Presseausschnitte mit Fotos von einer Probe.

³⁸ B. Diebold vermerkt in seiner Kritik in der Frankfurter Zeitung, die Premiere sei der Berliner Presse vorbehalten gewesen. Da Ruppels Kritik zudem erst am 24. April erschien, ist wahrscheinlich, dass auch er, wie Diebold, erst die zweite Aufführung sah.

³⁹ Im Müthel-Nachlass

zeigt Müthel im dunklen Straßenanzug des Studenten, mit steifem Hemdkragen und Krawatte, das Bändchen des Eisernen Kreuzes I am Revers, mit geballter rechter Faust in die Kamera posierend. Die Stirn zu zwei entschlossenen Längsfalten über der Nase zusammengezogen, blickt er mit schmalen Lippen starr ins Objektiv. Die Frisur mit über den Ohren kürzer geschnittenen Haaren, ein kleines Oberlippenbärtchen deuten in Anlehnung an Porträtfotos von Schlageter den Exsoldaten an. Der dunkle Hintergrund unterstreicht dabei die etwas stechende Wirkung des ernststen Blicks und die Muskelanspannung der vorgereckten Faust. Dies ähnelt in Inszenierung und voluntaristischem Gestus bekannten Fotos mit Rednerposen Hitlers, ohne dass die Maske Müthels allzu sehr auf diesen verweist. Die geballte Faust und die entschlossenen Stirnfalten kehren wieder auf einem anderen gestellten Foto, das Müthel neben Bassermann zeigt, und fassen plakativ den emotionalen Impetus zusammen, aus dem sich die Wirkung der Produktion zu einem Gutteil erklärt. Andererseits deutet aber auch schon das Doppelporträt mit Bassermann auf die Schwierigkeiten Müthels hin, sich gegenüber dem berühmten Kollegen zu behaupten: Aus Platzgründen muss Müthel die Linke ballen, posiert nicht den Zuschauer an, sondern, etwas von unten herauf, den ungerührt in seiner Generalsuniform dastehenden Mitspieler und büßt so einiges von der Suggestivität ein, die das andere Foto ausstrahlt. Müthel – durch eine Erkältung gehemmt (Ihering) und daher manchmal schlecht zu verstehen (Paul Goldman) – habe, so Franz Köppen, nicht immer „die Führung“: Schon gegen den „galligen“ Veit Harlan, der nach allgemeiner Ansicht den jungen Thiemann überzeugend als unbekümmerten Draufgänger gibt, habe er, so Köppen weiter, einen schweren Stand gehabt und:

„...noch mehr verschob sich das Bild zu seinem Nachteil im Gespräch mit dem General, dessen Dialektik Bassermann mit so überlegener Meisterschaft beherrschte und mit einer so zwingenden suggestiven Kraft, daß er wie ein faszinierender Anwalt die Hörer auf seine Seite riss und mit stürmischem Beifall belohnt wurde.“

„Um ihn spürt man den Abstand der Schauspieler“, befindet auch Biedrzyński. Bassermann, der Grandseigneur der realistischen Schauspielkunst in Deutschland, dessen Auftreten allein schon heftig begrüßt wurde, versuchte offenbar die Figur als „geheimnisvollen Mittler“ (W. Rdm.; Berliner Morgenpost) interessant zu machen und weniger den ratlosen Vertreter einer gescheiterten Generation zu spielen, der bei Johst auch angelegt ist. „Mehr der große Gentleman als der Mensch“, sei laut Fechter somit betont worden, er habe einen General „von phantastischer psychologischer Klugheit“ gespielt, meint Hesse, und für Diebold kaschierte Bassermann durch sein „souveränes Auftreten“ die „innere Unsicherheit der Rolle“. Deutlich wird dies auch im Vergleich mit der Interpretation des Generals durch Leopold von Ledebur, der diese Rolle bald von Bassermann übernahm: Habe Bassermann mehr den „Diplomaten“ gespielt, so gebe von Ledeburs „militärische Schärfe mit weniger Doppeldeutigkeit die volle Sympathie“ mit Schlageter zu erkennen, befindet Friedrich Raff.

Und entsprechend der oben beschriebenen kontroversen Beurteilung der Figur wertet Rainer Schlösser von Ledeburs General als „eine Leistung, die der Intention des Dichters vielleicht näher steht.“⁴⁰ Bassermanns Spiel unterstützte also die eher „konservative“ Lesart der Figur und stellte die Schlageterfigur etwas in den Schatten. Und man gewinnt generell den Eindruck, dass der viel erwähnte Sonderbeifall im zweiten Akt weniger den in der Szene verhandelten Inhalten geschuldet war, als vielmehr in erster Linie der bloßen Bühnenpräsenz Bassermanns – dem von ihm zelebrierten „überragenden Theater“ (Hans Flemming, Berliner Tageblatt). Dass der Entschluss Schlageters, zum Terroristen zu werden, beklatscht worden sei, ist dagegen in keiner der herangezogenen Kritiken überliefert.

Über die Regieführung Ulbrichs haben die Kritiker auf den ersten Blick nicht viel Anschauliches zu sagen, was nahe legt, dass sie wenig eigenständige Kontur aufzuweisen hatte. Pauschale, mäßig lobende Adjektive wie „höchst achtbar“ (Krünes), „sachlich-sauber und präzise“ (Hesse), „würdig“, „sauber und sorgfältig“ (Ihering) herrschen vor. Was mit „sauber“ gemeint sein könnte, erklärt C. Hooper Trask in der New York Times:

„The production of ‚Schlageter‘ was what they call a ‚clean‘ one. There were no rough edges, the players moved around according to the rules without bumping into one another or the furniture. For the small provincial town of Weimar from which Ulbrich comes it would have been of commendatory competence. But there was no spark, no suggestion of individuality in it.“

Was der amerikanische Kritiker, der an andere Stelle auch an den Ruf des Hauses in Sachen Regieniveau erinnert, für allenfalls in der Provinz akzeptables Handwerk hält, wird von einzelnen deutschen Kritikern für „meisterhaft“ (Cottbusser Anzeiger) und „mustergültig“ (M. L.; Berliner Morgenzeitung) erklärt. Rainer Schlösser (Völkischer Beobachter) befindet, „unaufdringlich und werkhingegen“ habe Ulbrich die „Partitur ausgeschöpft“ – „die Partitur spielen“ sollte später ein bei Gustaf Gründgens beliebtes Bild für seine eigene Regiearbeit werden. Und so etwas wie „Werktreue“ (vgl. s. u.) schwingt auch in den Formulierungen von Richard Biedrzyński mit, der die Inszenierungsarbeit als „fast neutrale“, „um den Dienst an der Dichtung“ „bemüht“, „szenisch treue Wiedergabe“ charakterisiert.

Doch gibt es auch kritische Einschränkungen, die etwas mehr verraten: Ein paar „dramaturgische Akzente“, besonders in den politischen Dialogszenen des Anfangs, vermissen Fechter und Ihering, etwas „breit“ seien Gesten und Töne herausgearbeitet worden, urteilt Curt Riess, was allerdings die „Wirkung des Milieu-Dramas gesteigert“ habe. Auch in der Formulierung von Hans Flemming, der die „dämpfende, nach menschlichen Wirkungen tastende Hand“ Ulbrichs lobt, klingt an, dass dieser offenbar mehr bei den naturalistisch-rührenden Familienszenen als bei den zugespitzten politischen Dialogen

⁴⁰ Zitiert nach einer Kritik im Völkischen Beobachter zur Schlageter-Aufführung bei den Berliner Kunstwochen Ende Mai 1933; undatiert im Müthel-Nachlass

zu Hause war, bzw. wirkungsvolle „Akzente“ setzen konnte. Und hieran scheiden sich die Geister, und zwar in ähnlicher Konstellation wie schon in der angesprochenen kontroversen Bewertung der Figur des Generals: Paul Fechter und andere eher konservativer Kunstauffassung loben gerade die Familienszenen als Höhepunkt auch der Aufführung. Angesprochen und „ergriffen“ sehen sich diese vor allem durch die älteren Figuren des Stückes: die leid gebeugte Professorenfamilie – mit „erstaunlicher Echtheit“ (Flemming), „erstaunlichem naturalistischem Können“ (so auch Diebold) von Walter Franck und Maria Koppenhöfer gespielt – und den Regierungspräsidenten, verkörpert durch den Komiker Hans Leibelt, dessen „Schmerzausbruch“ im vorletzten Bild Fleming gar zu „einer der besten Leistung des Abends“ erklärt.

Andere Kritiker dagegen, und zwar sowohl solche, die sich mit der „soldatischen Jugend“ im Stück identifizieren, als auch solche mit – pauschal gesagt – modernem Kunstverständnis wie besonders Ihering und Ruppel, sehen diese Rührszenen im Gegenteil als Schwäche und Inkonsequenz der Aufführung, auch wenn sie die Bemühungen der Schauspieler loben, diese stilistischen Vorgaben des Stückes wie der Regie zu erfüllen. Ruppel etwa ist mit anderen der Meinung, Leibelt habe es gerade nicht vermocht, den vom Autor konstruierten Bogen von der komödiantisch ausgespielten Karikatur des SPD-Bonzen zum Mitleid erregenden leidenden Vater zu schlagen. Noch weniger gefielen offenbar nur die Alexandra-Episoden, in denen die dafür aus Weimar geholt Göring-Freundin Emmy Sonnemann nach dem Urteil fast aller Kritiker keine gute Figur abgeben konnte. (Die Befunde reichen vom freundlichen: „muss Fähigkeiten erst noch in anderer Rolle beweisen“ bis zu: „Fehlbesetzung“).

Ihering moniert, Ulbrich sei den formalen Problemen aus dem Weg gegangen, habe etwa das „aktivierende Moment“ nicht genügend berücksichtigt, indem er Bassermann in der Familienszene des Schlussaktes fast beiläufig im Hintergrund postiert habe. Und auch Ruppel macht Ulbrich im Grunde den Vorwurf, das Nazistück nicht genügend als solches inszeniert zu haben: die Regie habe „das Stück nicht zu allen Wirkungen kommen lassen, die das Buch hergibt“,

„...sie führt das Allgemeingültige des Stückes nicht immer sichtbar vor und ließ vor allem den letzten Akt, der der geistig bestimmten Gestalt Schlageters entbehrt, in Stimmungen zerlaufen, bis das ekstatische Szenarium des Schlusses es noch einmal mehr plakathaft grell als visionär bannend hereinbrechen ließ.“

In der Exekutionsszene am Schluss versuchten von Arent und Ulbrich offenbar, weitgehend den Regieanweisungen des Autors nachzukommen. Motorengeräusche und zwei Scheinwerfer von der Seite imitieren einen LKW, mit dem der Delinquent und die französischen Soldaten herangekarrt werden. In der Bühnenmitte ein Holzpfehl, an dem Schlageter mit dem Rücken zum Publikum mit einem derben „Kälberstrick“ angebunden

wird, der lang genug ist, um ihm die Möglichkeit zu geben, zuerst zu stehen und, als ihm ein französischer Soldat mit dem Gewehrkolben in die Kniekehle schlägt, hinzuknien. Die Szene wird offenbar ungewöhnlich beleuchtet durch die „LKW-Scheinwerfer“ von der rechten Seite, während das Erschießungskommando, im Abstand von mehreren Metern auf einer Linie dem Publikum gegenüber aufgestellt, bereits im Halbdunkeln steht. Ein Kritiker will zudem „geisterhaft das lange, dünne Kreuz der Golzheimer Heide“ (K. E. K.; General-Anzeiger der Stadt Wuppertal), also des Schlageterdenkmals bei Düsseldorf, gesehen haben und auch der Illustrator der Berliner Illustrierten Nachtausgabe lässt im dunklen Hintergrund, über den Köpfen des Erschießungskommandos, ein Kreuz aufblitzen.

Jedoch wurde die Erschießungsszene durchaus nicht von allen Kritikern mit der gleichen Begeisterung aufgenommen wie von Erich Krafft⁴¹:

„Die französische Salve, die zum Schluss das Dunkel des Zuschauerraumes zerfetzt, traf wohl jeden der Anwesenden mitten ins Herz. Erst nach längerem Schweigen fand man sich im gemeinsamen Gesang des Deutschland- und Horst-Wessel-Liedes, wurden Dichter und Darsteller stürmisch gerufen. Zwischen deutscher Vergangenheit und deutscher Zukunft war es Dank und Bekenntnis“.

Dem gegenüber gibt es viele Stimmen, die sich gegen den aufdringlichen Effekt sperren: Curt Riess beklagt „das Getöse, das zu Schlageters Erschießung führt“ und schreibt die „starke Ergriffenheit“ des Publikums ausdrücklich in erster Linie dem Stoff selbst zu. Der Kritiker der Berliner Morgenzeitung glaubt ebenfalls, die „Schlusszene hätte wohl wegbleiben können“, die „tiefste Erschütterung hätte sich auch ohne das Knattern der Gewehre eingestellt“. Durch ihre „allzu vordergründige Gegenständlichkeit“ sei die Erschießungsszene leider ein „äußerlicher Akt“ geblieben, befindet der sonst begeisterungsfähige Riedel. Ihering und auch Biedrzyński erwähnen die Szene überhaupt nicht. Und Ruppel meint distanzierend, der Schluss könne „in jeder ekstatischen Bühnendichtung aus der Zeit um 1920 stehen“, während sich C. Hooper Trask an noch zehn Jahre ältere amerikanische Filmeffekte erinnert fühlt: „motion picture, vintage 1910“.

„...nicht nur als ‚Kunst‘, sondern als ein nationaler Akt empfunden“

Schon in der Gestaltung des äußeren Rahmens, der Wahl von Premierendatum – dem Geburtstag des Führers – sowie der Ehrengäste, hatte die Intendanz des Berliner Staatstheaters die Absicht unterstrichen, hier einen besonderen „Weiheabend“ (Junghans, Kreuzzeitung) zu inszenieren.

⁴¹ o. O., im Mützel-Nachlass

Hitler selbst hatte noch vor der „Machtergreifung“ Johsts Widmung: „Für Adolf Hitler in liebender Verehrung und unwandelbarer Treue“ akzeptiert, erschien aber nicht zur Premiere, die man zweifellos bewusst an seinem Geburtstag angesetzt hatte. Ob man als Grund für sein Fernbleiben in erster Linie außenpolitische Rücksichten annehmen muss, ist fraglich. Grundsätzlich war Hitler in der ersten Phase seiner Herrschaft durchaus darauf bedacht, etwa mit seiner am 17. Mai 1933 im Reichstag gehaltenen „Friedensrede“, das berechtigte Misstrauen des Auslands zu beschwichtigen.⁴² Noch am 8. Mai hatte er allerdings bestätigen lassen, dass er eine große Kundgebung in Düsseldorf zu Schlageters 10. Todestag Ende Mai als Schirmherr besuchen werde, dies dann erst später, wohl wegen der zeitlichen Nähe zur erwähnten Rede, abgesagt.⁴³ Wenn Hitler nicht an der „Schlageter“-Premiere teilnahm, dann vielleicht auch, um den Eindruck zu vermeiden, allzu exklusiv mit Johst und dem Staatstheater verbunden zu sein – diesen Vorzug genoss im Theaterbereich lediglich Bayreuth –, oder aber, um sich nicht dem Risiko auszusetzen, dass eine durch seine Anwesenheit endgültig zum Staatsakt gemachte Theateraufführung künstlerisch ein peinlicher Misserfolg werden konnte. Zumal es sich ja um ein eindeutiges politisches Kampfstück handelte und nicht etwa um eine für das staatsmännische Prestige ungefährliche Wagneroper.

Der von vielen Beobachtern als eigentliche Eröffnung der Intendanz Johst/Ulbrich, von manchen sogar als Auftakt einer neuen nationalsozialistischen Theaterperiode überhaupt angesehene Premierabend wurde aber auch ohne Hitler zu einer quasi staatlich-repräsentativen Veranstaltung. Geladen und erschienen waren diverse Vertreter der Reichsregierung, darunter Vizekanzler Franz von Papen, die Minister Joseph Goebbels, Wilhelm Frick und Werner von Blomberg, „Chefideologe“ Alfred Rosenberg und der Staatskommissar im preußischen Kultusministerium, Leiter des Preußischen Theaterrausschusses und des Berliner „Kampfbunds“ Hans Hinkel. Neben Prinz August Wilhelm von Preußen erschien Oberbürgermeister Heinrich Sahn, der Polizeipräsident Magnus von Levetzow und eine ganze Reihe weiterer neuer Funktionsträger und Parteichargen, die sich die Presse aufzuzählen veranlasst sieht. Auch kulturelle Prominenz war erschienen: neben den mit den Staatstheatern verbundenen Musikern Wilhelm Furtwängler und Max von Schillings Theaterleute wie Jürgen Fehling, Friedrich Kayßler und Benno von Arent, dazu – von Paul Fechter eifrig begrüßt – eine größere Gruppe Mitglieder der unter Johst „neugeordneten“ Preußischen Dichterakademie. Bemerkenswerter Weise fehlte allerdings neben Hitler auch der zweite Mann im Staat und eigentliche Hausherr: der frisch ernannte preußische Ministerpräsident Hermann Göring – ausgerechnet zum Staatstheaterdebüt seiner Freundin Emmy Sonnemann, oder vielleicht auch gerade deswegen?

⁴² Vgl. M. Broszat/N. Frei: Das Dritte Reich im Überblick..., S. 211ff.

⁴³ Vgl. Franke, S. 100

Dass die Aufführung aber „durchaus nicht nur als ‚Kunst‘, sondern als ein nationaler Akt empfunden“ wurde, wie Bernhard Diebold (Frankfurter Zeitung) feststellte, lag aber nicht nur an diesem offiziellen Rahmen, sondern an den spezifischen Wirkungen, die beim Publikum ausgelöst wurden. Aus der Perspektive des Aprils 1933 war die Aufführung auch rückschauende Selbstfeier der Sieger. So schreibt Hans Knudsen (Rheinisch-Westfälische Zeitung), nach 1945 in Berlin (West) langjähriger Ordinarius für Theaterwissenschaft, in einer bemerkenswerten Mischung aus Opportunismus und offener Erleichterung:

„Durch das Schauspiel gehen viele treffliche, zeitnahe Formulierungen, die mit Freude und Begeisterung aufgenommen wurden, namentlich mit dem wohltuenden Sicherheitsgefühl, daß jene Zeit des politischen Kuhhandels und nationalen Tiefstandes vorbei ist.“

Die französische Zeitschrift *Journal des débats* schildert ausführlich angebliche Publikumsreaktionen in der zweiten Aufführung:⁴⁴ Im „langen, langweiligen ersten Akt“ sei die zögernde Haltung Schlageters abwartend und ohne Applaus aufgenommen worden, im zweiten Akt habe man dagegen „außer sich vor Schadenfreude“ die Karikaturen der „Novemberräter“ mit Beifall quittiert. „Frohgestimmter“ Applaus dann, als der alte General den jungen Schlageter zum Kampf gegen die französischen Besatzungstruppen ermutigt. Im „kläglich sich dahinschleppenden“ dritten Akt hätten nur „einige beleidigende Ausfälle gegen Frankreich“ den Zuschauern „gerade noch rechtzeitig ins Bewusstsein“ gebracht, dass sie „endlich wieder ihre Genugtuung bekunden mussten.“ Im vierten Akt schließlich, als Alexandra im Wehklagen einen Georges Clemenceau zugeschriebenen Satz zitiert, wonach es 20 Millionen Deutsche zuviel gäbe, und dagegen wünscht, es gäbe 20 Millionen mehr, „trampelte das Publikum“, so der französische Korrespondent, „erwartungsvoll mit den Füßen.“ Und, erneut das antifranzösische revanchistische Moment des Stückes wie seiner Aufführung betonend, macht das *Journal de débats* anhand der Schlusszene auf die Verknüpfung psychologischer Rezeptionsvoraussetzungen mit ideologischen Zielen aufmerksam:

„Wenn die zwölf französischen Soldaten auf Schlageter schießen, dann schießen sie auch auf das Publikum, auf ganz Deutschland. So entsteht ein Symbol. Dieses schlechte Stück [...] ist aber auch ein Symbol für die geistige Haltung Deutschlands fünfzehn Jahre nach dem Krieg. Es gehört zu einer ganzen Reihe von Werken in Theater, Literatur und Film, die – auf Befehl der Naziregierung geschaffen – die öffentliche Meinung anheizen und die Massen für ein noch nicht offen eingestandenes Ziel mobilisieren sollen.“⁴⁵

⁴⁴ Zit. im Folgenden nach einer deutschen Übersetzung, abgedruckt in: L. Richard: *Deutscher Faschismus und Kultur...*, S. 225-227; eine kurze Besprechung in *L'Écho de Paris* (1.5.1933; im Müthel-Nachlass), vermutlich vom selben Autor, betont ebenfalls anhand von Textausschnitten, das Stück schüre Aggressionen gegen Frankreich und sei ansonsten „du mauvais Wildenbruch“.

⁴⁵ Zit. nach: L. Richard: *Deutscher Faschismus und Kultur...*, S. 227

Etwas pauschaler benennt auch die niederländische Zeitung Nieuwe Rotterdamsche Courant Rezeptionsvoraussetzungen des deutschen Publikums, die den Erfolg des Stückes, so meint der Rezensent, erst erklärlich machen: eine offenbar breite Akzeptanz für Johsts Vaterlands-Mystizismus, ohne die man keinen Zugang zu dieser Veranstaltung finde,⁴⁶ und einen tief sitzenden deutschen Militarismus:

„Voor ons Nederlanders is dat hunkeren naar den wapenrok, naar den strijd, naar den oorlog nauwelijks te begrijpen. Maar in den Duitscher zit dat heel diep; Johst's stuk bewijst, dat het nog dieper zit dan men vermoedde.“

Einen eindeutigen Zusammenhang zwischen begeisterten Publikumsreaktionen und konkreteren politischen Voreinstellungen dieses Publikums möchte Paul Goldmann in der Neuen Wiener Presse berücksichtigt wissen: Man könne sich denken, wie „dankbar die Hitleranhänger im Theater es entgegennehmen, wenn auf der Bühne ihre Ansichten dargelegt werden“, wie stürmisch ein „Publikum von Nationalsozialisten“ dem Satz vom „ersten Soldaten des Dritten Reiches“ applaudiere oder dann, wenn die Republik in Gestalt des Regierungspräsidenten verspottet werde. Hinweise auf die Publikumszusammensetzung – nicht nur auf die Ehrengäste – finden sich auch in der deutschen Presse, etwa bei Paul Fechter:

„Im Parkett und auf den Rängen ein völlig neues Publikum; die alte Premierengesellschaft des bisherigen Staatstheaters ist bis auf wenige Reste verschwunden.“⁴⁷

Ist bei Fechter hier noch unklar, ob diese Feststellung mit Bedauern getroffen wird, so konstatiert Erik Krünes (Berliner Illustrierte Nachtausgabe) mit eindeutiger Genugtuung: „Neue Premierengäste. Keine Spur mehr von all den Snobs und Adabeis zu sehen, die einst das Staatstheater bevölkerten.“ Und Ferdinand Junghans (Kreuzzeitung, Vorabbericht), der „neue härtere Gesichter im Parkett und auf den Rängen“ zu entdecken glaubt, bemerkt auch – gewissermaßen als Spiegelbild des auf der Bühne propagierten Schulterchlusses zwischen kaiserlichen Eliten und NS-Vorkämpfern – im Publikum „Festkleider und Uniformen mit den Orden des alten und den Abzeichen des neuen Deutschland.“

Allerdings werden in der deutschen Presse solche Hinweise auf die Publikumszusammensetzung nicht benutzt, um die Wirkung der Aufführung generell zu relativieren oder zu behaupten, der Abend habe nur überzeugte Nationalsozialisten angesprochen. Von „Ergriffenheit“, so wurde ausführlich dargestellt, berichten die Kritiker unterschiedlicher Couleur, und zwar mit Bezug auf unterschiedliche Angebote des Textes wie seiner

⁴⁶ „Hij [de toeschouwer; P. J.] heeft Duitschland als een mysterie in zijn hart, of hij zal nimmer den weg tot deze gevoelens, tot dit fanatisme, tot deze kunst, tot dezen schrijver, tot dit tooneelstuk vinden.“

⁴⁷ Zit. nach G. Rühle: Theater für die Republik..., S. 1155

Inszenierung, wobei dem von Johst gesetzten Schlusseffekt offenbar eher untergeordnete Bedeutung zukam.

Bestätigt aber die offenbar euphorische Publikumsreaktion nach dem letzten Bild die Hoffnung des Autors, die an verschiedenen gesellschaftlichen Positionen abgeholt Zuschauer im gemeinsamen Erlebnis der „Volksgemeinschaft“ zusammenzuführen?

Was am Ende der Vorstellung geschah, wird in mehreren Kritiken ausführlich beschrieben, so bei Junghans (Kreuzzeitung; Vorabbericht), dessen Darstellung hier mit Ergänzungen wiedergegeben sein soll:

„Der Vorhang fällt, das Licht im Zuschauerraum blendet auf. Die Hörer verharren gebannt auf den Sitzen [schließlich hat es gerade sehr geknallt; P. J.]. Nur befreiendes Ausatmen der übergroßen Anspannung geht durch den Raum. [Schlösser zu einer späteren Aufführung: „Da – eine Hörerin schluchzt auf!“] ‚Deutschlandlied‘, sagt irgendwo eine Stimme, und die Nationalhymne ertönt [„stehend singt die Zuhörerschaft“, Hesse], dann mit erhobenen Händen das Horst-Wessel-Lied und nun erst bricht der schmetternde Beifall los...“

Dass diese „spontane“ nationale Gesangkundgebung zumindest was das „Horst-Wessel-Lied“ betrifft mitinszeniert war, spricht nur der deutschnationale Kritiker Friedrich Hussong aus, der – eifersüchtig auf die Vereinnahmung Schlageters für die Nazis – den „Anachronismus“ moniert, der darin bestünde, dass „der Regisseur“ um die Erschießung Schlageters herum dieses SA-Kampflied „singen lasse“. Dass der Gesang geplant war, lässt sich zweifelsfrei aus den Akten der Generalintendanz entnehmen: Dort wird in der Liste der notwendigen Tageskosten eine erhöhte Statistengage ausdrücklich mit zu erbringenden Gesangsleistungen begründet.⁴⁸ Da nur im Schlussbild Statisten auftreten können – als Erschießungskommando (das nicht etwa französische Soldatenlieder singt) und als Schlageters geistlicher und rechtlicher Beistand, die stumm zugegen sind – ist klar: Nach dem Fallen des Vorhangs hatten die Statisten zu singen. Es werden sogar fünf Musiker hinter der Szene postiert,⁴⁹ und man ist geneigt anzunehmen, dass man nicht fünf Hornisten für die im Text erwähnten „clairon“-Signale eingesetzt, sondern die Musiker zur Begleitung der Hymnen gebraucht hat. Ob nur das „Horst-Wessel-Lied“ geplant war und das „Deutschlandlied“ tatsächlich spontan dazwischen gekommen ist, oder ob der Einsatzgeber von der Galerie vielleicht Ulbrich selber war, wird sich nicht mehr klären lassen. Ähnliche Gesangkundgebungen waren auch in anderen Theatern in dieser Zeit nationalistischen Siegestaumels nicht selten,⁵⁰ teils „spontan“, teils offensichtlicher arrangiert, wie etwa bei der Schlageter-Aufführung in Karlsruhe, zu der man Geschwister Schlageters eingeladen hatte,

⁴⁸ Vgl. GStA 507/105ff.

⁴⁹ Vgl. ebd.

⁵⁰ So meldet z. B. im April 1933 eine Zeitung, das Publikum einer Vorstellung des Soldatenvolksstücks „Der Hias“ im Schillertheater Berlin habe am Ende begeistert das „Deutschlandlied“ angestimmt; Zeitungsausschnitt ohne Ortsangabe in: AdK, Berlin, Sammlung Wilhelm Richter.

und die von der Ansprache eines lokalen Nazifunktionärs und dem Singen des Liedes vom „Guten Kameraden“ eingeleitet wurde.⁵¹ Es ist bemerkenswert, dass von den meisten Kritikern – mit Ausnahme von Hussong – der Eindruck erweckt wird, als sei diese „nationale Kundgebung“ ein spontaner Akt der Ergriffenheit und nicht das Ergebnis bewusster Inszenierung. Entweder haben die Theaterkritiker diese Manipulation gar nicht erkannt, weil man eine solche nationalistische Demonstration nicht für verwunderlich hielt oder selbst ergriffen war. Oder sie wollten – vielleicht auch aus Angst vor persönlichen Konsequenzen – den gelungenen Effekt nicht dadurch schmälern, dass sie das kalkulierte Arrangement aufdeckten, und machten sich so zu Komplizen der beabsichtigten Propagandawirkung.

Fazit: Der Beginn einer neue Theater epoche?

Die Untersuchung der Urteile der Theaterkritiker und der Hinweise auf die Publikumsreaktionen hat deutlich gemacht, dass sich zwar im Sinne der Johst'schen Gemeinschaftsstiftungs-Strategien unterschiedliche Gruppen vom Bühnengeschehen angesprochen fühlten, diese Rezeption und Identifikation aber mehr oder weniger unverbunden nebeneinander herliefen und nicht durch den Schlusseffekt der Erschießungsszene zusammengeführt werden konnten. Spielen in einer Gruppe von Kritikern (und auch in der Berichterstattung ausländischer Pressevertreter) die Identifikation mit der „jungen Generation“, die aggressiv-nationalsozialistischen Töne und der Aufbruch ins „Dritte Reich“ die entscheidende Rolle für die Zustimmung zu Stück und Aufführung, so nehmen andere, vornehmlich ältere und einer konservativen Kunstauffassung verpflichtete Kritiker dies nicht so ernst, beharren auf ihrer bereits vorhandenen Haltung zum Stoff und lassen sich mehr auf die Rührszenen oder das gekonnte „Theater“ Bassermanns ein. Dabei gelang es offenbar auch der ohnehin stärker die naturalistischen Teile ausarbeitenden Inszenierung nicht, das „aktivierende Moment“ (Ihering), also die ideologische Transformation der Schlageterfigur in Johsts Sinne, so herauszuarbeiten und dem Publikum emotional aufzudrängen, dass der inszenierte „nationale Akt“ am Schluss den Erfolg der vom Autor angestrebten Dramaturgie bestätigen könnte. Die „Ergriffenen“ treffen sich auf dem kleinsten gemeinsamen Nenner: dem Stoff selbst, der mit nationalistischen Gefühlen besetzten „Schlagetertragödie“ (Ihering). Dass das Unbehagen, am Schluss auch das Kampflied der SA (gegen „Rotfront“ und „Reaktion“) singen zu müssen, nur in einer einzigen Kritik klar ausgesprochen wird, ist allerdings ein bemerkenswertes Zeichen für Druck- wie Sogwirkung nationalsozialistischer Kulturpolitik und „Event“-Gestaltung, wenn der Begriff hier erlaubt ist. Die nachträgliche, emotional

⁵¹ Vgl. Kieler Zeitung, 24.4.1933

aufgebauchte Entrüstung über Ruhrbesetzung und Hinrichtung Schlageters war offenbar konsensfähig für breite Publikumskreise und zog wohl – in einer Aufführungsserie von 35 Wiederholungen – vor allem auch sonst eher theaterfremde Nazianhänger an. Wie die „Irrsinnigen“, so Augenzeuge Hans Reimann,⁵² gebärdeten sich die Zuschauer noch in einer späteren Wiederholungsaufführung des Stückes, das auch gerne in Sondervorstellungen für SA und SS gegeben wurde. Darauf, dass sich die „Überwältigung“, von der Johst im zitierten programmatischen Text spricht, nicht voraussetzungslos, als Ergebnis einer scheinbar geschickten Dramaturgie, einstellte, sondern große Teile des Publikums und der Kritiker passende ideologische Voreinstellungen mitbrachten, macht auch C. Hooper Trask (New York Times) auf lakonisch zugespitzte Art aufmerksam:

„...to really enjoy the play, you have to agree with its tenets. For instance, if you don't believe that everything worth while in history has been won by slaughter, and that we must all bring our sacrifice of blood, you won't go home happy.“

Auch fand diese „Überwältigung“, wie gezeigt wurde, wohl für viele Zuschauer eher in der herkömmlichen Form gerührter „Ergriffenheit“ statt und brachte nicht alle vom Text eingeladenen Publikumsgruppen ideologisch unter dasselbe Dach. Aber als große, repräsentative Selbstfeier der herrschenden Partei, der „nationalen Erhebung“ und ihrer Sympathisanten war diese Aufführung ein integrierendes „Kult“-Ereignis, das der Intendanz Johst/Ulbrich nicht ein weiteres Mal gelang. Als Theater-„Event“ der „nationalen Erhebung“, als Feier der „Machtergreifung“ auch auf dem Theater, markierte die „Schlageter“-Premiere vor allem den theaterpolitischen Wendepunkt, der mit dem klaren ideologischen Herrschaftsanspruch über alle Medien mit Beginn der Nazizeit eingesetzt hatte. So sind auch die Möglichkeiten und Grenzen der Theaterkritik hier bereits weitgehend abgesteckt – und keineswegs erst mit dem regierungsamtlichen, gerne überschätzten „Verbot der Kritik“, das Goebbels 1936 aussprach. Das Problem etwa, Detailkritik nur noch zum Preis grundsätzlicher Zustimmung erkaufen zu können, ist hier schon in vielen Kritiken sichtbar.

Als inszenierte „Volksgemeinschaft“ schlug bei der „Schlageter“-Aufführung des Staatstheaters die „Ästhetisierung der Politik“ von der Straße ins Theater zurück, allerdings hauptsächlich auf den Rahmen, das Premiereneignis selbst, auf das Aufführungs-„Event“ als öffentlicher Akt, an dem das Publikum sich gemeinsamer Gefühle versicherte, auch wenn diese Gemeinsamkeit kaum so weit ging, wie der Autor erhoffte. Aber: „Mit gefangen, mit gehangen“ standen wohl auch konservative Bürger wie Paul Fechter am Schluss in der singenden Menge und es würde kaum überraschen, wenn sie sich genötigt gesehen hätten, ebenfalls den „Deutschen Gruß“ zu entrichten und „Die Fahne hoch, die Reihen fest geschlossen“ zu singen.

⁵² H. Reimann: Mein blaues Wunder..., S. 469

Die Frage aber, ob es sich hierbei auch theaterästhetisch, im Bezug auf die künstlerischen Gestaltungsmittel in Stück und Inszenierung, um einen Wendepunkt, um das Theater einer „neuen Epoche“ gehandelt habe, wird von den meisten fachkundigen Beobachtern eher zurückhaltend beantwortet. Die meisten Kritiker würden wohl Biedrzynskis zusammenfassendem Urteil zustimmen:

„Neben dem männlichen Thema entscheidender soldatischer Auseinandersetzungen läuft eine Handlung, die sich naturalistischer Wirkungen und familiärer Betonungen bedient. Dadurch verliert das Schicksal Schlageters an Größe und Tiefe, es wird einbezogen in den Rahmen eines bürgerlichen [i. O. gesperrt] Schauspiels, den es eigentlich sprengen sollte.“

Und Ulbrichs Inszenierung, so ließe sich ergänzen, bediente auch in erster Linie dieses konventionelle „bürgerliche“ Theater. Für Herbert Ihering jedenfalls – und diese Beobachtung wird durch die Auswertung der vorhandenen Quellen zu dieser Aufführung bestätigt – sind die wirklich „ergreifenden“ Wirkungen des Premierenabends zum großen Teil nicht auf Szenenspannung, die Leistung der Schauspieler oder der Regie zurückzuführen, sondern schlicht darauf, dass den Zuschauern der Stoff, die „Schlagetertragödie“ nahe gegangen sei. Und trotz des Erfolges täte man Johst, so Ihering weiter, keinen Dienst, wenn man ihm den formal eingeschlagenen Weg mit seiner Stilmischung bestätige. Denn gerade dieser Stoff trage die Gliederung in „Massen- und in Einzelstimmen“, in „Volk das nach Führern, und Führer die nach Volk verlangen“ in sich und verlange daher nach einer Gestaltung im „episch-chorischen Ablauf“:

„Die gebundene große Form, wie sie, auf anderer Ebene, schon aus dem Zeittheater der letzten Jahre hervorzuwachsen schien, hätte die erschütternde Schlagetertragödie aus allen Zufällen des bloßen Stoffes und der ‚Nähe‘ in das strenge Reich der Kunst und damit der Wirkung geschoben, die der Größe des Themas entsprach.“

Dabei mag der Brecht-Förderer Ihering beim „episch-chorischen Drama“, an das es anzuknüpfen gelte, an aktuelle Versuche wie Brechts „Maßnahme“ gedacht haben, doch knüpft er zugleich in seiner Argumentation – Forderung nach Distanzierung in das „strenge Reich der Kunst“ – an die klassische Autonomieästhetik Schiller'scher Prägung an. Denn Ihering hatte offenbar, so darf man angesichts diverser Formulierungen in seiner Theaterkritik spekulieren, in seiner Faszination für das wiederentdeckte Mittel des Chores den klassischen neuzeitlichen Text zu diesem Problem nachgelesen: In Schillers Vorrede zur „Braut von Messina“ heißt es „über den Gebrauch des Chores“:

„Die Einführung des Chores wäre der letzte, der entscheidende Schritt – und wenn derselbe auch nur dazu diene, dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären, so sollte er uns eine lebendige Mauer sein, die die Tragödie um

sich her zieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen, und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren.“⁵³

Die Wirkung von Kunst soll Ergebnis nicht des Gehaltes an „wirklicher Welt“, sondern der Gestaltung sein, so das Argument, das Ihering hieraus entlehnt. Aber ließ sich mit dem Schlageterstoff tatsächlich die „poetische Freiheit“ der Tragödienform verteidigen? Und: Glaubte Ihering allen Ernstes, eine mit chorischen Mitteln stilisierte Schlagetertragödie könne eine ästhetisch avantgardistische Weiterführung des brechtschen „antiaristotelischen“ Theaters verwirklichen?

Die Idee der Wiederbelebung des Chores im Theater – zweifellos im Zusammenhang mit dem von Ihering angesprochenen aktuellen „Führer-Volk“-Thema, mit Sprechchorpraxis und Formierung der Massen im real existierenden Polittheater der Versammlungen und Aufmärsche – blieb aber zunächst virulent: Im November 1933 inszenierte Lothar Müthel am Berliner Staatstheater gleich das klassische Modelldrama selbst – Schillers „Braut von Messina“ – worin er auch einen inhaltlichen Zeitbezug zu entdecken glaubte: das Trauerspiel der „feindlichen Brüder“.

⁵³ Schillers Werke. Bd.2. Dramen II. Textkritisch hg. v. Herbert Kraft. Frankfurt a. M. 1966, S. 244f.

II.4.2. Vom Chor zum Korps – Lothar Müthel inszeniert Schillers „Braut von Messina“

Kampfgenosse Schiller

Bei der Vereinnahmung der „Klassiker“ durch nationalsozialistische Publizisten schien Friedrich Schiller ein besonders geeigneter Kandidat.⁵⁴ So kann man im Völkischen Beobachter anlässlich der Feiern zu Schillers 175. Geburtstag im November 1934 lesen:

„Erst dem Nationalsozialismus blieb es vorbehalten, den wahren Friedrich von Schiller dem deutschen Volk wiederzugeben und ihn als das zu zeigen, was er wirklich ist: der Vorläufer des Nationalsozialismus.“⁵⁵

Ein zum selben Anlass verfasstes Elaborat von Hans Fabricius, dem Geschäftsführer der NSDAP-Reichstagsfraktion, trägt den Titel: „Schiller als Kampfgenosse Hitlers“ und der Autor stellt fest: „Schiller als Nationalsozialist! Mit Stolz dürfen wir ihn als solchen grüßen. [...] Denn niemand weiß, ob und was wir ohne ihn wären.“⁵⁶ Man sah sich – als „jugendliche Bewegung“ – besonders angesprochen vom „aktivistischen“ Revoluzzertum und der Kritik eines „morschen“ Gesellschaftssystems in Stücken wie „Die Räuber“ und „Kabale und Liebe“, von der Gestaltung „heroischer“ Führerfiguren bzw. der „Reichsidee“ wie im „Wallenstein“, vom Aufruf zu nationalen Widerstand und Einheit im „Wilhelm Tell“. Der Rütli-Schwur: „Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern“ erscholl mit trivial-tagesaktuellem Bezug besonders häufig unmittelbar nach der „Machtergreifung“ und anlässlich der Annexion Österreichs und des Sudetengebiets von deutschen Bühnen.⁵⁷ Aber auch wenn, wie noch zu zeigen ist, im Theateralltag solche aktuell politisierten Klassikerinterpretationen bald auf dem Rückzug waren, beweisen gerade die teils lächerlich anmutenden, noch später ausgetragenen Konflikte um einzelne Stücke bzw. deren Aufführung, wie sehr Schillers

⁵⁴ Zur Schiller-Rezeption in der Nazizeit siehe: G. Ruppelt: Schiller im nationalsozialistischen Deutschland; B. Zeller (Hg.): Klassiker in finsternen Zeiten

⁵⁵ Zit. nach J. Wulf: Literatur und Dichtung im Dritten Reich., S. 391

⁵⁶ Ebd., S. 394

⁵⁷ Vgl. Th. Eicher: Spielplanstruktur 1929-1944. In: H. Rischbieter (Hg.): Theater im „Dritten Reich“..., S. 327

Dramen politisch-ideologische Perspektiven provozierten, so etwa, wenn der Münchner Gauleiter Adolf Wagner die sonst offiziell gern als „antienglisch“ begrüßte „Maria Stuart“ in der Aufführung der Münchner Kammerspiele abgesetzt sehen wollte, da ihm darin zu viel katholische Kulthandlungen gezeigt schienen.⁵⁸ Oder, das berühmteste Beispiel, wenn Hitler 1941 plötzlich „Wilhelm Tell“ verbot, da er sich offenbar nach diversen Attentatsversuchen in diesem „Heckenschützen“-Stück nun in umgekehrter Rollenverteilung sehen konnte, als dies sich die nazistische Inszenierungen des Jahres 1933 gedacht hatten.⁵⁹

Die „Braut von Messina“ allerdings, Schillers antikem Muster nacheiferndes Trauerspiel mit Chören, scheint auf den ersten Blick wenig Möglichkeiten für einen vergleichbar direkten ideologischen Zugriff zu bieten. Entrückt von allen realen historischen oder gesellschaftlichen Bezügen steht eine konstruierte Familienschicksalstragödie im Mittelpunkt, die, nach dem Vorbild der analytischen Dramaturgie des „Ödipus“ von Sophokles, schreckliche Folgen von verhängnisvollen Fehlentscheidungen ausbreitet. Betroffen ist die Herrscherfamilie von Messina, die dort als Okkupanten regieren. Es handelt sich also offenbar um Normannen, die im 11. Jahrhundert in Süditalien Territorien besetzt hatten und die etwa auch die Phantasie Kleists zu dessen Fragment „Robert Guiskart“ angeregt. Aus diesem historischen Bezug ergibt sich für die Fabel Schillers aber praktisch nichts, und es mag allenfalls die Zwischenstellung zwischen Antike und Neuzeit gewesen sein, die Schiller dazu brachte, seinen dramaturgisch ähnlich zwitterhaften, zwischen antiken Mustern und neuzeitlichen Absichten schwankenden Versuch hier anzusiedeln.

Die Fabel führt vor, wie sich, längst vergangene Schuld sühnend, ein schreckliches Orakel bewahrheitet: Der zu Beginn des Stückes gerade verstorbene Herrscher von Messina hatte seinem eigenen Vater die Braut Isabella geraubt, ein weiser Araber Isabella einen Traum dahingehend gedeutet, dass zur Strafe ihre Söhne Don Manuel und Don Cesar durch ihre Tochter Beatrice vernichtet würden. Doch hatte Isabella die Tochter nicht dem Willen ihres Gatten entsprechend töten lassen, sondern in einem Kloster versteckt. Don Manuel und Don Cesar sind von Kindesbeinen an verfeindet und haben nach dem Tod des Vaters das Land mit ihrem jeweiligen Anhang an einheimischen Rittern – diese bilden die Chöre – in einen bürgerkriegartigen Zustand gebracht. Das Stück beginnt damit, dass die Trauer tragende Isabella vor den stummen Ältesten der Stadt verspricht, die „feindlichen Brüder“ (so der Untertitel) zu versöhnen, was auch überraschend schnell gelingt – wohl weil beide mittlerweile andere Dinge im Kopf haben: Beide haben inzwischen die ihnen unbekannte Beatrice getroffen und jeder hat beschlossen, sie zu heiraten. Im 2. bis 4. Bild⁶⁰ spitzt sich

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 327

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 328

⁶⁰ Ich folge einer Einteilung in Bilder, die Mithels Bühneneinrichtung benutzt. Die erste Druckfassung, 1803 bei Cotta erschienen, enthält gemäß der Überlieferung antiker Tragödien keine Akt- und Auftrittseinteilung, zeitgenössische Bühnenmanuskripte (die „Hamburger Fassung“ und die „Wiener

der Kampf um die unerkannte Schwester bis zur Ermordung Don Manuels durch seinen eifersüchtigen Bruder Don Cesar zu, der im Schlussbild, von der Identität Beatrices in Kenntnis gesetzt, des „Verhängnisses Kette“ durch die „freie Tat“ des Selbstmordes beenden zu müssen glaubt. Umrankt wird dies alles durch poetisch aufwendig gestaltete Betrachtungen des Chores, der einerseits als Gefolge der beiden Brüder auch in die Handlung eingreift, andererseits distanzierend eine Weltordnung beschwört, die den Untergang der Brüder als beklagenswertes aber hinzunehmendes Herrscherschicksal vermitteln will. Hier finden sich eine Vielzahl vertröstender Betrachtungen, die mit dem Lob beschaulichen Landlebens, bürgerlichen Handels und Wandels an spießige Tendenzen in Schillers lyrischem Werk erinnern, ebenso kernige Sätze heroischer Lebensbejahung, die auch den Krieg als „Beweger des Menschenschicksals“ (V. 880)⁶¹ – „denn der Mensch verkümmert im Frieden“ (V. 884) – mit einschließt, und dergleichen mehr, was Eingang in den klassischen Zitatenschatz des 19. Jahrhunderts gefunden hat.

Doch erreicht die fadenscheinige Verkettung unglücklicher Zufälle und schwer nachzuvollziehenden Fehlverhaltens weder existentielle Bedeutung noch die menschliche Sympathie. Es bedarf zu vieler unwahrscheinlicher Voraussetzungen, als dass diese Fabel mehr wäre als ein befremdlicher Sonderfall. Zudem diskreditierte die zu Beginn des 19. Jahrhunderts folgende Mode reißerischer „Schicksalstragödien“ nachdem Muster von Adolf Müllners „Die Schuld“ solche Fabelkonstruktionen, sodass man Schillers differenziertere Absichten später kaum noch wahrnahm. Die Anschlussfähigkeit dieser Fabel an patriotische Bedürfnisse erscheint gering und die streckenweise geradezu quietistische Schicksals-ergebenheit des „die Moral von der Geschichte“ verbreitenden Chors passt im Ganzen kaum zum „kämpferischen“ Gestus, den Pubertierende jeden Alters und jeder politischer Konfession immer besonders an Schiller geschätzt haben. Warum also im November 1933 „Braut von Messina“ spielen? Wie passte eine solche Spielplanentscheidung zur oben beschriebenen Dramaturgie der „Zeitenwende“, wo war hier die politische Analogie, die die Aufführung rechtfertigte?

Theaterhandschrift“) unterteilen in vier „Aufzüge“, was auch die von Müthel benutzte Reclamfassung wiedergibt. Müthels Einteilung in fünf Bilder ist aber zweifellos konsequenter: Sie ergibt sich Bühnenpraktisch durch die Schauplatzwechsel von alleine, entspricht aber auch dem klassischen Spannungsbogen; vgl. H. Cysarz: Schiller, S. 361

⁶¹ Ich zitiere im Folgenden nach der von Müthel benutzten Reclamausgabe und der hier angegebenen, textkritischen Standard entsprechenden Verzählung.

Ein aktuelles Stück?

Aufschluss über die Absichten des Regisseurs Lothar Müthel gibt ein Artikel der Mitropa-Zeitung,⁶² der Niederschlag einer offenbar umfangreicheren Werbekampagne des Staatstheaters im Vorfeld der Premiere war, die am 10. November 1933 stattfand. Erwähnt werden in diesem Presseartikel z. B. auch Schallplattenmitschnitte aus dem Probenprozess, die im Rundfunk gesendet worden seien. Die Mitropa-Zeitung kündigt die Produktion als das „große Ereignis des November-Spielplans“ an und benutzt die Frage der Zusammenarbeit zwischen Bühnenbildner und Regisseur als Ausgangspunkt einer „Blick-hinter-die-Kulissen“-Geschichte, wozu einige Allgemeinplätze („Idealzustand“ sei ein „untrennbares Ganzes“) ausgebreitet werden und konstatiert wird, dass – „gottlob“ – die Zeiten „extremer Verirrungen“ wie eines „Hamlet im Frack“ vorbei seien. Als positives Gegenbeispiel zu den szenographischen Sünden der Vergangenheit werden Benno von Arents „richtig getroffene Altwiener Bühnenbilder“ zur Strauss-Oper „Arabella“ genannt. Neben mehreren Probenfotos werden ohne weiteren Kommentar zwei Bühnenbildentwürfe Traugott Müllers zu „Braut von Messina“ präsentiert, die allerdings viele dekorative Details zeigen, die dann in der Produktion des Berliner Staatstheaters nicht umgesetzt wurden. Im Bemühen, die Reisenden – die Leser dieser Zeitschrift – nicht mit Bildungsgut zu langweilen, kommt man in der Frage des aktuellen Sinns der Aufführung von „Die Braut von Messina“ ohne Umschweife auf den Punkt, indem man den Regisseur zitiert:

„Lothar Müthel äußerte bei einem Interview in der Probe, dass er die Aufführung der ‚Braut von Messina‘ wieder mit echtem Pathos füllen und sie zum Hohelied der deutschen Sprache gestalten wolle, als welches sie vom Dichter gedacht ist. Streng archaisch die Ausstattung, streng und heroisch im Geiste des neuen Deutschland die Scenengestaltung. Die Aufführung soll mehr sein als eine ‚Klassiker-Neueinstudierung‘: sie will ein gewaltiges Menetekel sein gegen den Bruderkwitz – auch im eigenen Lande und dadurch wirken für eine Versöhnung aller Volksgenossen, die aufbaubereit am neuen Deutschland mitarbeiten möchten.“

Es lässt sich allerdings schwer sagen, wo hier das Zitat aufhört und der stark offiziöser Propaganda verpflichtete Journalist beginnt, selbst die „kulturpolitische“ Einordnung vorzunehmen. Die Möglichkeit, dass hier „Volksgemeinschafts“-Propaganda, „heroisch im Geiste des neuen Deutschland“ gestaltet, getrieben werden sollte, muss als Frage an die Aufführung aber zunächst im Auge behalten werden.

Und es gibt einen zweiten aufschlussreichen Text von Produzentenseite: einen längeren Aufsatz des Bühnenbildners Traugott Müller, der im Mai 1934 in der kleinen rechtsradikalen Berliner Tageszeitung Deutsche Zeitung erschien, die sich mit ihrem

⁶² Mitropa-Zeitung, Heft 408; als Ausschnitt ohne Verfasser und ohne Datum erhalten im Traugott-Müller-Nachlass, Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin; vermutlich vor der Premiere geschrieben und zeitnah veröffentlicht

geltungsbeflissenen Feuilletonredakteur Alfred Mühr besonders eifrig um das Theater bemühte. Mühr, der schon vor 1933 Müthel unermüdlich als kommenden Leiter des Schauspielhauses empfohlen hatte, lobte nach der Premiere (10.11.1933) dessen „Braut“-Inszenierung als Beginn eines neuen Theaterstils (vgl. s. u.) und hatte eine weitere Beschäftigung auch mit dem Bühnenbild angekündigt. Deren etwas späte Frucht ist Müllers Aufsatz, der am 4. Mai 1934 unter dem Titel „Die Grundrisse der Braut von Messina“ in der Deutschen Zeitung erschien, wobei mit „Grundrissen“ sowohl die Grundrisszeichnung des Bühnenbildes gemeint war, die dem Artikel auch beigegeben ist, als auch konzeptionelle Grundzüge der Inszenierung, die dieser Bühnenraumgestaltung zugrunde liegen. Wenn man auch vermuten mag, dass hier in der einen oder anderen Formulierung der Redakteur dem Bühnenbildner die Hand geführt hat: der Text zeigt, wie Johanna Muschelknautz nachgewiesen hat,⁶³ den Versuch Müllers, eigene ästhetische Vorstellungen der zwanziger Jahre mittels Affirmation an den nun herrschenden Jargon ins „Dritte Reich“ herüberzuretten. Ausgangspunkt sind dabei Forderungen nach der „Überwindung der Guckkastenbühne“, die in den Theaterreformbemühungen seit Beginn des 20. Jahrhunderts stereotyp auftauchen: weg vom den „Klassenstaat“ abbildenden Rang-Logen-Theater, hin zum Theaterraum des gleichberechtigten „Gemeinschaftserlebnisses“.⁶⁴ Der „Wille der Zeit“ – also die nationalsozialistische Kulturpolitik – unterstütze nun, so Müller, in „stärkstem“ Maße solche architektonischen Lösungen, wie sie gerade die „Braut von Messina“ mit ihrem Rückgriff auf das antike Theater fordere, im Gegensatz etwa zu Shakespeares „Julius Caesar“, der den „natürlichen Schauplatz“ verlange und somit „großes Illusionstheater“ mit den „schönen alten Mitteln der Guckkastenbühne“. Der informierte Leser mag hier einen Seitenhieb auf den angehenden „Reichsbühnenbildner“ Benno von Arent herausgehört haben, der im September 1933 eben diesen „Julius Caesar“ am Staatstheater ausgestattet hatte und dessen Mittel somit zwar für angemessen, aber doch als „alt“ bezeichnet werden.

Mit den neuen theaterarchitektonischen Lösungen gemeint sind – und das war im Mai 1934 wohl deutlicher zu verstehen, als im November 1933 – die Bemühungen um eine eigene nationalsozialistische Theaterform: das Thingspiel. Mit diesen Bemühungen konvergieren zwei wesentliche formale Tendenzen der Aufführung: 1. der Versuch, den „Guckkasten“ in Richtung einer Arenabühne zu überwinden, von der man sich eine neuartige Zuschau-Haltung versprach, und 2. die Einbeziehung von chorischem Spiel nicht nur als Sprechchor, sondern auch als visuelles, durch „Aktionen, Aufmärsche, Versammlungen und Einzelgänge“ (Müller) Bedeutung tragendes Zeichen:

⁶³ Vgl. J. Muschelknautz: ‚Kautschukmann muss man sein‘. Zur szenographischen Arbeit Traugott Müllers im Dritten Reich..., S. 32f.

⁶⁴ Einen Überblick bieten z. B. die Dokumente in: M. Brauneck. Theater im 20. Jahrhundert..., S. 39ff

„Es bleibt der Sieg der Müthel’schen Vorstellung,⁶⁵ dass die Funktion des Chors nicht nur durch das Wort, sondern durch dessen klare Postierung, eine Gegenüberstellung, die Sichtbarmachung seines Kampfes [i. O. gesperrt] und die Vereinigung (Versöhnung der feindlichen Brüder!) überzeugte.“

Wird Schillers Stück (und der Antikenrückgriff darin) einerseits genutzt, um die gegen die „Illusion der Guckkastenbühne“ eingeführten formalen Mittel zu rechtfertigen – apodiktisch wird behauptet, die Mittel des Guckkastens hätten immer zu missglückten „Braut“-Aufführungen geführt – so bietet Müller zugleich inhaltliche Interpretationsansätze an, deren weitgehende ideologische Nähe zu nazistischem Gedankengut und Rhetorik verblüffen bei einem Theatermann, der in den zwanziger Jahren ein enger Mitarbeiter des links-aktivistischen Theaters von Erwin Piscator gewesen war:

„Schiller verlangt den Chor, der die Individualitäten durch eine große Idee [i. O. gesperrt] begeistert, dem Chorführer folgt im Vollbewusstsein seiner rassischen Verbundenheit. Denn dieser Chor – angeblich sind es Romanen – spricht die reinen, grausamen, heldischen Gedanken urdeutscher Weltanschauung und Gefühle.“

Nimmt man ernst und fasst zusammen was Müthel und Müller in diesen Artikeln an formalen wie inhaltlichen konzeptionellen Ideen ausbreiten bzw. ihnen zugeschrieben wird, so lässt sich festhalten: Offenbar sollte die Aufführung der „Braut von Messina“ die Versöhnung „feindlicher Brüder“ aus bürgerkriegsähnlichen Zuständen zur „Volksgemeinschaft“ propagieren. Besonders der Chor, mit seiner angeblich dem Führerprinzip folgenden Ordnung und – womöglich „rassisch“ bedingter – Verbundenheit, sei nicht nur Kündler „urdeutscher Weltanschauung“, in deren Zeichen sich die Vereinigung ereignen solle, sondern mache diese Vereinigung in der Aufführung plastisch sichtbar in ihrem Spiel der Aufmärsche und Postierungen. Die „archaische“ Ausstattung und die Inszenierung seien dabei nicht nur „streng und heroisch im Geiste des neuen Deutschland“, sondern darüber hinaus Beispiel eines „neuen Bühnenstils“, einer sich vom herkömmlichen Bühnenillusionismus absetzenden Ästhetik, die dem Nationalsozialismus offenbar besonders entsprechen sollte und der er – in der Form des Thingspiels – eine besondere Förderung zuteil werden ließ. Worin diese Konvergenzen genau bestanden, wieweit die hier zusammengefassten konzeptionellen Überlegungen tatsächlich in der Aufführung nachzuweisen sind und wie die ideologischen und wirkungsästhetischen Absichten beim Publikum, zumindest bei der Theaterkritik, angekommen sind, sind die Fragen, die im Folgenden an das überlieferte Material zur Aufführung zu stellen sind.

⁶⁵ Das ist deutlich der Stil „kämpferischer“ Feuilletonisten und lässt zumindest die formulierende Mitarbeit Mührs vermuten, ohne dass man hinreichend Anlass hätte, Müller von der Verantwortung für die ideologischen Passagen freizusprechen.

Die Aufführung

Anders als im Fall der „Schlageter“-Aufführung, deren aufführungsästhetische Konturen im Wesentlichen nur indirekt mittels der Rezeption durch die Theaterkritik ausgemacht werden konnten, verfügen wir für Mühels Inszenierung der „Braut von Messina“ über aufschlussreiche Quellen aus dem Produktionsprozess selbst. Neben Bühnenbildentwürfen Traugott Müllers⁶⁶ existiert ein „Regiebuch“:⁶⁷ ein mit Leerseiten durchschossenes Reclambändchen, das neben dem eingestrichenen Text eine umfangreiche Dokumentation von Gängen, besonders signifikanten Gesten, Skizzen zu Gruppierung und Stellungswechsel der Chöre, Hinweise zu Betonungen, Pausen und Dynamik etc. enthält. Es ist nicht eindeutig zu entscheiden, ob es sich, ähnlich der Arbeitsweise Max Reinhardts, um Festlegungen Mühels vor dem Probenprozess handelt, die dann umgesetzt wurden, oder um eine Dokumentation der „fertigen“ Inszenierung nach dem Probenprozess, die eventuell der Regieassistent für spätere Wiederaufnahmen anfertigte. Letzteres ist aber wahrscheinlich, da Änderungen nur geringfügig und nur mit Bezug auf die Umbesetzungen zur Wiederaufnahme 1934 eingezeichnet sind. Stilistische Absichten der Regie lassen sich hier bis in einzelne Formulierungen nachverfolgen. Im Verein mit den Bühnenbildentwürfen und der Theaterkritik,⁶⁸ anhand der sich Umsetzung und Wirkung diskutieren lässt, ergibt sich ein recht deutliches Bild von Konzeption und Gestaltungsweise der Inszenierung bzw. der Premierenaufführung vom 10. November 1933.

Bereits im Jahr 1935 erschien die Dissertation der dänischen Theaterwissenschaftlerin Karin Dieckmann zur Bühnengeschichte der „Braut von Messina“. Diese Arbeit ist heute vor allem als Materialsammlung für die behandelten Inszenierungen nach dem Ersten Weltkrieg interessant, da Dieckmann in erster Linie Texteinrichtungen vergleicht und mit konzeptionellen Absichten der Regisseure in Beziehung zu setzen versucht. Mühels Inszenierung am Berliner Staatstheater hatte sie in einer Aufführung im November 1934 gesehen und ihre Beschreibung der Aufführung ist daher auch als Augenzeugenbericht von Interesse. Eine von Dieckmann untersuchten Inszenierung aus dem Jahr 1930 bietet eine aufschlussreiche Vergleichsperspektive und sei daher, gestützt auf Dieckmanns Arbeit, im Vorfeld kurz skizziert: Sie fand im Berliner „Rose-Theater“ statt, einem im Osten der Stadt gelegenen Familienunternehmen, das als „Volkstheater“ für ein eher kleinbürgerliches Publikum auch immer wieder Klassikeraufführungen bot. In der von Paul Rose eingerichteten Produktion war chorisches Sprechen völlig aufgegeben, der handlungsbezogene Chortext auf Einzel-

⁶⁶ Im Traugott-Müller-Nachlass, Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin

⁶⁷ Ebendort in der theaterhistorischen Sammlung

⁶⁸ In gesammelter Form vorhanden im Lothar-Müthel-Nachlass, Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin; wenn nicht anders angegeben, erschienen die zitierten Kritiken ein bis drei Tage nach der Premiere.

sprecher verteilt. Zwar enthalten bereits von Schiller angefertigte Bühnenbearbeitungen die Verteilung größerer Mengen der Chorverse an Einzelsprecher, die mit Rollennamen (Cajetan und Bohemund heißen die beiden Chorführer) versehen waren – ein Zugeständnis wohl an die fehlende Chorsprechpraxis und an den herrschenden „Naturalism“ auf der Bühne, dem Schiller mit der Einführung des Chores ja eigentlich entgegentreten wollte.⁶⁹ Während hier aber im Wesentlichen der Übergang zu den echten Chorpartien gemildert werden sollte, verschwanden diese bei Rose ganz und die individualisierten Chorvertreter waren vollständig als Figuren der Handlung integriert. Rose glaubte, dass gerade die „antikisierenden“ Elemente des Stückes nicht mehr vermittelbar seien und wollte dagegen ein „zugkräftiges“ Theaterstück konventioneller Art herausarbeiten. Alle lyrisch-betrachtenden Stellen waren drastisch eingestrichen, dafür behauptete Rose selbst in einem Aufsatz aus dem Jahr 1931, tagesaktuelle politische Bezüge des Textes herausgearbeitet zu haben:

„Wir sehen in dem Chor des Don Manuel die Verkörperung des staatserhaltenden, in dem des Don Cesar die Erscheinungsform des radikalen, umwälzenden Elements. So ist für uns der erste Führer des Don Manuel-Chors, Cajetan, der Meister mit dem Schwert sozusagen der Centrumsmann, der den Ausgleich und die Versöhnung predigt, Berengar der Realpolitiker, welcher die Wirklichkeitswelt nimmt, wie sie ist, Manfred, der ideale Demokrat, der nach einer Synthese zwischen Poesie und Leben strebt.“⁷⁰

Zudem war die erste Szene des Dramas, in der bei Schiller die trauernde Isabella vor den in stummem Vorwurf verharrenden Ältesten von Messina die bürgerkriegsähnlichen Zustände beklagt, in eine Massenszene mit murrendem Volk verwandelt, einzelne Textpassagen Isabellas als Protestäußerungen umformuliert und auf neu eingeführte Einzelstimmen von „Bürgern“ verteilt. Doch blieben solche Anspielungen offenbar konsequenzlose Zutat, sollten lediglich belegen, dass die Konflikte des Stückes nicht völlig unaktuell seien und rundeten sich nicht zu einer konsistenten politisch aktualisierenden Aussageabsicht der Inszenierung. Unter Entfaltung „frühkatholischen“⁷¹ Prunkes stand die „Tragödie aus Leidenschaft“ im Mittelpunkt, die für Rose Folge einer unglücklichen „Triebbeschaffenheit“ des Fürstengeschlechts war. Den Schlusssatz: „Der Übel größtes aber ist die Schuld“ fiel daher weg und Rose unterstrich:

„In meiner Aufführung schließt das Stück mit den Worten Cajetans: ‚Das Leben ist der Güter höchstes nicht.‘ Zu ergänzen bleiben hierbei die unausgesprochenen Worte ‚Unser Trost ist die Existenz eines Jenseits, das die eigentliche Heimat der Seelen

⁶⁹ Siehe die Vorrede: ‚Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie‘; hier zitiert nach der textkritischen Ausgabe von Herbert Kraft: Schillers Werke. Zweiter Band. Frankfurt a. M. 1966, S. 241-249

⁷⁰ Zit. nach: K. Diekmann: Die Braut von Messina auf der Bühne im Wandel der Zeit..., S. 202

⁷¹ Die trauernde Isabella zu Beginn wurde von mehreren Rosenkranz betenden Nonnen eskortiert, das Bühnenbild des letzten Bildes war von einem großen Kreuz dominiert, eine Gruppe von Mönchen begleiteten die Aufbahrung des toten Don Manuel etc.; siehe: K. Diekmann, S. 212ff.

ist.“⁷²

Während Rose also wesentliche „antikisierende“ Stilelemente des Stückes zurückdrängte zugunsten eines „bürgerlichen Trauerspiels“ mit der herkömmlichen „Dramaturgie der vierten Wand“, ging Müthel einen völlig anderen Weg: Gerade der Chor stand im Mittelpunkt seines Interesses. Karin Dieckmann vermerkt beim Vergleich der Texteinrichtung, keine der von ihr untersuchten Aufführungen habe eine gleich große Zahl unisono gesprochener Verse aufzuweisen wie die von Müthel eingerichtete Inszenierung des Berliner Staatstheaters. Die Chorsprecher seien

„im Tutto vom Rhythmus der Verse gebunden, die auch den Einzelnen zu einer gesteigerten Deklamation zwingt, und ihr Auftreten ist von einer kriegerischen, geradezu militärischen Kultur geprägt.“

Als Grundtendenz der Textbearbeitung stellt Dieckmann folglich fest – und eine Durchsicht der Strichfassung bestätigt dieses allgemeine Urteil:

„Durchdrungen von der Idee des heldischen Einsetzens des Lebens kann der Chor nicht mehr die Anschauungen von der Vorteilhaftigkeit einer sicheren bürgerlichen Lebensweise vertreten, sie sind von Müthel getilgt. Auch das christliche Motiv als Trost und Zuflucht ist im Text ausgemerzt, dagegen alle antiken Vorstellungen konsequent beibehalten.“⁷³

Eine Analyse der Bühnenbildkonzeption, die allgemeine Charakterisierung der Inszenierungsweise von Familien- und Chorszenen, sowie die Detailanalyse einiger signifikanter Szenen des von Choraktionen geprägten 1. und 5. Bildes sollen im Folgenden diesen ersten Befund erweitern und schärfen.

Bühnenbildkonzeption, Kostüm und Maske

„Was wir nun auf der Bühne des Staatstheaters gebaut haben, hätte ebenso gut in einer Manege, auf einem freien Platz oder wie die Alten es taten, in eine freie Landschaft gebaut werden können.“,

erklärt Traugott Müller im bereits zitierten Aufsatz vom Mai 1934. In der Tat erinnert der Grundaufbau des Bühnenbildes auf den ersten Blick an die Architektur antiker Amphitheater, sowie an daran ebenfalls angelehnte Thingspiel-Anlagen des „Dritten Reiches“. Er wird bestimmt durch einen zentralen halbrunden Treppenaufbau, von Müller „Treppenmanege“ genannt. Dessen Mitte ist der zentrale Handlungsort, bespielt wird aber auch die Treppe, vor

⁷² Ebd., S. 215, Anm.1

⁷³ Ebd., S. 219f.

allem durch den Chor, der so – erhöht um den zentralen Spielort aufgestellt – quasi mit der durch das Publikum gebildeten Fortsetzung und Schließung des Kreises in ähnlicher Perspektive zur Handlung der Fürstenfamilie steht. Traugott Müller führt aus:

„Die Treppenmanege bleibt für jeden, wenn auch aus anderer Einstellung, das Plenum, in dem das Einzelschicksal in seiner Wechselwirkung zur Gemeinschaft – dem Chor – abrollt.“

Allerdings erfolgt diese Schließung des Kreises nur virtuell, denn das Publikum sitzt natürlich weiterhin im herkömmlichen Zuschauerraum des Rang-Logen-Theaters. Bespielt wird auch die erhöhte Ebene, von der dieses Stufenhalbrund zum Bühnenboden herabführt und wo zu beiden Seiten wuchtige antike Säulen emporragen. Auftrittsmöglichkeiten gibt es durch eine nicht einsehbare Treppe von hinten zu dieser Ebene, auch von den Seiten direkt auf die untere Ebene vor dem Treppenaufbau, vor allem auffällig aber: über den überbauten Orchestergraben, wodurch der Spielraum zum Zuschauerraum hin geöffnet erscheint.

Allerdings wird der offene Arenabühnencharakter, der den „Illusionismus des Guckkastens“ überwinden helfen soll, eben mit diesen illusionistischen Mitteln des „Guckkasten“-Theaters hergestellt: Das landschaftliche Weite suggerierende gemalte Rückprospekt (ein Vulkan verweist auf Ätna und Messina), die mit perspektivischem Effekt gesetzten, nach oben sich verlierenden halbplastischen Attrappen antiker Säulenschäfte, die den Eindruck monumentaler Architektur vermitteln, sind dafür Beispiele. Ja, auch die Kaschierung der Rampe mittels der Steinstufen imitierenden Überbauung des Orchestergrabens und des Portals, vor dessen linken Abschluss eine weitere Säulenattrappe gesetzt ist, erfolgt mit Mitteln der „Vortäuschung“ eines anderen als des tatsächlich vorhandenen Schauplatzes, ist eben nicht nur räumliche funktionale Öffnung, sondern in seiner antikisierenden Gestaltung „Bühnenbild“. Und Traugott Müller räumt denn auch selber in Klammern ein: „Zum Bühnenbild muss diese Architektur im Guckkastentheater notgedrungen werden“. Vor allem die Mittelakte des Stückes (Bild 2 bis 4), die mehr von der „Familienhandlung“ und weniger von Aktionen des Chores beherrscht sind, treten denn auch durch „Verwandlung“ ganz in den „Guckkasten“ zurück. Der „Garten“ in Bild 2 und 4 wird mittels Verkürzung der Bühne durch eine hohe „Gartenmauer“ erreicht, hinter der Mittelmeervegetation hervorragt. Donna Isabellas Palastrum im 3. Bild wird als Zimmerecke auf einem kleinen Podest in die Mitte der Treppenarena gesetzt. Auch wenn bei beiden Lösungen Teile des ursprünglichen Raumes noch sichtbar bleiben: dessen die Rampe überschreitenden Auftrittsmöglichkeiten spielen keine Rolle mehr.

Allerdings macht auch Müller selbst darauf aufmerksam, dass sich seine grundlegende Gestaltungsidee nicht auf den „antikisierenden“ Arenabühnen-Aufbau beschränkte. Die „Sprengung der Guckkastenbühne“ sei „nur eine Voraussetzung“: Der Schlüssel zur Bühnen-

architektur liege in der Fantasie Schillers, die Hellenismus, Christentum und Byzantinismus zu einer Einheit forme, die es sichtbar zu machen gelte. „Treppe, Säule und Ornament“ seien dabei „die Bausteine, die den Boden für die Mathematik des Stückes“ gliederten. Der Begriff der „Sichtbarmachung“ – er fällt in Müllers Aufsatz, wie schon oben zitiert, auch zur Charakterisierung der Bewegungsregie der Chöre – ist dabei besonders signifikant für Müllers Arbeitsweise überhaupt: Das Prinzip der Visualisierung – der räumlichen Umsetzung inhaltlicher Konzeptionen – bedeutet, dass der Raum als ein Zeichen gestaltet wird, das nicht bloß mit stimmungsvoll-dekorativer Gebärde illusionistisch auf „natürliche“ Schauplätze verweist, sondern Deutungen transportiert, dramaturgische Konstellationen sinnfällig macht.⁷⁴ Die eigentümliche Vermischung antiker und christlicher Vorstellungen, die Schiller in seinem fiktiven frühmittelalterlich-mediterranen Handlungsort vornimmt, kehrt in Müllers Bühnenbildkonzeption wieder. Am augenfälligsten ist ein großes, rankenhaftes Ornament an der linken Stirnseite der Treppenarena (und wiederholt in einem Durchlass rechts vorne), das demonstrativ den antikisierenden Gestus der Steinarchitektur konterkariert. Vergleicht man allerdings die Bühnenbildentwürfe mit erhaltenen Fotos,⁷⁵ die die Realisierung dokumentieren, so fehlen einige andere von Müller vorgeschlagene Details. Auf dem Prospekt des ersten Bildes hatte Müller zur Einführung des christlichen Moments auch eine stilisierte Kirche mit Glockenturm und großem Kreuz vorgesehen, zudem sollte in die Mitte der Treppenarena, ähnlich wie dann nur im 3. Bild verwirklicht, auch im 1. und 5. Bild ein unterschiedlich dekoriertes, tempelchenartiges Spielpodest eingebaut werden. Die Kirche verschwand, wie bereits Johanna Muschelknautz feststellt,⁷⁶ dann ebenso wie dieses Spielpodest. Mögen für letzteres auch Platzgründe mit entscheidend gewesen sein: Es handelt sich bei den offenbar von Müthel gewünschten Änderungen um eine bemerkenswerte Zurückdrängung vor allem christlicher Motive zugunsten der Betonung antikisierender Monumentalität in den Rahmenbildern. Es scheint sich hier also der „Regiewillen“ deutlich gegen differenziertere Absichten des Bühnenbildners durchgesetzt zu haben.

Wird „Messina“ durch den gemalten Ätna und den mediterranen Garten als Handlungsort angedeutet (wobei der mit einer feinen Rauchfahne gemalte Vulkan zugleich eine Unheilsdrohung darstellt), so wird die Zeit der Handlung eher noch unkonkreter als bei Schiller markiert. Das antikisierende Moment erscheint akzentuiert, das „Frühchristliche“ in der Szenographie gänzlich getilgt, das bei Roses Inszenierung gerade zur Schaffung

⁷⁴ Die Formulierungsmacht solcher räumlicher Zeichen beschränkt sich nicht auf eine „Verdoppelung“ „primäre“ Zeichen, auf die sie verweisen, sondern das Spiel der Bedeutungen findet erst in der aktuellen Kombination und Verwendung auf den Bühne statt; daher greift auch Erika Fischer-Lichtes entsprechender Versuch einer theatersemiotischen Minimalformel zu kurz, die erkennbar naturalistische Konventionen und Illusionismus als Normalfall setzt; siehe: Semiotik des Theaters, Bd. 1, S. 16ff.

⁷⁵ Diverse Fotos und auch Abbildungen aus der Presse finden sich im Traugott-Müller- und im Lothar-Müthel-Nachlass.

⁷⁶ J. Muschelknautz: ‚Kautschukmann...‘, S. 35

historischer Atmosphäre genutzt worden war. Andererseits wird in Bühnenbild und Kostüm aber auch keine bestimmte antike Epoche ausgestaltet, eher eine historisch unbestimmte „Vorzeit“ gemeint – oder besser „Zwischenzeit“: zwischen der im Architekturdetail vorhandenen Antike und dem zurückgestutzten christlichen Mittelalter. Wenn im oben zitierten Artikel der Mitropa-Zeitung davon die Rede war, die Ausstattung sei „streng archaisch“, so ist damit eine solche nicht historisch konkrete Vor-Zeit gemeint, ein Zeit herabgesetzter zivilisationsgeprägter Bedingtheit, eine Zeit für Helden.

Dies drückt sich auch in der Kostümgestaltung nach Müllers Entwürfen aus.⁷⁷ Zwar sind die Frauengewänder mit ihrem körperbetonten Schnitt eher mittelalterlich, verzichten aber auf typische schmückende Details dieser Zeit wie Hängeärmel, charakteristischen ornamentalen Besatz oder aufwendige Gürtung. Maria Koppenhöfer als Isabella trägt zudem als „Witwenschleier“ eine übergroße schwarze Stola, die antik anmutende Faltenwürfe ermöglicht, und von ihr ausgiebig zur Unterstreichung des körpersprachlichen Ausdrucks von Trauer und Verzweiflung benutzt wird. Dazu trägt sie einen eisernen Kronenreif im „archaisch gewellten“ Haar, so Bernhard Diebold (Frankfurter Zeitung). Zwar spielten, so Diebold, die Kopftücher Diegos und des Boten noch von Ferne an die „Buntheit Palermos“ an, „aber wirkten hier wie Helme aus Erz“. Generell treten bei den Kostümen historisch illustrative Dekoration zurück zugunsten der „Sichtbarmachung“ von Personenbeziehungen, der Nutzung von Farbsymbolik (mit Isabellas Trauerschwarz kontrastiert das Unschuldsweiß Beatrices), sowie der Unterstreichung der allgemeinen kriegerischen Grunddisposition. Die Brüder tragen keine normannischen Fürstengewänder, sondern, wie ihre Gefolgsleute, Brustpanzer und kniekurze Unterkleider, Don Cesar einen schürzenartigen Überrock, beide zeitweise auch Helme mit Federbüschen: „Weiße Feder und schwarze Feder sind Abzeichen“ (Diebold), auch für die Chöre, die stets behelmt (mit und ohne Federn), in manchen Auftritten mit Rundschilden (mit parteizuweisender Heraldik) und kurzen Schwertern, in breite Ledergürtel gesteckt, ausgestattet sind. Erst für den „pompe funèbre“ des Schlussbildes legt sich der Chor des älteren Bruders Mäntel um. Uniform in der Machart, unterschieden sich die Rüstungen der Soldatengruppen offenbar farblich, wobei mancher Beobachter – womöglich mit politischem Hintergedanken – „schwarz und braun“ (P. W.; BZ am Mittag) gesehen haben will, andere von „grau und gelb“ (Diebold) sprechen.

Mit Irritation nehmen einige Kritiker zur Kenntnis, dass alle drei Kinder der dunkel gelockten Isabella auffallend weißblonde Perücken tragen: „Sind sie nordischer Sippe?“, fragt „P. W.“ in der BZ am Mittag. Als „Normannen“ könnten sie dies ja durchaus sein – eine triviale illustrative Erklärung, die allerdings keinen Kritiker zu interessieren scheint, was wiederum nur unterstreicht, dass Müthel die bei Schiller schon schwach profilierte konkrete

⁷⁷ Der Traugott-Müller-Nachlass enthält acht Figurinen.

historische Situation nicht herausgearbeitet hat. Eine rassistische Lesart, die etwa eine unstatthafte „Rassenmischung“ als Ursache des Unglücks der Fürstenkinder vermutete, wird aber auch von keinem Kritiker angeboten. Nur Alfred Mühr spricht ohne weitere Erläuterung vom „durch Vererbung belasteten Herrschergeschlecht“ (Deutsche Zeitung). Man wird eine solche rassistische Interpretationsabsicht auch nicht unbedingt unterstellen dürfen, da die Betroffenen, besonders Don Cesar, ja zugleich als Muster heroischer Lebenshaltung herausgestellt werden sollen. Rassisten würden „Mischlingsschicksalen“ wohl keine tragische Größe zubilligen, zudem hätte eine rassistische Lektüre mit dem Problem zu kämpfen, dass die ob ihrer Gefolgschaftstreue zu lobenden Chöre ja als „Romanen“ anzusehen wären, die doch sonst immer für oberflächliche Individualisten gehalten werden. Und auch im Müller-Aufsatz findet sich die Überlegung, dass die Kündler der „heldischen Gedanken urdeutscher Weltanschauung“ nur „angeblich“ – also nicht wirklich – „Romanen“ seien. An diesem Punkt kommt man also nicht viel weiter als Paul Goldmann, der sich in der Neuen Wiener Presse mit der spöttischen Erklärung begnügt: „wie könnten Helden heutzutage anders als blond sein!“

Familiendramatik zwischen Psychologie und Reichskanzleistil

Das Gros der im Regiebuch⁷⁸ fixierten Beschreibungen des Bühnengeschehens betrifft die Angabe von Auftritten und Gängen, Stellungen und Stellungswechsel, die zu einem Gutteil die Funktion haben, im Verein mit notierten Wendungen des Kopfes oder „Front machen“ d. h. Hinwendung des ganzen Körpers, ein statuarisches Aufsagtheater zu vermeiden und das Verständnis des Textes zu erleichtern, indem klar gemacht wird, wer wen anspricht bzw. mit dem Gesagten gemeint ist. „Poetisches“ wird meist vom Dialogtext abgesetzt, indem es nach vorne gesprochen wird. Die Rampe wird von Don Cesar auch in herkömmlicher Weise genutzt als Ort des „Für-sich“-Sprechens, was allerdings den Bemühungen im Bühnenbild und in der Chorführung zuwiderläuft, die Rampe tendenziell abzuschaffen. Die räumliche Distanz und Zuwendung bzw. Abwendung wird auch zur Charakterisierung des Verhältnisses der Figuren zueinander benutzt: In einem breiten V stehen die feindlichen Brüder zunächst vor der um Vermittlung bemühten Mutter, demonstrativ jeder in eine andere Richtung gewandt. Entsprechend zeigt sich die „Versöhnungsszene“ der feindlichen Brüder in ihrer räumlichen Annäherung bis hin zu einer Reihe von Berührungsgesten: Hand auf die Schulter, am Arm fassen, Umarmung. Diese symbolischen Gesten werden, zumal von einem

⁷⁸ Da die eingefügten Blätter keine Seitennummern haben, dazu einzelne lose Zettel eingelegt sind etc., sei auf einen umständlichen Einzelnachweis der dem Regiebuch entnommenen Informationen und Zitate verzichtet; die näher ausgeführten Beispielszenen lassen sich leicht anhand des Stücktextes dort auffinden.

befreienden Lachen begleitet, von der Kritik als „herzlich“ charakterisiert und als Versuch gesehen, emotional motiviertes, „lebendiges“ Spiel herzustellen und so die reichlich konstruierten Figuren „menschlich“ (eck.; Märkische Volkszeitung) erscheinen zu lassen. So sieht hier Carl Weichardt (Berliner Morgenpost) „vielleicht den einzigen menschlichen Moment, als die beiden, für Augenblicke versöhnt, sich lachend die Hand reichten“.

Im Regiebuch notierte Adjektive und Beschreibungen, die eine emotionale Motivierung und Untermalung bestimmter Gesten und Worte nahe legen und so auf ein psychologisiertes Spiel verweisen, betreffen ausschließlich die Fürstenfamilie und nehmen ab dem zweiten Bild stark zu: Beatrice „springt auf“, „wendet sich plötzlich“, „setzt sich“, spricht „im erregtem Ton“, dann „fast flüsternd“, geht „glücklich ab“ etc. Im dritten Bild drückt sich die scheinbare Entspannung der Situation auch in einer weniger „strengen“ Haltung Isabellas aus: Sie schlägt einen „humorigen Ton“ an, sie „lehnt sich im Stuhl zurück“, Cesar leistet sich ein „kurzes verhaltenes Lachen“. Als das Verschwinden Beatrices gemeldet wird, geht Isabella „verwirrt rückwärts“, „wendet sich verzweifelt für einen Moment zu Manuel um“, steht am Schluss der Szenen „schwer-mühsam“ auf. (Es scheint so, als warne diese Inszenierung nebenher auch davor, in einer starr misstrauischen Verteidigungshaltung nachzulassen, da sonst Verwundungen auf den Fuß folgen.)

Einzelne Striche betreffen unverständlich gewordene Wendungen, vor allem auch solche, die mittlerweile als Überreste eines altmodischen Theaterstils erschienen. Typische Striche betreffen Ankündigungen ohnehin eintretender Vorgänge (nach dem Muster: „Doch seht, da kommt er selbst...“; ein nützliches Stichwort in Zeiten geringer Probenzahl), sprachliche Verdoppelungen von Aktionen (vom Typ: „Ich ziehe meinen Degen, / empfanget meinen Stoß“), auch wenn diese ebenso eine innere Bewegtheit unterstreichen sollen. Waren solche Formulierungen im zeitgenössischen Theater Schillers noch notwendig um die Verständlichkeit der Handlung zu sichern, schienen sie – angesichts der Entwicklung von Darstellungs- wie Bühnentechnik sowie der Rezeptionserfahrung des Publikums – nun redundant und störend. Von Streichung betroffen sind auch auf innere Zustände verweisende Wendungen, die als abgegriffene Formeln (von der Art: „Ach“ und „Weh“, „Wie wird das Herz mir schwer“) erscheinen. Als „natürlicher“ empfand man auch 1933 – durch Schauspiel-, Regie- und Zuschau-Erfahrung seit Bühnennaturalismus und Einführung des Tonfilms – solche inneren Zustände körpersprachlich bzw. „paralinguistisch“, sprachbegleitend bei der Gestaltung des übrigen Textes auszudrücken. Und einen solchen „natürlichen“, behutsam „modernisierenden“, psychologisch-realistischen Darstellungsstil strebte Müthel offenbar – im Rahmen eines klassischen, jambischen Versdramas – in einigen „Familienszenen“ an, was auch in manchen Theaterkritiken als Versuch vermerkt wird. In seinem Lob weiter gehend als die meisten seiner Kollegen, bemerkt etwa Wolfgang Drews in der Vossischen Zeitung, Müthel gelinge hier, was er im „Faust“ (gemeint: die

Inszenierung mit Gründgens und Krauß von 1932) bereits versucht habe: „die Belebung des klassischen Stils mit gegenwärtigem Theater“. Dabei meinte Drews, der später Dramaturg bei Heinz Hilpert am Deutschen Theater wurde, mit „gegenwärtigem Theater“ allerdings gerade nicht das, was vom Furor der „nationalen Erhebung“ geblähte Kollegen darunter verstanden hätten: nämlich einen heroisch-pathetischen Darstellungsstil. Aus der Perspektive des Schauspielers, so Drews, habe Müthel die Figuren der Herrscherfamilie „ohne Kothurn“ gesehen, als „normale Menschen“:

„Er nimmt ihnen das Pathos und gibt ihnen Psychologie. [...] Es sind bürgerliche Fürsten, es ist eine verhältnismäßig gesittete Familie, die ihr schreckliches Schicksal mit allem möglichen Anstand trägt.“

Dadurch, so behauptet Drews, errängen sie „Liebe, Anteilnahme und Verständnis der Zuschauer.“ Allerdings halten die meisten seiner Kritikerkollegen diesen Aspekt nicht für das wesentlichste Merkmal der Aufführung und sie sehen diese Bemühungen auch nicht in gleicher Weise von Erfolg gekrönt. Hans Stahn (Der Angriff) ist im Gegenteil – und fälschlicher Weise – der Meinung, diese Spielweise sei gar nicht die Absicht der Müthel’schen Schauspielerführung, sondern das Ergebnis „fehlender strenger Zucht mancher Jahre“, was bewirke, dass selbst eine so gute Schauspielerin wie Maria Koppenhöfer „immer wieder in Netze des Naturalismus“ fiele. Solche Ansätze einer „modernisierenden“ Spielweise bedeuteten auch keineswegs eine „Modernisierung“ oder „Aktualisierung“ der gesamten Handlung in der Art, dass Müthel etwa das Stück in einer näher herangerückten, klar umrissenen Zeit hätte spielen lassen oder etwa durch Signale in Kostüm und Ausstattung eine auf aktuelle Vorgänge anspielende Lesart nahe gelegt hätte: kein „Hamlet im Frack“ also. Die Art und Weise, wie die Familienhandlung präsentiert wurde, war offenbar nicht unmittelbar dazu angetan, Vergleiche zur aktuellen politische Lage Deutschlands hervorzurufen, zumindest waren Don Manuel und Don Cesar keine verkappten Parteifunktionäre. So begrüßt Paul Goldmann in der Neuen Wiener Presse ausdrücklich:

„Die Aufführung [...] bedeutet eine vollkommene Abkehr von Jessner und seinen Nachfolgern, welche diese Bühne jahrelang beherrscht haben mit ihrem Programm: Modernisierung der Klassiker.“

Gelobt wird von Goldmann vor allem Müthels Festhalten an versgebundener Sprache – statt der „Redeweise des Alltags“, die die Modernisierer an die Stelle des Wohlklangs der Sprache hätten setzen wollen – und, dass man in dieser Aufführung Schiller sein „Pathos“ zurückgegeben habe. Denn so sehr sich Müthel einerseits in den ersten Bildern, vor allem in den „intimeren“ Mittelakten, um diesen „natürlichen“ Darstellungsstil bemüht, so läuft doch alles (entgegen Drews pauschaler Behauptung) auf eine bewusste heroisch-pathetische Steigerung im Schlussbild zu, wie unten an einem Beispiel belegt werden wird.

Unter „Pathos“ versteht man gemeinhin eine Intensitätssteigerung in Rhythmik und Dynamik, die besonders gewichtige, meist mit menschlichem Leiden verbundene Inhalte in einer unterstrichen kunstvollen – das „natürliche“ Maß übersteigenden – Form präsentiert und beim Zuschauer einen starken emotionalen Effekt auslösen soll („Erschütterung“). Mit seinem Überwältigungscharakter und seiner üblichen Verbindung mit dem Heroischen ist Pathos einerseits ein auch von Nationalsozialisten immer wieder begrüßtes Wirkungsmittel – andererseits ist Pathos immer auch vom Absturz bedroht: ins lächerlich „Theatralische“, ins „hohle Pathos“. Angesichts des Übermaßes an abgestürztem Pathos im Theater der Wilhelminischen Epoche und auch im Bühnenexpressionismus ist es nicht verwunderlich, wenn bei vielen Kritikern 1933 Misstrauen herrscht. Klagen darüber, dass auf den Bühnen übermäßig gebrüllt würde, verweisen auf dieses Misstrauen und sind 1933/34 noch im Bezug auf viele Produktionen, so auch Müthels „Braut von Messina“, zu lesen. Der nach 1945 verbreitete, Berthold Viertel zugeschriebene Begriff „Reichskanzleistil“ weist ironisierend auf dieses Phänomen hin,⁷⁹ nicht nur, indem er Assoziationen an den brüllenden Redner Hitler weckt, sondern auch, indem er, auf den Pseudoklassizismus nationalsozialistischer Herrschaftsarchitektur anspielend, einen steif-pseudoklassizistischen, in monumentalen Posen und Gebrüll erstarrten Darstellungsstil ins Auge fasst. Wo der Hintergrund menschlichen Leids nicht glaubhaft zum Ausdruck gebracht wird, bleibt der Schrei schrill, das Pathos hohl. Wer schreit, sagt man, hat Unrecht.

Müthels Regie schwankt in den „Familienszenen“ also offenbar zwischen dem Bemühen um einen modernen, „vermenschlichenden“, psychologisch-realistischen Darstellungsstil einerseits, Steigerungen in einen leidenschaftlichen, pathetische Ausbrüche wagenden und heroische Haltung ausstellenden Modus andererseits. Allerdings vermochte nach weitgehend übereinstimmendem Urteil der Kritik nur Maria Koppenhöfer beide Darstellungsmodi überzeugend zu gestalten und glaubwürdige Übergänge zu finden. Eine umfangreiche Rollenstudie enthält die Kritik von „eck“ in der in Berlin erscheinenden Märkischen Volkszeitung:

„Wie sie die ganze ungeheure Erregung des Kampfes um die Einigkeit der Söhne gleichsam in das Spiel der Hände konzentriert, knapp gemessen in den Bewegungen verkrampft im schmerzenden Widerstreit und nur im Sturme äußerster Erregung [...] zu großartiger Gebärde ausladend, um spontan aus dieser ekstatischen Geste heraus, in die Verkrampfung des Mutterleides zurückkehrend und das Antlitz mit dem Witwenschleier verhüllend von der Bühne zu schreiten.“

Den Kritiker überrascht besonders ihr „mütterlich-warmes“ Spiel zu Beginn des 5. Bildes, wenn die ohnmächtige Beatrice hereingetragen wird: „Wer hätte gedacht, dass diese herbe Heroine so weich und lind lächeln, so zärtlich und mütterlich-lieulich streicheln und kosen“

⁷⁹ Vgl. etwa P. Kohse: Marianne Hoppe..., S. 312

könne. Hier habe die Regie, so „eck“, Schillers Werk vielleicht „zu stark ins Sinnenhaft-Menschliche“ übersetzt. Eine „intellektuell-witzige Geste“ (Drews), mit der Maria Koppenhöfer später resigniert ihre Klage gegen die Götter abbricht, fällt auch „eck“ auf:

„Ganz abrupt bricht sie plötzlich in ihrer heroisch-gewaltigen Anklage ab, um mit einer kleinlichen, verächtlichen, schnippischen abschneidenden Bewegung der Linken in die Kulissen zu treten. Man sieht diese Bewegung bei temperamentvollen Frauen, wenn sie im Wortgefecht der Unlogik geziehen werden, sich geschlagen geben müssen und das nicht zugeben wollen. Im Tragisch-Schauspielerischen liegt das, ästhetisch gesehen, mindestens an der Grenze, und eine andere als die Koppenhöfer könnte sich diese Geste, die bei ihr eher groß als verletzend wirkt, nicht erlauben.“

Den Darstellern der beiden feindlichen Brüder dagegen gelangen diese Übergänge der Darstellungsmodi offenbar weniger gut: „Sie schrien in der Leidenschaft bis zur Unverständlichkeit“, befindet Hans Flemming (Berliner Tageblatt) und ebenso Paul Goldman: „...im stärksten Affekt überschreien sich beide“. Dennoch, oder vielleicht deshalb, wollen manche in Claus Clausen als Don Cesar, der laut Regiebuch immer wieder „temperamentvoll“ zu sprechen hat, einen „legitimen Schillerspieler“ (Drews) sehen, Heinz von Lichberg im Völkischen Beobachter registriert eher ein Zuviel an Geladenheit, die Schillers Poesie nicht immer gut bekomme, Herbert Ihering (Berliner Börsen-Courier) fehlen die Übergänge zwischen „Flüsterstimme und vollem Organ“. Der ohnehin zum „Unterspielen“ neigende Günther Hadank⁸⁰ als Don Manuel, der zum Ausdruck der „Besonnenheit“ des älteren Bruders betont leise spricht, erscheint „blasser“. Ruth von Zerboni schließlich, so die allgemeine Auffassung, sei zwar hübsch anzuschauen, aber „ein zu blasses Talent, um in einer strengen Aufführung die Beatrice spielen zu können“ (Ihering). Wenn Bernhard Diebold resümiert: „Die Solisten haben es schwerer als der Chor, den großen Ton zu finden“, so resultiert dies offenbar einerseits aus Müthels Bemühen, trotz pathetischer Steigerungen möglichst das zu vermeiden, was oben unter dem Begriff des „Reichskanzleistils“ skizziert wurde. Andererseits aber fielen die Solisten ab gegen die Wucht, die von den Auftritten der Chöre ausging.

Der Chor wird zum Korps⁸¹

Ein Großteil des dokumentarischen Aufwandes des Regiebuchs gilt der Fixierung der Auftritte des Chores, bzw. der beiden Halbchöre, die hier auch als „Krieger“ bezeichnet werden. Mit ausführlichen Stellungsskizzen werden deren Bewegungen im Raum aufge-

⁸⁰ Dies wird ihm bezeichnender Weise später mehrfach von Gründgens zum Vorwurf gemacht; entsprechende Korrespondenz enthält die noch vorhandenen Personalakte Hadanks, GStA 2211

⁸¹ Vgl. J. Muschelknautz: ‚Kautschukmann...‘, S. 40

zeichnet, dagegen finden sich keine Adjektive und Formulierungen, die ein psychologisierendes Spiel wie bei den Familienszenen nahe legen. Dagegen ist so etwas wie „Emotion“ in der Gestaltung der Chöre in erster Linie durch Choreographie und Sprechdynamik ausgedrückt: durch Beschleunigung der Stellungswechsel und durch gesteigerte Lautstärke. Oder aber durch gesteigerten Aufwand in der formalen Durcharbeitung bis hin zum Ritual.

Müthel verzichtet komplett auf die Individualisierung einzelner Chorsprecher mit Eigennamen, die Schiller selbst angeboten hatte, und unterscheidet nur die beiden „Chorführer“, denen längere Passagen „solo“ gesprochenen Textes und ein größerer Aktionsradius gegeben ist. So haben sie vor ihre Chöre in die Bühnenmitte zu treten, diese mit Befehlsgeboten und Kopfzeichen zu kommandieren und andere einzelne Aktionen auszuführen. Diese Chorführer sprechen zum Großteil die sonst „Cajetan“ bzw. „Bohemund“ zugeteilten Texte, aber Müthel nimmt ebenso umfangreiche Umgruppierungen vor, verteilt auch Text auf mehr Einzelsprecher, als die historischen Bühnenbearbeitungen vorschlagen. Allerdings ergeben sich dadurch keine individualisierten Figuren wie etwa in der oben vorgestellten Bearbeitung Paul Roses, sondern diese Passagen unterstreichen in ihrer Gestaltung die grundsätzliche Entscheidung Müthels, den Chor als formal eigentümlichen Faktor herauszustellen. Um ein Beispiel vorwegzunehmen: Wenn Don Manuel gegen Ende des ersten Bildes seine Begegnung mit Beatrice und ihre Verbringung aus dem Kloster erzählt, wird dies nicht, wie in Schillers Bühnenfassungen nahe gelegt, als „Zwiegespräch“ mit Cajetan (in der konventionellen Funktion des „Vertrauten“) inszeniert, sondern die Einwände und Bedenken auf verschiedene Stimmen aus dem Chor verteilt und dieser so der Funktion des antiken Chores wieder angenähert.

Der Auftritt der Chöre im ersten Bild

Einen spürbaren Eindruck auf die Theaterkritik hat der erste Auftritt der Chöre im ersten Bild gemacht, zum einen, da der jüngere Chor quasi aus dem Zuschauerraum über die den Orchestergraben überdeckenden Treppen erscheint, zum andern, weil der konsequent militaristisch forcierte Charakter dieser Chöre schlagartig zu Tage tritt. In der BZ am Mittag liest man:

„Als die beiden Halbchöre nahen, wird nur der eine aus der Tiefe der Bühne sichtbar. Der andere stampft aus dem Proszenium empor. Sie sind Sturm gegen Sturm, klirrend, behelmt, uniformiert, militarisiert, der eine mit braunen, der andere mit schwarzen Röcken. Stampfend, dröhnend beziehen sie ihr symmetrischen Stellungen, ganz vorn an der Rampe, mit dem Rücken zum Publikum, und ganz in der Höhe. Das ist kriegerisch wie die Musik, die Leo Spieß für das Schauspielhaus

geschaffen hat, und die ein aufrüttelnder Alarm von Bläsern, Pauken und Schlagzeug ist.“

Anschaulich und mit ergänzenden Details auch die Schilderung von Wolfgang Drews:

„In geschlossener Front, dunkel gewandet und mit bärtigen Gesichtern, steigt der Halbchor der Älteren dumpf und wuchtig aus dem Hintergrund auf die Szene. [...] Im schnellen Auftritt, einzeln über Stufen aus dem Orchester, eilt, mit braun abgesetzter Rüstung und bartlosen Gesichtern, der Halbchor der Jüngeren heran, bis die weiße Fassung des Alters und die junge Raschheit sich gegenüberstehen. Bernhardt Minetti [...] spricht knapp und kriegerisch, es bleiben Verse und es klingt sachlich.“

Das Regiebuch hält in Skizzen die exakten Positionsangaben für jeden Mitwirkenden fest, dazu Hinweise zur Abstimmung mit der Bühnenmusik (Leo Spieß), die, nach Schillers Vorschlag, das Nahen der beiden Brüder und ihrer Chöre durch zwei unterscheidbare, immer lauter werdende Marschmusiken ankündigt. Spieß setzt dazu nicht weniger als 13 Blechbläser ein,⁸² womit sich sehr viel Lärm machen lässt, „scharfe rhythmische Schläge der Pauken“ der Musik des zweiten Bruders überdröhnen die Musik des ersten; ein „scharfer Trommelwirbel“ begleitet den Aufmarsch des jüngeren Chores, bis der letzte Mann steht, vermerkt das Regiebuch. Der ältere Chor war von hinten auf der Ebene oberhalb der Treppenarena über die gesamte Breite verteilt in versetzter Zweier-Reihe angetreten, danach der jüngere Chor von unten über die Orchesterüberbauung, ausschwärmend bzw. in einer Art Zangenbewegung: in der Mitte Bernhard Minetti als Chorführer, von zwei Mann eskortiert, die Flügel Männer rechts und links am weitesten vorgewagt, ein Mann auf der Treppe zurückhängend, als Absicherung nach hinten. „Here they stood facing each other with enmity, thus setting the mood of the play without a word being spoken“, konstatiert Claire Trask in der New York Times, durchaus mit Anerkennung für Müthels konsequente Regieleistung.⁸³

Die Chorführer sprechen daraufhin ihre misstrauischen Begrüßungen mit Hinweis auf das Gastrecht, bei Erwähnung der gemeinsamen Götter lassen die Soldaten kurz ihre Schilde herabsinken, um bei der von Walter Franck, dem Chorführer der Älteren, ausgesprochenen Drohung:

„Aber treff' ich dich draußen im Freien,
Da mag der blutige Kampf sich erneuern,...“
Da erprobe das Eisen den Mut.“ (V. 169-171)

wieder eine kampfbereite Haltung einzunehmen, und der junge Chor respondiert ihm sogleich diesen Text, wobei, Aggressivität und Dynamik steigernd, nach jedem Satz als musikalische Unterstreichung des verbalen Säbelrasselns ein Beckenschlag klirrt.

⁸² Vgl. GStA 507/243ff.

⁸³ New York Times, 10.12.1933

Daraufhin gibt Franck seiner Truppe ein Kopfzeichen, worauf hin sie sich umgruppiert und in loser Ordnung die linke Seite der Treppenmanege besetzt. Minetti beobachtet dieses Manöver einen Moment und dirigiert seine Mannen dann vollends auf die Bühne und zur rechten Seite. Die Chöre umkreisen und belauern sich wie Boxer, zugleich hat das Ganze durch die strenge Choreographie und die musikalischen Akzente etwas von einem Kriegstanz. Dabei bleibt der militärische Charakter gewahrt. Minetti lässt sein Korps, zu dem der Chor geworden ist, am rechten Bühnenrand vor der Treppenarena in Zweier-Reihe, Front gegen den alten Chor, antreten und stellt sich selbst vor seinen linken „Flügelmann“ (so das Regiebuch). Hansjoachim Büttner und Helmuth Bergmann haben sich indessen – Kundschaftern oder Unterhändlern gleich – aus dem älteren Chor gelöst und sind einige Schritte von der Treppe herab zur Mitte, auf den jüngeren Chor zugekommen. Bergmann beginnt mit dem Text, in dem im Folgenden Einzelsprecher der Chöre ihr Los beklagen, als Gefolgsleute der landfremden Okkupatorenfamilie aufeinander gehetzt zu werden, statt die Reichtümer ihres eigenen Landes friedlich genießen zu können – was in der Einsicht mündet, des Lebens Güter seien zwar ungleich, aber unterm Strich gerecht verteilt: Zwar seien jene dank „gewaltigem Willen“ zum Herrschen geboren, aber, wie Franck ankündigt: „hinter den großen Höhen / Folgt auch der tiefe, der donnernde Fall.“ (V. 238f.), worauf der ältere Chor einsetzt: „Die fremden Eroberer kommen und gehen, / Wir gehorchen, aber wir bleiben stehen.“ (V. 253f.) Gestrichen dazwischen sind einige Naturmetaphern, die solche Herrschernaturen unter anderem mit Sturzbächen vergleichen, die am Ende doch nur im Sande verlaufen, also den Sinn und die Attraktivität solchen Heldenlebens noch weitgehender in Frage stellen. Außerdem streicht Müthel die ausgesprochen unsoldatische Formulierung: „Drum lob‘ ich mir, niedrig zu stehn, / Mich verbergend in meiner Schwäche.“ Mit der hier in aufgelöster Nominalisierung angesprochenen „niedrigen Stand“ ist die soziale Perspektive gemeint, die im Weltbild der Chöre eigentlich zum Ausdruck kommt, die des (Klein-)Bürgers, wie ihn Schiller sah. Bei Müthel dagegen verflacht sich diese gesellschaftliche Dialektik zur Konstatierung einer naturgegebenen Rollenverteilung von geborenen Führern und ihrer Gefolgschaft, die ihre Pflicht zu tun hat. „Wir bleiben stehen“ heißt bei Müthel nicht: „Uns droht (mangels Fallhöhe) ein solcher Untergang nicht“, sondern „wir bleiben immer standfest“. Und so beugen sie denn pflichtschuldig die Knie, als unter Auftrittsmusik Isabella mit den beiden Söhnen oben erscheint, die Chöre zum Spalier den oberen Rand der Treppenmanege besetzt haben und die Herrscherfamilie hinab in die Mitte des Spielfelds schreitet.

Stimmungsarchitektur – heroischer Entschluss – Totenkult – Vereinigung

Das fünfte Bild benutzt eine nächtlich-feierliche Variation des Grundraumes aus dem ersten Bild. Das Prospekt zeigt nun über der nächtlichen Landschaft einen Sternenhimmel, an den Säulen um das finstere Halbrund sind Leuchter aufgestellt, die wie hohe Feuerschalen die Szenerie indirekt und stimmungsvoll durch das Anstrahlen und plastische Hervorheben der monumentalen Säulenschäfte beleuchten. Die hellen Flecke gleich über den Schalen, die auf Szenefotos sichtbar sind, konnten auch an offene Flammen erinnern und dem Raum archaisch-sakralen Charakter verleihen. Johanna Muschelknautz hat darauf aufmerksam gemacht, dass solche Feuerschalen-Leuchter (antiken Vorbildern abgeschaut und quasi Vorläufer des modernen „Deckenfluters“, aber in strenger Reihung effektiv in monumentale Architekturkonzepte eingepasst) ein charakteristisches Element der „Stimmungsarchitektur“ (Dieter Bartetzko)⁸⁴ des „Dritten Reiches“ darstellten.⁸⁵ Die Wirkung dieser durch Lichtregie unterstützten Bühnenarchitektonischen Einrichtung beschreibt anschaulich Karin Dieckmann:

„In den beiden ersten Szenen wirken die Figuren Isabellas und Diegos [deren Diener und Vertrauter, gespielt von Paul Bildt; P. J.], so wie des später aus dem Orchesterraum heraufsteigenden Boten, klein und verloren, gemessen an der strengen und Monumentalität des Raumes. Auch danach, wenn die Bühne sich mit Gestalten füllt, behält das Bild, das sich dem Zuschauer darstellt, eine überwältigende formale Schönheit, gegen die sich das menschliche Geschick in seiner Vergänglichkeit zeigt.“⁸⁶

Ein wesentlicher Eingriff in die Textgestalt findet sich gegen Ende des fünften Bildes (V. 2591ff), der die einseitige militaristische Interpretation des Charakters des Chores ebenso deutlich macht wie die Absicht der Propagierung einer „heroischen“ Lebensauffassung. In einer etwas sentimental retardierenden Szenenfolge ordnet bei Schiller Don Cesar zunächst umständlich die Vorbereitungen zur feierlichen Aufbahrung seines Bruders, dann flehen ihn nacheinander erst der Chor, dann die Mutter, schließlich auch Beatrice an, seine Selbstmordabsicht zu revidieren – ein eher trauriger Verabschiedungsparcours, bei dem immer wieder ein christlicher Ausweg in Form von Buße und Vergebung angeboten wird. Dagegen wird die Szene bei Müthel heroisch aufgeladen. Schon die Aufstellung der Chöre ist von unbewegter Feierlichkeit. Der junge Chor stellte sich am linken Rand der Treppenarena die Stufen herab von oben bis unten auf, der ältere Chor, mit Federbüschen und langen Mänteln ausgestattet, trug den toten Don Manuel in einem als Schreittanz im Rhythmus der Verse

⁸⁴ Siehe hierzu: D. Bartetzko: Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Reinbek bei Hamburg 1985

⁸⁵ Vgl. J. Muschelknautz: ‚Kautschukmann...‘, S. 44f.

⁸⁶ K. Dieckmann: Die Braut von Messina auf der Bühne im Wandel der Zeit..., S. 233

gestalteten Trauerkondukt von unten herauf,⁸⁷ bezog dann am rechten Rand der Treppenarena, spiegelbildlich zum jungen Chor Position. In der Mitte der Treppenanlage war ein großer, schmuckloser Steinkubus eingebaut, der als Katafalk für die Aufbahrung des Sarges von Don Manuel dienen sollte.

Alle Erörterungen über einen christlichen Beerdigungsritus sind bei Müthel gestrichen zugunsten einer knapp befehlenden Anordnung an die Chorführer, was Don Cesars „Tatbereitschaft“ zeigen soll. Gestrichen sind die Verse des Chores, der ihn von der „Verzweiflungstat“ abhalten will und ihm als Ausweg empfiehlt: „fromme Büßung kauft den Zorn des Himmels ab“. Vom Für- und Wieder der Argumente bleibt nur aus Cesars Antwort die zugespitzte Aussage stehen:

„Den alten Fluch des Hauses lös' ich sterbend auf,
Der freie Tot nur bricht die Kette des Geschicks“ (V. 2641f.)

Gestrichen wiederum der Einwand des Chores, er müsse leben, um seinen Herrscherpflichten nachzukommen. Als schließlich Isabella hinzutritt, bestätigt bei Schiller der Chor bzw. „Cajetan“ trübselig ihr gegenüber Cesars Selbstmordabsicht und bittet sie, ihrerseits zu versuchen, ihn umzustimmen. Bei Müthel dagegen sprechen beide Chöre gemeinsam unisono nur die Verse:

„Entschlossen siehst du ihn, festen Muts,
Hinzugehen mit freiem Schritte
Zu des Todes traurigen Toren.“ (V. 2667-2669)

An die Stelle des verzweifelten Ringens um das Leben tritt so das monumental vorgetragene Lob heroischer Todesbereitschaft. Von den folgenden Bemühungen Isabellas, ihren Sohn umzustimmen, sind wiederum die Hinweise auf einen christlichen Ausweg gestrichen. Während Isabella Cesar noch umzustimmen versucht, wird der Sarg Don Manuels zur Aufbahrung hereingetragen, wozu Müthel einen „neuen, eigenartigen heldischer Ritus“⁸⁸ erfindet. Das Regiebuch hält fest (unter weit gehendem Verzicht auf Interpunktion):

„Trauermusik ertönt. Hinten erscheint der Sarg des Manuel getragen von 6 Trägern 2
Speerträger folgen
Der Sarg wird abgesetzt die Träger treten zurück und nehmen hinter dem Sarg auf
jeder Seite 3 Aufstellung ganz links und rechts stehen die Speerträger
Die beiden Chorführer treten neben den Sarg. Die Speerträger treten heran
Im Takt der Musik 3 Speere einstecken [d. h. die Chorführer steckten Speere durch
die Trageringe des Sarges, die so wie fahnenlose Standartenstangen schräg empor
ragten; P. J.] Die Speerwerfer treten zurück
Die Chorführer kommen nach vorne auf ihre alten Plätze“

⁸⁷ Dafür durchschneidet eine schräge Auftrittsbahn ohne Stufen von rechts unten nach links oben die über den Orchestergraben gebaute Treppe.

⁸⁸ Ebd., S. 236

Isabella läuft an das Podest, dessen weiß leuchtende Stirnseite einen scharfen Kontrasteffekt zu ihrem schwarzen Umhang ergibt. Sie umarmt dieses Podest, während Don Cesar in die Bühnenmitte, dem Sarg zugewandt, getreten ist und sich ersticht, Beatrice läuft zu der Mutter ans Podest und beide bilden eine Trauergruppe, die Bruno E. Werner an eine Pietà erinnern. Nun bewegen sich die Chöre auf die Rampe zu und neben dort, frontal dem Publikum zugekehrt und quer über die gesamte Bühne, die Familienfiguren verdeckend, Aufstellung in versetzter Zweier-Reihe, die Älteren vorne, die Jüngeren dahinter und sodann von hinten in die Lücken stoßend. Sich so vereinend sprechen sie unisono (nicht nur Cajetan) die Schlussverse:

„Erschütterst steh' ich, weiß nicht ob ich ihn
Bejammern oder preisen soll sein Los.
Dies eine fühl' ich und erkenn' es klar:
Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
Der Übel größtes aber ist die Schuld.“ (V. 2836-2840)

Der vereinigte Chor tritt „über die Rampe, den Vorhang hinter sich lassend, und Musik beschließt den Abend, während er im Orchestergraben verschwindet“, so Wolfgang Drews. Und Bruno E. Werner dazu:

„Außerordentlich der Schluss, als die gepanzerten Männer des Chores, vorn die Rampe abriegelnd, die Verse von der Schuld sprechen und damit die trauernde Fürstin und ihre Tochter, also die eigentlich reale Handlung, vom Zuschauer mit einem Gewaltakt trennen.“

Dieser „Gewaltakt“, das Überschreiten der Rampe durch den nun „gleichgeschalteten“ Chor, der Gang hinab auf das Publikum zu, während das Spiel im Hintergrund durch Fallen des Vorhangs sichtlich beendet ist, soll offenbar den Geist vereinigender heroischer Lebensauffassung in den Zuschauerraum hineinragen. Doch ist Alfred Mühr der einzige der Kritiker, der dies dezidiert formuliert:

„Ein ganz starker, erregender Augenblick, wo die beiden Chöre nach dem Selbstmord des zweiten Fürstensohnes zum Appell antreten, das Symbol ihrer neuen Volksgemeinschaft [i. O. gesperrt] bekräftigen, indem sie geschlossen in zwei Gliedern antreten und in der Tiefe ihres Volkes verschwinden, begleitet von sirenenartiger Musik...“

Und nur Paul Goldmann aus Wien, der diesen Schluss ebenfalls „besonders wirksam“ findet, wagt den zaghaften Einwand, dass man über den Satz, wonach das Leben nicht der Güter höchstes sei, auch anderer Meinung sein könne.

„Kultisches Zeremoniell“ – Thingspiel – Ornament der Masse

Auffallend an dieser Gestaltung der Chöre ist also einerseits die Reduzierung auf ihren Charakter als kriegerisches Gefolge, andererseits deren Bedeutung konstituierende Bewegungsregie, die auch einen ästhetischen Eigenwert der verschiedenen Formationen, Aufmärsche, Rituale bis hin zum Balletthaften mit sich bringt.

Die Chöre sind auf diesen bildhaften Eigenwert, nicht nur auf ein dramaturgisch begründetes Verhalten hin inszeniert, und diese ornamentale Bewegtheit sind dabei augenfällig militärischer Natur: auf Lücke gestellte Zweier-Reihen („erstes“ und „zweites Glied“ unterscheidet das Regiebuch), blockhafte Dreier-Reihen mit einem vorgezogenem „Flügelmann“ wechseln mit aufgelockertem Ausschwärmen; Auftritte erfolgen unter Marschmusik von Blechblas- und Schlaginstrumenten, Abtritte mit geordnetem paarweisem „Linksschwenk“ etc. Auch wenn man sich in betrachtenden Szenen zu einem halbkreisförmigen Plenum aufstellt geschieht dies in strenger Ordnung. Und die unterschiedliche Größe der beiden Halbchöre – der ältere besteht aus Walter Franck und zwölf Schauspielern (nicht aus Statisten!), der jüngere aus Bernhard Minetti und elf Schauspielern (darunter mehrere Schauspielschüler) – ergibt sich offenbar durch die Absicht, bestimmte symmetrische Aufstellungskombinationen zu ermöglichen.

Ähnlich betont formstreng die Behandlung des chorischen Sprechens, so z. B. wenn in der Klage nach der Ermordung Don Manuels im 4. Bild durch in der Stimmfärbung wechselnde, in der Sprecherzahl sich vergrößernde Besetzung eine dynamische Steigerung bis hin zum „fast Skandieren“ des Gesamtchors eingesetzt wird.

Laut Ihering führte dieser „streng geschlossene“ Choraufbau dazu, „dass die Handlung als inhaltlicher Vorgang zurücktrat gegenüber der zeremoniellen Form.“ Die „Krieger“, befindet Diebold, „überwinden völlig die falsche Scham vor dem Pathos.“ „Aus Rhythmus und Klang“, so Diebold weiter, regiere Müthel „den Chor der Krieger, die mit jedem Tritt, mit jeder Gruppierung den tragischen Raum abgrenzten, ordneten und – rhythmisierten.“ War auch in den Familienszenen, worauf Karin Dieckmann hinweist, das Spiel immer wieder „in gewissem Grade bildmäßig gestaltet“, ⁸⁹ so setzten besonders die Chorauftritte auf bildhafte Wirkungen, optische Demonstration. Und: „Die ornamentale, symmetrische Aufstellung entspricht dem Sinn der Dichtung“, glaubt Flemming.

Die „vielberufene Doppelfunktion des Chores, aktiv und kontemplativ“ sei, so Herbert Cysarz in seinem von nationalsozialistischer Ideologie recht unberührtem Schiller-Buch von 1934, „aus Schillers eigentümlichen Verhältnis zum zeitgenössischen Kleinbürger“ zu verstehen:⁹⁰ Einerseits erhoben zum „Gewissen der Welt“, indem er insbesondere den

⁸⁹ K. Dieckmann: Die Braut von Messina..., S. 232

⁹⁰ Vgl. H. Cysarz: Schiller..., S.362

Schlusspruch fällt, soll er ebenso um der selben Ordnung willen seinen unteren Stand bejahen: „Was euch genehm ist, das ist mir gerecht, Ihr seid die Herrscher und ich bin der Knecht.“ (V 437-438). Zugleich tröstet er sich mit den Vorzügen seiner weniger exponierten Lage und sehnt sich, in der „Stille ländlicher Flur“ verantwortungsentbunden „kindlich“ an „der Brust der Natur“ zu ruhen (V. 2563-2565): der Bürger nicht nur als Bauer, sondern als Kuh. Solche Sehnsüchte kennen Müthels Stoßtruppler offenbar nicht: Konsequenterweise gestrichen ist dieser Eskapismus genauso wie allzu direkte Erinnerungen an die kapitalistischen Fundamente der bürgerlichen Weltordnung. Neben diversen kleinen Strichen wird die Hemmung, in Kunst von Kommerz zu sprechen, besonders deutlich, wenn Müthel beim Lob der Seefahrt, das der Chor im ersten Bild anstimmt, den Seehandel streicht und nur das Abenteuermoment übrig lässt. Spaß am Spekulationsgeschäft ist 1933 offenbar nicht staatstheaterwürdig, und wie Stoßtrupps finanziert werden, hat nicht zu interessieren.

Sind Schillers „junge Ritter“ also eher Bürger mit, gelinde gesagt, geringem emanzipatorischem Potenzial, so werden sie bei Müthel zu „Kriegern“ verkürzt, Fußtruppen, deren stampfende Präzision tendenziell alles zu heroischen Versen macht, was sie brüllen. O. E. Hesse (BZ am Mittag) konstatiert: „Es gibt in diesen von Bildern erfüllten Strophen mächtige und sanfte. Müthel lässt sie ohne Ausnahme zu Klanggewittern steigern.“ Doch stört Hesse das nicht – im Gegenteil:

„...die Chöre haben es in sich. Schmetternde Krieger werden stets plausibler sein als flüsternde und schmachkende. Und man dankt es Müthel, dass er nicht in die lehrhafte Langeweile der rhythmischen Gleichschaltung verfallen ist, die sonst die Pseudo-Antike auf unseren Bühnen bedroht.“

Claire Trask vermutet in der New York Times dagegen, dass außerhalb Deutschlands solches „Schmettern“ weniger Gefallen finden würde:

„It would be difficult to find actors on any stage outside Germany whose vocal cords could compete for coarse-fiberedness and endurance, or any but a German audience which would not violently object to such forced rhetoric.“

Auffallend auch, dass kaum ein Kritiker irgendeinen Inhalt der „wunderbaren“ aber offenbar von Langeweile bedrohten Verse benennt, auch nicht die „urdeutsche Weltanschauung“, von der der Müller-Artikel gesprochen hatte.

Der Sinn des Chores ist bei Schiller, auch darauf macht Cysarz aufmerksam, durchaus „kultisches Zeremoniell“,⁹¹ ihr poetisches Geranke und ihr dekorativer Überschuss an prunkenden Gewändern⁹² hat eine besondere wirkungsästhetische Funktion. Es „schließt die

⁹¹ Ebd., S. 363

⁹² Vgl. V. 853ff.: Don Manuel an seinen Chor: „Ihr selber haltet euch bereit, im Glanz des Ritterstaates [...] eure Fürstin heimzuführen“, und Regieanweisung zu Beginn Bild 5: „Der Chor des Don Manuel

Verwicklungen in einen weihevollen Kreis“ (Cysarz), soll heißen: Der Chor – mit seiner Perspektivierung der Handlung von „oben“ und von „unten“ – soll als Erregungsbremse verhindern, dass der Zuschauer vom schrecklichen Geschehen übermannt, ihm hilflos ausgeliefert wird und die Freiheit der Anschauung verliert (auch wenn man Schillers hohe Meinung von der Wirkungsmacht seiner Fabel für eine durch zu viel Theoriebegeisterung verursachte Selbsttäuschung halten mag). Daneben kann sich der Theatraliker Schiller trotz aller antinaturalistischen Absicht nicht versagen, die Chöre auch in die Handlung einzu beziehen. Der Chor fungiert jedoch in erster Linie als Moderator – und die bei diesem Begriff möglicher Weise sich einstellende Assoziation zur modernen Fernsehwelt ist nicht ganz falsch: Diese Moderatorentätigkeit ähnelt der eines geschickten Talkmasters in Shows, in denen Betroffene persönliche Schicksalsschläge erzählen. Der Moderator relativiert dem Publikum gegenüber das vorgetragene Einzelschicksal mit vertröstenden Allgemeinplätzen, trennt Mitleid und Furcht, sodass der Zuschauer sich den gebotenen Reizen ohne persönliche Bedrohung zuwenden kann. Schiller selbst benutzte für dieses Verhältnis des Chores zum Geschehen die Metapher vom „Schiffbruch mit Zuschauer“: „Er [der Chor; P. J.] steht am sicheren Ufer, wenn das Schiff mit den Wellen kämpft“⁹³, ein Bild, das sonst gerne auch für die Perspektive des Tragödienpublikums selbst benutzt wird. Zugleich soll der Chor „die ganze dumpfe Leidenschaftlichkeit der Masse darstellen“ – aber weniger, weil Schiller an der Darstellung der Masse besonders gelegen wäre, sondern: „so hilft er die Hauptfiguren herausheben“, ⁹⁴ was wiederum die Ständeklausel der klassizistischen Tragödientheorie reaktiviert, die „Fallhöhe“ zur Erreichung der Wirkungsaffekte fordert. Der Chor bei Schiller soll also – mit einigem lyrischem „Mehrwert“ – der wirkungsästhetischen Absicht der Fabel dienen.

Bei Müthel dagegen scheint die Fabel eher als Vorwand für die Präsentation des chorischen Aufmarschtheaters zu dienen. Bei Müthels Chorgestaltung besteht das Problem nicht nur in dem, was Curt Riess (12-Uhr-Blatt) etwas naiv wie folgt formuliert: Der Chor sei

„...Gefolge von Kriegern. Und das ist nun eigentlich gar nicht im Schillerschen und noch viel weniger im griechischen Sinne, denn der Chor soll ja schließlich über die schwierigsten und größten Probleme nachdenken und philosophieren. Und das tun gewöhnlich Krieger nicht, die mit ihren Rüstungen rasseln.“

Entscheidender: Sind die Chöre bei Schiller Erregungspuffer, so geht bei Müthel von ihnen gerade die verschärfte Wirkung aus, indem es sie nicht mehr auf der Bühne hält. Das Plädoyer Schillers (und mit ihm der klassischen Autonomieästhetik) gegen den „Naturalis-

kommt in festlichem Aufzuge mit Kränzen geschmückt, und die oben beschriebenen Brautgeschenke begleitend.“

⁹³ Schiller an Körner, 10.3.1803; zit nach: Schillers Werke. Bd.2., S. 571

⁹⁴ Ebd.

mus“ ist dagegen kein Plädoyer gegen den Illusionismus – im Gegenteil.⁹⁵ Die antillusionistische Ansätze in Müthels Inszenierung: das Überschreiten der Rampe, die Tendenz zur Einbeziehung des Zuschauers als Teilnehmer einer „Kulthandlung“, ist etwas wesentlich anderes als das Aufführen eines „kultischen Zeremoniells“ bei Schiller. Iherings Formulierung markiert diesen Funktionswechsel, der Müthels ästhetische Absichten am deutlichsten macht, sehr genau: Müthel gelinge die Inszenierung des Chores deshalb, weil er versucht habe, ihm eine Funktion zu geben,

„...die ihn auch im Bewusstsein des heutigen Publikums verankert. Dadurch dass dieser Chor Gefolgschaft war, Mannschaft, Heerzug, wurde er von der Betrachtung eines traurigen Familienschicksals weggezogen und in eine Gemeinschaft eingeordnet.“

Wobei Iherings Formulierung noch zuzuspitzen wäre: Der Zuschauer selbst soll „in eine Gemeinschaft eingeordnet“ werden, dadurch, dass die dem Chor zugewiesene Charakterisierung als „Gefolgschaft, Mannschaft, Heerzug“, wie Ihering vermutet, im Bewusstsein des Publikums besonders verankert ist, nämlich durch die politische Rhetorik und die propagandistischen Masseninszenierungen der aktuellen Gegenwart. Sowohl die ästhetische Strategie, als auch der Verweis auf den aktuellen außertheatralischen Erfahrungshintergrund verweisen auf die parallelen Versuche der Etablierung einer genuin nationalsozialistischen Theaterform, auf die schon Müllers Aufsatz angespielt hatte: auf das Thingspiel.⁹⁶

Das Thingspiel war, wie sein auf germanische Rechtsbräuche anspielender aber neu erfundener Name, ein synthetisches Produkt des Jahres 1933: eine Vorhandenes neu zusammenfügende Form des Massentheaters im Freien, das Bestrebungen des Freilichttheaters mit Mitteln der politischen Masseninszenierung der Straße verband zu einem politisch-ideologisch aufgeladenen Gemeinschaftskult. Vielerorts wurden spezielle, an antike Amphitheater angelehnte Landschaftsbühnen errichtet für die Zuschauermassen, die, sich auch selbst erlebend, teils auch singend einbezogen, Mitakteur sein sollten, aus deren Reihen hervor Massenformationen marschierten, Sprechchöre erschallten, Fahnenwälder und Fackelzüge zum Einsatz kamen. Die rasch gezimmerten, nicht selten als Hörspiele erprobten Stückfabeln zeigten zumeist in allegorisch-abstrahierter Form den Weg aus der Finsternis nationaler Zerrissenheit und Demütigung ins Licht völkischer Erhebung und neuer Volksgemeinschaft im Zeichen des Dritten Reiches. Nebenbei hatte diese zunächst enorm boomende Bewegung erwünschte Beschäftigungseffekte, sowohl für den Reichsarbeitsdienst, der die Spielstätten baute, als auch für arbeitslose professionelle Schauspieler, denen zur Sicherstellung des Niveaus der politisch ernst genommenen Veranstaltungen die

⁹⁵ Vgl. etwa Goethes heiter fingiertes „Gespräch“ „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke“, Hamburger Ausgabe Bd.12, S. 67-73

⁹⁶ Die folgende Skizze stützt sich auf: R. Stommer: Die inszenierte Volksgemeinschaft..., H. Eichberg u. a.: Massenspiele..., H. Rischbieter (Hg.): Theater im „Dritten Reich“..., S. 34-41

Solorollen vorbehalten waren. Zudem für lokale SA-Truppen, denen ihre Aufgabe im Straßenterror abhandeln zu kommen drohte, und die nun den „ruhig festen Schritt“ paramilitärischer Selbstdarstellung als Theaterstatisten einbringen konnten. Finanziell und organisatorisch unterstützt und kontrolliert wurden die Thingspielaktivitäten durch Goebbels' Propagandaministerium, das vor allem einen Kreis professioneller Autoren einzubeziehen trachtete und streng darüber wachte, welche Stücke als Thingspiel bezeichnet und benutzt werden durften. Hinter dieser Regulierungswut verbarg sich aber wohl schon jenes Misstrauen, das bereits 1935/36 mit Finanzentzug und Verbot des Thingspielbegriffs das Ende dieser Theaterform einleitete: Im Grunde war dieses lokal verstreute, ideologisch wie religiös verschwommene, sich selbst befriedigende Massenspiel suspekt. Hier berauschten sich die Massen an sich selber, waren selber Hauptdarsteller. Ein euphorischer Autor:

„Das Auftauchen von Sprechchören allerorten ist mehr als agitatorische Geste und entspricht einem tiefen Bedürfnis. Denn wie das Wort immer wieder Fleisch wird, so verlangt das Volk sich als Leib zu fühlen. Die Menschen gleichen Glaubens wollen nicht nur zuschauen, sondern mitspielen.“⁹⁷

Drohte das Thingspielpublikum in seinen „Hainen“ und auf seinen „Heiligen Bergen“ über das Metaphysische das Physische, über dem Heil den Heilsbringer zu vergessen? Der Rausch der auch als Massensieg inszenierten „Machtergreifung“ entlud sich in einem enormen Feierbedürfnis, das die Formen dieser Masseninszenierung wieder und wieder zu wiederholen trachtete: jedem Dorf sein Fackelzug, jeder Straßenzug ein Fahnenmeer, mit und ohne hindurchfahrenden Führer. Und das Thingspiel hob dies Feierbedürfnis, die tagespolitischen Grundlagen transzendierend, auf die Ebene des theatralischen Kultes, institutionalisierte dieses Feierbedürfnis und entfremdete es so ihrem eigentlichen realpolitischen Auslöser. Das war nicht der Sinn der nationalsozialistischen Mobilisierung der Massen und Ästhetisierung der Politik: Hitlers „Bühne war die inszenierte Realität“, wie Henning Rischbieter formuliert,⁹⁸ zu sehen war hier ein einziger Star: „der Führer“, in Inszenierungen wie „Der Tag von Potsdam“, vor allem in den Ritualen des Reichsparteitags, deren bildhaft ästhetischen Reize Leni Riefenstahl im Medium des Films zugespitzt und multipliziert hat. Und so wurde das Thingspiel-Theater bereits wieder abgewürgt, noch bevor alle Spielstätten fertig gebaut waren, wohl auch, weil sich die überdehnte Machtergreifungseuphorie nicht endlos prolongieren ließ, dem „Führer“ das Kultische (sofern es nicht um ihn herum inszeniert war) eher unangenehm war und der Volksgenosse im etablierten NS-Staat anderen Pflichten nachzukommen hatte.

1933 erschien das von bewegten Massen geprägte Thingspiel jedoch noch als ein

⁹⁷ So Hans Schwarz unter dem Titel „Chor und Kult“ in einer Programmheftbeilage des Preußischen Staatstheaters zu Beginn der Spielzeit 1934/35, S. 6

⁹⁸ H. Rischbieter (Hg.): Theater im „Dritten Reich“..., S. 41

adäquater Ausdruck einer eigenständig nationalsozialistischen (wenn auch aus Bekanntem zusammengezimmerter) Ästhetik – und die Formierung von Massen wurde entsprechen auch schon von zeitgenössischen Beobachtern der Linken als wichtiges Propagandamittel der Nazis angesehen. Hatte Siegfried Kracauer das „Massenornament“ als ästhetischer Reflex der von der herrschenden Wirtschaftssystem erstrebten Rationalität schon in den zwanziger Jahren entdeckt, so erschien es nun in Naziaufmärschen und Propagandainszenierungen politisch instrumentalisiert. Dabei machte Kracauer besonders auf die Effekte der Selbstwahrnehmung der Masse aufmerksam:

„Man zwingt die Massen dazu, sich überall selbst zu erblicken (Massenversammlungen, Massenaufzüge usw.). Die Masse ist sich so immer gegenwärtig und oft in der ästhetisch verführerischen Form des Ornaments oder eines effektvollen Bildes.“⁹⁹

Die aufwendige Bewegungsregie in Muthels Inszenierung erschöpft sich nicht in ihrem vom Stück vorgegebenen Sinn sondern sucht eben solche „bildhaften Wirkungen“.

Auf die Historizität der Wahrnehmung und die gestiegene Bedeutung des Optischen im Zuge der Durchsetzung industrieller Reproduktionstechniken auch in Bereichen, die bislang einem „auratischen“ Kunstbegriff vorbehalten waren, hat auch Walter Benjamin in seinem berühmten „Kunstwerk“-Aufsatz hingewiesen.¹⁰⁰ Im Nachtrag stellt er fest, dass gerade die Nationalsozialisten die Massen durch eine „Ästhetisierung der Politik“ zu beeindrucken suchten, in der die „Formierung von Massen“ eine herausragende Rolle spielten.¹⁰¹ Benjamin und andere Beobachter von Seiten der politischen Linken versuchten dabei die Anziehungskraft, die der (deutsche) Faschismus offenbar auf die Massen ausübte, auch dadurch zu erklären, dass er sich bewusst der Attraktivität formierter Massen als symbolische Ersatzpolitik bediente: Hier kämen die Massen zwar zu ihrem Ausdruck, aber eben nicht zu ihrem Recht bezüglich der Veränderung der Eigentumsverhältnisse – im Gegensatz zu den Hoffnungen, die man mit dem Kommunismus verband. Allerdings: Schon Kracauer hatte seine Beobachtung des „Massenornaments“ – als Ausdruck, wie er glaubte, der Rationalisierungsdoktrin des Wirtschaftssystems – nicht in erster Linie an den politischen Inszenierungen des Nationalsozialismus ausgemacht, sondern an einer Vielzahl scheinbar unpolitischer Phänomene des sich entfaltenden Massenzeitalters: von den vervielfacht maschinenhaft präzisen Beinen der Tiller-Girls über die „Amüsierkasernen“ der „Angestelltenarmeen“ bis hin zu den geometrisch geordneten Stadionmassen der großen Sportveranstaltungen.¹⁰² Und Henning Eichberg hat in seiner Untersuchung von „Massenspielen“ darauf aufmerksam gemacht, wie sehr das paramilitärische Zeremoniell

⁹⁹ Zit. nach P. Reichel: Der schöne Schein des Dritten Reiches..., S. 25

¹⁰⁰ W. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit..., S. 14f.

¹⁰¹ Ebd., S. 42

¹⁰² Siehe P. Reichel: Der schöne Schein des Dritten Reiches..., S. 25

uniformierter Schutztruppen, Aufmärsche, Sprechchöre, auch „kultische“ Formen wie Fahnenweihen und Totenehrungen in der Weimarer Republik auch zum propagandistischen Instrumentarium der Linksparteien, besonders der Kommunisten gehörten.¹⁰³ Eichberg sieht hier zeittypische „politische Verhaltensformen“, die offensichtlich vorhandenen Bedürfnissen entsprachen – nach Einordnung, nach Visualisierung von Macht und Ordnung, nach symbolischer Konfliktbearbeitung, nach Kompensation von Ohnmachtsgefühlen.

Wenn Lothar Müthel allerdings mit seiner „Braut von Messina“-Inszenierung versucht, an diese aktuelle Ästhetik des Massenornaments anzuschließen, dann zweifellos in direkter Anlehnung an die Praxis der NS-Bewegung, der er selbst 1933 beigetreten war, und in Verbindung mit Bestrebungen des Thingspiels. Im Juli 1935 inszenierte Müthel denn auch „echtes“ Thingspiel: Kurt Heynickes „Der Weg ins Reich“ auf der Heidelberger Thingspielstätte „Heiliger Berg“, und erhaltene Fotos¹⁰⁴ geben verblüffend ähnliche Posen und Positionierungen wieder. Auch wenn man einwenden mag, dass bei 25 Schauspielern, die Müthel in den Chören seiner „Braut von Messina“-Inszenierung einsetzte, schwerlich von „Massen“ gesprochen werden kann: Gerade der Gegensatz etwa zur herkömmlichen Massenregie in Ulbrichs „Julius Caesar“-Inszenierung unterstreicht die völlig geänderte Absicht. Während Ulbrich in herkömmlicher Manier in schwerfälligen, „prachtvoll“ Römisches kopierenden Aufbauten von Arent¹⁰⁵ über 250 Statisten¹⁰⁶ als malerisches „Volk“ mit Kindern, Volksgemurmel und dergleichen „opernhaft“ über die Bühne strömen lässt, setzt Müthel auf die „Macht der Bilder“, die gesteigerte Begeisterung am ästhetischen Eigenwert kriegerisch gedrillter Formationen und Marschsäulen, visualisierter Massendynamik und Gleichrichtung. Dennoch war das Stück selbst ja kein Thingspiel, sondern ein mehr oder weniger bekanntes klassisches Drama, dem das Publikum mit mehr oder weniger bestimmten Erwartungshaltungen gegenübertrat. Und die Aufführung fand auch nicht vor dem Massenpublikum einer Thingspiel-Anlage statt, sondern vor dem Publikum des Preußischen Staatstheaters, das in seiner Mehrheit wohl nicht zu der Bevölkerungsgruppe zählte, auf die Kracauers und Benjamins Analysen speziell abzielten.

Rezeptionsprobleme der Theaterkritik

Warum 1933 die „Braut von Messina“ spielen? Das war auch durch die Müthel'sche Inszenierung für die meisten Theaterkritiker nicht wirklich überzeugend beantwortet. „Uns für die Schicksalstragödie mit ihren fatalen Flüchen und Träumen zu erwärmen,“ habe nicht

¹⁰³ Vgl. H. Eichberg u. a.: Massenspiele..., S. 71ff

¹⁰⁴ Im Müthel-Nachlass

¹⁰⁵ Vgl. H. Ihering: „Bühnentechnik und Dramaturgie“, in: Berliner Börsen-Courier, 2.9.1933

¹⁰⁶ Vgl. GStA 507/167ff

gelingen können, befindet Carl Weichardt, und nach Paul Fechter seien die Zeiten vorbei, in denen man auf der Bühne mit „Bildungsanhängeln“, wie sie die Lyrik der Chöre biete, allein zufrieden sei. Man lobt die „großen Bemühungen“ (hp, 8-Uhr-Abendblatt, Berlin) um ein schwieriges Stück mit schönen Versen als gelungene „Schiller-Ehrung“ (eck., Märkische Volkszeitung). Zweifellos sind die meisten Kritiker vom kriegerischen Habitus der Chöre beeindruckt, deren konsequent militanter Sprachgestus mehr überzeugt als die pathetischen Ausbrüche der männlichen Solisten. „Das Bildhafte dauert als stärkster Eindruck der Aufführung fort“, befindet Bruno E. Werner, erklärt aber nicht, wofür diese Bilder stehen. Auch wenn ein Kritiker eine „neuzeitlich anmutende Aufführung“ gesehen haben will, ohne dies freilich näher zu erläutern: Eine eindeutige politisch-ideologische Interpretation der Aufführung im Sinne der eingangs von Müthel und Müller zitierten konzeptionellen Überlegungen findet nicht statt. Auf die Idee, dass die Aufführung mit Bezug zur aktuellen politischen Situation die Überwindung alter Feindschaften zugunsten einer neuen nationalen Volksgemeinschaft propagiere, kommt offenbar keiner der Kritiker. Was haften bleibt ist lediglich Haltung und militante Gebärde

Nur Alfred Mühr, der rechtsintellektuelle Außenseiter und Müthel-Förderer, will hier eine „zeitnahe“ Ästhetik erkennen und versucht, wie zitiert, tagesaktuelle politische Aussagen zu identifizieren, während auch die beiden Kritiker der wichtigsten NS-Tageszeitungen keinen konkreten propagandistischen Nutzen und keine „politisierte“ Ästhetik sehen: Hans Stahn (Der Angriff) sieht sich veranlasst, das offenbar schwer zugängliche, da von „naturalistischen“ Sehgewohnheiten abweichende Stück ohne Rücksicht auf die Aufführung mit einem Exkurs über die Autonomieästhetik und das Wesen der Poesie zu erläutern – was in bemerkenswert ähnlicher Weise auch Bernhard Diebold in der Frankfurter Zeitung („herrlich singender Jamben-Schiller“) unternimmt. Für von Lichberg im Völkischen Beobachter dagegen – dem man deutlich anmerkt, selbst schwer von „naturalistischen Sehgewohnheiten“ ablassen zu können – bleibt das Stück ein missglücktes „Experiment“. Dieser Begriff war in der nationalsozialistischen Theateragitatio in der Regel negativ besetzt und trat hier meist als „wahlloses“, „blutleeres“, „kulturbolschewistisches Experiment“ in Erscheinung. Daher sieht sich von Lichberg veranlasst, den harten Begriff im Bezug auf den Klassiker zu mildern: Schiller habe ja selbst eingesehen, dass dies kein weiter zu beschreitender Weg sei. Man hört in solchen Formulierungen die Warnung mit, nicht gerade dieses Stück zum Ausgangspunkt für eine neue Bühnenästhetik machen zu wollen. Entsprechend sei die Aufführung „nicht ohne Wirkung, aber zwiespältig“ gewesen.

Ein neuer Bühnenstil?

Im November 1934, also rund ein Jahr nach der Berliner Premiere und zur Feier des 175. Geburtstags von Schiller, inszenierte Karl Heinz Stroux in Erfurt die „Braut von Messina“, offenbar mit ähnlicher, auf die Chöre setzender Konzeption wie Müthel und ebenfalls mit Bühnenbildern Traugott Müllers. Auch wenn – bedingt wohl durch die geringe Bühnengröße¹⁰⁷ – Müllers Treppenarena nur als Segment verwendet werden konnte, erkannten einige Kritiker nun explizit die Anschlussbemühungen an die mittlerweile popularisierte Thingspielbewegung. Hans Ellenberg stellt in der Mitteldeutschen Zeitung beispielsweise unumwunden fest:

„Die nationale Gehobenheit des deutschen Menschen verlangt nach festlich-chorischen [Hervorheb. i. O.] Werken, in denen Sprecher und Chöre als symbolische Gestalten einander gegenübergestellt sind. Indem die ‚Braut von Messina‘ diesen Forderungen entspricht, ist sie im Sinne des kultischen Theaters höchst zeitgemäß.“¹⁰⁸

Und auch „tfz“ in der Thüringer Allgemeinen Zeitung unterstreicht, dieses Stück habe heute

„...des Chores wegen, um des Kultischen willen, eine besondere, neue Bedeutung. Die Richtung des heutigen Theaters, verborgen noch und tastend, sucht eine Form der chorischen Gemeinschaft. Allerdings nicht im Sinne der erhabenen Statik des attischen Tragödienchors, der gültige Lebensklugheit in lyrischer Form reflektiert, sondern als dynamisches Element, der als Gemeinschaft spricht und handelt.“

In einer Beilage, die das Preußische Staatstheater zu Beginn der Spielzeit 1933/34, also bereits unter Leitung von Gustaf Gründgens, seinen Programmheften beigab, wiederholte Alfred Mühr – inzwischen von Gründgens als künstlerischer Beirat engagiert – noch einmal die Auffassung, die „Braut von Messina“ in der „zeitnahen Deutung“ Müthels erscheine als Anfang eines neuen Bühnenstils: „Eine künstlerische Darstellung wurde im Drama zum Gleichnis der politischen Gegenwart.“ Allerdings wird, wie schon in Mührs Premierenkritik, die falsch vertretene These vom politisch-zeitgemäßen Charakter der Ästhetik der Aufführung mit nur vagen, mit merklichen Formulierungsschwierigkeiten vorgetragenen Belegen untermauert. So zeige sich der neue Stil vor allem in der „Disziplin des Wechselspiels“ mit dem Chor in „geordneter, innerlich geprägter und stürmisch bewegter äußerlich geschlossener Form.“ Und in der Sprengung des Guckkastens durch die „Stoßkraft“ von Dramaturgie und Regie, wodurch „Wirkungen aus der neu begründeten Gemeinschaft zwischen Bühne und Parkett“ „gesucht“ worden seien. Durch den aus dem Zuschauerraum auftretenden „Stoßtrupp“ habe sich das Publikum „förmlich hineingestellt“ gesehen in die Austragung des Schicksals der feindlichen Brüder. Dies sei Ausdruck einer

¹⁰⁷ So der Hinweis des Kritikers der Erfurter Stadtnachrichten, o. D. im Müller-Nachlass

¹⁰⁸ Mitteldeutsche Zeitung, 12.11.1934

„neuen Haltung“ und eines „neuen Pathos“: Es werde in schöpferischem Sinn „Stellung genommen“ und ein „Bekenntnis“ abgelegt, dadurch Schiller „erobert“ und „zu einer zeitgemäßen Bedeutung unerhört sinnlicher Bildlichkeit geführt“. Wozu man konkret sich hier nun „bekenne“, bleibt allerdings unbestimmt und die „zeitgemäße Bedeutung“ in der kämpferischen Sprachattitüde stecken. Klar dagegen formuliert Mühr nun die Bezugsquelle für eine solche zeitnahe Ästhetik:

„Aus der gegenseitigen Beeinflussung des künstlerischen Theaters mit allen [Hervorheb. i. O.] künstlerischen Kräften der neuen Zeit z. B. auf den Thingplätzen, in dem Arbeitsdienst und den HJ Lagern, werden sich hier ständig mehr Richtpunkte ergeben und damit zur Verwirklichung des neuen Bühnenstils beitragen.“

Es gehe nicht um „wahllose Experimente“, sondern um Gestaltungen aus dem Glauben an das „neue Reich des deutschen Theaters.“ Und in derselben Beilage entfaltet der Autor Hans Schwarz die Programmatik eines Theaters von „Chor und Kult“ als Ausdruck neuen Gemeinschaftsgeistes – vom „Ich zum Wir“ – das nun im Kommen begriffen sei.

II.4.3. Theater, Tod und Teufel – Jürgen Fehling inszeniert Johsts „Propheten“

Kampfgenosse Luther

Johsts Luther-Drama „Propheten“ erschien bereits erstmals 1923 im Druck und belegt die frühzeitige politisch-ideologische Ausrichtung des Autors in Richtung eines völkisch-nationalistischen, aggressiv gegen die Weimarer Republik gerichteten, antidemokratischen und antisemitischen Kampfes. Dass dieses Stück bereits 1922 im Dresdner Schauspielhaus uraufgeführt werden konnte, zeigt zudem, wie wenig befremdlich das Bild eines Luthers, der einen „deutschen Glauben“ begründet, für die Zeitgenossen offenbar war. Und es wäre nicht ohne Interesse, zu klären, ob in dieser, wie in den beiden zwischen 1929 und 1933 belegten weiteren Inszenierungen auch die krassen antisemitischen Szenen gezeigt wurden, die dieses Stück enthält.

Dabei ist das in drei Akten,¹⁰⁹ in episodisch lose verbundenen Bildern abrollende Stück weniger an historisch-biographischen Begebenheiten, sondern an aktuell-ideologischen Bezügen interessiert. So zeigt es etwa nicht die berühmten Stationen der Luther'schen Vita: Gelübde beim Gewitter, Turmerlebnis, Thesenanschlag, Wormser Reichstag etc. Es positioniert Luther vielmehr als völkischen „Propheten“, der Kommendes verkündigt, in der Auseinandersetzung mit verschiedenen falschen Propheten, die als innere und äußere Feinde Deutschlands, so die deutliche Botschaft, auch in der Gegenwart zu entlarven und auszuschalten sind. Es sind dies die üblichen Verdächtigen: der ultramontane Katholizismus, das „geldgeile“ und heimtückisch Macht ausübende Judentum, und selbst in den als irregeliteter Anarchistenmob gezeichneten Bundschuhbauern erkennt die Theaterkritik¹¹⁰ zur Staatstheateraufführung im Dezember 1933 mühelos die plebejische Chaosdrohung der Gegenwart: den Kommunismus. Bruno E. Werner (Deutsche Allgemeine Zeitung) beispielsweise spricht in diesem Sinne von einem „Spartakusaufstand der Niedrigkeit“. Das besondere Misstrauen im Stück gilt den Intellektuellen, unter ihnen der spitzfindige getaufte

¹⁰⁹ Der folgenden Darstellung basiert auf der 1923 veröffentlichten Ausgabe: Hanns Johst: Propheten. München 1923

¹¹⁰ Ein Konvolut von Kritiken findet sich im Traugott-Müller-Nachlass, Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Wie in den vorausgegangenen Kapiteln wird auf die Angabe Erscheinungsdaten verzichtet, die Kritiken finden sich am angegebenen Ort wenige Tage nach der Premiere vom 21.12.1933.

Jude Pfefferkorn, der Luther – also Deutschland – an die internationalen Mächte verraten will, und auch der Melanchthon Johst'scher Prägung, der zu gefährlicher Humanitätsduselei neigt, scheint ohne straffe Führung leicht ins Schwanken zu geraten.

Der erste Akt zeigt die Erschütterung Luthers' Vertrauen in die Führung der Katholischen Kirche, der zweite die Ausbreitung seiner Ideen, die Missverständnisse, die sie angesichts der desolaten Lage Deutschlands auslösen und Luthers endgültigen Bruch mit der Kirche. Der dritte Akt präsentiert Luther als siegreichen Streiter gegen alle Gefährdungen seiner Lehre durch falsche Propheten und als Verkünder eines anbrechenden „Frühlings über Deutschland“. Das Stück beginnt mit einem „Wunder“, das der Professor Eck, vorgestellt als ein zynisch-zweckrationaler Machtpolitiker der Katholischen Kirche, und der Prior Sadolet, der das deutsche Volk zwar lieben will, aber – vermutlich weil „fremdblütig“ – nicht verstehen kann, zur „Stärkung der Gläubigen“ veranstalten: Sie präparieren Marthe Gentlers Hände mit Phosphor und geben die leuchtenden Flecken als Wundmale Christi aus, die sie der beeindruckten Volksmenge zu präsentieren hat. Der junge Mönch Martin Luther kann aus Gründen der Wahrhaftigkeit diesen Betrug nicht mitmachen und wischt Marthe die Zeichen ab, die daraufhin irre an ihrem Glauben wird. Dies stürzt den jungen Luther nun in schwere seelische Konflikte, während Eck und Sadolet nur danach trachten, Marthe mundtot zu machen. Luther selbst meint, ins andere Extrem fallend, sie auf den Scheiterhaufen bringen zu müssen – sieht aber, während sie dort brennt, den Irrsinn dieses Inquisitionsurteils ein.

Der zweite Akt zeigt den jungen Kaiser auf dem Weg zum Reichstag in Worms. Der Kaiser ist Spanier – stereotyper Weise als Beau und oberflächlich geistreicher Romane dargestellt – und macht sich über die merkwürdigen Deutschen lustig, die „ihren Glauben aus Rom, ihre Weisheit aus Griechenland“ und ihren Kaiser eben aus Spanien importierten. Doch, wie ein Prälat bedauernd bemerkt, die Dinge beginnen sich zu ändern wegen eines – deutsch schreibenden – Wittenbergers, der ein „deutsches Rom“ gründen wolle. Und der Obrist Frundsberg (Typ: treudeutscher Haudegen) bestätigt, dass dies kein intellektueller Schreiberling, sondern ein „deutscher Mann“ sei, der sein „Maul“ zu gebrauchen wisse. Es folgen „volkstümliche“ Szenen, die die „Zeit in Gärung“ illustrieren sollen: Ein Ritter auf der Jagd trifft auf den Juden Baruch (Begrüßung: „Man hetzt die Sau... und trifft den Juden!“) und lässt ihn verprügeln zum Dank für dessen Kredite, von denen er abhängig ist; Bauern suchen ihr Heil im Bundschuh; Bürger halten Luther für einen geschäftsschädigenden Ruhestörer; die Pest wütet; der Jude Isaak wird auf offener Bühne kurzerhand aufgehängt, als er – von Geldgier überwältigt – den Schmuck aus dem Dom stiehlt, den seine Braut Rahel, Baruchs Tochter, konvertierungswillig dort geopfert hat. Als der alte Baruch daraufhin allen Christen die Pest an den Hals wünscht, wird er von zynisch witzelnden Totengräbern, die gerade mit einem Karren die Pestopfer einsammeln, mit Schaufeln halbtotgeschlagen.

Philipp Melanchthon nimmt den Verwundeten mit samt seiner Tochter Rahel mit zu sich, obwohl selbst Rahel warnt: „Die Pest... und schlimmer noch: eine Jüdin!“ hole er sich ins Haus (womit auch klar ist, dass sie ihre Konvertierungsabsicht aufgegeben hat). Denn Melanchthon, so wird angedeutet, ist bei aller Treue zu Luther auch ein volksentfremdeter, glaubensschwacher Intellektueller, der stets wankt, wenn sein Führer Luther nicht bei ihm ist. Dieser disputiert mit Sadolet und Pfefferkorn – des Baruchs konvertierter Sohn, der besonders ultramontan eingestellt ist und den Luther ob seiner rhetorischen Spitzfindigkeiten einen „Wortwucherer“ nennt – „Jud bleibt eben Jud“.¹¹¹ Mit erkennbarer Mühe versucht Johst hier einige historische, auf Lehre und Glaubenspraxis bezogene Reformationsabsichten Luthers unterzubringen, wobei eher papierene Ausführungen an die Stelle des sonst vorherrschenden aufpeitschenden Sprachgestus treten. Von Pfefferkorn in die Ecke gedrängt, bekennt Luther, von göttlicher Offenbarung geleitet zu sein, womit für seinen Examinator die Häresie erwiesen ist.

Als Luther nach Worms reisen muss, kommt es zu bilderstürmerischen Ausschreitungen, als Luther auf dem Rückweg verschwindet, versucht Eck diese Chance zu nutzen, indem er – wiederum den Aberglauben nutzend – erklärt, der Teufel habe Luther geholt. Der wankelmütige Freund Melanchthon fasst den übereifrigen Entschluss, einen gefälschten Brief Luthers zum Einsatz zu bringen, um dem zu widersprechen, doch da erscheint Luther selbst und wirft Eck handgreiflich aus dem Haus. Die letzte Szene spielt wieder im Kreuzgang des ersten Aktes: Während Melanchthon, ganz im Sinne des Klischeebildes vom destruktiven Intellektuellen, für die nähere Zukunft schwarz sieht, ist Luther „heiter“ und sieht „hart“ und „sieghaft“ den „Frühling über Deutschland“ kommen. Da dröhnt auch schon „der strenge Marsch eines geschlossenen Trupps“ heran, die vorbeimarschierenden Studenten singen: „Wir sind der Schritt der kommenden Zeit.“ Und Luther kündigt an, den Madonnenkult durch die irdische Liebe ersetzen zu wollen und Katharina zu heiraten. Während der anwesende Eck dies mit höhnischem Kommentar bedenkt und seinen Hass auf Luther zum Ausdruck bringt, erscheint Sadolet – der ein väterlicher Freund Luthers geblieben ist, obwohl er seiner Lehre nicht folgen konnte – als altersverwirrter Rompilger und stirbt. Da stürmen Bauern herein und wollen Luther zum Anführer ihres Aufstands machen. Als er energisch ablehnt, verrammeln sie die Tür und legen Feuer. Eck meint, nun sei das Ende der Luther'schen Gemeinde gekommen, doch da dringen schon Axthiebe durch die Tür, um diesen zu befreien. Das Stück schließt mit einem ekstatisch brüllenden, bei Fehling

¹¹¹ Der historische Johannes Pfefferkorn dagegen geriet nicht wegen antilutherischem sondern wegen antisemitischem Eiferertum in die Kritik des Humanisten Reuchlin, worauf sogar der Johst aus „geistesgeschichtlicher Sicht“ ansonsten stützende Programmheftbeitrag des Theologen Richard Heinrich Grützmachers aufmerksam macht.

dazu eine Glocke Sturm läutenden Luther: „Deutschland stürmt sich seinen Himmel!! schlägt zu... brecht ein...“¹¹²

Das Stück lebt von einer vom Expressionismus beeinflussten Sprache, die weniger artifiziellen „Telegrammstil“ bietet, aber durch altertümelnden Satzbau und Begriffe, kurze Sätze, viele Auslassungspunkte und die bei Johst obligatorischen mehrfachen Ausrufungszeichen die affektgeladene Kurzatmigkeit, die Neigung zum „Schrei“ hat, die expressionistische Dramatik kennzeichnet. Das Stück lebt zudem von malerisch-bunten Wirren einer „Zeit in Gärung“, der Bauernkriege und Bilderstürmer, und vor allem von einem visionären wie brachial antiintellektuellen Helden Luther, der sich durch keine Widerstände – seien sie von Rom, vom Kaiser oder sonst welchen fremdblütigen Mächten oder inneren Feinden verursacht – von seiner „deutschen Mission“ abbringen lässt, und der dem Publikum sympathisch gemacht werden soll. Den gescholtenen Intellektuellen steht Luther als „seelisch Ringender“ wie als handgreiflich zupackender Kerl gegenüber – den Bauern- und Bergmannssohn erkennt darin die Theaterkritik –, der nicht spitzfindig argumentieren muss, weil er die offenkundigen Wahrheiten auf seiner Seite hat. So sieht etwa Franz Köppen (Berliner Börsen Zeitung) im historischen wie im von Johst charakterisierten Luther „die typischen Wesensmerkmale des deutschen Menschen in seltener Vollzähligkeit vereint“: dieser „wächst empor“, indem er erst „sinnt und grübelt“ und dann „kämpft“. „Tiefdeutsche Gutmütigkeit“ und „unbeugsamer Trotz“ nennt – sich aus demselben Stereotypenrepertoire bedienend – Anton Franz Dietzschmidt in der Frankfurter Zeitung. Freilich bleiben Luthers zentrale theologische Anliegen, Rechtfertigungs- wie Zweireichelehre, im Dunkeln. Dafür steht er für ein schwach profiliertes „kommendes“ Deutschtum, das in inbrünstig verschwommenen Visionen – „Deutschland erkämpft sich seinen Himmel“ – beschworen wird. Bruno E. Werner betont dabei die wirkungsästhetische Absicht des Autors:

„Der Wille, die jugendliche Kraft sind es auch, die hier stärker wirken, als der eigentliche geistige Hintergrund. [...] Der Wille ist mächtiger als das dichterische Wort. Es geht um die innere Erregung des Zuschauers, die Aufpeitschung seines Gefühls.“

Das Stück streift nur am Rande die historischen Ereignisse der Reformationsgeschichte und ist stattdessen bemüht, Luther als den Propheten einer völkischen Emanzipation von diversen äußeren und inneren Fremdherrschaften zu profilieren, einer Emanzipationsgeschichte, die 1933 für den Autor Johst in Hitler seine Erfüllung gefunden hat: Luther erscheint so auch als eine Johannes-Figur, auf Adolf Hitler vorausweisend.¹¹³ Ludwig Sternaux (Berliner Lokal-Anzeiger) stellt sprachlich die Verbindung zu den Parolen der Gegenwart her: „Luther der siegt, Deutschland, das erwacht, Führer und Volk – das ist der

¹¹² H. Johst: Propheten..., S. 79

¹¹³ Siehe auch ähnliche Äußerungen Johsts in: H. Johst: Ich glaube! Bekenntnisse. München 1928

tiefe Sinn von Johsts Bildern.“ „Seid Gegenwart!!“ lautet daher auch der Appell an Regisseure und Darsteller, den Johst dem Personenverzeichnis der Buchausgabe anfügt.

Das „Herz der Zeit“

„Das Interessante und Packende an diesem Theaterabend ist die Art, wie das an sich statische Drama Hanns Johsts [...] durch die Regie dynamisch [beide Hervorheb. i. O. gesperrt] ausgeweitet und verlebendigt wird.“,

eröffnet ein mit „-l-“ zeichnender Kritiker (Berliner Illustrierte Nachtausgabe) seine Besprechung der am 21. Dezember 1933 am Preußischen Staatstheater stattgefundenen Premiere der Inszenierung Jürgen Fehlings. Die „grandiose“ Wirkung gehe von der „Herausarbeitung dieser Atmosphäre“ der Luther'schen Epoche aus: „als könnte man in das Herz der Zeit von damals sehen.“ Und noch einmal: „Die Worte verwehen; aller Zwang kommt von der Atmosphäre.“ Auch Herbert Ihering (Berliner Börsen-Courier) trennt schon in der Überschrift Stück und Inszenierung („Hanns Johsts ‚Propheten‘... und eine Inszenierung“) und schreibt den Erfolg und die Verantwortung für den Charakter des „ungewöhnlichen Abends“ fast ausschließlich Fehling zu. Johsts Stück, dessen aktuell-agitatorische Absichten Ihering in seiner Theaterkritik ignoriert, wird nur im Nachsatz abgefertigt: Es sei wohl expressionistisch zu nennen, Reihe Gipfel an Gipfel, zeige weder Begebenheiten noch Entwicklungen, nur Explosionen ohne deren zündende Ursachen, – aber als „Phantasmagorie des Mittelalters“ werde es zu einem „wunderbaren Regiebuch für eine unvergleichliche, aufrüttelnde Bühnenphantasie“:

„Man sah eine der kühnsten Aufführungen, die das Staatstheater und sein Regisseur Jürgen Fehling je gemacht haben. Fehling hat sich seine künstlerische Unerbittlichkeit bewahrt.“,

so Ihering, der in einer längeren Passage über den Werdegang Fehlings die „Propheten“-Inszenierung in die Kontinuität des Schaffens dieses Regisseurs einreicht: Fehling habe von seinem Beginn an der Volksbühne an dieselben „rücksichtslosen Anforderungen“ an alle Beteiligte und die Technik gestellt, sei in wunderlichen Possen und unheimlichen tragischen Phantasiegeburten an die letzten Grenzen gegangen, unerbittlich auch dem Zuschauer gegenüber. Er sei eine „Künstlernatur“ mit den „Urkräften und Urgesetzen der Bühne im Blut“, wolle:

„das große, ausladende, verschwenderische, mimisch üppige Theater, das koboldhafte, volkstümlich, niederdeutsche Rüpelspiel, die herrische, wilde stürmische Geste.“

Und in der „Propheten“-Inszenierung zeige sich, wie etwa auch bei den „Soldaten“ von Lenz (1926 am Berliner Schillertheater), vor allem Fehlings Sensorium für die deutsche Geschichte:

„Fehling sah mit den Augen ganzer Geschlechter und hörte mit ihren Ohren. Darum ist es immer wieder bestürzend und erregend, mit welcher Phantasie Fehling andere Zeiten Deutschlands sinnlich wahrnimmt.“

Und es ist, wie zu zeigen sein wird, in der Tat eine vielschichtige, massive Beanspruchung verschiedener Sinne der Zuschauer, die auch seine „Propheten“-Inszenierung auszeichnet, mit der eine „aufgewühlte, grausame, harte, erbarmungslose Zeit“ hier ihren „erbarmungslosen Ausdruck, weit weg von aller Reinhardterei, weit weg von allem Stimmungszauber“ finde, wie Ihering glaubt.

Schon das Verzeichnis der „Tageskosten“, der für jede Vorstellung anfallenden Sonderausgaben, lässt Umfang und Charakter dieses Aufwands erahnen:¹¹⁴

- 16 Mitglieder des Staatskapelle + 2 Trompeter, 2 Posaunen, 2 Schlagzeuger, 1 Pianist
- 27 Statisten, davon mit Sonderleistung: 2 Henker, 1 Sprechrolle, 2 Ordner, 1 Mann zur Benutzung von Ketten und Donnerblech auf der Bühne, 1 Hilfe für die Musik
- 72 Statisten + 41 Statistinnen mit Gesangsverpflichtung
- Sonderleistungen des technischen Personals:¹¹⁵
- 4 Beleuchter: auf offener Bühne im 3. Bild Laterne anschließen, 9. Bild Kapelle beleuchten
- 5 Requisiteure für Geräusche: Brennen eines Scheiterhaufens markieren, Peitschenknallen, Ketten und Donnerbleche, Balken werfen¹¹⁶ und Glockenläuten; in Bild 3, 4, 5, 7 + 9
- 27 Maschinisten mit schwarzen Kappen auf offener Szene (offenbar für die Umbauten bei offenem Vorhang, wofür dann aber keine Zulage genehmigt wird¹¹⁷)
- an „Nahrungsmitteln“ wird lediglich benötigt: 1/8 Pfund fetter Speck

Dabei war der Probenaufwand offenbar enorm groß, fast 6.000 RM wurden allein für die Proben der Statisten ausgegeben.¹¹⁸ Zwar waren „nur“ 140 Statisten beteiligt (bei Ulbrichs „Julius Caesar“ waren es über 240), ein Probenberichterstatler der Berliner Illustrierten Nachtausgabe glaubt allerdings beeindruckt „ueber 300 Menschen auf der Bühne“¹¹⁹ zu sehen und rühmt Fehling als den „Bändiger all dieses ungeheuren Aufwands“.

¹¹⁴ Vgl. GStA 507/276ff.

¹¹⁵ Für über das „Normale“ hinausgehende Aufgaben, z. B. Verrichtungen auf Stichwort oder im Kostüm auf der Bühne werden Zulagen gezahlt, die in den Tageskosten aufgeführt werden; wie viele nur ihren „normalen“ Dienst verrichtende Bühnenarbeiter benötigt wurden, geht aus dieser Aufstellung nicht hervor.

¹¹⁶ Gemeint wohl: der Türbalken, mit dem die Bauern im letzten Bild die Kirchentür verrammeln, bevor sie Feuer legen

¹¹⁷ Vgl. GStA 507/287f.

¹¹⁸ Vgl. GStA 508/10: nach vorliegenden Tageskostenbelegen seien für die Proben 5.703,67 RM für Komparserie und 856,50 RM für Aushilfsmusiker angefallen, von letzterem 382 RM für Überstunden.

¹¹⁹ Berliner Illustrierte Nachtausgabe, 14.12.1933

Die Theaterkritiken, die neben Intendanzakten, Bühnenbildentwürfen, Figurinen und wenigen Szenenfotos als Quelle zur Verfügung stehen, geben allerdings meist eher summarisch Eindrücke wieder oder nennen auffallende Einzelelemente, herausgelöst aus ihrem szenischen Zusammenhang – auch dies ein Hinweis, dass man den inszenatorischen Aufwand mehr als Eigenwert, denn als Mittel einer bestimmten Interpretation des Stückes wahrnahm. Fehling „benutzte“, so Alfred Mühr, „jedes Mittel zur künstlerischen Demonstration. Er tauchte dieses Drama [...] in ein Meer von Licht, Ton, Gestalt und Rhythmus.“ Und Hans Stahn (Der Angriff) befindet: „Man sieht dieses Mittelalterliche nicht nur in Tracht und Gemäuer, man fühlt gleichsam seinen Atem, man spürt es in der Bewegung der Menschen.“ Auch wenn Stahn hier von „fühlen“ und „spüren“ im metaphorischen Sinn spricht: eine vieldimensionale Ansprache der Sinne wird auch in anderen Kritiken deutlich. Ihering etwa weist auf die akustischen Qualitäten, auf den Einsatz suggestiver Geräusche hin:

„Diese Jahre werden von Fehling gehört bis zum rumpelnden Holpern des Pestkarrens über den Knüppeldamm einer Stadt, bis zum Dröhnen der Glocken, bis zum Stampfen der polternden und marschierenden Schritte...“

Nach anderer Quelle quietschte der genannte Karren zudem: Bernhard Minetti erzählt die Anekdote, Intendant Ulbrich habe seinen fehlenden Theatersinn dadurch zum Ausdruck gebracht, dass er auf einer Probe bei der Technik nach Wagenschmiere verlangt habe, da nicht verstanden habe, dass das Quietschen gewollt war.¹²⁰

Andererseits wurde sichtbar moderne Technik zum Einsatz gebracht, Geräusche mit Lautsprechern verstärkt, Effekte huschender Scheinwerferkegel eingesetzt und der Umbau mit Drehbühnentechnik bei abgedunkelter, aber offener Szene vorgenommen. Karl Nils Nicolaus, Probenbesucher für die Nachtausgabe,¹²¹ schildert – im Stil einer Live-Reportage – den Umbau zum letzten Bild, der im Wesentlichen wohl so auch in den Aufführungen ablief:

„Die Drehbühne drückt behutsam und mit abgezirkelter Genauigkeit mächtige Mauern in den Vordergrund. [...] Ein paar Männer in heutiger Arbeitstracht laufen über die Bühne. Und immer noch ist eine magische Bewegung in den Mauern, Wänden und Gittern. Halbe Klöster schieben sich ineinander. Unheimlich ist das alles – und gespenstisch. Dann strömen Menschen in Trachten der Lutherzeit auf die Szene.

¹²⁰ Vgl. B. Minetti: Erinnerungen eines Schauspielers..., S. 82

¹²¹ Berliner Illustrierte Nachtausgabe, 14.12.1933; da der ursprünglich Premierentermin der 15. Dezember war, hat Nicolaus also wohl eine der letzten Hauptproben gesehen, Journalisten und Fotografen waren offenbar nach der Pause zugelassen: Nicolaus schildert Bild 8, Umbau und Bild 9, erhaltene Szenenfotos stammen alle aus dem zweiten Teil (Bild 7 und 9). Da man offenbar Fotos der ausdrucksstarken „Stigmatisierten“-Szene vom Beginn mit Lucie Höflich und George als jungem Luther haben wollte, wurde außerdem der Knüppeldamm-Steg aufgebaut, allerdings ohne die richtige Rückwand. Daher ist auf den entsprechenden Fotos eine Backsteinmauer aus dem Kirchenaufbau des 9. Bildes im Hintergrund zu sehen, und nicht die „kalkweiße“ Wand, die in den Kritiken belegt ist.

Immer neue Massen brechen aus den Kulissen hervor... Es herrscht ein unwahrscheinliches Gedränge. Nur die Wucht der wandernden Kulissen teilt hier und da die Menschenwand... Ein Chor steht abseits, das Orchester ist voll besetzt.... Alte Lieder – Trutzlieder aus Luthers Zeit –, gesungen von großen Chören, mischen sich mit dem Stampfen der modernen Maschinen.“

Die moderne Technik solle hier aber, wie der Autor erklärt, nicht zum Selbstzweck werden wie „bei Piscator einst“, sondern, so „beruhige“ auch Johst, sei „Dienerin am Geist“: statt des alten starren Szenenwechsels werde ein „rhythmisch-verwegener Umbau“ eingesetzt, den der Zuschauer „als einen Teil des Theaters“ miterlebe.

Es sei das „Großartige“, befindet Ihering, dass Fehling gerade diese Behelfslösungen, die ihm der schwerfällige, veraltete technische Apparat des Schauspielhauses aufnötige, zu „leidenschaftlich belebenden Zeitelementen“ gestalte: vor allem dadurch, dass während dieser Umbauten im Dunkeln Landsknechte und Bauernhaufen über die Bühne zogen, und ein riesiger Chor – die 113 Statistinnen und Statisten mit Gesangsverpflichtung – „Streitlieder“ der Zeit sang. Zwei dieser Lieder sind im Programmheft abgedruckt. Das eine ist Johann Walters „Wach auf, wach auf du deutsches Land“, stammt aus dem Jahr 1561 (also 15 Jahre nach Luthers Tod). Es ist noch heute im Evangelischen Kirchengesangbuch unter der Nummer 145 zu finden, allerdings ohne die auf eine militante Verteidigung der Reformation bezogene Strophe, die von Fehling verwendet wurde:

„Gott hat dich Deutschland, hoch geehrt
mit seinem Wort der Gnaden,
groß Hilf und Kraft dir auch beschert,
Elend und Not zu tragen,
viel Feind, groß Neid und Haßgeschrei.
Tritt an und fürcht ihr keinerlei
Die Rott wirst du zerschlagen!“¹²²

Offenbar nicht benutzt wurde dagegen eine Strophe dieses Liedes, die mit den Zeilen beginnt mit: „Die Wahrheit wird jetzt unterdrückt, / will niemand Wahrheit hören; / die Lüge wird gar fein geschmückt...“¹²³ Das zweite im Programmheft abgedruckte „Streitlied“ beginnt: „Sichers Deutschland, schläfst du noch? / Ach wie nah ist dir dein Joch“, um wiederum in den Weckruf an Deutschland zu münden. Die zweite Strophe lautet:

„Tolles Deutschland, deine Ruh
eilet Krieg und Aufruhr zu!
Ach, hör auf zu schlafen!
Alle Kreaturen gleich
kommen dich zu strafen.
Wach auf, du deutsches Reich,
wach auf, du deutsches Reich!“

¹²² Zitiert nach dem Programmheft; zu finden im Stadtmuseum Berlin

¹²³ EKG 145, Strophe 5

Auch wenn aus heutiger Perspektive andere Interpretationen denkbar sind: nicht nur im rechten Spektrum der Theaterkritik verstand man bei „Wach auf du deutsches Reich“ offenbar sogleich „Deutschland erwache!“:

„Mögen die Zwischengesänge [...] geringe oder keine dramaturgische Beziehung zum Drama aufweisen, – wir möchten sie nicht missen. Sie sind das eigentlich erregende Element dieser Inszenierung, der es auch sonst nicht an Drastik und Lautstärke mangelt.“

hebt Mühr hervor, und „Dr. P. W.“ (Essener Allgemeine Zeitung) staunt über die „Gegenwärtigkeit“ der Texte und befindet: „auch die Weisen ähneln jenen, die wir heute vernehmen.“ Ludwig Sternaux (Berliner Lokal-Anzeiger) glaubt, die alte Streitlieder zeigten „das Gestern mit dem Heute in geheimnisvoller Verwandtschaft“, in „aufreizendem Marschrhythmus“ seien sie erklungen, meint Heinz von Lichberg (Völkischer Beobachter): „Sie stampfen unter Paukendonner und Trompetenblitzen in die Glaubensschlacht“, charakterisiert eine ohne Autor- und Zeitungsangabe überlieferte Kritik den Gesangsgestus des Massenchores.¹²⁴ Von „revolutionären Gesängen des in wandernde Unruhe geratenen Volkes“ spricht Ihering: „Dass die Reformationszeit Revolutionszeit war, Revolution der Massen, Revolution des Wahns, Revolution des Glaubens“, habe man noch nie so deutlich gespürt wie in dieser Aufführung. Dabei bleibt in den summarischen Kritiken reichlich unklar, welche Volksmassen wann was tun. Lichberg im Völkischen Beobachter benutzt gleich dreimal das Adjektiv „verwirrend“ beim Versuch, den Gesamteindruck zu beschreiben. Interessanterweise sehen aber viele Kritiker, die bei Müthels „Braut von Messina“-Inszenierung keinen Zusammenhang zwischen dem straffen militärischen Chorzeremoniell und der nationalsozialistischen Masseninszenierung herstellen konnten, im offenbar zeitweise marschierenden, stampfenden, von Traugott Müller teils in malerisch zerlumpte Landsknechtstrachten¹²⁵ gesteckten spätmittelalterlichen Mob ohne Probleme den „Marschschritt der neuen Zeit“, auch wenn wiederum nur Alfred Mühr diese Assoziation auf die unmissverständliche (und keineswegs ironisch gemeinte) Aktualisierung zuspitzt: „die SA des Mittelalters“ (Deutsche Zeitung, 22.12.1933). Und bemerkenswerter Weise hatte Fehling auch einen Teil der Statisterie bei der Berliner SA rekrutiert.¹²⁶

Die neben diesen Zwischenakt-Aktionen als hysterische Menge am Anfang des Stückes und als Bilderstürmer gegen Ende („Spartakusaufstand der Niedrigkeit“; Werner) auftretenden Volksansammlungen wurden von elf Schauspielern angeführt, die sicherstellen sollten, dass in diesen mit Sprechrollen gestalteten Passagen kein „gestellter“ Laienspielcharakter entstand. Deutliche Ermüdungserscheinungen zeigen schließlich mehrere

¹²⁴ In der Kölner Theatersammlung

¹²⁵ Vgl. die entsprechenden Figurinen; Stadtmuseum Berlin

¹²⁶ Vgl. GStA 508/136

Kritiker, als auch das letzte Bild im lautstarken Tumult endet. Die hinter der Szene randalierende Bundschuhbauern, die über Lautsprecher verstärkte „Feuersbrunst“, die heran-„marschierende“ Befreier Luthers, die abermals „kämpferisch“ den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“ singen, überdröhnt nur noch die Glocke, die Fehling Luther, gespielt von Heinrich George, läuten lässt. „Der Riesenlärm ließ die Rede Georges untergehen, das Ganze [...] zerbröckelte in dem entfesselten, stürmischen Chaos.“, befindet Bruno E. Werner, während Erik Krünes (8-Uhr-Abendblatt) formuliert:

„Dröhnend übertönt das Metall den Missklang des Tatsächlichen. So arbeitet sich das Symbolische durch das figürliche Gewirr, durch den Nebel der historischen Dinge.“

„Fanatisch wild“ wie die „Geräusche der Zeit“, so Ihering, sei auch „ihr Gesicht“ wiedergegeben: in den „klobigen“ Kostümen und „herrlichen, dunklen primitiven Dekorationen“ Traugott Müllers. Diese Bühnenbilder und die Kostüme waren, wie Johst selbst im Vorfeld fast entschuldigend erläutert,¹²⁷ an „Alten Meistern“ und deren Drastik orientiert. Müller trieb mit dem verwendeten Material, mit angegilbt kalkigen Wänden, schiefem Gemäuer und morschem Gebälk, mit Sackstoffen, skurriler Pestschutzkleidung, zerlumpte Uniformteilen das „Historische“ bis in die groteske Stilisierung zeitgenössischer Malerei. Andererseits war die mehrdimensionale räumliche Machart von moderner Raffinesse und fraglos von der Bühnenerfahrung des 20. Jahrhunderts – von Reinhardts Drehbühnenkunst, über die Horizontalgliederungen des Bühnenexpressionismus bis hin zur Technisierung der Bühne bei Piscator – geprägt. Müller baute für die „Volksszenen“ in der Mitte des Stückes ein mittelalterliches Städtchen mit um den Fuß eines mächtigen Doms geducktem, strohgedeckten Häuschen auf die Drehbühne, zu dem ein im Halbkreis geschwungener Knüppeldamm führte. Eine andere „Ansicht“ vor dem Dom für die ersten drei Bilder (Marthe-Gentler-Szenen), eine an Caspar David Friedrich erinnernde,¹²⁸ stimmungsvolle Dämmerlandschaft mit Mond für das 4. Bild (Kaiser mit Frundsberg), sowie ein Innenraum (Bild 6) wurden auf den kleineren Segmenten hereingedreht. Nach dem 6. Bild wurde die Pause zum kompletten Umbau genutzt: Die restlichen drei Bilder zeigten einen Klosterflur mit einiger Raumtiefe und kleinen Türen der Mönchszellen (Bild 7; mit den Bilderstürmern), ein karges Zimmer Melanchthons und das Innere eines Flügels einer Backsteinkirche mit steinernem Chorgestühl, einem hohen Lettner-Gitter und dem Seil der Glocke, die Luther in Fehlings Inszenierung zum Schluss zu läuten hatte.

Hatte Müller nur wenige Wochen zuvor in seiner Ausstattung der „Braut von Messina“ antiillusionistische Bestrebungen der Rampennivellierung entwickelt, das symbolhaft Verwei-

¹²⁷ Vgl. Deutsche Zeitung, 14.12.1933

¹²⁸ Dieses Bühnenbild ist weder als Entwurf Müllers noch als Foto dokumentiert; der Hinweis auf Caspar David Friedrich stammt vom kunsthistorisch versierten B. E. Werner (Deutsche Allgemeine Zeitung).

sende, abstrahierend „Sichtbarmachende“ seiner Raumkonzeption unterstrichen, so verwiesen Bauten und Kostüme hier in erster Linie auf eine schmutzige, chaotische, von drastischen Erlebnissen durchzogene spätmittelalterliche Welt und dienten den vielfältigen sinnlichen Effekten Fehlings. Öffnet sich im „Braut von Messina“-Grundaufbau die halbkreisförmige Treppenarena nach dem Zuschauerraum hin, der diese so virtuell zum Kreis ergänzt, so umrundet der Knüppeldamm im räumlich ausgreifenden Bühnenbild des 4. Bildes der „Propheten“ den Spielort halbkreisförmig, ihn so zum Zuschauerraum hin abschließend. Wenn sich Erik Krünes hier an das laufende Band erinnert fühlt, das Erwin Piscator erstmals 1928 für seine „Schwejk“-Produktion auf der Bühne eingesetzt hatte, entspricht dies allenfalls dem episodisch gereihten Charakter der hier spielenden „Volksszenen“. Die offenen Umbauten decouvrierten diesen Kulissenillusionismus jedoch nicht, sondern halfen vielmehr, ihn suggestiv zu steigern.

Von besonderer Eindruckskraft waren offenbar die drei Bilder, die den jungen Luther mit Marthe Gentler zeigen, die zuerst mit phosphorleuchtenden Händen als mit den angeblichen Wundmalen Christi „Stigmatisierte“ präsentiert wird und später als Renegatin auf dem Scheiterhaufen endet. Gespielt wurde diese Figur von Lucie Höflich, „herrlich in ihrer kraftvollen und zugleich hysterischen Widerspenstigkeit“, so Bruno E. Werner (Deutsche Allgemeine Zeitung), „über sich selbst hinausgehoben, psalmodierend und litaneiend“ (Ihering), „eher erschreckend als rührend, wenn sie zum Feuer muss“, so ein nicht identifizierter Beobachter.¹²⁹ Das Bühnenbild benutzt einen aus halben Rundhölzern zusammengefügt „Knüppeldamm“-Steg, der übermannshoch quer über die Bühne führt. Johsts Hinweis auf die Malerei Albrecht Altdorfers nachgehend,¹³⁰ ermittelte Johanna Muschelknautz das Gemälde „Der Brückensturz des Heiligen Florian“ (von 1516/18), auf dem ein ähnlicher „Knüppeldamm“-Steg zu sehen ist.¹³¹ Diese räumliche Gliederung der Szene in die Höhe (Johst hatte in seinen Regieanweisungen einen „Kreuzgang“ vorgeschlagen, in dessen Hintergrund die Volksmenge erscheinen sollte) war ein Einfall, der die Treppen- und Spielpodienerfahrungen des Bühnenexpressionismus nutzte und ins „Guckkasten“-Theater¹³² zurück importierte. Wolfgang Drews (Vossische Zeitung) macht die Bespielung und die Wirkung anschaulich:

„Wenn die ‚Stigmatisierte‘, verzückt, vor einer hohen kahlen Mauer, von einer Art Hängebrücke herab, ihre Wunder verkündet, dann strömt unten, mit grellem Schrei und dumpfem Gemurmel, eine hundertköpfige Volksmenge zusammen. Sie sinken in die Knie, werfen die Arme zum Himmel, schreien und schluchzen, Hysteriker,

¹²⁹ Kritik o. O. im Müller-Nachlass

¹³⁰ Vgl. Deutsche Zeitung, 14.12.1933

¹³¹ In einem Vortrag von Johanna Muschelknautz an der Freien Universität Berlin, Sommersemester 1993

¹³² Im Sinne der Begrifflichkeit Fehlings, die in der weiteren Darstellung deutlich werden soll.

Besessene, religiöse Fanatiker. Diesem phantastisch ausgeführten Einfall folgen nicht minder großartige und krasse Auslegungen [...] Der Profoß schert der Verurteilten auf der hohen Brücke das Haar, reißt sie roh mit Stricken zum Scheiterhaufen, dessen Flammen prasselnd aufschlagen.“

Zu sehen war von diesem Scheiterhaufen nur ein Widerschein (die „Lampe“, die die Beleuchter anzuschließen hatten; siehe die „Tageskosten“-Liste), aber zu hören war er überlaut: Das „Brennen eines Scheiterhaufens“, das die Requisiteure auf Stichwort zu „markieren“ hatten, wurde über eine Lautsprecheranlage elektrisch verstärkt (Ihering), Bruno E. Werner schildert: „...man hört das prasselnde Holz, die Schreie, man sieht den Flammenschein und den Qualm“. Und Ursula Herking, die zu dieser Zeit kurz am Staatstheater engagiert war und mit einigen anderen Schauspielern für die Sprechrollen in den Volksszenen eingesetzt wurde, erinnert den „Qualm von verkohltem Pferdefleisch“.¹³³ Hier kam offenbar das „1/8 Pfund fetter Speck“ zum Einsatz, der in den „Tageskosten“ aufgeführt wird. Es gibt in Johsts Stück keine Szene, in der etwas gegessen würde oder Essen auch nur dekorativ angebracht wäre. Der Speck wurde offenbar, auch den Geruchssinn der Zuschauer einbeziehend, hinter der Szene verbrannt – ein wahrlich krasser Einfall.

„Die Darsteller haben es schwer, sich gegen die losgelassene Technik, gegen die brausende Gewalt der aufgebotenen Massen durchzusetzen“, befindet Wolfgang Drews, und tatsächlich ist auffallend, dass selbst eine darstellerische Potenz wie Heinrich George in zahlreichen Kritiken nur mit einem lobenden Nebensatz abgehandelt wird. Dabei brachte George große Erfahrung in der glaubhaften Verkörperung expressionistischer Rollen mit und war einer der Lieblingsschauspieler Fehlings.¹³⁴ Der schwere Charakterdarsteller, als Luther „porträt- und körperähnlich“ (Hesse), „kraftvoll und doch zart“ (Sternaux), vermochte auch hier offenbar, durch seine elementare Darstellungskraft expressive Ausbrüche wie nach innen gewandte Passagen überzeugend zu machen. Über Georges darstellerische Mittel werden in den Kritiken allerdings nur Andeutungen gemacht. Offenbar war die Entwicklung vom verkrampft ringenden Mönch zum von seiner Mission überzeugten Reformator und schließlich ekstatisch-entrückten Propheten körpersprachlich und mimisch greifbar. Laut Hans Stahn spielte George seinen Luther zunächst:

„breit und schwer, ein Bauer, der seinen runden Schädel grimmig durchpflügt. Wie er aus dumpfer Extase [!] allmählich zur strengen und feierlichen Freiheit hindurchbricht, wie sein Angesicht sich lockert, seine Stirn sich klärt – dies hat George überzeugend vermocht.“

Wolfgang Drews beschreibt ebenfalls, wie George diesen Wandel als körperlichen Auflockerungsprozess gestaltet:

¹³³ U. Herking: Danke für die Blumen..., S. 47

¹³⁴ Das Stadtmuseum Berlin besitzt ein Rollenporträtfoto, das George als Luther zeigt, mit einer Widmung Fehlings, die ihn als seinen besten Schauspieler lobt.

„Als Mönch noch ganz Eifer und Anspannung, konnte sich George später immer gelassener seiner Natur hingeben [...]. Am klarsten und schönsten, wenn seine Hände über die steinerne Madonna streifen, wenn er Überwindung und Zuversicht bekundet.“

„Zuerst, als Mönch, das Haar tief in die Stirne, wirkt er ungeistig. Aber indem er jedes Wort ganz unkomödiantisch, mit der unbedingten Schlichtheit eines Menschen wie du und ich, spricht, wird sein Gottsuchen großartig ehrlich, sein keuchender Zweifel so elementar, wie sein Glaube bergeversetzend. Eine hohe Würde umleuchtet schließlich den schweren Leib. Und dieser Luther kann, gottlob, auch lachen, befreiend lachen.“,

charakterisiert Carl Weichardt (Berliner Morgenpost), dem aber ansonsten die ganze Aufführung zu forciert erscheint. Zugleich konnte Georges Vermögen, eine tiefe menschliche Herzlichkeit bis an die Grenzen des Sentimentalen aufleuchten zu lassen, hier auch verstanden werden als Signum des „deutschen Menschen“: einerseits „ein Kraftkerl, der innerlich besessen und gefasst zugleich ist“ (Werner), andererseits „unter den blassen Gegenspielern ein deutscher Mensch aus Fleisch und Blut.“ (Stahn) – im Gegensatz etwa zu Bernhard Minettis Eck, der mit zynischer Schärfe als Fanatiker gezeichnet war,¹³⁵ oder dem Pfefferkorn Walter Francks („scharf, mit eisiger Intelligenz“; Werner). Die im Stück angelegte Zeichnung Melanchthons als problematischer Intellektueller war dagegen eine Nuance, die die Aufführung mit Claus Clausen in dieser Rolle offenbar nicht herausarbeitete.

Plädoyer für den „Guckkasten“

Fehlings Regie, so resümiert Alfred Mühr, „hält sich kaum an Johsts dichterisches Bemühen, auf dem Wege geistespolitischer Disputationen eine Schattierung von Luthers Widersachern zu geben“, er wolle stattdessen „um jeden Preis lebendiges Theater geben“, wolle mit allen Mitteln und Stilen Wirkung erreichen, mische „Illusions- und Stilbühne, Naturalismus und Symbolismus, erdnahe Wirklichkeit und Mythos“. Dies sei zwar als „Sturm auf das Parkett“ ganz wirkungsvoll und wichtig für das Staatstheater, „dessen Besucherschichten der dringenden Erneuerung bedürfen“. Im Vergleich zu Mühels „Braut von Messina“-Inszenierung, die einen „neuen Geist der Schauspielkunst“ präsentiere, sei Fehlings Regiearbeit aber „Stillstand“. Im Gegensatz dazu erklärt Bruno E. Werner: „Das ist Vortrupptheater“, also: Avantgarde. Sein Versuch, den Inszenierungsgestus – „jene wunderbare Mischung von Realismus und Spuk“ – auf den Begriff zu bringen, kommt ebenfalls nicht mit einem „Ismus“ aus und betont ebenfalls das Wirkungsmoment:

¹³⁵ Siehe auch Minettis eigene Charakterisierung in: B. Minetti: Erinnerungen eines Schauspielers..., S. 84

„Das ist weder ‚Expressionismus‘ noch ‚Naturalismus‘, sondern eine Synthese von beidem, in der das Magische, Seelische kochend brodelt und die Zuschauer erregt.“

Was es aber zweifellos ist: konsequenter Bühnenillusionismus (der nicht auf Naturalismus zu reduzieren ist) und ein Bekenntnis zum Theater des „Guckkastens“ – mit Bühnenfall und ohne Rampe –, das Fehling zeitlebens hartnäckig verteidigt hat. Und mit ihm die Rezeptionsweise eines dezidiert bürgerlichen Theaters, das sich diesen vom Barock geschaffenen Guckkasten für seine Zwecke anverwandelt hat.

„Schauspielerei ist bei uns nichts weiter, als die Menschen in die Menschheit verliebt zu machen. Der Deutsche will seinen Typ auf der Bühne erklärt, aber beileibe nicht geklärt bekommen. Er will sich im Theater der Vergebung seiner Sünden, seiner deutschen Sünden getrösten können in der Gnade der Kunst. Er will seine Gebärde sehen, er will das Gruseln lernen, will sich am Galgen baumeln sehen, will sich vernichten, will protestieren im Anschauen der Schönheit seines Leidens, das er im Kreuz des Helden auf der Bühne erkennt...“¹³⁶

so Fehling in einem seiner typischen Texte, in denen ein wild wuchernder Entäußerungsdrang im Medium der Sprache ähnlich über die Ufer tritt wie seine Inszenierungen dies im polysemiotischen Medium des Theaters tun. Bei aller Neigung zur irrationalistischer und religiöser Begriffsbildung: Fehlings hier sich abzeichnende Vorstellungen von Sinn und Wirkungsweise des Theaters sind zutiefst verankert in einer „individualistisch“-bürgerlichen Tradition. Auf dieses Individualistische – die Rezeptionsarbeit an der Kunst als persönliche Auseinandersetzung mit existentiellen Fragen – verweist auch der von Fehling gern benutzte Begriff des „protestantischen Theaters“, womit nicht nur die protestierende Gebärde in Auf-führung und Anschauen gemeint ist, sondern genau diese individuelle, auch selbst-quälereische Auseinandersetzung mit der eigenen Verfasstheit. Und an dieser Verfasstheit interessiert Fehling immer wieder das „Deutschsein“, was nicht mit einem rasseideologisch begründeten „Deutschtum“ zu verwechseln ist.

Völlig fern liegen Fehling dagegen zeitgenössische programmatische Vorstellungen, Theater solle ein kultisches (Volks-) Gemeinschaftserlebnis konstituieren, eine Auflösung des „Ich zum Wir“, eine völkische *Unio mystica* herstellen, wie sie sowohl in Hanns Johsts theatertheoretischen Aussagen (s. o.), als auch in Lothar Müthels Versuch des Anschlusses an eine antiillusionistische Wirkungsästhetik des Massenornaments (siehe dessen „Braut von Messina“-Inszenierung) angelegt ist. Während Johst und Müthel, jeder auf seine Weise, versuchten, im Anschluss an den herrschenden Ungeist der Zeit das „bürgerliche“ Theater und mit ihm die „Dramaturgie der vierten Wand“ zu überwinden, wird seitens der Theaterkritik angesichts der Wirkungsmacht des Fehling’schen „Guckkastentheaters“ allerdings gerade ihm zugestanden, was diese erreichen wollten:

¹³⁶ J. Fehling: Theater, Tod und Teufel. In: ders.: Magie des Theaters..., S. 67

„Es gibt in dieser Inszenierung keine vierte Wand. Die Einheit zwischen Publikum und Bühne ist vollkommen. Und wenn das Publikum zunächst vor der Rampe in Verwirrung saß, so mag das daher rühren, dass bisher noch nicht mit solch überwältigender Kraft auf der Bühne symbolisiert worden ist, in welchen Zeiten wir leben.“,

schildert Heinz Pauck (BZ am Mittag) die Wirkung, einen Zusammenhang herstellend nicht nur zwischen Autorenintention und Gegenwart, sondern zwischen der Inszenierung und einer Gegenwart, auf die diese symbolisch verweise. Und die Frage ist nun: wie verhält sich Fehlings wüst-wirkungsvolle Inszenierung zu den ideologischen Absichten Johsts?

Ein „Spiegel des Gegenwärtigen“?

Fehlings Regie hat zweifellos aus Johsts Stück eine erfolgreiche Theatervorstellung gemacht, und auch wenn für viele Kritiker der „Schauwert“ der Aufführung von den Zutaten und Einfällen der Regie ausgeht, hindert die Fehling'sche Inszenierung doch fast keinen Theaterkritiker daran, das Stück ungefähr so zu verstehen, wie Johst es gemeint hat. Hatte Fehling kritische Absichten? Wollte er im verwirrten Tumult der ideologisch aufgeputschten Volksmassen in erster Linie „die Zeit, in der wir leben“ (Pauck), SA und Straßenterror abbilden und Johsts Parallelenziehung gegen das NS-Regime selbst wenden?

Bernhard Minetti beschäftigt sich in seinen Erinnerungen ausführlich mit dieser Inszenierung, natürlich auch, um dem Eindruck entgegenzutreten, er habe – zuvor, wie er angibt, in „Schlageter“ zu einem demütigenden Kleinstauftritt gezwungen – nun in einer wichtigen Rolle an einer Nazi-Propagandaproduktion mitgewirkt. Minetti glaubt, Fehling „musste diese Inszenierung wohl abliefern und sah nun zum ersten Mal: Ich kann auch hier im Dritten Reich auf meine Weise arbeiten, ohne Parteigänger zu werden.“

„Fehlings künstlerisches Verhältnis zu Johsts Stück war sicher in der Vision begründet: Hier kann ich Mittelalter abbilden, Massenszenen mit ihrer ganzen Unheimlichkeit und Brutalität machen, die ich doch jetzt auf den Straßen gesehen habe. Er machte das ganz hart und es hatte etwas Furchtbares. Ich kann mir vorstellen, daß er mit dem Schluß, in dem er George die Glocke läuten und rufen ließ: ‚Deutschland stürmt sich seinen Himmel. Schlägt zu, brecht ein, euch schlägt ein Herz, ein Herz schlägt euch entgegen!‘ noch etwas anderes losgeworden ist. Wenige Monate vor der Premiere von ‚Propheten‘ hatte der Reichstag gebrannt, die nationale Agitation war im vollen Gange zur Sicherung der Macht.

Fehling hat in solchen Bildern gedacht, wie später seine Inszenierung von ‚Richard III.‘ mit dem Chor der Gehängten noch deutlicher gezeigt hat. Einem Schauspieler, ein SA-Mann, der gleichwohl ein guter Kollege war, sagte er bei der Probe, als er die Toten auf die Pestkarren zerrren sollte: ‚Weißt du, das machst du dann halb Rabauke, halb SA.‘ Fehling scheute sich nicht vor Deutlichkeit. Johst hatte jenen letzten Worte Luthers gewiß propagandistisch gemeint; wenn man jetzt auf Fehlings Inszenierung

zurücksieht, spürt man, wie er das Theater als Spiegel des Gegenwärtigen, also des Gefährlichen benutzt hat. Es war gefährlicher Irrsinn, den George zu spielen hatte.“¹³⁷

Minetti versucht diese These – Fehling habe in den drastischen Bildern nazistischen Straßenterror spiegeln und als gefährlichen Irrsinn entlarven wollen – mit dem Hinweis auf das Luther-Bild Fehlings zu untermauern:

„Fehling versuchte keine Parteinahme für Luther, der ja auch von bestimmten nationalen Gruppen seit langem als ‚deutscher Held‘ verklärt wurde. Ich erinnere mich an ein Gespräch mit Fehling im kleinen Kreis, bei dem er leidenschaftlich politisch gegen Luther opponierte; nicht nur wegen dessen Haltung zu den Bauernaufständen, sondern weil er das Reich gespalten und zerstört habe. Fehling war ganz protestantisch, hing gewiß keinem Habsburger Reich im Sinne Karls des V. an: Aber Luther war für ihn politisch verantwortlich für das, was im Reich durch die Glaubensspaltung passiert war. Dafür wollte er Luther auch noch in dieser Aufführung verantwortlich machen. Natürlich hat Luther ihm als drastische Figur, als Mordskerl, auch imponiert, und er hat George mit Luther und sich auch mit George identifiziert.“¹³⁸

Minettis Hinweis auf Fehlings zwiespältiges Lutherbild scheint offenbar berechtigt, deckt sich mit (unten ausführlicher zitierten) Äußerungen Fehlings über die „fratzenhaften Paradoxe Luthers“ und dessen „staatsmännisches“ Versagen. Und man kann die von Fehling in seiner „Propheten“-Inszenierung eingefügten zerlumpten Landsknechtshaufen und Streitlieder auch als kritische Hinweise auf die historischen Reformationfolgen werten, wie überhaupt das Historische in Fehlings Inszenierung als Substanz – und nicht nur als Spiegelbild des Gegenwärtigen – ernster genommen ist als bei Johst. Andererseits spielt der Begriff des Protestantismus (und „protestantisches Theater“; s. o.) in diversen Äußerungen Fehlings eine Rolle, und in auf den ersten Blick durchaus ähnlicher Weise wie bei Johst wird das Protestantische mit dem Wesen des „deutschen Menschen“ in eins gesetzt: Die „protestantische Quintessenz“ sei es, die „deutsches“ Theater ausmache, das in den „Gebreiten zwischen Hamburg und Frankfurt am Main und Breslau“ zu finden sei, schreibt Fehling in einem Aufsatz von 1947:

„Diese lutherisch-deutsch sprechende Menschheit ist nicht untheatralisch, sondern antitheatralisch. Die auf der Bühne erstrebte Faszination ist der unsichtbare, der verstummende, der penetrierte, heidnisch vernebelte und zugleich krasse Herakles auf Golgatha. [...]

Die fratzenhaften Paradoxe Luthers, des genial aber provinziell Rom corramnierenden sächsischen Mönches, dessen mystischer Zorn und Wunderglaube staatsmännisch so kläglich versagte, haben Recht und Gewalt über diese Menschen, deren heroische Überheblichkeit an der Kasuistik des Lebens zerschellen muss. Diese grandiose und zugleich kümmerliche, heillose und damit erschütternde Verbiesterung, die Verwirrung und Trübung unmäßiger, unkommensurabler Gefühle,

¹³⁷ B. Minetti: Erinnerungen..., S. 84f.

¹³⁸ Ebd., S. 84

dieser verzweifelt dumme und zugleich galgenhumorig-schlaue Menschentyp ist dramatis personae des deutschen Theaters katexochon.“¹³⁹

Fehlings dialektischer Germanozentrismus, in dem sein Begriff des Protestantismus aufgeht und an dem sich seine Aufführungen immer wieder abarbeiten, ist weit entfernt von Johsts trivialem, ideologisch eingleisigem völkisch-rassischem Chauvinismus. Setzt das Stück Geschichte und Gegenwart in einen eschatologischen Zusammenhang (Hitler als der Vollender der von Luther begonnenen nationalen Revolution), so zeigt Fehling im Chaos der fanatisierten Massen die Wiederkehr des immer Gleichen. Wenn Fehling seine Schauspieler, wie Minetti angibt, dazu anhält, die Wirklichkeitserfahrung des SA-Terrors für ihr Spiel fruchtbar zu machen, geht es weniger darum, die SA auf der Bühne zu entlarven, sondern eher darum, den treffenden, aktuell nachvollziehbaren Ausdruck für eine Haltung zu finden, die sich durch die Geschichte zieht. Fehling arbeitet, wie Minetti richtig beschreibt, mit solchen Bildern aus der gegenwärtigen politischen Erfahrung – aber es sind für ihn „Bilder“, Materialien zum Bilderbuch vom „deutschen Menschentyp“. Sollte Fehling Luther, wie Minetti glaubt, in dieser Inszenierung auch als einen Irrsinnigen gezeichnet haben, dann nicht, um ihn zu denunzieren und vor ihm zu warnen, sondern um ihn zu charakterisieren und in gewissem Sinn auch: um ihn zu verherrlichen, ihn als Faszinosum erfahrbar zu machen. Strebt Johsts Stück aus der Zeit heraus, in der es spielt, erscheint sie mehr als Vorwand, so ist sie für Fehling Substanz, durch deren sinnliche Fülle er sich arbeiten muss, eh er sie transzendiert. Verflüchtigen sich bei Johst die Vorgänge zu bloßer Ideologie, so zeigt Fehling den Überhang des Sinnlichen über den Begriff; präsentiert Johst Luther, Pfefferkorn, seine Juden und Bundschuhproleten als exemplarische Figuren und Pappkameraden seiner Weltanschauung, so zeigt Fehling den leidenschaftlichen und den leidenden Menschen, und „dass der nackte Mensch hinreißend, berückend schön ist“ – wie es in einer seiner letzten Stellungnahmen heißt.¹⁴⁰

Und die „Judenszenen“?

Dass Johsts Lutherstück im Winter 1933 auf den Spielplan gesetzt wurde, hatte einen wesentlichen äußeren Anlass im bereits am 10. November 1933 begangenen 450. Geburtstag Luthers. Auch acht weitere Bühnen spielten in dieser Zeit dieses Stück, später wurde es kaum noch inszeniert, was Barbara Panse allerdings gerade auf die enthaltenen anti-

¹³⁹ J. Fehling: Theater, Tod und Teufel..., S. 66

¹⁴⁰ In seiner Antwort auf Gründgens' Rede zu Fehlings 75. Geburtstag 1960; zit. nach: G. Ahrens (Hg.): Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling..., S. 260

semitischen Szenen zurückführt:¹⁴¹ Die Lage der Juden im „Dritten Reich“ wurde im Allgemeinen nicht auf dem Theater thematisiert, besonders nicht, wenn man nicht sicher sein konnte, ob das Publikum den zynischen „Humor“ von Verfassern wie Johst teilen oder mit Mitleid auf die Misshandlung von Schwachen reagieren würde. Dass Melanchthon verwundeten Juden Obdach gewährt, auch darauf macht Panse aufmerksam,¹⁴² wäre unter den Verhältnissen des „Dritten Reiches“ bald zum strafbaren Delikt geworden. In der Tat ist der Antisemitismus in den „Volksszenen“ des Mittelteils derart eingeflochten, dass ein völliges Herausstreichen aller betroffenen Szenen nicht mehr viel übrig gelassen hätte. Es ist aber vielleicht auch die das Stück prägende Perspektive der „Kampfzeit“ vor der „Machtergreifung“ – die Stärke der Feinde, die Zerrissenheit des Landes, der Straßenterror, die „Erlösung“ erst als im Kommen begriffen – die dieses Stück im konsolidierten Nazistaat unaktuell werden ließ.

Wie wurden diese Judenszenen nun in Fehlings Inszenierung vom Dezember 1933 gegeben? „Stark gekürzt und gemildert“, behauptet Wolfgang Drews, „durch Striche gemildert“ auch Carl Weichardt, wobei beide so auch indirekt den krassen Charakter dieser Szenen bei Johst eingestehen. Allerdings wurde, wie auch das Personenverzeichnis des Programmhefts belegt, keine einzige ausgelassen. Vor allem war man offenbar bestrebt, den zynischen „Humor“ des Autors zurückzudrängen, was aber nicht ganz gelang, denn Anton Franz Dietzenschmidt verzeichnet tadelnd das „Gekicher mancher Zuschauer, die dem Ernst nicht gewachsen“ gewesen seien, als in einer Szene Isaak mit Jehova über dessen Gewinnanteil feilscht bevor er den Schmuck aus dem Dom stiehlt. Der für die besonders auch im jüdischen deutschen Bürgertum gelesenen Frankfurter Zeitung schreibende Dietzenschmidt beschäftigt sich am ausführlichsten mit den Judenszenen und bemüht sich, diese durch den abwegigen Nachweis zu entgiften, dass darin dichterische „Gerechtigkeit“ am Werke sei: „balladenhaft“ sei das Ende des „Kirchenräubers“ Isaak, beim „fanatisch“ „kalten“ Pfefferkorn lasse der Dichter ja auch dessen „scholastisch geschultes Gehirn“ „aufblitzen“ – als sei dies nicht die andere Seite der selben stereotypen antisemitischen Medaille. Aufführungsbezogen lediglich eine Bemerkung Dietzenschmidts zur Szene, in der Baruch und Rahel den erhängten Isaak finden: „wie arme Tiere heulen ihre klagenden Stimmen das Leid himmelan (erschütternd im Klang: Albert Florath und Maria Koppenhöfer).“

„Die Exekution an den Juden“, schildert Drews die seiner Meinung nach abmildernden Bemühungen, „ist nur ein kurzer, schnell ins Dunkel tauchender Peitschentanz der Knechte, ein Breughelbild“. Während Ihering die Judenszenen überhaupt nicht erwähnt, versucht Bruno E. Werner, ähnlich wie Drews, sie ins Irreale zu distanzieren: „ganz isoliert“ stünden

¹⁴¹ Vgl. B. Panse: Zeitgenössische Dramatik. In: H. Rischbieter (Hg.): Theater im „Dritten Reich“..., S. 636

¹⁴² Vgl. ebd.

diese Szenen ohnehin da, Baruch sei „mehr das Symbol einer fremden Welt als ein Mensch“, Albert Florath gebe den alten Juden als „Fabelfigur wie aus den Capriccios von Goya“. Florath und Veit Harlan, der den Isaak spielte, „zauberten zwei Juden mit aller Komik und Tragik – ein Meisterstück erster Chargen“, lobt Alfred Mühr – „den Juden“ als schauspielerische Glanznummer sollte später Werner Krauß lustvoll als Thema mit Variationen in Veit Harlans Film „Jud Süß“ zelebrieren. Weder die Ermordung Isaaks – Traugott Müllers Entwurf für die zerfledderte Puppe, die man aufgehängt hat, ist erhalten¹⁴³ – noch die Schaufelattacke der Pestleute auf Baruch wird in einer der Kritiken beschrieben, vielleicht hat man hier „gemildert“. Hätte Fehling, wenn er in den „Volksszenen“ den Straßenterror der Nazis hatte spiegeln wollen, wie Bernhard Minetti vermutet, nicht gerade diese brutalen Übergriffe herausstellen sollen?

Die Formulierung Weichardts: „Übrigens sind die Judenszenen durch Striche gemildert“ legt nahe, dass der informierte Leser in dieser Frage hellhörig geworden war: Es klingt darin an, was als Gerücht sogar bald ins Ausland durchgesickert war, dass nämlich die kurzfristige Absage der Premiere am 15. Dezember nicht, wie in der Presse verbreitet wurde,¹⁴⁴ auf eine Beinverletzung Georges zurückzuführen war, sondern auf ein Eingreifen Görings, der angeblich an den Judenszenen Anstoß genommen hatte. Das Pariser Tageblatt berichtete am 24. Dezember 1933 unter dem Titel „Kulissenskandal in Berlin“ von der Premierenverschiebung:

„Man erfuhr später, dass sich in den vergangenen Tagen ein erbitterter Kampf um diese Aufführung abgespielt hat. Mitglieder des Theaterausschusses erklärten, einige Szenen seien geeignet, das Missfallen des Auslandes zu erregen. Dieser Ansicht schloss sich Minister Göring an. Beanstandet wurden die Juden-Szenen...“

Göring habe eine Umarbeitung dieser Szenen angeordnet, deren Ergebnis man in Berlin mit Spannung erwartet habe. Die Naziregierung sei momentan bemüht, im Hinblick auf schwebende internationale Verhandlungen nach Außen als „zivilisiert“ zu erscheinen. Auch Dramaturg Eckart von Naso berichtet in seinen Memoiren: „Göring erfuhr es und tobte – vielleicht weil man die Katze zu früh aus dem Sack ließ, vielleicht auch nur, weil er toben wollte“. Von Naso allerdings glaubt, dass es Göring dabei eher um einen bewussten Affront gegen den Ersten Dramaturgen Johst gegangen sei, der kurz darauf von seinem Leitungsamt zurücktrat (s. u.), denn die Judenszenen (die von Naso nur verharmlosend wiedergibt) seien auch nach einer Abnahme durch Göring, der persönlich auf einer eigens veranstalteten Probe erschienen sei, unverändert gespielt worden:

„Als die besagte Szene [die Ermordung Isaaks; P. J.] kam, baumelten die Werg-Puppen friedlich wie vorher an ihrem Baum. Und es ist mir in meinem

¹⁴³ Wie alle Figurinen zu dieser Inszenierung: im Stadtmuseum Berlin

¹⁴⁴ Vgl. Deutsche Allgemeine Zeitung, 16.12.1933

Untertanenverstande nicht klar geworden, was sich an der inkriminierten Situation eigentlich geändert haben sollte, wenn nicht vielleicht irgend ein Text-Satz gestrichen worden war. Aber auch das glaube ich nicht.“¹⁴⁵

Bemerkenswerter Weise berichtet Bernhard Minetti in seiner ausführlichen Darstellung zur „Propheten“-Inszenierung weder etwas von problematischen „Judenszenen“, noch von diesem doch recht drastischen Eingreifen Görings. Ließ er dieses Thema unberührt, um nicht eingestehen zu müssen, an einem Stück mit antisemitischen Szenen mitgewirkt zu haben? Oder, weil ihre Existenz in der Fehling-Inszenierung schwer in Einklang zu bringen ist mit der von Minetti vorgeschlagenen eindeutig regimekritischen Interpretation der Aufführung?

II. 5. Das Ende der Intendanz Ulbrich/Johst

Die auch anderenorts bei der Machtübernahme 1933 geübte Strategie, einen Theaterpraktiker mit einem NS-Autor als Dramaturgen zusammenzuspannen, scheitert an den Preußischen Staatsschauspielen. Der Theaterpraktiker erweist sich als künstlerisch ungenügender Provinzialist, was auch in der eingeschüchterten liberalen Theaterkritik bei allen opportunistischen Gewundenheiten unübersehbar deutlich wird – am meisten in den Besprechungen zu Ulbrichs bereits erwähnter Inszenierung von Shakespeares „Julius Caesar“: „meiningerisch“ (in Anspielung auf den historisierenden Darstellungsstil, der im 19. Jahrhundert Schule machte) und „unbekümmert von außen“ sei dessen Regieführung, befindet ironisch Hans Flemming im Berliner Tageblatt. Zwar wolle Ulbrich in „politische Zeit“ das „politische Drama“ betonen, besetze dann aber die Rolle des Brutus mit Friedrich Kayßler, dem der „wenig hoheitsvolle“ Walter Franck als Caesar wenig entgegensetzen habe, so Wolfgang Drews in der Vossischen Zeitung. Und Herbert Ihering doziert im Berliner Börsen-Courier:

„...diesmal standen Stil und Dramaturgie, schauspielerische Form und szenische Bewegung noch miteinander in Widerspruch. Wenn man das herrliche Werk Shakespeares mit Recht groß und bedeutend anlegt, kann man nicht eine Opernszene fackelschwingender Bürger einlegen (nach der Szene des Marc Anton).“¹⁴⁶

Zudem erweist sich der „pompöse“ (Flemming) szenische Aufbau von Benno von Arent als eher „hinderlich“ (Drews). In der schon oben zitierten Beurteilung Ulbrichs aus dem

¹⁴⁵ E. v. Naso: Ich liebe das Leben..., S. 625f.

¹⁴⁶ Berliner Börsen-Courier, 2.9.1933

Rosenberg-Lager heißt es boshaft: „...seine Aufführungen haben nur Gelächter erregt, sie mögen für Weimar gut sein, aber für das Staatstheater genügen sie nicht.“¹⁴⁷

Der forcierte Nazi-Spielplan andererseits, den der Chefdramaturg Johst zu verantworten hatte, entfachte in der Praxis wenig Begeisterung. Die Stücke von Richard Billinger, Maxim Ziese (beide noch vor Januar 1933 angenommen), Paul Ernst, Hans Christoph Kaergel, Friedrich Griese, Sigmund Graff, Hans Friedrich Blunck, Hans Schwarz oder Otto Erler erwiesen sich meist als wenig zugkräftig, ideologisch zwiespältig, mit im NS-Lager selbst umstrittenen Themen befasst oder – ein Dauerproblem für NS-Autoren und politisch-opportunistisch Schreibende in der Vorkriegszeit – nicht auf der Höhe des sprunghaft wechselnden taktischen Kurses der Staatsführung.¹⁴⁸ So stieß z. B. „Andreas Hollmann“ von Kaergel, ein in seiner Anklage der Unterdrückung der Sudetendeutschen im NS-Sinn „gut gemeintes“ Stück, bei Rainer Schlösser im Völkischen Beobachter auf Kritik. Schlösser, bald darauf oberster Spielplankontrollleur im Goebbelsministerium, moniert, die Tragödienform „entpolitisiere“ den Stoff, das Stück lasse zudem eine Lösung des Problems auf Grundlage des „Versailler Vertrages“ zu.¹⁴⁹ In der Tat empfiehlt Kaergel in der am Gendarmenmarkt gezeigten Fassung den im „Volkstumskampf“ Unterdrückten noch eine loyale Dulderhaltung. Erst in einer überarbeiteten Fassung konnte das Stück dann an zahlreichen Bühnen herausgebracht werden.¹⁵⁰

Der Überdruß an „volkstümlichen“ Sujets und von „gesunden Instinkten“ dampfender „Blut- und Bodendramatik“ macht sich bei Bruno E. Werner Luft, wenn er über das noch von Johst/Ulbrich erworbene, zu Saisonöffnung 1934/35 gespielte Stück „Meier Helmbrecht“ von Eugen Ortner seufzt:

„...da wir mit so viel geschärfteren und empfindlicheren Sinnen allen Dingen gegenüberstehen, die mit Bauern, Volkstum und dergleichen zu tun haben, da uns häufig die Gänsehaut überläuft vor all den Literaturbauern, Salontirolern, mystifizierten Mecklenburgern und aus Schaubuden entlaufenen Oberbayern, heute, da wir dumpf entschlossen sind, die ordentlichen Leute auf dem Lande nicht in die Literaturmühle hereinziehen zu lassen – verspüren wir wenig Freude mehr an diesem Stück.“¹⁵¹

Großen Publikumserfolg erringen unter den Neuinszenierungen der von März 1933 bis Februar 1934 andauernden Ära Ulbrich/Johst nur wenige Produktionen. Darunter befindet sich bemerkenswerter Weise Hermann Bahrs unpolitischer Lustspielklassiker „Das Konzert“ aus dem Jahr 1910, in dem Gustaf Gründgens in der Rolle eines flatterhaften Klavier-

¹⁴⁷ zit. nach: B. Drewniak: Das Theater im NS-Staat..., S. 46

¹⁴⁸ Vgl. B. Panse: Zeitgenössische Dramatik. In: H. Rischbieter (Hg.): Theater im „Dritten Reich“..., S. 511

¹⁴⁹ Völkischer Beobachter, 13.6.1933

¹⁵⁰ Vgl. B. Panse: Zeitgenössische Dramatik. In: H. Rischbieter (Hg.): Theater im „Dritten Reich“..., S. 539ff.

¹⁵¹ Deutsche Allgemeine Zeitung, 6.9.1934

virtuosen brilliert und Görings Freundin Emmy Sonnemann in einer heiteren „Salondamen“-Rolle die vielleicht beste Leistung ihrer Staatstheaterkarriere zeigen kann.¹⁵² Gründgens in der Rolle des „Alten Fritz“ ist es auch, der Hermann von Boettichers „Der König“ zu bescheidenem Erfolg verhilft. Das noch eher als patriotischer Bilderbogen denn als völkisches Führerdrama gearbeitete Historienstück aus dem Jahr 1919 erfüllte offenbar nationalistische Bedürfnisse nach der Art der „Fridericus“-Filme, mit denen die Ufa seit Beginn der zwanziger Jahre Kasse machte. Erst im Februar 1934 folgt dann die letzte bemerkenswerte Produktion der Ulbrich/Johst-Ära, das schon erwähnte Wiederauftreten von Werner Krauß in den „Hundert Tagen“, wenn auch keineswegs in den Wiener Erfolgsdimensionen, wo laut Krauß, über hundert Aufführungen stattgefunden haben sollen.¹⁵³ In Berlin waren es nicht ganz 40 Aufführungen.¹⁵⁴

Generell aber blieben die Besucherzahlen enttäuschend: Eine Aufstellung aus dem Jahr 1935 gibt für die Spielzeit 1933/34 im Schauspiel 221.619 Zuschauer an.¹⁵⁵ Das scheint gegenüber 232.000 im Schauspielhaus 1937/38¹⁵⁶ keine allzu schlechte Zahl, man muss aber berücksichtigen, dass in der Zahl von 1933/34 nicht weniger als 61.254, also mehr als ein Viertel Freikarten enthalten sind: Die voll zahlenden Gäste (160.365) ergeben so eine Platzausnutzung von höchstens 60-65%. Wenn man annimmt, dass sich in der Gesamtzahl für 1933/34 zudem auch die Besucher des rund zwei Monate bespielten Schillertheaters (s. u.) befinden, was wahrscheinlich ist, verschlechtert sich diese Quote noch mehr. Hinweise auf finanzielle Probleme gibt es auch in anderen Verwaltungsakten, so wenn beispielsweise zu Jahresbeginn 1934 mehrfach versucht wird, durch Abbau der Statisterie die täglichen Ausgaben für die Aufführungen von „Propheten“ zu senken.¹⁵⁷ Das war gegenüber den vorangegangenen Krisen-Spielzeiten durchaus nicht der erhoffte triumphale Aufschwung – erst Gründgens sollte es dann bald auf eine Platzausnutzung von um 90% bringen. So fügte sich das Staatstheater unter der Intendanz Ulbrich/Johst in das düstere Bild, das Paul Fechter noch im Herbst 1933 in der Zeitschrift Deutsche Zukunft für die gesamte Berliner Situation zeichnet:

¹⁵² So schrieb z. B. Bruno E. Werner: „...ganz ohne artistische Züge gingen von ihrer Erscheinung, ihrem Lachen, ihrem Ton eine so warmherzige, kluge und vornehm-schlichte Weiblichkeit aus, dass man bei so viel Diskretion eigentlich gar nicht das Gefühl hatte, eine Schauspielerin vor sich zu sehen.“; Deutsche Allgemeine Zeitung, 14.10.1933

¹⁵³ Vgl. W. Krauß: Schauspiel meines Lebens..., S. 168

¹⁵⁴ Zu den Aufführungszahlen – und den Problemen bei ihrer Ermittlung – siehe das Inszenierungsverzeichnis im Anhang.

¹⁵⁵ GStA 11/125

¹⁵⁶ Vgl. GStA 1474/73ff

¹⁵⁷ Vgl. GStA 507/276ff; es geht zweifellos um Geldeinsparung, ein Eingriff in die Ästhetik der Aufführung soll ausdrücklich vermieden werden; die Tageskosten für Ulbrichs „Julius Caesar“ waren noch fast ein Drittel über denen für „Propheten“ gelegen, vgl. GStA 507/167r

„...die Berliner Theater von heute geben sich, soweit sie noch spielen, alle Mühe; sie suchen wie die Verzweifelten nach Stücken – und sie suchen noch verzweifelter nach Publikum. Berlin hat noch genausoviele Einwohner wie früher: es hat aber offenbar kein Publikum mehr.“¹⁵⁸

Interessant auch die Entwicklung des Abonnements am Preußischen Staatstheater in dieser Zeit. Eine erhalten gebliebene Aufstellung, die leider nicht nach den Bereichen Schauspiel bzw. Oper differenziert ist, zeigt eine deutliche Umschichtung des betreffenden Publikums: 677 der 2443 Abonnenten (=28%) kündigen nach der Spielzeit 1932/33, wobei v. a. die oberen Preisklassen betroffen sind. In der teuersten Kategorie wollen 40% das nun Gebotene nicht mehr sehen oder wechseln in eine niedrigere Preisklasse, was sich nicht unterscheiden lässt. Dafür kommen aber insgesamt 2068 neue Abonnenten hinzu – unterm Strich ein stattliches Plus von 57%. In den meisten Preiskategorien gibt es so mehr neue als alte Abonnenten, voran die zweit teuerste Kategorie, wo 65% aller „Stammmieter“ (627 von 961) neu hinzugekommene sind.¹⁵⁹ Ob sich allerdings hier ein völlig neues Publikum gefunden hat, wie einige Theaterkritiker anlässlich der „Schlageter“-Premiere behaupteten, oder doch eher viele alte Abonnenten angesichts der beginnenden wirtschaftlichen Erholung zurückgekehrt sind, wird man anhand der Statistik nicht entscheiden können.

Für die öffentliche Wahrnehmung von Erfolg oder Misserfolg sind solche Zahlen freilich nicht allein ausschlaggebend. Denn selbst die NS-Presse, gerade erst dabei, von „Kampf“- auf Staatspresse umerzogen zu werden, zeigte sich unsolidarisch und sah die Erwartungen enttäuscht. Anlässlich Ulbrichs „Julius Caesar“- Inszenierung zu Beginn der Spielzeit 1933/34 schließt Hans Stahn im Berliner NS-Organ Der Angriff einen Absatz kritischer Bemerkungen mit den Worten:

„Dies alles mag hart klingen, aber es geht hier auch nicht um ein beliebiges Theater, sondern um eine der ersten Bühnen des Reiches, von der man mit Recht das Ungewöhnliche und Außerordentliche verlangt.“¹⁶⁰

Ein wenig glückliches Intermezzo war auch die erneute Nutzung des Schillertheaters (30. September bis 25. November 1933) als zweite Spielstätte des Staatstheaters, was wohl auch als Prestigeerfolg über die Weimarer „Systemzeit“ gedacht war, in der das Haus unter starken Protesten der von Arbeitslosigkeit bedrohten Künstler im Sommer 1932 vom Staatstheater aufgegeben und von der Stadt Berlin (Bezirksamt Charlottenburg) an den jüdischen Direktor Fritz Hirsch verpachtet worden war. Im April 1933 versuchte ein Deutsches Volkstheater Berlin in diesem Haus sein Glück, geleitet von Heinrich Gilardone, der seinen bereits 1914 erfolgreichen Soldatenschwank „Der Hias“ in neuer Texteinrichtung

¹⁵⁸ Zit. nach Paul Goldmann, Neue Freie Presse Wien, 10.11.1933

¹⁵⁹ Vgl. BArch, R 56 I/55, Bl. 12

¹⁶⁰ Der Angriff, 2.9.1933

als nationale Tat herauszubringen suchte.¹⁶¹ Die New York Times führt allerdings Ende Juni gerade dieses Unternehmen als Beispiel für den Berliner Theaterniedergang an: Bei einer „Hias“-Vorstellung habe man die Schauspieler wieder nach Hause schicken müssen, da keine einzige Karte verkauft worden sei. Zu dieser Zeit liefen bereits Verhandlungen, um das Schillertheater wieder für das Staatstheater anzumieten. Eine Vorankündigung für die Spielzeit 1933/34 macht das beabsichtigte Programm deutlich: „Der Spielplan“, heißt es da, „ist zugleich deutsch und bodenständig, heiter und in jedem Falle volkstümlich“, auch die Preise entsprächen dem „Charakter eines Volkstheaters“.¹⁶² Gespielt wurden als „bewährte Werke“ im komischen Sektor Harmlosigkeiten älteren Entstehungsdatums wie „Kater Lampe“ von Emil Rosenow (der Sozialdemokrat gewesen war) und der verstaubte „Schwarzkünstler“ von Emil Gött. Eröffnet hatte man am 30. September 1933 mit einem von Karl Lerbs aus dem Englischen transferierten Kriegsstück „U-Boot 116“, das den „bewussten Opfergang“ einer deutschen U-Boot-Besatzung zeigt, die sich 1918 „um der deutschen Ehre willen“ – wie Hans Flemming in bemerkenswert anerkennender Weise im Berliner Tageblatt vermerkt – bei einer letzten nutzlosen Feindfahrt versenken lässt. Für „Volkstheater“ geeignet hielt man u. a. auch Johsts „Thomas Paine“, später am Schauspielhaus von Fehling inszeniert, und Ibsens am Staatstheater dann nicht gezeigte „Nordische Heerfahrt“. Schon am 25. November fand aber die letzte Vorstellung des Staatstheaters hier statt – „in Folge höherer Anordnungen“, wie die Generalintendanz gegenüber einem betroffenen Verlag bemerkt: Fortan bestehe dort das Preußische Theater der Jugend unter Intendant Herbert Maisch.¹⁶³ (Es wurde am 4. Dezember 1933 mit Schillers „Wilhelm Tell“ eröffnet). Ob man aus finanziellen Gründen, aus Einsicht in das Scheitern des versuchten „Volkstheater“-Konzepts oder aus Rücksicht auf das folgende, ebenso nicht langlebige Unternehmen die Bespielung des Schillertheaters aufgegeben hat, ist unklar. Die Überlegung, dem Staatstheater eine zweite Spielstätte mit eher unterhaltender Funktion anzuschließen, sollte dann auch Gründgens wieder aufgreifen, allerdings mit dem grundlegenden Unterschied, dass Gründgens nicht auf volkstümliche Bauernschwänke setzte, sondern in seinem „Kleinen Haus“ in der Nürnberger Straße für das mondäne Publikum des Berliner Westens bald mit durchschlagendem Erfolg von aktuellen Filmstars gespielte Unterhaltung vom schicken Boulevardtheater bis hin zur Shakespearekomödie präsentierte.

Zu den unbefriedigenden künstlerischen Ergebnissen und der durchwachsenen Entwicklung der Besucherzahlen kamen in der Endphase der Intendanz Ulbrich/Johst offenbar auch zunehmend interne Konflikte. Als, wie beschrieben, die Premiere von Johsts mit großem Werbeaufwand angekündigten Stück „Propheten“ kurzfristig verschoben wurde und schnell

¹⁶¹ Vgl. dazu diverse undatierte Zeitungsausschnitte u. a. von O. E. Hesse in der BZ am Mittag in: AdK, Berlin, Sammlung Wilhelm Richter; als Übernahmedatum wird der 4.4.1933 genannt.

¹⁶² BArch, R 56 I/55, Bl. 33

¹⁶³ GStA 426/386

durchsickerte, Göring habe hier gegen den Chefdramaturgen persönlich interveniert, ließen sich diese Spannungen nicht mehr verheimlichen. Das Stück war übrigens recht kurzfristig mit Hinweis auf das Luther-Jubiläum in den Spielplan aufgenommen worden, so Ulbrich am 2. November 1933 an den Verlag Max Pfeffer.¹⁶⁴ Es stand also nicht auf dem im Juli von Hinkel im Namen des zu der Zeit noch aktiven Preußischen Theaterrausschusses genehmigten Spielplan.¹⁶⁵ Sollte Johst versäumt haben, seinen „Chef“ rechtzeitig von der Notwendigkeit dieser Änderung zu überzeugen? Einer Änderung, die ihm als Autor besonders zugute kam – Bernhard Minetti will sich jedenfalls daran erinnern können, Göring habe kritisiert, Johst spiele „nur seine eigenen Klamotten“.¹⁶⁶ Dies mag hinzugekommen sein. Am 29. Dezember 1933 melden die Hamburger Nachrichten:

„Hanns Johst beantragt Beurlaubung

Wie wir erfahren, ist der Intendant des Staatlichen Schauspieles, Hanns Johst, bis zur endgültigen Regelung der allgemein schwebenden Fragen der Staatstheater um seine einstweilige Beurlaubung eingekommen.“¹⁶⁷

Erstaunlicherweise stellen sich in dieser Auseinandersetzung einige Zeitungen deutlich auf die Seite Johsts. Nicht nur Alfred Mühr, der behauptet, es handele sich nicht um einen Rücktritt, sondern um die Aufforderung zu einer grundsätzlichen „kulturpolitischen Entscheidung“, die das Problem der „geteilten Autorität“ lösen müsse – will sagen: Göring solle Johst allein mit der Intendanz betrauen und stattdessen den künstlerisch schwachen Ulbrich entlassen. Auch Herbert Ihering formuliert ausdrücklich die Hoffnung, dass Johst zurückkehre, denn im von ihm verantworteten Spielplan sei „eine leidenschaftliche und moderne künstlerische Gesinnung“ durchgedrungen, die man momentan gerade angesichts des Zusammenbruchs der Privattheater unbedingt brauche, während man sich „Niveausenkungen, wie sie sich zwischendurch bemerkbar machten“ – gemeint zweifellos die Regieleistungen Ulbrichs – nicht leisten könne.¹⁶⁸ Ähnlich setzt sich die Deutsche Allgemeine Zeitung für die „jugendfrische, aktivistisch-künstlerische Persönlichkeit“ Johsts ein, die neben Ulbrich gehalten werden solle als jemand, der eine „lebendige Verbindung zwischen Bühnenwelt und Wirklichkeit“ herstellen könne.¹⁶⁹ Die Exilzeitung Pariser Tageblatt will dagegen schon am 31. Dezember 1933 „dem sicheren Vernehmen nach“ erfahren haben, dass Johst nicht mehr zurückkehren werde, und möchte darin tiefergehende Kontroversen in der Nazi-Führung sehen: „Die Beurlaubung Johsts ist eine schlecht verhüllte Entlassung. Sie

¹⁶⁴ GStA 462/433

¹⁶⁵ Vgl. GStA 919/63

¹⁶⁶ Vgl. B. Minetti: Erinnerungen..., S. 83

¹⁶⁷ Zit. nach: NS-Presseanweisungen der Vorkriegszeit..., Bd.1, S. 268

¹⁶⁸ Beide Ausschnitte ohne Ort und ohne Datum im Mützel-Nachlass, zu finden unter den Kritiken zu Mützels Inszenierung von Schillers „Braut von Messina“ im November 1933

¹⁶⁹ Zitiert in: Pariser Tageblatt, 2.1.1934

bedeutet einen Affront Görings gegen Hitler.“¹⁷⁰ Allerdings kann man für letzteres nur allgemeine Hinweise auf die „Nazipresse“ anführen, die bei Johsts Ernennung auf die persönliche Bekanntschaft mit Hitler verwiesen habe.

Johst allerdings kehrte nicht wieder aus seinem „Urlaub“ zurück, was sich Gründgens dann sicherheitshalber nach seinem Amtsantritt auch schriftlich geben ließ.¹⁷¹ Als Göring mit Gründgens einig war, musste auch Ulbrich Ende Februar 1934 ausscheiden. Beschönigend wurde verbreitet, Göring habe ihn „zur besonderen Verfügung“ in seinen Stab berufen.¹⁷² Er durfte noch im Juni 1934 Otto Elers „Struensee“ inszenieren und wechselte zur kommenden Spielzeit als Intendant ans wieder preußisch verstaatlichte Kasseler Theater. Am 26. Februar 1934 endete die Intendanz Johst/Ulbrich mit der Berufung von Gustaf Gründgens zum „stellvertretenden Intendanten“ und „künstlerischen Leiter“ bzw. „Leiter des Schauspiels“ (so die in den Akten der Generalintendanz geführten Amtsbezeichnungen). Als Göring Anfang Dezember 1936 in der Festrede zum 150-jährigen Jubiläum des Schauspielhauses Rückschau hält, bleiben selbst in der beschönigenden Bilanz der ersten von der Naziführung installierten Staatstheaterleitung als Verdienst nur die „Säuberungen“ bestehen:

„Überall im ganzen Reiche sahen wir uns um, wo die geeigneten Künstler und Künstlerinnen, wo die Kräfte waren, die die Voraussetzung bilden mussten, um dieses Haus wieder dem alten Glanze entgegenzuführen. Ich berief erst eine neue Leitung mit den Namen H Johst und Ulbricht [!], die dafür zu sorgen hatte, daß eine vollständige Umwandlung vorgenommen wurde, und daß vor allen Dingen auch wieder die Sauberkeit in dieses Haus einzuziehen hatte, die ja auch letzten Endes eine Voraussetzung für ein großes Schaffen und Wirken sein muss. So geschah die Umwandlung, das Herantasten und Heranfühlen an eine neue Gestaltung [...]. Aber bald wurde mir klar, daß, sollte dieses Haus seinen alten Glanz zurückbekommen, sollte der alte Glanz noch übertroffen werden, sollte dieses Haus wieder die erste Bühne des Reiches und damit der Welt werden, dann musste auch das Haus geführt werden von dem Schwung und dem Fanatismus, der eingangs in dem fundamentalen Satz des Führers [gemeint: „Die Kunst ist eine erhabene und zum Fanatismus verpflichtende Mission“; P. J.] gesagt wurde.“¹⁷³

Da habe er an den Schauspieler August Wilhelm Iffland gedacht, der als Theaterdirektor zu Beginn des 19. Jahrhunderts dem Haus am Gendarmenmarkt eine seiner glanzvollsten Epochen beschert hatte, und sei so auf Gustaf Gründgens gekommen.

¹⁷⁰ Pariser Tageblatt, 31.12.1933

¹⁷¹ Am 6.3.1934 erklärt Göring, dass Johst „sofort aus dem Dienst der Preußischen Staatstheater“ ausscheide; GStA 68/Vorgang Nr. 183

¹⁷² Vgl. GStA 931/o. Nr.

¹⁷³ GStA 568/68f.