

III. „Insel“ Gendarmenmarkt? Das Preußische Staatstheater unter Intendant Gustaf Gründgens

III.1. Gründgens wird Intendant

Die Berufung von Gustaf Gründgens zum Intendanten des Berliner Schauspielhauses im Februar 1934 galt – auch wenn zunächst offiziell nur von „Stellvertretung“ die Rede war – als Überraschung: Als sich das Ende der Intendanz Johst/Ulbrich abzuzeichnen begann, war eher damit gerechnet worden, dass der schon 1932 bereitstehende NS-Sympathisant Lothar Müthel nun zum Zuge kommen würde, wie etwa auch Bernhard Minetti erinnert.¹ Dagegen war Gründgens weder Nazi noch „Biedermann“ mit Leitungserfahrung wie seine Amtsvorgänger und hatte sich auch nicht mit öffentlichen Bekenntnissen exponiert. Im Gegenteil: es haftete ihm noch etwas vom „Halbseiden-Verruchten“ der Rollen an, mit denen er in Berliner Theatern und im Film bekannt geworden war, und über seine homosexuellen Neigungen waren wohl nicht nur Insider informiert.² Bezeichnenderweise illustrierten mehrere Zeitungen die Meldung von seiner Ernennung mit einem Foto aus dem Jahr 1930, das Gründgens als Monokel tragenden Dandy zeigt, mit deutlich geschminkten Lippen und Augen-Make-up, in legerer Pose und sportlicher Kleidung, eine Hand in der Hosentasche.³

Für manche ehemaligen Freunde und Bekannte, die sich, insbesondere aufgrund der ersten großen Verfolgungswelle nach dem Reichstagsbrand Ende Februar 1933, ins Pariser Exil gerettet hatten, war Gründgens schon zuvor durch seine Rückkehr nach Deutschland quasi zum „Verräter“ geworden. Gründgens hatte im Dezember 1932 einen Vertrag mit der Ufa abgeschlossen, der ihn nach Beendigung seiner Staatstheater-Verpflichtung vom 15.

¹ B.Minetti: Erinnerungen eines Schauspielers..., S. 88

² Vgl. die Darstellung seines damaligen Dieners Struck, Riess-Interviews, Nachlass Gustaf Gründgens, SBB PK

³ Die Ausschnitte befinden sich in der Sammlung Helene Zakowski, mehrere Ordner mit Zeitungsausschnitten, Theaterzetteln und Fotos, die eine Gründgens-Anhängerin zusammengetragen hat und die nun im Theatermuseum Düsseldorf aufbewahrt werden; Datum- und Ortsangabe fehlen.

Februar bis Ende April 1933 als Regisseur für einen noch zu bestimmenden Film vorsah,⁴ Ende Februar dann aber mitgeteilt, er stünde in der vorgesehenen Zeit nicht zur Verfügung,⁵ und war mit dem Drehbuchautor Curt Alexander zur Entwicklung eines Filmprojekts erst einmal nach Spanien verreist.⁶ Im März bzw. Anfang April sei er, so Gründgens später selbst, in Paris eingetroffen, wo ihn der Anruf eines jüdischen Freundes aus Berlin, Carlheinz Jarosy, erreicht habe: Er habe zurückfahren müssen, um Mitbewohner seines Hauses in Berlin-Grunewald zu retten.⁷ Die Begründung ist reichlich fadenscheinig, denn Gründgens hatte zu diesem Zeitpunkt ja noch keinerlei Einfluss auf die neuen Machthaber, sondern musste eher um seine eigene Position fürchten. Es wimmelt in den Darstellungen von Gründgens, mit denen er sich gegen Vorwürfe zur Wehr setzt, er habe sich den Nazis angebietet um Karriere zu machen, auch sonst von Stilisierungen, Halbwahrheiten und Widersprüchen. So führt er etwa als Argument für seine Rückkehr nach Deutschland an, er habe im Ausland keine Freunde besessen und keine Fremdsprachen beherrscht,⁸ während er an einen französischen Briefpartner im Gegenteil behauptet, er habe bis 1933 Frankreich „jedes Jahr für viele Wochen“ besucht und viele Freunde dort gehabt (und daher später dort nicht als „Vertreter des Nazi-Deutschland“ auftreten wollen).⁹ Nach anderer Darstellung von Gründgens war er im April nach Berlin zurückgekehrt, um an einer einmaligen „Faust“-Aufführung teilzunehmen. Tatsächlich spielte er Ende Mai beide „Faust-Teile“ bei den Berliner Festwochen,¹⁰ wobei es dann zur Ankündigung durch Johst und Ulbrich gekommen sei, man wolle ihn nicht mehr weiter engagieren, worauf der zufällig anwesende Göring eingegriffen und seine Weiterbeschäftigung verfügt habe.¹¹ Man wird auch an dieser Version Zweifel anmelden dürfen, wenn man in einer Werbebroschüre der Staatstheater vom Sommer 1933 liest, dass die aktuelle Intendanz den angeblich gegen ihren Willen Engagierten auch für Regieaufgaben vorsah.¹² Zudem war Göring keineswegs zufällig bei der erwähnten Faust-Aufführung, sondern um seine Braut Emmy Sonnemann als Gretchen zu

⁴ Protokoll der Aufsichtsratssitzung der Ufa vom 17.1.1933; BA R109I/1029a, Bl.303

⁵ Ebd., Bl. 245 (vom 28.2.1933)

⁶ Vgl. C. Riess: Gustaf Gründgens..., S.119ff; Curt Alexander hatte bereits das Buch zum Gründgens-Film „Eine Stadt steht Kopf“ (30.12.32; mit Jenny Jugo) verfasst und ebenfalls am 28.2.33 eine Dramaturgen-Tätigkeit bei der Ufa abgesagt; siehe Anm. 4

⁷ Brief an Karl Marx vom 13.12.1950; in: DOK I, S.78; als Zeitpunkt für die Ankunft in Paris gibt Gründgens dort „am Tage nach dem Boykott-Sonntag im März 1933“ an; diese Aktion begann aber am 1. April 1933 (Samstag), sodass Gründgens demnach am 3. April in Paris eingetroffen wäre.

⁸ Ebd., S. 80

⁹ Brief an René Hombourger vom 29.5.1948; in: DOK I, S. 72

¹⁰ Am 21. und 23. Mai 1933; vgl. die Annoncen in der Tagespresse, z. B. Berliner Tageblatt

¹¹ DOK I, S. 14ff.; dieser Rechtfertigungstext von Gründgens geht mit wenigen stilistischen Korrekturen zurück auf ein von Gründgens auf Aufforderung von Major Fradkin am 18.3.1946 im Zusammenhang mit seinem ersten Entnazifizierungsverfahren verfasste Erklärung; BArch (ehemals BDC), RKK, Gründgens, Gustaf, 22.12.1899

¹² Vgl. BArch, R 56 I/55; Bl.60; auch Alfred Mühr, der sich als Vertrauter Johsts darstellt, berichtet freundliches Einvernehmen zwischen Gründgens und Johst; siehe ders.: Deutschland, Deine Söhne..., S. 70

sehen, und Gründgens hatte sich bei den Umbesetzungsproben zuvor offenbar der unsicheren Kollegin freundlich angenommen. Dies behauptet Emmy Sonnemann jedenfalls selbst später in ihren Memoiren, bestreitet aber zugleich, dass sie bei Göring Gründgens' Intendantenernennung gefördert habe.¹³

Im April schloss Gründgens auch mit der Ufa einen Darstellervertrag für den Film „Die schönen Tage von Aranjuez“ ab, der ihn zu Außenaufnahmen wieder nach Spanien führte. Klaus Mann will allerdings noch Ende Mai 1933 in Paris gesehen haben, wie er am berühmten Etablissement „Dôme“ vorbeiflaniert sei,¹⁴ und Stimmen von Exilanten, die Eberhard Spangenberg in seinem Buch zum „Mephisto“-Roman Klaus Manns zusammengetragen hat, geben die Meinung wieder, Gründgens habe sich tatsächlich zunächst als Emigrant in Paris aufgehalten und in Deutschland um sein Leben gefürchtet.¹⁵ Spangenberg zitiert einen Brief Lotte Eisners, in dem sie den Eindruck erinnert, Gründgens habe auswandern wollen, aber einsehen müssen, als Schauspieler in Frankreich keine Chance zu haben.¹⁶ Allerdings sind dies alles Meinungen, Hörensagen: Keiner von den bei Spangenberg Zitierten hat persönlich mit Gründgens in Paris gesprochen, mit Klaus Mann und Lotte Eisner war er verkracht. Wie ernst es Gründgens mit Exilplänen war, ist also fraglich, sicher dagegen, dass er spätestens Ende Juni sein festes Engagement ans Staatstheater für die kommende Spielzeit in der Tasche hatte (auch wenn der Vertrag erst im Juli unterzeichnet wurde). Zudem erfüllte Gründgens im Sommer seine Filmverträge. Die Studioaufnahmen zu „Die schönen Tage von Aranjuez“ waren noch abzudrehen, in München begannen die Dreharbeiten zu „Der Tunnel“.¹⁷ Und sehr wahrscheinlich ist, dass auch die erfolgreiche Zusammenarbeit mit Emmy Sonnemann in Hermann Bahrs harmlosem Komödien-Hit „Das Konzert“ (Premiere: 13.10.1933) dazu beigetragen hat, Gründgens bei Göring ins Gespräch zu bringen.

Die von Gründgens – im Zuge seiner Entnazifizierungsverfahren – gegebene Schilderung des Hergangs bis zur Ernennung zum „stellvertretenden“ Intendanten am 26. Februar 1934 ist bekannt: Völlig überrascht sei er von Görings telefonischem Angebot gewesen, vierwöchige Bedenkzeit habe er sich ausbedungen, von Göring energisch bedrängt und mit „immer größeren Freiheiten“ umworben. Freunde, wie sein ehemaliger Direktor in Hamburg, der angesehene Erich Ziegel und seine Frau Mirjam Horwitz, hätten zugeraten, da er in dieser Position „auf künstlerischem und vor allem menschlichen Gebiet viel Gutes durchsetzen und viel Schlechtes verhindern“ könne. Da habe er schließlich

¹³ Vgl. E. Göring: An der Seite meines Mannes..., S. 59f. u. 81ff.

¹⁴ Siehe: Kl. Mann: Tagebücher 1931-1933..., S. 140

¹⁵ Siehe E. Spangenberg: Karriere eines Romans..., S. 53

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Vgl. H. Holba u. a.: Gustaf Gründgens. Filme..., S. 24

zugesagt.¹⁸ In einem Artikel der in Prag erscheinenden Exilzeitschrift Die neue Weltbühne vom 28. Juni 1934, als Verfasser zeichnet Maximilian Scheer, werden die „Hintergründgens“, so die Originalüberschrift,¹⁹ etwas anders geschildert: Nachdem die Naziführer zunächst vergeblich darüber nachgedacht hätten, wer die Nachfolge der peinlich gescheiterten Staatstheaterleitung übernehmen könne, sei Folgendes passiert:

„Göring schlug Gründgens vor, Hitler war einverstanden; aber Gründgens lehnte ab. Da kommandierte ihn Göring in seine Wohnung. Gründgens erschien, die Würdenträger des neuen Obskurantismus waren versammelt: Hitler, Goebbels, Göring und der Chef der Geheimen Staatspolizei, Himmler. In diesem Kreis wiederholte der preußische Ministerpräsident offiziell seinen Vorschlag. Gründgens wich aus: Die Staatstheater, so erklärte er, stünden im Brennpunkt der Beachtung; er sei kein Parteimitglied und werde Schwierigkeiten begegnen. Hitler versprach, ihn zu unterstützen, und erklärte zugleich, daß ‚jede Kraft sich der nationalen Regierung zur Verfügung zu stellen hat‘. Goebbels salbaderte von ‚Führung‘, winkte mit Auslandsgastspielen, schwätzte von Kultur. Doch Gründgens sagte noch immer nicht ja, und Hitler brach die Besprechung ab.

Am nächsten Tag erschien bei Gründgens ein Beauftragter Görings und ersuchte ihn kurzweg, die Leitung der Staatstheater zu übernehmen. ‚Sollten Sie auf Ihrer bisherigen Weigerung beharren‘, sagte der Sendbote, ‚so würde Ihre Verhalten als Sabotage des Aufbauwerk des Führers gedeutet werden können. Sie werden verstehen, wenn es dann schwer für Sie sein wird, überhaupt noch tätig zu sein.‘

Gründgens verstand. Er forderte große Vollmachten und bekam sie. ‚Im Rahmen des nationalen Aufbaus‘, erhielt er plein pouvoir in der Gestaltung des Spielplans, man lieferte ihm die Administration aus und bewilligte ihm, optimistisch, einen Vertrag auf sechs Jahre. [...] Gründgens ist kein ‚Fall‘, denn er war nie ein politischer Mensch. Aber er ist ein Beispiel: Der Apotheker, der sich der lichtlosesten Reaktion verbündet. Seine Zusage wurde erpresst und belohnt.“²⁰

Man könnte diese Schilderung als phantasievolle Erfindung eines feindseligen Exilanten abtun, der sich dies um eines kleinen Honorars willen aus den Fingern saugt – doch ein bemerkenswertes Detail macht stutzig: die Erwähnung, dass der Vertrag mit Gründgens auf sechs Jahre abgeschlossen worden sei. Zwar ist der betreffende Vertrag selbst nicht erhalten, aber aus dem Vertrag, der diesen im Jahr 1935 ablöste und der sich in den Akten des preußischen Finanzministeriums befindet, geht hervor, dass Gründgens mit Göring in der Tat seinen ersten Intendantenvertrag mit einer Laufzeit vom 1. März 1934 bis zum 1. August 1940 (von bloßer „Stellvertretung“ kann damit wohl kaum mehr die Rede sein) abgeschlossen hat.²¹ Die Angabe Scheers erscheint, angesichts der ungewöhnlichen Länge der Laufzeit, die in der deutschen Presse ja nicht bekannt gemacht wurde, hinreichend genau, dass man nicht an reinem Zufall glauben mag: Scheer muss eine gute Quelle gehabt haben.

¹⁸ Siehe: DOK I, S.15

¹⁹ Zit. nach: M. Scheer: In meinen Augen..., S. 123f.

²⁰ Ebd

²¹ Vgl. GStA PK I/90 2446 B, Bl. 80

Dass in die Entscheidung, Gründgens mit der Intendanz zu betrauen, folgt man Scheers Darstellung, nicht nur Göring, sondern auch Hitler und Goebbels beteiligt waren, geht freilich deutlich gegen den Strich der nach 1945 verfolgten Rechtfertigungsstrategie von Gründgens und seiner Apologeten, die immer reinlich darauf bedacht waren, ein anderes Szenario zu etablieren: Die Feststellung, dass man mit Goebbels nichts zu tun gehabt habe, sondern Göring „unterstellt“ gewesen sei, gehört zu den wesentlichen Rechtfertigungsargumenten, die ehemalige Staatstheatermitglieder nach 1945 zur Relativierung ihrer Kooperation mit einem verbrecherischen Regime anführten.

Dahinter steckt die besonders in den ersten Nachkriegsjahren auch zur Verschiebung von Verantwortung gepflegte Überbewertung der „Verführungsleistung“ des Propaganda-„Dämons“ Goebbels, der Presse und Rundfunk, Literatur, Film und Theater völlig „gleichgeschaltet“ und als genialer Rattenfänger politisch missbraucht habe. Demgegenüber erscheint dann der angesichts seiner Verbrechen erstaunlich populäre Göring in Kunstdingen als vergleichsweise harmloser, in seinen Operettenuniformen eher lächerlicher „Renaissancefürst“, der als wohlwollender Mäzen an „seinen“ Bühnen mit „Qualität“ habe prangen wollen und daher den Künstlern Freiräume verschafft habe, „seine“ Leute abgeschirmt habe gegen die ansonsten durch Goebbels bestimmte Kulturpolitik. Goebbels seinerseits habe, aus Neid auf dessen Erfolge, beständig versucht, Gründgens zu Fall zu bringen – so das stereotype Bild.²² Mit Hitler sei Gründgens im Grunde nicht in Berührung gekommen, außer bei einer Audienz im Februar 1936, die Göring zur Sicherung der Position Gründgens' für notwendig befunden habe: Entsprechend kommentieren Rolf Badenhausen und Peter Gründgens-Gorski in dem von ihnen herausgegebenen Dokumentenband eine Passage eines Protokolls, das Gründgens von einer Unterredung mit Goebbels im April 1934 angefertigt hat und in der „die Bekanntschaft mit dem Führer“ von Gründgens als Argument für die Annahme der Intendanz angeführt wird, als „diplomatische Taktik“. Doch wird man wohl annehmen dürfen, dass Goebbels durchaus darüber im Bilde war, wer mit dem „Führer“ persönlich bekannt gemacht worden war und wer nicht. Stattdessen enthüllt dies interessante Dokument einiges von der „diplomatischen Taktik“, mit der Gründgens seinen Posten erlangt hat:

„Skizzierung des Hergangs bis zur Übernahme meiner jetzigen Tätigkeit:
Gespräch mit dem Herrn Ministerpräsidenten während der Faust-Aufführung.
Engagement ans Staatstheater; meine Unzufriedenheit dort und der Entschluß,
wegzugehen.
Das Angebot, vom Ober-Regisseur anfangend; Verhandlungen durch 4 1/2 Wochen
hindurch bis zu meiner heutigen Stellung.“²³

²² Siehe etwa E. v. Naso: Ich liebe das Leben..., S. 623

²³ DOK I, S. 25

Der angeblich vom Intendanz-Angebot völlig Überraschte ging demnach äußerst zielstrebig vor: Er kennt seinen Wert, zeigt sich unzufrieden, die angebotene Position des Oberspielers (unter Ulbrich?) ist ihm nicht genug. Die Formulierung „vom Ober-Regisseur anfangend“ legt nahe, dass Göring ihm auch die Schauspieldirektion unter Tietjen angeboten hat. Er pokert, wie auch später noch mehrmals, mit dem „Entschluss, wegzugehen“ und gewinnt das Spiel.

Wie passt dies aber nun zu dem merkwürdigen Artikel Scheers, dem Mann mit den intimen Vertragskenntnissen? Betrachtet man dessen Artikel genauer, so schneidet Gründgens darin gar nicht schlecht ab. Anders als in Klaus Manns scharfem Artikel „Zahnärzte und Künstler“ (am 27. Januar 1934, noch vor der Ernennung, in der Exilzeitschrift Das Neue Tagebuch erschienen),²⁴ wird Gründgens nicht als verräterischer Opportunist, der sich um der Karriere willen „gleichschalten“ lässt, abgeurteilt, sondern: Gründgens habe nicht gewollt, wird geradezu gezwungen, erreicht „große Vollmachten“, relative Freiheit im Spielplan – das sind im wesentlichen auch die Grundzüge der später von Gründgens angeführten Rechtfertigungsargumente. Sollte womöglich Gründgens selbst die Informationen gestreut haben, auf denen Maximilian Scheers detailreichem Artikel beruht, um sein Verhalten gegenüber den Emigranten in einem besseren Licht erscheinen zu lassen? Dass die Kompetenzstreitigkeiten unter den Naziführern später eine verfeinerte Legende ermöglichen würde, für die es nicht opportun war, wenn Goebbels bei seiner Ernennung Pate stand, konnte er zu diesem Zeitpunkt noch nicht wissen.

Wie war es nun aber bestellt um die „Sonderstellung“ der Staatstheater unter „Schirmherr“ Göring? Was waren das für „große Freiheiten“, die man Gründgens angeblich eingeräumt hat und wie hat er sie genutzt? Waren die Berliner Staatsschauspiele tatsächlich die „Insel“, der Fremdkörper in einer sonst von Goebbels beherrschten Bereich, ein Refugium künstlerischer Qualität und humaner Gesinnung, umgeben von einem von Goebbels angerührten Sumpf aus KdF-mäßigem Populismus und Propaganda?²⁵ In welchem Verhältnis steht Gründgens' Vorstellung vom Theater zur Kulturpolitik der Nazis? Wie ist der große Publikumserfolg zu werten?

Auf zwei Ebenen seien diese Kernfragen der Tätigkeit Gründgens' als Intendant der Berliner Staatlichen Schauspiele in der Nazizeit näher beleuchtet:

1. Die institutionelle Ebene: die Frage nach Sonderstellung und kulturpolitischer Einbindung der Preußischen Staatstheater insgesamt und der von Gründgens geleiteten Häuser im Besonderen.

²⁴ Abgedruckt in: E. Spangenberg: Karriere eines Romans..., S. 56; Klaus Mann nimmt darin Anstoß an einem Foto in der Münchner Illustrierten Presse, das bereits im Dezember 1933 Gründgens auf einem Staatsempfang in intemem Gespräch mit Goebbels zeigt.

²⁵ Vgl. etwa die Darstellung von K. H. Ruppel in: H. Rischbieter (Hg): Gründgens. Schauspieler, Regisseur, Theaterleiter..., S. 16f.

2. Die ästhetische und theaterpraktische Seite: Mit welcher künstlerischen „Konzeption“ begegnete Intendant Gründgens der heiklen kulturpolitischen Lage? Wie sah sein Theater tatsächlich aus? Was und wie wurde gespielt? Und wie wurde es rezipiert?

III.2. Die Sonderstellung der Preußischen Staatstheater unter „Schirmherr“ Göring

Während Goebbels nach der Machtübergabe an die Nazis erst die Strukturen für seine künftige Tätigkeit aufbauen musste, hatte Göring als kommissarischer Innenminister, dann Ministerpräsident von Preußen, schon bald begonnen, auch im kulturellen Sektor seines Territorium, das ja rund zwei Drittel des Reichsgebietes umfasste, einzugreifen. Zur Koordinierung der Theaterpolitik wurde im Juni 1933 ein „Preußischer Theaterausschuss“ errichtet, der insbesondere alle Intendanten der kommunal betriebenen Theater (mit Ausnahme der direkt vom Kultusministerium bzw. Göring „betreuten“ Staatstheater) sowie die Direktoren von Privatbühnen in Preußen zu überprüfen und zu bestätigen hatte.²⁶ So sollten nicht zuletzt die meist bereits ohne Rechtsgrundlage, durch „spontanen“ Terror lokaler Naziführer und deren SA-Verbände geschaffenen Zustände in geordnetere Bahnen gelenkt und nach dem „Führerprinzip“ unter zentrale Aufsicht gestellt werden. Offenbar sollte dieser Ausschuss, geleitet von Hans Hinkel, im preußischen Kultusministerium untergebracht, aber ausdrücklich von Göring selbst als Entscheidungsinstanz regiert, zu einer umfassenden und dauernden Aufsichtsbehörde ausgebaut werden, die auch über die Besetzung von Dramaturgen-, Regisseurs- und sonstigen Führungsstellen, ebenso über die Spielpläne befinden sollte. Jedoch gelang es Goebbels, sein Konzept einer Zentralisierung aller den Kultursektor betreffender Aufsichtskompetenzen in einem neu zu schaffenden „Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda“ (RMVP) bei Hitler grundsätzlich durchzusetzen,²⁷ wenn auch mit einem kleinen Zugeständnis an Göring: Unter dessen direkter Kontrolle verblieben die unmittelbar vom preußischen Staat betriebenen Bühnen in Berlin und Kassel.

(Zunächst wurde 1933/34 das in der Spielzeit zuvor als „Nassauisches Landestheater“ vom preußischen Staat abgegebene Theater in Wiesbaden wieder in den Verband der

²⁶ Ausführlich auf Grundlage des überlieferten Aktenmaterials dargestellt bei H. Rischbieter (Hg.): Theater im „Dritten Reich“..., S. 15ff

²⁷ Siehe u. a.: J. Wardetzky: Theaterpolitik im faschistischen Deutschland... und B. Drewniak: Das Theater im NS-Staat...

„Preußischen Staatstheater“ aufgenommen; zur Spielzeit 1935/36 schied Wiesbaden erneut aus, stattdessen wurde das Theater in Kassel wieder „Preußisches Staatstheater“ und blieb auch bis zum Schluss in Görings Machtbereich. Der Anspruch auf Wiesbaden wurde wohl aus finanziellen Gründen aufgegeben, was sich aus der Tatsache ablesen lässt, dass das RMVP selbst kein Interesse hatte, sondern im März 1935 die Übernahme von Wiesbaden auf das Reich ausdrücklich ablehnte.²⁸ Schließlich wurde dieses Theater in kommunale Trägerschaft entlassen, aber weiter mit einer knappen halben Million RM jährlich von Berlin unterstützt.)²⁹

Was die Preußischen Staatstheater anbelangt, so hatte sich Göring hier ebenfalls schon ab Mai direkt in das noch dem Kultusministerium (Bernhard Rust) unterstehende Ressort eingemischt. Am 10. Mai 1933 begründet die Generalintendanz die Verzögerung von Vertragsabschlüssen gegenüber dem Kultusministerium mit dem Hinweis, dass „der Herr Ministerpräsident neuerdings angeordnet“ habe, an solchen Fragen „entscheidend beteiligt“ zu werden.³⁰ Über eine Besprechung mit Göring am 2. Juni 1933 – dabei waren auch Ulbrich und Johst – notierte der (Verwaltungs-) Direktor der Generalintendanz Franz Joseph Scheffels:

„Der Herr Min. Präs. betonte, daß er Kraft seiner allgemeinen Verantwortung für die Preußischen Staatstheater in wichtigen Personalfragen sich die Entscheidung vorbehalten habe, und alle Verträge mit Solisten und künstlerischen Vorständen daher nur vorbehaltlich seiner Genehmigung geschlossen werden sollten. [...] Auch über den Spielplan der Staatstheater wünscht der Herr Ministerpräsident vor der Veröffentlichung unterrichtet zu werden.“³¹

Versuchte auch Rust Anfang Oktober noch die eigenen Kompetenzen (Zustimmung bei Verträgen mit künstlerischen und technischen Vorständen, bei Laufzeit über einem Jahr und über 12.000 RM Vertragssumme) festzuschreiben,³² so schien es doch für Göring unumgänglich, den Anspruch auf wenigstens einen Rest „seiner“ Theater gegenüber Goebbels durch sein persönliches Gewicht und die enge verwaltungsmäßige Zuständigkeit zu unterstreichen. Verwaltungstechnisch wurde dies auch notwendig, da im Zuge der „Reichsreform“ zugunsten der Stärkung der Zentralgewalt gegenüber den Ländern am 1. Mai 1934 das preußische Kultusministerium mit einem neu errichteten Reichserziehungsministerium, ebenfalls unter Rust, zusammengelegt und somit tendenziell dem Einfluss Görings entzogen wurde.

²⁸ Vgl. GStA 69/Vorgang Nr. 253

²⁹ Vgl. GStA 138/o.Nr.

³⁰ GStA 919/41; Göring war also schon knapp 14 Tage vor Gründgens' „Faust“-Gastspielen für die Personalpolitik seiner Theater interessiert.

³¹ GStA 7/89

³² GStA 7/91

Im Dezember 1933 trafen sich laut Zeitungsberichten Göring und Goebbels in Berlin zu einer mehrstündigen kulturpolitischen Besprechung.³³ Ob hier das in der Presse verbreitete „volle Einvernehmen“ erreicht und genaue Kompetenzabgrenzungen für den Bereich der Preußischen Staatstheater festgelegt worden sind, ist fraglich, auch gibt es keine Belege dafür, dass Gründgens vielleicht schon zu diesem Zeitpunkt seine Forderungen in diese Verhandlungen eingebracht hat. Goebbels ließ jedenfalls noch am 17. Januar 1934 einen von Göring verbreiteten Artikel für die Presse verbieten, der unter dem Titel „Neuer Geist an den Preußischen Staatstheatern“ ankündigte, der Ministerpräsident selbst werde die „Führung“ über beide Berliner Staatstheater übernehmen.³⁴ Zwei Tage später brachten aber die Zeitungen die Meldung des Amtlichen Preußischen Pressedienstes, wonach Göring sich am 18. Januar auf dem Gesetzesweg nunmehr die Verwaltung der Preußischen Staatstheater Berlin und die ehemaligen in Kassel, Wiesbaden und Hannover (!) persönlich unterstellt habe.³⁵ Was als preußisches Gesetz lediglich eine Verlegung der Zuständigkeit von Kultus- zu Staatsministerium bedeutet, ist natürlich hauptsächlich pikant durch die Nichtnennung des inzwischen eigentlich durch Reichsgesetz teilweise zuständigen Propagandaministeriums. Zusätzliches Gewicht erhält diese Besitzanspruchsdemonstration durch die Berufung auf den „Führer“: Die Verkündung ist unterschrieben mit: „Für den Reichskanzler – der Preußische Ministerpräsident – gez. Göring“. Die verwaltungspraktische Konsequenz davon war zunächst die Einrichtung einer Theaterabteilung im Staatsministerium (Sachbearbeiter: Regierungsrat Hans Henning von Normann). Sie wurde aber bald wieder abgeschafft, da der „oberste Chef“ ohnehin direkt durch persönlichen Kontakt seine Theaterleiter zu regieren pflegte, und die Generalintendanz selbst stieg 1936 in den Rang einer Ministerialabteilung auf.

Damit war aber das Verhältnis zur politischen Kontrolle durch das RMVP noch nicht endgültig geklärt, zumal die Abgrenzung ja auch durch die von Goebbels beherrschte Reichstheaterkammer durchkreuzt wurde. Als am 15. Mai 1934 das „Theatergesetz“ verabschiedet wird, das dem RMVP nochmals ausdrücklich alle Theater im Reichsgebiet „hinsichtlich der Erfüllung ihrer Kulturaufgaben“ unterstellt (d. h. v. a. Bestätigung von Besetzungen der Positionen von Bühnenleitern bis Oberspielleitern; das Recht, die Auf-führung bestimmter Stücke zu untersagen oder anzuordnen),³⁶ wird sogleich von Göring und Goebbels eine gemeinsame Erklärung unterzeichnet, die die Preußischen Staatstheater ausnimmt, dies aber an die Person Görings knüpft:

³³ Siehe: Hamburger Nachrichten, 23.12.1933; abgedruckt in: NS-Presseanweisungen der Vorkriegszeit..., Bd.1, S. 267

³⁴ Vgl. NS-Presseanweisungen der Vorkriegszeit..., Bd.2/I., S. 26f.

³⁵ Von einem Anspruch auf Hannover ist sonst nirgends die Rede, er wurde auch nicht durchgesetzt.

³⁶ Die wesentlichen Gesetzestexte sind abgedruckt im Anhang von: J. Wardetzky: Theaterpolitik im faschistischen Deutschland...

„Die Befugnisse nach dem Reichstheatergesetz finden auf die Preußischen Staatstheater keine Anwendung, solange diese dem Min. Präs. unmittelbar unterstellt sind.“³⁷

Am 26. Juni 1934 präzisiert Scheffels im Namen des Generalintendanten in einem (als Entwurf erhaltenem) Schreiben an den Präsidenten der Reichstheaterkammer (RThK):

„Nach einer Vereinbarung zwischen den Herren ReiMi VuP u. dem Herren Pr Min Präs. sollen die Preußischen Staatstheater von der Aufsicht durch den Herrn Rei Mi und die von ihm beauftragte Kammer insofern befreit sein, daß die betriebliche und personelle Aufsichts- und Anweisungsbefugnis dem Herrn Pr.Min.Präs. selbst zustehen soll. Da der Herr Pr. Minpräs. die personelle Entscheidung über Erneuerung und Nichterneuerung von Verträgen selbst trifft, wird die Anordnung der Reichsthkam. über die Nichterneuerung und Kündigung von Verträgen [das ist der Anlass des Schreibens; P. J.] auf die Preuß. Staatsth. nicht unmittelbar angewendet werden können. Ich betone jedoch, daß ich nach wie vor auf die vertrauensvolle Zusammenarbeit mit den berufenen Vertretern der für das künstl. Pers. zust. Fachverbände den größten Wert lege, mit ihnen im Vertrauensrate ständig in Fühlung bin und mich erforderlichenfalls in allen Einzelfällen gern auseinander setzen werde.
Heil Hitler! I.V. gez. Scheffels“³⁸

Dass Scheffels hier „vertrauensvolle Zusammenarbeit“ mit den Funktionären der „Fachschaft Bühne“ in der RThK ankündigt, ist nicht verwunderlich, denn er war selbst einer von ihnen: paradoxer Weise amtierte nämlich der „Direktor der Generalintendanz“ des Theaters, das formal relativ unabhängig von den Weisungen der Kammer war, ebenda als Leiter der „Fachgruppe 1“ (Theaterleiter), der gleichgeschalteten Nachfolgeorganisation des „Deutschen Bühnenvereins“, dem Scheffels auch vor 1933 und nach 1945 in erstaunlicher Kontinuität diente. Scheffels, Pg. und SA-Mann seit 1933, war 1935 sogar für eine Position in der Theaterabteilung des Propaganda-Ministeriums im Gespräch, weshalb Reichdramaturg Schlösser angesichts des Eifers des versierten Theaterverwalters Scheffels schon um seine Kompetenzen bangte.³⁹

Was einen weiteren zentralen Punkt, die Spielplankontrolle durch die Reichsdramaturgie, anbelangt, ist ein Schreiben aufschlussreich, das Scheffels im Dezember 1935 an die Reichstheaterkammer aufsetzt, die darauf hingewiesen hatte, dass Werke „nicht-reichsdeutscher“ Autoren anzumelden seien:

„Ich bestätige hiermit, das Rundschreiben der Fachschaft Bühne in der Reichstheaterkammer, Fachgruppe 1, vom 13. Dez. 1935 betr. Überfremdung des Spielplans der Berliner Bühnen erhalten zu haben und zwar lediglich zur Kenntnis-

³⁷ GStA 68/Vorgang Nr.357; die Erklärung ist datiert mit: „22.5. bzw. 15.5.34“; wer zuerst unterschrieben hat, ist unklar. Das Theatergesetz sieht übrigens in §10, Satz 2 die Möglichkeit der Abtretung der Aufgaben an „Behörden der allgemeinen Landesverwaltung“ selbst vor.

³⁸ GStA 908/114; Kürzel i. Org.

³⁹ Vgl. BArch (ehemals BDC), RKK, Scheffels, Franz Joseph

nahme, da der Spielplan des Pr.St.Theater der Genehmigung des Herrn Reichsdramaturgen nicht unterliegt. Föhlung wird mit ihm ggf. gehalten.“⁴⁰

Entsprechend selbstbewusst weist Scheffels z. B. auch diverse Aufforderungen aus RThK oder RMVP zuröck, Angaben über Einzelgagen oder Zuschüsse zu machen, und ähnliche, auf die formale Sonderstellung verweisende Antworten auf Rundschreiben aus dem Bereich des Goebbelsministeriums oder der Kammer finden sich noch bis ins Jahr 1944.

Zur Sonderstellung der Preußischen Staatstheater lässt sich also zunächst festhalten: Während Göring die Kontrolle über alle übrigen öffentlichen Theater in Preußen an Goebbels RMVP abtreten musste, beließ man ihm, zweifellos infolge einer Entscheidung Hitlers, zu Repräsentationszwecken die Oberaufsicht über die staatlichen Bühnen in Berlin und Kassel, wozu, zumindest formal und im Allgemeinen, die Anordnungsbefugnisse des RMVP und der von Goebbels beherrschten RThK für diese Theater außer Kraft gesetzt wurden. Hier mussten daher weder die Besetzung leitender Positionen noch die Spielpläne durch Goebbels' Kontrollapparat abgesegnet werden. Dennoch war auch hier, wie in anderen Bereichen der NS-Herrschaftsausübung, die Kompetenzabgrenzung formal unsauber und in der Praxis relativ: Das zeigte sich auch rasch für Gustaf Gründgens in der Frage der Durchsetzbarkeit der herkömmlichen „Freiheiten“, die ein Intendant eines öffentlich-rechtlichen Theaters üblicher Weise zu beanspruchen hat: die Spielplanfreiheit und die Engagementfreiheit.

Spielplanfreiheit

Grundsätzlich galt: Von der Reichsdramaturgie als „unerwünscht“ geltende Stücke blieben auch für die Preußischen Staatstheater verboten, was Gründgens gleich zu Beginn seiner Intendantentätigkeit erfahren musste, als er sich vergeblich um die Freigabe von Stücken Georg Kaisers bemühte. Gleich im März 1934 ließ sich Gründgens vom Verlag „Felix Bloch Erben“ das Stück „Der gerettete Alkibiades“ schicken, im September von dort eine Woche Option auf die Uraufföhrung von „Das Los des Ossian Balvesen“ erteilen und versprach, dem „materiell bedrängten“ Kaiser bei Zustandekommen der Inszenierung, einen Vorschuss auf die Tantiemen zu zahlen.⁴¹ Reichsdramaturg Schlösser war aber von seiner ablehnenden Haltung gegenüber Kaiser nicht abzubringen, auch wenn der von Gründgens als „künstlerischer Beirat“ engagierte Rechtsintellektuelle Alfred Mühr versuchte, Kaiser als integrierbaren, „nordisch gerichteten Menschen“ darzustellen.⁴²

⁴⁰ GStA 477/245

⁴¹ Vgl. GStA 463/99 u. 288f.

⁴² Vg. Th. Eicher: Theater im „Dritten Reich“..., S. 292

Offenbar überließ Göring, der noch in der ersten Nazispielzeit durch Aufsätze über den Inhalt der angesetzten Stücke unterrichtet sein wollte,⁴³ später diese Kontrollaufgabe ganz den von Goebbels eingerichteten Dienststellen (eine eigene preußische Prüfstelle für Bühnenwerke wurde nicht gebildet) und erwartete von „seinen“ Bühnenleitern, sich grundsätzlich deren Entscheidung zu fügen. Es gibt in den überlieferten Akten kein Dokument, in dem dies ausdrücklich formuliert wäre, aber die Praxis spricht für sich. Göring hatte offenbar kein Interesse daran, in diesem Punkt Extratouren gegen die Richtlinien des RMVP zu unterstützen, wie z. B. auch eine Entscheidung im Juli 1935 zeigt, als Göring anordnet, einer Forderung des RMVP nachzukommen, die die Streichung der Strauss-Oper „Die schweigsame Frau“ (Libretto: Stefan Zweig) vom Spielplan der Staatsoper zum Inhalt hatte.⁴⁴

Dass Göring von sich aus drastisch in den Spielplan eingriff, ist nur in einem Fall und durch den nicht immer zuverlässigen Alfred Mühr überliefert: In der Spielzeit 1936/37 musste, so Mühr, eine schon in den Proben befindliche Inszenierung von Strindbergs Komödie „Rausch“ nach einer Intervention Görings abgesetzt werden.⁴⁵ Die Entscheidung für dieses Stück war, so behauptet Mühr, spontan getroffen worden. Wie detailliert sonst Gründgens Göring im Vorfeld über Spielplanabsichten informierte, ist nicht bekannt. Aber Göring nahm zweifellos zumindest in der Vorkriegszeit regen Anteil an den Produktionen seiner Theater, was so weit ging, dass er etwa im Januar 1934, also noch zur Amtszeit der alten Intendanz, die Verstärkung der Bühnenmusik bei den Aufführungen von Hermann von Boettichers „Der König“ anordnete.⁴⁶ Als Gründgens im Dezember 1935 mit Emil Jannings Pläne für dessen Gastspielengagement erörtert (s. u.), beruft er sich ausdrücklich auf ein „Gespräch mit dem Ministerpräsidenten“, der offenbar darauf gedrungen hatte, Hans Rehbergs Preußendrama „Friedrich Wilhelm I.“ aufgeführt zu sehen.⁴⁷ Es ist allerdings auch nicht auszuschließen, dass Gründgens in diesem Fall die Berufung auf Göring nur als List gebrauchte, um den zögerlichen Jannings zur Übernahme der Titelrolle zu bewegen.

Die wenigen überlieferten Auseinandersetzungen um Stückfreigaben spielen sich dagegen nur zwischen Reichsdramaturgie und Gründgens bzw. dessen Mitarbeitern ab, ohne dass Gründgens sich in einem Fall auf „Wünsche“ des Herrn Ministerpräsidenten berufen kann. Aus Sicht der Reichsdramaturgie war der Umgang mit dem empfindlichen Göring-Protégé Gründgens dennoch immer heikel: Während man bei anderen „Anweisungen“ erteilte, suchte man Gründgens, z. B. als man 1942 die Freigabe für die Urauf-

⁴³ Vgl. E. v. Naso: Ich liebe das Leben..., S. 616

⁴⁴ GStA 69/Vorgang Nr. 550

⁴⁵ Siehe: A. Mühr: Deutschland, Deine Söhne..., S. 153-156

⁴⁶ Vgl. GStA 508/20

⁴⁷ Siehe GStA 2460; Brief von Gründgens an Jannings, 12.12.1935

führung von Arnold Bronnens „Gloriana“ zurückziehen will,⁴⁸ im Gespräch zu überzeugen – und Gründgens willfahrte (in den wenigen bekannten Fällen)⁴⁹ gewöhnlich politisch begründeten Absetzungswünschen.

Ein regelmäßiger Kontakt in Spielplanfragen zwischen Preußischen Staatstheatern und der Theaterabteilung des RMVP unter Reichsdramaturg Schlösser ergab sich schon dadurch, dass die Theaterabteilung die Premierendaten der großen Berliner Theater koordinierte und Reservierungen von Stücken entgegennahm, womit vermieden werden sollte, dass zwei oder mehr Bühnen allzu dicht hintereinander die selben Stücke zeigten. (Betroffen waren die „Klassiker“ – im weitesten Sinn –, bei tantiemenpflichtigen neueren Stücken wurde dies ja durch die Aufführungsverträge mit den Bühnenverlagen geregelt.). Unbekannt ist, ob dieses Verfahren, das ja auch eine gewisse Einschränkung der verbliebenen Spielplanfreiheit bedeutete, auf einer freien Vereinbarung zwischen RMVP und Staatstheater beruhte, z. B. um aus der Konkurrenz möglicherweise entstehende Prestige- und Einnahmeverluste zu vermeiden, oder auf den Wunsch des RMVP zurückging, das verhindern wollte, dass allzu direkte Qualitätsvergleiche von Kritik und Publikum angestellt werden konnten – denn alle Produktionen sollten ja möglichst den „unvergleichlichen“ Standard der Kulturleistungen im „Dritten Reich“ demonstrieren. Die Sonderstellung der Preußischen Staatstheater zeigt sich wiederum darin, dass Gründgens (seit 1941 spätestens) unmittelbar vor Spielzeitbeginn von der Theaterabteilung über die Saisonplanung der anderen wichtigen Berliner Bühnen, die ihre Spielpläne im RMVP zur Genehmigung vorzulegen hatten,⁵⁰ informiert wurde, während Gründgens erst danach vage Auskunft über seine Absichten gab und etwaige Überschneidungen der Stückwünsche ansprach.⁵¹

In einigen Fällen wirkte Schlösser dann darauf hin, dass Gründgens den Zuschlag erhielt. So hatte Gründgens beispielsweise 1940, wie Jutta Wardetzky bereits ausführlich dargestellt hat, nach anfänglichem Sträuben dem RMVP den Gefallen getan, Mussolinis „Cavour“ als propagandistische Festaufführung herauszubringen.⁵² Gründgens hätte lieber den „Cesare“ von Mussolini/Forzano – mit sich selbst in der Titelrolle – gespielt, hatte dafür auch schon Dispositionen getroffen. Seine Zurückhaltung galt also eher dem schwachen und mit italienischer Nationalgeschichte des 19. Jahrhunderts befassten Stück, weniger dem Autor selbst.⁵³ Schlösser bedankte sich, indem er den Darmstädter Intendanten Franz Everth

⁴⁸ Vgl. Th. Eicher: Theater im „Dritten Reich“..., S. 305

⁴⁹ Siehe: Ebd., S. 350ff.

⁵⁰ Gründgens musste, wie dargestellt, den Spielplan nicht in gleicher Weise zur Genehmigung vorlegen. Hier irrt J. Wardetzky; in: dies.: Theaterpolitik im faschistischen Deutschland..., S. 130

⁵¹ Vgl., Bl.107f. u. 231f.

⁵² Vgl. J. Wardetzky: Theaterpolitik im faschistischen Deutschland..., S. 130

⁵³ Vgl. Gründgens an Schlösser, 13.4.1940; zit. bei J. Wardetzky: Theaterpolitik im faschistischen Deutschland..., S. 317; Dramaturg v. Naso war nach eigenen Angaben bereits 1939 eigens nach Mailand gereist, um sich das Stück anzusehen, und will Gründgens die Rolle empfohlen haben; vgl. E. v. Naso: Ich liebe das Leben..., S. 627; Indizien ergeben sich auch aus Aktenvermerken der

veranlasste, zugunsten von Gründgens auf das vertraglich gesicherte Aufführungsrecht von Ostrowskis „Der Wald“ zu verzichten.⁵⁴ Auch später leistete Schlösser schon einmal „heimliche Hilfe“, als Gründgens Schillers „Turandot“ zur Aufführung vorbereitete, obwohl eigentlich Eugen Klöpfer dieses Stück für die Volksbühne reserviert hatte.⁵⁵ Generelle Bevorzugung genoss Gründgens allerdings hier nicht. So musste er zum Beispiel auf „Ödipus“ verzichten, als für Klöpfer hier ältere Rechte bestanden.⁵⁶

Die Verhandlungsgepflogenheiten zwischen RMVP und Gründgens sind, auch in anderen dokumentierten Fällen, geprägt von einer besonderen Rücksichtnahme, die man seitens des RMVP dem „preußischen Bereich“ entgegenbringt. Auf der anderen Seite schlägt Gründgens manchen kleinen Gefallen heraus, ist aber immer bemüht, keinen Anstoß zu erregen. So fragt er etwa, als man während des Krieges Shaws „Die Häuser des Herrn Satorius“ spielen will – „ein Stück, das er [Gründgens; P. J.] für besonders antiplutokratisch hält“, wie Schlösser notiert – vorsichtshalber beim Reichsdramaturgen nach, der, wie auch später bei Shaws „Heiliger Johanna“, keine Bedenken erhebt.⁵⁷

In Fragen der Stückauswahl war Gründgens also im Grunde ebenso frei bzw. unfrei wie seine anderen Intendantenkollegen auch: Aus dem Angebot prinzipiell erlaubter Stücke musste mittels der „Schere im Kopf“ angesichts der aktuellen politischen Lage und mit Rücksicht auf machtpolitische Personenkonstellationen noch das nicht Opportune ausgesondert werden. Freilich gab es in der Provinz ein stärkeres Hineinregieren eigentlich nicht zuständiger lokaler Funktionäre und auch in Berlin war besonders Heinz Hilpert am Deutschen Theater durch das unmittelbare Augenmerk von Goebbels stärker eingeschränkt. Was die tatsächliche Spielplangestaltung anging war Gründgens, bei diesen prinzipiellen Rücksichten, aber „freier“, vor allem flexibler als seine Kollegen, da er diesen nicht vom RMVP genehmigen lassen musste und theoretisch nicht zum Aufführen bestimmter Stücke durch das RMVP gezwungen werden konnte (was in der Praxis aber auch an anderen Bühnen kaum vorkam). Zudem scheint das realisierte Spielplanprofil – darauf wird noch näher einzugehen sein – der auch von Göring erwünschten Funktion des Hauses angemessen gewesen zu sein. So war es weniger die formale theaterpolitische Machtkonstellation als die von Gründgens gerne betriebene Stilisierung der spezifischen künstlerischen „Aufgabe“ des Preußischen Staatstheaters, womit er den Versuchen begegnete, Druck auf seine Spielplanentscheidungen auszuüben. Und dies letztlich auf

Generalintendanz, die mit ausdrücklichem Hinweis auf die geplante „Cesare“-Aufführung im Rahmen des „Deutsch-italienischen Kulturaustauschs“ im August 1939 Verbesserungen der bühnentechnischen Anlagen fordern: es müssen also schon Ausstattungsüberlegungen vorhanden gewesen sein; vgl. GStA 134/365

⁵⁴ Vgl. ebd., Bl. 30-48

⁵⁵ Vgl. ebd., Bl. 109 u. 113

⁵⁶ Vgl. ebd., Bl. 19; Gründgens hat die Rolle dann im Dezember 1946 am Deutschen Theater in Berlin und im September 1947 in Düsseldorf gespielt

⁵⁷ Vgl. BArch, R 50.01/292, Bl. 89 u. 197

Grundlage des Vertrauens, das Göring in ihn setzte und das er durch Erfolg rechtfertigte – und nicht durch nicht zu gewinnende Konflikte mit dem RMVP aufs Spiel setzte.

Aufführungskontrolle?

Da Spielpläne streng genommen nicht aus Stücken, sondern aus deren Aufführungen bestehen, schließt sich hier die Frage nach einer Kontrolle von Inszenierungen und deren Wirkung durch das RMVP an. Grundsätzlich gab es keine flächendeckende Abnahme von Inszenierungen z. B. durch einen bei der Generalprobe anwesenden Mitarbeiter des RMVP, sondern dies geschah nur in Einzelfällen, insbesondere wenn man bei der Uraufführung eines neuen Stückes politisch-ideologische Probleme befürchtete. Für die Preußischen Staatstheater ist ein solcher Fall nicht belegt. In der Praxis des RMVP kam es dagegen wohl häufiger vor, dass man Mitarbeiter der Theaterabteilung im Nachhinein in bereits ange-laufene Produktionen schickte, wenn Beschwerden eingegangen waren. Die Personal- und Stückselektion, sowie das Instrumentarium drohender Sanktionen sollte hier wohl im Vorfeld schon unterbinden, dass an „kulturbolschewistische Experimente“ der „Systemzeit“ und dergleichen angeknüpft würde, bzw. unerwünschte aktuelle Anspielungen mit Hilfe eigentlich unverdächtiger Texte unternommen würden. Andererseits wird man auch das „Risikopotential“, besonders in der „Provinz“, nicht überschätzen dürfen: Leistungen, wie die in Berlin belächelten Inszenierungen Ulbrichs waren wohl für viele Stadttheater eher guter Durchschnitt, und so konnte sich Ulbrich später denn auch unangefochten in Kassel behaupten. Und es gab sicher keine Veranlassung, etwa eine „Wallenstein“-Inszenierung Ulbrichs im Vorfeld einer Begutachtung hinsichtlich politisch-ideologischer Absichten oder ästhetischer „Entartung“ zu unterziehen. Es fehlte wohl – auch bei jenen, die das „Systemtheater“ nicht zuletzt aus Verständnislosigkeit gegenüber dem Ungewohnten abgelehnt hatten, – an Bewusstsein für die grundsätzlich nicht ohne Interpretation auskommende „Gemachtheit“ von Theaterinszenierungen. Der Begriff der „Werktreue“, von dem noch ausführlich die Rede sein wird, ist auch oft Ausdruck dieses fehlenden Bewusstseins.

Für die Preußischen Staatlichen Schauspiele gibt es nicht einen einzigen belegten Fall, in dem eine Produktion aufgrund ihres aufführungsästhetischen Charakters durch eine Intervention des RMVP abgesetzt worden wäre, und Belege dafür, dass Inszenierungen des Staatstheater auf Missfallen von Goebbels bzw. seinen Mitarbeitern gestoßen sind, sind rar und sie sind interpretationsbedürftig.⁵⁸ Grundsätzlich scheinen die wenigen in den erhaltenen Akten der Theaterabteilung des RMVP dokumentierten Fälle mit einer kriegsbedingt steigen-

⁵⁸ Allerdings sind durch Bombenschäden bedingte Lücken in der Aktenüberlieferung des RMVP zu bedenken.

den „Defätismus“-Angst zu tun zu haben, ohne dass allerdings Reichsdramaturg Schlösser selbst besondere Hysterie an den Tag gelegt hätte. Und es sind zu wenige und zu harmlose Fälle, als dass man behaupten könnte, dass das Staatstheater grundsätzlich Anlass zu dem Verdacht gegeben hätte, hier fänden politisch missliebige Dinge statt.

Als im Februar 1942 die Uraufführung von Walter Erich Schäfers im alten Rom spielenden Familienmelodram „Claudia“ – in der Titelrolle Käthe Dorsch – mit einigen Pfiffen endet, wird Reichsdramaturg Schlösser von Goebbels zu einer Stellungnahme wegen „erheblicher Diskussionen in der Fachwelt“ aufgefordert. In dieser Stellungnahme geht es Schlösser in erster Linie darum, die Freigabe des Stückes zu verteidigen: wie sich gezeigt habe, gäbe es nichts, was Anstoß erregen könne, es sei lediglich ein „verlorener Abend“ gewesen. Die Pfiffe könnten ebenso der Regie (von Karl Heinz Stroux) wie der Darstellung gelten,

„wenn aus den unerfindlichsten Gründen das letztere von einem Großteil der Kunstbetrachter und des Publikums (weil beide unter der Suggestion stehen, daß im Preußischen Staatstheater alles großartig wäre) auch nicht zugegeben wurde. Ich kann bei dieser Gelegenheit die Bemerkung nicht unterdrücken, daß die Leistungen der verschiedenen Preußischen Staatstheater sehr unterschiedlich sind, vor allem auch, daß das neue Lustspielhaus keineswegs zur Untermauerung erworbenen Rufes beiträgt. [...] Ich fasse zusammen: Ein schwaches Stück eines sonst begabten Autors, eine missglückte Regie [Schlösser moniert Textunverständlichkeit und Länge der Aufführung; P. J.], aber kaum ein Anlass zu ernstlichen Diskussionen in kulturpolitischer oder gar politischer Beziehung.“⁵⁹

Diese Erörterungen zwischen Goebbels und seinem leitenden Theaterkontrolleur lagen also auf der Linie der Aufklärung ungewöhnlicher Vorkommnisse, führten offenbar nicht zu einer dienstlichen Kontaktaufnahme mit Gründgens und zeigen – bei allem erkennbaren Neid auf das Prestige der Staatstheater – das grundsätzliche Interesse an dessen erfolgreicher Arbeit.

Anfang Januar 1943 beschwert sich Pg. Karl Cerff, der Leiter des Hauptkulturamts in der Reichspropagandaleitung der NSDAP, bei Goebbels über die Aufführung von Schillers „Der Parasit“: Besonders zwei Stellen halte er für „heute fehl am Platz“ und nicht geeignet, die Stimmung positiv zu beeinflussen – wenn es dort heiße, dass Veröffentlichungen von Ministern doch immer von anderen gemacht seien, und am Schluss festgestellt werde, dass es Gerechtigkeit nur auf der Bühne gäbe. „Die bei diesen Stellen hämisch grinsenden Spießer und Intellektuellen“ hätten ihn „auf alle Fälle sehr nachdenklich gemacht“ und er empfehle, Göring Änderungen vorzuschlagen.⁶⁰ Schlösser vermerkt, er habe Gründgens telefonisch angekündigt, dass und warum er eine Aufführung des Stückes besuchen werde. Dieser habe sich einverstanden erklärt, sei aber wegen einer anderen Sache nervös

⁵⁹ BArch R 50.01/292, Bl. 141; Hervorheb. i. O.

⁶⁰ Ebd., Bl. 203

gewesen: Gründgens befürchte „sauere Reaktionen“ des Publikums bei der anstehenden Premiere von „Der tapfere Herr S.“ von Hans Hömberg.⁶¹ Schillers Bearbeitung des französischen satirischen Lustspiels von Picard, inszeniert wiederum von Stroux, lief allerdings schon seit November 1942, war auch keine exklusive „Ausgrabung“ des Staatstheaters, sondern wurde seit 1934/35 neun mal in der NS-Zeit inszeniert.⁶² Die gesteigerte Nervosität gegenüber allem, was „negative Stimmung“ verbreiten könnte, erklärt sich im Januar 1943 natürlich aus dem Bekanntwerden des militärischen Desasters vor Stalingrad. Darauf bezog sich auch Gründgens' Besorgnis hinsichtlich der Premiere von Hömbergs Sokrates-Stück, denn nicht die Spitzen gegen „überdimensionale Staatsaufträge der Bildhauerei“, in der das RMVP selbst längst die „leichte Parodie der Arbeiten des Herrn Thorak“ erkannt und gebilligt hatte,⁶³ waren das Problem, sondern der Kriegsbezug: Hömbergs mit aktuellen Aperçus witzelndes Lustspiel zeigt Sokrates als mit seiner Frau zankenden Kriegsteilnehmer – ein „leichter Ton“, der angesichts der „Entwicklung in Front und Heimat“ einen „empfindlichen Nerv“ treffe, wie Schlösser an Goebbels Staatssekretär Leopold Gutterer berichtet. Gründgens wäre gut beraten gewesen, wenn er die Premiere „auf bessere Tage“ verschoben hätte, so Schlösser, und „man sollte hoffen, dass Gründgens sich zu einer unauffälligen Zurückziehung aus dem Spielplan entschliesse.“⁶⁴ Gründgens kam selbst zu diesem Schluss und setzte das Stück nach nur vier Aufführungen ab, ohne dass eine direkte Aufforderung des RMVP überliefert wäre. Der „Parasit“ wurde dagegen weitergespielt (auch in der folgenden Spielzeit) und es ist nicht bekannt, ob Gründgens Veränderungen vorgenommen hat.

Als sich im März 1944 ein Zuträger bei Schlösser über die „Othello“-Produktion des Staatstheaters beschwert, betrifft dies abermals nicht die Aufführung, sondern die Probleme, das Stück mit der Rassenideologie der Nazis in Einklang zu bringen. Jedoch hatte man längst entschieden, diesen „Klassiker“ mit der Ausrede, der Mohr sei ein Maure, zuzulassen, unternahm also nichts.⁶⁵ Während der Verfasser des „Othello“-Berichts aber glaubte annehmen zu dürfen, die reservierten Publikumsreaktionen seien Ausdruck „guten Instinktes“ in Rassenfragen, scheint man im RMVP eher mit Misstrauen auf das Staatstheaterpublikum geblickt zu haben. Dies kam noch einmal zum Ausdruck, als Gründgens nach der Schließung der Theater im September 1944 den Versuch unternahm, mit Rezitationsabenden die Arbeit fortzusetzen. Dabei kam es bei einer Veranstaltung mit Szenen aus „Faust“ zu einer „kleinen politischen Demonstration“: „Es setzte ein spontaner

⁶¹ Ebd., Bl. 204

⁶² Vgl. Th. Eicher: Spielplanstruktur 1929-1944. In: H. Rischbieter (Hg.): Theater im „Dritten Reich“..., S. 331

⁶³ Vgl. ebd., Bl. 412

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Vgl. ebd., Bl. 335ff.

Applaus im Publikum ein, der sich offenbar auf aktuelle Fragen bezog“, vermerkt ein Mitarbeiter der „Künstlerkriegseinsatzstelle“. Daraufhin schreibt Schlösser am 3. Oktober an Goebbels:

„Wie begründet Ihre Ablehnung eines Versuches mit öffentlichen Rezitationsabenden im Preußischen Staatstheater war – ein Unternehmen, das ich selbst zunächst für diskutabel hielt –, geht auch daraus hervor, daß das intellektuelle, snobistische Publikum die Mephisto-Stelle
Vom Rechte das mit uns geboren ist
Von dem ist leider nie die Frage
mit offenkundig tendenziösem Beifall ausgezeichnete, was ich für die Folge gebührend in Erinnerung behalten werde.“⁶⁶

In den im „Gründgens-Nachlass“ erhaltenen Interview-Niederschriften zur Gründgens-Biographie von Curt Riess findet sich die Aussage, Gründgens habe diese Sätze bewusst überlaut von der Rampe aus ins Publikum gerufen und man habe sie als Kommentar zu den Prozessen nach dem Attentat auf Hitler vom 20. Juli 1944 verstanden.⁶⁷ Ob Gründgens tatsächlich dies im Sinn hatte, wird sich nicht mehr klären lassen, es mag vielleicht auch mehr an der besondere Disponiertheit von Teilen des Publikums in der Schlussphase des Regimes gelegen haben, das solchen „Stellen-Applaus“ auch andernorts als Ventil für aufgestauten Unmut benutzte. Allerdings wird aus dem Schlösser-Zitat ebenfalls klar, dass dieses Vorkommnis nicht der Grund für den Abbruch der Rezitationsabende war. Hier ging es wohl eher um eine einheitliche Linie im „Totalen Krieg“ und darum, zu verhindern, dass sich andere Theaterleiter auf dieses Beispiel berufen konnten. Dass das Staatstheaterpublikum als „Spießer“, „Intellektuelle“ und „Snobs“ charakterisiert wird, weist in negativer Formulierung auf die Funktion hin, die man den Staatstheatern in der Nazizeit zugedacht hatte: die Integration groß- und bildungsbürgerlicher Schichten, aus denen sich die unverzichtbaren Eliten rekrutierten.

Der einzig dokumentierte Fall, in dem eine Produktion des Staatstheaters nachweislich große Verärgerung bei Goebbels ausgelöst hat, ist die Inszenierung von Shakespeares „Richard II.“ von Jürgen Fehling, mit Gründgens in der Hauptrolle. Und das Problem bestand hauptsächlich darin – das lässt sich in Goebbels „Tagebüchern“⁶⁸ gut nachvollziehen –, dass diese Inszenierung bereits vor der Berliner Premiere (5.5.1939) im Programm der Wiener Reichstheaterfestwoche angekündigt worden war, dann aber nicht nach dem Geschmack des RMVP ausfiel. Im Jahr zuvor noch war Goebbels ausgesprochen glücklich darüber gewesen, den frisch angeschlossenen Wienern mit Gründgens und dem Preußischen

⁶⁶ Ebd., Bl. 272

⁶⁷ Angabe von Elisabeth Kuhlmann, die beim Interview mit Franz Nicklisch anwesend war; noch ohne Signatur im „Gründgens-Nachlass“ der Staatsbibliothek zu Berlin

⁶⁸ Im Folgenden zitiert nach der Neuauflage v. Elke Fröhlich, München 1993 ff.; da die Eintragungen nach Daten leicht aufzufinden sind, sei auf eine Angabe von Seitenzahlen verzichtet.

Staatstheater die Überlegenheit der Berliner Theaterkunst zu demonstrieren. Am 14. Juni 1938 notierte er über das „Hamlet“-Gastspiel zur Reichstheaterfestwoche: „etwas dekadent“ zwar der Hauptdarsteller Gründgens, aber: „im Ganzen Höhepunkt der deutschen Theaterkunst. Das Publikum ist begeistert. Ein ganz großer Erfolg“. Knapp ein Jahr danach, am 13. Mai 1939, vermerkt Goebbels dagegen enttäuscht:

„Richard II.‘ im Staatstheater ist sehr schlecht gemacht. Wir können es kaum mit zur Wiener Theaterfestwoche nehmen. Aber seine Absetzung ist auch sehr schwer.“,

wobei mit der „Absetzung“ die vom Wiener Programm, nicht etwa vom Spielplan der Staatstheater gemeint war. Die Aufführung versuchte an die Raumlösungen der „Richard III.“-Inszenierung anzuknüpfen⁶⁹ und Gründgens war darin, der Rolle entsprechend, zweifellos noch „dekadenter“ als in seiner Hamlet-Darstellung. Doch setzte Göring persönlich durch, dass die Produktion in Wien gezeigt wurde,⁷⁰ vielleicht schon um den Prestigeverlust abzuwenden, den eine Absetzung bedeutet hätte. Am 7. Juni notiert Goebbels dann, auch etwas von seinem eigenen Theatergeschmack andeutend, in sein „Tagebuch“:

„Abends Burgtheater Gastspiel Preußisches Staatstheater ‚Richard II.‘ Gründgens unter Fehlings Regie. Alles sehr kalt und kalkuliert. Man wird gar nicht warm dabei. Hier ist die Bühne nur noch Experimentierfeld. Ich bin ganz unbefriedigt davon. Auch das Publikum bleibt gänzlich ungerührt. Wir werden diese Experiment niemals wiederholen.“

Doch führt dies zu keiner dauerhaften Verstimmung, denn Goebbels vermerkt schon tags darauf:

„Abends gründlich mit Gründgens ausgesprochen. Er ist doch ein kluger und irgendwie auch sympathischer Kerl. Und vor allem kann er sehr viel. Er wird seine Aufgabe schon meistern.“

Allerdings findet diese Inszenierung gelegentlich in den Akten des Propagandaministeriums wieder Erwähnung als warnendes Beispiel, so etwa wenn Schlösser gegenüber Goebbels 1940 die „Richard II.“-Inszenierung des Deutschen Theaters als deutlich unterschieden vom „fast kulturbolschewistischen Versuch Fehlings und Traugott Müllers“ lobt.⁷¹ Als Fehling im Streit mit Gründgens 1939 das Staatstheater kurzzeitig verlässt, will Schlösser die für ein Engagement des Regisseurs in Frage kommenden Bühnen verpflichten, auf keinen Fall einen „Fehling-Stil a la ‚Richard II.‘“ zu dulden.⁷² Bemerkenswerter Weise ist es aber immer

⁶⁹ Vgl. den mit zahlreichen Fotos versehenen Beitrag von Hans-Thies Lehmann: Richard der Dritte, 1937 – eine Skizze, in: G. Ahrens(Hg.): Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling..., S. 172-183

⁷⁰ Vgl. Goebbels-Tagebücher, Eintragungen 16. u. 18.5.1939; vgl. auch A. Mühr, Deutschland, Deine Söhne..., S. 179-182

⁷¹ Zit. bei J. Wardetzky: Theaterpolitik..., S. 308

⁷² Vgl. BAArch, R 50.01/150, Bl. 418

die „Richard II.“-Inszenierung, die Schlösser in Erinnerung bringt, und nicht die legendäre und oft als regimekritisch beschriebene Fehling-Inszenierung von „Richard III.“,⁷³ die also offenbar kein vergleichbares Aufsehen im RMVP verursacht hat. Und: Der schwierige Fehling galt auch im RMVP als „ursprünglich reich begabter Mann“ (Schlösser), dessen künstlerische Potenz man erhalten wollte, auch wenn man sich – gemeinsam mit Gründgens, der Schlösser im Oktober 1939 sein Herz ausschüttet – Sorgen machte, er sei „auf dem Weg zum künstlerischen Selbstmord“. Zwar will man andere Intendanten dazu verpflichten, dass Fehling ihre Häuser nicht „zum Tummelplatz seiner abzulehnenden Experimente“ mache – „sehr richtig!“ notiert „Dr. G.“, also Goebbels selbst, dazu am Blattrand – andererseits lässt man ihn aber weiterarbeiten, was nach dem heftigen Bruch mit Gründgens nicht mit der Göring-Protektion allein zu erklären ist.⁷⁴ Auch in der Personalpolitik waren die Interessen von „Goebbels-Bereich“ und „Göring-Bereich“ nicht so getrennt, wie später gerne behauptet.

Engagementfreiheit und der Schutz bedrohter Kollegen

Was die Engagementfreiheit im Allgemeinen anbelangt, so durfte auch Gründgens prinzipiell niemanden engagieren, der nicht Mitglied der von Goebbels kontrollierten Reichstheaterkammer war. Auch nach der formalen Einigung zwischen Goebbels und Göring 1934 wurden die unter Federführung der RThK ausgeweiteten „rassischen Säuberungen“, z. B. nun auch bei „Mischehen“, in der Regel ebenfalls im Bereich der Preußischen Staatstheater umgesetzt, ohne dass man hier auf die Idee gekommen wäre, sich auf eine Sonderstellung zu berufen. Freilich waren diese „Säuberungen“ keine Spezialität des RMVP für die Reichskulturkammer, sondern wurden reichsweit ausgehend vom öffentlichen Dienst, z. B. auch in der preußischen Beamtenschaft durchgesetzt. Waren bei den systematischen Aktionen 1933 (RThK-Zwangsmemberschaft mit Ariernachweis) und ab 1935 („Mischehen“) die meisten Betroffenen ausgeschlossen worden, so gab es doch noch ungelöste Einzelfälle. Im Kulturbereich wurde Hans Hinkel als Sonderbeauftragter von Goebbels mit der weiteren „Entjudung“ des Kultursektors betraut. Dessen Eifer setzte man lediglich in Ausnahmefällen Grenzen, wenn ausdrücklich Wünsche z. B. Görings oder gar Hitlers einer Entlassung entgegenstanden, wie etwa im Fall des „jüdisch versippten“ Opersängers Max Lorenz, der an der Staatsoper und in Bayreuth weiter arbeiten durfte. So kam es auch an den Preußischen Staatstheatern dazu, dass in „Mischehe“ lebende Mitglieder entlassen wurden

⁷³ Siehe Anm. 69

⁷⁴ Vgl. ebd., Bl. 417

oder sich scheiden ließen, um den Anforderungen der RThK zu entsprechen.⁷⁵ Im Schauspielbereich allerdings war davon zunächst lediglich Paul Bildt betroffen und es gelang, diesen – ohne Scheidung – zu halten.

Das Protokoll eines Gespräches zwischen Generalintendant Tietjen, Verwaltungsdirektor Scheffel und „Reichskulturwalter“ Hans Hinkel vom 25. Mai 1936, überliefert in den Akten der Generalintendanz, ist ein derart anschauliches Dokument für den Umgang zwischen „Göring-Bereich“ und einem wichtigen Funktionär des Goebbels-Ministeriums, dass es im Folgenden ausführlicher wiedergegeben sein soll. Demnach berichtet Tietjen Hinkel zunächst, er habe Göring in der „Mischehenfrage“ Vortrag gehalten, dieser ließe „ausrichten“, er sei mit allem einverstanden was sie beide beschließen würden, trete durchaus auf den Boden der Reichsentscheidungen, bitte nur um „freundschaftliche Verständigung“. Im Fall des Opernsängers Karl August Neumann stimme Göring Hinkels Vorschlag zu, dass dieser ausscheiden müsse (jedoch geschah dies dann nicht)⁷⁶, und Tietjen berichtet weiter:

„In Sachen Bildt bittet der Herr Ministerpräsident von diesem Jahr absehen zu wollen, da ich annehme, daß ihn Herr Intendant Gründgens für unabkömmlich erklärt hat. Der Herr Ministerpräsident bittet Sie, das auf ein Jahr noch auszusetzen. [...]

Hi [Hinkel; P. J.]: Sie wissen, Herr General-Intendant, daß die Affaire Bildt sich bei mir immer sehr mies auswirkt. Ich meine, darüber sind wir uns klar, nicht war? Ich weiss, daß das sozial, sagen wir mal, ein so genannter Härtefall ist. Aber gerade die Affaire Bildt liegt mir immer im Magen. Denn ich kriege sie dauernd und dauernd, aus allen Ecken und Enden auf das Butterbrot geschmiert. Sie kennen ja die Meute von Leuten, wie die ist, und die lieben Kollegen kommen auch noch hinzu, in dem Moment, wo ich hier aus anderen Gründen gegen irgendjemand vorgehen muss. Sogar habe ich neulich 2 Fälle gehabt, wo ich einen direkten Befehl von Wiedemann, von der Reichskanzlei, hatte für den Führer, ja, pünktlich kommen die Leute und sagten: ja, warum denn Bildt.

Sie wissen, nur damit wir uns klar darüber sind. Glauben Sie, daß es Sinn hat, nochmals mit Gründgens darüber zu sprechen?

G.I. [Generalintendant Tietjen; P. J.]: Ja, bitte, natürlich, selbstverständlich! Das ist doch immer gut, über die Dinge zu sprechen, und daß Sie Ihre Bedenken vielleicht jetzt Gründgens sagen. Ich nehme an, daß Gründgens mit dem Chef gesprochen hat, denn er sagte mir sofort: hören Sie mal, der ist doch unabkömmlich. Und das kann er ja von nirgend anders her haben als von Gründgens. Ich werde Ihnen das empfehlen. Es ist auch wegen der Berufung; das ist nicht ganz leicht; den einen setzt man raus und den andern lässt man drin.“

Ob es Hinkel dann tatsächlich noch für Erfolg versprechend hielt, nach dieser zweifachen Berufung auf Göring mit Gründgens über Bildt zu sprechen, ist nicht bekannt. Anschließend wird der Fall des Opernregisseurs Joseph Gielen angesprochen, der aus Dresden geholt worden war, nun aber auch unter die Bestimmungen zur „Mischehe“ fiel. „Ein blöder Punkt“,

⁷⁵ Vgl. GStA 890/338ff

⁷⁶ Neumann war offenbar bis 1944 mit einer Sondergenehmigung tätig; vgl. die im Folgenden angeführte Liste von 1938 und das Bühnenjahrbuch von 1944.

befindet Hinkel, wiederum den „Führer“ ins Spiel bringend: Er habe vom Führer neulich die Genehmigung bekommen, „alles was irgendwie jüdische Fälle sind oder Mischehen oder irgend so etwas ähnliches“ aus dem Bereich der Kammer herauszunehmen und Sonderregelungen von seiner Dienststelle aus direkt nach Vorlage beim Minister bzw. der Reichskanzlei zu geben. Tietjen beeilt sich darauf hinzuweisen, Gielen werde nur gebraucht, weil der scheidende Generalmusikdirektor Clemens Krauss Oberspielleiter Rudolf Hartmann mit nach München nähme; er habe „Generalorder“ gegeben, dass Neuengagements Betroffener nicht mehr getätigt werden könnten – auch im Schauspiel nicht (eine Beschwichtigung, die nicht den Machtverhältnissen im Haus entsprach, s. u.). Es gäbe nur diese „nennen wir sie ‚ablaufenden‘ Fälle“, „bis auf den Fall Bildt, wo der Chef persönlich diese Erklärung abgegeben hat; denn der Vertrag ist abgelaufen. Da ist es dann vielleicht sehr gut, wenn Sie mal mit Gründgens sprechen.“

Danach spricht Verwaltungsdirektor Scheffels – also keine Chefsache mehr – mit Hinkel noch über drei Kammermusiker, die Hinkel entfernt sehen möchte, bei denen es aber, wie Scheffel erklärt, juristisch gesehen so sei, „dass sie tatsächlich nach den Nürnberger Gesetzen gerade auf die Butterseite fallen“: „Wir sind ja gar nicht wild darauf, sie zu behalten“, man hätte „sehr nette junge Kammermusiker-Anwärter“, denen man die Stellen gerne geben würde, hätte aber rechtlich keine Handhabe. Hinkel schlägt vor, Kurt Singer vom „jüdischen Theater“ (gemeint: der Kulturbund Deutscher Juden) zu fragen, ob er sie haben wolle, man könne sie dann pensionieren und sie könnten dort dazuverdienen. Mit dieser Anregung schließt das Gespräch.⁷⁷ Am 16. Dezember 1936 erbittet Hinkel noch einmal – „ohne in die besonderen Rechte des Herrn Generaloberst bezüglich der Preußischen Staatstheater eingreifen zu wollen“ – um Auskunft über die weitere Behandlung der Mischehefragen, da eine „dortseits“ geführte Kartei mit Vermerken über die Sonderbehandlung einzelner Fälle dem Führer in Zeitabschnitten unmittelbar vorgelegt werde. Im Entwurf des Antwortschreibens vom 17. Dezember wird seitens der Generalintendanz erneut angegeben, der Führer habe Max Lorenz für „unabkömmlich“ erklärt. „Die gleiche Unabkömmlichkeit spricht der Generaloberst [Göring; P. J.] für den Schauspieler Bildt aus.“⁷⁸

Es ist ein merkwürdiges Pokerspiel, in der die direkte Berufung auf Göring so lange sticht, wie Hinkel nur mit einem allgemeinen Willen des Führers drohen kann, andererseits Nützlichkeitsargumente wie im Fall Gielen ohne die direkte Berufung auf Göring nicht ausreichend sind. Tietjen, der ja Göring unmittelbar vor der Besprechung gesehen hatte, war es aber offenbar nicht gelungen, im Fall Gielen eine ähnlich klare Stellungnahme des

⁷⁷ Vgl. GStA 890/335-337

⁷⁸ GStA 890/338

mächtigen Ministerpräsidenten zu bekommen, wie Gründgens im Fall Bildt.⁷⁹ Vielleicht wollte Tietjen dies auch nicht. Inwieweit hier und in anderen Fällen auch der Einfluss von Emmy Sonnemann, mittlerweile verheiratete Göring, eine Rolle spielte, oder auch die Fürsprache von Görings Ex-Geliebten, der Bühnendiva Käthe Dorsch, deren Engagement in solchen Fällen belegt ist,⁸⁰ ist nicht bekannt. Bemerkenswert am obigen Gesprächsprotokoll aber auch: Wer wie die drei genannten Kammermusiker nur ein kleineres Rädchen im Theatergetriebe war, der hatte wenig Aussicht auf den Einsatz seiner Theaterleitung für mögliche Sondererlaubnisse.

Solche gab es aber keineswegs nur an den von Göring kontrollierten Häusern, waren kein Beleg für dessen angeblich „liberale“ Haltung in Kunstdingen, sondern ebenso im „Goebbels-Bereich“ zu finden. Eine Auflistung vom Juli 1938 beispielsweise führt knapp 450 Namen von Bühnenschauspielern⁸¹ und Operndarstellern auf, die seit 1933 aus „rassischen“ Gründen von der RThK auszuschließen waren, von denen allerdings zu diesem Zeitpunkt 76 aufgrund einer Sondererlaubnis weiterarbeiten durften. Davon waren in der Spielzeit 1938/39 sechs am Preußischen Staatstheater beschäftigt, drei am Schauspiel (Paul Bildt, Paul Henckels und Heinz Rühmann) und drei an der Oper (Max Lorenz, Frida Leider und Karl August Neumann). Der quantitative Eindruck, es hätten rund ein Sechstel der unter die antisemitischen Gesetze der Nazis fallenden Schauspieler weiterarbeiten können, ist aber trügerisch, da die Liste offensichtlich viele der 1933 Vertriebenen nicht aufführt.⁸² Auch war dies nur eine Momentaufnahme, offenbar zur Vorbereitung weiterer „Auskämmungs“-Aktionen im Zuge der Eingliederung der österreichischen Theaterleute. Doch macht diese Auflistung dennoch deutlich, dass Ausnahmen für „Halbjuden“, „Mischlinge“ geringeren „Grades“ und „jüdisch Versippte“ (nicht aber für „Volljuden“) nicht nur bei Gründgens möglich waren. Als sich andererseits im Februar 1935 der „nichtarische“ Schauspieler Richard Goltz beim Staatstheater um ein Aushilfsgastspiel bewirbt, kann ihm Schauspieldirektor Patry auch nur antworten, dass er sich „aufgrund der Gesetze“ „beim besten Willen außer Stande“ sehe, ihm zu helfen.⁸³ Auch Gründgens konnte nicht beliebig viele Schauspieler nur wegen ihres Verfolgtseins engagieren, und bei den Fällen, in denen Gründgens „geholfen“ hat, indem er betroffene Kollegen engagierte, wird man fragen dürfen, ob es sich im jeweiligen Fall in erster Linie um Schutzgewährung oder doch eher um eine Frage der Ensemblebildung

⁷⁹ Im März 1937 trägt Tietjen noch einmal bei Göring den Fall Gielen vor mit dem Ergebnis, dass dessen eigentlich bis 1939 laufender Vertrag aufgelöst wird; vgl. GStA 890/340

⁸⁰ Siehe z. B. ein Schreiben von Hanns Johst vom 26.1.1944 an Himmlers persönlichen Referenten Rudolf Brandt, in dem sich Johst über diese Bemühungen Käthe Dorschs lustig macht; BArch (ehemals BDC), RKK, Johst, Hanns, 8.7.1890

⁸¹ Es gab auch viele reine Filmdarsteller, die nur als Mitglieder der Reichsfilmkammer geführt wurden, also hier nicht berücksichtigt werden.

⁸² Weder Leopold Jessner noch Fritz Jeßner, weder Alexander Granach, Mathilde Sussin noch Wolfgang Heinz sind aufgeführt.

⁸³ Siehe: GStA 582/153 u.155

gehandelt hat. Oder ob es, wie zum Beispiel im Fall Heinz Rühmann, darum ging, einen Filmstar mit seinem Haus zu verbinden. Rühmann hatte ja ohnehin bereits vor seinem Engagement am Staatstheater eine Sondererlaubnis von Goebbels erhalten, hatte sich dann von seiner jüdischen Frau – wohl einvernehmlich und nicht nur aus Karrieregründen⁸⁴ – getrennt und seine Arbeit am Staatstheater, wo er zwei Auftrittsserien mit Lustspielen gab, war vergleichsweise marginal im Verhältnis zu seiner Bedeutung im von Goebbels kontrollierten Film. Das Engagement Rühmanns entsprach also eher der generellen Strategie von Gründgens, seinen kleinen Nebenspielstätten mit Unterhaltungsfunktion (Kleines Haus ab 1935, Lustspielhaus ab 1941), den Glanz großer Filmnamen zu verleihen.

Auch Paul Henckels wies nach 1945 darauf hin, dass Gründgens ihn engagiert habe, da er Wert auf die Filmpopularität seiner Schauspieler gelegt habe⁸⁵. Henckels, „Halbjude“ und mit einer „Volljüdin“ verheiratet, nach den Nürnberger Gesetzen also selbst als „Volljude“ geltend, war besonders von den rassistischen Gesetzen der Nazis betroffen und musste sich bei einem Clearing-Verfahren im Februar 1946 vor der Berliner „Kammer der Kunstschaffenden“ die Frage gefallen lassen, wie er erklären könne, „warum er nicht den selben Leidensweg“ wie vergleichbar kategorisierte Menschen habe gehen müssen. In seinem Interview gibt Henckels zunächst an, nie irgendwelche „Konzessionen“ gemacht zu haben, und vermeidet v. a. den Eindruck, mit Goebbels zu tun gehabt zu haben: Gründgens habe ihm den Schutz Görings verschafft, Goebbels habe die Angelegenheit dann wohl stillschweigend hingenommen. Betrachtet man dagegen die vorhandenen Unterlagen aus der Fachschaft Film der Reichsfilmkammer (RFK) – aus der RThK sind keine Unterlagen erhalten – so gewinnt man einen etwas anderen Eindruck. Henckels war, wie dieser in seiner schriftlichen Stellungnahme auch etwas genauer ausführt, September 1933 in die neu gegründete Fachschaft Film der RFK aufgenommen worden, hatte aber im Fragebogen vom 24. September 1933 falsche Angaben gemacht und seine erste Frau Caecilie Brie, die Tochter eines jüdischen Universitätsprofessors, mit der er von 1909 bis 1920 verheiratet war, als „Arierin“ eingetragen. Verschwiegen hatte er seine seit 1921 bestehende zweite Ehe mit Theodora („Thea“) Grodzcinski, die ebenfalls als „Volljüdin“ den „rassistischen“ Anforderungen der RKK nicht genügte und 1933 selbst als Schauspielerin nicht in die Kammer aufgenommen worden war. Henckels erklärt 1946 mit Recht: „1933 waren meine Frau und ich bekannte und sehr geschätzte Repräsentanten des Berliner Kunstlebens.“ Es erscheint daher merkwürdig, wenn in den zuständigen und teils von alteingesessenen Fachleuten geführten Kammer-Dienststellen nicht bekannt gewesen sein sollte, mit wem Henckels verheiratet war. Man muss daher annehmen, dass es zunächst kein Interesse gab, in seinem Fall die „Formalitäten“ ernst zu nehmen. Zudem konnte er keinen Abstammungsnachweis

⁸⁴ Vgl. Torsten Körner: Ein guter Freund. Heinz Rühmann. Berlin 2001, S. 188ff.

⁸⁵ Vgl. wie im Folgenden: BArch (ehemals BDC), RKK, Henckels, Paul, 9.9.1885

seiner Mutter beibringen. Doch lies man auch hier die Sache auf sich beruhen und war zunächst mit Henckels Hinweis, dass diese Polin sei und das Papier nachgereicht würde, zufrieden. Dass Henckels, der hauptsächlich in der boomenden und von Goebbels besonders „betreuten“ Filmindustrie arbeitete und von diesem auch einmal zum „zwanglosen Beisammensein“ geladen wurde, sich 1934/35 durch den jungen Architekten Egon Eiermann ein Haus im Berliner Prominentenvorort Kleinmachnow errichten ließ, lässt vermuten, dass sich Henckels zu dieser Zeit nicht ernsthaft bedroht fühlte. Anfang 1935 allerdings kamen die verdrängten „Formalien“ plötzlich auf den Tisch: Nach Henckels Darstellung war sein Name in einem Düsseldorfer Verzeichnis über „Eheschließungen von Juden“ aufgefallen, im Februar 1935 gab er daher beim Abstammungsnachweis der Filmkammer seine aktuelle Ehe korrekt an. Im März konfrontiert ihn die Fachschaft Film mit der Information, dass seine Mutter „mosaisch“ sei, doch erhält er bei einem Gespräch mit Vertretern der Filmkammer rasch die „Zusicherung der fördernden Behandlung seines Falles“ und ist „beruhigt“. Am 27. Mai 1935 erhält er von Goebbels eine Sondergenehmigung und kann als ordentliches Mitglied in der RFK verbleiben, ebenso wird ihm dies – durch Vermittlung von Ludwig Körner, wie Henckels selbst angibt – für die RThK gestattet. Henckels nahm also diese wichtige Hürde ganz ohne Gründgens oder Göring, in deren „Bereich“ er erst im Frühjahr 1936 kam, als ihn Gründgens gastweise ans Kleine Haus für eine Komödienproduktion an der Seite von Emil Jannings, und anschließend für ein Singspiel mit Käthe Dorsch verpflichtete. Dass hier „Schutzsuche“ eine Rolle gespielt haben soll, fällt schwer zu glauben, denn noch kam es zu keiner engeren Vertragsbeziehung, sondern Henckels schloss im Theaterbereich für 1936/37 zunächst einmal mit dem Berliner Privattheaterunternehmer Hans Wölffer ab, war dann 1937/38 dort engagiert und nur als Gast am Staatstheater, erst danach fest bei Gründgens, wobei aber der Film sein Hauptarbeitsgebiet blieb.

Auch ist nicht sehr glaubwürdig, wenn Henckels angibt, er habe aus finanziellen Gründen nicht exilieren können, da er seine drei Kinder aus erster Ehe für deren Auswanderung (die zwischen 1936 und 1939 stattfand) habe ausstatten müssen. Im Juli 1936 kann er es sich z. B. erlauben, ein Filmangebot auszuschlagen, da ihm 400 RM an drei Drehtagen als zu geringe Gage erscheint; im Oktober 1936 erwirbt er in Berlin ein Mietshaus. Im Februar 1938 bestätigt Goebbels noch einmal indirekt die Sondererlaubnis, indem Henckels wie anderen Betroffenen ein besonderer Mitgliedsausweis ausgestellt wird. Zu Schwierigkeiten kommt es aber zunehmend durch die Ausweitung der antisemitischen Diskriminierungsmaßnahmen und die Frage, in wieweit davon auch die mit Sondergenehmigung tätigen Künstler betroffen sein sollten. Im Oktober 1938 sprechen Henckels und sein Kollege Erich Fiedler bei der RFK vor um die Führung des Vornamens „Israel“ abzuwenden, da sie einen „Schaden ihrer beruflichen Tätigkeit“ befürchten. Henckels weist – so der Vermerk des Sachbearbeiters 1938 – darauf hin, dass er in dieser Sache auch an

Gründgens herangetreten sei, der die Angelegenheit an Göring weitergeleitet habe. Wie der Sachbearbeiter hinzufügt, sei aber auch der „Stellvertreter des Führers“, also Rudolf Heß, bereits mit dem Fall Henckels befasst. Dies ist ein Hinweis, dass für dieses nicht nur Henckels betreffende Problem eine Entscheidung Hitlers angebahnt wurde. Noch zuvor bescheinigt allerdings Goebbels per Erlass vom 6. März 1939 noch einmal Henckels' „volle Mitgliedschaft“ und weist die RFK-Mitarbeiter an, bei Schwierigkeiten Hans Hinkel einzuschalten. Am 18. März notiert Goebbels in sein „Tagebuch“: „Der Schauspieler Henckels [!] kommt mir seinen Dank zu sagen. Ich habe ihm in einer sehr schwierigen Situation geholfen. Er verdient es auch.“ Ende Mai 1939 kam es dann zu einem „Führerentscheid“ über die Frage der Weiterbeschäftigung von 21 „nicht vollarischen oder jüdisch versippten“ Schauspielern, wonach u. a. Henckels und der Opernsänger Max Lorenz als vollgültige Mitglieder der RKK betätigt und den Ehefrauen „in Bezug auf den Besuch von Theatern, Hotels usw. die Rechte arischer Frauen eingeräumt“ wurden.⁸⁶

Für die Folgejahre enthalten die RFK-Akten lediglich Aufstellungen über Henckels Beschäftigung im Film (wo er 1941-1943 im Durchschnitt 73.548 RM im Jahr verdient, wie man errechnet; seine Listentagesgage von 900 RM bewegt sich im oberen Mittelfeld). Erst im Frühjahr 1943 meldet sich ein Vertreter einer Dienststelle Himmlers, erhebt Bedenken gegen die „Privilegien“, mit denen der als „Volljude“ zu betrachtende Henckels und seine Frau ausgestattet seien und führt dagegen die „wiederholten Willensäußerungen des Führers“ an, nach denen in der „Behandlung von Juden“ keine Ausnahmen gemacht werden dürften. Ein RFK-Mitarbeiter gibt dies an Hinkel weiter, fragt, ob die Sondergenehmigung zurückgezogen werden solle und macht Vorschläge, wie man Henckels „häufige Beschäftigung im Film“ drosseln könne. Hinkel begrüßt eine solche Drosselung, weist aber generell darauf hin, dass er bei jeder anderen Abänderung der Zugeständnisse an Henckels „eine vorherige Rücksprache mit Generalintendant Gründgens für erforderlich“ halte. Doch beruft man sich im Antwortschreiben an die Himmler-Behörde dann nicht auf eine „Sonderstellung“ des Staatstheaters, sondern auf eine allgemeine Anordnung von Goebbels, der „die Frage der Mischlinge und der mit Juden verheirateten arischen Künstler im Augenblick nicht aufgegriffen“ sehen wolle.⁸⁷ Dennoch hatten die betroffenen Schauspielerinnen und Schauspieler aber angesichts der Unberechenbarkeit des Regimes und dem Eifer subalternen Behörden (insbesondere aus Himmlers Machtbereich) zweifellos genug Anlass, sich bedroht zu fühlen. Ein drastisches Beispiel bot etwa der Selbstmord des Schauspielers Joachim Gottschalk mit seiner Familie im November 1941, der trotz Sondergenehmigung dem Verfolgungsdruck nicht länger Standhalten konnte.

⁸⁶ Vgl. BArch, R 58 /992, Bl. 30

⁸⁷ Vgl. BArch (ehemals BDC), RKK, Henckels, Paul, 9.9.1885

Andererseits wird man schwerlich belegen können, dass Gründgens in Fällen der „Schutzgewährung“ in Dissens zu Goebbels gehandelt hat, denn Betroffene wie Paul Bildt oder Paul Henckels waren, wie bereits erwähnt, auch weiterhin viel im Film beschäftigt, worauf Goebbels zweifellos hätte Einfluss nehmen können. Ein anderer im Zuge der Entlastungsbemühungen für Gründgens nach 1945 angeführter Fall war Erich Ziegel,⁸⁸ unter dem Gründgens in den zwanziger Jahren an den Hamburger Kammerspielen gearbeitet hatte. 1933 als Leiter des Thalia-Theaters in Hamburg – trotz signalisierter Anpassungsbereitschaft⁸⁹ – durch den Druck lokaler Nazis aus dem Amt gedrängt, war er mit seiner Frau Mirjam Horwitz, die als Schauspielerin nicht den „rassischen“ Anforderungen genügte, nach Wien ausgewichen. Doch gelang es ihm dort nicht, sich mit einem Theaterunternehmen zu etablieren, und ab Januar 1935 trat er mit der Reichsfilmkammer in Berlin in Verbindung, um beim Film in Deutschland Beschäftigung zu finden. 1936 gelang ihm dieser Schritt, ab Mai war er zudem bei Gründgens am Staatstheater engagiert. Stimmen die Angaben in Ziegels Ariernachweis-Formular, so war seine Frau „halbjüdisch“, was bedeutete, dass Ziegel selbst ohne besondere Erlaubnis Mitglied der Reichskulturkammer sein konnte⁹⁰ – es sei denn Mirjam Horwitz wäre im September 1935 noch Mitglied einer jüdischen Gemeinde gewesen oder beide hätten sonst Anlass zur Vermutung fehlender „nationaler Zuverlässigkeit“ gegeben (ein Gummiparagraph, der aber über jedem RKK-Mitglied schwebte). Dem entsprechend ist Ziegel auch nicht in der oben angeführten Liste von 1938 als Sondergenehmigungsfall zu finden (obwohl dort auch einige mit „Halbjuden“ Verheiratete aufgeführt sind). Ziegel hätte demnach auch ohne Gründgens im „Dritten Reich“ seinen Beruf ausüben können. Dass er sich nicht von Mirjam Horwitz scheiden ließ, war für ihre Sicherheit unter den Nazis zweifellos bedeutender, als der Umstand, dass Ziegel bei Gründgens engagiert war. Dass Ziegel bei ansprechender Gage und eher geringer Beschäftigung bei Gründgens engagiert war, war zweifellos ein Freundschaftsdienst für den Mentor, dem Gründgens in seiner Hamburger Zeit viel zu verdanken hatte, aber kein Fall der Rettung eines bedrohten Kollegen.

Ungefähr dasselbe gilt für Theo Lingen und dessen „halbjüdische“ Ehefrau: Auch bei ihm wurde 1935 festgestellt, dass er weiter vollgültiges Mitglied der RKK bleiben konnte.⁹¹ Auch er ist daher nicht auf der Liste der Sondergenehmigungen von 1938 verzeichnet, ebenso wenig wie der vermutlich in gleicher Weise betroffene Eduard von Winterstein, der –

⁸⁸ Das Folgende auf Grundlage von: BArch (ehemals BDC), RKK, Ziegel, Erich, 26.8.1876

⁸⁹ Vgl. H. Rischbieter (Hg.): Theater im „Dritten Reich“..., S. 145f.

⁹⁰ Vgl. Gutachten des Instituts für Zeitgeschichte. Bd. 1..., S. 66-72; Merkwürdiger Weise gibt das „Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters“ an, Ziegel habe Sondergenehmigungen zur Mitgliedschaft der Kammern für Theater, Film und Schrifttum erhalten; die mir vorgelegenen Akten des ehem. BDC stützen dies aber nicht.

⁹¹ Siehe den Eintrag zu Theo Lingen in: Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-45, Bd. 2 Biographisches Lexikon

obwohl er ja auch noch mit Gustav von Wangenheim einen im Moskauer Exil befindlichen kommunistischen Sohn hatte – ohne die Hilfe des „Göring-Bereichs“ am Deutschen Theater und ab 1938 am Schillertheater in Berlin weiterarbeitete. Eine Sondergenehmigung wegen seiner „volljüdischen“ Ehefrau brauchte dagegen der Schauspieler und Autor Karl Etlinger, was jedoch kein Grund für ihn oder für Gründgens war, sein Vertragsverhältnis mit dem Staatstheater über eine Gastspielverpflichtung in der Spielzeit 1936/37 hinaus auszubauen; er arbeitet später in Berlin am Deutschen Theater und an der Volksbühne. Und auch der 1940 aus Dresden engagierte Sondergenehmigungsfall Luis Rainer war in der letzten Spielzeit 1943/44 nicht mehr Mitglied des Staatstheaters (er arbeitete u. a. bei Leni Riefenstahls „Tiefland“-Film mit).

Ähnlich relativierend ist der Fall Otto Wernicke zu beurteilen: Der schwere Charakterspieler, der als beliebter Filmdarsteller oft joviale Onkeltypen und gutherzige Feldweibel gab, war als „jüdisch versippt“ mit Sondergenehmigung des Propagandaministeriums im Film und am Deutschen Theater in Berlin tätig und wechselte 1941 ans Staatstheater. Dies brachte Gründgens Vorwürfe des Propagandaministers ein, aber nicht etwa, weil man Anstoß daran genommen hätte, dass Gründgens einen Belasteten engagierte, sondern aus Konkurrenzneid: Goebbels argwöhnte, es werde „seinem“ Theater eine wichtige Kraft wegengagiert. Im Übrigen lockerte Wernicke im Frühjahr 1944 wieder die vertraglichen Beziehungen zum Staatstheater, um mehr Zeit für die (lukrative und weniger bombenbedrohte) Filmarbeit zu haben,⁹² sodass es mehr als fraglich ist, dass Wernicke aus Gründen der „Schutzgewährung“ zu Gründgens gewechselt war. Das Staatstheater war die prestigeträchtigste Bühne, zahlte am besten und konnte durch das große Ensemble bei der Gewährung von Filmurlaub großzügig sein – der Streit um Filmurlaub war, so Direktor Hilpert, der Konfliktpunkt mit Wernicke am Deutschen Theater gewesen.⁹³ Filmprominenz und das Fehlen mächtiger Feinde waren auch wohl hier der wesentliche Schutz vor rassistischen Diskriminierungen. Und auch von Seiten Gründgens' wird man unterstellen dürfen, dass er in erster Linie den populären Darsteller und nicht den „Verfolgten“ engagiert hat, war bei ihm doch seit längerem das Fach des „schweren Männerspielers“ nicht dauerhaft befriedigend zu besetzen. Als Reichsdramaturg Rainer Schlösser 1941 Goebbels Groll wegen dieser vermeintlichen Abwerbung Wernickes überbringt – es stellt sich allerdings heraus, dass Hilpert einverstanden war –, sieht sich Gründgens zu Unterwerfungsgesten veranlasst, zeigt, so glaubt Schlösser, „Chokwirkung“ und lässt ausrichten, er wolle keineswegs „eine Art Duodezstaat im Staate darstellen“, sondern lege aller größten Wert darauf, „wie jeder andere Bühnenleiter als Gefolgsmann des zuständigen Reichsministers angesehen zu werden“⁹⁴ –

⁹² Mitteilung von Gründgens an Schlösser; vgl. BArch, R 50.01/292, Bl. 262

⁹³ Vgl. ebd., Bl. 124

⁹⁴ Ebd., Bl. 124-128

übertreibende Gründgens-Rhetorik, von der Schlösser, der offenbar häufig persönlichen Kontakt mit dem Schauspielhaus-Intendanten aufnahm, auch sonst zu berichten wusste. Der Fall Wernicke hatte im Übrigen die praktische Konsequenz, dass Gründgens und das RMVP sich künftig gegenseitig vor Vertragsabschluss mit einem Künstler aus dem Bereich des anderen konsultieren wollten.⁹⁵ Dies war zuvor also nicht der Fall, auch musste Gründgens nicht wie andere Intendanten sein Führungspersonal durch das RMVP im Amt bestätigen lassen. Hier war es Göring, dessen Zustimmung Gründgens brauchte und der die Verträge als „oberster Chef“⁹⁶ auch selbst unterzeichnete, sich zumindest in der Vorkriegszeit auch gerne dazu einspannen ließ, Vertragsgespräche mit einzelnen Prominenten, wie etwa im Dezember 1934 mit Paul Hartmann,⁹⁷ selbst zu führen. Da Gründgens in der Regel persönlich und unter vier Augen mit Göring diese Dinge besprach, gibt es aber kaum Quellen, um die Frage zu entscheiden, in wieweit Göring auch durch eigene Wünsche die Engagementfreiheit Gründgens' einschränkte.

Titel – Ämter – Funktionäre

Zur Durchdringung der „Goebbels“- und „Göring-Sphären“ trug zum einen bei, dass die meisten Staatstheater-Schauspieler, Stars ebenso wie das legendäre Aufgebot an originellen Chargenspielern, fleißig weiter im Film arbeiteten: So war ein besonders wichtiger Erfüllungsgehilfe von Goebbels' Filmpolitik bekanntlich der Staatstheater-Schauspieler und -Regisseur Wolfgang Liebeneiner. 1941 realisierte er z. B. den Euthanasie-Film „Ich klage an“, bei dem u. a. die Staatstheater-Mitglieder Paul Hartmann, Albert Florath, Otto Graf, Franz Weber, Just Scheu, Wilhelm P. Krüger, Karl Haubenreißer, Curt Lucas, Leopold von Ledebur und Helmut Kollek mitwirkten.⁹⁸ Zum andern verwischten sich die Grenzen zum „Goebbels-Bereich“ durch die Bereitschaft einiger Staatstheater-Mitglieder zur Begleitung von Ämtern in der RThK. Wenn Gründgens im Zuge der Entnazifizierungsbemühungen später behauptete, er habe u. a. den Titel „Präsidentsrat“ (der RThK) von Goebbels erhalten ohne gefragt worden zu sein – „unpersönlich“, lediglich „automatisch“ als Intendant der Staatlichen Schauspieler,⁹⁹ – so entsprach dies offenbar nicht den Tatsachen: Am 4. Oktober 1935 schreibt Reichsdramaturg Schlösser an Franz Moraller, den Geschäftsführer der

⁹⁵ Vgl. ebd., Bl. 126

⁹⁶ Die von Göring offenbar als Zeichen freundschaftlicher Loyalität gerne entgegengenommene und benutzte Titulierung stammt vermutlich von Heinz Tietjen, der bereits den preußischen Kultusminister Carl Heinrich Becker als seinen „höchsten Chef“ ansprach. Vgl. GStA 586/74

⁹⁷ Vgl. BArch (ehemals BDC), RKK, Hartmann, Paul, 8.1.1889

⁹⁸ Siehe: Joseph Wulf: Theater und Film im Dritten Reich..., S. 392f.

⁹⁹ Siehe: DOK I, S. 15f; die entsprechende Passage wurde im ursprünglichen Typoskript von 1946 unter „la“ eingefügt, war also möglicher Weise erst auf Nachfragen hin im Entnazifizierungsverfahren nachgereicht worden; siehe: BArch (ehemals BDC), RKK, Gründgens, Gustaf, 22.12.1899

Reichskulturkammer (RKK), der Dachorganisation der Kammern der verschiedenen Kunstsparten:

„Herr Oberregierungsrat Scheffels rief mich heute an und ließ mich wissen, offensichtlich im Auftrag seines Intendanten, daß Herr Gustaf Gründgens Wert darauf legen würde, in den Präsidialrat der Reichstheaterkammer berufen zu werden. Ich gebe zunächst Ihnen von diesem Fall Kenntnis und stelle anheim, gelegentlich einer Besprechung beim Präsidenten der Reichskulturkammer [d. i. Goebbels; P. J.] diese Frage aufzuwerfen. Grundsätzlich erlaube ich mir hierzu zu bemerken, daß für die Ernennung Gründgens zum Präsidialrat lediglich eine Berücksichtigung auf Preußen spräche. Ein so tüchtiger Schauspieler, Filmkünstler und Theaterfachmann sonst Gründgens auch sein mag, für den Präsidialrat hielte ich ihn doch nicht für geeignet, weil das Odium des § 175 in der nationalsozialistischen Öffentlichkeit von ihm nicht wegzudenken ist und seine positive Einstellung zum Nationalsozialismus letztlich doch erst von gestern ist.“¹⁰⁰

Am Blattrand dieses – für das Gründgens-Bild der Kulturfunktionäre bezeichnenden – Dokumentes werden Bemerkungen von Moraller: „Zu warm!“ und Hinkel: „Und ob!“ überliefert, aber dennoch erhielt Gründgens von Goebbels seinen Willen und wurde auf der folgenden Jahrestagung der Reichskulturkammer im November 1935 in den Präsidialrat der RThK aufgenommen, ein Gremium freilich mit allenfalls „beratender“ Funktion.

Aber nicht nur Gründgens, der als Intendant ein Interesse daran haben musste, immer aus erster Hand informiert zu sein, drang auf Positionen und Ämter in den verschiedenen Gremien der RKK, sondern auch andere Staatstheatermitglieder waren hier zu finden. Neben der bereits erwähnten Funktion von Scheffels stammen z. B. im November 1935 von den acht Mitgliedern des Präsidialrats der RThK drei aus dem Bereich der Staatstheater: Eugen Klöpfer (zugleich Vizepräsident), Gustaf Gründgens und Lothar Müthel. Die Namensliste des „Reichskultursenats“, einem ähnlichen Repräsentationsgremium auf der Ebene der gesamten Reichskulturkammer, versammelte 1938 neben Himmler, Ley, SA-Chef Lutze, Schirach und Hanns Johst sowie einigen prominenten Kulturschaffenden wie Wilhelm Furtwängler oder Emil Jannings, gleich sechs Mitglieder der Preußischen Staatstheater: Gründgens, Tietjen, Müthel, die Schauspieler Werner Krauß und Friedrich Kayßler, dazu den Sänger Heinrich Schlusnus.¹⁰¹ Im Kuratorium von Goebbels' „Künstlerdank“-Stiftung saßen 1936 auch Müthel und der zu dieser Zeit noch am Staatstheater engagierte Eugen Klöpfer. 1942 wird der Staatstheater-Schauspieler Paul Hartmann zum Präsidenten der RThK gemacht, in den Präsidialrat rücken Liebeneiner und Scheffels auf.¹⁰² Mehr oder weniger freiwillig demonstrierten alle diese Titelträger, wohl auch geschmeichelt von so viel gesellschaftlicher Anerkennung ihrer Person und ihres Berufsstandes, die grundsätzliche

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Vgl. Bühnenjahrbuch 1939

¹⁰² Vgl. J. Wulf: Theater und Film im Dritten Reich..., S. 37f. u. 110

Zugehörigkeit zur „Künstlerschaft“ des „Dritten Reich“, waren benutzbar für die von Goebbels gepflegte Propaganda-Behauptung einer „gleichgeschalteten“ Kultur.

„Das Odium des § 175“

Wie die oben zitierten Erörterungen der Kulturfunktionäre anlässlich der Frage der Ernennung zum Präsidialrat noch einmal anschaulich machten, gehörte Gründgens als Homosexueller zu einer in der Nazizeit grundsätzlich unter erhöhtem Verfolgungsdruck leidenden Minderheit. Dabei war der Kontakt zu Göring für Gründgens' Position von entscheidender Bedeutung, von ihm hing weitgehend seine persönliche Sicherheit ab. Bereits im Dezember 1934 hatte Gründgens in einem als Rücktrittsgesuch formulierten Schreiben indirekt bei Göring den Schutz vor entsprechenden Anfeindungen eingefordert.¹⁰³ Auch die 1936 geschlossene Ehe mit Marianne Hoppe wurde in diesem Zusammenhang interpretiert. Im Jahr 1937 waren, nach einer zurückhaltenden Phase wegen der Olympischen Spiele im Vorjahr, die Homosexuellenverfolgungen intensiviert worden, allein schon durch die Pressekampagnen, die eine Prozesswelle gegen katholische Geistliche und Ordensleute begleitete. Am 11. März 1937 veröffentlicht das SS-Organ Das Schwarze Korps einen Artikel, der ausdrücklich gegen Homosexuelle in künstlerischen Berufen hetzte. Auch bei der Gauleitertagung Anfang Juni 1937 war Homosexualität ein zentrales Thema der Rede Himmlers, „mit ungeheuerlichem Material“, wie Goebbels in seinen „Tagebüchern“ notiert.¹⁰⁴ Ende Juni 1937 hält Reichskulturwalter und RKK-Geschäftsführer Hans Hinkel in Zeesen eine Rede, in der er Gründgens ohne Namensnennung angreift als der „intellektuelle Artist Hintertupfer“, dessen man sich schon entledigen werde, wenn man ihn nicht mehr brauche.¹⁰⁵

Im Juli 1937 wagt Goebbels anlässlich des Gründgens-Films „Capriolen“ den offenen Konflikt mit Göring: Bei der Ablehnung des Filmes, den Goebbels „kalt, intellektuell, überpointiert“ und „in manchen Partien direkt peinlich“ findet,¹⁰⁶ glaubt er zunächst den „Führer“ auf seiner Seite. Zwar setzt sich Göring – wie erwartet – nach einem „hysterischen“ Ausbruch von Gründgens für den Film ein, doch Goebbels hofft, die aktuelle anti-homosexuelle Stimmung ausnutzen zu können. Zudem scheint der Zeitpunkt günstig, da Hitler gerade aufgebracht ist über die eigenmächtige Neuordnung der Preußischen

¹⁰³ Abgedruckt bei C. Riess: Gustaf Gründgens..., S. 140ff.; siehe auch das Kapitel „Hamlet“ und die „Hamlet-Affäre“ in dieser Arbeit.

¹⁰⁴ Vgl. Goebbels-Tagebücher, Eintragung vom 3.6.1937

¹⁰⁵ Vgl. Deutsche Verkehrszeitung Nr. 37, 11.9.1937; siehe auch das Kapitel zur „Hamlet-Affäre“ in dieser Arbeit.

¹⁰⁶ Vgl. Goebbels-Tagebücher, Eintragung vom 14.7.1937

Akademie der Künste durch Göring. Am 29. Juli glaubt Goebbels, der „Führer“ sei „der Meinung, dass Gründgens ganz weg muss“, doch wenige Tage später äußert sich Hitler gegenteilig: „dass man im Augenblick nichts unternehmen soll.“ (4.8.1937). Im Oktober ordnet Himmler an, dass die Verhaftung eines Schauspielers oder Künstlers wegen „widernatürlicher Unzucht“ – wenn nicht in flagranti erwischt – seiner vorherigen Genehmigung bedurfte.¹⁰⁷ Man mag spekulieren, ob Göring auch beim Zustandekommen dieser Ausnahmeregelung mit Hinblick auf Gründgens seine Finger im Spiel hatte. Im November erfährt Göring von einer bereits im September publizierten Rede Hans Hinkels, der Gründgens als eiteln Virtuosen „Hintertupfer“ schmäht, und Göring „knöpft“ sich diesen „vor“, wie Goebbels verzeichnet. Die Heftigkeit dieses Eingreifens scheint sogar Goebbels erschüttert zu haben, der in seinen Tagebuchnotizen zunächst Hinkel fallen lässt und sich erst allmählich gegen Görings Forderung zu wehren beginnt, seinen Mitarbeiter ganz aus dem Verkehr zu ziehen. Am 21. Januar 1938 vermerkt er trotz:

„Hinkel berichtet mir, wie Göring ihn abgekanzelt hat. Alles andere als schön. Er tut mir etwas leid, wenn er auch eine Molluske ist. Dabei ist der ganze Gründgens-Laden vollkommen schwul. Ich verstehe da Göring nicht. Mir kribbelt es in den Fingern. Ich würde nicht so stillhalten wie Hinkel. Und wenn ich dabei verreckte.“

Diese ungewöhnlich scharfen Töne Goebbels', der ansonsten in seinen Tagebuch-Notizen gerne den Eindruck vermittelt, alles im Griff zu haben, machen deutlich, dass sich der Propagandaminister durch Görings Machtdemonstration durchaus selbst getroffen fühlte, auch wenn er Hinkels Vorgehen für dumm hielt. Zugleich projiziert er den Ärger über den eigenen eingeschränkten Handlungsspielraum auf seinen Mitarbeiter, dem natürlich – da ihm Goebbels die Rückendeckung versagte – nichts anderes übrig blieb, als „stillzuhalten“. Es ist aber wohl kein Zufall, dass Gründgens' schwuler und „halbjüdischer“ Freund Erich Zacharias-Langhans, der am Staatstheater mit Privatvertrag als persönlicher Referent des Intendanten arbeitete, ausgerechnet im Januar 1938 von der Gestapo aufgegriffen und – wohl nach dem Gründgens bei Göring interveniert hatte, um noch Schlimmeres zu verhüten – ins Ausland abgeschoben wurde.¹⁰⁸ Doch kehrte Goebbels bald zu seiner vorherigen Position gegenüber Gründgens zurück: ein „witziger Kopf“, den er weiterhin auch als Berater für die Filmpolitik heranzieht, z. B. bei der konzeptionellen Vorarbeit für die Planung einer Reichsfilmakademie.¹⁰⁹

Ein solches wetterwendisches Umschwenken des Propagandaministers findet sich in den „Tagebüchern“ an verschiedenen Stellen, besonders wenn Goebbels unter dem Ein-

¹⁰⁷ Vgl. E. Wismar: Perversion und Verfolgung unter dem deutschen Faschismus. In: R. Lautmann (Hg.): Seminar: Gesellschaft und Homosexualität..., S. 322

¹⁰⁸ Vgl. dessen Darstellung in Riess-Interviews, Nachlass Gustaf Gründgens, SBB PK sowie F. Schoenfelder: Ich war doch immer ich..., S. 56f.

¹⁰⁹ Vgl. Goebbels-Tagebücher, Einträge vom 2. u. 3.3.1938

druck von Vorlieben oder Abneigungen Hitlers steht. Es spricht daher auch vieles dafür, dass der Versuch Goebbels', Gründgens im Juli 1937 mit dem Hinweis auf dessen Homosexualität loszuwerden, auch ganz wesentlich ein Versuch war, dem „Führer“ nach dem Munde zu reden, um sich in dessen Gunst zu halten. Hitler beschäftigte sich anlässlich der Prozesse gegen Geistliche und Himmlers Kampagne mit diesem Thema besonders und äußert sich z. B. im Juli 1937 in Bayreuth beim abendlichen „Parlaver“ mit Goebbels darüber „ganz unerbittlich“, nicht zuletzt, da auch Opernsänger betroffen waren.¹¹⁰ Sobald das Thema Hitler nicht mehr interessierte – und sein Interesse für einzelne Probleme war oft sprunghaft –, man damit bei ihm keine Punkte mehr sammeln konnte, kehrte Goebbels zu einer pragmatischen Handhabung zurück. Entsprechend unterrichtet SS-Oberführer Hinkel im Juli 1938 Vertreter des Reichssicherheitshauptamtes nicht nur über seine „vorjährigen Differenzen mit Generalfeldmarschall Göring wegen des Gründgenkreises [!]“, um den er sich nicht mehr „bekümmern“ dürfe,¹¹¹ sondern auch über eine Änderung in der generellen Handhabung von „§ 175-Fällen“ in der RKK. Hinkel habe hervorgehoben, so der SS-Protokolland,

„...daß sich der Minister beim Ausschluß oder bei Ablehnung von Mitgliedern [der Reichskulturkammer; P. J.], die auf Grund des §175 straffällig geworden sind, die einzelnen Entscheidungen vorbehalten hat. Eine derartige Straffälligkeit wird also zukünftig nicht mehr absoluter Ausschließungs- oder Ablehnungsgrund sein. In diesem Zusammenhang berichtete der SS-Oberführer Hinkel darüber, daß er den begründeten Eindruck habe, daß man sich bemühe, von höherer Stelle aus die Verurteilung auf Grund derartiger Delikte einer Neuordnung zu unterziehen.“¹¹²

Repräsentationspflichten

Mag Goebbels auch persönlich eifersüchtig auf den Erfolg gewesen sein, den Göring mit der Ernennung von Gründgens als Intendant bald verbuchen konnte, und, wie dargestellt, einmal auch versucht haben, dessen Position zu destabilisieren – als Propagandaminister des „Dritten Reiches“ konnte ihm die scheinbare Theaterblüte, das Emporschnellen der Besucherzahlen, die Lobeshymnen in den weitgehend auf Staatskurs gebrachten Feuilletons, für die v. a. auch die Preußischen Staatstheater in Berlin sorgten, nur recht sein im Kampf gegen die „Barbarei“-Vorwürfe der Emigranten und im Bemühen um Integration bürgerlicher Kreise, die der Partei fern standen. So hat man – grundsätzlich zurecht – von einem „Kulturvorhang“ gesprochen, an dem prominente Künstler, bewusst oder unbewusst, durch

¹¹⁰ Nachzuvollziehen in Goebbels Tagebüchern, besonders in den Eintragungen vom 27.7. und 4.8.1937

¹¹¹ BArch, R58/984, Bl. 74

¹¹² Ebd., Bl. 73r

ihr fortgesetztes öffentliches Engagement im Nazistaat mitgewirkt haben und der geeignet war, die Sicht auf den wahren Charakter des Regimes zu verstellen. Überhaupt darf nicht übersehen werden, dass die Preußischen Staatstheater, besonders das geographisch günstiger liegende Opernhaus „unter den Linden“, vielfältig einbezogen waren in die öffentlichen Rituale der Selbstdarstellung und -feier des nationalsozialistischen Staates. So veranstaltete nicht nur Goebbels 1934 und 1935 den jährlich am ersten Mai abgehaltenen Staatsakt der RKK, mit Preisverleihungen an vorbildliche Künstler, in der Staatsoper (danach in der Deutschen Oper), auch eine pompöse „Heldengedächtnisfeier“, organisiert von RMVP und Reichskriegsministerium, machte, neben Aufmärschen und Kranzniederlegungen, zu einem Staatsakt in der Staatsoper Station: Hitler ist anwesend, der Reichskriegsminister hält eine Ansprache, die Staatskapelle spielt eingangs Beethoven (den Trauermarsch aus der „Eroica“) und „Ich hatt' einen Kameraden“, wozu, man hat dies in einer Probe geübt, eine Abordnung der Wehrmacht auf der Bühne die Fahnen senkt.¹¹³ Von 1935 bis zum Kriegsbeginn findet dieser martialische Staatsakt in der Staatsoper statt.¹¹⁴

Ebenso gab es, um die Zeit des „Anschlusses“ von Österreich, Live-Rundfunk-Übertragungen wichtiger Hitlerreden für das Publikum vor Abendvorstellungen: Vor dem dritten „Sieg Heil!“ am Übertragungsende wurde der Ton abgedreht, das dritte Mal hörte sich also nur noch das Staatsopernpublikum selber brüllen, darauf setzte die Staatskapelle mit der Begleitung zu beiden Hymnen – Deutschland- und Horst-Wessel-Lied – ein.¹¹⁵ Auch DAF-Chef Robert Ley durfte sich zur Auszeichnung von „NS-Musterbetrieben“ im April 1938 von der Staatskapelle den Tusch blasen lassen.¹¹⁶ Für Göring war die Staatsoper auch ein Instrument zur Unterstützung seiner außenpolitischen Aktivitäten, wie die zahlreichen Festvorstellungen für auswärtige Potentaten und einige Gastspielengagements für nicht immer erstrangige Opern-Diven aus Italien oder Polen zeigen.¹¹⁷

Göring allein verantwortlich – Verselbstständigung der Schauspielhäuser

Gründgens blieb offenbar mit seinem etwas abseits am Gendarmenmarkt liegenden Schauspielhaus von solchen Staatsakten weitgehend verschont, allerdings geben die erhalten gebliebenen Akten der Generalintendanz über die Vorgänge im Schauspielbereich

¹¹³ Vgl. GStA 547/63ff

¹¹⁴ Siehe: Ebd., 153ff

¹¹⁵ Vgl. GStA 547/109ff

¹¹⁶ Vgl. GStA 547/124

¹¹⁷ So tritt z. B. am 12.10.1935 die polnische Sopranistin Adelina Korytko als „Leonore“ im „Troubadour“ auf; Tietjen erklärt gegenüber der Operndirektion, es handle sich um eine „kulturpolitische Angelegenheit“, weshalb die bestmögliche Besetzung aufzubieten und die gesamte polnische Botschaft einzuladen sei; GStA 582/o. Nr.

in der Amtszeit von Gründgens auch immer weniger Auskunft, analog der von Gründgens betriebenen Verselbstständigung seines Bereichs. In der Zurückgewinnung der Unabhängigkeit der Schauspielleitung von Generalintendant Tietjen wird man den auch eine der wesentlichen „Freiheiten“ zu sehen haben, die sich Gründgens von Göring vor Amtsantritt konkret zusichern lassen konnte, denn das besondere, oben charakterisierte Verhältnis zum RMVP war ja nicht speziell Gründgens zugestanden, sondern betraf ebenso die Staatsoper unter Tietjen.

Ein Ende 1933/Anfang 1934 erarbeitete „Verfassung“ der Preußischen Staatstheater hatte noch vorgesehen, die Schauspielleitung eindeutig dem Generalintendanten unterzuordnen und in allen Belangen, auch des Spielplans, von dessen Genehmigung abhängig zu machen.¹¹⁸ Als im April 1934 der Text endlich gedruckt vorliegt und die Ausgabe an alle Mitarbeiter beginnt, interveniert Gründgens und stoppt das Austeilen. Stattdessen lässt er sich noch am selben Tag (24.4.1934) von Göring eine Verfügung schreiben, die er kurz darauf per Umlauf allen Mitgliedern zur Kenntnis bringt:

„Herr Gustaf Gründgens ist für alle das Staatliche Schauspielhaus betreffenden Angelegenheiten dem Min.-Präsident und General-Intendanten gegenüber allein verantwortlich. Es finden deshalb in seiner Person alle Belange des Staatlichen Schauspielhauses ihre Zentralisierung und er ist die allein zuständige Instanz für alle künstlerischen und betriebstechnischen Angelegenheiten des Schauspielbetriebs.

Berlin, den 24. April 1934 gez. Göring

Ich bringe den Mitarbeitern und Angestellten des Staatlichen Schauspielhauses obige Verfügung zu Kenntnis mit dem Ersuchen, sich in Zukunft in allen künstlerischen und betriebstechnischen Fragen ausschließlich an die Leitung des Schauspielhauses zu wenden. Direkte Fühlungnahme mit anderen Instanzen entfällt.

Berlin, den 27. April 1934 Gründgens“¹¹⁹

Zwar war hier formal die Unterordnung unter den Generalintendanten noch ausgesprochen, zugleich aber die ausschließliche Kontrolle innerhalb des eigenen Bereichs reklamiert. Dass Gründgens von Göring offenbar bereits zu Beginn eine andere als die im Wortlaut der „Verfassung“ beschriebene Position zugestanden bekam, zeigt sich daran, dass Tietjen Ende Mai zustimmte, auf eine weitere Verteilung des Textes unter den Mitgliedern zu verzichten.¹²⁰ Der (im März 1934 unterzeichnete) erste Intendantenvertrag von Gründgens ist, wie bereits erwähnt, offenbar nicht erhalten; der diesen ablösende vom Juni 1935 sichert aber neben den bereits diskutierten „Intendantenfreiheiten“ ausdrücklich zu:

¹¹⁸ Vgl. GStA 7/118f.

¹¹⁹ GStA 903/88; Hervorhebungen i. O.

¹²⁰ Vgl. GStA 7/125

„Er [Schauspiel-Intendant Gründgens; P. J.] ist dem Ministerpräsidenten für die künstlerische und geschäftliche Führung des Staatlichen Schauspielbetriebs verantwortlich und unmittelbar unterstellt und hat nach Genehmigung durch den Herrn Ministerpräsidenten die Alleinentscheidung über Anstellung und Entlassung des Kunstpersonals mit Einschluß des dramaturgischen und künstlerischen Büros, über Annahme von Werken, Spielplangestaltung und Besetzung.“¹²¹

Spätestens damit war die künstlerische Unabhängigkeit von G.I. Tietjen festgeschrieben (aber natürlich auch die Abhängigkeit von Göring), und Gründgens setzte den Verselbstständigungskurs der Staatsschauspiele fort, indem er später auch die Teilung der „Technischen Oberleitung“ erreichte (spätestens Januar 1939 erscheint eine eigene „T.L.S.“, also „Technische Oberleitung des Schauspiels“, unter Willi Ehle, der bei Gründgens später auch in Düsseldorf technischer Direktor wurde; das Kostümwesen blieb dagegen bis zum Schluss unter Direktor Kurt Palm gemeinsam).

Bezeichnend für diese Tendenz ist auch die Verwischung der Bedeutung des „Generalintendanten“-Titels, den Gründgens später führte, denn dieser war zunächst nichts als ein von Hitler Ende Dezember 1937 verliehener Ehrentitel,¹²² neben dem Gründgens' Amtsbezeichnung weiterhin die des „Intendanten“ – entsprechend korrekt unterschieden im Preußischen Staatshandbuch von 1938 – hätte bleiben können, doch wurde im Verlauf des Jahres 1938 ebenfalls die offizielle Amtsbezeichnung „Generalintendant der Staatlichen Schauspiele“(G.I.S.) für Gründgens eingeführt.

Parteigenossen und Propaganda im Staatstheater

Trotz der Verselbständigstendenzen waren auch an Gründgens' „Insel“ die in der Nazizeit für alle Betriebe üblichen Propagandamaßnahmen wie z. B. Betriebsappelle mit Gemeinschaftsempfang von Hitlerreden, die Verbreitung von NS-„Schrifttum“, die Teilnahme an Aufmärschen zum 1.Mai (davor konnten sich die Schauspieler wohl drücken) und dergleichen obligatorisch. Beispielsweise fand am 28.März 1936 anlässlich der Tags darauf angesetzten Reichstagswahl ein gemeinsam mit der Staatsoper durchgeführter Betriebsappell statt: Hitler sprach im soeben remilitarisierten Köln, „Arbeitskamerad“ Eugen Klöpfer, Vizepräsident der RThK, leitete die Live-Übertragung in der Staatsoper mit einer leider nicht überlieferten Rede ein. Die Anwesenheit war Pflicht und wurde kontrolliert.¹²³

Es gab eine kleine, wie andernorts nahezu einflusslose „NS-Betriebszelle“ (NSBO), in der die wenigen engagierten Nazis hauptsächlich damit beschäftigt waren, die Menge der

¹²¹ GStA I/90 2446B /Bl.80

¹²² Vgl. den Tagebuch-Eintrag von Goebbels am 25.12.1937: „Gründgens zum Generalintendanten ernannt. Der wird noch Kaiser!“; siehe auch: Der Angriff, 25./26.12.1937

¹²³ Vgl. GStA 15/o. Nr.

„Nurabzeichenträger“, wie man selber klagt,¹²⁴ in immer neuen Organisationsschemata, seien es „Blöcke“, „Zellen“ oder „Stoßtrups“, zu erfassen. Eine solche Aufstellung aus dem Jahr 1941 nennt für den Gesamtbereich der Preußischen Staatstheater (ohne „Betriebsführung“) 248 Parteigenossen,¹²⁵ was bei rund 1200 Betriebsangehörigen einen Anteil von gut 20% ausmacht. Darunter waren aus dem Schauspielbereich nicht nur die von Gründgens später angeführten „4-5“ Schauspieler „in untergeordnetsten Stellungen“,¹²⁶ sondern deren sieben (und ein SS-Mann¹²⁷), und dazu auch Gründgens' Chef dramaturg von Naso, sein technischer Direktor Ehle und der Dramaturgie- und Regieassistent Klaus Jedzek. Zudem blieb Pg. Lothar Müthel, 1939 Burgtheater-Chef in Wien geworden, als wichtiger Regisseur den Staatlichen Schauspielen in Berlin verbunden. Die eifrigsten Parteisoldaten waren aber in der Tat nur als Kleindarsteller und Hilfsinspizienten tätig.

Die Preußischen Staatstheater gaben auch Sonderveranstaltungen für Naziorganisationen, wobei Gründgens besonders den Wünschen der Hitlerjugend (HJ) entgegenkam, was vielleicht auch ein Mittel war, Reichsdramaturg Schlösser zu erfreuen, der 1943 den Rang eines HJ-Obergebietsführers bekleidete.¹²⁸ Interessanter Weise rügt Tietjen am 9. März 1939 schriftlich seinen Verwaltungsdirektor Scheffels dafür, solche Sonderveranstaltungen im Opernbereich wiederholt ohne Absprache mit der Opernleitung zugesagt zu haben.¹²⁹ Während des Krieges trugen alle Häuser zur moralischen Festigung der „Heimatfront“ bei, indem zahllose Sondervorstellungen für Rüstungsarbeiter, die in der bombardierten Stadt bei Laune gehalten werden mussten, für verwundete oder auf Urlaub befindliche Wehrmachtangehörige gegeben wurden.¹³⁰ Und auch Behörden wie Goebbels' Propagandaministerium und sogar Rosenbergs Ministerium für die besetzten Ostgebiete sicherten sich gelegentlich eine geschlossene Lustspiel-Vorstellung, um ihre Mitarbeiter durch dieses exklusive Vergnügen zu erfreuen.¹³¹ Den Ersatz eingezogener Arbeitskräfte durch Zwangsarbeiter gab es übrigens auch an den Preußischen Staatstheatern: Im Februar 1943 wird die Zahl mit 128 angegeben, von denen die meisten Franzosen gewesen sein sollen.¹³²

¹²⁴ Vgl. GStA 1470/162

¹²⁵ GStA 1470/175-178

¹²⁶ DOK I, S. 19

¹²⁷ Vgl. BArch (ehemals BDC), RKK, Jaeger, Malte, 4.7.1911

¹²⁸ Vgl. GStA 551/85

¹²⁹ Vgl. GStA 547/174

¹³⁰ Vgl. GStA 538/121ff

¹³¹ Vgl. ebd.; Rosenbergs Ministerium buchte übrigens das Lustspiel „Johann“, von und mit dem angeblich von den Nazis abgelehnten Theo Lingen; GStA 538/161

¹³² Vgl. GStA 1470/183

Gastspielreisen

Was propagandistisch ausschaltbare Gastspielreisen in der Vorkriegszeit oder später in besetzte Gebiete betrifft, war Gründgens deutlich zurückhaltender als andere Theaterleiter des „Dritten Reiches“. So versuchte Goebbels z. B. Anfang März 1935 vergeblich, Gründgens als kulturelle Visitenkarte des NS-Regimes ins gerade rückgegliederte Saarland zu schicken.¹³³ Schon die Offerte von Goebbels ist allerdings ein weiteres Indiz für die Substanzlosigkeit der später oft wiederholten Behauptung, der Propagandaminister habe von Beginn an Gründgens stürzen wollen. Wenn Gründgens später behauptet, er habe „niemals, weder im Frieden noch im Kriege Auslands-Gastspiele“ gegeben,¹³⁴ dann als Ausnahmen das „Hamlet“-Gastspiel in Dänemark (das kein Ensemblégastspiel, sondern nur „seines“ gewesen sei) und zwei Wehrmachtstourneen durch Holland und Norwegen eingesteht,¹³⁵ so ist dies wieder eine typische Verharmlosung der propagandistischen Indienstnahme, der sich auch Gründgens nicht ganz entziehen konnte. Natürlich wurde das angesprochene „Hamlet“-Gastspiel Ende Juli 1938 auf Schloss „Kronborg“ in Helsingör – es gab dort alljährlich Freilichtaufführungen dieses Shakespeare-Stückes am „historischen“ Ort – auch als Ensemblégastspiel der Berliner Staatlichen Schauspiele durchgeführt und aufgenommen.¹³⁶ Göring, als stolzer „oberster Chef“ der Preußischen Staatstheater, ließ es sich nicht nehmen, seine Schauspieler dort zu besuchen und auf seiner Yacht zu bewirten, worüber sich Gründgens wohl nicht nur in der Rückschau geärgert hat.¹³⁷

Schon zuvor im gleichen Jahr, Ende Januar 1938, war man mit „Emilia Galotti“ in Starbesetzung (Gründgens, Minetti, Hoppe, Dorsch, Kayßler, Hermine Körner, Ziegel etc.) auf „Ostlandfahrt“ nach Elbing, Beuthen und in das polnische Kattowitz gereist – zweifellos eine Propagandaaktion, zur „Stärkung des Deutschtums im Grenzland“ und entsprechend in den Zeitungen kommentiert.¹³⁸ Dieselbe Produktion gastierte auch am 20. Juni 1938 in Danzig im Rahmen der „Gaukulturwoche“ der dortigen NSDAP, wiederum ein „aus nahe liegenden grenzpolitischen Gründen außerordentlich wichtiges Gastspiel“, wie Schlösser schreibt, das „Generalintendant Gründgens auf besondere Anregung des Herrn Ministers“ möglich gemacht habe.¹³⁹ Die Veranstaltung musste allerdings ohne Gründgens

¹³³ Vgl. GStA 69/Vorgang Nr.158

¹³⁴ Vgl. DOK I, S. 19

¹³⁵ Ebd., S. 20

¹³⁶ Vgl. dänische Presseberichte in der Sammlung Helene Zakowski, Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Dumont-Lindemann-Archiv

¹³⁷ Vgl. DOK I, S. 20

¹³⁸ Vgl. P. Jammerthal: ‚Ah! Schönes Werk der Kunst‘. Wie und wozu Gründgens 1937 „Emilia Galotti“ inszeniert. In: Erika Fischer-Lichte, Dagmar Walach (Hg.): Als Schauspieler fühle ich mich. Gustaf Gründgens (1899-1963). Ein Berliner Symposion. Berlin 2000, S. 105-115

¹³⁹ BArch, R 50.01/152, Bl.219

auskommen, der sich wegen einer Beinverletzung entschuldigen ließ, die er sich bei den Dreharbeiten zum Steinhoff-Film „Tanz auf dem Vulkan“ zugezogen hatte.¹⁴⁰

Was schließlich die Wehrmachtstourneen anbelangt, so erheiterte man Hitlers Truppen nicht nur in Holland und Norwegen (wo es auch zu einem „zivilen“ Gastspiel in Oslo kam¹⁴¹), sondern außerdem in Dänemark, Sizilien, Belgien und Frankreich, wobei man auf dem Weg zur Atlantikküste auch in Goebbels Heimatstadt Gladbach-Rheydt auftrat.¹⁴² Dagegen gelang es Gründgens im Juni 1941, sich mit taktischem Geschick einem Gastspiel im besetzten Paris zu entziehen: Er lässt, wie Reichsdramaturg Schlösser glaubt, „stärkstes Interesse“ erkennen, möchte aber abwarten, bis klar zu sehen sei, in welcher Art sich ein „kultureller Austausch“ anbahne und verknüpft sein mögliches Einverständnis schon einmal mit weit gehenden Forderungen nach der Freigabe französischer Stücke.¹⁴³

Eine „Insel“?

1942 gibt Reichsdramaturg Schlösser in einem Stoßseufzer eine anschauliche Schilderung von Gründgens' Art und Weise, mit den RMVP-Mitarbeitern umzugehen:

„Seit 8 Jahren nun habe ich in verhältnismäßig kurzen Abständen mit Gründgens zu verhandeln, was immer damit beginnt, daß er mich wissen lässt, Gott und alle Welt, alle Instanzen der Reichshauptstadt und sämtliche Vertreter gaulicher Kulturbelange hätte ihn über die Maße gekränkt. Gründgens regt sich sogar darüber auf, wenn einmal irgend ein Referent der Reichsjugendführung, der amtlich aber auch gar nichts mit der Sache zu tun hat, sich zu einer ähnlich belanglosen Stelle des Preußischen Staatsschauspiels nicht hundertprozentig anerkennend über irgend eine Aufführung geäußert hat. Ich nehme dieses ‚Theater‘ stets mit der größten Sanftmut entgegen, weil es im Letzten auf einer vibrierenden Unsicherheit des Herrn Staatsrat beruht, die zur Erschwerung aller Verhandlungen in Wut umschlagen würde, wenn man nicht jeweils das Opfer an Zeit brächte.“¹⁴⁴

Gründgens wurde wie ein rohes Ei behandelt, wegen seines primadonnenhaften Gebarens – bei dem oft schwer zwischen bewusster Taktik und spontanem neurotischem Verhalten zu unterscheiden ist –, wegen der Göring'schen Machtposition und wegen des grundsätzlichen Nutzens, den auch Goebbels und das RMVP in seiner Arbeit sahen. Doch waren die Preußischen Staatlichen Schauspiele kein durch Görings Eigensinn völlig unabhängiger Fremdkörper in der von Goebbels' Ministerium verwalteten Kulturpolitik. Die weit gehende

¹⁴⁰ Vgl. Völkischer Beobachter, 22.6.1938

¹⁴¹ Vgl. Presseberichte der Deutschen Zeitung in Norwegen von Anfang September 1942; in: Sammlung Helene Zakowski, Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Dumont-Lindemann-Archiv

¹⁴² Vgl. GStA 538/121ff

¹⁴³ Vgl. BArch, R 50.01/292, Bl. 107

¹⁴⁴ BArch, R 50.01/292, Bl. 154

kulturpolitische Integration, die hier an vielen Aspekten aufgezeigt wurde, ist im Grunde wenig überraschend, muss aber bedacht sein, wenn von Beteiligten und Zeitgenossen emphatisch von den Staatlichen Schauspielen unter Gründgens als der „Insel“ geredet wird. Dieses „Insel“-Bewusstsein ist wohl weniger Ergebnis vorsätzlicher Verfälschung (die später aus apologetischen Gründen und als Reaktion auf die Entnazifizierungspraxis hinzutrat), sondern resultiert aus der subjektiven Wahrnehmung der Betroffenen, für die die kulturpolitische Indienstnahme der Gründgens-Bühnen als Bestandteil der „Normalität“ des Alltags im „Dritten Reich“ weniger ins Gewicht fiel. Sie resultiert aus dem spezifischen Charakter der von Gründgens favorisierten Ästhetik – dies wird zu zeigen sein –, aber ebenso der entsprechenden Art und Weise, wie Gründgens seine Intendantenrolle, auch unabhängig vom auf der Bühne Präsentierten, als „Ausnahmefall“ zu inszenieren und auszugestalten wusste.

Wie man die relativen „Freiheiten“, die sich Gründgens für seine Position erarbeitet hat, im Verhältnis zur offiziellen Kulturpolitik auch gewichten will: Das Wohlwollen Görings war von großer Bedeutung, sowohl für den Intendanten, als auch für die Privatperson Gründgens, der als Homosexueller einer im „Dritten Reich“ verfolgten Minderheit angehörte. Dabei war das beste Argument, um sich die notwendige Gewogenheit des Protektors sowie die spezielle Position im Machtgefüge der Goebbels'schen Kulturpolitik zu sichern, der große, glänzende Erfolg, den das Gründgens-Theater in hohem Maße bot, sodass sein stolzer „oberster Chef“ Göring sich einreden konnte, er protegiere die „erste Bühne des Reiches und damit der Welt“.¹⁴⁵

III.3. Grundzüge der Gründgens'schen Theaterleitung

Der Theaterkritiker Herbert Ihering, von Beginn an bestrebt, dem neuen Staatstheaterintendanten den Rücken zu stärken, schrieb in seiner Kritik zu Gründgens' Inszenierung der „Minna von Barnhelm“ im September 1934:

„Der Feind des Theaters ist der Dilettantismus und die Mittelmäßigkeit, wie sie auf vielen Berliner Bühnen grassiert. Und das gerade ist Gründgens nie: niemals grau, niemals stumpf, niemals mittelmäßig.“¹⁴⁶

Drei Grundvoraussetzungen für den raschen Erfolg des Intendanten Gründgens waren: 1. eine geschickte Finanzpolitik, die die Grundlage bildete für 2. eine investitionsintensive

¹⁴⁵ GStA 568/68

¹⁴⁶ Berliner Tageblatt, 27.9.1934

Engagementpolitik, sowie 3. eine Spielplangestaltung, die den Schwerpunkt – im Gegensatz zu der gescheiterten Intendanz Ulbrich/Johst – weg von der neuen Dramatik und hin zu den „theatralischen“ Qualitäten als Auswahlkriterium verschob.

Göring deckte von Anfang an Gründgens' Kurs, der nicht wie Johst über neue „ernste“ Dramatik eine Erneuerung der Staatsschauspiele anstrebte – ein im Rahmen der NS-Kulturpolitik aussichtsloses Unternehmen – sondern von Beginn an auf das Engagement von renommierten Schauspielern und, neben den „großen Klassikern“, die breitere Einbeziehung „modernen“ Unterhaltungstheaters setzte, auf den Versuch, handwerkliches Niveau, künstlerische Qualität und Popularität gleichermaßen zu erreichen. Gründgens wusste, er brauchte den schnellen, auch äußerlich großen Erfolg zur Festigung seiner Position. Der eingeschlagene Kurs entsprach aber auch durchaus seiner Vorstellung von einem den Publikumswünschen zugewandten Theater. Gründgens wollte gefallen, als Schauspieler, wie als Intendant.

Dazu brauchte er Göring, um gleich zu Beginn seiner Amtszeit über die regulären Etatmittel hinaus Engagements abschließen zu können, wie auch später Verträge mit teuren Stars von Göring selbst unterschrieben wurden und somit der Kritik des Finanzministeriums enthoben. Dazu brauchte er auch die Eröffnung einer zweiten Spielstätte für populäres „modernes“ Unterhaltungstheater, die Gründgens von Göring offenbar bereits bei den Verhandlungen zur Übernahme der Intendanz versprochen worden war,¹⁴⁷ auch wenn das „Kleine Haus“ der Staatlichen Schauspiele in der Nürnberger Straße – es verfügte mit 907 vergebenen Plätzen tatsächlich über rund 20 mehr als der Schinkelbau am Gendarmenmarkt¹⁴⁸ – dann erst im September 1935 eröffnet werden konnte. (Im November 1941 übernahm man dann noch, entsprechend der allgemeinen Linie der Verstaatlichung der verbliebenen Privattheater, die ehemalige „Komische Oper“ Hans Gregors an der Weidenammer Brücke als „Lustspielhaus“ für entsprechend leichte Unterhaltungsware in den Verband der Preußischen Staatstheater.)

Der Kontakt zu Göring wurde denn auch eifriger gepflegt, als Tietjen dies nach 1945 in einer entlastenden Aussage für Gründgens' Entnazifizierungsverfahren darstellte, worin lediglich ein „kollegialer“ Verkehr mit der ehemaligen Schauspielerin Emmy Göring eingeräumt wird, den Gründgens habe aufrecht erhalten müssen, da Emmy auch mit anderen Künstlern des Schauspiels in engem Kontakt geblieben sei, und er daher der Gefahr einseitiger Orientierung habe entgegnet müssen.¹⁴⁹

Etwas anders dagegen stellte ein Entnazifizierungs-Zeuge für Tietjen, Herbert Du Mesnil, ehemaliger Ministerialrat im preußischen Finanzministerium und dort für Theater-

¹⁴⁷ Vgl. E. Ebermayer: Denn heute gehört uns Deutschland..., S. 283; siehe auch: GStA 463/160

¹⁴⁸ So die Anzahl der in den Verkauf gegebenen Sitzplätze in der Spielzeit 1942/1943; GStA 547/542

¹⁴⁹ Vgl. Brief von Tietjen an Rechtsanwalt Dr. Friedrich Carl Sarre, 16.1.1946; AdK, Berlin, Heinz-Tietjen-Archiv, Entnazifizierungs-Unterlagen Gustaf Gründgens

angelegenheiten zuständig, das Verhältnis Gründgens' zu Göring dar: Im Gegensatz zu Tietjen habe Gründgens als intimer Hausfreund in Görings Landsitz Karinhall gegolten und dieses enge Verhältnis habe u. a. darin seinen Niederschlag gefunden, dass seitens des Ministerpräsidenten im Jahr 1943 massiver Druck auf das Finanzministerium ausgeübt worden sei, um für Gründgens ungewöhnlich hohe Pensionsansprüche zu erwirken.¹⁵⁰ Auch wenn man der Aussage Du Mesnils die Absicht anmerkt, Tietjen auf Kosten von Gründgens zu entlasten – schon allein die Formulierungen der erhaltenen Intendanten-Verträge zwischen Gründgens und Göring zeigen ein besonders „fürsorgliches“ Verhältnis des Ministerpräsidenten zu seinem Schauspielleiter. Tietjens Vertrag wurde in der Nazizeit nur zwei Mal, bei Auslaufen der Vertragszeit, verbessert, erreichte aber nie mehr die Höhe des ihm ursprünglich unterstellten Schauspielleiters.¹⁵¹ Gründgens kassierte ab Juni 1935 bereits 40.000 RM als Intendant, zuzüglich 55.000 RM als „Erster Spielleiter“ und Schauspieler,¹⁵² bereits ein Jahr darauf wurde dieser bis Juli 1940 abgeschlossene Vertrag verbessert auf 150.000 RM zuzüglich 50.000 RM „Dienstaufwandsentschädigung“ (die Göring aus Dispositionsmitteln des Ministerpräsidenten beisteuerte)¹⁵³ und dies im Vertragstext damit gerechtfertigt, Staatsrat Gründgens habe die Staatlichen Schauspiele zu „Musterstätten deutscher Schauspielkunst“ ausgebaut. Diese exorbitante Vertragssumme reduzierte sich im letzten abgeschlossenen Dienstvertrag (Laufzeit August 1940 bis 1950) zwar auf Gründgens' eigenen Wunsch hin, wie es in den Akten heißt, um 20.000 RM, allerdings zugunsten der freien Nutzung einer Villa, die der preußische Staat eigens für Gründgens im Park des Schlosses Bellevue erbaut hatte, als seine bisherige Stadtwohnung im Hofgärtnerwohnhaus – dort hatte bis 1933 sein ehemaliger Chef Max Reinhardt residiert – Umbauarbeiten zum Opfer gefallen war.¹⁵⁴ Der Vertrag, der auf Vorschlägen von Gründgens basierte, enthielt auch eine bemerkenswerte Schlussklausel:

„Dieser Vertrag ist eng mit der Person des Herrn Reichsmarschalls verknüpft und setzt voraus, daß während seiner Dauer der Generalintendant der Staatlichen Schauspiele jederzeit ohne Zwischeninstanz direkte Vortragsmöglichkeit bei dem Herrn Reichsmarschall über alle Fragen seines Ressorts behält. Ist dies, aus welchen

¹⁵⁰ Ebd., Entnazifizierungsverfahren, Mappe 20; Die erhaltenen Akten des preußischen Finanzministeriums bestätigen die Aussage zur Ruhegehaltsfrage; siehe: GStA I/90 2446 B, Bl.93ff.

¹⁵¹ Siehe: Heinz-Tietjen-Archiv, Entnazifizierungsverfahren, Mappe 2c; er bezog von Oktober 1931 bis Juli 1938 54.000 RM, von Juli 1938 bis Juni 1943 88.500 RM (davon 50.000 RM als Opernleiter) jährlich; erst im August 1944 wurde dieser ausgelaufene Vertrag bis Juni 1948 verlängert mit einer Jahresgage von 130.000 (davon 80.000 RM als Opernleiter)

¹⁵² Die erhaltenen Verträge von 1935 bis 1940 befinden sich in den Resten der Akten des preußischen Finanzministeriums, die das Geheime Preußische Staatsarchiv in Berlin verwahrt; GStA I/90 2446 B

¹⁵³ Diese enorme Vertragsverbesserung bildet wohl den Abschluss der so genannten „Hamlet-Affäre“ im Frühjahr 1936; siehe das entsprechende Kapitel in dieser Arbeit.

¹⁵⁴ Vgl. Ernst A. Busche: Bellevue. Vom königlichen Lustschloß zum Amtssitz des Bundespräsidenten. Leipzig 2005, S. 130ff.

Gründen auch immer, nicht möglich, so steht es Herrn Staatsrat Gründgens frei, vom Vertrag zurückzutreten und das Pensionsrecht in Anspruch zu nehmen.“¹⁵⁵

Dies zeigt wohl deutlich, wie sehr sich Gründgens von seinem Gönner Göring abhängig sah (und dass er nicht nur in wirtschaftlichen Dingen seiner Bühnen praktisch dachte). Der preußische Finanzminister Johannes Popitz, dessen formales Mitspracherecht hinsichtlich der Vertragsdauer, des nicht bestehenden Dienstwohnungs-Anspruches und in der Pensionsfrage man einfach ignoriert hatte, beschwerte sich vergeblich.¹⁵⁶ Wenn Gründgens später versuchte, vom Ruf des wegen seiner Verbindung zum Widerstand gegen das NS-Regime hingerichteten Popitz zu profitieren, indem er behauptete, dieser sei eigentlich sein „wirklicher Chef“ gewesen,¹⁵⁷ so sprechen die Tatsachen, nicht nur bei diesem Beispiel, eine andere Sprache. Mag unbestritten bleiben, dass Popitz, der zeitweise auch Präsident der „Gesellschaft für Theatergeschichte“ war, grundsätzlich dem Theaterleiter Gründgens positiv gegenüberstand¹⁵⁸ und man in Haushaltsdingen direkt miteinander verhandelte – Gründgens und auch Tietjen pflegten immer wieder und systematisch Popitz unter Berufung auf Göring zu überfahren und insbesondere bei großzügigen Vertragsabschlüssen dessen Mahnungen und Mitwirkungsrechte (bei Verträgen über drei Jahre) zu ignorieren.¹⁵⁹

Überhaupt waren die finanziellen Voraussetzungen für den Intendanten Gründgens ungleich günstiger als für seine Amtsvorgänger Ulbrich und Johst, die noch unter den rigiden Sparmaßnahmen der Krisenzeit von 1929-1932 wirtschaften mussten: Der rasche allgemeine wirtschaftliche Aufschwung zu Beginn der Nazizeit, der einerseits dem internationalen konjunkturellen Umschwung, andererseits der Aufrüstungspolitik zu verdanken war, füllte wieder die öffentliche Hand, die nun das Geld, schon aus propagandistischen Gründen, besonders auch in den kulturellen Sektor steckte.

III.3.1. Finanzen

Wenn immer wieder stereotyp zu lesen ist, Gründgens habe in Etatdingen die Korrektheit und Sparsamkeit des sprichwörtlichen preußischen Beamten an den Tag gelegt, so trifft dies gerade nicht die Besonderheiten von Gründgens' Haushaltsführung. Mit Beginn der Intendanz Gründgens setzten sich zunehmend vier wesentliche Tendenzen in der Etatpolitik der Preußischen Staatstheater durch: 1. gleich mit Amtsübernahme eine enorme Ausgabensteigerung, vor allem im Bereich der Soloverträge, 2. ein bald einsetzender enormer Anstieg

¹⁵⁵ GStA I/90 2446 B; Bl. 57

¹⁵⁶ Ebd., Bl. 60 u. 65

¹⁵⁷ In einem ZDF-Interview vom 10.7.1963; zit. in: DOK I, S. 41

¹⁵⁸ Vgl. den freundlichen Brief von Popitz an Gründgens vom 28.2.1944 in: DOK I., S. 41f.

¹⁵⁹ Siehe z. B. GStA 119/127

der Einnahmen durch volle Häuser und die Zurückdrängung der Besucherorganisationen, 3. die wirtschaftlich sehr erfolgreiche Angliederung weiterer Spielstätten mit modern-unterhaltlichem Spielplan und schließlich 4. die Unterminierung der kameralistischen Wirtschaftsweise durch eine von Gründgens durchgesetzte unkontrollierte Verfügungsgewalt über Einnahmeüberschüsse und die Aufweichung der Grenzen der Haushaltstitel.

Wurden im Rechnungsjahr 1932 für die Preußischen Staatstheater in Berlin (Opern- und Schauspielhaus) noch rund 6,1 Millionen RM an Ausgaben verbucht, wovon knapp 2,4 Millionen wieder eingespielt wurden (Zuschussanteil rd. 60%), so wurden im Rechnungsjahr 1933 nochmals 75.000 RM an Ausgaben gespart, dem allerdings ein weiterer Einnahmerückgang auf rund 2 Millionen gegenüberstand.¹⁶⁰ Mit dem Rechnungsjahr 1935 setzt dann eine Trendwende bei Ausgaben wie Einnahmen ein (nun 7 Mio. zu 2,4 Mio.), wobei aber bis in die Kriegszeit die Ausgaben eher schneller stiegen als die Einnahmen, sodass der Zuschussbedarf von 3,7 Millionen im Jahr 1932 bis zum Jahr 1939 auf veranschlagte 7,3 Millionen RM anwuchs, der Zuschussanteil in den Vorkriegsjahren bei einer Marke um die 65% (+/-3) schwankte. Erst als der Krieg die Menschen zusätzlich in die Theater trieb, stagnierte auch der Zuschussbedarf. So gelang es im Jahr 1942, dass der Zuschussanteil mit 6,5 Millionen RM (47%) sogar den Einnahmenanteil von 7,3 Millionen RM unterschritt. Die Einnahmemöglichkeiten waren in dieser Ausnahmespielzeit auch dadurch verbessert, dass neben dem neuen Lustspielhaus zeitweise nach starken Bombenschäden an der Staatsoper ersatzweise die Krolloper wieder bespielt wurde. Sie bot rund einem Drittel mehr Zuschauern Platz als das Haus unter den Linden. Der letzten „Ist“-Zahlen aus dem Rechnungsjahr 1943 weisen einen Zuschuss von 7,6 Millionen RM (53%) aus, wobei 14,4 Millionen RM an Ausgaben 6,8 Millionen RM an Einnahmen aus den inzwischen teils beschädigten Häusern gegenüberstanden.

Was Zuschussanteil und -entwicklung anbelangt, unterschied sich ein „Drei-Sparten-Haus“ in der „Provinz“ wie die Württembergischen Staatstheater in Stuttgart in der Nazizeit nicht wesentlich von den Preußischen Staatstheatern, wobei dort (für zwei Häuser mit zusammen rund 2200 Plätzen) die absoluten Zahlen natürlich weitaus niedriger waren. Die Höchstmarken lagen im Jahr 1943 bei rd. 3,9 Millionen RM Ausgaben zu 1,8 Millionen RM Einnahmen¹⁶¹ – an den Preußischen Staatstheatern im selben Jahr (zeitweise mit zwei Opernhäusern, Schauspielhaus, Lustspielhaus, aber ab November ohne Kleines Haus, das durch Fliegerbomben zerstört worden war) standen Ausgaben von rd. 14,4 Millionen RM Einnahmen von rd. 6,8 Millionen gegenüber.

¹⁶⁰ Alle Wirtschaftsdaten der Preußischen Staatstheater entstammen, sofern nicht anders angegeben, den Akten GStA 130-140; die Vergleichszahlen entstammen folgenden Magisterarbeiten: D. Pfennigs: Das Schiller-Theater Berlin von 1938 bis 1944..., S. 85ff.; U. Kiehn: Volksbühne Berlin 1933-1944..., S. 151ff.

¹⁶¹ Vgl. R. Holst: Die Württembergischen Staatstheater von 1933-1945..., S. 151

Will man die Finanzentwicklung des Schauspielbereichs unter Gründgens mit der bei den anderen großen Berliner „Sprechtheatern“ vergleichen, so ist hierfür leider nur wenig spezifiziertes Zahlenmaterial vorhanden, denn die Verselbstständigung der Schauspiele blieb, wie bereits erwähnt, unabgeschlossen und die erhaltenen Aufstellungen weisen nur in Einzelfällen nach Sparten getrennte Zahlen aus (die zudem vereinfacht gerechnet sind). „Soll“-Zahlen aus den Rechnungsjahren 1939, 1940 und für das Jahr 1944 sichern – für die Schauspiele allein betrachtet – einen Zuschussanteil von 60%, 57% bzw. 63% zu, wobei das tatsächlich erzielte Ergebnis auch in diesem Bereich gelegen haben wird, denn hohen Einnahmeüberschüssen aus dem Kartenverkauf (z. B. im Jahr 1942 3,2 Millionen RM statt veranschlagter 2,7 Millionen) standen meist auch Etatüberschreitungen bei Personalausgaben und Theaterbetriebskosten gegenüber. Dass die Deckung von Mehrausgaben durch Mehreinnahmen im kameralistischen Haushaltssystem nicht möglich ist – ein Grundärgernis für alle Leiter „öffentlicher“ Theater bis heute –, war ein Problem, das in der Praxis bei den Preußischen Staatstheatern zunehmend umgangen wurde: Da eine parlamentarische Kontrolle nicht mehr existierte, genehmigte der preußische Finanzminister Popitz – mit mahnenden Worten, die in den Wind gesprochen waren – alle Überschreitungen. Auch die Oberrechnungskammer in Potsdam war mit ihren Einwänden machtlos. Bereits im Januar 1937 hatte Gründgens zudem geschickt verhindert, dass Popitz die Erhöhung des Einnahme-Solls der rasanten Einnahmensteigerung an Gründgens' Häusern in vollem Umfang anpasste. Er schrieb an Popitz:

„Das jetzige Einnahme-Soll hat bereits eine Höhe, die ohne Beispiel ist. Es gibt kein Theater in Deutschland und der Welt, daß [!] mit einem solchen Einnahme-Soll rechnen muss. [...]

Die größte Befürchtung, die ich bei einer nochmaligen Erhöhung hege, ist die, daß die Staatlichen Schauspiele zwangsläufig durch die ständigen Erhöhungen der Einnahme-Solls gezwungen werden, ein Geschäftstheater zu werden.“¹⁶²

Ein Beischreiben Görings, der sich Gründgens Standpunkt „völlig zu Eigen“ macht, führte zum gewünschten Ergebnis.¹⁶³ Dies zahlte sich besonders aus, als Tietjen und Gründgens im Jahr 1942 mit Finanzminister Popitz ein „gentlemen agreement“ – so wörtlich in den Akten – erzielten, wonach Mehreinnahmen nun ohne besondere Bewilligung zur Deckung von Mehrausgaben für Kunstpersonal und Theaterbetrieb verwendet werden durften, wobei man noch die Scham aufbrachte, die jeweils erwarteten Mehrausgaben in diesen Titel gar nicht erst im gedruckten Haushaltsplan auftauchen zu lassen, da diese Ausgabensteigerungen im Krieg einen schlechten Eindruck machen mussten.¹⁶⁴ Daher sind auch die oben genannten Zahlen aus diesen Jahren mit Vorsicht zu bewerten. Wenn sich Gründgens im oben zitierten

¹⁶² GStA 133/203ff; Hervorhebungen i. O.

¹⁶³ Ebd., 207

¹⁶⁴ GStA 139/74

Schreiben an Popitz mit einer außergewöhnlich günstigen Einnahmensituation brüstete, so entsprach dies offenbar durchaus weitgehend den Tatsachen: Das oft stolz ausgehängte „Ausverkauft“-Schild war also meist nicht nur, wie die Oberrechnungskammer einmal rügte, fahrlässige Reklame.¹⁶⁵ Turbulente Szenen beim Vorverkauf, insbesondere, wenn der Hausherr selbst auf dem Besetzungszettel stand, die Schwierigkeit, überhaupt an Karten zu kommen, sind die Hauptthemen der Beschwerdebriefe an die Intendanz ab Dezember 1934.¹⁶⁶

Konkrete Zahlen über den Besuch bei den Preußischen Staatstheatern sind leider kaum vorhanden, an der regelmäßigen Besucherzahlen-Erfassung, die das RMVP ab Kriegsbeginn für die Berliner Theater durchführte, beteiligten sich die Preußischen Staatstheater nicht oder nur mit kurzen allgemeinen Bemerkungen.¹⁶⁷ Auf eine Anfrage der Berliner NS-Zeitung *Der Angriff* errechnet die Generalintendanz 1936 einen Anstieg im Kartenverkauf von 30% in der Spielzeit 1934/35 gegenüber 1932/33, im Schauspiel (in den Vergleichsmonaten September bis April) allein gar von 54%.¹⁶⁸ Eine interne Statistik für die Spielzeit 1937/38 ergibt eine durchschnittliche Platzausnutzung von 89,9% im Schauspielhaus und 92,6% im Kleinen Haus.¹⁶⁹ Zwar brachte es z. B. auch Eugen Klöpfer als Intendant der Volksbühne im Rechnungsjahr 1938 auf ein im Schnitt zu 88% gefülltes Haus am „Horst-Wessel-Platz“, dabei war aber der Anteil an durch Besucherorganisationen abgesetzten – und damit auch weniger Einnahmen erbringender – Karten hier weitaus größer. Klöpfers Nebenspielstätte, das Theater in der Saarlandstraße, erzielte nur 71,4% Auslastung, Heinrich Georges Schillertheater 1938/39, in der ersten vollen Spielzeit, 81,3%. Gründgens dagegen konnte es sich bereits in der Vorkriegszeit leisten, hauptsächlich auf den freien Verkauf zu setzen und das Abonnement relativ klein zu halten: Von 232.000 Besuchern (d. h. genauer: Besuchen) des Schauspielhauses in der Spielzeit 1937/38 waren rd. 67.000 (= rd. 29%) Abonnenten, rd. 48.000 (= rd. 21%) kamen zu geschlossenen Veranstaltungen (v. a. für KdF), rund die Hälfte des Publikums (sieht man von einigen Dienstplätzen und Freikarten etc. ab) dagegen kam über den freien Verkauf,¹⁷⁰ während an Klöpfers Haus am Horst-Wessel-Platz im Rechnungsjahr 1938 rd. 42% über die Besucherorganisation „Volksbühne“, rd. 35% über KdF und nur rd. 8% über den freien Kartenverkauf ins Theater kamen. Außerdem konnte Gründgens von der „KdF-Theatergemeinde“ 2.650 RM pro Vorstellung im Schauspielhaus verlangen (1938/39),¹⁷¹ während es Heinrich George am

¹⁶⁵ Vgl. GStA 547/405

¹⁶⁶ Vgl. GStA 753/98ff

¹⁶⁷ Siehe: BArch, R 50.01/265/1, Bl. 347 u. 352

¹⁶⁸ GStA 744/218

¹⁶⁹ Vgl. GStA 1474/73ff

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Vgl. GStA 547/485f.

Schillertheater nicht gelang, mehr als 1.500 RM pro Vorstellung (bei rd. 200 Plätzen mehr!) dort herauszuschlagen.¹⁷²

Typisch für die Geschäftstüchtigkeit von Gründgens war, dass man im selben Jahr das KdF-Kontingent für das Kleine Haus verkleinerte (anfangs wurden alle Montage und Donnerstage hier für KdF vergeben, nun nur noch, wie am Schauspielhaus, die traditionell ohnehin besucherschwächeren Montage), um so mehr Einnahmen im freien Verkauf erzielen zu können, typisch aber auch, dass sich Gründgens, im Gegensatz zu George, in seinen Verträgen mit KdF jede Einflussnahme auf Spielpläne oder Besetzungen kategorisch verbat.¹⁷³ So konnte man für Gründgens z. B. im Jahr 1941 eine Einnahme-Erwartung aus dem Kartenverkauf von rd. 1,8 Millionen RM ansetzen, demgegenüber George nur mit 654.500 RM rechnen durfte; d. h. bei Gründgens erwartete man pro Platz eine Einnahme von rd. 1000 RM im Jahr, bei George lediglich 595 RM. Eine andere Vergleichszahl: Es gelang Gründgens im Jahr 1939, den Zuschuss pro Platz im Durchschnitt auf rd. 2,7 RM zu drücken, während an Georges Theater dieser Wert im selben Jahr bei 4,04 RM lag. Dass der Zuschussanteil am Haushalt der Staatlichen Schauspiele aber, trotz dieser hohen Einnahmen, mit um die 60% nicht bemerkenswert tief lag, liegt einfach daran, dass Gründgens, um mit seinen eigenen Worten zu sprechen, nicht nur „Weltmeister“ im Geldeinnehmen, sondern auch im Geldausgeben war: Im Jahr 1939 gaben die Staatlichen Schauspiele rd. 4,3 Millionen RM aus, das Schillertheater dagegen „nur“ rd. 2,2 Millionen RM.

Betrachtet man die Ausgaben des Gesamtetats der Preußischen Staatstheater (mit Oper und Ballett) im Einzelnen, so machte darin natürlich das „Kunstpersonal“ den größten Etatposten aus, allerdings immer dicht gefolgt von den Ausgaben für das übrige Personal, wobei aber hierin auch die Kosten für die überwiegend verbeamtete Staatskapelle enthalten sind.

Entfielen auf das Kunstpersonal im Jahr 1932 mit rd. 2,5 Millionen RM gut 41% der Ausgaben, so stieg dieser Anteil im Jahr 1937 auf einen Höchststand von rd. 46% (4,6 Mio.) an. Im Krieg stiegen dann zwar – trotz aller Sparappelle – die Gagen weiter an, allerdings auch die sonstigen Ausgaben (bedingt durch Material- und Rohstoffverteuerung, die schnell angesichts des gesteigerten Spielbetriebs durch Sparmaßnahmen nicht mehr aufgefangen werden konnte, sowie Kosten für den Ersatz für eingezogene Mitglieder etc.), sodass die Anteile der verschiedenen Ausgabenposten relativ konstant blieben. Vergleichszahlen für den Schauspielbereich bietet wieder nur das Rechnungsjahr 1939: Angesetzt sind rd. 3,3 Millionen RM für Personalausgaben (= 76,8% der Gesamtausgaben), davon rd. 1,6 Millionen für das „Kunstpersonal“ (inklusive Leitung) des Schauspiels (= 37,3% davon), rd.

¹⁷² Vgl. D. Pfennigs: Das Schillertheater Berlin 1938 bis 1944..., S. 90

¹⁷³ Vgl. ebd. u. GStA 547/485f.

348.000 RM für Sachausgaben (= 8,1%), rd. 647.000 RM für den eigentlichen Theaterbetrieb (= 15%), wovon für Dekorationen, Kostüme und Requisiten rd. 260.000 RM (= 6% der Ausgaben) vorgesehen waren. An Georges Schillertheater gab man im selben Jahr rd. 1,4 Millionen RM (= 65,6%) für Personal aus, davon 826.000 RM (= 38,7%) für „Kunstpersonal“ (inklusive Leitung), 480.000 RM (= 22,5%) für Sachausgaben und 253.000 RM (= 11,9%) für den „Fundus“. Allzu viel wird man von diese Vergleichszahlen aber nicht ablesen dürfen, denn zum einen handelt es sich im einen Fall um „Soll“-, im andern um „Ist“- Zahlen (und inzwischen hatte der Krieg begonnen), zudem verzerren im Detail unterschiedliche Haushaltstitelzuteilungen das Bild.

Aufschlussreich dagegen ein Vergleich der Schauspielergagen: Hatten bereits unter der Intendanz Johst/Ulbrich die Gagen mit durchschnittlich 12.636 RM im Jahr bei den 29 Herren und 10.139 RM im Jahr bei den zwölf Damen¹⁷⁴ auf einem Niveau gelegen, das bei George erst im Jahr 1942 erreicht wurde, so stiegen unter Gründgens sowohl die Durchschnittsgagen als auch die Höchstgagen für einige Schauspieler, sowie die Anzahl der Mitglieder des Ensembles insgesamt (auch wegen der hinzukommenden Spielstätten) weiter deutlich an. Bereits 1936/37 verdienten 41 Herren im Schnitt 14.162 RM im Jahr, 17 Damen durchschnittlich 12.031 RM;¹⁷⁵ in der Spielzeit 1943/44 48 Herren im Schnitt 16.105 RM, 30 Damen 14.992 RM.¹⁷⁶ Bei George lag der Höchststand im Jahr 1944 bei durchschnittlich 13.287 RM pro Jahr bei 34 Herren und 9.842 RM bei den 20 Damen. Ein Blick in die „Provinz“: An den Württembergischen Staatstheatern verdienten Schauspieler und Schauspielerinnen im Jahr 1943 im Schnitt 7.308 RM.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Vgl. GStA 919/46, 54 u. 56; Stand Juni 1933

¹⁷⁵ Vgl. GStA 133/152f.; Stand September 1936

¹⁷⁶ Vgl. GStA 139/110f.

¹⁷⁷ Vgl. R. Holst: Die Württembergischen Staatstheater von 1933-1945..., S. 159

III.3.2. Das Ensemble

Im Entwurf für eine Werbebroschüre zu Gründgens' erster selbstverantworteter Spielzeit 1934/35 heißt es, die „Leitung der Preußischen Staatsbühne“ habe es unternommen

„...führende deutsche Darsteller und Darstellerinnen unter dem Zeichen aufbauender Gemeinschaft zu sammeln und gleichzeitig den künstlerischen Gesamtkörper durch junge, frische und entwicklungsfähige Kräfte weiterhin zu beleben.“¹⁷⁸

Die Formulierung versucht im rhetorisches Spagat zusammenzuführen, was zuletzt in der öffentlichen Diskussion als Gegensatz betrachtet wurde: das Starwesen und das Ensembletheater. Man versprach einerseits den gerade in der Krisenzeit stereotyp vorgetragenen Forderungen nach „Spielgemeinschafts“-Geist zu entsprechen, andererseits durch die Sammlung von Stars dem Theater den „Glanz“ zurückzugeben, der unter den wirtschaftlichen Bedingungen der Endphase der Weimarer Republik verloren gegangen war.

Die wirtschaftliche Bedrängnis der Bühnen, ihre künstlerische Orientierungslosigkeit, sowie die Möglichkeiten in der expandierenden Filmindustrie Arbeit zu finden, hatten seit Beginn der dreißiger Jahre Auflösungstendenzen in den Ensembles unterstützt, wie sie hier auch am Beispiel der Preußischen Staatstheater beschrieben wurden (s. Kap. I.). Bühnenschließungen wie z. B. die des Berliner Schillertheaters (als zweite Spielstätte der Staatlichen Schauspiele) vergrößerten das Heer der arbeitslosen Schauspieler. Wer noch beschäftigt war, musste die Unsicherheit von befristeten Spielzeit-Verträgen hinnehmen. Arbeitslose Schauspieler versuchten, auf Teilung spielende Truppen zu bilden, manche benutzten mehr oder weniger ideologisch eingefärbt den Begriff des „Theaterkollektivs“. Viele renommierte Darsteller dagegen ließen sich nur noch gastierend am Theater sehen, um für die einträglichere Filmarbeit frei zu sein, und als Filmstars steigerten sie wiederum ihren Marktwert für Theaterauftritte. In der Presse war das „Starwesen“ einerseits das tägliche Brot einer sich entfaltenden modernen Zeitschriftenpresse, andererseits stand es in den Feuilletons der Tageszeitungen im Mittelpunkt der Debatte um die Krise des Theaters. Die hohen Gagen für wenige Stars, so das soziale Argument, kostete viele Kollegen die Beschäftigung. Das Starwesen verhindere den Aufbau „organischer“ Spielgemeinschaften und hemme daher die künstlerische Entwicklung. Theaterunternehmern, allen voran Max Reinhardt, wurde vorgeworfen, aus billigen Reklamegründen das Starwesen angeheizt zu haben. Nicht selten wurden solche Vorwürfe zu antisemitischen Verschwörungstheorien ausgebaut. So wurde behauptet, jüdische Bühnengagenten und jüdische Privattheaterdirektoren schürten aus niedriger Profitgier den Starrummel. „Ensembleaufbau“ und Schluss mit dem angeblich kunstfernen „Starwesen“ hießen zu Beginn der dreißiger Jahre die

¹⁷⁸ GStA 768/o.Nr.

stereotypen Forderungen von Presse und Gewerkschaftsvertretern, korrespondierend mit „kollektivistischen“ Zügen des „Zeitgeists“ von rechts wie von links. Zugleich trugen aber die wenigen großen Theatererfolge – etwa der „Faust I“ am Staatstheater 1932/33, in dem Gründgens als Mephisto so sensationell Werner Krauß „an die Wand gespielt“ hatte – zweifellos „Startheater“-Züge. Und dieselben Kritiker, die unentwegt nach dem „Ensemblegeist“ riefen, zeigten in den ersten Monaten der Intendanz Ulbrich/Johst sehr bald Unmut über den fehlenden „Glanz“ im Staatstheaterensemble.

Mit geradezu programmatischer Direktheit scherte denn auch Hermann Göring im September 1933 als erster der im Kulturbereich tonangebenden Nationalsozialisten aus dem Chor der „Spielgemeinschafts“-Förderer aus und rehabilitierte in einer Rede vor preußischen Intendanten unumwunden das Starwesen: Zwar sei der „jüdische Begriff“ des „gemanagten Stars“ abzulehnen, aber ebenso falsch sei eine „Nivellierung um jeden Preis“, stattdessen seien Stargagen in einem gewissen Rahmen gerechtfertigt.¹⁷⁹ Wie groß dieser Rahmen bald bemessen war, sollte der preußische Finanzminister Popitz erfahren, als Gründgens bei der Planung seiner ersten Spielzeit 1934/35 eine Nachforderung von 75.000 RM stellte, die – vom Etat nicht gedeckt – zur „außergewöhnlichen Niveausteigerung in den Herrenfächern“ notwendig sei, wobei er sich auf die „Zustimmung des Herrn Ministerpräsidenten“ stützen konnte.¹⁸⁰

Auf Gründgens' erster Wunschliste befanden sich dabei mit Paul Hartmann, Emil Jannings und Eugen Klöpfer renommierte Vertreter der „Herrenfächer“, daneben aber auch Hermine Körner und Käthe Gold. Und diese – mit Ausnahme von Käthe Gold – schon älteren Spitzendarsteller standen auch für Gründgens' Bevorzugung bestimmter Darstellungsstile, für „Klangfarben“ für sein Ensemble, die er teils von außerhalb Berlins holen musste.

Die pathosmächtige Heroine Hermine Körner etwa, in den zwanziger Jahren als Leiterin eines Münchner Privattheaterunternehmens gescheitert, war mit ihrem Darstellungsstil in Berlin zuletzt nicht mehr gefragt und gastierte in der Provinz.¹⁸¹ Paul Hartmann, von Max Reinhardt 1914 für Berlin „entdeckt“ und als Prototyp des unproblematisch-geradsinnigen Heldenpielers geltend, wenn auch als Jahrgang 1889 nicht mehr ganz „jugendlich“, sah sich zuletzt am Wiener Burgtheater besser aufgehoben. In Berlin bei Gründgens glaubte er, so seine eigene Erinnerung, zunächst „unterspielen“ zu müssen, um sich einzufügen. Doch habe ihm Gründgens erklärt, gerade dies wolle er nicht, sondern die Mitspieler sollten sich nach Hartmanns „gehobenem“ Darstellungsstil richten.¹⁸² Allerdings wäre es falsch, Hartmann lediglich als Vertreter eines stilstrengen Klassikertheaters

¹⁷⁹ Vgl. Berliner Morgenpost, 13.9.1933; Germania, 14.9.1933

¹⁸⁰ Vgl. GStA 908/116ff.

¹⁸¹ Vgl. die ansonsten eher idealisierende Darstellung der Lebenspartnerin von Hermine Körner: A. Smith: Hermine Körner..., S. 138ff

¹⁸² Vgl. Paul Hartmann in: Riess-Interviews, Nachlass Gustaf Gründgens, SBB PK

vorzustellen, er war auch ein außerordentlich populärer Filmschauspieler. Und Intendant Gründgens habe, so Hartmann, die Ansicht vertreten: „Filmprominenz im Theater ist gut“.¹⁸³ Zunächst für vier Monate mit einer Gage von 20.000 RM verpflichtet, verdiente er später 36.000 RM im Jahr. Um Hartmann ganz aus Wien zurückzuholen, hatte im Dezember 1934 sogar Göring persönlich mit dem Star verhandelt.¹⁸⁴ Dagegen trennte sich Gründgens von Lucie Höflich, die als Protagonistin realistischer Darstellungskunst galt und auch die Schauspielschule der Staatstheater geleitet hatte, eine Position, die Gründgens – vielleicht auch als Trostpflaster – dem als Intendantkandidat gescheiterten Lothar Müthel übertrug.

Besonders bemerkenswert ist zweifellos auch die Trennung von Heinrich George, wobei nicht bekannt ist, von welcher Seite sie ausging: Wenn Georges Frau Berta Drews rückblickend das angeblich plötzlich den Nazis gegenüber opportunistische Klima im Haus für das Ausscheiden ihres Mannes verantwortlich machen will,¹⁸⁵ wird man daran einige Zweifel haben dürfen. Wie bereits erwähnt, hatte George ja bereits u. a. im September 1933 mit dem Propagandafilm „Hitlerjunge Quex“ seine eigene Anpassungsbereitschaft unter Beweis gestellt, in dem übrigens auch Berta Drews mitgewirkt hatte. Bernhard Minetti dagegen glaubt, Gründgens habe George schlicht nicht „gemocht“, weil dieser „seine kräftige Natur bis zur Selbstentblößung ausspielte“ habe, wie Minetti formuliert.¹⁸⁶ Auf eine Verknüpfung von gegenseitigen „zwischenmenschlichen“ und künstlerischen Animositäten lässt auch ein Schreiben Gründgens' schließen, mit dem sich der Intendant vor Georges letzter Premiere am Gendarmenmarkt (Carl Hauptmanns „Musik“, 17.5.1934) für sein Fernbleiben entschuldigt:

„Ich kann nur die Hoffnung aussprechen, dass die Zeit kommen wird, wo Sie auch für meine Arbeit und mein Bemühen um die Kunst soviel Glauben aufbringen können, wie er für eine gemeinsame Arbeit nötig ist.“¹⁸⁷

Man kann auch vermuten, dass Gründgens die enge Verbindung Georges mit Fehling störte. Für Fehling, der ihn zugleich zu formen und einzubinden wusste, war George mit seiner elementaren Intensität der kongeniale Partner. Vielleicht fürchtete der neue Intendant eine sich daraus ergebende Machtkonzentration, zumal Fehling Gründgens anfangs eher reserviert gegenüberstand.¹⁸⁸

¹⁸³ Siehe Ebd.

¹⁸⁴ Vgl. BArch (ehemals BDC), RKK, Hartmann, Paul, 08.01.1889; Brief Hartmanns an Tietjen vom 18.11.1937

¹⁸⁵ Vgl. B. Drews: Wohin des Wegs..., S. 153ff.

¹⁸⁶ B. Minetti: Erinnerungen eines Schauspielers..., S. 100

¹⁸⁷ Abgedruckt in: Peter Laregh: Heinrich George. Komödiant seiner Zeit. München 1992, S. 191

¹⁸⁸ Vgl. Brief Fehlings an Arnold Brecht vom 2.4.1966, AdK, Berlin, Jürgen-Fehling-Archiv, Korrespondenz Brecht, Arnold

Aber auch banale Eitelkeiten sind bei Gründgens, der sich immer als der „erste Schauspieler“ seines Hauses sah (und bezahlte¹⁸⁹), nicht ganz auszuschließen. Wenn Gründgens erhöhte Eintrittsgelder für Vorstellungen erhob, in denen er eine Hauptrolle spielte – eine Praxis die zumindest 1942 auch am Staatstheater, für seinen Orest in Goethes „Iphigenie“ belegbar ist – so unterstrich dieser „Top-Zuschlag“ ja auch, dass man nun den absoluten Star des Hauses zu sehen bekam. Dass Gründgens in den Fototeilen, die zunehmend die Programmhefte bestimmten, überproportional vorkam, oder während des Krieges versuchte, einen aufwendigen Bildband über seine „Faust“-Produktion herausbringen zu lassen,¹⁹⁰ sind kleine Nebenaspekte dieses Starrummels, den Gründgens inszenierte und offenbar auch persönlich brauchte.

Die Höchstgagen in Gründgens' Ensemble erzielten – sieht man vom Hausherrn ab – ungewöhnlicher Weise Damen: bereits in der Spielzeit 1936/37 brachte es Käthe Dorsch auf stolze 52.500 RM Jahresgage. Die bereits etwas gealterte, aber unverändert Charme versprühende Diva war als Göring-Vertraute (und Ex-Geliebte) für Gründgens sicher nicht nur wertvoll als Publikumsattraktion in Rollen wie Dumas' „Kameliendame“ und Sardous „Madame Sans-Gêne“, sondern auch wegen – von der Kritik gepriesenen – künstlerisch anspruchsvolleren Leistungen wie der Darstellung der Orsina in Gründgens' „Emilia Galotti“-Inszenierung (1937). Dass sie sich aufgrund ihres direkten Zuganges zum „obersten Chef“ auch Eigenwilligkeiten gegen über ihrem Intendanten leisten und Rollenwünsche durchsetzen konnte, machte die Zusammenarbeit indes nicht immer konfliktfrei, denn Gründgens verteidigte seine Entscheidungsmacht was Spielplan und Besetzung anbelangte ansonsten eisern. So schied Käthe Dorsch denn auch 1942 im Streit.¹⁹¹ Dass Gründgens sie bewusst unterbeschäftigt hätte, wie sie ihm danach brieflich vorwarf,¹⁹² muss man aber nicht annehmen. Die zu koketter Virtuosität wie zu elementaren Tönen fähige Dorsch passte durchaus in Gründgens Strategie, dem Staatstheater wieder schauspielerischen Glanz zu verleihen, auch wenn sie ein Solitär blieb, eigens auf sie zugeschnittene Produktionen benötigte und als sich unterordnende Ensemblespielerin kaum zu verwenden war.

Die Gagenhöhe Käthe Dorschs erreichten die beiden wichtigsten jüngeren Schauspielerinnen im Ensemble, Käthe Gold und Marianne Hoppe, erst 1943/44. Dabei war die aus Wien stammende „Einfühlungsschauspielerin“ Käthe Gold besonders für den „naiv-sentimentalen“ Bereich zuständig und spielte die Gretchen, Klärchen und Kätchen der älteren und jüngeren deutschen Bühnenliteratur ebenso innig wie etwa die Titelrolle in

¹⁸⁹ Vgl. die im vorherigen Kapitel aufgeführten Verträge; die Praxis, einen Teil seiner Schauspielergage durch erhöhte Eintrittspreise bei seinem Auftreten zu finanzieren, gab es offenbar schon spätestens 1942 am Staatstheater.

¹⁹⁰ Vgl. BArch, R 50.01/292, Bl. 150

¹⁹¹ Vgl. BArch, R 50.01/152, Bl. 236

¹⁹² Vgl. den Briefwechsel im Käthe-Dorsch-Archiv, AdK, Berlin.

Shaws „Die heilige Johanna“ (1943). Dass sie übrigens, wie Käthe Dorsch, im Film nicht überzeugen konnte, mag als Indiz für den – trotz emotionalem Ansatz – „theatralischen“ Charakter ihrer Schauspielkunst gelten, der sie für das stilistisch „gehobene“ Klassikertheater, das Gründgens bevorzugte, besonders attraktiv machte.

Marianne Hoppe dagegen, in Berlin ausgebildet und 1935 von den Münchner Kammerspielen ans Preußische Staatstheater engagiert, hatte bereits mit großem Erfolg Filme gedreht und sollte zunächst ihre Filmpopularität in die Unterhaltungsware im Kleinen Haus einbringen. Nachdem sie als Gretchen und Ophelia für die krankheitsanfällige Käthe Gold einspringen und überzeugen konnte, spielte sie bald auch erste Rollen im klassischen Spielplan, z. B. die Titelrolle in Schillers „Jungfrau von Orleans“ (1939), und war durch kontrollierte Bühnenpräsenz und sprachliche Brillanz eine führende Vertreterin des Gründgens-Theaters. Nach ihrer Heirat mit Gründgens 1936 gab sie daneben die Repräsentationsrolle der Intendantengattin.

Die schon erwähnte, bereits über sechzigjährige Tragödin Hermine Körner sicherte sich Gründgens 1934/35 mit 25.000 RM Jahresgage, was zu diesem Zeitpunkt noch das Spitzengehalt unter den Damen war. Sie spielte vor allem die Königinnen, gab aber auch z. B. die Titelrolle in Shaws „Frau Warrens Gewerbe“ (1938) in Fehlings Inszenierung mit „rauschender Ordinärheit“, wie der Theaterkritiker K. H. Ruppel befand.¹⁹³ Außerdem taugte sie, wie Käthe Dorsch, für Gründgens Strategie, den zensurbedingten Mangel an interessanter Dramatik dadurch zu kompensieren, dass prominente Darsteller die Attraktion des Abends bildeten – Ruppel sprach in einer Rezension von „Protagonistentheater“, um den anrühenden Begriff des „Startheaters“ zu vermeiden.¹⁹⁴ So war es allein die Schauspielkunst Hermine Körners, die etwa das recht angestaubte Ibsen-Stück „Frau Inger auf Oestrot“ (1940; Regie: Erich Ziegel) sehenswert machte. Als Regisseurin kam sie, die rund zehn Jahre als Theaterleiterin in München und Dresden gewirkt und auch inszeniert hatte, allerdings bei Gründgens nicht zum Zug.

Emmy Sonnemann schied nach ihrer Heirat mit Göring aus dem Ensemble aus, ein wohl kaum spürbarer Verlust. Angesichts ihrer begrenzten künstlerischen Mittel war es im Gegenteil schwer gewesen, für die Weimarer Provinzschauspielerin, die sich nun in exponierter gesellschaftlicher Position befand, passende Aufgaben zu finden. Ein Spielplanentwurf für die Saison 1934/35, der sie u. a. in mindestens vier „klassischen“ Hauptrollen aufführt¹⁹⁵ – darunter Hebbels Agnes Bernauer und die Tuscheta in Kleists „Hermannsschlacht“ –, kann nicht ernst gemeint gewesen sein, sondern stellte vielleicht eine geschickte Überforderungstaktik des Intendanten dar, mit der er zugleich seinem „Obersten

¹⁹³ K. H. Ruppel: Berliner Schauspiel..., S. 281

¹⁹⁴ Ebd., S.222

¹⁹⁵ Vgl. GStA 768/o. Nr.

Chef“ Göring schmeicheln und dessen Braut die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit deutlich machen wollte. Die Kritiker beschränkten sich im Allgemeinen darauf, ihrem Spiel „Schlichtheit“ und „Herzenswärme“¹⁹⁶ zu konzедieren. Als Gründgens ihr 1934 die Titelrolle in seiner Inszenierung der „Minna von Barnhelm“ anvertraut, kann sich Herbert Ihering nicht verkneifen, eine „gewisse Unsicherheit und Befangenheit des Tones“ zu monieren.¹⁹⁷ Jedenfalls rechtfertigte ihre Verwendbarkeit kaum eine Gage von 20.000 RM, die in der ersten Gründgens-Spielzeit 1934/35 auch die zweifellos bedeutendere Maria Koppenhöfer erhielt, die bereits seit 1926 dem Ensemble angehörte und in zahlreichen „zweiten“ Rollen eine tragende Kraft der Staatsschauspiele blieb. Diese bestach mit funkelndem Temperament besonders in Rollen wie der Viarda in P.A. Wolffs romantischem Zigeunerstück „Preciosa“ (1941; Regie: Jürgen Fehling). Daneben wurde das über erfahrene ältere Schauspielerinnen wie Lina Lossen oder die originelle Elsa Wagner verfügende Frauenensemble ergänzt durch einige jüngere Damen. Aus der eigenen Schauspielschule kam Lola Müthel, die, durchaus forsch, bald als kultivierte Sprecherin auffiel und als 18-Jährige schon als Thekla in „Wallenstein“ (in der Inszenierung ihres Vaters Lothar Müthel) eingesetzt werden konnte. Ebenfalls am Staatstheater ausgebildet und zeitweise hier engagiert: Antje Weisgerber und Joana Maria Gorvin, Jürgen Fehlings Muse der späten Jahre. Noch in den letzten Spielzeiten stieß auch Heidemarie Hatheyer von den Münchner Kammerspielen zu Gründgens, spielte hier u. a. die Desdemona in der „Othello“-Inszenierung von Karl Heinz Stroux (1944). Vom Deutschen Theater engagierte Gründgens 1941 die junge Elisabeth Flickenschild (sie bekam 1943/44 stattliche 35.000 RM wie Hermine Körner), für deren artistische Spielweise, später zu funkelnder Manieriertheit kultiviert, er wohl einige Sympathien hatte. Kontrovers beurteilt wurde ihre überraschende Verwendung als Mutter Wolffen in Fehlings „Biberpelz“-Inszenierung (1942), in der ihr Richard Biedrzynski „temperamentvolle Gerissenheit“ attestierte.¹⁹⁸ Daneben konnte es sich Gründgens leisten, originelle Randerscheinungen wie Pamela Wedekind, vermutlich eher aus persönlicher Verbundenheit denn aus Besetzungsnotwendigkeit, gut dotiert (10.800 RM), im Ensemble zu halten. Während die in den ersten Spielzeiten noch viel in Müthel-Inszenierungen beschäftigte Hilde Weißner recht bald ganz zum Film abwanderte, wurden Schauspielerinnen wie Käte Haack, die schon in jungen Jahren schrullige Salondamen gab, oder später Filmsternchen wie Marianne Simson zu Stützen bzw. Attraktionen vor allem des Unterhaltungsspielplanes an den kleinen Häusern. Vor allem diese Expansion der Nebenspielstätten brachte es mit sich, dass der Solistinnenkreis bis zum Ende der NS-Zeit von 13 (Spielzeit 1934/35) auf 30 Damen angewachsen war.

¹⁹⁶ Vgl. B. E. Werner, Deutsche Allgemeine Zeitung, 18.3.1935

¹⁹⁷ Vgl. Berliner Tageblatt, 27.9.1934

¹⁹⁸ Vgl. Völkischer Beobachter, 5.12.1942

An der Spitze des mit vielen großen und kleinen Berühmtheiten aufwartenden, von 35 (Spielzeit 1934/35) auf knapp 50 Köpfe angewachsenen Männer-Ensembles stand, was Leistung wie Gage anbelangt, Werner Krauß. 37.500 RM erhielt er für die halbe Saison, die andere Hälfte spielte er am Wiener Burgtheater. Krauß galt als „dämonisches“ Verwandlungsgenie von unbestrittenem künstlerischen Rang und fragwürdiger Persönlichkeit. Berüchtigt etwa waren seine lustvoll zelebrierten Juden-Karikaturen im antisemitischen Hetzfilm „Jud Süß“ von Veit Harlan. Harlan selbst sollte 1934/35 als „jugendlicher Held“ mit der hohen Gage von 27.000 RM am Staatstheater weiterverpflichtet werden,¹⁹⁹ wechselte dann aber ganz zur Filmregie. Mit Werner Krauß zeigte sich Gründgens übrigens nach dem „Faust I“ von 1932/33 nur in einer einzigen Produktion noch einmal gemeinsam auf der Bühne, in Shaws „Der Arzt am Scheideweg“ (1938). Dabei war Krauß – mehr anerkannt, denn als „Star“ beliebt – nicht nur der Protagonist bedeutsamer „ernster“ Inszenierungen von Fehling, Müthel und Gründgens, sondern brillierte auch als schrulliger Komödiant, gerne gemeinsam mit seiner Frau Maria Bard, die selbst eine der viel beschäftigten Charakterkomikerinnen des Staatstheaters war. Zu Spielzeitbeginn 1938/39 ehrte man Krauß anlässlich seines 25-jährigen Bühnenjubiläums mit einer Aufführungsserie, in der er an sechs Abenden sechs verschiedene Hauptrollen von charakteristischer Vielfalt zeigen konnte: Er war zu sehen als Gneisenau im gleichnamigen Stück von Wolfgang Goetz (zu diesem Anlass neu inszeniert von Erich Ziegel), als Kandaules in Hebbels „Gyges und sein Ring“, als „Richard III.“ in der politisch brisanten Fehling-Inszenierung, als Hauptmanns „Michael Kramer“, als Higgins in „Pygmalion“ von Shaw und als Wallenstein in der von Lothar Müthel erarbeiteten Viereinhalb-Stunden-Fassung der Schiller-Trilogie (die das Stück, so die zustimmende Besprechung im Völkischen Beobachter, als „Führerdrama“ akzentuiert hatte.²⁰⁰) Hitler verlieh Krauß zu diesem Anlass die „Goethe-Medaille“.

Mit Eugen Klöpfer und Emil Jannings spielten auch die – neben dem ausgeschiedenen Heinrich George – bedeutendsten „schweren Männer“ ihrer Zeit am Staatstheater, allerdings nicht auf Dauer: Der zu Beginn seiner Intendanz sehr intensiv geführte Versuch Gründgens‘, Jannings für die Bühne zurückzugewinnen,²⁰¹ gelang letztlich nicht. Jannings hatte sich seit 1920 hauptsächlich seiner Filmkarriere gewidmet und war nur noch sporadisch am Theater aufgetreten. Von vielen Plänen Gründgens‘ – so sollte Jannings in der Spielzeit 1934/35 in seinen bekannten Rollen als Mephisto und als Falstaff zu sehen sein²⁰² – wurde nur ein Gastspiel Anfang 1936 im Kleinen Haus des Staatstheaters realisiert. In diesem merkwürdig zwischen Bismarck-Kult und leichtfüßiger Respektlosigkeit schwankenden Lustspiel „Der Ministerpräsident“ von Wolfgang Goetz war Jannings als porträtähnlich geschminkter

¹⁹⁹ Vgl. GStA 919/104f.

²⁰⁰ Vgl. Völkischer Beobachter, 18.9.1937

²⁰¹ Vgl. GStA 908/115f.

²⁰² Vgl. GStA 768/o.Nr

Titelheld zu sehen. Ein noch im September 1936 für die neue Spielzeit in Aussicht genommenes festes Engagement (für 22.500 RM) kam dagegen nicht zu Stande. Der in den Personalakten des Staatstheaters erhaltene Briefwechsel zwischen Intendant Gründgens und Emil Jannings²⁰³ macht deutlich, dass der als Filmstar etablierte Jannings offenbar fürchtete, der textlichen und physischen Belastung anspruchsvollerer Theaterproduktionen nicht mehr gewachsen zu sein. Schon Anfang 1935 war er mit ärztlichem Attest kurz vor Probenbeginn ausgestiegen. Gründgens' Drängen, Jannings möge in Hans Rehbergs „Friedrich Wilhelm I.“ Anfang 1936 die Titelrolle übernehmen, widerstand er mit dem Hinweis, er fürchte, den anspruchsvollen Text nicht bewältigen zu können, Gründgens solle lieber den „Gehirnathleten Krause“, also Werner Krauß, fragen. Als sich herausstellte, dass als Regisseur für das Bismarck-Stück weder Fehling, der nach einem Streit mit Göring in Hamburg gastierte, noch Gründgens, der sich auf die „Hamlet“-Proben konzentrierte, zur Verfügung stehen würden, reagierte Jannings gekränkt. Zwar bemühte sich Gründgens um angemessenen Ersatz, indem er den erfahrenen Regisseur Richard Weichert für die Inszenierung gewann, doch war das Verhältnis zwischen Jannings und Gründgens abgekühlt. Man wechselte brüsk vom „Du“ zum „Sie“. Die weiteren Bemühungen, Jannings vertraglich zu binden, gingen offenbar von Göring aus und wurden, wie die Ernennung zum „Staatsschauspieler“ im August 1936, von Gründgens in trockenster Bürokratensprache weitergereicht: „...teile ich Ihnen höflichst mit... Heil Hitler!“.

Eugen Klöpfer dagegen, als „schwerer“ Charakterdarsteller nicht weniger renommiert als Jannings oder George, trat von 1934 an bis 1937 regelmäßig am Staatstheater auf, auch noch, als er bereits Intendant der Volksbühne am Horst-Wessel-Platz geworden war. Wegen seines „volkstümlichen“ Humors (er spielte und inszenierte bei Gründgens auch Niebergalls alte Darmstädter Lokalposse „Datterich“) und als „krassester Gegentyp des intellektuellen Schauspielers“ wurde er besonders in der NS-Presse herausgestellt.²⁰⁴ Dabei sollte Klöpfer bei Gründgens wohl auch die Lücke füllen, die George hinterlassen hatte. Er spielte unter Fehling den Großen Kurfürsten und – statt Jannings – Friedrich Wilhelm I. in den Preußendramen Hans Rehbergs. Gründgens zahlte ihm noch 1936/37 eine Spitzengage von 40.000 RM, woran sich auch die Bedeutung ablesen lässt, die man ihm damals beimaß. Erst 1941 gelang es, mit Otto Wernicke vom Deutschen Theater wieder einen erstrangigen Vertreter dieses Faches zu gewinnen.

Zu den Spitzenverdienern gehörte auch Friedrich Kayßler (1943/44: 35.000 RM), der seinen Ruhm als Schauspieler vor dem ersten Weltkrieg bei Max Reinhardt begründet und als Direktor der Volksbühne 1918 bis 1923 Fehlings erste Regiearbeiten ermöglicht hatte. Er war, auch schriftstellerisch aktiv, als Persönlichkeit geachtet und seit 1931 am Staatstheater.

²⁰³ Vgl. wie für das Folgende: GStA 2460/16ff

²⁰⁴ Vgl. Heinz Kuntze: Zu Eugen Klöpfers 50. Jahre. In: Völkischer Beobachter, 11.3.1936

Unter Gründgens, der die namhaften jüngeren Neuzugänge beschäftigen musste, war er dann rasch für Väterrollen zuständig (z. B. Odoardo in „Emilia Galotti“ 1937; Meister Anton in Fehlings „Maria Magdalena“-Inszenierung von 1938). Unter Ulbrich/Johst hatte er noch den Brutus in „Julius Caesar“ gespielt. Zu seinem 70. Geburtstag 1944 wurde auch Kayßler von Hitler mit der „Goethe-Medaille“ ausgezeichnet. Vorgeschlagen hatten ihn sowohl Gründgens als auch das Propagandaministerium.²⁰⁵

Ähnlich etwas ins zweite Glied zurücktreten musste Walter Franck, der sich als vielseitiger Charakterdarsteller in der späten Jessner-Zeit etabliert hatte. Dagegen spielte sich Bernhard Minetti mit seiner „Stahlfedervitalität“ (Bruno E. Werner anlässlich Minettis Verkörperung der Titelrolle in Grillparzers „König Ottokar“; Deutsche Allgemeine Zeitung, 13.12.1940) bald in den Vordergrund als unentbehrlicher zweiter Mann in den meisten wichtigen Aufführungen des Hauses. Dabei kamen für Minetti pro Spielzeit nicht selten mehr als zehn Rollen in über hundert Aufführungen zusammen – schon dies angesichts des großen Staatstheater-Ensembles eine beeindruckende Zahl. Entsprechend näherten sich die Gagen an: Hatte Franck bei Johst/Ulbrich noch 19.000 RM im Jahr verdient, Minetti nur 10.000 RM, so wurde Franck von Gründgens 1934/35 nur für 17.500 RM weiterbeschäftigt, Minetti dagegen bekam 12.000 RM; ab 1940/41 verdienten dann beide 30.000 RM im Jahr, wobei Franck mit dem Erzherzog Matthias in Grillparzers „Ein Bruderzwist in Habsburg“ (1942) nach dem Claudius in „Hamlet“ 1936 und dem Octavio in „Wallenstein“ 1937 noch einmal eine erstrangige Aufgabe bekam. Ähnlich wie Franck erging es Claus Clausen, der als blonder Heldenspieler bei Johst/Ulbrich noch mit 12.000 RM teils in Hauptrollen beschäftigt war, bei Gründgens dann eher in den Hintergrund trat und später zu George ans Schillertheater wechselte.

Zu den wichtigsten jüngeren Akteuren, die unter Gründgens zum Ensemble der Staatstheater stießen, gehören die aus Hamburg kommenden Hansgeorg Laubenthal und Gustav Knuth, mit denen Jürgen Fehling bei seinen kurzzeitigen Ausflügen ans dortige Deutsche Schauspielhaus 1935 und 1936 zusammengearbeitet hatte. Besonders Knuth etablierte sich als erstrangige Kraft, z. B. als Danton (1937; Regie: Gründgens) oder Marc Anton in Fehlings „Julius Caesar“-Inszenierung von 1941. Er verdiente 1940/41 mit 36.000 RM Jahresgage bereits so viel wie der renommierte (allerdings auch viel zum Film beurlaubte) Paul Hartmann. Die großen Rollen, mit denen sich dagegen Laubenthal als jugendlicher Held und Liebhaber vielleicht in den Vordergrund hätte spielen können – Don Carlos oder Romeo, Tasso oder Ferdinand in „Kabale und Liebe“ – fehlten bemerkenswerter Weise auf dem Spielplan der Staatstheater. Den Prinzen von Homburg konnte Laubenthal in Berlin erst 1943 zeigen – gastierend am Deutschen Theater. Gründgens, der mit der einen

²⁰⁵ Vgl. BAArch, R 55/98, Bl. 398f.

oder anderen Rolle aus diesem Bereich selbst geliebäugelt haben mag („Tasso“ wurde im Februar 1940 beim RMVP reserviert, dann aber verschoben),²⁰⁶ überließ in Berlin dieses Feld dem Schillertheater, das mit Horst Caspar und Will Quadflieg gleich zwei herausragende „jugendliche Helden“ zu bieten hatte. Auch Ullrich Haupt, bei Gründgens ausgebildet und 1940, nach der „Bewährung in der Provinz“, ans Staatliche Schauspielhaus geholt, durfte keinen Romeo zeigen, immerhin aber den Leander in „Des Meeres und der Liebe Wellen“ (1943) und den Karl Moor in der „Räuber“-Inszenierung von Gründgens und Stroux (1944).

Das Heer der Groß- und Kleinchargen, der Komiker und älteren Charakterdarsteller, die den kleinsten Rollen individuelles Profil verleihen konnten, aber auch, wie etwa Aribert Wäscher oder Albert Florath, gelegentlich in erstrangigen Aufgaben ihr Können zeigten, bildete ein nicht zu unterschätzendes Gegengewicht zu den Stars des Ensembles und war entscheidend mitverantwortlich für die Qualität vieler Aufführungen des Staatstheaters. Vor allem Fehling arbeitet immer wieder mit den selben originellen Chargenspielern wie Franz Weber, Walter Werner oder Wilhelm Krüger, denen er später liebevolle Kurzporträts gewidmet hat.²⁰⁷

Im Schauspielerensemble aufgeführt wurde zunächst auch weiterhin Lothar Müthel (1936/37 mit 40.000 RM), der sich aber, den „jugendlichen Helden“-Rollen entwachsen, bald ganz auf die Regie konzentrierte. Thomas Paine im gleichnamigen Stück von Hanns Johst, von Fehling 1935 inszeniert, war eine seiner letzten Rollen. Zu den gelegentlich Regie führende Schauspielern gehörte der ungemein vielseitige Paul Bildt. Sehr häufig inszenierte dagegen der auch als komischer Chargenspieler erfolgreiche Hans Leibelt. Er war ein routinierter Arrangeur leichter Ware und betreute gemeinsam mit dem jungen Wolfgang Liebeneiner die meisten Stücke an den kleinen Häusern der Preußischen Staatsschauspiele. Leibelt war dabei mehr für den traditionellen Frohsinn, Liebeneiner (später auch der mehr als Filmregisseur bekannte Helmut Käutner) für die „moderneren“ Unterhaltungsstücke zuständig, in denen Liebeneiner auch teils selbst auftrat. Deren „Modernität“ bestand meist in schicker Ausstattung und dem Umstand, dass die darin vorkommenden Rennfahrer und Fliegerinnen von Stars wie Heinz Rühmann, Theo Lingen, Victor de Kowa oder Marianne Simson gespielt wurden, die Ähnliches im zeitgenössischen Unterhaltungsfilm zeigten. Der als Filmbeau bekannte de Kowa war aber nicht nur ein Kassenmagnet im modernen Unterhaltungsspielplan der kleinen Häuser, sondern verblüffte in der Rolle des Dauphin in Shaws „Die heilige Johanna“ (1943) als sensibler Charakterdarsteller. Mit bis zu 35.000 RM Jahresgage gehörte er wiederum zu den Spitzenverdienern, vielleicht auch, weil er als

²⁰⁶ Vgl. BArch, R 50.01/292, Bl.12; Gründgens versuchte sich noch 1949 in Düsseldorf kurzzeitig in dieser Rolle

²⁰⁷ Siehe: G. Ahrens (Hg.): Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling..., S. 249 u. 252

Filmstar doch erstaunlich viel am Theater arbeitete. Die Ausnutzung der Leinwand-Popularität zahlreicher Staatstheatermitglieder war aber sicher eines der wirtschaftlichen Erfolgsrezepte des Intendanten Gründgens. Anlässlich der Komödie „Versprich mir nichts“ (von Charlotte Reißmann; 1936) mit Victor de Kowa und Marianne Hoppe schrieb Max Geisenheyner:

„Das reichshauptstädtische Publikum ist außerordentlich beifallsfreudig. Seine Zustimmung, seine Neigung, ja seine Liebe gehören aber im wesentlichen dem Spielenden, mit deren Gesicht und Eigenart es vom Film her vertraut ist. Wenn nun einer der ‚Lieblinge‘ auf der Bühne erscheint, so braucht er nur eine für ihn charakteristische Bewegung zu machen oder ein Wort zu sagen, das Erinnerungen an irgendeinen Film erweckt, und schon bricht ein sehr naiver Beifall bei offener Szene los. Ganz gleichgültig, ob das, was der Betreffende getan oder gesagt hat, im Stück von Bedeutung oder völlig nebensächlich ist. [...] Das Publikum der Reichshauptstadt kümmert sich weitaus mehr darum, wie seine Lieblinge spielen, als um das, was sie spielen.“²⁰⁸

Geisenheyners auch an anderer Stelle vorgebrachte Sorge um das literarische Niveau der gezeigten Komödien erklärt sich aber vielleicht auch daraus, dass er selbst als Lustspiel-dichter im Spielplan der Berliner Staatstheater keine Berücksichtigung fand.

Dafür, dass an den Berliner Staatsschauspielen aber auch Bedeutenderes zu sehen war als das von Geisenheyner monierte Star-Theater, sorgten vor allem die wichtigsten Regisseure des Hauses, allen voran Jürgen Fehling, der neben Gründgens und Lothar Müthel für die meisten künstlerisch ernst zu nehmenden Aufführungen verantwortlich zeichnete. (Die theaterästhetischen Handschriften dieser drei Regisseure sollen in den aufführungsanalytischen Teilen dieser Arbeit profiliert werden.) Dabei war Fehling, als schwierige Persönlichkeit bekannt, ein Berserker am Regiepult, der seine Schauspieler zu ekstatischer Dynamik trieb und klassische Bühnentexte zu eruptiver Wirkung bringen konnte, doch auch Lustspiele mit bezaubernder Schwerelosigkeit oder ausgelassener Komik inszenierte. Seine Arbeiten bildeten einen Kontrapunkt zum aus der Wirklichkeit hinwegstilisierten, auf klassizistische Formenklarheit angelegten Klassiker-Theater von Gründgens, der die geistreich-geschliffene wie stimmungsvoll-sentimentale Unterhaltung ebenfalls beherrschte. Das Visionär-Großartige, das Ergreifende und Pathetische, das „Erlebnis“, das Fehlings Theater bot, mag ein Grund dafür gewesen sein, dass die nationalsozialistischen Entscheidungsträger ihn trotz mancherlei Bedenken und Zähmungswünschen offenbar mehr als nützlichen denn als politisch gefährlichen Regisseur einschätzten. So stand die Weiterbeschäftigung Fehlings unter der Intendanz Ulbrich/Johst, trotz Fehlings „kulturbolschewistischer“ „Tannhäuser“-Inszenierung an der Staatsoper im Februar 1933, nicht in Frage, und als Fehling Ende 1934 nach einem Zusammenstoß mit

²⁰⁸ Frankfurter Zeitung, 14.11.1936; Hervorheb. i. O. gesperrt

Göring in Unnade fiel, ging es vermutlich um unverschämt vorgebrachte Vergütungsforderungen, nicht jedoch um seine künstlerische Arbeit, die er für einige Wochen gastweise am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg fortsetzte. Freilich stieß seine radikale Arbeitsweise in der „Provinz“ auf mehr Kritik, und so war er erleichtert, als im November 1935 – er war zu Spielzeitbeginn ans Staatstheater zurückgekehrt – seine Inszenierung von Hanns Johsts „Thomas Paine“ im November 1935 großen Anklang bei der NS-Führung fand und Goebbels ihn sogar bat, das bei den Nationalsozialisten verklärende Erinnerungen an die eigene „Kampfzeit“ weckende Stück 1936 für die Reichstheaterfestwoche in München erneut zu inszenieren. An die befreundete Sopranistin Moje Forbach schreibt Fehling am 23. Dezember 1935:

„Minister Goebbels will durchaus, daß ich im Mai in München anlässlich der Reichstheaterwoche ‚Thomas Paine‘ inszeniere. [...] Ich hatte mit ‚Paine‘ tatsächlich einen Riesenerfolg. Alle Intendanten waren in der Premiere, da Festvorstellung anlässlich der Reichskulturtagung war. – Göring hat mir persönlich nach der Vorstellung in höchsten Tönen Dank u. Anerkennung ausgedrückt – vor Tietjen u. Gründgens – u. Goebbels hat jetzt überall von mir als dem weitaus ersten, oberhalb alle andern rangierenden Theaterkünstler gesprochen. Das schreibe ich Dir, weil ich weiß, daß Du Dich voriges Jahr herzlich um meine Kunstexistenz gesorgt hast. Ich bin froh, dass ich diese Wendung der Dinge nur meinem Talent verdanke.“²⁰⁹

Auffallend ist hier nicht nur der Groll gegen die Leitung der Staatstheaters, was auf kein spannungsfreies Verhältnis schließen lässt, sondern auch die Wahrnehmung Fehlings, der glaubt, er ernte die Anerkennung nur wegen seines Regietalentes – und nicht etwa, weil das Stück mit seiner ideologischen Botschaft den NS-Führern besonders gefiel. Bereits in diesem Brief berichtet er auch von Filmplänen, die mit dem Propagandaminister positiv erörtert worden seien. Goebbels notiert nochmals 1938 Bemühungen, den Regisseur für die Arbeit im Film zu gewinnen, die dann aber wegen „maßloser Forderungen“ Fehlings aufgegeben werden.²¹⁰ Und auch als er sich im November 1939 im Streit kurzzeitig von Gründgens trennte – Fehling hatte den „Bühnenfall“ wiederentdeckt und die absurde ultimative Forderung gestellt, dass künftig nur noch auf schräger Bühne gespielt werden dürfe –, wurde vom RMVP die Beschäftigung Fehlings bei anderen Bühnen durchaus nicht untersagt, lediglich die Auflage erteilt, die Intendanten hätten dafür zu sorgen, „dass Fehling sich nicht in bedenklichen Experimenten, wie bisher oft im Rahmen der Preußischen Staatsschauspiele“, gefalle.²¹¹ Nach drei Regiearbeiten am Schillertheater kehrte Fehling 1940 ans Staatstheater zurück, eine „Blaubart“-Inszenierung mit George war offenbar im Streit abgebrochen worden. Gründgens zeigte sich großzügig, zahlte ihm zunächst für die

²⁰⁹ Vgl. Brief Fehlings an Moje Forbach vom 23.12.1935; in: R. Noelte (Hg.): Jürgen Fehling. Der Regisseur..., S. 145

²¹⁰ Vgl. Goebbels-Tagebücher, Einträge vom 1.2. u. 5.4.1938

²¹¹ Vgl. BArch, R 50.01/150, Bl. 416ff.

Inszenierung der Zigeunerromanze „Preciosa“ von Pius Alexander Wolff das stolze Honorar von 20.000 RM²¹² und stand ihm dann im neuen Vertrag eine Jahresgage von 70.000 RM zu,²¹³ 20.000 RM mehr, als George ihm für die Spielzeit 1940/41 gegeben hätte.²¹⁴ Von Fehlings Seite ging es dabei wohl weniger um Geldgier denn um die mit einer solchen Spitzengage verbundene Anerkennung seiner Ausnahmestellung. Und es war zweifellos eine der wesentlichen Leistungen des Intendanten Gründgens, dass er Fehling fast während der gesamten NS-Zeit die Arbeitsmöglichkeit am Schauspielhaus erhielt, zu Fehlings wie zu Gründgens' Nutzen.

Lothar Müthel, der nach Jessners Rücktritt vom Intendantenposten 1930 am Staatstheater erste Regiearbeiten zeigen durfte, war unter Gründgens die dritte wichtige Kraft am Regiepult und blieb dem Haus auch weiter als ständiger Gast erhalten, als man ihn 1939 zum Direktor des Wiener Burgtheaters machte. K. H. Ruppel charakterisierte anlässlich der Inszenierung von Shakespeares „Maß für Maß“ (1940) Müthels Arbeitsweise, nicht ohne kritischen Unterton, folgendermaßen:

„Bei dem Spielleiter Lothar Müthel setzt sich die Sprache nicht, wie bei Fehling, in erster Linie in Raum um, sondern in Musikalität. Das bewegende Prinzip der Szene ist bei ihm die steigende und fallende Melodik, nicht die an- und abschwellende Dynamik. Der Raum bleibt im besten Sinne Konvention, ‚Übereinkunft‘, wie sich die Gestalten zueinander zu bewegen, miteinander zu gruppieren haben. [...] Der Raum bleibt bei ihm Auftrittsbahn, auf der die Schauspieler ‚in Stellung gehen‘, er wird nicht aktiviert als Spielfeld.“²¹⁵

Der Schauspieler Gründgens ließ sich mehrmals von Müthel solche „Auftrittsbahnen“ einrichten. Er war bereits der Regisseur der „Faust I.“-Inszenierung von 1932 gewesen, mit der Gründgens sein Sensationsdebüt am Schauspielhaus gelungen war, ebenso inszenierte er für seinen Intendanten „Hamlet“ (1936) und Goethes „Iphigenie“ (1943), worin Gründgens den Orest spielte. Gründgens schätzte offenbar Müthels Konzentration auf klare sprachliche Durchgestaltung und vertraute dem „idealistischen Pg“, der bis in die Übergangsspielzeit 1934/35 zahlreiche NS-nahe Stücke in Szene gesetzt hatte, hauptsächlich Schiller, Shakespeare-Komödien und Hauptmann zur Inszenierung an.

Als Nachwuchs-Regisseure etablierten sich Ulrich Erfurth und Karl Heinz Stroux. Erfurth, der 1934/35 (mit 24 Jahren) bereits Oberspielleiter in Koblenz gewesen war, danach Assistent bei Gründgens wurde, inszenierte ab 1938 gelegentlich Unterhaltungsstücke an den kleinen Häusern, blieb aber in erster Linie der bevorzugte Regieassistent seines Intendanten. Stroux dagegen wurde gleich nach seinem Engagement 1939/40 mit gewichtigeren Aufgaben am Gendarmenmarkt betraut. Als Schüler von Karl Heinz Martin

²¹² Vgl. GStA 919/249

²¹³ Vgl. GStA 138/o.Nr.

²¹⁴ Vgl. D. Pfennigs: Das Schiller-Theater Berlin..., S. 72

²¹⁵ K. H. Ruppel: Berliner Schauspiel..., S. 61

und Jürgen Fehling hatte Stroux zu Beginn der dreißiger Jahre in Berlin schon als Regisseur auf sich aufmerksam gemacht, doch traf ihn 1934 ein jäher Karriereknick, als seine Uraufführungs-Inszenierung von Richard Billingers „Stillen Gästen“ am Deutschen Theater den Zorn der NS-Presse erregte. Diese Ablehnung richtete sich vornehmlich gegen das Stück, das – so tadelte etwa Hans Schwarz van Berk in *Der Angriff* – ein morbides Publikum der Weimarer „Verfallszeit“ mit erotischen Perversionen habe kitzeln wollen. In Ungnade fiel aber auch der Regisseur, gerade weil dieser nicht abmildernd eingegriffen, sondern durch Forcierung nach dem Vorbild Fehlings einen großen Premierenerfolg errungen hatte. Stroux fand zunächst nur noch Beschäftigung in der Provinz und schlug sich in Berlin als Synchronisations-Regisseur bei MGM durch.²¹⁶ 1938 inszenierte er aber wieder bei den Heidelberger Schlossfestspielen, dann bei Müthel in Wien, ehe er zur Spielzeit 1939/40 zu Gründgens kam. Hier inszenierte er zunächst Curt Langenbecks „Der Hochverräter“, an ideologisch opportuner Dramatik später auch Paul Apels pseudo-japanisches Opfertod-Stück „Der goldene Dolch“, sowie Shaws „Die Häuser des Herrn Sartorius“, das als Anlass zu anti-englischer Propaganda offiziell geschätzt war. Doch durfte er auch „große Klassiker“ inszenieren, z. B. mit Gründgens den „Fiesko“ (1940), in maskenhafter Stilisierung die „Antigone“ von Sophokles (1941) und Schillers „Turandot“ (1941), beide mit Marianne Hoppe in der Titelrolle.

Für das hohe Niveau der Ausstattungen, die oft Raumlösungen von überraschender Modernität aufwiesen, zeichnete neben Traugott Müller, der vor 1933 mit Erwin Piscator zusammengearbeitet hatte, vor allem Rochus Gliese verantwortlich, der 1934 als Ausstattungsleiter verpflichtet wurde. Als jüngere Kräfte stießen ab 1938 Herta Böhm, Schülerin Müllers, und Willi Schmidt dazu. Mit Mark Lothar engagierte man einen hauseigenen Komponisten für die Bühnenmusik, der auch das später eingerichtete, von der Staatskapelle unabhängige kleine Musikerensemble leitete. Er setzte gerne auch – technisch nicht neu, aber im Umfang der Verwendung noch ungewöhnlich – Musikeinspielungen von Platten ein, die man zuvor mit Orchestermitgliedern und Choristen der Staatsoper aufnahm. So konnten Musiken mit großen Besetzungen verwendet werden, ohne dass man die Musiker und Sänger für jede einzelne Aufführung des betreffenden Stückes erneut herbeischaffen und bezahlen musste.

Als neuen Mitarbeiter für die Dramaturgie engagierte Gründgens gleich nach Amtsantritt Alfred Mühr, der zusammen mit Richard Biedrzyński Theaterkritiker und Feuilletonredakteur der kleinen rechtsradikalen (und antisemitischen) Deutschen Zeitung war. Mühr war zwar kein NS-Parteisoldat, sprach aber, wie er in einigen Programmheft-Beiträgen unter Beweis stellte, den ab 1933 herrschenden Jargon und wusste, auf was es den neuen

²¹⁶ Vgl. BArch (ehemals BDC), RKK, Stroux, Karl Heinz, 25.02.1908

Aufsichtsbehörden ankam. Mühr erwies sich dann als derart brauchbarer Mitarbeiter, dass er, als Albert Patry 1938 altersbedingt ausschied, die Position des Schauspielers übernahm. Er fungierte als die rechte Hand des Intendanten, besonders wenn dieser abwesend, im Sanatorium oder im Urlaub war, was im Laufe der Jahre auch immer häufiger während der laufenden Spielzeit vorkam. Er vertrat den Intendanten auch, als Gründgens 1943 einem schwer nachvollziehbaren Impuls folgte, sich für einige Wochen zur Luftwaffe einberufen ließ und als Flaksoldat in einer Kaserne in Holland Dienst tat.

Neben den alten Mitarbeitern Eckart von Naso und August Dörschel (Pressestelle) verzeichnen die Gehaltslisten im Bereich der Dramaturgie ab 1934/35 auch Dietrich Stehr, den Sohn des auch von den Nazis geschätzten Schriftstellers Hermann Stehr, der hier, eher als Versorgungsfall untergebracht war, wie die erhaltenen Unterlagen des ehemaligen „Berlin Document Center“ nahe legen.²¹⁷ Als dramaturgische Mitarbeiter für je eine Spielzeit geführt wurden auch die Dramatiker Hans Rehberg (1940/41; 6.000 RM) und Maxim Ziese (1943/44; 12.000 RM). Es handelte sich dabei offenbar um eine Art von Autorenförderung.

Das große Ensemble und der finanzielle Hintergrund ermöglichte Gründgens, führende Schauspielerinnen und Schauspieler, die seiner Theaterauffassung entsprachen, in eine flexible Ensemblearbeit einzubinden und ihnen zugleich genug Spielraum für weitere Tätigkeiten, besonders beim Film, einzuräumen. Dass besonders die Stars unter diesen Spitzendarsteller einen unterschiedlich großen Raum für sich beanspruchten, lernte Gründgens spätestens mit seiner nicht recht geglückten Inszenierung des „König Lear“ (1934), in der er neben Werner Krauß alle seine „Neuerwerbungen“ auf einmal aufbot: Eugen Klöpfer, Paul Hartmann, Käthe Gold und Hermine Körner, dazu die führenden Ensemblemitglieder Maria Koppenhöfer, Friedrich Kayßler und Bernhard Minetti – sie nahmen sich offenbar gegenseitig den Entfaltungsspielraum. Mit besserer Disponierung gelang es Gründgens später auch weitgehend, Premierenbesetzungen tragender Rollen möglichst in Repertoireaufführungen beizubehalten. Das war nicht selbstverständlich, bei Max Reinhardt etwa war es üblich, recht bald nach der Premiere eine mindere (auch preiswertere) zweite, sogar dritte Besetzung auftreten zu lassen. Nur so konnte es sich Reinhardt, der ohne Subventionen wirtschaftete, leisten, erstklassige Darsteller für seine Premieren zu gewinnen und so zu bezahlen, dass sie gerne wieder kamen. Der Intendant Gründgens bezahlte zwar seine Spitzenkräfte auch vorzüglich, erwartete aber dafür vollen Einsatz auch im Theateralltag jenseits der Premiere. Als beispielsweise 1936 eine Mittagsvorstellung des „König Lear“ zu Protestschreiben einzelner Zuschauer über die Leistung Maria Koppenhöfers führt, schrieb Gründgens ihr in einem geharnischten Brief, er habe sie gegenüber den Beschwerdeführern mit Krankheit entschuldigt, „verspüre aber

²¹⁷ Vgl. BArch (ehemals BDC), RKK, Stehr, Dietrich, 04.05.1907

wenig Lust, für eine Disziplinlosigkeit meiner Mitglieder den Prügeljungen abzugeben. Heil Hitler!“.²¹⁸ Angesichts der vielfach überlieferten Humorlosigkeit von Gründgens in diesen Dingen wird man annehmen dürfen, dass dieser Brief nicht bloß für die Akten geschrieben war. Überhaupt pflegte der Intendant Gründgens im Umgang mit seinen Mitgliedern offenbar eine recht rigide, auch emotionalisierte „Zuckerbrot-und-Peitsche“-Methode, konnte charmant und gewinnend, aber auch äußerst böse und nachtragend sein. Und viele Aussagen ehemaliger Mitglieder²¹⁹ deuten darauf hin, dass diese Unberechenbarkeit – ob bewusste Taktik oder Folge von Druck und persönlicher Disposition – zu nicht geringem Teil die Autorität des Intendanten Gründgens mitbegründete, bei vielen auch eine starke emotionale Verbundenheit hervorrief, die weniger herzliche Freundschaft als Ehrfurcht war.

²¹⁸ GStA 753/176

²¹⁹ Vgl. v. a. Riess-Interviews, Nachlass Gustaf Gründgens, SBB PK sowie die einschlägige Memoirenliteratur

III.3.3. Gründgens' Spielplangestaltung

Primat des Theatralischen statt „Dramaturgie der Zeitenwende“

„Der Spielplan des Staatlichen Schauspiels wird – der Überlieferung und Bestimmung des Hauses entsprechend – vorwiegend auf große klassische Dichtung gestellt sein.“,

heißt es in dem bereits angeführten Entwurfstext für eine Werbebroschüre aus dem Juni 1934, womit programmatisch Abschied von Vorstellungen genommen wird, wie sie Hanns Johst noch rund ein Jahr zuvor formuliert hatte: einer „Dramaturgie der Zeitenwende“, der Schaffung eines neuen „Volksgemeinschaft“-stiftenden Theaters in der radikalen Abkehr von der „bürgerlich-individualistischen“ Dramatik, die in der Praxis zu einer wenig erfolgreichen Flut völkisch-nationalistischer und nationalsozialistischer Gesinnungsdramatik geführt hatte. Doch war die programmatische Bezugnahme der neuen Intendanz auf die „Überlieferung und Berufung des Hauses“ schon von Beginn an eher Selbststilisierung, mehr „Image“ als Realität: Weder zeichnete sich – wie zu zeigen sein wird – der Spielplan des Staatlichen Schauspiels unter Gründgens im Vergleich mit anderen großen Berliner Bühnen durch einen überdurchschnittlich hohen Klassikeranteil aus, noch war die Aufführung „großer klassischer Dichtung“ an sich die wesentlichste Veränderung. Die Kehrtwende, die Gründgens' Spielplangestaltung sofort auszeichnete, bestand vielmehr in einer Durchsetzung des Primats des Theatralischen vor dem Inhaltlich-Ideologischen: Gespielt werden sollte – kurz gesagt – zunächst einmal, was „gutes Theater“ versprach. Und die Qualitätsmaßstäbe, die Gründgens mitbrachte, waren, wie zu zeigen sein wird, dezidiert unpolitischer Natur, reaktivierten traditionelle Vorstellungen von der Trennbarkeit von Kunst und Politik. Damit war zugleich weitgehend der unter der Intendanz Ulbrich/Johst begonnene Versuch aufgegeben, bewusst von einer politisch-ideologischen Dramaturgie ausgehend, ein neues „Nationaltheater“ und auch einen neuen Aufführungsstil entwickeln zu wollen.

So stellt bereits im Dezember 1934 die Korrespondentin der New York Times Claire Trask fest, das zu Ende gehende Bühnenjahr habe zwei wesentliche Erkenntnisse gebracht. Zum einen: „The German playwright's guild is tottering rather uncertainly on its young Nazi legs.“ Zum anderen: Alle Ehren eingehend habe das Staatstheater ausgerechnet mit der Produktion von Scribes „Das Glas Wasser“ – ein hundert Jahre altes Stück eines Franzosen

über die britische Queen Anne und ihre Hofintrigen: „undiluted theater“ – „unverwässertes Theater“ statt unsicher torkelnder Konjunkturdramatik. Alfred Mühr, der als eifriger rechtsintellektueller Theaterkritiker nach eigenen Angaben diese Spielplanentscheidung zunächst für befremdlich gehalten hatte, erläutert retrospektiv die mutmaßlichen Motive von Gründgens und gibt zugleich eine anschauliche Skizze des Charakters dieser Scribe-Aufführung:

„Nun, Gründgens liebte die Grandezza auf Stöckelschuhen, diese Taft- und Seidengeräusche an der schillernden Politikerrolle des Bolingbroke – wie bei seinem ersten Friedrich dem Großen oder beim Fouché. Er spielte die behende, herausfordernde Figur eines kriminellen Tanzmeisters. Ihn reizte die Revue von Spitzenjabots, blendenden Toiletten, flimmerndem Theaterschmuck und von blitzenden Degen. Dazu der vieldeutige Text aus geschminkten Mündern, weiß gepuderten Gesichtern des Ancien-Regimes, das so gar nichts mit dem Marschschritt der braunen Bataillone draußen zu tun hatte. Vergessen die donnernden Heil-Rufe auf den Straßen, der Kampf der Lautsprecher und die Toten auf allen Seiten, vergessen über der Traumparade des Mädchens auf dem Thron, der mächtigen Herzöge und Grafen und dieses blendenden, hinterlistigen Ministers Bolingbroke, der Marquise mit ihrem albernen Text und den spitzmäuligen Witzchen über Politik, Intrigen und Liebe. Wohl dem, daß dies alles albern und nicht böse und barbarisch war...“²²⁰

Inszeniert von Jürgen Fehling, aber dominiert vom Schauspieler Gründgens, war diese „reizende“, „blitzende“, „flimmernde“ und „behende“ und „gar nichts mit dem Marschschritt der braunen Bataillone draußen zu tun“ haben wollende Produktion ein geradezu programmatisches Ereignis des Gründgens-Theaters – auch ohne „große klassische Dichtung“.

Dabei blieb das Verhältnis von sich unabhängig wählender Theaterästhetik und ihrer unterschiedlichsten politisch-ideologischen Beanspruchung im Verlaufe der Nazizeit schwankend, wie ein erster diachroner Schnitt durch die Spielplanstruktur des Berliner Staatstheaters unter Gründgens deutlich machen soll. Und diese Spielplanstruktur spiegelt mit ihren Themen und Zugeständnissen auch gerade die Kontextabhängigkeit, die die Gründgens'sche Theaterästhetik generell zu negieren behauptete.

Diachroner Schnitt

Es lassen sich grundsätzlich drei Phasen unterscheiden: 1. die Etablierung der Intendanz Gründgens 1934-1936, die noch deutliche politisch-ideologische Anschlussbemühungen mit sich brachte, 2. die „Blütezeit“ bis zum Kriegsausbruch, in der analog zum gewachsenen Selbstbewusstsein des stabilisierten Regimes ideologisch unbedrängter gearbeitet werden

²²⁰ A. Mühr: Deutschland, Deine Söhne..., S. 114f.

konnte (während Gründgens selbst allerdings zu Beginn dieser Phase Angriffe auf seine Person zu überstehen hatte), aber gerade das „unpolitische“ „große Klassikertheater“ den aktuellen Propagandakonzepten entsprach. Und 3. schließlich die Kriegszeit, die auch am Preußischen Staatstheater den politisch-ideologischen Druck wieder erhöhte, bald aber die Unterhaltungsfunktion in den Mittelpunkt rückte (vgl. auch die unten angeführte Grafik 5).

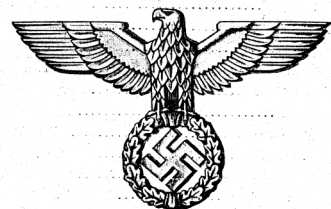
Auch entlang der Entwicklung des Programmhefts²²¹ lässt sich dies nachverfolgen: Unter der Intendanz Johst/Ulbrich bestand dieses noch – unter Sparzwängen – lediglich aus dem Besetzungszettel, eingehftet in eine Umschlagpappe mit Preußenadler, der im Herbst 1933 auf Anordnung Görings neu gestaltet wurde: Hatte das republikanische Preußen dem wilhelminischen Adler nach 1919 die Krone, später auch Zepter und Reichsapfel abgenommen, so erhielt er nun Schwert und Blitze in die Fänge, ein Hakenkreuz in die Körpermitte und die Banderole „Gott mit uns!“ über den Kopf. Der geringe Raum, den die Rückseite des Besetzungszettel bot, wurde nach herkömmlichem Muster für erläuternde Textauszüge aus historischen Quellen benutzt (typisch: zu Shakespeares „Julius Caesar“ ein Zitat aus Caesars „De Bello Gallico“). Abgedruckt wurden hier aber auch Hitler-Zitate oder politisch opportune Dichterworte, besonders bei Johst-Stücken, wobei zu dessen „Propheten“ eine vierseitige Extrabeilage mit einem ideologisch erläuternden Text eingelegt war. Zu dem antiparlamentarischen Versdrama „Rebell in England“ von Hans Schwarz, das Gründgens im Mai 1934 zur Uraufführung brachte, fanden sich hier Gedichte mit einschlägigen Titeln wie „Nationale Revolution“, die den Verfasser als Unterstützer der NS-„Machtergreifung“ ausweisen.²²² Erst mit Beginn der Spielzeit 1934/35 gab es dann ein ausführlicheres Programmheft, bestehend aus einer offenbar hauptsächlich von Alfred Mühr zusammengestellten dramaturgischen Beilage, vielen Star-Porträts und Szenefotos aus laufenden Produktionen sowie einem rasch anwachsenden Annoncenteil. Dabei war die Beilage nicht nur auf die Aufführung des jeweiligen Abends orientiert, sondern sollte in Abschnitten (mit in späteren Heften weiterlaufender Seitenzählung) die künstlerischen Absichten des Hauses als Bestandteil eines kulturpolitischen Gesamtprogramms interpretieren. „Der Bühnenkünstler von heute muß sich als Kulturträger des Staates fühlen“, heißt es etwa aus der Feder Mührs in der ersten Beilage.

²²¹ Eine umfangreiche Sammlung besitzt das Stadtmuseum Berlin.

²²² Vgl. Programmheft vom 6.6.1934



STAATSTHEATER
BERLIN



SCHAUSPIELHAUS
GENDARMENMARKT

Programmheft-Umschläge des Preußischen Staatstheaters aus den Jahren 1919, 1922, 1936 und 1941

Die Titelgrafik von 1919 zeigt den Adler schon ohne Krone, aber noch mit königlichen Insignien, die ab 1920 wegfallen; seit November 1933 hatte der Preußenadler die Gestalt wie auf dem hier gezeigten Umschlag von 1936; seit 1938 war der Reichsadler an die Stelle des Preußenadlers getreten; ab 1941 wurde überall auf Hitlers Anordnung hin die Frakturschrift abgeschafft.

Hier finden sich auch die im Kapitel zu Mühels „Braut von Messina“-Inszenierung (s. o.) zitierten Forderungen nach einem neuen Theaterstil aus dem Geist der „nationalen Erhebung“, die aber für die Praxis konsequenzlos blieben. Eine weitere Beilage beschäftigt sich mit dem Schauspieler und Theaterleiter August Wilhelm Iffland und legt, wie in der oben zitierten Rede Görings, eine Traditionslinie hin zum aktuellen Intendanten Gründgens nahe. Mühr formuliert, sich gewohnt lustvoll in den NS-Jargon werfend, dass „Ifflands Kampf um die Menschendarstellung“ eine „Verpflichtung an das Theater des neuen Reiches“ sei, die das Staatstheater jetzt durch einen „Arbeitsplan voller Haltung und Energie“ erfüllen wolle.

Mühr verstand es, bei fast jeder Gelegenheit solche hohlen „kämpferischen“ Plattitüden anzubringen, die die Kooperation mit der Ideologie der Herrschenden behaupteten, ohne allzu konkrete nationalsozialistische oder rassistische Positionen zu beziehen. Und dafür hatte ihn Gründgens zweifellos engagiert. Als inhaltlichen Schwerpunkt kündigte Mühr wortreich an:

„Die neue Haltung und das neue Pathos, fernab aller Übersteigerungen und falschen, erzwungenen Anstrengungen, kommen besonders in der preußischen Dramenfolge dieser Spielzeit zur Geltung [...],

und unter dem Signum „Deutsch-Preußische Reihe“ firmierten dann die Aufführungen von Lessings „Minna von Barnhelm“ (mit Emmy Sonnemann in der Titelrolle), Kleists „Hermannsschlacht“ (wohl wegen des preußischen Verfassers und der „nationalen Gesinnung“ dieser Reihe zugeordnet), das Louis-Ferdinand-Stück „Prinz von Preußen“ von Hans Schwarz sowie mit „Der Große Kurfürst“ der Start der Aufführungsserie der „Preußendramen“ von Hans Rehberg.

Wenn andere opportune Gegenwartsdramatik wie Eugen Ortners „Meier Helmbrecht“ und Erwin Guido Kolbenheyers „Heroische Leidenschaften“ noch als hinterlassene Vertragsverpflichtungen der Intendanz Johst/Ulbrich zu sehen sind,²²³ war dagegen diese Preußen-Reihe zweifellos der Versuch, ein Soll an politisch-ideologischer Dramatik auf spezifische und auf ins Historische ausweichende Weise zu erfüllen. Während das Programmheft hierzu „Zeugnisse preußischen Geistes“ von Friedrich dem Großen über Fichte, Hegel und den Turnvater Jahn bis hin zu Fontane zitiert, geriet die dramaturgische Begleitung zu Kleists brachial-chauvinistischer „Hermannsschlacht“ gewundener. Mühr gab später an, er und Mühel, der für die Inszenierung verantwortlich zeichnete, hätten Gründgens zu diesem Stück überredet, schon wegen der trivialen Schmeichelei an die Adresse des Protektors Göring, der den Vornamen mit dem Titelhelden teilte.²²⁴ Wahrscheinlicher ist, dass man die germanentümelnden Neigungen mancher NS-Führer ansprechen wollte, wenn nicht gar

²²³ Vgl. Brief von Gründgens an Richard Gsell, 18.4.1934, in dem er das Problem beklagt; GStA 463/161

²²⁴ Vgl. A. Mühr: Deutschland, Deine Söhne..., S. 118f.

Müthel selbst hierzu Tendenzen hatte: Das wird auch am „nordisch-germanischen“ Aspekt seiner „Hamlet“-Inszenierung zu diskutieren sein (s. u.). Erhaltene Bühnenbildfotos²²⁵ zur „Hermannsschlacht“ vermitteln jedenfalls einen starken Einschlag ethnographischer Fantasie und das Programmheft bildet unter dem Titel „Aus germanischer Frühzeit“ römische Reliefs mit bärtig-ungebärdigen Germanen sowie eine Skizze eines Langhauses ab. Dazu rechtfertigt Mühr in einem Beitrag die offenbar umfangreiche Textbearbeitung damit, dass man das „dichterische Mahnmahl, geschöpft aus einem Thema unserer Vergangenheit“ habe herausarbeiten wollen, und daher einige „zeitliche Begrenzungen“, die Kleist mit Hinblick auf die Situation in der Zeit der Befreiungskriege unterlaufen seien, korrigiert habe zugunsten eines „Weihespiels“ über „unsere Vorfahren“.²²⁶

Auch der „König Lear“ (23.12.1934) geriet, schon was die Ausstattung mit ornamental verzierten Quadersäulen, groben Steinmöbeln, gewaltigen Bärten anbelangte, reichlich ins „Nordisch-Germanische“. „Nordische Recken sind es, um deren Schicksal es geht“, befindet Ernst Heilborn in der Frankfurter Zeitung. Allerdings enttäuschte die Regie von Gründgens, da sie, folgt man Herbert Ihering (Berliner Tageblatt), im Bemühen, den Handlungsgang klar herauszuarbeiten, zu glatt und oberflächlich geraten war und mit opernhafter Auftrittsmusik, Eskorten von Fahnenträgern, musikalisch ummalten Arrangementwechseln lediglich zu lautem Aufsayetheater mit einer gesuchten „festlichen Monumentalität“ geriet. Es mag sein, dass sich in den eher mäßigen Kritikerreaktionen auch Vorurteile gegen den Regisseur Gründgens ausdrückten, der zuvor hauptsächlich durch sein Talent für die Inszenierung schwungvollen Unterhaltungstheaters auf sich aufmerksam gemacht hatte. Denn dies war die erste Shakespeare-Inszenierung von Gründgens überhaupt, am Tag nach seinem 35. Geburtstag sozusagen auch ein verspätetes Geschenk des jungen Intendanten an sich selbst.

Der Gefahr, im Bemühen um repräsentatives Klassikertheater in oberflächlicher Bewegtheit stecken zu bleiben, entging Gründgens auch in seiner „Egmont“-Inszenierung, die die Spielzeit 1935/36 eröffnete, wohl nicht ganz. Paul Hartmann ritt hier hoch zu Ross durch ein malerisches Volksgetümmel von 133 Statisten,²²⁷ in einer mit liebevolle Detailillusionismus ausgestaffierten mittelalterlichen Kulissenstadt, die Rochus Gliese mehr als herkömmliches Bühnenbild denn als dramaturgisch begründeten Bühnenraum entworfen hatte. Mit dieser Vorstellung wurde im November 1935 das bühnentechnisch modernisierte und renovierte Schauspielhaus am Gendarmenmarkt eröffnet. Zu diesem Ereignis erschien auch Adolf Hitler im Schauspielhaus – wohl das einzige Mal in der Ära Gründgens und

²²⁵ Im Lothar Müthel-Nachlass, Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin

²²⁶ Vgl. A. Mühr: Das Weiheispiel unserer Vorfahren. In: Programmheft zur Aufführung von Kleist: „Die Hermannsschlacht“, 28.10.1934, S. 19

²²⁷ Vgl. GStA 14/154

vielleicht eher aus Interesse für die baulichen Veränderungen. Wilhelm Furtwängler dirigierte die Beethoven'sche Bühnenmusik.

Es folgte mit Hanns Johsts „Thomas Paine“ (10.11.1935) ein Stück, das das Leben des amerikanischen demokratischen Journalisten und Politikers als Ballade vom Kampf und Vergessenwerden eines „Trommlers“ einer „nationalen Revolution“ Amerikas erzählt. Der Autor war im Oktober Präsident der Reichsschrifttumskammer geworden; dass Gründgens so Verbundenheit mit dem Amtsvorgänger signalisierte, war also opportun. Zudem bot sich die Gelegenheit, den Regisseur Jürgen Fehling zu rehabilitieren, der Ende 1934 im Streit mit Göring kurzzeitig nach Hamburg ausgewichen war. „Ethnographischen“ bzw. „rassentheoretischen“ Einschlag wiederum gab es in der Gründgens-Inszenierung von Hebbels „Gyges und sein Ring“, wie Edda Kühlken in ihrer Untersuchung zu dessen Klassikerinszenierungen – noch 1970 bestürzend kritiklos – aus den zeitgenössischen Besprechungen zusammenträgt: Die Aufführung setze in Maske und Kostüm auf die „Kontrastwirkung von Griechentum und Asiatentum“, dem Griechen Gyges – „blond, hochgewachsen und hellhäutig“, gespielt von Claus Clausen – sei Krauß als untersetzter, dunkelhaariger Lyderkönig mit „fahler Gesichtsfarbe“ („wie von Friesen assyrischer Grabkammern gestiegen“; Ludwig Sternaux im Berliner Lokal-Anzeiger) gegenübergestellt worden, während die schöne Inderin Rhodope, gespielt von Hilde Weißner, den gelbbraunen Teint dieser „Rasse“ zeigte, so Kühlken arglos.²²⁸

Bezeichnender Weise treten in den Programmheften die Ausstellung politischer Aspekte bzw. angeblich politischer Absichten in den folgenden Jahren rasch in den Hintergrund. Neben der Ausweitung des Reklameanteils und der Starfotos fallen die dramaturgischen Beiträge ins Historische und Museale zurück, zeigen Schätze aus dem Museum der Preußischen Staatstheater, die herkömmlichen Zeugnisse aus dem Leben klassischer Dichter und betonen einen angeblichen Traditionszusammenhang durch Rollenporträts vergangener Theatergrößen (unter weit gehender Aussparung der Weimarer „Systemzeit“). Auch das Preußenthema, mit den Stücken Rehbergs in loser Folge (1936 und 1938) fortgesetzt, erschien nun weniger propagandistisch herausgestellt. Signifikantes Detail: Anstelle patriotischer bis nationalistischer Zitate erschien zu Rehbergs „Friedrich Wilhelm I.“ (19.4.1936) ein „preußischer Bilderbogen“ mit historischen Stichen, Porträts und Jagdszenen – Göring war bekanntlich auch „Reichsjägermeister“.

Mit Beginn der Spielzeit 1936/37 verschwand der militant ausgestaffierte Preußenadler vom Programmheftdeckel und wurde durch den in seiner stilisierten Frontalstellung moderner anmutenden Reichsadler mit Hakenkreuz im Eichenkranz ersetzt. Auch das Preußische Staatstheater stellte sich also symbolisch unter das einheitliche Hoheitszeichen

²²⁸ Vgl. E. Kühlken: Die Klassikerinszenierungen von Gustaf Gründgens..., S. 227f.

des „Dritten Reiches“. Natürlich war die Abschaffung des Preußenadlers am Staatstheater nur der Nachvollzug anderenorts getroffener Entscheidungen zugunsten einer heraldischen Vereinheitlichung und Modernisierung, markiert aber auch in der Spielplangestaltung (und mit ihr immer untrennbar verbunden: in der Aufführungsästhetik) des Staatstheaters eine Phase, in der man sich frei gemacht hatte von allzu kleinlichen ideologischen Bringschulden und sich zugleich als „erste Bühne des Reichs“ etabliert sah. Beginnend mit „Hamlet“ (21.1.1936), über die legendenumrankte, radikale „Richard III.“-Inszenierung Jürgen Fehlings (2.3.1937) bis hin zur „Emilia Galotti“ (29.9.1937), die Gründgens Vorstellungen „werktreuer“ Klassikerinszenierung geradezu idealtypisch verwirklichte, entfaltete sich in dieser Phase der Vorkriegszeit das künstlerische Potential des Berliner Staatstheaters unter Gründgens am eindringlichsten. Gastspiele, besonders mit „Hamlet“ in Dänemark und im gerade „angeschlossenen“ Wien, unterstrichen diese Position als repräsentative Bühne nicht nur Preußens, sondern des „Dritten Reiches“ insgesamt. Im Sommer 1939 bekannt gegebene Pläne für die Spielzeit 1939/40 zeugen überdies von einigem Selbstbewusstsein: Neben Gründgens' Ankündigung, den Tasso zu spielen, sollten mit Büchners „Dantons Tod“, Frank Wedekinds „Keith“ und Giraudoux' „Undine“²²⁹ Stücke aufgeführt werden, die die Reichsdramaturgie an anderen Bühnen wohl kaum zugelassen hätte. Doch kam von diesen Stücken nach Kriegsbeginn dann lediglich „Dantons Tod“, inszeniert von Gründgens anstelle des zunächst angekündigten Fehling, zur Aufführung.

Mit Kriegsbeginn stieg generell zum einen wieder der politisch-ideologische Druck auf die Spielpläne, Stücke wurden wieder verstärkt aus dem Blickwinkel ihrer Nützlichkeit für aktuelle Propaganda-Zwecke betrachtet. Zum anderen schmolz der Kreis spielbarer Bühnenwerke noch weiter, da die Dramatik nun „feindlicher“ Länder grundsätzlich verboten war, in anderen Stücken verschärft nach unerwünschten Stoffen und Parallelen zu den aktuellen kriegerischen Handlungen Ausschau gehalten wurde. Ausgenommen von diesem generellen Verbot waren lediglich Klassiker wie Shakespeare und Molière sowie die Stücke von George Bernard Shaw, der als Kritiker der englischen Gesellschaft bei Hitler und Goebbels ausgesprochen beliebt war. All dies spiegelt sich auch im Spielplan des Berliner Staatstheaters wieder, der in der ersten beiden Kriegsspielzeiten einen deutlichen Anstieg an ernster zeitgenössischer Dramatik aufweist (vgl. Grafik 5, s. u.), wobei Stücke wie Curt Langenbecks „Der Hochverräter“, Paul Apels „Der goldene Dolch“, das im Goebbels-Auftrag herausgebrachte Mussolini-Stück „Cavour“ oder Edgar Kahns „Oberst Vittorio Rossi“ sowie das „Alexander“-Drama des HJ-Dichters Hans Baumann als Vertreter einer bei den Nazis besonders erwünschten Dramatik anzusehen sind. Ob aber das „antibritische“ und „antiplutokratische“ Argument, mit dem man bei Gründgens und anderenorts die Aufführung

²²⁹ Vgl. Der Westen, 29.8.1939

von zahlreichen Stücken Shaws legitimierte, mehr war als ein Vorwand, um bei den drastisch eingeschränkten Wahlmöglichkeiten wenigstens einige geistreiche und bühnenwirksame Stücke zu retten, wäre an einzelnen Inszenierungen erst noch zu zeigen.

Waren – zugespitzt formuliert – Preußenthema und Germanenbärte in den ersten Spielzeiten die spezifische Reaktion des Staatstheaters auf die ideologischen Anforderungen der NS-Kulturpolitik, so reagierte man nun in der dritten Phase zunächst mit einer Hinwendung zum italienischen Achsen-Partner (um den sich Göring immer besonders bemüht hatte) sowie einem verstärkten Einsatz von Sandalen-Stücken. So feierte eine Fotobeilage im Programmheft zu Edgar Kahns eher melodramatischem Abessinien-Stück „Oberst Vittorio Rossi“ die kulturellen Errungenschaften des faschistischen Italien, Gründgens bemühte sich – letztlich ergebnislos – um Mussolinis „Cesare“-Stück. Wie an anderen Theatern erschienen italienische Lustspiele, teils als Ersatz für nicht mehr erlaubte „Feinddramatik“. Doch blieb dieser Italien-Schwerpunkt eher episodisch im Vergleich zu der ab 1940 sprunghaft ansteigenden Verbreitung antiker, antikisierender oder antik kostümierter Stücke. Waren dies von 1934 bis Ende 1939 gerade einmal die drei Klassiker „Gyges und sein Ring“ von Hebbel, die zur Olympiade gegebene „Orestie“ von Aischylos sowie zum Kleist-Jahr 1937 „Amphitryon“ gewesen, so waren von 1940 bis zur letzten Spielzeit 1943/44 gleich zehn „Sandalen-Stücke“ zu sehen: vier bereits in der Spielzeit 1941/42, in der Gründgens als Lukull (Hömberg: „Kirschen für Rom“) und Alexander (Baumann: „Alexander“) zu sehen war, Stroux die „Antigone“ des Sophokles, Fehling Shakespeares „Julius Caesar“ inszenierte. Neben weiteren Klassikern und neu entstandenen Lustspielen von Hans Hömberg und Paul Helwig gehört in diesen Bereich auch das sentimentale Frauenschicksals-Melodram „Claudia“ von Walter Erich Schäfer (1942), in dem Käthe Dorsch die leidende Gattin Julius Caesars gab. Dabei war generell für die Verbreitung antikisierender Tragödien auf den Kriegsspielplänen vermutlich auch gerade die besondere ideologische Ambivalenz antiker Stoffe von Vorteil, konnte an ihnen doch sowohl ein heroisches Ideal, als auch ein von Zeitbezügen fernes, auf allgemein menschliche Werte bezogenes Verhalten thematisiert werden, wie etwa in der stilisierenden „Antigone“-Inszenierung von Karl Heinz Stroux (1940). Inwiefern sich in der Ansetzung klassischer Tragödien aus diesem Bereich auch ein neues, zeitbedingtes Interesse am Tragischen niederschlägt – wie dies programmatisch etwa vom Dramatiker Curt Langenbeck eingefordert wurde – wäre wert, weiter untersucht zu werden, besonders auch durch die Beschäftigung mit zeitgenössischen Aufführungen.²³⁰ Auch ein zunehmende Gefühl des Ausgeliefertseins an ein blind waltendes Schicksal – womöglich verbunden mit der Frage, ob und wie man dieses verschuldete habe

²³⁰ Siehe u. a.: Curt Langenbeck: Wiedergeburt des Dramas aus dem Geist der Zeit. München 1940; Hellmut Flashar: Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990. München 1991

– mag bei Autoren und Theaterleuten die Hinwendung zu Tragödien antiken oder pseudoantiken Zuschnitts besonders motiviert haben. Genauer zu untersuchen wäre dies etwa an den Inszenierungen von Gerhart Hauptmanns Atriden-Bearbeitungen,²³¹ oder auch an der Aufführung der Goethe'schen „Iphigenie auf Tauris“ in einem düsteren Bühnenbild Traugott Müllers, das „der Hoffnung gar zu wenig Raum“ gelassen habe, wie Carl Weichardt (Berliner Morgenpost) empfand. Wer heute Müllers Entwurf und Fotos des Bühnenbildes betrachtet, sieht Tempel und Wald als düsteren Innenraum, durch dessen wie bombenbeschädigten Blätterdach fahles Licht durch dürre Zweige fällt, die wie abgerissene Stromkabel und verbogenes Stahlbetongeflecht erscheinen.²³²

Während Paul Fechter noch zu Beginn der Spielzeit 1940/41 feststellt: „Der Erfolgskette der Hamletinszenierung des Staatstheaters kann kein Fliegeralarm etwas anhaben“,²³³ ist in den folgenden Kriegsjahren das allmähliche Erlahmen der kreativen Energien der wesentlichen Staatstheaterregisseure unübersehbar. Vor allem Jürgen Fehling, der 1940 zu Gründgens zurückgekehrt war, zeigte zwar Pius Alexander Wolffs verstaubtes Zigeuner-Stück „Preciosa“ als „entfesseltes Theater“ (K. H. Ruppel, Kölnische Zeitung; „Zigeuner“ wurden bald darauf in KZ gesperrt – entfernter konnten Kunst und Leben kaum sein). Fehling inszenierte aber mit der Ausnahme von Shakespeares „Julius Caesar“ und Hauptmanns „Iphigenie in Delphi“ kaum noch ernste Werke. Bemerkenswerte Reservierungswünsche, die das Staatstheater beim RMVP anmeldete, wie Hebbels „Nibelungen“ (1940/41 und nochmals 1943/44), die Hohenstaufendramen Grabbes und noch 1944 die „Hermannsschlacht“, gingen vermutlich auf Fehling zurück. Ob Gründgens die Aufführung solcher Stücke dann verhinderte, aus Furcht vor der Art und Weise, wie Fehling angesichts der aktuellen politischen Lage Themen der deutschen Geschichte bzw. Mythologie inszenieren würde, muss Spekulation bleiben. Gründgens selbst inszenierte zwischen dem zweiten „Faust“-Teil im Juni 1942 und seinen mit Stroux gemeinsam einstudierten „Räubern“ im Februar 1944 kein einziges Stück. Er spielte seinen Mephisto und zeitweise den Orest in Goethes „Iphigenie“ (die zweite Hälfte der Aufführungsserie bestritt dann aber Albin Skoda, der als Gast von Heinz Hilperts Theatern in Berlin und Wien verpflichtet wurde). Im Frühjahr 1943 ging Gründgens zunächst in ein Sanatorium, dann für mehrere Monate zur Luftwaffe, anstatt Lieblingsprojekte wie den „Tasso“, bereits für Januar 1940 angekündigt, oder den ebenfalls angemeldeten „Oedipus“, weiter zu betreiben.

Wie anderenorts wuchs dagegen der Unterhaltungsspielplan stark an, betreut hauptsächlich von Regisseuren wie Wolfgang Liebeneiner und Helmut Käutner. Unterhal-

²³¹ Am Staatstheater wurde 1941 „Iphigenie in Delphi“ in der Regie Fehlings uraufgeführt, Lothar Müthel brachte „Iphigenie in Aulis“ in Wien am 15.11.1943 zur Uraufführung.

²³² Im Traugott-Müller-Nachlass

²³³ P. Fechter: Premieren von heute. In: Deutsche Allgemeine Zeitung, 1940, ohne genaues Datum überliefert im Lothar-Müthel-Nachlass

tende Ablenkung und Vertröstung sind als Grundfunktionen der Spielplangestaltung auch des Staatstheaters bis zu dessen Schließung 1944 zu sehen.

Wenn man bei diesem groben Durchgang durch die Spielplanakzente des Preußischen Staatstheaters in der Nazizeit wiederum sich vornehmlich an den „Klassikern“ entlang bewegt, so entspricht das natürlich dem Stellenwert, den traditioneller Weise deren Inszenierungen als herausgehobene Ereignisse einnehmen. Andererseits machen quantitative und vergleichende Untersuchungen deutlich, wie sehr sich der Theateralltag auch der Staatstheater jenseits dieses Klassikertheaters abspielte, ja dieses nicht unbedingt das spezifische Spielplanprofil unter Gründgens ausmachte. Im synchron zusammenfassenden Überblick der rund zehn Jahre der Ära Gründgens sollen im Folgenden die wichtigsten Segmente des Staatstheater-Spielplans in der Nazizeit noch einmal genauer charakterisiert werden.

Synchroner Schnitt

Zur Untersuchung des Spielplanprofils des Berliner Staatstheaters unter Gründgens bietet sich ein statistischer Vergleich mit den Daten des „Gesamtspielplans“ an, den das DFG-Forschungsprojekt zur „Strukturgeschichte des deutschen Schauspieltheaters 1933-1945“ des Theaterwissenschaftlichen Instituts der Freien Universität Berlin erstellt und ausgewertet hat.²³⁴ Er verzeichnet jede (ermittelte) Schauspielinszenierung (nicht Aufführung!) im „Dritten Reich“. Ein von Thomas Eicher in diesem Zusammenhang weiterentwickeltes Kategoriensystem (Kat.1) unterteilt die gespielte Dramatik nach Epochen und Herkunftsländer und ermöglicht statistische Vergleiche, auch wenn manche Kategoriezuteilung auf den ersten Blick etwas merkwürdig erscheint. So unterscheidet Eicher besonders die deutsche Dramatik der zwanziger bis vierziger Jahre – um eine höhere Aussagekraft der statistischen Werte zu erreichen – mehr nach politischen Akzenten als nach genauer Datierung: Mit „Deutschsprachiger Dramatik der zwanziger und frühen dreißiger Jahre“ (DZJ) ist so v. a. die dann von den Nazis verbotene Dramatik der Weimarer „Systemzeit“ gemeint, wohingegen „Deutschsprachige Dramatik der dreißiger und frühen vierziger Jahre“ (DDV) die vom neuen Regime geschätzte zeitgenössische Dramatik meint, auch wenn diese, wie etwa im Fall Hanns Johst, bereits in den zwanziger Jahren entstanden ist. Entsprechend ist mit „Europäischer Dramatik der dreißiger und frühen vierziger Jahre“ (EUDV) insbesondere die des „befreundeten Auslands“ gemeint. Bei einem nazistisch orientierten Spielplan wird man

²³⁴ DFG-Forschungsprojekt „Strukturgeschichte des deutschsprachigen Schauspieltheaters 1933-1945“, FU Berlin 1987-1992, geleitet von Henning Rischbieter

also statistisch mit einem relativ hohen Prozentsatz an Stücken aus der Kategorie DDV und EUDV rechnen dürfen.

Tab.1

Spielplananteile				
(nach Inszenierungszahlen; in Prozent)				
Kat.1	Gesamtsppl.	Staatsth.	Staatsth.	DT
	ab 30.1.33	ab 30.1.33	ab 34/35	ab 1934/35
AN	0,14	1,19	1,36	0
R	0,16	0	0	0
SH	2,92	8,33	8,16	9,4
FK	0,35	0,6	0,68	2,01
SK	0,95	2,98	2,72	1,34
EUA	0,51	2,38	2,72	2,01
SDK	9,81	13,1	14,3	12,1
RK	0,28	1,19	1,36	2,01
DN	5,1	7,74	8,84	8,05
EN	0,5	1,19	1,36	0
FN	0,46	1,79	2,04	1,34
EUN	1,33	1,79	1,36	0,67
DJW	9,45	7,41	6,12	8,72
EUJW	0,26	2,38	2,72	0
FKM	0,35	1,79	2,04	2,01
KME	1,89	4,17	4,76	8,05
DZJ	3,3	2,38	1,36	3,36
EUZJ	0,68	0,6	0,68	1,34
DDV	58	36,9	35,4	34,9
EUDV	3,56	2,38	2,04	2,68

AN: Antike

R: Renaissance u. Frühbarock

Sh: Shakespeare u. Elisabethaner

FK: Französische Klassik

SK: Spanische Klassik

EUA: Europ. Dramatik des 18.Jhds.

SDK: Sturm u. Drang u. Deutsche Klassik

RK: Ruß. Klassik des 19.Jhds.

DN: Dtspr. Dramatik des 19.Jhds.

EN: Englspr. Dramatik des 19.Jhds.

FN: Frzspr. Dramatik des 19.Jhds.

EUN: Europ. Dramatik des 19.Jhds

DJW: Dtspr. Dramatik der

Jahrhundertwende

EUJW: Europ. Dramatik der
Jahrhundertwende

FKM: Frzspr. Dramatik des 20.Jhds.

KME: Englspr. Dramatik des 20.Jhds.

DZJ: Dtspr. Dramatik der 20er u. frühen
30er Jahre

EUZJ: Europ. Dramatik der 20er u. frühen
30er Jahre

DDV: Dtspr. Dramatik der 30er u. frühen
40er Jahre

EUDV: Europ. Dramatik der 30er u.
frühen 40er Jahre

UE: übrige

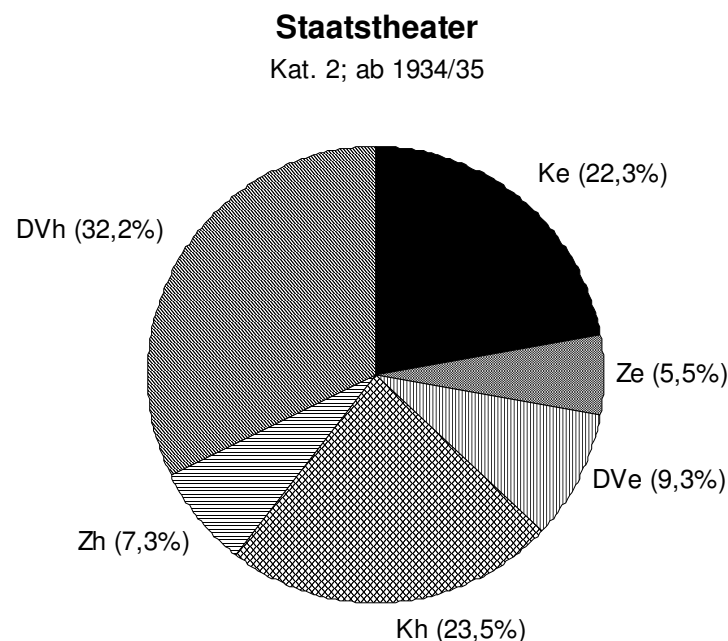
NI: nichtklassifiz. Werke

Die erste Tabelle (Tab.1) zeigt eine Gegenüberstellung des „Gesamtspielplans“ (nach Eicher) vom 30. Januar 1933 bis 1943/44 mit den Daten des Preußischen Staatlichen Schauspielhauses (alle jeweils bespielten Häuser) im selben Zeitraum; davon unterschieden nochmals die des Staatsschauspiels ab der Spielzeit 1934/35, der ersten vollen Spielzeit unter Intendant Gründgens, und zum Vergleich die Daten des Deutschen Theaters (inklusive Kammerspiele) unter Heinz Hilpert, ebenfalls ab 1934/35.²³⁵

Von Interesse sind auch vergleichende Daten auf der Basis von Aufführungszahlen statt wie oben von Inszenierungszahlen: Während Inszenierungszahlen eher die Absicht der Spielplangestalter wiedergeben, spiegeln Aufführungszahlen mehr die tatsächlich Nutzung seitens des Publikums. Hierfür sei ein stark vereinfachtes Kategoriensystem (Kat. 2) verwendet, das dafür grob nach „ernsten“ und „heiteren“ Stücken unterscheidet.

Die Daten für die Berliner Staatlichen Schauspielhäuser seien hier zunächst verglichen mit denen des Deutschen Theaters ab Spielzeit 1934/35 (jeweils inklusive Nebenspielstätten; Grafik 1 und 2):

Grafik 1

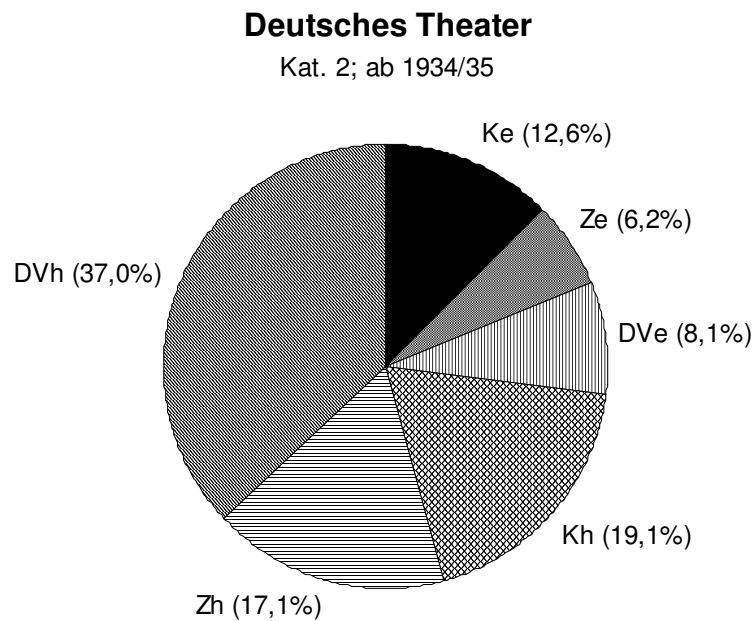


Kategorie 2:

K: „Klassiker“ im weitesten Sinne Z: Dramatik seit der Jahrhundertwende (ohne DV) DV: Dtspr. Dramatik der dreißiger und vierziger Jahre; e: ernst h: heiter

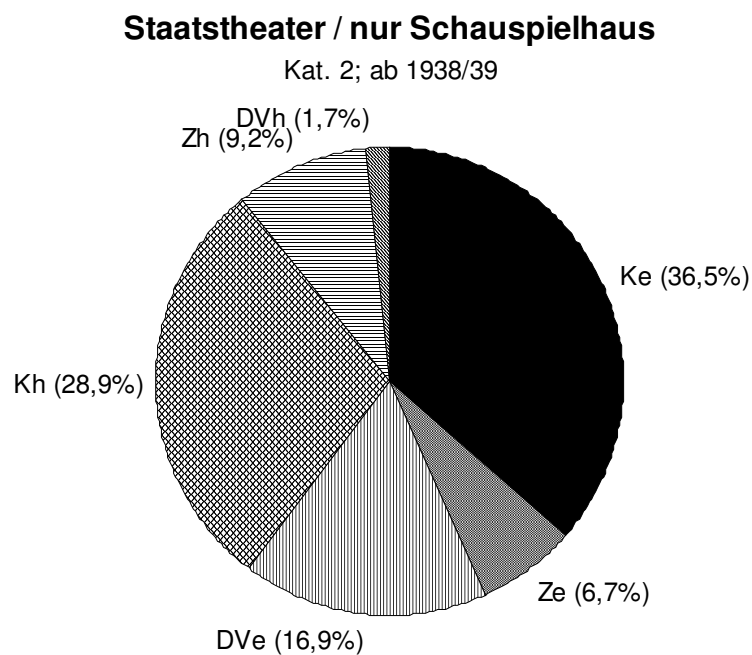
²³⁵ Die Daten für das Deutsche Theater stammen aus: F. Groborz: Das Staatstheater am Gendarmenmarkt und das Deutsche Theater zur Zeit des Nationalsozialismus...

Grafik 2



Die folgenden Grafiken bieten einen Vergleich ab der Spielzeit 1938/39 mit dem Schillertheater unter Heinrich George (Grafik 3 u.4), wobei hier nur das „Große“ Haus am Gendarmenmarkt und das Schillertheater selbst (ohne Nebenspielstätten) berücksichtigt wurden, um größere Vergleichbarkeit zu ermöglichen.

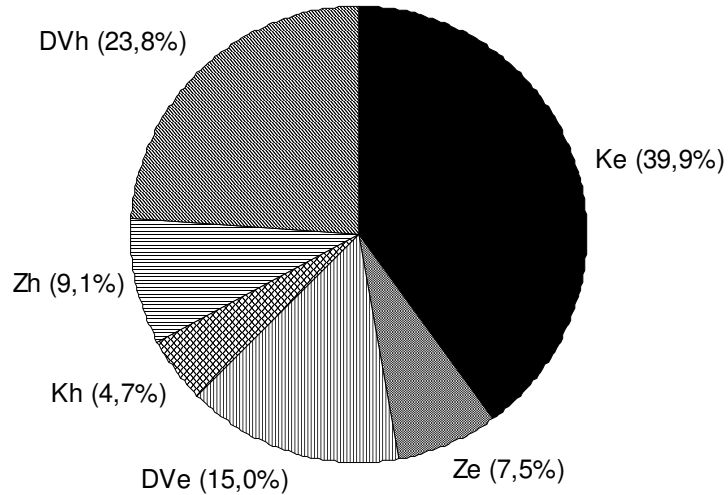
Grafik 3



Grafik 4

Schiller-Theater

Kat. 2; ab 1938/39

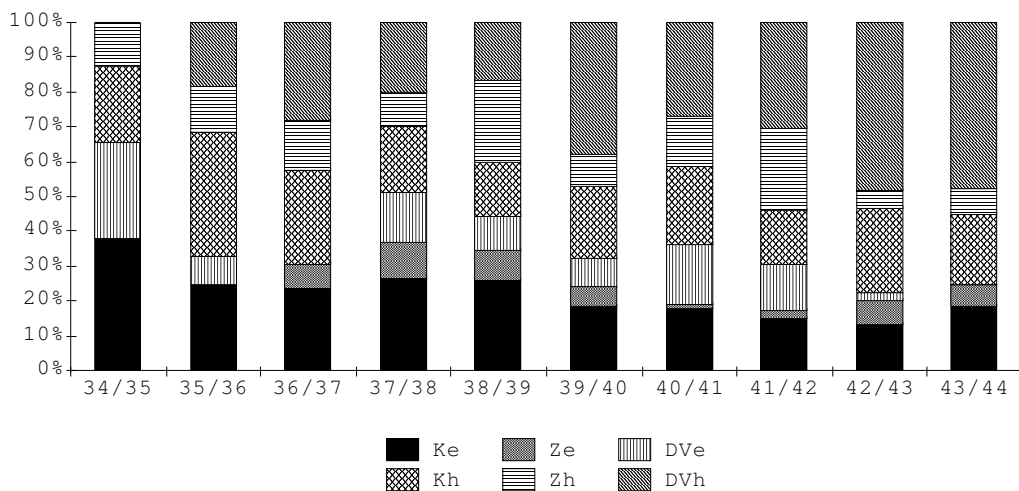


Als letztes statistisches Material sei eine Grafik angeführt, aus der sich für die Preußischen Staatlichen Schauspiele in Berlin die Entwicklung der Spielplananteile (nach Kat. 2; nach Aufführungszahlen) von Spielzeit zu Spielzeit entnehmen lässt (Grafik 5). (Für die Spielzeit 1933/34 unter der Intendanz Ulbrich/Johst sind in den „Statistischen Rückblicken“ der Akten der Generalintendanz leider keine Aufführungszahlen vermerkt und sie lassen sich nur lückenhaft erschließen.)

Grafik 5

Staatstheater ab 1934/35

Kat. 2



Aus diesem statistischen Material lässt sich zunächst ablesen, dass auf dem Spielplan der Preußischen Staatstheater unter Gründgens im Vergleich zum „Gesamtspielplan“ Werke der zeitgenössischen deutschsprachigen Dramatik unterdurchschnittlich vertreten waren, wenn auch aus dieser Gruppe mehr als ein Drittel der inszenierten Stücke stammt. Es handelt sich dabei hauptsächlich um „Heiteres“, was ja nicht von vornherein politisch harmlos sein muss. Doch die Durchsicht der Stücke zeigt, dass es sich tatsächlich weitgehend um leichte Unterhaltungsstücke handelt, deren stark anwachsender Anteil der Aufführungen (vgl. Grafik 5) zum einen mit der Eröffnung von Nebenspielstätten (Kleines Haus 1935/36, Lustspielhaus 1941/42), zum anderen mit dem steigenden Ablenkungsbedürfnis während des Krieges zu erklären ist. (vgl. dagegen den Anteil „ernster“ Klassiker bei George am Schillertheater; Grafik 4). Dies entspricht allerdings dem allgemeinen Trend in der Dramenproduktion und – nachfrage des „Dritten Reiches“. Antisemitische „Komödien“ vom Schlage „Rothschild siegt bei Waterloo“ von Eberhard Wolfgang Möller gab es bei Gründgens allerdings nicht, stattdessen spielte man bevorzugt äußerlich „modern“ Aufgemachtes für ein jüngeres Publikum im wohlhabenden Berliner Westen, wo das Kleine Haus der Staatstheater lag. Zu einem typischen Vertreter dieser Gattung, Erich Ebermayers „Sonne für Renate“, schreibt Erich Pfeiffer-Belli im Berliner Tageblatt (11.5.1936):

„Alles geschieht in einem Irgendwo, jenem Niemandland des Lustspiels, in dem weder der Autor, noch seine Figuren, am wenigsten aber die Zuschauer, richtig zu Hause sind. [...] Sie [die Figuren; P. J.] leben in einer Welt, die beinahe die unsere ist und die es doch nicht gibt. Merkwürdig, wie ernst im Grunde die Frage nach der Existenz des deutschen Lustspiels gestellt werden muß, und wie leicht, zufällig, linkshändig die Antworten erteilt werden.“

Kritisches Potential im komischen Sektor des Spielplans sucht man fast vergeblich. Eine offenbar recht tolldreiste, pointensprühende Neubearbeitung von Paul Apels Spießer-Satire „Hans Sonnenstößers Höllenfahrt“ (1936) durch und mit Gründgens erschien als Ausbruch aufgestauter Energien, ohne dass dabei den falschen Leuten auf die Zehen getreten werden sollte. Die hier geübte „Philister-Kritik“ entsprach durchaus dem Geschmack, den Goebbels in seinen „Tagebüchern“, etwa in der Wertschätzung des Films „Traumulus“ (1935) mit Emil Jannings zu erkennen gibt.²³⁶ Auch ein Stück wie Hans Hömbergs „Kirschen für Rom“ (1940) über den römischen Feldherrn und Genießer Lukull, das satirische Spitzen etwa auf die platten Slogans der „Deutschen Arbeitsfront“ (DAF) enthielt, wird man kaum als systemkritisch einstufen dürfen: Der Autor war Feuilletonist der nationalsozialistischen Tageszeitung Der Angriff (die inzwischen Organ der DAF war), danach kulturpolitischer Redakteur des Völkischen Beobachters und das Stück, vom Staatstheater auch auf einer

²³⁶ Vgl. F. Moeller: Der Filmminister..., S. 163

Privatparty von Göring gespielt,²³⁷ war von Reichsdramaturg Schlösser begutachtet und, mit geringfügigen Änderungen, abgesehnet worden.²³⁸

Blickt man auf die „ernsten“ Stücke zeitgenössischer deutscher Dramatik, so machen diese in der ersten Gründgens-Spielzeit noch mehr als ein Viertel der gezeigten Aufführungen aus, bedingt auch durch bestehende Verträge, die allerdings nicht, wie Curt Riess später behauptet,²³⁹ alle in wenigen Abenden erledigt wurden: 24 Aufführungen des Louis-Ferdinand-Stückes „Prinz von Preußen“, von Hans Schwarz mit den zeittypischen Signaturen des „Führerdramas“ zurechtgemacht und mit Paul Hartmann in der Titelrolle, sind wahrlich nicht als bloßes Abspielen von Vertragsverpflichtungen zu interpretieren, sondern waren Bestandteil des beschriebenen Versuches, das politisch geforderte Ideologie-Soll zu erfüllen. Mit dem Preußen-Zyklus Hans Rehbergs, des meistgespielten zeitgenössischen Autors am Gendarmenmarkt, fand man eine Dramatik, die, geschult an Shakespeares Vorbild, die sonst verbreiteten trivial-propagandistischen, nationalchauvinistisch-dröhnenden Historien-Stücke an spannungsreicher Figurengestaltung deutlich übertraf.²⁴⁰ Das ästhetisch radikalste Stück aus dem Preußen-Zyklus, die mit stark grotesken Zügen arbeitende Komödie über den ersten König Preußens „Friedrich I.“, war in Berlin allerdings nicht am Staatstheater, sondern am Deutschen Theater bei Heinz Hilpert zu sehen. (Überhaupt wird man im Feld des subtil-kritisch Komischen Hilpert ein besseres Gespür zubilligen müssen als Gründgens, was man besonders an einem Vergleich der Inszenierungen von Shakespeare-Komödien darstellen müsste, die am Staatstheater durch Gründgens und Müthel eher harmlos ausfielen. Wenn das Deutsche Theater einen höheren Aufführungsanteil an „heiteren“ Stücken aufweist (vgl. Grafik 1 und 2), so ist damit noch lange nicht gesagt, dass hier mehr Belangloses zu sehen war.)

Ein weiterer zeitgenössischer Autor, von dem mehrere Stücke am Staatlichen Schauspielhaus uraufgeführt wurden, war der Österreicher Richard Billinger, der übrigens wie Hans Schwarz mit dem § 175 in Konflikt geraten war und kurzzeitig sogar im Gefängnis saß. Sein stärkstes Stück „Rauhnacht“ war am Staatstheater noch zu Weimarer Zeit herausgekommen. Die neuen „Kulturwalter“ schätzten zwar – im Sinne der „Blut-und-Boden“-Literatur – Billingers Neigung zu bäuerlichen Sujets, doch seine eigentliche Stärke, die Bloßlegung dämonischer Vorstellungswelten oder angestauter Triebenergien, war den Nazis suspekt: „Rauhnacht“ wurde verboten, ein öffentlicher Verriss des Stückes „Stille Gäste“ in den Nazi-Blättern folgte und zeigte Wirkung: Seine nächsten Stücke waren vergleichsweise unanstößig, aber nicht eindeutig nazistisch. Das im Februar 1939 am

²³⁷ Vgl. DOK I., S. 86

²³⁸ Vgl. BArch, R 50.01/229/1, Bl. 357

²³⁹ Vgl. C. Riess: Gustaf Gründgens..., S. 124f.

²⁴⁰ Zum politisch-ideologischen Stellenwert dieser Stücke siehe das Kapitel zu „Der Siebenjährige Krieg“ in dieser Arbeit.

Staatstheater von Fehling uraufgeführte Künstlermelodram „Am hohen Meer“ wandte sich ganz vom Dämonisch-Bäuerlichen ab und suchte mehr die Stimmung des sentimental Tonfilms zu treffen. Auch das bereits 1937 am Staatstheater durch Fehling uraufgeführte Stück „Der Gigant“ wurde erst durch die filmische Bearbeitung von Veit Harlan („Die Goldene Stadt“, 1941/42) zum eindeutig rassistischen Propaganda-Machwerk.

Mit den Stücken Rehbergs und Billingers bewegte sich Gründgens also eher am Rande des politischen „Mainstreams“, hinzu traten allerdings auch einzelne zeitgenössische Stücke deutlich nazistischer Provenienz von Johst, Langenbeck, Möller und dem HJ-Lyriker Hans Baumann, dessen „Alexander“ offenbar ein unglücklicher Rollenwunsch des Intendanten war. In stilisierter Verssprache, mit der Verwendung eines Sprechchors – unter Mitwirkung von Berliner HJ-Formationen – und einer ornamental-gestellten Choreographie knüpfte diese Inszenierung merkwürdig an Müthels Versuch aus dem Jahr 1933 an, Schillers „Braut von Messina“ als Thingspiel zu inszenieren. Doch war hier, in tragischer Umkehrung, nicht die Gemeinschaftsstiftung Thema der Handlung, sondern im Gegenteil die Gefahr des Zerfalls des Zusammenhalts im makedonischen Heer angesichts der ungebremsten Expansionspolitik Alexanders. Die Premiere fand am 14. Juni 1941 statt, am 22. Juni begann der Überfall der deutschen Wehrmacht auf die Sowjetunion – murrende Generale auf der Bühne waren nun politisch äußerst inopportun. Die letzte Aufführung wurde schnell als geschlossene Vorstellung an die HJ vergeben,²⁴¹ das Stück verschwand nach nur sieben Abenden vom Spielplan. Ähnlich erging es Hömbergs zweiter am Staatstheater uraufgeführten Komödie „Der tapfere Herr S.“, die zu militärisch günstigeren Zeiten entstanden war und nun im Januar 1943 als deplatziert erschien. Auch dieses Stück Hömbergs war übrigens vorher wohlwollend von der Reichsdramaturgie begutachtet worden.²⁴²

Der Druck, mehr aktuelle deutsche Stücke zu spielen, ging 1935 übrigens nicht zuletzt auf die Lobbyarbeit der Bühnenverlage zurück, die eine Vielzahl bisher erfolgreicher Autoren aus dem Programm hatten nehmen müssen und mit den übrigen und neu entstehenden Produkten bald keine vergleichbaren Vertragsabschlusszahlen erreichen konnten. Mit dem Argument der „Überfremdung der Spielpläne“ wurde eine mahnende Stellungnahme von Reichsdramaturg Schlösser erreicht, die über die RThK an die Intendanten gerichtet wurde und ein generelles Verhältnis deutscher zu ausländischer Dramatik von 4:1 forderte.²⁴³ (Tatsächlich lag am Staatstheater dieses Verhältnis nur in der ersten Kriegsspielzeit bei 2:1, sonst war der Anteil ausländischer Werke noch höher). Gründgens ließ Verwaltungsdirektor Scheffels zunächst darauf hinweisen, dass der Spielplan der Staatstheater nicht der Kontrolle des RMVP unterliege, wehrte sich dann gegenüber den Verbandslobbyisten mit

²⁴¹ Vgl. GStA 551/68

²⁴² Vgl. BArch, R 50.01/229 /1, Bl. 409ff.

²⁴³ Vgl. GStA 477/221ff.; im November 1938 fand offenbar noch einmal eine Offensive gegen die „Überfremdung der Spielpläne“ statt, vgl. Goebbels-Tagebücher, Einträge vom 4. und 16.11.1938

dem Hinweis, der „alte Scribe“ – die Ansetzung des Lustspiels „Das Glas Wasser“ von Eugène Scribe aus dem Jahr 1840 war auf besondere Verwunderung gestoßen – habe den ausdrücklichen Beifall von Goebbels und Schlösser gefunden.²⁴⁴ Andererseits kam Gründgens dieser Kritik auch entgegen, indem er ab Oktober 1935 Stückaufträge an fünf „erlaubte“ Autoren vergab – allerdings für Lustspiele. Das mäßige Ergebnis – Curt Langenbeck und Hans Schwarz lieferten nichts Aufführbares,²⁴⁵ die Stücke von Kurt Heynicke, Charlotte Reißmann und Per Schwenzen erzielten allenfalls durch den Einsatz von Filmstars wie Victor de Kowa und Marianne Hoppe akzeptable Aufführungszahlen – bestärkte Gründgens in seiner später immer wieder vorgetragenen Argumentation, sein Theater sei nicht der Ort für Experimente, ein Scheitern an seiner exponierten Bühne schade jungen Autoren mehr, als es ihnen nützliche Erfahrung vermittele. Wenn er stattdessen auch das ein oder andere läppische, aber gut gemachte ältere oder ausländische Stück zeige, dann brauche er solch dramaturgisch verlässlichen Nichtigkeiten im Spielplan als notwendige Ergänzung, da sie „ernsten“ Aufgaben erst ermöglichten, indem sie die Häuser füllten und die Schauspieler entlasteten.²⁴⁶

Überhaupt sollte man nicht den Fehler begehen, für eine bestimmte Stückwahl immer in erster Linie politische Motive oder Rücksichten anzunehmen. Der Rahmen des Erlaubten war mehr oder weniger deutlich abgesteckt, und alle Intendanten, auch Gründgens, hielten sich notgedrungen daran. Notfalls fragte auch Gründgens bei der Reichsdramaturgie nach, so wie im bereits geschilderten Fall von Shaw-Stücken nach Kriegsbeginn. Aber für die Entscheidung z. B. zugunsten mehr oder weniger bei den Kulturüberwachern beliebter Klassiker gab es wesentliche außerpolitische Gründe. Zwar gab es von NS-Seite eine umfangreiche Neubewertung auch der Klassiker, doch verdrängte diese keineswegs vollständig die traditionellen Wertschätzungen bei Publikum wie Theaterleuten. So werden auch Rollenwünsche wichtiger Schauspieler und Vorlieben der Regisseure sowie Besetzungsfragen für Spielplanentscheidung wohl generell entscheidender gewesen sein, als der Stellenwert, der dem betreffenden Stück in NS-Publikationen gerade zugebilligt wurde. Wenn am Staatstheater in den zehn Gründgens-Jahren z. B. weder „Romeo und Julia“, noch Schillers „Kabale und Liebe“ oder Kleists „Prinz von Homburg“ gespielt wurden, lag dies zweifellos auch an der oben dargestellten Ensemblekonstellation. Auch andere Personalien bedingten Spielplanentscheidungen: Werner Krauß beispielsweise war zugleich am Wiener Burgtheater beschäftigt und einige seiner Rollen hatte er zuvor dort gezeigt. Diese Stücke kamen zum Teil dann wohl mehr aus praktischen denn aus grundsätzlich

²⁴⁴ Vgl. ebd., Bl. 224

²⁴⁵ Schwarz' „Flucht ins Geständnis“ wurde für 1935/36 noch angekündigt, aber nicht realisiert; vgl. GStA 466/78f.; Langenbeck bekam offenbar gar kein Lustspiel zustande; vgl. GStA 466/35

²⁴⁶ So z. B. in einer Rede 1943, unter dem Titel „Der Hund des Aubry“ abgedruckt in: G. Gründgens: Wirklichkeit des Theaters..., S. 72-96

dramaturgischen Überlegungen auch in Berlin auf den Spielplan, später zudem unterstützt durch den Umstand, dass Lothar Mühel dort Direktor geworden war. Wenn im November 1937 Gerhart Hauptmanns naturalistisches Künstler- und Generationendrama „Michael Kramer“ herausgebracht wurde, dann zweifellos weil man die fällige Hauptmann-Ehrung zu dessen 75. Geburtstag so mit einer passenden Rolle zum 25. Bühnenjubiläum von Werner Krauß verbinden konnte. Gründgens schätzte generell die „naturalistische Elendsdramatik“ ebenso wenig wie Goebbels, der in sein Tagebuch zu dieser Aufführung notierte, Krauß und die Aufführung seien hervorragend gewesen, das Stück aber sage einem „heute fast gar nichts mehr“: „Der Junge [Arnold Kramer, gespielt von Bernhard Minetti; P. J.] gehört in den Arbeitsdienst und nicht mit Beethoven verglichen.“²⁴⁷ Die wenigen Hauptmann-Inszenierungen des Staatstheaters (vgl. die deutlich unterdurchschnittliche Vertretung der Kategorie „DJW“ in Tabelle 1), überließ Gründgens zumeist Lothar Mühel.

Auf ausgesprochene Rollenforderungen seiner Schauspieler reagierte Gründgens allerdings, folgt man verschiedenen Berichten,²⁴⁸ eher ungnädig, und allein Käthe Dorsch konnte sich durch ihren direkten Göringkontakt – und im Verhalten nicht weniger primadonnenhaft als Gründgens selbst – hier einiges herausnehmen. So berichtet Reichsdramaturg Schlösser an seinen Minister 1942 die Gründgens-Klage, dass Käthe Dorsch

„...das Staatstheater immer wieder genötigt hätte, kulturpolitisch oder künstlerisch kaum zu rechtfertigende Stücke nur im Hinblick auf angeblich oder tatsächlich in ihnen enthaltene Dorsch-Rollen anzusetzen“.²⁴⁹

Die „Kameliendame“ (1937), im Jahr zuvor mit Greta Garbo auf der Leinwand zu sehen, mag eine solche Wunschröle der einflussreichen Göring-Freundin gewesen sein. Doch galt dem Geschmackvoll-Sentimentalem, dem „Südlich“-Stimmungsvollen auch durchaus die Neigung des Intendanten, die sich beispielsweise in Inszenierungen wie Marcel Pagnols „Südfrüchte“ (1938/39) niederschlug. Unter dem Stichwort „Nord und Süd“ wurde dies bereits in der Spielzeit 1935/36 von Alfred Mühr im Programmheft dramaturgisch flankiert: Der nordische Mensch, so stellt Mühr sinngemäß dort fest, sei schon immer gerne den Reizen des Südens gefolgt, doch gelte es, nicht „im falschen Rausch“ dort die Wunder der Natur und Kultur zu erwarten, sondern im Vergleich mit „anders-völkischen Gemeinschaften“ gerade die „eigene Art“, „die Tiefe und Weite unserer Heimat zu erfühlen.“²⁵⁰

Den gegenüber dem Gesamtspielplan am Schauspielhaus überdurchschnittlichen Anteil ausländischer Stücke des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, bestritten hauptsächlich von Shaw und Wilde, Scribe, Sardou, Achard, Armond und Dumas, hatte aber auch das

²⁴⁷ Goebbels-Tagebücher, Eintrag vom 15.11.1937

²⁴⁸ Vgl. Riess-Interviews, Nachlass Gustaf Gründgens, SBB PK

²⁴⁹ Vgl. BArch, R 50.01/152, Bl. 236

²⁵⁰ Vgl. A. Mühr: Norden und Süden. In: Programmheft zur Aufführung Moreto: „Donna Diana“, Kleines Haus des Staatstheaters, 27.1.1936, S. 3

Deutsche Theater Hilberts aufzuweisen – sie waren dem weltstädtischen Publikum angesichts des durchwachsenen Niveaus der heimischen Dramenproduktion wohl nicht vorzuenthalten. Als nach Kriegsbeginn die Stücke aus dem „feindlichen“ Ausland weitgehend verboten wurden, mussten solche aus dem „befreundeten“ bzw. neutralen Ausland, wie z. B. die wieder hervorgeholten Stücke der bereits vor 1933 gelegentlich gespielten Italiener Roberto Bracco und Dario Niccodemi, als Ersatz dienen.

Der im Vergleich zum „Gesamtspielplan“ relativ hohe Klassiker-Anteil war keine Besonderheit der Staatstheater, sondern ebenfalls bei den unter direkter Goebbels-Aufsicht stehenden großen Berliner Theatern zu finden, schon bedingt durch die magere Gegenwartsdramatik. So hatte etwa Heinrich George am Schillertheater ab der Spielzeit 1938/39 einen größeren Anteil an Aufführungen ernster klassischer Werke zu verbuchen als Gründgens am Gendarmenmarkt (vgl. Grafik 3 und 4; ohne Nebenspielstätten). Hinzu kommt aber auch, dass in Berlin zahlreiche kleine Privattheater (während des Krieges zunehmend verstaatlicht), oft gestützt auf einzelne Ufa-Stars, einen Teil des Marktes für Lustspielproduktionen bedienten. Bei der Auswahl der Klassiker am Gendarmenmarkt fällt auf, dass Gründgens offenbar Stücke, die von den Nazis besonders politisch geschätzt wurden, wie z. B. Schillers „Tell“ oder Hebbels „Nibelungen“, eher mied, von dem in Konjunktur gekommenen Grabbe lediglich das etwas pseudo-philosophische Stück „Don Juan und Faust“, nicht aber die historisch-politischen Dramen spielte. Dass Fehling hier während des Krieges offenbar Interessen angemeldet hatte, die dann nicht verwirklicht wurden, wurde bereits erwähnt. Auch Goethes „Götz von Berlichingen“, wegen seines rustikalen „Deutschtums“ bei Nazis beliebt, taucht nicht auf. Das Stück war allerdings in Berlin durch die langjährige Verkörperung durch Heinrich George okkupiert. Goethe war am Gendarmenmarkt im Grunde fast nur durch den lange auf den Spielplänen stehenden „Faust“ vertreten. Die Inszenierungen der beiden Teile aus der Spielzeit 1932/33 liefen, mit geringfügigen Änderungen, bis 1936/37. Dann konzentrierte sich Gründgens auf seine Hamlet-Darstellung, und erst als diese Produktion weitgehend abgespielt war, erfolgte 1941/42 eine Neuinszenierung beider „Faust“-Teile durch Gründgens, die bis zu seiner „Flucht zur Fahne“ im Sommer 1943 zu sehen waren. Neben dem genannten „Egmont“ trat von Goethe nur noch die „Iphigenie“ hinzu, 1942 inszeniert von Lothar Müthel mit Gründgens in der Rolle des Orest.

Betrachtet man den Schiller-Spielplan des Staatstheaters, so fällt vor allem auf, dass mit Ausnahme der von Gründgens gemeinsam mit Stroux betreuten „Räuber“-Inszenierung in der letzten Spielzeit, alle Stücke Müthel bzw. Stroux – also eher der „zweiten Reihe“ der Regisseure – anvertraut waren, auch wenn Müthels „Jungfrau von Orleans“, 1939 in einer nach dem Vorbild spätmittelalterlicher Tafelmalerei stilisierten Inszenierung mit Marianne Hoppe in der Titelrolle zweifellos nicht als zweitklassige Veranstaltung aufgenommen wurde.

Von Lessing spielte das Staatstheater die auch an anderen Bühnen beliebtesten Stücke „Minna von Barnhelm“ (gleich zweimal von Gründgens inszeniert: 1934/35 mit Emmy Sonnemann, 1939/40 mit Marianne Hoppe in der Titelrolle) und „Emilia Galotti“ (1937/38), nicht aber das während des Krieges an immerhin 18 Theatern zu sehende Heldentod-Stück „Philotas“.²⁵¹ Die größten Bemühungen galten unter den Klassikern zweifellos Shakespeare: mit Gründgens' Hamlet-Darstellung, seinen turbulenten Inszenierungen der Komödien „Was ihr wollt“ (1936/37), „Wie es euch gefällt“ (1940/41) und „Die lustigen Weiber von Windsor“ (1941/42), vor allem aber den Aufsehen erregenden Fehling'schen Inszenierungen der beiden „Richard“-Dramen sowie des „Julius Caesar“ (1940/41). Neben „Romeo und Julia“ fehlte auch der „Sommernachtstraum“ und der anderenorts noch häufig gespielte „Kaufmann von Venedig“. Die zweifellos antisemitische Burgtheater-Inszenierung Mühthels²⁵² aus dem Jahr 1943 mit Krauß in der Rolle des Shylock wurde nicht an das Berliner Staatstheater übernommen.

Fazit

Dass man am Staatstheater hauptsächlich Klassiker gespielt habe – schon statistisch unrichtig – ist eine selektive retrospektive Wahrnehmung, die wiederum mit Gründgens prononcierter Selbstdarstellung in klassischen Rollen und als „Faust“-Regisseur zu tun hat. Das Charakteristische am Spielplan Gründgens' ist eher die im Rahmen des Möglichen große Vielfalt der gespielten Stücke (vgl. Tab.1), die v. a. die europäische, hier besonders die französische Dramatik des 19. und 20. Jahrhunderts mitberücksichtigte. Das Ausweichen auf politisch Unverfängliches, die Vorsicht gegenüber politischer Exponierung sowohl im zustimmenden als auch im kritischen Sinn, das Präsentieren von „hoher Kunst“ in erstklassig besetzten, „werktreuen“ Aufführungen und ein großer Anteil an leichtfüßigem „entertainment“ sind so eher die Grundzüge des Spielplans der Preußischen Staatlichen Schauspiele unter Gründgens gewesen. Deutlich wird aber auch: Will man der Frage nachgehen, wie sich Gründgens' Theaterpraxis zur nationalsozialistischen Kulturpolitik verhielt, reicht es nicht aus, bei einer Liste von Stücktiteln stehen zu bleiben – dies zeigt sich erst anhand der Untersuchung einzelner Aufführungen. Und gerade an die großen Klassiker-Inszenierungen ist diese Frage zu stellen, da diese in besonderem Maße als Beleg für die naziferne, gar

²⁵¹ Vgl. Th. Eicher in: Theater im „Dritten Reich“..., S. 341f.

²⁵² Wie Fotomaterial im Mühthel-Nachlass belegt, spielte Krauß den Shylock auf der Linie seiner drastischen Juden-Karikaturen in Veit Harlans „Jud Süß“-Film; Mühthel versuchte dieses Spektakel mit dem Hinweis zu rechtfertigen, Shakespeare selbst habe die Dramaturgie eines Lustspiels mit „bestraftem Bösewicht“ angestrebt; vgl. L. Mühthel: Zur Dramaturgie des „Kaufmanns von Venedig“. In: Neues Wiener Tageblatt, 13.5.1943

systemkritische Aufführungspraxis am Preußischen Staatstheater unter Gründgens angeführt werden. Ergänzt um Gründgens' Inszenierung von Rehbergs „Der Siebenjährige Krieg“, die den wichtigsten Akzent im Sektor der Gegenwartsdramatik vertritt, sollen daher zwei zentrale Klassiker-Aufführungen im Mittelpunkt der folgenden Untersuchungen zur Aufführungsästhetik stehen.