

## III.4. Aufführungen

### III.4.1. „Hamlet“ und die „Hamlet-Affäre“

Hamlet war in der NS-Zeit Gründgens' meistgespielte Bühnenrolle, von der Premiere am 21. Januar 1936 bis zu einer letzten Aufführung in der Spielzeit 1941/42 war er rund 140 mal<sup>1</sup> in dieser Staatstheater-Produktion zu sehen. Zugleich blieb trotz des großen Publikumserfolgs umstritten, ob der geniale Mephisto-Darsteller mit seinen darstellerischen Mitteln legitimen Anspruch auf diese Rolle erheben durfte. Hamlet schien das Wesen und die Grenzen der Gründgens'schen Schauspielkunst besonders deutlich zu machen.

Nach Meinung vieler Theaterkritiker entsprach die Deutung der Figur durch Gründgens und Lothar Müthel, dem NS-nahen Regisseur der Produktion, allerdings einem „Geist der Gegenwart“. Ein amtlicher Kommentar zu Gründgens' Ernennung zum Preußischen Staatsrat im Mai 1936 lobt ausdrücklich, dieser habe „der neuen Auffassung des zielbewußten und verantwortlich handelnden, kämpferischen Hamlet zum Durchbruch verholfen.“<sup>2</sup> Als Spitzenleistung des Theaters des „Dritten Reiches“ gastierte das Berliner Staatstheater mit „Hamlet“ bei den Reichstheaterfestwochen 1938 im gerade „angeschlossenen“ Wien. Andererseits wurde gerade Gründgens' Hamlet schon 1936 zum Ausgangspunkt für massive Angriffe aus nationalsozialistischen Kreisen um den „Parteiideologen“ Alfred Rosenberg auf den Starschauspieler und Intendanten.

Marcel Reich-Ranicki, der 1936 als knapp 16-jähriger jüdischer Schüler in Berlin die „Hamlet“-Inszenierung mit Gründgens gesehen hatte, berichtet in seinen Memoiren:

„Auch ich habe Züge und Umriss meiner Existenz im nationalsozialistischen Deutschland im ‚Hamlet‘ wiedererkannt – dank Gründgens. Er spielte einen jungen, einen vereinsamten Intellektuellen [...] Hamlets Worte ‚Die Zeit ist aus den Fugen‘ und ‚Dänemark ist ein Gefängnis‘ hatte Gründgens – so schien es mir jedenfalls –

---

<sup>1</sup> In der Literatur kursieren noch höhere Zahlen, z. B. bei Heinrich Goertz, der 160 Aufführungen angibt; ders.: Gustaf Gründgens..., S. 66; die internen „Statistischen Rückblicke“ weisen aber „nur“ 127 Aufführungen aus, dazu noch 1938 ein Gastspiel in Wien und das Dänemark-Gastspiel (maximal zwölf Vorstellungen); GStA 538/82ff; hinzu kamen allerdings Gastauftritte von Gründgens in „Hamlet“-Inszenierungen anderer Theater.

<sup>2</sup> Völkischer Beobachter, 8.5.1936

besonders hervorgehoben. In diesem Königreich Dänemark, einem Polizeistaat, werden alle von allen ausspioniert [...]

Nachdem ich Gründgens gesehen hatte, habe ich jede Szene des ‚Hamlet‘ anders gelesen als zuvor – vor allem als Tragödie des Intellektuellen inmitten einer grausamen Gesellschaft und eines verbrecherischen Staates. Haben die Theaterbesucher dieses Stück und diese Aufführung ähnlich wie ich verstanden? Wohl nur eine kleine Minderheit. Aber konnte es den Nazis, zumal ihren Kulturpolitikern und Journalisten entgehen, daß dieser ‚Hamlet‘ auch als politisches Manifest, als Protest gegen die Tyrannei in Deutschland verstanden werden konnte?<sup>3</sup>

Die amerikanische Journalistin und Nazi-Gegnerin Janet Flanner, die die „Hamlet“-Produktion des Staatstheaters im Sommer 1936 im kulturellen Rahmenprogramm der Olympischen Spiele sah, schrieb dagegen in der Zeitschrift *New Yorker* von einem „Parteibegräbnis erster Klasse“. <sup>4</sup> Spielte Gründgens seine Traumrolle Hamlet 1936 als „Tragödie des Intellektuellen“ im „verbrecherischen Staat“, oder machte er aus Shakespeares gedankenreichem Zauderer vielmehr einen „kämpferischen Helden“ im Sinne eines „nationalsozialistischen Zeitgeistes“? Um die Bewertungen in der zeitgenössischen Theaterkritik – dem Hauptmaterial für die hier versuchte Analyse – einordnen zu können, ist zunächst ein Rückblick auf die Tradition deutscher Hamlet-Interpretationen nötig, die die Perspektive der zeitgenössischen Beobachter nicht unwesentlich beeinflusste.

### **„Neurasthenischer Schwächling“ oder „tatbereiter Held“? Perspektiven deutscher Hamlet-Interpretationen**

In der deutschen Shakespeare-Rezeption seit dem 18. Jahrhundert<sup>5</sup> spielt „Hamlet“ eine besondere Rolle, lud doch das im Stück angelegte Spannungsverhältnis zwischen „faulem“ Staat und einem geistig überlegenen, aber handlungsgehemmten Helden immer wieder zu Identifikationen mit der politischen Lage Deutschlands und dem Verhalten seiner Intellektuellen ein. blieb die Persistenz überlebter politischer Strukturen in der „verspäteten Nation“ bis ins 20. Jahrhundert hinein eine Grundkonstante der gesellschaftlichen Entwicklung, so schwang das Pendel des Selbstbildes deutscher Intellektueller zwischen politisch aktivistischer Gebärde, weltenschmerzlicher Abkehr, kultiviertem Desinteresse und kritischer Selbstbefragung des Öfteren hin und her. Und diese Pendelbewegungen intellektuellen Selbstverständnisses spiegeln sich auch in den Deutungen der Hamlet-Figur, in der sich deutsche

---

<sup>3</sup> M. Reich-Ranicki: *Mein Leben...*, S. 125f.

<sup>4</sup> J. Flanner: *Paris, Germany...*, S. 20

<sup>5</sup> Vgl. besonders die Überblicke von Manfred Pfister: „Hamlet und der deutsche Geist: Die Geschichte einer politischen Interpretation.“, *Shakespeare-Jahrbuch* (West) 1992, S.13-38, und Klaus Peter Steiger: *Die Geschichte der Shakespeare-Rezeption*, Stuttgart etc. 1987; die von beiden Autoren ausgesparte NS-Zeit behandelt Ruth v. Ledebur: *Der deutsche Geist und Shakespeare: Anmerkungen zur Shakespeare-Rezeption 1933-1945*. In: R. Geißler/W. Popp (Hg.): *Wissenschaft und Nationalsozialismus...*, S. 197-226

Intellektuelle wohl besonders in einem Grundzug wiederfanden: dem Gefühl gesellschaftlicher Desintegration.

So war bereits, wie Manfred Pfister darstellt,<sup>6</sup> in der deutschen Bühnenrezeption des „Sturm und Drang“ Hamlet zur positiven Identifikationsfigur geworden. Entsprechend kassierten Bühnenbearbeitungen von Franz Heufeld (Wien, 1773) und Friedrich Ludwig Schröder (Hamburg, 1776) den tragischen Schluss und setzten Hamlet als personifizierte Verbindung von „empfindsamem Weltschmerz mit heroischem Aktivismus“ (Pfister) auf den Thron. Dem gegenüber betonte Goethes Hamlet-Lektüre, wie sie im „Wilhelm Meister“ (1796) ausbreitet wird, gerade das tragische Scheitern als Ausweis der schönen Seele, ein Schritt zur „Nobilitierung politischer Inaktivität“ (Pfister), überleitend zur Abkehr vom irdisch-begrenzten Getriebe, wie sie die romantische Generation vollzog, die Hamlet als verwandte philosophisch-tiefsinnige Natur begrüßte. „Junges Deutschland“ und „Vormärz“ kehrten dagegen die Perspektive um: Hatte schon Hölderlin durchaus kritisch Hamlet'sche Tatenschwäche als Kehrseite deutscher Gedankenfülle moniert,<sup>7</sup> Adam Müller zu Zeiten napoleonische Besatzung Hamlet'sches Zögern kritisiert, so setzt sich nun ein negatives Hamletbild (zumindest in der politischen Publizistik)<sup>8</sup> durch: Hamlet wird zum „Symbol für Deutschlands Malaise“ (Pfister), für die politische Insuffizienz des durch die romantisch-idealistische Schule gegangenen Bildungsbürgertums.

Nach der gescheiterten März-Revolution erweitert der liberale Historiker Georg Gottfried Gervinus den Vergleich: Nicht nur der zögerliche Hamlet, auch der dann handelnde Hamlet spiegle die deutsche Gegenwart: ein zynischer Desillusionierter, der ein Desaster anrichtet.<sup>9</sup> Doch der zugespitzten Formel des Vormärz-Dichters Ferdinand Freiligrath „Hamlet ist Deutschland!“ antwortete schließlich der Furor des 1870er Sieges, der – wie eine neue Generation einer nationalchauvinistisch-obrigkeitsstaatlicher Elite zu glauben entschlossen ist – mit einem Schlag gezeigt habe, dass Deutschland doch nicht Hamlet sei. Solcherart entlastet entstand wieder Raum für Hamlet-Interpretationen, die das interessante Individuum, die nuancenreiche Selbstbetrachtung in den Mittelpunkt stellten. Und in diesem Sinne wurde Hamlet nun quasi auf Goethes Spuren neu entdeckt von einer ästhetizistischen Künstlergeneration, die gewillt war, sich von politischen Vereinnahmungen fern zu halten. Individualpsychologische Studien dieser Art leisteten offenbar die beiden legendären Hamlet-

---

<sup>6</sup> Vgl. M. Pfister: Hamlet..., S. 18

<sup>7</sup> F. Hölderlin: An die Deutschen. In: P. Bertaux (Hg.): Friedrich Hölderlin. Werke. Briefe. Dokumente. München 1960, S. 76

<sup>8</sup> Pfister mischt Belege aus verschiedenen Rezeptionssträngen und -medien, rechtfertigt dies aber durch die Grundannahme, das sich in allen das Verhältnis der Intellektuellen zur gesellschaftlichen und politischen Situation in Deutschland widerspiegeln; ich beschränke mich auf den Horizont von Pfisters Befunden, auch wenn zur Bühnengeschichte sicher einige Besonderheiten anzuführen wären.

<sup>9</sup> Vgl. M. Pfister: Hamlet..., S. 22f.

Darsteller dieser Epoche. Nobel, mit weltschmerzlicher Tiefe: Joseph Kainz.<sup>10</sup> Und feminin, die Schönheit differenzierten Leidens ausstellend: Alexander Moissi, der ab 1906 in dieser Rolle bei Max Reinhardt rasch zu Berlins „greatest attraction“ (Maximilian Harden) wird.<sup>11</sup> Mehr Skandal als Attraktion dann zwanzig Jahre später, als Leopold Jessner am Berliner Staatstheater mit Fritz Kortner in der Titelrolle eine politisch aktualisierende, nun wieder „aktivistische“ Interpretation versucht. Jessner verzichtet bewusst auf die Ausbreitung der Psychologie der Hamlet-Figur, die er in schauspielerischen Bravourleistungen wie der von Joseph Kainz hinreichend bearbeitet sah:

„Die Grammophonplatte von ‚Sein oder Nichtsein‘ ist ausgewalzt. Die Melancholie des Dänenprinzen ist sprichwörtlich und somit Klischee geworden. Der Hamlet von heute bedurfte weniger des Smokings und der Bügelfalte als eines neuen Stichwortes. Und dieses Stichwort heißt: ‚Etwas ist faul im Staate Dänemark‘.“<sup>12</sup>

Um die „Morschheit der Gesinnung und des Zeremoniells“ dieses Staates zu veranschaulichen, steckte Jessner Herrscherpaar und Hofschranzen in die Galaroben des abgedankten Wilhelminischen Kaiserreiches und ließ sich für die Mausefalle-Szene von Caspar Neher ein Hoftheater mit Blick auf die Hofloge – quasi als historisch-karikaturistisches Spiegelbild der vorhandenen Raumsituation – bauen.<sup>13</sup> Von Traditionalisten verständnislos bzw. als billige politische Anspielung abgelehnt, erinnern sich noch manche Theaterkritiker des Jahres 1936 mit Empörung an diesen „Hamlet im Frack“.<sup>14</sup> Überhaupt wurde der Ausdruck „Hamlet im Frack“ zum Schlagwort gegen alle „modische“ Regie-„Willkür“ und angeblichen „Missbrauch“ der Klassiker, wobei Jessners Hamlet-Inszenierung gar nicht für den Begriff verantwortlich war. Moissi spielte bereits 1926 am Deutschen Volkstheater in Wien viel diskutiert einen Hamlet in „modernem Gewand“. Jedoch schien zumindest eine Feststellung Jessners berechtigt und sich auch in anderen Hamlet-Aufführungen niederzuschlagen: Der schwärmerisch-melancholische Hamlet war nicht mehr aktuell.

Tatsächlich war auch in der engeren fachwissenschaftlichen Diskussion<sup>15</sup> bereits in den zwanziger Jahren von Elmar Edgar Stoll mit Rücksicht auf gattungsgeschichtliche Konventionen die These vertreten worden, dass Hamlet durchaus als „fehlerloser“

---

<sup>10</sup> Vgl. den Brief von J. Kainz „An einen Engländer“ vom 27.8.1891: Er habe es sich erlaubt, endlich einen Hamlet zu spielen, der nicht dazu verdammt sei, „Deutschland“ sein zu wollen. In: W. Noa (Hg.): Joseph Kainz Briefe..., S. 149; vgl. auch: H. Ihering, der freilich mit dem Auge der folgenden Generation in Kainzens Hamlet wiederum die politisch ratlose Intelligenz des 19. Jahrhunderts verkörpert sieht. In: ders.: Von Joseph Kainz bis Paula Wessely..., S. 13

<sup>11</sup> Maximilian Harden: Sein Weg. In: H. Böhm (Hg.): Moissi..., S. 15

<sup>12</sup> L. Jessner: Schriften..., S. 93

<sup>13</sup> Vgl. die Szenenfotos in M. Brauneck: Klassiker der Schauspielregie..., S. 191

<sup>14</sup> Vgl. Deutsches Wollen, 12.3.1936, aber auch Paul Fechter in Deutsche Zukunft

<sup>15</sup> Siehe: W. Erzgräber: Probleme der Hamlet-Interpretation im 20. Jahrhundert. Eine Einführung. In: Ders. (Hg.): Hamlet-Interpretationen..., S. 1-46

Tragödienheld, und nicht als „verträumter Schwächling“ zu sehen sei.<sup>16</sup> Doch war dies eine Meinung unter vielen, zur selben Zeit versuchte etwa Levin Ludwig Schücking mit einem ähnlichen „historisch-realistischen“ Ansatz zu zeigen, wie sehr die Figur von seinem Autor mit den stereotypen Grundzügen der krankhaften Willensschwäche der Melancholie ausgestattet worden sei.<sup>17</sup> Auch wird man bedenken müssen, dass der Austausch zwischen fachwissenschaftlicher Diskussion und Theaterpraxis selten direkt verläuft, sondern Rolleninterpretationen auf der Bühne ihre eigenen Traditionen und Traditionsbrüche aufweisen (auch schon vor der Zeit des so genannten Regietheaters). So kam aus dem Lager der Schauspielerzunft schon 1917 eine Schrift von Gustav Mai-Rodegg,<sup>18</sup> der in der Hamlet-Handlung das Muster der in der Renaissance beliebten „bella vendetta“ intendiert sah: Hamlet sei der aktive Betreiber einer sozusagen genussvoll verzögerten Rache.

Offenbar war Anfang der dreißiger Jahre ein – wie auch immer – „aktivistischer“ Hamlet aktuell geworden, und zwar nicht erst, worauf Wilhelm Hortmann aufmerksam gemacht hat,<sup>19</sup> an zahlreichen deutschen Provinzbühnen nach der „Machtergreifung“. Eine „Entromantisierung“ war auch international Tendenz, so etwa bei John Gielguds Londoner Hamlet von 1934, der den Dänenprinzen als souveränen „Intellektuellen“ profilierte, was der Kritiker der New York Times als „freshly considered“ und „evidently strengthened“ lobt.<sup>20</sup> Und Brooks Atkinson bescheinigt Maurice Evans, englischer Hamlet-Darsteller einer Broadway-Produktion von 1938, einen aktiven, zupackenden Hamlet gespielt zu haben, wie ihn wohl auch die Elisabethaner gegeben hätten, bevor die Gelehrten das Drama mit Problemen belastet hätten.<sup>21</sup> An Gielguds Neudeutung lobte man – das sei hier schon einmal mit Blick auf ganz ähnliche Stimmen dann zu Gründgens‘ Darstellung erwähnt – einerseits die Konsequenz, mit der das widerspruchsvolle Stück zu einer stringenten Handlung gebracht sei. Andererseits sah Gielgud sich der Kritik ausgesetzt, zu „kalt“ und mit „too much mannerism“ zu spielen, und „that he lacked the strength and energy required for a truly great Hamlet“.<sup>22</sup> Auch hier gab es offenbar einen Bedarf an einem eher „heldischen“ Hamlet und das Dilemma, dass ein akzeptabler „Hamlet of our times“ zugleich offenbar weniger emotionale Ansprache mit sich brachte. Gielgud, so Charles Morgan, habe jedenfalls keine Anstalten gemacht „to wring the heart of the audience“.<sup>23</sup> Wenn also schließlich in den Kritiken zu Gründgens‘ Hamlet im Jahr 1936 geradezu stereotyp Formulierungen wiederkehren, der Dänenprinz sei eben kein

---

<sup>16</sup> E. E. Stoll: Hamlets Fehler im Lichte anderer Tragödien. In: W. Erzgräber (Hg.): Hamlet-Interpretationen..., S. 68-93; die zitierten Formulierungen s. S. 92

<sup>17</sup> Vgl. W. Erzgräber: Probleme der Hamlet-Interpretation..., S. 12

<sup>18</sup> G. Mai-Rodegg: Hamlet-Entdeckungen eines Schauspielers. Berlin 1917

<sup>19</sup> Vgl. W. Hortmann: Shakespeare on the German Stage..., S. 157

<sup>20</sup> Vgl. Charles Morgan, The New York Times, 2.12.1934

<sup>21</sup> Vgl. The New York Times, 13.10.1938; vergleichbare Formulierungen finden sich in zahlreichen deutschen Kritiken anlässlich der Hamlet-Produktion mit Gründgens.

<sup>22</sup> In einer Übersicht der Kritiken zu Gielguds Gastspiel in Toronto, in: The New York Times, 1.10.1936

<sup>23</sup> The New York Times, 2.12.1934

„neurasthenischer Schwächling“ oder „romantischer Schwärmer“, sondern ein aktiv Zupackender, dann war dies bereits international populäre Ansichten und noch nicht notwendiger Weise ein Anschluss an völkisch-nationalsozialistische Lesarten, die es als extreme Variante dieser erneuten Hinwendung zu einem „aktivistischen“ Hamlet-Bild freilich auch gab. Bei diesen herrschte die Grundüberlegung vor, dass der „Rassegenosse“ Shakespeare als nordisch-germanischer Dichter natürlich – so das „rassematerialistische“ Trivialargument – gar nicht anderes habe gestalten können, als eben kämpferische, nordisch-germanische Helden,<sup>24</sup> wobei sich wohl nationalsozialistische Intellektuelle in der „Kampfzeit“ besonders mit einem Hamlet des aggressiven Trotzes, dem gesellschaftlich isolierten Wahrheitsfanatiker identifizierten. Später prägte der Schriftsteller Rudolf Huch die Formel: „Hamlet ist weder Engländer noch Däne, er ist der germanische, wir dürfen heute sagen: Deutsche Dichter, Träumer, und in jedem Sinne Kämpfer.“<sup>25</sup>

Politisch aktualisierende Lektüren zumindest einzelner Aspekte des Stückes im Sinne einer oben beschriebenen Parallelen suchenden „Dramaturgie der Zeitenwende“ (vgl. Kap. II) gab es auch. Um 1933 hieß das: Hamlet leide unter einer Rache verlangenden Ungerechtigkeit wie das deutsche Volk unter dem „Schandvertrag“ von Versailles.<sup>26</sup> Hamlets politische Mission sei, die Ehre seines Volkes wieder herzustellen:

„Wer vermöchte hier nicht ein Gleichnis zu unserem eigenen Volksleben erkennen. Hat nicht der Nationalsozialismus mit Hunderten von Todesopfern [...] dem deutschen Volk seine Freiheit erkaufte?“<sup>27</sup>

Anlässlich des „Anschlusses“ Österreichs 1938 lautete eine „ostmärkische“ Variante: Hamlet halte fürchterlich Strafgericht über den „faulen“ Staat und der Einmarsch von Fortinbras – also: Hitler – verkünde den Anbruch einer neuen, starken Zeit.<sup>28</sup> Doch konzentriert sich die NS-Lektüre des Hamlet zumeist auf die Herausarbeitung, besser: Behauptung des „nordischen“ Heldencharakters und der Zurückweisung romantischer oder „pathologischer“ Schwächlings-Interpretationen, auch wenn die störende Hamlet'sche Neigung zur Reflexion hierbei zu Schwierigkeiten führte. Wäre nicht die disziplinierte Geradlinigkeit eines Fortinbras, der, da man ihm den Rachefeldzug gegen Dänemark verbietet, stattdessen unverdrossen ein polnisches Dorf niedermacht, eines nordischen Helden angemessener? Artikuliert Hamlet nicht selbst die Differenz zu dessen bedenkenlosem Tatendrang? Wird über dieses Problem in nationalsozialistischen Deutungen nicht einfach phrasenhaft hinwegschwadroniert, so beschränken sich die NS-Autoren hier gerne auf den Hinweis auf die

---

<sup>24</sup> Vgl. Thilo v. Trotha: William Shakespeare zu seinem 320. Geburtstag. In: Völkischer Beobachter, 23.4.1936

<sup>25</sup> Zit. nach: R. v. Ledebur: Der deutsche Geist und Shakespeare..., S. 204

<sup>26</sup> Vgl. ebd., S. 204f.

<sup>27</sup> W. Hartmann: Hamlets politisches Heldentum. In: Völkischer Beobachter, 3.5.1936

<sup>28</sup> Vgl. Kleines Volksblatt, Wien 14.6.1938

„Fülle des deutschen Geistes“,<sup>29</sup> denn auch der „faustisch-grüblerische“ Zug galt ja als Bestandteil der germanischen „Rasseseele“.

Wie verhielt sich nun Gründgens' „aktivistische“ Hamlet-Interpretation zu dieser nationalsozialistischen Lesart? Wollte ausgerechnet der „bekannte Darsteller verruchter Dekadenz“ (Wilhelm Antropp, Völkischer Beobachter, Wien 1938),<sup>30</sup> „dem in dieser Rolle zu begegnen wohl manchen überrascht haben mag“ (K. H. Ruppel, Die Koralle), den prototypischen nordischen Helden und Tatmenschen spielen? Zumal die Regie nicht – wie später gelegentlich übersehen – bei Gründgens, sondern bei Lothar Müthel lag, dessen Bemühungen um einen aufführungsästhetischen Anschluss an den nationalsozialistischen Zeitgeist doch zumindest für die ersten Spielzeiten nach 1933 belegt sind? Oder war womöglich, ganz anders gewendet, die „Hamlet“-Aufführung selbst eine einzige „mousetrap“ für die herrschenden Nazis? War sie – wie das Spiel im Spiel, mit dem Hamlet dem Thronräuber und Brudermörder Claudius sein eigenes Tun vorhält – gemeint als Spiegelbild des Spitzel- und Unrechtsstaates, als „Protest gegen die Tyrannei in Deutschland“, wie Marcel Reich-Ranicki dies in seinen Memoiren als seine persönliche Wahrnehmung erinnert?

### **Dramaturgie und Texteinrichtung der Staatstheaterproduktion**

Gründgens und Müthel verkürzten die an Widersprüchen reiche, komplexe Hamlet-Figur zugunsten einer klar überschaubaren, eindeutigen Motivationslage und Handlungslogik. Der „Angelpunkt“ für Hamlets Verhalten, so wird in der Theaterkritik verschiedentlich festgestellt, war das Bedürfnis Hamlets, durch das von ihm arrangierte Schauspiel Klarheit über die Schuld des Onkels zu bekommen, bevor er diesen bestraft, da der Geist schließlich auch „ein Teufel sein“ (II,2) könne. Diese Argumentation wurde von Gründgens durch eine „dozierende“ (Dr. V., General-Anzeiger Wuppertal) Sprechweise hervorgehoben, und vor allem dadurch, dass er, wie mehrere Kritiker (z. B. BZ am Mittag und Dr. V.) unterstrichen, nur diese eine Stelle an der Rampe sprach, dem privilegierten Ort für die direkte Publikumsansprache. Für das „Zögern“ Hamlets sollte also keine „Charakterschwäche“ verantwortlich sein, sondern diese rational nachzuvollziehende, „ethische“ Motivation (K. H. Ruppel, Kölnische Zeitung, ebenso der Kritiker der BZ am Mittag). Um diese Eindeutigkeit von Hamlets

---

<sup>29</sup> Vgl. R. v. Ledebur: Der deutsche Geist und Shakespeare..., S. 204

<sup>30</sup> Der Lothar-Müthel-Nachlass im Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin enthält eine sehr umfangreiche Sammlung von Kritiken zur Berliner Premiere von 1936 und zu einem Gastspiel in Wien 1938, das zudem mit zahlreichen Szenenfotos belegt ist. Auf genaue Datierung der unmittelbar nach der Premiere erschienenen Rezensionen wurde wie oben verzichtet, gelegentlich können nur Verfassernamen oder Kürzel angegeben werden.

Verhalten nicht zu gefährden, wurden von Müthel und Gründgens einschneidende Eingriffe in den Dramentext vorgenommen, die vor allem die berühmten Monologe betrafen, mit denen Shakespeare die Handlung retardieren lässt, die mit ihren philosophischen Reflexionen und Selbstvorwürfen das Bild eines unentschieden Tatgehemmten zu stützen geeignet sind. Der Monolog „Sein oder Nichtsein“ wurde vorverlegt in Akt II,2,<sup>31</sup> also vor die Entscheidung Hamlets, über die Schuld des Onkels mittels der Schauspielaufführung Klarheit zu erhalten.<sup>32</sup> Noch gravierender aber: Hamlets Monolog im vierten Akt (IV,4), in welchem er sich angesichts des tatendurstig an der Spitze seines Heeres vorbeiziehenden Fortinbras selbst eine zögerliche Haltung vorwirft, wurde ganz gestrichen, wohl ebenso, um die Interpretation eines klar entschiedenen, planvoll handelnden Hamlet nicht zu gefährden. Zugleich fiel mit dieser Szene aber auch ein Aspekt weg, der ebenfalls in anderen Szenen weggekürzt wurde: Es sind dies alle Hinweise auf außenpolitische Vorgänge und diplomatische Bemühungen, kriegerische Handlungen und Rüstungsbestrebungen. Die Rollen Voltimand und Cornelius waren gestrichen, offenbar auch längere politische Erörterungen gleich in der ersten Szene, in der Horatio und Marcellus die These diskutieren, die kriegerischen Auseinandersetzungen mit Norwegen könnten Hintergrund für die Erscheinung des Geistes sein.<sup>33</sup>

Natürlich wird man hier auch bloße Kürzungsabsichten annehmen dürfen, wobei allerdings die Auswahl dessen, was als überflüssig wegfallen kann, schon Ergebnis interpretatorischer Entscheidungen ist. Zudem aber waren Fragen wie: „Warum wird Tag für Tag Geschütz gegossen / Und in der Fremde Kriegsgerät gekauft?“ (I,1), die Aufrüstung und Kriegsgefahr thematisierten, auf einer deutschen Bühne des Jahres 1936 kaum ohne „unerwünschte“ Nebenbedeutung zu stellen, besonders, wenn später dann von einem polnischen Kriegsschauplatz die Rede ist.<sup>34</sup> Offenbar wurde diese Textstelle gestrichen.<sup>35</sup> Andererseits ist die Haltung Hamlets in der gestrichenen Szene im vierten Akt auch nicht gerade von einer uneingeschränkt positiven Einstellung gegenüber militärischem Heldentum

---

<sup>31</sup> Die Aufführung benutzte eine Einteilung in 16 Bilder.

<sup>32</sup> Müthel/Gründgens mögen sich hierbei auf die „First Quarto“-Ausgabe gestützt haben; vgl. E. Kühlken: Die Klassiker-Inszenierungen von Gustaf Gründgens..., S. 70. „Logischer“, wie Kühlken glaubt, ist eine solche Positionierung nicht per se, die jüngere Textphilologie hält eine Vorziehung für ungerechtfertigt; vgl. H.M. Klein (Hg.): William Shakespeare. Hamlet. Band 2. Kommentar..., S. 173 u. 267

<sup>33</sup> Ein als „Regiebuch II“ bezeichnetes, mit handschriftlichen Einträgen versehenes Textbändchen im Müthel-Nachlass (Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin) überliefert eine wohl weitgehend umgesetzte Strichfassung, allerdings keinerlei Regienotizen. Verwendet wurde die Übersetzung August Wilhelm Schlegels mit einer behutsamen Modernisierung altertümlicher Wendungen, ähnlich der Textbearbeitung Müthels zu Schillers „Braut von Messina“, vgl. Kap. II.

<sup>34</sup> Zu solchen außenpolitischen Motiven auch in der Zensurpraxis vgl. B. Panse: Teil III. Zeitgenössische Dramatik. In: H. Rischbieter (Hg.): Theater im „Dritten Reich“..., S. 511ff

<sup>35</sup> Vgl. „Regiebuch II“, s. o.; Edda Kühlkens Angabe, die gesamte Szene I,1 sei weggefallen, beruht auf einer Fehlinterpretation der angeführten Belegstellen; vgl. E. Kühlken: Die Klassiker-Inszenierungen von Gustaf Gründgens..., S. 70

geprägt: Als menschenverachtender „Lumpenzwist“ erscheint ihm der sinnlose Überfall auf ein polnisches Grenzdorf. Auch solche Gedanken über die Grenzen sinnvoll heldischen Handelns durfte sich Hamlet in der Umsetzung von Gründgens und Müthel offenbar nicht machen, sondern dieser blieb verkürzt auf die Perspektive des planvollen Richters oder Rächers im Familienzweist, auf den „kostümierten Kriminalfall“ (W.K., 12-Uhr-Blatt), auf die „bunte Haupt- und Staatsaktion vom bestraften Brudermord“ (Herbert A. Frenzel, *Der Angriff*). Ob die verschiedenen Kritiker nun hierbei die Handlung im Sinne Mai-Rodeggs explizit als „bella vendetta“ (s. o.) interpretieren (u. a. Bruno E. Werner, *Deutsche Allgemeine Zeitung*<sup>36</sup>) oder ein typisch „nordisches“ Verhaltensmuster erkennen wollen (z. B. Gustav Steinbömer, o. O.), ob man in Gründgens/Müthels Hamlet den „zielbewußten Vollstrecker der Rache“ (O. Schabbel, *Rostocker Anzeiger*), oder den gerechten „Richter“ (Ruppel) betont sehen möchte, hängt meist schon von ideologischen Voreinstellungen ab, mit denen man dem Text gegenübertritt und die man durch die Aufführung aktualisiert glaubt.

Allerdings führte in der Staatstheaterproduktion der Versuch, die Ursachen der Vorgänge auf eine einfache, rationale Handlungslogik zu reduzieren, auch zu einer gewissen Verflachung der Motivationsstrukturen und der Komplexität der Charaktere. Ein Beispiel: Glaubte man, dass Hamlet tatsächlich nur zögert, um den Schuldbeweis abzuwarten, ist schwer zu verstehen, warum er danach nicht die Chance nutzt, den allein knienden Claudius (in III,3) zu töten. Und man muss nun die dünne Erklärung für bare Münze nehmen, die Hamlet selbst vorschiebt: Er wolle Claudius nicht gönnen, im Augenblick des Gebets vor seinen so womöglich milde gestimmtem himmlischen Richter zu treten. Warum Hamlet sich überhaupt noch nach England abschieben lässt, ist ebenso unverständlich, und so war denn auch in der Aufführung des Staatstheaters der zweite Teil (ab Akt IV) – neben der Streichung der Szene IV,4 – durch Zusammenziehungen und Striche wesentlich gekürzt. Lediglich die berühmte Totengräberszene als retardierendes Moment wurde beibehalten – wie manche Kritiker bemerken, Gründgens' einzige „romantische“, also vom betont „aktiven“ abweichende Szene. Vorangestellt war ein neu eingeführtes Bild, in dem Hamlet Horatio die notwendigen Details seiner Englandfahrt zusammenfasst (aus den gestrichenen Szenen IV,6 und V,2). So wurde der Handlungsverlauf hier linearer und beschleunigt, denn durch die Verkürzung der Perspektive auf die gerechte Bestrafung, zu der der Weg eigentlich längst frei war, erschien die noch zu bewältigende Textstrecke eher hinderlich. Entsprechend konstatiert K. H. Ruppel, die rhetorische Spannung hätte nicht gehalten werden können: „Der rasende Ablauf der Aktionen findet im Wort keine Stütze mehr.“ Auch die amerikanische

---

<sup>36</sup> Siehe auch: R. Biedrzyński: *Schauspieler, Regisseure, Intendanten...*, S. 37; der Hinweis auf die „bella-vendetta“-Struktur ist nicht, wie W. Hortmann mit Bezug auf Biedrzyński meint, ein „peinliches“ Missverständnis eines einzelnen „von germanischen Visionen überwältigten“ Kritikers, sondern u. a. angesichts der Verbreitung der Schrift von Mai-Rodegg im Deutungshorizont vieler Kritiker präsent; vgl. W. Hortmann: *Shakespeare und das deutsche Theater...*, S. 171

Journalistin Janet Flanner bemerkt als einen wunden Punkt der Aufführung: „Mit der Totengräberszene rutscht die ganze durchkalkulierte Inszenierung in ein Durcheinander ab.“<sup>37</sup>

Die Betrachtung der dramaturgischen Einrichtung ergibt so erste Hinweise auf die Bemühungen (und Probleme), einen betont „aktiven“ Hamlet zu zeigen, dessen Handeln von planvoller Überlegung und nicht von melancholischer Tatenschwäche bestimmt ist. Zugleich scheint man politischen Anspielungen bewusst aus dem Weg gegangen zu sein, konzentrierte die Handlung auf die Überführung und Bestrafung des Brudermörders. Doch wie dieser „aktive“ Hamlet nun konkret profiliert war und sich zu den vorhandenen ideologischen Deutungsmustern verhielt, lässt sich so noch nicht entscheiden. Dass diese Aufführung allerdings in irgend einer Weise mit aktuellen Vorlieben für „Nordisch-Germanisches“ zu tun hatte, stach den Betrachtern sofort ins Auge, denn das „Design“ der Aufführung schien zunächst bestimmt vom Eindruck einer düsteren „Wikingerwelt“, die der Bühnenbildner Rochus Gliese aufgebaut hatte.

## **Bühnenbild und Regie**

Herbert A. Frenzel versucht im Berliner NS-Organ *Der Angriff* eine atmosphärische Schilderung der „balladesken“ Wirkung zu Beginn:

„Es hob an wie eine lebengewordene Sage. Der Wogenschlag des Nordmeeres präludierte. Der Wind, der die rissige Küste Dänemarks umfegte, ließ den Atem stocken und das Herz schwerer gehen. Dumpf scholl der Ruf einer Wache und verflog irgendwo in dem unbestennten Himmel [...]“

Auch Janet Flanner schildert ähnlich, wenn auch weniger begeistert:

„Es handelt sich um eine neue, streng nordische Version des melancholischen Dänen: Sein Schloß bestand aus rohen Balken, die Wachen trugen Pelzmäntel mit hoch über die Ohren gezogenen Wollschals, und nicht nur ein, sondern mehrere Geister waren dazu verdammt, inmitten von Schatten und makabren Lichteffekten über die Erde zu wandeln [...]“<sup>38</sup>

Herbert Ihering (Berliner Tageblatt) präzisiert, indem er die Mittel für diese offenbar suggestive, kühl-„nordische“ Eingangsszene näher beschreibt:

„Cyklopische Mauerwerk schiebt sich in den Nachthimmel und gegen das aufleuchtende Meer. (Wolken und Wellen werden kühn auf eine feste neutrale Wand geworfen, die in einigen Szenen, hell beleuchtet, als Abschluss gilt.)“

---

<sup>37</sup> J. Flanner: *Paris, Germany...*, S. 20

<sup>38</sup> Ebd., S. 19

Und an die „trutzigen Bauten des Nibelungen-Films“ sieht sich ein anderer Kritiker erinnert (Hmg; Der Führer, Karlsruhe), vielleicht auch mit Hinblick auf die Filmkarriere des Bühnenbildners Rochus Gliese, der seit 1914 mit Paul Wegener, Friedrich Wilhelm Murnau und anderen im Film gearbeitet hatte. Das Bühnenbild der „Hamlet“-Aufführung verwendet für den ersten Teil vor der Pause die Drehbühne, wodurch eher eng dimensionierte Innenräume mit in variabler Ansicht genutzten, offenen Außensituationen rasch gewechselt werden konnten. Nach dem elften Bild wurde eine längere Pause<sup>39</sup> zum Umbau benötigt, denn für den Schluss (mit Fechtscene und Auftritt des Fortinbras-Heeres) baute man eine große offene Halle, die für die Szenen davor mit Raum teilenden Kulissen verkürzt wurde: Bohlenwand und Holzmobiliar für die verbleibenden Innenszenen, eine schiefes Steinmauerchen für die Friedhofsszene.

Dabei wird in einzelnen Innenräumen des ersten Teils eine dekorative Detailfülle ausgebreitet, die einen Kritiker (Der Führer, Karlsruhe) von „nordischem Naturalismus“ sprechen lässt: Die vierkantigen Balken, die die niedere Bohlendecke stützen, tragen, wie auch auf erhaltenen Fotos zu sehen,<sup>40</sup> nordisch verschlungene, ornamentale Reliefs. Blockhausbohlen bilden die Zimmerwände, teils mit Runen verziert (G. B., Mecklenburgische Zeitung, Schwerin), oder mit Wandteppichen behangen, die kriegerische Handlungen in der Art der normannischen Darstellungen der „Schlacht von Hastings“ aus dem 11. Jahrhundert zeigen. „Archaisch stilisierter Hausrat“ (Schabbel) findet sich in größerer Menge: Eine Reihe aufwendig gestalteter, eiserner Pechfackel-Leuchter füllen mit diversem grobhölzernen, aber verziertem und „mit Zapfen zusammengefügt“ (Werner) Mobiliar das Staatszimmer, das Zimmer Gertrudes und das des Polonius. An einem groben, langen Holztisch mit lehnenlosen Bänken sitzt Claudius' Hofstaat im zweiten Bild, auf denselben Tisch wird später die wahnsinnig gewordene Ophelia steigen. Hölzerne Hocker und Faltstühle, ein kastenartiges Ruhebett in Gertrudes Zimmer sind vorhanden. Auch die große Halle der Fechtscene im zweiten Teil ist durch aus Steinquadern gebildete Säulen und mit verschlungenen Ornamenten bedeckte Wände „nordisch“ gestaltet, in der Friedhofsszene wird Ophelias Sarg auf einer Lafette mit großen Scheibenrädern herangefahren. In Polonius' Zimmer im ersten Teil findet sich auch, dessen Amt illustrierend, ein Schreibpult und – ein besonderer Gag des Ausstatters Gliese – ein hölzern-globiger Bürodrehstuhl. Dies reicht allerdings nicht als Anhaltspunkt aus, um in der Gesamtanlage eine ironische, gar kritische Anspielung auf ns-zeitgenössisches neo-„nordisch-germanisches“ Design vermuten zu dürfen: Die Ausstattung kommt über eine dekorative, die „nordische Saga-Welt“ illustrierende Funktion (vgl. Ihering) kaum hinaus.

---

<sup>39</sup> Vgl. Programmheft vom 20.2.1936

<sup>40</sup> Im Müthel-Nachlass befinden sich einige Rollenporträts und Standfotos zur Berliner, sowie ein größeres Konvolut von Szenenfotos zur Wiener Aufführung von 1938; dort wurde wohl eine vereinfachte Ausstattung mit den Berliner Versatzstücken verwendet.

Auch an den Kostümen fällt ein „nordischer“ bzw. mittelalterlicher Einschlag auf. In „Pelzmänteln wie Nordlandfahrer“ (B. E. Werner) erscheinen die Wachen, Ophelia in mittelalterlichem geschnürten Kleid aus dicker Wolle und Gretchenfrisur. Schwermütige Kleider und lange Umhänge tragen die Bewohner von Helsingör, konventionelle Details treten hinzu: das Gras und verdorrte Blumen in Ophelias Haar in der Wahnsinnsszene, der Muschelhut für Gertrude, rotes Haar und Spitzbart bei Claudius. Von deren „schweren, lastenden Kostümen“ (Ihering) hebt sich nur Hamlets „kultiviertes Schwarz“ heraus. Ein stark tailliertes Oberteil mit Gürtel, enge Ärmel und Stehkragen, hautenge Strumpfhosen. Er trägt eine blonde, kurze Perücke mit tief in Stirn hängenden Locken. Für Kainz war es knapp dreißig Jahre zuvor noch eine neue Entdeckung gewesen, Hamlet nicht in romantisierter „Rittertracht“, sondern im Kostüm des Elisabethanischen Zeitalters, im „Spanischen Kostüm“ mit Wams und Degen zu spielen.<sup>41</sup> Gründgens' individuelles Kostüm variierte dieses wieder in Richtung Mittelalter, auch wenn der Abstand an Eleganz zu den übrigen Kostümen deutlich blieb und manche Beobachter es als Renaissancekostüm sahen. Er ließ den Wams weg, trug ein schmales Schwert statt Degen oder Florett bei sich, nicht den kurzen Umhang und Federhut des konventionellen „Spanischen Kostüms“, sondern bisweilen einen langen Umhang mit hohem Mantelkragen und eine mit kleinen Metallrechtecken gepanzerte flache Kappe.

Der Eindruck der „Wikingerzeit“ (Sternaux), der „frühen nordischen Welt“ (Werner), der „Frühgermanen-Sagenzeit“ (Fechter) prägt sich den Beobachtern in erster Linie ein, erscheint dabei als „übersteigerte Wirklichkeit“ (Werner), „nordisch-mythisch“ (G. B.), „mythische Welt“ (Ruppel), „ins Archaische verlegt“ wie bereits Gründgens' Inszenierung des „Lear“ einige Monate zuvor (BZ am Mittag). Weniger oft beschrieben werden die „seltsam dagegen kontrastierenden“ (Ihering) Ausstattungsdetails: Besonders rätselhaft in der Mixtur erscheint ein in verschiedenen Ansichten genutzter Drehbühnenaufbau für die Außenszenen des ersten Teiles. Vertritt rechts eine „großquadrig“ (Ihering) „Cyklopenmauer“ (Ruppel, auch Ihering) die Wikingerwelt, so erscheint ein aus Ziegeln gemauertes Brückchen, über das die Schauspieler in Helsingör ankommen, eher mediterran, ist dazu umstanden von in ihrer Funktion schwer einzuordnenden, riesigen runden, unverzierten, durchaus antik wirkenden Säulen. Auch die Halle des ersten Teils, in der das hölzerne Spielpodest der Schauspieler aufgeschlagen ist, wird durch eine Steinsäulen- und Rundbogenarchitektur gebildet, weist „seltsame Renaissancebaldachine“ (Fechter) auf, die doch deutlich „später“ anmuten als die „nordische“ Sagawelt, die in fellgepolsterten Hockern präsent bleibt. Paul Fechter, einer der wenigen Kritiker, die diese „nicht stimmende“ Stilmixtur wahrnehmen, vermutet hier einen – seiner Meinung nach nicht gelungenen, wenn auch wirkungsvollen – Versuch des

---

<sup>41</sup> Vgl. Brief von J. Kainz an Paul Lindau, 17.8.1909, in: W. Noa (Hg.): Joseph Kainz. Briefe... S. 212

Ausgleichs zwischen der Zeit Shakespeares und der des Saxo Grammaticus, des dänisch-mittelalterlichen Historienautors, der Shakespeare als Quelle gedient hatte. Im Detail scheint die Ausstattung also nicht ganz konsequent eine Verlegung „um ein ganzes Zeitalter zurück und nach dem Norden hin“ (Wladimir von Hartlieb, Neues Wiener Tageblatt 14.6.1938). Sie scheint die anachronistische Gemengelage aus Renaissance-Elementen und älteren literarischen Stoffen, die den Shakespearetext kennzeichnet, aufgreifen zu wollen. Doch macht die „niederzwingende Wucht“ (von Hartlieb) der „rauen Wikingerzeit“ den nachhaltigsten Eindruck auf die Kritiker.

Dabei waren aber die Art und Weise der Bespielung (und der atmosphärischen Beleuchtung und „Beschallung“ durch eine „jäh“, so Ihering, Musik von Leo Spieß) dieser Bühnenbilder offenbar von einem deutlichen Bestreben der Regie geprägt, nicht ins Stimmungsvoll-Romantische, in den Kitsch abzugleiten. So wird verschiedentlich eine bewusste Härte und „Sachlichkeit“ in der Spiel- und Sprechweise vermerkt. Janet Flanner behauptet: „Nie machte Shakespeares tiefsinniges Stück so einen gewalttätigen Eindruck“. <sup>42</sup> Bruno E. Werner bemerkt das Zurückdrängen komödiantischer Elemente zugunsten einer wohl intendierten „Dämonie und Wucht“, einige Kritiker empfinden „Kühle“ statt „Stimmung“ in manchen Szenen. Hans Knudsen (Potsdamer Tages-Zeitung) betont, dass die Geister-szenen zwar gelungen, aber „ohne Theatralität“ gespielt seien. Herbert Ihering möchte einen generellen Widerspruch zwischen der „sagenhaften und mythischen Welt“, die vor allem im Dekorativen angestrebt sei, und der „rhetorischen Durchgestaltung“ erkannt haben, und er sieht hier ein generelles Problem in der Entwicklung des Bühnensprechens:

„Unbehauenes Mauerwerk und eine fast zivilisierte Sprache. Je mehr die Diktion der Schauspieler einer klaren und umgrenzten Form wieder zustrebt, und auf der einen Seite das verstiegene Pathos, auf der andern den zuchtlosen Naturalismus vermeidet, desto mehr kann die Gefahr einer zivilisierten Glätte bestehen, die der großen Tragödie widerspricht. In der ersten Szene auf der Terrasse von Helsingör läßt Müthel mit Recht nicht mehr raunend und geheimnisvoll sprechen, auch der Geist hat seine hohle Gespenstigkeit in der Darstellung von Günther Hadank aufgegeben. Aber alles wurde nun nüchtern, ‚wirklich‘, obgleich es gerade durch die rhythmische Diktion unwirklich werden sollte. Es wurde ‚übersichtlich‘, nicht ‚gleichnishaft‘. Es wurde ‚betont‘: und dadurch fast die Komposition des Dramas gestört...“

Ganz ähnlich K. H. Ruppel: zu „nüchtern“ besonders die Gespensterszene durch zu akzentuiertes Sprechen. Die suggestive Kraft des Bildes werde durch zu viel „Wirklichkeit“ der Sprache aufgehoben. Andere Kritiker machen dafür in erster Linie den Darsteller des Geistes, Günther Hadank verantwortlich. Hatte Ruppel Hadank im Gegenteil ausdrücklich von der Kritik ausgenommen, ihm einen „bei aller Härte unwirklichen Ton“ attestiert, so moniert Florian Kienzl (Steglitzer Anzeiger):

---

<sup>42</sup> J. Flanner: Paris, Germany..., S. 19

„Wenig konnte man mit dem Geist des Ermordeten, Günther Hadank, einverstanden sein. Die Absicht des Regisseurs ist klar: er wollte nicht den theaterhaften hohlen Gespensterton. Aber so wirklich, so jeder mystischen Illusion bar, mit einer so scharfen und lauten Stimme ist die Erscheinung unmöglich.“

Während Herbert A. Frenzel (Der Angriff) ausdrücklich lobt, dass die Aufführung „Deklamationstiraden“ und „Ruheposen“ vermieden habe, bestätigt auch Wolf Braumüller (Völkischer Beobachter) eine unterstrichen harte, nüchterne Sprechweise, findet es aber „unverständlich“, warum z. B. Albrecht Betke und Erich Dunskus als Wächter Marcellus und Bernardo „sich beide so plump benahmen und mit so kräftiger Stimme ihr Expositions- und Erläuterungssätze forcierten“.

Dass aber die Produktion doch noch als „ein monumentales, als ein heroisches Schauspiel“ (W. K.) erschien, war offenbar für viele Beobachter vor allem dem „heroischen Finale“(G. B.) zuzuschreiben, mit dem Müthel die Aufführung „feierlich“(G. B.) ausklingen ließ. Nicht selten wird zur Legitimierung einer „heldischen“ Hamlet-Interpretation die Bewertung angeführt, mit der der junge Fortinbras am Schluss des Stückes den Verstorbenen würdigt:<sup>43</sup> „Denn er hätte / Wärt‘ er hinaufgelangt, unfehlbar sich / Höchst königlich bewährt.“ (V,2). Staatstheaterdramaturg Eckart von Naso überliefert ein Gespräch mit Gründgens, in dem dieser – bereits vor seiner Ernennung zum Intendanten – sich mit der Rolle beschäftigt habe und unter Berufung auf die Fortinbras-Verse eine von Moissi abweichende Interpretation gefordert haben soll: Hamlet sei „kein neurasthenischer Schwächling“.<sup>44</sup> Die Aufführung des Staatstheaters beglaubigte diese Schlusswürdigung, indem man den Heldendarsteller Paul Hartmann, mit weißem Brustpanzer und weißem Stirnband im wallenden Haar, für den kurzen Auftritt einsetzte. Der „monumentale“ Eindruck wurde dabei unterstrichen, indem sich „die Unendlichkeit des nordischen Palastes“ ganz auftat, um von hinten Fortinbras und sein Heer aufmarschieren zu lassen. Dazu nutzte man, wie bei „Egmont“ zu Spielzeitbeginn, die seit dem Umbau von 1935 bestehende Möglichkeit, eine an das Bühnenhaus angebaute Überführung zu den Magazinen in der Charlottenstrasse zur effektvollen Vergrößerung der Bühnentiefe einzusetzen. Mit der „soldatisch-choreographischen Kraft“, die schon Müthels „Braut von Messina“ wirksam gemacht habe (Der Reichsbote), erhielt die „Totenfeier“ das „große Gepräge einer Apotheose“ (Generalanzeiger Frankfurt am Main). Achtzig Statisten<sup>45</sup> bildeten ein „unendliches Spalier von Gewappneten, zwischen deren gesenkten Speeren der tote Dänenprinz, auf einen Schild gebettet, hinausgetragen“ (G. B.) wurde. Während dies auf einige deutsche Theaterkritiker offenbar großen Eindruck machte, urteilt Janet Flanner mit distanzierender Ironie:

---

<sup>43</sup> Dies ist auch ein Hauptargument bei E. E. Stoll: Hamlets Fehler..., s. o.

<sup>44</sup> E. v. Naso: Ich liebe das Leben..., S. 628

<sup>45</sup> Vgl. GStA 509/301ff

„Gründgens' Sterbeszene, endlos durch marschierende Soldaten, Trompeten und eine Waffenschau verlängert, schien schon fast eine Lokalposse. Zumindest eine Besucherin verließ das Schauspielhaus mit dem Eindruck, daß man Hamlet hier ein Parteibegräbnis erster Klasse verpaßt hatte.“<sup>46</sup>

Die Kombination von archaisierender Ausstattung und nüchtern-sachlicher, bisweilen in soldatisch-heroischen Pomp gesteigerter Spielweise erinnert dabei deutlich an Müthels Regiehandschrift in seiner „Braut von Messina“-Inszenierung. Auch wenn in der Dramaturgie des „Hamlet“ chorische und thingspielhafte Elemente keinen Raum hatten, gibt es doch – nicht nur durch den „aktiven“ Hamlet – in eine ähnliche Richtung gehende Bemühungen um eine dem nationalsozialistischen Zeitgeist verpflichtete Ästhetik. Der „nüchterne Prunk einer früheren, kämpferischen Zeit“ (Frenzel) sei „mitten in unsere ‚sachliche‘ Gegenwart hineingerückt“, wie ein Kritiker (-eck; Märkische Volkszeitung) dies zu fassen sucht. Und: auch wenn Gründgens in der Titelrolle zweifellos die größte Aufmerksamkeit erregte, wird man Müthels eigenständigen Ansatz nicht unterschätzen dürfen – wie sich beides miteinander vertragen, wird noch zu diskutieren sein. Für Müthel ist hier, wie in seiner „Braut von Messina“-Inszenierung, die nicht ganz eindeutig fixierte, „halbbarbarische“ (Ihering) „Vorzeit“ jedenfalls in erster Linie der passende Kontext für heldische Bewährung und „kämpferische“ Haltung, die die „Frontgeist“-Generation der nationalistischen Rechten mit betontem Ernst vor sich hertrug.

Daher erscheinen die Gegner Hamlets auch nicht karikiert oder lächerlich gemacht, mögliche komische Aspekte werden bewusst zurückgedrängt (Heilborn, Frankfurter Zeitung), Claudius, gespielt von Walter Franck, ist weit mehr der um seine Macht kämpfende Usurpator als der genussüchtige Faun, „ein zerquälter König“ (Weichardt), ein „großer Gegenspieler, verzweifelter Kämpfer“ (W. K.), ein „Gezeichneter, mit stockendem Ton und gehemmter Gebärde“ (Ihering). Gertrude, besetzt mit der großen Tragödin Hermine Körner – bei Jessner wurde die Rolle von der „frivolen“ Maria Koppenhöfer gespielt<sup>47</sup> – bleibt „repräsentativ“ (W. K.), ohne perfide Lüsternheit. Polonius – als trotteliger Spießler gegeben oft eine Paraderolle für Komiker – wurde von Hans Leibelt mit „freundlicher bürgerlicher Bonhomie“ (Franz Maraun), nicht als Karikatur (Weichardt) gespielt, was den meisten Kritikern besonders auffiel, da eine solche Interpretation offenbar nur mit merklichen Brüchen zu bewerkstelligen war. (Schon durch die so von der Regie profilierte Figurenkonstellation tritt auch weniger der überlegene Charakter des differenziert denkenden und fühlenden Hamlet in den Vordergrund, als vielmehr die Frage des Erfolges seiner Handlungen).

---

<sup>46</sup> J. Flanner: Paris, Germany..., S. 20

<sup>47</sup> Vgl. die Kritik von Felix Hollaender in: G. Rühle: Theater für die Republik..., S. 766

Es ist so sehr wahrscheinlich, dass Müthels Absichten in die Richtung gingen, die Frank Maraun mit einschlägiger Begrifflichkeit in der Nationalzeitung<sup>48</sup> zusammenfasst: Müthels Inszenierung zeige den Klassiker in „neuem Stil“,

„...aus einer zeitnahen Gefühlsweise neu geboren, [...] aus einem Erlebnis neu erschaut, das die Schlachten des Weltkrieges, die Erfahrung von der elementaren Bewährung des heroischen Menschen im Angesicht des Nichts in sich aufgenommen hat. Diese Erfahrung ist es, die den Menschen gelehrt hat, nicht mehr nach dem Sinn, sondern nur noch nach der Haltung zu fragen. Der Lebensstil, der hieraus erwächst und der in dieser Aufführung einen großartigen Ausdruck findet, ist frei von jeder Spur von Sentiment. Er vereinigt die Nüchternheit eines wachsamem Daseinernstes mit dem reinen Feuer eines Menschentums, dessen Größe sich darin bekundet, daß er den Dämonien des Lebens ohne Tröstung, ohne Glücksverheißung, ohne Erlösungshoffnung die Stirne bietet.“

Wie verhielt sich nun aber der Hauptdarsteller zu diesen ästhetischen Bemühungen? Gründgens selbst formuliert: „man erzählte sich, ich habe die mythische nordische Ausdeutung nur zugelassen, um mich bewußter von dieser Welt kontrastieren zu können“,<sup>49</sup> ohne damit den „mythisch nordischen“ Charakter der Aufführung zu bestreiten, oder sich selbst die Auffassung zu Eigen zu machen, er habe sich bewusst in Kontrast dazu gesetzt. Wie profilierte also Gründgens seinen „aktiven“ Hamlet?

### **Gründgens als Hamlet**

„Gustaf Gründgens wählte die Entscheidung aus dem Geist unserer deutschen Gegenwart. Er stellte den grübelnden, tatscheuen Melancholiker ganz in den Hintergrund und spielte nicht nur mit seelischer, sondern auch in leidenschaftlicher körperlicher Bewegung einen aktiven Hamlet, der, weitgehend Rodeggs Deutung [s. o.; P. J.] entsprechend, sich toll stellt, um seine Rache, die „bella vendetta“ der Renaissance, mählich vorzubereiten. Seinen Freunden gegenüber zeigt er sich von einer souveränen und zuweilen kühlen Klugheit. Ihm geht es darum, Gewissheit vom Mord zu haben, bevor er zur Rache schreitet.“

So fasst Bruno E. Werner Gründgens' Hamlet-Darstellung zusammen, und auch wenn die „bella-vendetta“-Interpretation umstritten ist, deuten die meisten Kritiker die Grundzüge der Interpretation in ähnlicher Weise. Dabei habe Gründgens, wie in mehreren Besprechungen zum Ausdruck kommt, allenfalls in seinem ersten Auftritt noch „wirklich wie ein melancholischer Jüngling“ gewirkt: „blondes, in die Stirn fallendes Haar, Augen niedergeschlagen oder in die Ferne gehend, bleiches Antlitz über schwarzem Gewand“ (Weichardt, Berliner

---

<sup>48</sup> Es handelt sich nicht um die bekanntere Essener Nationalzeitung, sondern um ein Berliner Blatt diesen Titels.

<sup>49</sup> DOK I., S. 19

Morgenpost). Dann aber, so Weichardt, mit der folgenden Begegnung mit dem Geist des alten Hamlet die neue, aktive Rollenauffassung gestaltet.

„Kaum aber hat der Geist des Vaters ihm den Auftrag der Rache erteilt, so vibriert er vor geistiger Energie, plastisch in jeder Geste, und jagt durch die Szenen, daß der Scheinwerfer kaum ihm folgen kann.“

Und Bruno E. Werner formuliert: „Gründgens springt mit der ganzen Entfaltung seiner kämpferischen Elastizität auf der Bühne herum.“

Am ausführlichsten hat Paul Fechter die Hamlet-Darstellung von Gustaf Gründgens gewürdigt, nicht nur in seiner Kritik aus dem Jahr 1936, sondern auch in einer längeren Rollenstudie, die 1941 im Jahrbuch der „Deutschen Shakespeare-Gesellschaft“ veröffentlicht wurde. Hier häufen sich die Begriffe, die eine extreme Amplitude in Bewegung und Sprechdynamik beschreiben: vom Flüstern zum Schreien, zum laut Schreien und Brüllen, vom starr Dasitzen, langsam Herankommen zum Aufspringen, Rennen, Rasen, mit den Händen „wie besessen“ Hämmern, wie ein Besessener in die Hände Klatschen etc. „Er schreit, er flüstert“, vermerkt auch Janet Flanner, „Gründgens‘ Hamlet zeigt einen Prinzen, den eher Rache und Wahnsinn als Poesie und Grüblertum auszeichnen.“ Gründgens versuchte offenbar den aktiven Hamlet durch eine auffallende, ja forcierte körperliche Agilität zu unterstreichen, an die Stelle der introspektiven Trägheit des Melancholikers die körperliche Bewegtheit des engagierten Akteurs zu setzen. „Fast fechterisch federnd“ (Fechter) unterstützte er die Worte mit Gesten und Haltung, als „fechterisch“ erscheint mehreren Beobachtern die Körperspannung, nicht nur in der offenbar mit einigem Training vorbereiteten Fechtscene im V. Akt.<sup>50</sup> Doch erschien diese körperliche Bewegtheit manchen Kritikern nicht unbedingt „heroisch“, sondern eher Ausdruck der Schwierigkeiten Gründgens‘, eine heroische Haltung aufrecht zu erhalten:

„Gründgens spielt dann [nach der Geistererscheinung; P. J.] Hamlet – getreu der Mithelschen Inszenierung – als Dänenprinz, der gegen den König und Brudermörder kämpft. Er wird heroisch. Er hält aber nicht ganz durch. Manchmal spürt man, daß er sich dann recken und strecken muß.“ (W. K.)

Unterstützt wurden Gründgens‘ Bemühungen offenbar durch den Effekt einer beweglichen Lichtregie sowie durch die Einbeziehung der Bühnentechnik, so wenn er über die noch in Fahrt befindliche Drehbühne zur Rampe hin eilt (Fechter, Rollenstudie). Besonders Gründgens erster Auftritt, bei dem ein ungewöhnlicher Beleuchtungseffekt verwendet wird, prägt sich vielen Betrachtern ein. Gründgens als Hamlet sitzt, die Hände vor sich gelegt, an einem parallel zur Rampe aufgestellten Tisch, dem Publikum gegenüber, und lässt reglos die Rede des an der linken Stirnseite sitzenden Claudius über sich ergehen:

---

<sup>50</sup> Vgl. GStA 509/309; der Diplom-Fechtmeister Heinz Naumann reicht am 6.2.1936 eine Rechnung über 130 RM für Fechteinstudierungen für „Hamlet“ an den „Kultursenator“ Gründgens ein.

„...das blonde Haar leicht verwirrt, leuchtet in dem hell von oben fallenden Licht. Der Tisch, an dem er sitzt, ist mit einer spiegelnden Metallplatte belegt, die das Licht von oben reflektiert und so auch Hamlets Antlitz mit flimmerndem Schein von unten her anstrahlt. [...] Die Augen sind geschlossen, das Gesicht gesenkt: so sitzt er unbewegt, bis der König ihn anspricht. Da hebt er langsam den Kopf, aber ohne die Augen zu öffnen; erst als die Königin ihn anredet, hebt er die Lider und sieht auf: ‚ja, gnädige Frau – es ist gemein.‘ Er spricht tief, halblaut, ohne sich zu bewegen [...] Wenn alle aufstehen und abgehen, bleibt Hamlet allein sitzen und bricht nun zum ersten Male aus. Es ist, als ob er aufbrüllen will: er fällt mit gebreiteten Armen auf den Tisch und schreit seinen Ekel vor der Welt langsam und laut heraus.“<sup>51</sup>

So schildert Paul Fechter dieses Bild ausführlich in seiner Rollenstudie. Wie in einer filmischen Nahaufnahme wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers während der Rede des Claudius auf Hamlet gelenkt, dessen die Kommunikation mit dem König ablehnende Haltung herausgestellt wird (und im Nebeneffekt wird auch deutlich, wer der attraktive Mittelpunkt des Geschehens ist). Janet Flanner kommentiert diesen Effekt spitzzüngig:

„Gründgens‘ beste Auftritte sind durch seinen Narzißmus verdorben: Das Scheinwerferlicht auf seinen hübschen Händen, noch verstärkt durch die Reflexe des seltsamen Blechtisches, der in der familiären Nachtmahlszene benutzt wird, war eine platte, wenn auch schöne Ablenkung.“<sup>52</sup>

Von „wirksam zeichnerischen Gesten“, dem „darstellend Bildhaften“ der Bewegungen ist bei Paul Fechter immer wieder die Rede. Der bedeutungsgeladene Einsatz von Requisiten wird verschiedentlich beschrieben: Gründgens‘ Hamlet habe das „Schwert mit dem Kreuzgriff vielfach wie ein Talisman schützend vor die Brust gehalten“ (Heilborn). Gründgens erfindet ein Medaillon mit dem Bildnis von Hamlets Vater, mit dem der Dänenprinz nicht nur in der großen Szene am Ende des dritten Akt die Mutter konfrontiert (vgl. Fechter) – bei Shakespeare sind hierfür „portraits on the wall“ von Hamlet d. Ä. und Claudius vorgesehen<sup>53</sup> (die an die „Wikinger-Bohlenwand“ der Staatstheaterproduktion schwerlich passten). Gründgens‘ Hamlet trägt dieses Medaillon von Beginn an sichtbar umgehängt, sozusagen als Zeichen, dass ihm die Verpflichtung gegenüber dem toten Vater immer präsent ist. Ein Kritiker der Wiener Gastspielaufführung von 1938<sup>54</sup> versucht Gründgens Darstellungsstil von konkreten Szenen abstrahierend zu charakterisieren und macht vor allem die Agilität, die permanente spielerische Durchgestaltung, die immer neue Vorbereitung des gesprochenen Textes durch deutlich ausgestellte darstellerische Mittel (der Gestik, der Mimik, des „Mantelspiels“, der „Proxemik“ d. h. der Gänge und Körperhaltung) anschaulich:

---

<sup>51</sup> Shakespeare-Jahrbuch Nr. 77/1941, S. 125f.

<sup>52</sup> J. Flanner: Paris, Germany..., S. 19f.

<sup>53</sup> Vgl. W. Shakespeare: Hamlet. Englisch/Deutsch. Hg. v. H. M. Klein, Stuttgart 1988, S. 206

<sup>54</sup> Ohne Angabe von Verfasser und Ort überliefert im Müthel-Nachlass

„Er ließ die Gebärde vor dem Wort entstehen, er hob die Hand, schloß langsam die Finger zur Faust, sein Gesicht hing starr an den Fingern, er hob die schwarze Schleppe seines Kleides an die Stirn, er hetzte über die Stiege und lehnte müde an mächtigen Säulen, und immer deutete das Wort die Geste, spielte mit ihr.“

Auch in der Sprechweise sieht dieser Kritiker das bewusst Gestaltete im Vordergrund: „Gründgens ließ seine Stimme fast maskenhaft kalt und fremd klingen.“ Bruno E. Werner beschreibt für die Berliner Aufführung:

„Wenn er später ruft: ‚So macht Gewissen Feige aus uns allen‘ [...], so schleudert er die Worte in einer wilden ablehnenden Schärfe heraus, als wolle er sie verdammen und von sich weisen, weil er nichts von einer solchen nur reflektiven Haltung zu tun hat.“

Ein Gutteil des „artistischen“ Aufwandes war offenbar dem Bestreben geschuldet, mit deutlicher Betonung die „aktive“ Lesart zu unterstreichen und sie quasi am Text zu belegen. Gründgens „betonte die Tat mit instruktiver Deutlichkeit“ (Dr. V.), „betonte das heldische Format“ (Dr. Friedrich). Zugleich schien die deutliche Ausstellung der darstellerischen Mittel „scharf überlegt und auffallend energisch“ (Hmg., Der Führer), als „gedanklich-komödiantisch“ (Dr. V.), „modern“, „nervös“, „ästhetisch“, wie Paul Fechter charakterisiert: Gründgens' Hamlet wisse sehr genau um seine Wirkung. Besonders in den Wahnsinnsszenen, gerechtfertigt als Verstellungsstrategie in seinem Racheplan, schien die Hamlet-Darstellung so an bekannte Gründgens-Leistungen anzuschließen:

„Man spürt, daß hier ein überragender Darsteller so etwas wie die Wurzel seines Künstlertums gibt. Er ist geistreich, herzlich, überlegen, frivol, liebenswürdig“ (T. H., Münsterischer Anzeiger)

„Es fehlt Gründgens in seinem schwarzen Habit nur die rote Hahnenfeder und man hätte in der Tollheit, die er spielt, um Rache an Ohm und Mutter zu nehmen, seinen Mephisto wieder“ (Sternaux)

Paul Fechter kommt in seiner Rollenstudie zu dem Schluss, Gründgens habe Hamlet als „schauspielerischen Menschen“ herausgearbeitet, der bewusst seiner Umwelt „Theater“ vorspielt, umso zielgerichtet seine Rache durchführen zu können. Der Manierismus in der Rollengestaltung, den Fechter an diversen Beispielen anschaulich macht, wird nicht – wie bei manchen anderen Kritikern anklingt – als typischer Gründgens-Stil abgetan, sondern als bewusste Rollengestaltung ernst genommen. Fechter unterscheidet also, was manchen Theaterkritikern schwer fällt, zunächst einmal zwischen einer bewussten, mit bestimmten Mitteln hergestellten Charakterisierung der Bühnenfigur und der Persönlichkeit des Schauspielers. Und er beschreibt das Erkennen dieser durchgehaltenen bewussten Darstellungsleistung als Genuss für den Zuschauer. Der Manierismus der Darstellung ist, versteht man seinen Sinn, keine „kalte“ Virtuosennummer, sondern – für Fechter – eine bewundernswerte

und konsequente Charakterisierungskunst. Der Genuss dieser Darstellungskunst setzt also eine gewisse intellektuelle Leistung voraus, sowie die Bereitschaft, eine das Reflektionsvermögen ansprechende Schauspielkunst als legitime Wirkungsweise des Theaters zu goutieren. Einer solchen Bereitschaft scharf entgegengesetzt ist eine Rezeptionsweise, die auf eine scheinbar unmittelbare emotionale Ansprache setzt, die verlangt, dass der Schauspieler „rührt“, „ergreift“, „zu Herzen geht“, wobei man bezeichnender Weise um solche oder ähnliche altmodischen Begrifflichkeiten kaum herumkommt, denn sie sind fest verankert in der Tradition des bürgerlichen Theaters seit dem 18. Jahrhundert und seiner Funktion im Seelenleben des europäischen Bürgertums. Dieser Rezeptionsweise entspricht von Seiten der Darstellungskunst der Typ des „Empfindungsschauspielers“, von dem man naiver Weise annimmt, dass er sich ganz in die Rolle „hineinversetzt“, ja „eins wird“ mit der zu spielenden Figur und also „wirklich“ in Wut gerät, leidet, sich freut etc., zumindest aber mit der selben emotionalen Intensität, „als ob“ er der wäre, den er darstellt. Die Geschichte des bürgerlichen Theaters ist reich an schauspieltheoretischen Diskursen und methodischer Schulen, die diese Grundannahmen variieren, reflektieren bzw. nutzbar machen wollen für Darstellungsstile, die je nach historischem oder ideologischem Kontext als „natürlich“, „naturalistisch“, „lebenswahr“, „psychologisch“ oder „realistisch“ erscheinen – und deren Feind stets die „theatralische“ Darstellung ist, die ihre „Gemachtheit“ nicht zu verbergen weiß.

Wie sehr die Wahrnehmung dieser Differenz historisch bedingt und systemimmanent ist, wird allerdings schon deutlich, wenn man aus heutiger Perspektive auf die Dokumente vergangener Bühnenepochen blickt und eben doch als „theatralisch“ wahrnimmt, was die Zeitgenossen – völlig zurecht und auf Grundlage geltender „Codes“ – als Gipfel „natürlicher“ Gestaltung empfanden. Die Geschichte des bürgerlichen Theaters ist aber ebenso reich an Theorien und Versuchen, die die „Gemachtheit“ des Theaters verteidigen und darin die wahre Kunst erblicken wollen, für „Stilisierung“, „Antiillusionismus“ etc. plädieren. Und es ist wohl gerade das Spannungsverhältnis zwischen „Natur“ und „Kunst“, emotionaler und intellektueller Ansprache, das die Entwicklung der „Codes“ des europäischen Theatersystems vorangetrieben hat. Der Beginn des 20. Jahrhunderts bot dabei eine besonders dichte Folge von Stilumbrüchen – mit den Polen „Naturalismus“ und „Expressionismus“ – was dazu führte, dass in den zwanziger und dreißiger Jahren Schauspielergenerationen unterschiedlichster Prägung gemeinsam auf deutschen Bühnen standen (und ebenso Theaterkritiker verschiedenster Prägung diese Unterschiede deutlicher wahrnahmen als in Zeiten stilistisch homogenerer Ensembles).

An den Kritiken zu Gründgens' Hamlet-Darstellung ist deutlich eine unterschiedliche Bereitschaft abzulesen, eine Schauspielkunst zu würdigen, die sich offenbar mit einer „unmittelbaren“ emotionalen Ansprache schwer tat, und eher eine Rolleninterpretation mit bewusst eingesetzten und nachvollziehbaren Mitteln verständlich machen wollte. So muss

die Bewertung der „Deutung“, also Interpretation des Sinnes der Handlungsweise Hamlets, unterschieden werden von der Beurteilung der Darstellungsweise Hamlets durch Gründgens. Auch ist unter den Kritikern umstritten, ob Gründgens in jeder Phase der Darstellung konsequent die Anlage eines rational kontrollierten aber schauspielerisch sich verstellenden Hamlet durchführt – wie Paul Fechter behauptet – oder aber manche Szenen unbeabsichtigt Schwächen und Mängel aufweisen, Grenzen in der Leistungsfähigkeit des Schauspielers oder aber falsche Herangehensweisen an einzelne Passagen zeigen.

„Gründgens hat körperliche Momente, die genial sind. Auch sprachlich fasziniert er. Er kann aber die gefühlvollen Monologe nicht immer ‚füllen‘.“<sup>55</sup>

In einer von der „Deutsch-nordischen Gesellschaft“ publizierte Zusammenstellung von dänischen Pressestimmen zu Gründgens' Hamlet-Gastspiel in Helsingör im Juli 1938 wird ein Kritiker der Zeitung Politiken mit den Worten zitiert:

„Er [Gründgens, P. J.] ist nicht Hamlet, weil weder Schmerz noch Ohnmacht innerhalb der Oktave von Temperamenten liegt, die sein Künstlersinn umschließt. Vor allem, weil der banale Begriff in der Kunst, der Sympathie heißt, ihm verwehrt ist. Gründgens fasziniert, fesselt, irritiert, imponiert – aber man liebt ihn nicht, er rührt und ergreift nicht.“<sup>56</sup>

Der Schauspieler Will Quadflieg, der in den dreißiger Jahren an der Berliner Volksbühne, und dann besonders bei Heinrich George am Schillertheater als jugendlicher Helden-darsteller in die erste Reihe aufrückte, gibt in seinen Memoiren an, von Gründgens' Hamlet „wenig beeindruckt“ gewesen zu sein. Auch er erinnert sich an den ersten Auftritt als problematischen Effekt:

„Schon während des ersten Auftritts ging ich in Opposition. Der Prinz saß an einem geneigten Lacktisch, so daß sein starres Bild sich, für Parkett und Ränge sichtbar, in der Tischplatte spiegelte. Das war raffiniert und klug – doch eben etwas zu klug ausgedacht. So war die ganze Rolle angelegt. Seine manierierte Sprachmelodie, sein singender Tonfall irritierten mein sprachempfindliches Ohr zusätzlich. Ich saß verzweifelt im Parkett. Da war für mein Gefühl nichts ursprüngliches, Einfaches, Direktes, sondern nur Künstlichkeit.“<sup>57</sup>

Gründgens habe in seiner Darstellung gerade dem widersprochen, was Hamlet in der ersten Begegnung mit den Schauspielern an der Hekuba-Rede lobt: nämlich mit „ebensoviel Bescheidenheit als Verstand“, „mehr schön als geschmückt“ verfasst zu sein. Die „ausgekühlte Formalität“ in Gründgens' Darstellungsstil, sei ihm, Quadflieg, als Ergebnis eines

---

<sup>55</sup> So der bereits zitierte W. K., o. O. im Mützel-Nachlass

<sup>56</sup> Ohne Angabe des Erscheinungsortes überliefert in: Sammlung Helene Zakowski, Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Dumont-Lindemann-Archiv

<sup>57</sup> W. Quadflieg: Wir spielen immer..., S. 155

Mangels an „spontaner Gefühlskraft“ erschienen.<sup>58</sup> Auch Bernhard Minetti, der einräumt, dass er die Rolle damals gerne selbst gespielt hätte, schildert in seinen Erinnerungen, dass er von Gründgens' Hamlet enttäuscht gewesen sei. Gründgens habe „viel zu heroisch“ gespielt, wenn auch keinen „Zeitgeist“ damit bedient: „Er sprach seinen Text auf merkwürdige Weise engagiert, seltsam dozierend – fast monoton, wie unter einer Last von Bedeutung“,<sup>59</sup> aber auf eine „verallgemeinernd ästhetische Weise“, er habe sich nicht genug mit der Sache eingelassen. Unter den Theaterkritikern von 1936 formuliert wohl Herbert Ihering am deutlichsten die Begrenztheiten der Hamlet-Darstellung von Gründgens:

„Man spürt, daß der große Schauspieler Gründgens hier mit einer solchen Begeisterung am Werke ist, daß das Temperament der Gestaltung manchmal hinderlich wird. So wird die Figur in ihren Tiefen nicht angerührt, weil die Besessenheit des Schauspielers zu jäh darüber hinfliegt. Die Schwierigkeit der Hamletdarstellung liegt darin, einen langsamen Denkprozess mit einer rasend gesteigerten Diktion wiederzugeben. Gründgens hat die Diktion, ohne die chaotischen Vorgänge in der Tiefe anzudeuten. Eine immer spannende Darstellung. Ein ausgezeichnete Schauspieler sprach oft hinreißend die Worte des Hamlet, ohne das zweite Gesicht, ohne den Hintergrund, ohne die Weltwende unter den Versen aufleuchten zu lassen.“

Ihering, der in Sachen Schauspieltechnik über reflektiertere Einsichten verfügte als viele seine Kollegen, fordert hier nicht mehr „Herz“, sondern mehr „Hintergrund“. Mit Begriffen wie „Chaos“, „Tiefe“, das „zweite Gesicht“, die auf den ersten Blick irrational klingen, protestiert Ihering gegen die Verkürzung des Bedeutungsreichtums, die seiner Meinung nach die – auf „Klarheit“ angelegte – Rolleninterpretation durch Gründgens mit sich brachte.

Dabei scheint aber für manchen Kritiker die Faszinationskraft des Variantenreichtums des Gründgens'schen Spiels die vermissten „Gefühlstiefen“ aufzuwiegen. So urteilt Carl Weichardt:

„Es ist oft mehr deklamatorisches Pathos als Menschengestaltung in seinem Spiel, aber immer ist es durchgeistigtes Pathos, und im Schrei wie im Flüstern – das ‚Sein oder nicht sein‘ spricht er ganz leise – bleibt er bewundernswert klar.“

Am deutlichsten wird dieses Schwanken zwischen vermisser „Innerlichkeit“ und Faszination für die darstellerische Virtuosität von Ludwig Sternaux ausgesprochen:

„...so kommt bei Gründgens alles vom Gehirn. Tief durchdacht, genau errechnet, erklügelt jeder Ton, jede Bewegung. Nur mit so viel Geist, so reichen Mitteln und so erstaunlicher Sicherheit gebracht, daß er trotz manchem Widerspruch, den das Herz erhebt, immer fesselnd bleibt, ja oft geradezu überwältigt. Man mag mit seiner Auffassung der großen Monologe nicht immer einverstanden sein, man mag finden, daß die Tollheit in gewissen Momenten artistisch überspitzt, oft wirklich mehr Mephisto als Hamlet schon – die souveräne Haltung, mit der er alles das spielerisch meistert und mit immer neuen Nuancen ausstattet, tilgt alle Bedenken.“

---

<sup>58</sup> Ebd., S. 156

<sup>59</sup> B. Minetti: Erinnerungen eines Schauspielers..., S. 98

Mehrere Kritiker waren umstandslos bereit, in Gründgens' Hamlet den „Kämpfer“ (Hmg., Der Führer) und „nordischen Helden“ zu erkennen. Einschlägige Begriffe wie der im NS-Jargon positiv besetzte und in Hitlers Rhetorik beliebte „Fanatismus“ (Maraun, Dr. Friedrich, sowie die BZ am Mittag) oder eine attestierte „Gesundheit“ (Schmidt, Der Westen) verweisen auf eine Anschlussfähigkeit an einen verschwommen nationalsozialistischen Zeitgeist.

Anders sieht dies dagegen Wolf Braumüller, Theaterkritiker des von Rosenberg herausgegebenen NS-Hauptorgans Völkischer Beobachter, der zwischen der grundsätzlich begrüßten Deutungsabsicht eines „aktiven“ Hamlet und der Darstellung durch Gründgens trennt. Dieser sei mit seinen Mitteln doch „nicht immer der Hamlet unserer Vorstellung“, befindet Braumüller. An Gründgens Spiel beschreibt Braumüller die unterschiedlichen Darstellungsmodi ganz ähnlich wie Fechter, zeigt aber keine Bereitschaft, diese als Bestandteile einer einheitlichen Gestaltungsabsicht anzuerkennen, sondern sieht darin eine wechselhafte, nur in wenigen Szenen durch „innere Anteilnahme“ ausgezeichnete Leistung des Schauspielers:

„Federnd im Gang, sparsam in der Bewegung, dann wieder aufbrausend, beinahe jähzornig; doch nicht immer der Hamlet unserer Vorstellung. Befremdend zu Beginn. Nur vom Verstand her lebten die ersten Verse. In der Szene mit den Geistern des Vaters ... völlig unbeteiligt, in den Gesprächen mit Ophelia mephistophelisch, dem König gegenüber zu direkt. Erst in der Schauspieler-Szene kam innere Anteilnahme, fand der Sinn seiner Worte Ausdruck. Bei der Königin unbeholfen, an ihr vorbeisprechend, dem Tod des Polonius zu viel Gefühl schenkend.“

Im letzten Satz bezieht sich Braumüller offenbar auf eine „nordisch-heldische“ Hamlet-Deutung, für die zu viel Mitgefühl mit Opfern unangebracht erscheint. Dass sich Braumüllers Unbehagen dabei in erster Linie gegen den Darstellungsstil Gründgens' richtet, wird deutlich, wenn er im Gegensatz dazu demonstrativ Käthe Golds Gestaltung der Ophelia als die „einheitlichste und beste Leistung“ des Abends hervorhebt, und diese mit einschlägig blumigem (und zugleich unsicherem) Begriffsaufwand als Empfindungsschauspielerin charakterisiert: „ohne jegliche theatralische Überbetonung“ habe sie die Wahnsinnsszene gestaltet, in der sie „im Tränenstrom des Herzens die Gewalt über ihren Geist verlor“,

„Wie sie vergessen die kleinen Liedchen vor sich hinrällerte, wie sie mit naiv-kindischer Abwesenheit Blumen verstreute und im Wirbel innerer Haltlosigkeit dazu tanzte, das war schauspielerische Nachempfindung einer Rolle. Da gab es keine Mätzchen, denn jede Bewegung, ja auch jeder Ton kam aus einem völligen Unbewußtsein [!] ...“

Und generell wird in Braumüllers Kritik Misstrauen deutlich, ob die in die richtige Richtung gehende Müthel-Inszenierung mit ihrem Hauptdarsteller in der Lage ist, den nordischen Helden herauszustellen, der im Lichte des Nationalsozialismus in Shakespeares Tragödien-

figur nun endlich erkennbar geworden sei. Problematisch ist auch für Braumüller, dass in Müthels Texteinrichtung die Fortinbras-Szene im vierten Akt (vgl. oben) weggefallen ist, allerdings vermisst er in erster Linie die Verse: „Von nun an trachtet nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet“. Ein dergestalt blutrünstiger Hamlet, für den „das Denken Feige“ macht, wie Braumüller die berühmte Stelle übersetzt sehen will, war Gründgens „vom Verstand her“ aktiver Held offenbar nicht.

Aufschlussreich ist auch der Vergleich mit einer anderen Berliner „Hamlet“-Inszenierung der NS-Zeit: Unter der Regie des Generalintendanten Eugen Klöpfer spielte Werner Hinz an der Volksbühne im Juni 1943 die Titelrolle. Hinzens Hamlet liege, so Richard Biedrzyński im Völkischen Beobachter, zweifellos

„...auf der Linie, die dem Empfinden unserer Zeit entspricht und für die Lothar Müthel und Gustaf Gründgens den ersten Spürsinn hatten. Auch sein Hamlet ist aktiver, zielstrebig, gefährlicher und sprungbereiter als ihn die berühmten Darsteller des neunzehnten Jahrhunderts gespielt haben mögen.“<sup>60</sup>

Dennoch entstünde aus der Natur dieses Darstellers ein „anderes Rollenbild“, was Felix Alexander Dargel (Nachtausgabe) folgender Weise anschaulich zu machen versucht: Hinz sei ein

„...sehr norddeutscher Hamlet! – Er hat nicht die federnde, beinahe romanische Geschmeidigkeit von Gustaf Gründgens, mit Mühe nur öffnet sich ihm das Innere, wie gelähmt steht er vor der Not-Wendigkeit. [...] Ist es nur ein Zufall, daß Gründgens den Mephisto spielt und Werner Hinz den Faust? – Nicht aus Überklugheit zögert dieser Hamlet, aus der grüblerischen Angst vielmehr, ob er die Tat auch ‚dürfe‘.“<sup>61</sup>

Und so läge Hinz beim „Sein oder Nichtsein“-Monolog „den Akzent weit stärker auf das ‚Gewissen‘ als auf die Blässe der ‚Gedanken‘, nicht die Reflexion hemmt ihn, sondern die Möglichkeit einer ‚Schuld‘.“ Eher „mittelalterlich-gotisch“ als von der „Skepsis der späten Renaissance und damit auch Shakespeares selbst“ sei hier die Geisteshaltung Hamlets geprägt. Dargel sieht bei Hinz also Signaturen des „nordischen“ Helden, des „faustischen“ Menschen angestrebt,<sup>62</sup> mithin die Anlehnung an rasseideologische Stereotypen, wie sie auch in völkisch orientierten NS-Kreisen gepflegt wurden. Und dies beschreibt Dargel als Unterschied zu Gründgens‘ Rollengestaltung.

Dass dennoch auch Gründgens‘ Hamlet-Gestaltung geeignet war, die Attraktivität eines heldischen Übermenschentums zu aktualisieren, macht etwa Paul Fechter deutlich, wenn er mit an Nietzsche erinnernder Begrifflichkeit formuliert, Gründgens‘ Hamlet betreibe

<sup>60</sup> Völkischer Beobachter, 20.6.1943

<sup>61</sup> Berliner Illustrierte Nachtausgabe, 19.6.1943

<sup>62</sup> Siehe auch: Paul Otte, Berliner Volkszeitung, 19.6.1943, mit ähnlicher Begrifflichkeit, und Florian Kienzl, 12-Uhr-Blatt, 21.6.1943, mit vergleichbarer Abgrenzung zur Rollengestaltung durch Gründgens

„mit einer heroischen Kraftanspannung“ das große Schauspiel der Rache „aus dem Instinkt für die Würde des großen Lebens über dem gemeinen.“<sup>63</sup> Minettis Einschätzung, dass Gründgens eine betont „heroische“ Gestaltung versucht habe, allerdings eine eher „verallgemeinernd ästhetische“, als eine einem nationalsozialistischen „Zeitgeist“ verpflichtete, scheint so zutreffend. Allerdings möchte man einwenden, dass die große Zustimmung, die Gründgens Hamlet-Gestaltung offenbar beim Publikum und Teilen der Theaterkritik gefunden hat, durchaus dafür spricht, dass hier ein „Zeitgeistes“ getroffen wurde, auch wenn dieser nicht so eindeutig nationalsozialistisch profiliert war, wie sich NS-Vertreter wie Braumüller dies wohl wünschten. Der Zeitzeuge und spätere Gründgens-Biograph Heinrich Goertz schreibt in seinem autobiographischen Roman „Lachen und Heulen“ etwas gehässig, aber durchaus aufschlussreich über das „Phänomen Gründgens“:

„Wenn Gründgens Theater gespielt oder inszeniert hatte, verließ ich das Haus meist deprimiert. Nur Leichtes konnte er in Szene setzen. [...] Aber der Mann wollte höher hinaus. Es mußten die Klassiker herankommen, die Titelrollen, zum Beispiel Hamlet und Fiesco. Shakespeare und Schiller boten die Gelegenheit, die seidenbestrumpften Beine zu zeigen. Der Schauspieler wies mit Hilfe der Rolle auf seine Person hin, auf seine schönen Beine. [...] Gespielt wurde Gründgens. Die Leute beteten ihn an. Er galt als Phänomen. Er verkörperte etwas. Aber was? Das große Leben? Mit meinem Urteil stand ich im Widerspruch zu fast allen Zeitgenossen. Und mußte vorsichtig sein. Vom Gründgens-Fieber nicht erfaßt zu sein, galt als unnatürlich.“<sup>64</sup>

Diese Perspektive – Goertz reklamiert für sich die „Kellerlochperspektive“ des nicht in die Reichskulturkammer integrierten Außenseiters – ist überraschend, denn sie präsentiert Gründgens nicht als Rand- oder Gegenphänomen, sondern als „Zeiterscheinung“, als den „Gott der Zeit“. Nicht ihn zu loben, sondern ihn zu kritisieren konnte demnach gefährlich sein.

Zusammenfassend lässt sich aber zunächst festhalten, dass Gründgens' Gestaltung eines „aktiven“ Hamlet durch zwei wesentliche Momente geprägt war: ein „Manierismus“ im Einsatz der verschiedenen darstellerischer Mittel einerseits, und eine Forcierung im Einsatz dieser Mittel andererseits. Mit der Forcierung wollte Gründgens offenbar das Aktive, „Heldische“, Kämpferische unterstreichen, sich deutlich gegen die eine als veraltet empfundene Auffassung vom tatenschwachen Melancholiker absetzen. Dabei erinnerte das Federnd-Artistische, „geistig“ Überlegene, spielerisch Übertreibende, tänzerisch Körperliche viele Kritiker an seine Mephisto-Darstellung und wurde eher als „nervös“, „modern“ und „romanisch“ empfunden, als dass Anlass gab, „nordisch-germanische“ Helden-Stereotypen zu entdecken. Der „Manierismus“ dagegen, die betone Gewähltheit und ausgestellte Gemachtheit der darstellerischen Ausdrucksmittel, war umstritten. Er wurde teils als bewusste Rollenzeichnung gewürdigt, von manchen aber auch als enttäuschender Mangel an emotionaler Ansprache empfunden, der zugleich aber typische Merkmale von Gründgens'

<sup>63</sup> Shakespeare-Jahrbuch Nr. 77/1941, S. 124

<sup>64</sup> H. Goertz: Lachen und Heulen..., S. 208f.

Schauspielkunst anschaulich machte. Dass Gründgens dabei bewusst den verfolgten „Intellektuellen“ profiliert hätte und auf das Schicksal der Intellektuellen in der Gegenwart des Jahres 1936 verweisen wollte, ist aus den herangezogenen Charakterisierungen zunächst nicht ersichtlich. Von Interesse muss daher besonders die Frage sein, wie Gründgens und Müthel Hamlets Position am Hof in Helsingör interpretierten.

### **Die „prophetische Kraft“ eines „schonungslosen Gleichnisses“?**

„Hamlet“, so formuliert Herbert Ihering zu Beginn seiner Rezension der Staatstheateraufführung,

„...zeigt an einem Drama des Untergangs alle schöpferischen und hemmenden Eigenschaften des menschlichen Denkens und ist von einer unheimlichen Prophetie. Nur aufgewühlten Zeiten ist es vielleicht gegeben, die Kraft dieser schonungslosen Gleichnisses [!] zu spüren.

Und fast wortgleiche Formulierungen finden sich bei K. H. Ruppel,

„Jede Zeit glaubt in der Problematik des Dramas ihre eigene Problematik wiederzuerkennen, und doch kann man vielleicht sagen, daß nur Zeiten, die von einem eschatologischen Grauen und beben durchzittert sind, die prophetische Kraft seiner Sinnbilder wahrzunehmen vermögen.“

Bei beiden finden sich diese Bemerkungen im Kontext etwas verschwommen bleibender, philosophisch-geistesgeschichtlicher Deutungen des Stückes, ohne dass dabei greifbarer würde, welcher Sinn der „Sinnbilder“ gemeint ist. Ist mit den Zeiten „eschatologischen Grauens“ das Naziregime gemeint und die „prophetische“ Botschaft der Hamlet'schen „Gleichnisse“ der Trost an die „Geistigen“, dass die „Dämonen“ (wie Ruppel den Claudius Walter Francks charakterisiert) – man vergleiche den Titel von Ernst Niekischs späteren, mit dem NS-Regime abrechnenden Schrift „Das Reich der niederen Dämonen“<sup>65</sup> – nicht von Bestand sein würden? Oder sollte mit den „Zeiten einer geschichtlichen Wende“ (Ruppel, Die Koralle) nicht doch eher der Erste Weltkrieg und der politische Umbruch nach dem Ende des Kaiserreiches gemeint sein, der der „verzärtelten“ (Ruppel) Hamlet-Interpretation des beschaulich-„bürgerlichen“ 19. Jahrhunderts den Boden entzogen habe?

So unsicher eine „regimekritische“ Interpretation dieser Stellen ist, so sicher ist aber andererseits, dass Ihering und Ruppel diesen Gedankengang im Zusammenhang mit allgemeinen Betrachtungen über das berühmte Stück anstellen – und nicht mit Bezug auf die Aufführung des Staatstheaters, die beide ausdrücklich als „problematisch“ bezeichnen.

---

<sup>65</sup> Ernst Niekisch: Das Reich der niederen Dämonen. Hamburg 1953

Während Ihering an Gründgens' Hamlet-Darstellung gerade das Fehlen solcher Hintergründe bedauert, zeigt Ruppel Verständnis für die Reduktion des Deutungsraumes des Dramas, wie sie eine Theateraufführung eben mit sich bringe, betont aber auch damit die Differenz zu seiner allgemeinen Stückdeutung. Das „ethische Bewußtsein“ Hamlets, das ihn nicht zum Rächer, sondern zum Richter des Vaternordes werden lasse, sei, so Ruppel, der von der Staatstheaterinszenierung zum Angelpunkt gewählte Zug von Shakespeares Figur. In der „Tracht des Renaissance-Edelmanns“ werde er – von Regie und vor allem Bühnenbild – in eine „nordische“, „mythische Welt“ gestellt. „Es ist das Reich der Triebe und Begierden, in dem Hamlet den Götterkampf um eine geistige und sittliche Ordnung kämpft“. Doch auch für Ruppel kommt Gründgens Gestaltung über den „tollen Witz Hamlets, seine fechterische Angriffs lust seines Geistes“ kaum hinaus, war die „fesselnde, oft zwingende Leistung“ des „faszinierenden Schauspielers“ „noch nicht von allen Flammen der Dichtung angerührt“, war vor allem dessen „Schicksalsendung“ – wie auch immer diese „prophetisch“ zu verstehen ist – nur aus den Worten des Dichters, nicht aus der Gestaltung durch den Darsteller zu erraten.

Was also auch immer in diesen geistesgeschichtlich verschwommenen Deutungsangeboten an oppositionellen Aussagen versteckt gewesen sein mag: Als Beleg für Reich-Ranickis eingangs zitierten Einschätzung dienen sie nicht. Im Gegenteil legen sie mit allen anderen Kommentatoren gerade das Gewicht auf den um Klarheit und Eindeutigkeit bemühten Charakter der Inszenierung, die assoziative Deutungsperspektiven offenbar eher verstellte. Dass der elegante, schmale, „englisch“ wirkende Hamlet im „wirkungsvollen“ „Gegensatz zur fast rohen Umwelt“ (Kienzl), den plumpen, schwerfällig-nordisch gewandeten Gegenspielern erschienen sei, seine „vergeistigte Scholarengestalt“ in diesem Rahmen etwas fremd gewirkt habe (Sternaux), wird als „bemerkenswerter regielicher Einfall“ (Kienzl) verschiedentlich anerkannt. Doch führt dies hauptsächlich dazu, dass seine „isolierte Gestalt zum federnden Mittelpunkt des Ganzen wird“ (Fechter), unterstreicht die Attraktivität und Überlegenheit des Helden und nicht seine gefährdete Position. Zwar „schöpft“ Gründgens den Hamlet „wie alle seine Leistungen aus dem Intellekt“ (-eck), dass Hamlet aber keine Intellektueller sei, „kein skeptischer Vernünftler, kein zweifelnder Intellektualist“ (Ruppel) und Gründgens' Hamlet – trotz oder mithilfe seiner „bewussten“ Schauspielkunst – alles tue, um auch nicht als solcher zu erscheinen, ist übereinstimmendes Urteil der Theaterkritik, für wie gelungen man diese Bemühungen auch hält. Es macht wenig Sinn zu vermuten, Gründgens habe insgeheim das Gegenteil zum Ausdruck bringen wollen. Etwas zu meinen ohne es zu spielen ist für das Theater ohne Belang. Auch gibt es überhaupt keinen Anhaltspunkt dafür, dass das Thema der Verfolgung und Bspitzelung mit zeitaktuellem Bezug unterstrichen worden sei: Gerade nicht der Verfolgung Leidende, sondern der aktive Spiritus Rector wird

gezeigt. Dass „in allen Ecken und Winkeln das Ohr der Gegenpartei lauert“,<sup>66</sup> hatte Jessner in seiner Inszenierung zehn Jahre zuvor anschaulich gemacht, für Müthel und Gründgens spielte dies offenbar keine besondere Rolle. Im Gegenteil war z. B. die Hofschranzenkomik der Figur des Osrik weitgehend gestrichen (Ruppel), war der von Polonius Laertes nachgeschickte Spitzel Reinhold weggefallen, Rosenkranz und Gildenstern „treten kaum hervor“ (Heilborn), kaum mehr als bloßer Anlass für Gründgens' virtuose Wahnsinnsnummer (vgl. Fechter), im Übrigen, wie Braumüller im Völkischen Beobachter moniert, wenig markant besetzt. Und: Hätte Müthel den Bespitzelungsaspekt besonders profiliert, so wäre es der Theaterkritik zweifellos nicht schwer gefallen, dies unverfänglich mit „werkimmanentem“ Bezug anzudeuten. Außerdem hätte natürlich die Vielzahl der Kritiker, in deren Augen sich diese Inszenierung völlig unproblematisch zum „Geist der Gegenwart“ verhielt, kein Problem damit gehabt, solche Aspekte darzustellen. Dies hat in der „Hamlet“-Aufführung des Staatstheaters also mit einiger Sicherheit keine Rolle gespielt. Wenn der junge Reich-Ranicki 1936 den „Hamlet“ in der von ihm beschriebene Weise verstand, so lag dies wohl eher an seiner persönlichen Situation. Die Aufführung des Staatstheaters hatte damit wenig zu tun und Gründgens betonte nicht den vom Polizeistaat bespitzelten Intellektuellen. Dass Gründgens seinen Hamlet daneben auch mit sehr persönlichen Motiven gespielt haben mag, sei an anderer Stelle diskutiert. Unzutreffend ist aber zweifellos, dass die Angriffe, denen sich Gründgens im Frühjahr 1936 in besonderem Maße ausgesetzt sah, daraus resultierten, dass „die Nazis“ eine angeblich in der Hamlet-Produktion intendierte „politisches Manifest“, den „Protest gegen die Tyrannei“ entdeckt hätten. Da diese „Hamlet-Affäre“ die Position Gründgens' im „Dritten Reich“ besonders anschaulich macht, muss sie hier in einem etwas ausführlicheren Exkurs dargestellt werden.

### **Die „Hamlet-Affäre“**

Gründgens' Hamlet-Darstellung wird im Mai 1936 Aufhänger für einen ungewöhnlich harschen Angriff des NS-Organs Völkischer Beobachter auf den Staatstheaterstar. Doch bereits unmittelbar nach der Premiere war es zu Auseinandersetzungen gekommen: Gründgens hatte diese Rolle, für die er offenbar eine besondere Affinität hatte, mit viel Nervosität und Selbstzweifel vorbereitet, hatte die zunächst für Weihnachten 1935 geplante Premiere<sup>67</sup> auf Januar verschoben, sich – laut Alfred Mühr – kurzzeitig in ein Sanatorium zurückgezogen.<sup>68</sup> Umso empfindlicher reagierte er daher auf negative Äußerungen in den

---

<sup>66</sup> Vgl. G. Rühle: Theater für die Republik..., S. 763

<sup>67</sup> Vgl. die Ankündigung im Programmheft zur „Thomas Paine“-Vorstellung am 16.11.1935

<sup>68</sup> Vgl. A. Mühr: Mephisto ohne Maske..., S. 51f.

Theaterkritiken. So berichtet Erich Ebermayer, Gründgens habe sich bereits nach der Premiere mit dem Rezensenten des Völkischen Beobachters angelegt.<sup>69</sup> Dieser, der damals knapp 30-jährige NS-Aktivist Wolf Braumüller,<sup>70</sup> hatte in seiner auch in anderen Kritiken hervortretenden arroganten Art an verschiedenen Aspekten der Aufführung Tadel angebracht, wenn auch die Grundabsicht des Regisseurs Mithel gelobt. Das Genius des Hamlet, so Braumüller, bestünde in dessen Maßlosigkeit, wohingegen das „Denken Feige“ mache, und nicht das bei Schlegel – und Gründgens – unklar hier genannte „Bewusstsein“:

„Es wäre eine Verkleinerung des Hamlets [!], wollte man sein Handeln aus überspitzter Geistigkeit (übrigens eine Haupteigenschaft der jüdischen Rasse) erklären.“

Braumüller hielt sich für einen Spezialisten in Sachen „jüdische Rasse“ und hatte u. a. 1935 als Referent der NS-Kulturgemeinde in Berlin einen Artikel zum Thema „Das Judentum und das Theater“ verfasst, der 1937 in die 41. Auflage des „Handbuchs der Judenfrage“ von Theodor Fritsch Eingang fand.<sup>71</sup> Auch wenn Braumüllers Hinweis auf die „Haupteigenschaft der jüdischen Rasse“ noch nicht ausdrücklich auf Gründgens' Darstellung gemünzt war, musste dieser hellhörig werden, hing ihm doch das Vorurteil an, seine Rollengestaltungen seien zumeist Ergebnis von Kalkül und Intelligenz. Und einige Zeilen später heißt es zu Gründgens Hamlet-Darstellung denn auch: „Befremdend zu Beginn. Nur vom Verstand her lebten die ersten Verse“,<sup>72</sup> und Braumüller führt weiter seine bereits zitierten kritischen Anmerkungen aus, die zeigen sollten, dass Gründgens' Hamlet „nicht immer der Hamlet unserer Vorstellung“ sei. Mehr als doppeldeutig dann das Fazit: „Im ganzen ist der schauspielerische Einsatz und die Erfüllung der Rolle mit seinen Mitteln und seiner Eigenart angestrebt und größtenteils erreicht worden.“ Der Leser konnte sich also die Botschaft zusammensetzen, dass dieser Hamlet mit Gründgens' „Eigenart“ und „vom Verstand her“ kommenden „Mitteln“ eher der „jüdischen Rasse“ als dem „Hamlet unserer Vorstellung“ entsprach. Es scheint fast so, als habe der Theaterkritiker des NS-Hauptorgans sich genötigt gesehen, das Mittel des „Zwischen-den-Zeilen“-Schreibens anzuwenden, um gegen den von ihm abgelehnten, aber von mächtiger Seite protegierten Starschauspieler und Intendanten vorzugehen. Doch half dies Braumüller nichts: Unmittelbar nach dieser Kritik verschwindet sein Name aus dem Kreis der regelmäßigen Beiträge des Völkischen Beobachters.<sup>73</sup>

---

<sup>69</sup> Vgl. E. Ebermayer: Und morgen die ganze Welt..., S. 20

<sup>70</sup> Vgl. BArch (ehemals BDC), RKK, Braumüller, Friedrich Wolf, 16.4.1906

<sup>71</sup> Vgl. ebd.

<sup>72</sup> Zu diesem Zusammenhang vgl. Der Spiegel, 12.5.1949, zit. in: DOK I..., S. 327

<sup>73</sup> Ein offizielles Betätigungsverbot ist nicht überliefert; Braumüller arbeitete 1937/38 bei der Reichsrundfunkgesellschaft, später in leitender Funktion beim „Einsatzstab Rosenberg“, wo er offenbar von Paris aus den Kunstdiebstahl in Frankreich mitorganisieren half; vgl. BArch (ehemals BDC), RKK, Braumüller, Friedrich Wolf, 16.4.1906. Auch Herbert Ihering verlor im Frühjahr 1936 seine Zulassung als Kritiker, böse Zungen vermuteten auch hier den gekränkten Hamlet-Darsteller

Offenbar um solchen und anderen Angriffen vorzubeugen und zu demonstrieren, dass er bei maßgebender Stelle durchaus nicht „persona non grata“ war, begab sich Gründgens Ende Februar – am 24. Februar hatte Klaus Mann in Paris öffentlich aus seinem „Mephisto“-Roman vorgelesen – zu einer Privataudienz in die Reichskanzlei. Aus der Perspektive von Gründgens' Intendanz-Sekretärin Margarete Peppel:

„28. Februar 1936 hatte Gründgens eine Aussprache mit Hitler – auf die er immer gepocht hatte. Hitler hatte immer keine Zeit und hat Gründgens eigentlich ziemlich lange hängen lassen, bis Gründgens erklärte, er wolle nun nicht mehr. [...] Gustaf hat sich anscheinend mit Hitler sehr nett ausgesprochen, er kam ganz begeistert zurück – er war sehr befriedigt von dieser Unterredung, da er in der Folge dann Ruhe hatte.“<sup>74</sup>

Anschließend gönnte sich Gründgens eine längere Erholungspause und verreiste ins Ausland,<sup>75</sup> war jedenfalls von Anfang März bis Anfang Mai nicht im Dienst,<sup>76</sup> eine lange Abwesenheit, die möglicherweise Spekulationen über sein Verbleiben im Amt genährt hatten. So verzeichnet Thomas Mann, der aus dem Exil die Karriere seines ehemaligen Schwiegersohns mit ironischem Blick begleitet, am 20. April 1936 in seinem Tagebuch, die Prager Presse berichte, Gründgens sei in ein KZ eingewiesen worden.<sup>77</sup>

Als Gründgens wieder in Berlin war, erschien am 3. Mai im Völkischen Beobachter ein Artikel des stellvertretenden Leiters des Ressorts Kulturpolitik Waldemar Hartmann mit dem Titel „Hamlets politisches Heldentum“. Hartmanns Darlegungen der nationalsozialistischen Lesart, wonach Hamlet kein Schwächling, sondern ein sein Volk befreiender nordischer Held sei, gipfeln in der Schlussfolgerung:

„Die Darstellung des Hamlet verlangt daher eine heroische Weltanschauung als Grundlage. Nur ein Schauspieler, der sich in diesem Sinne selbst spielt, wird ihr gewachsen sein. Nie wird aber ein Darsteller dem Hamlet gerecht werden können, wenn er sich nur darin gefällt, mit dekadent-morbider Eitelkeit, in der Nachfolge Oscar Wildes und seines Gentlemanverbrechers Dorian Gray, Hamlets geistreiche ‚Causerien‘ als Inhalt und nicht als Maske zu spielen, ohne das Vermögen unter der Hülle des täuschenden Wortes die blanke Klinge der Bereitschaft aufblitzen zu lassen.“

Vor allem der scheinbar weit hergeholte Bezug zu Oscar Wilde, dessen Homosexualität vielen Lesern bekannt gewesen sein dürfte, macht klar, dass hier eine Denunziation des Hamlet-Darstellers Gründgens gemeint war. Gründgens, der damit seine Bemühungen

---

Gründgens, was Ihering-Freund Heinrich Görtz für unwahrscheinlich hält; vgl. ders.: Lachen und Heulen..., S. 207. Gründgens setzte sich im Juni 1936 eher halbherzig bei Hanns Johst für Ihering ein; siehe DOK I, S. 32f.

<sup>74</sup> Im Interview mit Curt Riess, Nachlass Gustaf Gründgens SBB-PK

<sup>75</sup> Vgl. DOK I, S. 16f.

<sup>76</sup> Das ergibt sich aus diversen Notizen und Vertretungs-Unterschriften in den Akten der Generalintendanz; u. a. GStA 931/252, 919/115 u. 465/65

<sup>77</sup> Vgl. Thomas Mann: Tagebücher 1935-1936. Frankfurt a. M. 1978, S. 293

„Ruhe“ zu bekommen, als gescheitert ansehen musste, setzte sich – so seine eigene Darstellung – sofort in die Schweiz ab, „mit dem festen Entschluß, nicht mehr zurückzukehren“, <sup>78</sup> ließ aber Göring gleichwohl durch seinen Vater wissen, warum er gegangen sei und, dass er bei Bekannten, dem Kunsthistoriker Christoph Bernoulli und seiner Frau Alice, in Basel zu erreichen sei. Dort habe ihn Göring denn auch angerufen, den Angriff, dessen Urheber verhaftet seien, als Einzelfall dargestellt und Gründgens, unter indirekter Androhung von Konsequenzen für Angehörige und Schutzbefohlene, überredet, zumindest zu einer Aussprache zurückzukehren.

Gründgens sei darauf hin nach Berlin zurückgefahren, Göring habe ihm die „zwei Redakteure des V. B.“ – es müsste sich demnach um Waldemar Hartmann und den verantwortlichen „Chef vom Dienst“ gehandelt haben – vorführen lassen, und Gründgens habe, von dieser übertriebenen Aktion peinlich berührt, deren Freilassung gefordert. Noch unentschieden, ob er auf Görings Verhalten hin bleiben solle, habe Gründgens dann völlig überraschend im Sprechzimmer seines Arztes die Ernennung zum Preußischen Staatsrat erreicht. Einziger Sinn des politisch völlig bedeutungslosen Titels: Staatsräte konnten nicht – so Gründgens – ohne Görings Wissen verhaftet werden. Man mag einwenden, dass auch ohne diesen Titel Gründgens wohl kaum ohne Wissen Görings hätte verhaftet werden können und es hier mehr um eine öffentliche Demonstration ging, die jedem in der NS-Kulturpolitik klar machen sollte, dass Gründgens weiterhin die volle Protektion des preußischen Ministerpräsidenten genoss, zumal in dem veröffentlichten Ernennungsschreiben Görings nochmals der Besuch bei Hitler hervorgehoben wird, bei dem „der Führer und Reichskanzler“ Gründgens für seine „Leistungen als Intendant, Regisseur und Schauspieler Worte höchster Anerkennung“ ausgesprochen habe. <sup>79</sup>

Zweifelsfrei belegen lässt sich lediglich Hartmanns Angriff vom 3. Mai, Gründgens Hamlet-Auftritt vom 7. Mai <sup>80</sup> und seine Ernennung zum Preußischen Staatsrat, die am selben Tag verkündet, am 8. Mai auch in der Presse bekannt gemacht worden war. Und nur an diesem Tag fehlt auch der Name des (für den verreisten Feuilletonchef Job Zimmermann stellvertretenden) Waldemar Hartmann im Impressum des Völkischen Beobachters. Ob sich Gründgens durch diesen Angriff tatsächlich so stark bedroht fühlte, dass er ernsthaft – und Hals über Kopf – in die Emigration gehen wollte, wird sich kaum noch klären lassen. Für Erich Zacharias-Langhans, Freund und damals persönlicher Referent des Intendanten, stand

---

<sup>78</sup> DOK I, S. 17f.

<sup>79</sup> Deutsche Allgemeine Zeitung, 8.5.1936

<sup>80</sup> Gründgens' Darstellung, er habe am Abend vor Hartmanns Artikel Hamlet gespielt, ist nach den in den Generalintendantz-Akten überlieferten Spielplänen falsch. Sein erster Auftritt nach dem Urlaub fand am 7. Mai statt, und der von Gründgens erwähnte Sonderbeifall kann sich daher ebenso auf die im Rundfunk bereits verbreitete Ernennung zum Staatsrat beziehen; vgl. DOK I, S. 17

fest: „Er wollte ja nicht weg. Er tat nur so.“<sup>81</sup> Jedenfalls ließ sich Gründgens sein Hierbleiben teuer bezahlen: Göring gewährte Gründgens Ende Juni einen neuen Vertrag (obwohl der alte noch bis 1940 gelaufen wäre) mit einer Verbesserung des Gehaltes von 95.000 auf 150.000 RM zuzüglich einer „Dienstaufwandsentschädigung“ von 50.000 RM jährlich, steuerfrei und aus Sondermitteln, die den Theateretat nicht belasteten.<sup>82</sup> Hinzu kam eine Einmalzahlung von 20.000 RM, die Gründgens vielleicht für die Einrichtung der ehemaligen Wohnung seines ehemaligen Direktors Max Reinhardt im Knobelsdorff'schen Hofgärtnerwohnhaus des Bellevue-Schlusses benötigte, die er im Mai übernommen hatte.<sup>83</sup>

Da eine Hauptstoßrichtung des Angriffs im Völkischen Beobachter die Anspielung auf Gründgens' Homosexualität war, ist nahe liegend, dass auch die im Juni desselben Jahres für viele überraschend geschlossene Ehe mit der Schauspielerin Marianne Hoppe als Reaktion auf die „Hamlet-Affäre“ zu verstehen ist und die Angriffsfläche des Theaterstars verringern sollte. (Dass Bekannte der Eheleute eine über diese Zweckverbindung hinausgehende, komplexere menschliche Beziehung zwischen Hoppe und Gründgens anführen,<sup>84</sup> sei dabei unbenommen.)

Allerdings ging es bei der „Hamlet-Affäre“ weniger, wie Gründgens im Kontext seiner Entnazifizierung angab,<sup>85</sup> um den Machtkampf zwischen Göring und Goebbels, sondern weit mehr um die Auseinandersetzung zwischen Rosenberg und dem Propagandaminister, die zu dieser Zeit besonders verbissen geführt wurde. Gründgens war aus dieser Perspektive ein Exponent einer von Rosenberg bekämpften Goebbels'schen Kulturpolitik, die bewusst nicht-nationalsozialistische Prominenz mit einbezog. Zu Beginn des Jahres 1936 bildete die Berufung eines „Reichskultursenats“ durch Goebbels den aktuellen Anlass für Auseinandersetzungen mit Rosenberg, denn dieser hatte selbst ein ähnliches Gremium gründen wollen, aber an eine völlig andere Zusammensetzung und Funktion gedacht.<sup>86</sup> Rosenberg hatte daraufhin versucht, das Goebbels'sche Gremium mit der Behauptung zu diskreditieren, es seien unwürdige Mitglieder berufen worden, was wohl auch Rosenbergs tatsächlicher Überzeugung entsprach. Bereits Ende Januar 1936 fordert Goebbels Rosenberg schriftlich auf, Anschuldigungen aus dem Kreis der „NS-Kulturgemeinde“, es würden ungeeignete Personen in den Reichskultursenat berufen, mit Material zu belegen. Rosenberg blieb

---

<sup>81</sup> Riess-Interviews im Gründgens-Nachlass

<sup>82</sup> Diese „Dienstaufwandsentschädigung“ ist Bestandteil des Intendantenvertrages und nicht, wie man vermuten könnte, als Staatsrats-Vergütung ausgewiesen; vgl. GStA I/90 2465 B, Bl. 61

<sup>83</sup> Vgl. D. Walach: Aber ich habe nicht mein Gesicht..., S. 231. Als dieses Gebäude beim Umbau des Schlosses Bellevue zum Gästehaus der Reichsregierung wenig später abgebrochen wird, baut der preußische Staat als Ersatz für Gründgens eine Villa im Schlosspark (heute steht dort das „Teehaus“); vgl. Ernst A. Busche: Bellevue. Vom königlichen Lustschloß zum Amtssitz des Bundespräsidenten. Leipzig 2005, S. 130ff.

<sup>84</sup> Vgl. P. Kohse: Marianne Hoppe..., S. 209ff.

<sup>85</sup> DOK I, S. 16

<sup>86</sup> Siehe R. Bollmus: Das Amt Rosenberg und seine Gegner..., S. 71ff

Belege schuldig, lehnte Anfang April 1936 einen eigenen Beitritt ab und beharrte auf seine immer wieder angeführte Berufung auf ein Weisungsrecht der Partei – in Weltanschauungs- und Kulturdingen vertreten durch ihn, den Beauftragten des Führers – gegenüber den von Goebbels geführten staatlichen Stellen. Goebbels lehnte daraufhin Mitte April ein Treffen mit Rosenberg als „zwecklos“ ab. Erst Mitte Juni kam es wieder zu substantziellen Verhandlungen zwischen Goebbels und Rosenberg, sogar zu einem Treffen Anfang August, freilich ohne langfristige Kompetenzklärungen. Gustaf Gründgens war unter den im November 1935 auf der zweiten Jahrestagung der RKK zum Reichskultursenator Berufenen gewesen, – wie er selbst angibt, ohne zuvor gefragt worden zu sein.<sup>87</sup> Und man darf wohl annehmen, dass er zu denjenigen gehörte, deren Berufung Rosenberg für „unbegreiflich“ hielt. Der Angriff auf Gründgens, der Anfang Mai im Völkischen Beobachter erschien, galt also zweifellos auch dem Reichskultursenator Gründgens, d. h. mit Gründgens war die Goebbels'sche Kulturpolitik Ziel des Angriffes. Auch wenn Rosenberg sich am 8. Mai gezwungen sah, sich bei Göring für die Folgen dieses Angriffes zu entschuldigen, und beteuerte, dass solche Angriffe – „mögen die Auffassungen über die Persönlichkeiten verschieden sein“ – sich ganz von selbst verböten,<sup>88</sup> muss man wohl kaum davon ausgehen, dass Waldemar Hartmann aus bloßer Privatinitiative und „Rache“ für seinen Kollegen, den ausgebooteten Theaterkritiker Wolf Braumüller gehandelt hat. Solche persönlichen Angriffe gehörten zu den typischen Methoden des Rosenberg-Apparates. In Goebbels „Tagebüchern“ findet sich zwar kein Eintrag, der explizit auf die „Hamlet-Affäre“ Bezug nimmt, aber am 14. Mai 1936 notiert der Propagandaminister:

„Gestern. Unterredungen: mit Gründgens, der sehr über die n.s. Kulturgemeinde klagt. Mit Recht. Damit ist nicht zu arbeiten. Man muß dagegen stark auftreten, sonst wird man an die Wand gequetscht.“

Mit „n.s. Kulturgemeinde“ ist hier, wie an anderer Stelle der Goebbels-„Tagebücher“, nicht im engeren Sinn die Besucherorganisation gemeint, sondern die theaterpolitische „Clique um Rosenberg“ (Gründgens).<sup>89</sup> So war Wolf Braumüller, der wegen seiner Hamlet-Kritik abgesetzte Theaterkritiker des Völkischen Beobachters, zu dieser Zeit auch Referent für Thingspiel und Freilichttheater bei der NS-Kulturgemeinde, Waldemar Hartmann war ebenfalls langjähriger Rosenberg-Mitarbeiter, v. a. bei dessen „Außenpolitischem Amt“.<sup>90</sup> Goebbels und Gründgens standen in dieser Auseinandersetzung auf derselben Seite. Überhaupt überwiegt zu dieser Zeit, auch wenn man die Tagebucheinträge mit Vorsicht betrachten muss, bei Goebbels die Wertschätzung für Gründgens: Man verbringt schon

---

<sup>87</sup> Vgl. DOK I, S. 15

<sup>88</sup> B. Drewniak: Das Theater im NS-Staat..., S. 248

<sup>89</sup> DOK I., S.16

<sup>90</sup> Vgl. BArch (ehemals BDC), RKK, Hartmann, Waldemar, 10.5.1888

einmal im kleinen Kreis von Filmleuten einen Nachmittag zusammen, wobei Gründgens den Minister bis spät in die Nacht mit herrlichen Geschichten zu amüsieren weiß.<sup>91</sup> Auch will Goebbels den „witzigen Kopf“<sup>92</sup> im Bereich der von ihm kontrollierten Filmpolitik heranziehen, so bei der Einrichtung eines neuen Aufsichtsrats für die Produktionsfirma Tobis,<sup>93</sup> und den Gründgens-Film „Eine Frau ohne Bedeutung“ findet der Minister „gut und teilweise hinreißend“.<sup>94</sup> Dennoch: Die entscheidende und beständigste Protektion für Gründgens ging zweifellos vom preußischen Ministerpräsidenten aus.

Dies sollte sich schon im folgenden Jahr zeigen, als eine erneute Attacke auf Gründgens diesmal aus dem „Goebbels-Bereich“ kam. Diese Episode sei an dieser Stelle noch angefügt, weil hier wiederum in ganz ähnlicher Weise Darstellungsstil und Persönlichkeit des Theaterstars im Mittelpunkt des Angriffes standen: Im September 1937 veröffentlicht die Deutsche Verkehrszeitung eine Rede, die der „Reichskulturwalter“ und RKK-Geschäftsführer Hans Hinkel am 23. Juni 1937 im Reichspost-Schulungsheim in Zeesen gehalten hatte, also unweit von Gründgens' Landsitz. Tenor des weitschweifigen Überblicks über die Errungenschaften der nationalsozialistischen Kulturpolitik: Es sei viel erreicht, aber erst wenn eine junge Generation echter Nazis herangewachsen sei, werde auch das kulturelle Leben völlig nationalsozialistisch sein. Im Übergang müsse man, so schwer dies auch falle, noch nützliche Vertreter einer eigentlich schon überwundenen Zeit dulden. Als Beispiel aus dem Theaterbereich führt Hinkel – ohne Namensnennung, aber mit unmissverständlichen Anspielungen – den Starschauspieler und erfolgreichen Intendanten Gründgens an:

„Wenn irgendwo an einem Theater der Schauspieler Hintertupfer ist, ein Virtuose, der größte Artist in seinem Ensemble, aber ein Mann, der herzlos ist, der kalt läßt, der nur amüsiert – fassen Sie sich, bitte, selbst an die Brust! –, der nur durch seine Art, die vielleicht einen Stich ins Grüne, ins Gelbe, Blaue oder sonstwie Komische hat, der vielleicht nur durch seinen Hautgout wirkt, jedoch neben seine Virtuosität nichts hat, wenn dieser Mann da ist, und wenn man weiß, er läßt mich kalt, wenn er aber ein ‚toller Hecht‘ ist, der in einer Woche fünf verschiedene Dinge, immer mit dem krassesten Extrem spielt, aus Werken, die von da und da und dort kommen, und Rollen, die so gegeneinanderprallen, wie es nur denkbar ist [...] und wenn der durch seine Artistik auf dem Gebiete der Schauspielkunst Tausende und Zehntausende und Hunderttausende von Menschen ins Theater treibt, ja sie sogar unter einem freiwilligen Opfer – nicht durch KdF.-Preise – ins Theater zieht und dadurch den Etat eines Theaters gesund werden und sein läßt, ja sogar das Theater so rentabel macht, daß Mittel zur Verfügung stehen, um es weiter auszubauen, dann müssen wir als Nationalsozialisten nicht nur so diszipliniert, sondern auch so nüchtern sein, zu sagen – und Sie müssen das Vertrauen zu uns, die wir an den entscheidenden Punkten der Kulturpolitik sitzen, haben, daß das richtig ist – : Diese Hintertupfer bleiben solange, wie wir in der praktischen nationalsozialistischen Kulturpolitik der Überzeugung sind,

---

<sup>91</sup> Goebbels-Tagebücher, Eintrag vom 5.9.1936

<sup>92</sup> Goebbels-Tagebücher, Einträge vom 30.4.1938 und 16.11.1938

<sup>93</sup> Vgl. Goebbels-Tagebücher, Einträge vom 22.1. und 24.2.1936

<sup>94</sup> Goebbels-Tagebücher, Eintrag vom 23.10.1936

daß wir sie brauchen und gebrauchen können. In dem Augenblick, wo sie überzählig werden, werden wir schon Entscheidungen treffen, die auch Sie, die Sie sich nicht durch bloße Virtuosität und durch rein intellektuelles Können und intellektuelle Artistik irgendwie amüsieren wollen, befriedigen werden.“<sup>95</sup>

Der Kern der Ablehnung, den diese Suada immer wieder umkreist, ist die Charakterisierung der Schauspielkunst Gründgens' als „bloße Virtuosität“ und „intellektuelle Artistik“, die „kalt“ lasse. Wie bei der „Hamlet-Affäre“ werden also Darstellungsstil und die damit in Zusammenhang gebrachte Persönlichkeit des Schauspielers Gründgens geschmäht. Doch bei allem Unbehagen gegenüber Person und Schauspielkunst, bei allem Neid auf dessen Erfolg und wirtschaftliches Geschick, muss man zähneknirschend anerkennen, dass – auch nach vier Jahren NS-Regime – auf diesen „noch“ nicht verzichtet werden kann.

**„Und so geht der gefährliche Weg mit doppelter Selbstkontrolle weiter“<sup>96</sup>**

### **Darstellungsstil und Persönlichkeit**

In einer brieflichen Äußerung zu Paul Fechtens 1941 für das „Shakespeare-Jahrbuch“ verfassten Rollenstudie formuliert Gründgens Hamlets Situation mit den Worten:

„Wider meinen Willen wird mir eine Rolle aufgehalst, der ich mich nicht entziehen kann, und durchzuführen mir ebensoviel Qual wie äußere Verantwortung auferlegt. Es ist wirklich ein Fluch zu denken, daß ich geboren bin, die aus den Fugen geratene Welt wieder einzurenken.“<sup>97</sup>

Gerade von Gründgens gewählte Ich-Perspektive erzeugt den Eindruck, als spräche hier weniger der Hamlet-Darsteller über seine Bühnenrolle, als vielmehr der Staatstheaterintendant pro domo. Eine – oft überzogen anmutende – Stilisierung zum „In-die-Pflicht-Genommenen“ bestimmt viele Äußerungen von Gründgens zu seiner Intendanz-Übernahme,<sup>98</sup> und es mag nicht ausgeschlossen sein, dass solche persönlichen Identifikationsaspekte die Hamlet-Darstellung mitbestimmten – wohl eher als „privater“ Hintergrund, als Motivation, auch Hilfestellung, die Rolle zu spielen, nicht als zentrale Interpretationshinsicht im Sinne einer aktualisierenden, politisch-kritischen Stückdeutung. Überhaupt enthält ja schon der Versuch der Parallelsetzung peinliche Überhöhungen: War es denn Gründgens' Aufgabe, die „aus den Fugen gegangene Welt“ wieder „einzurenken“? Während sich Hamlet seine moralisch oder juristische Aufgabe nicht wirklich selbst aussucht, war Gründgens nicht gezwungen, an führender Stelle in der Theaterszene des „Dritten Reiches“

<sup>95</sup> Deutsche Verkehrszeitung Nr. 37, 11. September 1937

<sup>96</sup> G. Gründgens mit Bezug auf Hamlet in seinem Antwortbrief zu Fechtens Rollenstudie; Shakespeare-Jahrbuch Nr. 77/1941, S. 132

<sup>97</sup> Ebd.

<sup>98</sup> Vgl. die phantasievolle Darstellung bei C. Riess: Gustaf Gründgens. Eine Biographie..., S. 204ff.

zu arbeiten, und als „Rächer“ – z. B. der Weimarer Republik bzw. deren Theaterkultur – sah sich Gründgens wohl kaum. Auch Reich-Ranicki etwa hält für unbestreitbar, dass Gründgens' erfolgreiche Theaterarbeit dem Staat Adolf Hitlers gedient habe.<sup>99</sup> Und: Nicht zu vergessen ist, dass Gründgens – man möchte sagen: ironischer Weise – erst nach der NS-Machtübernahme in die Position gelangte, in Berlin als Hamlet auftreten zu können, ohne dabei mit einer wirklich freimütigen Theaterkritik konfrontiert zu werden. Bei Reinhardt hatte er sein klassisches Repertoire, das er in Hamburg entwickelt hatte, nicht zeigen können, sah sich auf die Rollen Monokel tragender Dandys reduziert. Die sensationelle Wirkung des Mephisto 1932 lag ja gerade auch in der „unseriösen“ Besetzung. Doch ist es müßig zu spekulieren, wie sich Gründgens' Karriere ohne die Nazis entwickelt hätte. Die Frage nach der schauspielerischen Persönlichkeit aber ist grundsätzlicher zu stellen, als der Versuch, Parallelen zwischen der Situation Hamlets am dänischen Hof und der Lage des homosexuellen Staatstheater-Intendanten zu ziehen, der ebenfalls unter höchster Anspannung und Verstellungskunst einem Spitzelstaat habe widerstehen müssen. Und sowohl der Wille, den Titelhelden nicht als problematischen Schwächling zu sehen, als auch die manierierte Gebärde scheinen sehr „unmittelbar“ der Persönlichkeit Gründgens' verbunden. Sie sind weder – in der Deutung der Hamlet-Figur – bewusste Reminiszenz an eine NS-Lesart, noch – im Darstellungsstil – effekthascherisches Kalkül, ein Vorwurf, den Gründgens immer besonders dünnhäutig zurückgewiesen hat.

Bezeichnend hierfür etwa, wie Bernhard Minetti einerseits die fehlende „Unmittelbarkeit“ in Gründgens' Darstellungsstil moniert, andererseits aber auch das Mitschwingen der Persönlichkeit des Schauspielers in seinen Gestaltungen zu fassen sucht. Bei Gründgens' Hamlet, wie auch bei seinen späteren umstrittenen Rollen Orest (in Goethes „Iphigenie“, 1943) oder dem rasch aufgegebenen Tasso (Düsseldorf, 1949), habe Minetti die „Wahrheitsfindung in der Darstellung“ vermisst: „Ich fürchte, er ist in diesen Rollen einem Wirken-Wollen, seinem Wirkungswillen erlegen.“<sup>100</sup> „Fast nie unmittelbar“ in seinen Darstellungen sei Gründgens

„...im Grunde immer Expressionist geblieben, hat höchst intelligent seine Texte bearbeitet und gespielt. Aber er drang nie vor in eine gefährdete Existenz, in das Lebensrisiko seiner Figuren. Er riß die Rollen an sich und wurde damit auf eine elegante und letztlich auch sich durchsetzende Art fertig. Sein Selbstbewußtsein, das schwer erarbeitet und später auch durchlitten war, faszinierte einen großen Kreis. [...] Gründgens hatte eine besondere Art der künstlerischen Existenz: eben die ästhetische. In ihr war viel Persönliches verborgen, daß mir oft rätselhaft blieb. Er war auf eine merkwürdige Art scheu. [...] Der Charme kam dann aus seinem hohen Intellekt, dem Sinn für Form, für Umgebung, aus seiner Wachheit.“<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> Vgl. M. Reich-Ranicki: Mein Leben..., S. 123

<sup>100</sup> Ebd.

<sup>101</sup> Ebd., S. 99f.

Selbst als Richard II., für Minetti Gründgens' „seelisch reifste“ Rolle, sei Gründgens der Gefahr nicht entgangen, sich „ästhetisch zu schön anzubieten“.<sup>102</sup> Als Kontrast verweist Minetti auf Heinrich George, den Gründgens nicht gemocht habe, da dieser „seine kräftige Natur bis zur Selbstentblößung“ ausgespielt habe.<sup>103</sup>

Dass Gründgens Hamlet als aktiven Helden zeigen wollte, entsprach im Übrigen einer auffallenden Tendenz: Gründgens neigte auch in anderen Rollengestaltungen dazu, zweifelhafte Charaktere eher ins Positive zu wenden. Er hatte offenbar Schwierigkeiten damit, die negativen Aspekte einer Figur konsequent dem Publikum zur Ablehnung anzubieten, und suchte, auch als „Schurke“, zu gefallen, sei es durch aasige Brillanz, wie etwa als Prinz Ettore Gonzaga in „Emilia Galotti“ (s. u.), sei es durch bemitleidenswerte Vereinsamung, wie etwa in seiner berühmten Altersrolle des Philipp II. in Schillers „Don Carlos“. Nicht selten wurden solche eher auf seine eigene Persönlichkeitsstruktur zurückgehenden Figurenzeichnungen nachträglich rationalisiert und als besonders „werktreue“ Deutungen ausgegeben mit Hinweis auf bestimmte Textstellen oder szenische Situationen. Auch im Falle des Hamlet folgte das logische Arrangement wohl nach der intuitiven identifizierenden Aneignung der Rolle. Auf ganz ähnlichem Wege der Rollenaneignung ergaben sich auch im Falle seiner „Fiesco“-Darstellung 1940 offenbar – ähnlich wie bei Hamlet – Konvergenzen mit einer von den Nazis bevorzugten, pointiert antirepublikanischen Deutung des Stückes (an der Schiller freilich nicht ganz unschuldig ist). So konnte Alfred Mühr behaupten, Gründgens' Fiesco sei eine „Herrennatur“ mit den richtigen „Maßen“ zur „Alleinherrschaft“, geläutert zu einem „harten, souverän geführten Herrscheramt“.<sup>104</sup>

Dabei war die Ästhetik Gründgens' nicht nur eine Reaktion auf den (kultur-)politischen Kontext der Nazizeit, sondern zutiefst mit seiner Persönlichkeit verbunden, mit der existentiellen Funktion, die das Schauspielen für den Menschen Gründgens hatte. Bezeichnend hierfür ist das Unbehagen, das Gründgens über das „wirklichkeitsnahe“ Theater der Weimarer Republik schon im Jahr 1932 artikuliert und sich nicht nur auf die angesprochene seichte Unterhaltungsware bezieht:

„Nach diesem Umweg [Durchsetzung in Berlin in Rollen ‚fader Lebemänner in dummen Stücken‘, Erfolge auf ‚Nebengebieten meiner Begabung‘; P. J.] könnte ich, da ich mich bestätigt habe, da fortfahren, wo ich in Hamburg aufhörte. Aber es stellt sich heraus, daß dem Theater der bisherige Stand meiner Entwicklung genügt und daß es mir darüber hinaus nichts mehr zu bieten hat. Ganz dem Bedarf des Tages hingegeben, nur mit sicheren Faktoren rechnend, stellt man mir immer wieder die gleichen Aufgaben.

Ich habe ein Gesicht bekommen, das genügt.

Aber es ist nicht mein Gesicht. Alle leidenschaftlichen Versuche, das zu ändern, scheitern ‚an den Verhältnissen‘. Inzwischen wird meine Position eine derartige, daß

---

<sup>102</sup> Vgl. Ebd. S. 99

<sup>103</sup> Vgl. Ebd., S. 100

<sup>104</sup> A. Mühr: Mephisto ohne Maske..., S. 150f.

man in der Öffentlichkeit beginnt, mich mit den Stücken, die ich inszenieren muß, zu identifizieren.“<sup>105</sup>

Es reichte Gründgens nicht aus, seine unbestreitbar vorhandene Begabung für das Leichtfüßige in brillante Nichtigkeiten ausgenutzt zu sehen, oder sein „ungewöhnliches Talent für die sinnfällige Ausformung der seelischen Struktur problematischer Naturen“, das ihm seine Lehrer der Dumont-Lindemann-Schule attestiert hatten,<sup>106</sup> in Rollen wie der des homosexuellen Verführers und Erpressers Ottfried in Ferdinand Bruckners Zeitstück „Die Verbrecher“ einzubringen. Und eine Theaterästhetik, deren Realitätsbezug dergestalt war, dass man – wie Gründgens polemisch formuliert – im „Wilhelm Tell“ an seine Steuererklärung denken musste,<sup>107</sup> ließ ihn in höchstem Maße unbefriedigt. „Es ist nicht mein Gesicht“ hieß auch: so will ich mich nicht darstellen, das ist nicht, was ich auf der Bühne suche, ein solches Theater gibt mir nicht die Möglichkeiten der Befriedigung meiner Bedürfnisse nach Selbst-„Verwirklichung“ im Rollenspiel. Die Möglichkeit der Verwirklichung eines utopischen Selbst im Medium des theatralischen Scheins war es, was Gründgens ganz wesentlich auf der Bühne suchte und was sie ihm zunächst in Berlin „nicht zu bieten“ hatte. Der komplizierten Wirklichkeit mit Kompromissen, Verstellungszwang, vor allem aber dem auch erziehungsbedingten schlechten Gewissen des Homosexuellen in einer intoleranten Umwelt, das Schuldkomplexe und Selbstverachtung nährte,<sup>108</sup> stand die Bühne gegenüber als Ort der Eindeutigkeit und Klarheit, die „Zucht“ gegenüber der schwer empfundenen privaten „Unzucht“. Jean Améry schrieb über Gründgens:

„Wenn irgendwo das alte Wort von den ‚Brettern, die die Welt bedeuten‘, berechtigt ist, dann in seinem Falle. Die Bühne allein ist seine Wirklichkeit: das Leben ist etwas Unklares, Glanzloses, Ungraziöses, eine trübe Verworrenheit ohne Geist und Schwung.“<sup>109</sup>

Der an sich selbst Leidende verwandelt sich für den Moment des Theaterspiels in einen reinen, schönen, schlüssigen Charakter, was per se Tragik und Tiefgang nicht ausschließt, was aber doch nicht zu sehr in die eigene Person hinabreichen darf, von der sich nur Seiten, skrupulös verschleiert, offenbaren – daher die kapriziöse Kompliziertheit: es ist auch Virtuosität aus Scham. Die Bühne bedeutete so für Gründgens weit mehr als nur die Möglichkeit, seine „seidenbestrumpften Beine“ (Goertz, s. o.) zu zeigen, sie bedeutete eine

---

<sup>105</sup> G. Gründgens: Zur Situation des Schauspielers (1932); zit. nach: Ders.: Wirklichkeit des Theaters..., S. 15f

<sup>106</sup> Vgl. H. Goertz: Gustaf Gründgens..., S. 18

<sup>107</sup> Vgl. G. Gründgens: Opernregie (1932). In: Ders.: Wirklichkeit des Theaters..., S. 20

<sup>108</sup> Vgl. M. Pollak: Männliche Homosexualität - oder das Glück im Getto?..., S. 61; Erik Grawert-Mays Gründgens-Buch „Theatrum eroticum. Ein Plädoyer für den Verrat an der Liebe“, das auf manierierte Weise den Zusammenhang zwischen Gründgens' Homosexualität und seinem Verhalten in der Nazizeit thematisiert, bleibt leider, mangels elementarer Kenntnisse über das Theater in der Nazizeit, im sympathisierenden Vorurteil stecken.

<sup>109</sup> J. Améry: Karrieren und Köpfe..., S. 257

existentiell notwendige Entlastung. Auch daher der Ausbruch aus dem Vertrag mit Max Reinhardt, der ihn auf zwielichtige Gestalten oder flache Charmeuse festlegen wollte („es ist nicht mein Gesicht“), und daher das Streben nach der Position des Intendanten, die ihn in die Lage setzen würde, selbst zu kontrollieren, in welcher Rolle er sich auf der Bühne darstellen, zum Ausdruck bringen wollte.

Der Gefahr, sich in die falschen Rollen zu verlieben, sich falsch zu besetzen, entging er dabei nicht immer, zumal in der Nazizeit, in der eine kritische Presse kaum vorhanden war – und Gründgens umso heftiger reagierte, wenn sich jemand dennoch unterstand, an seinen Leistungen zu mäkeln. Denn hier schien mit seiner künstlerischen Existenz auch seine physische bedroht. Dass sich Gründgens etwa als Titelheld des chorischen Führerdramas „Alexander“ des HJ-Dichters Hans Baumann produzierte ist ebenso wohl nur mit Rücksicht auf diese „privaten“ Motive verständlich, wie der Umstand, dass er sich nicht davon abbringen ließ, sich kurz nach Kriegsende in der ihm ungemäßen Rolle des Tasso zu blamieren. Gründgens wusste um den zweifelhaft-persönlichen Beigeschmack seiner Schauspielkunst und litt darunter; dem Rausch der Verwandlung folgte oft die Depression. Und gerade weil ihn eine verzweifelte Lust an die Rollen band, die er spielte (die großen zumindest), weil es für ihn ein existentielle Angelegenheit war, war er gekränkt, wenn die Kritik sein Spiel als „intellektuell“, als raffiniert kalkuliert, als im Grunde herzlos und ohne innere Beteiligung, als brillant aber oberflächlich, gar effekt-hascherisch be- und abwertete. Dies unterstreicht auch Ruth Hellberg im Interview, das Curt Riess für seine Gründgens-Biographie mit ihr geführt hat: Gründgens habe, so Ruth Hellberg, auf die Bezeichnung „intellektueller Schauspieler“ „immer sehr ablehnend reagiert“:

„Er war es eben nicht. Er war ein Besessener. Ja, aber es war ihm wirklich so – schön, die Menschen mögen verschieden sein – aber wenn einer wirklich aus vollem Gefühl – ich spreche jetzt nicht von einem falschen Gefühl, sondern von einem richtigen! – dann konnte Gustaf sich ja auch um Kopf und Kragen spielen und er konnte auch über alle Grenzen oder sagen wir besser, an alle Grenzen heran gehen. Da ist nichts von intellektuell. Und er hat in solchen Momenten bestimmt nicht überlegt oder gewußt, oder sich das ausgetüfelt. Das waren die verhängnisvollen Irrtümer, die mich immer – und ihn noch viel mehr gekränkt haben und wehgetan haben.“<sup>110</sup>

Diese intuitive – und durchaus nicht intellektuell völlig beherrschte – schauspielerische Rollengestaltung macht auch die langjährige Staatstheater-Souffleuse Valeska Bauer anschaulich, wenn sie das Detail berichtet, „Kunstpausen“ von „Hängern“ zu unterscheiden, sei bei Gründgens besonders schwierig gewesen, da er jeden Abend von neuem an der Rolle gearbeitet und Pausen anders gesetzt habe.<sup>111</sup> Ähnlich formuliert Gründgens selbst in seiner Entgegnung auf Fechtlers Hamlet-Porträt, er denke nicht gerne über seine Rollen nach

---

<sup>110</sup> Riess-Interviews im Gründgens-Nachlass

<sup>111</sup> Ebd.

und glaube, dass sich sein Hamlet „in jeder Vorstellung soweit ändert, als ich anders disponiert bin“. <sup>112</sup> Vor allem versucht Gründgens in seiner Antwort an Fechter wieder dem Eindruck entgegenzutreten, sein Spiel sei von „intellektuellem“ Kalkül und Effekthascherei geleitet. Und er deutet dabei – bewusst oder unbewusst – private Identifikationsmomente mit der Hamlet-Rolle an, die sowohl für das Verhältnis Gründgens' zu seinen großen Rollen bezeichnend sind als auch nachvollziehbar machen, warum Gründgens ausgerechnet im Hamlet die ihm am meisten entsprechende Rolle sah:

„Ich lese gern, wenn Sie schreiben, daß ich mir das Recht zum unmittelbaren, ungeformten Leben nicht *gestatte*. Das ist es, glaube ich, was meinen Hamlet manchmal karg und zu meiner Überraschung bewußter erscheinen läßt, als er von mir gemeint ist. [...]

Und wenn Sie schreiben, daß mein Hamlet ebenso von sich wie von seiner Aufgabe besessen ist, und daß er genau um sich und um seine Wirkungen weiß, so akzeptiere ich das nur, wenn sie mir zugestehen, daß Hamlet in einer solchen Lebenssituation ist, daß er aus Notwehr all diese Dinge produziert und dadurch rechtfertigt.

Ist es Ästhetizismus, wenn ich Yoricks Schädel nicht mit den Händen anfasse, oder ist es Ehrfurcht? Ich meine es so: die von Ihnen als bewußt angemerkten Stellen sind bewußt von Hamlet und nicht bewußt von dem Schauspieler Gründgens. Der ist überzeugt, wenn er sich zum Gefäß der Worte und Gedanken macht und nichts will. Hamlet ist überzeugt, daß er alle Kräfte des Geistes zu Hilfe rufen muß, um der großen Aufgabe gewachsen zu sein.“ <sup>113</sup>

Der isolierte, der bedrohte, der zur Verstellung gezwungene, aber mehr noch: der seine Existenz durch schauspielerische Bravour verteidigende, letztlich der heldenhaft siegende Hamlet bot Anreiz für Identifikation und Wunschprojektion. Und zu verteidigen, dass die Gestaltung der Rolle angefüllt war mit persönlicher Identifikation, dass er sich hier „zum Gefäß der Worte“ mache, und eben nicht bloß sich „bewusst“ effektvoller Mittel bediente, war Gründgens dringlichstes Anliegen in der Antwort an Fechter. Das „Nicht-Gestatten“ eines „ungeformten Lebens“ verweist dabei wiederum auf den angesprochenen Zusammenhang zwischen Gründgens' persönlicher Disposition und seinem Kunstverständnis, das immer wieder mit Begriffen wie Klarheit, Ordnung, Form operierte. <sup>114</sup> Diesen Zusammenhang stellt Gründgens auch selbst her in einem Schreiben, mit dem er zum Jahresende 1934 auf die zunehmende Homosexuellenverfolgung nach der Liquidierung der SA-Spitze um Röhm reagierte. Der an Tietjen gerichtete, aber für Göring bestimmte Brief gibt sich als Rücktrittsgesuch, Gründgens behauptet aber andererseits darin, das „private Problem“ „im Griff“ zu haben und bittet indirekt um Görings Schutz gegen diesbezügliche Angriffe:

„Der einzige zwingende Grund [für einen Rücktritt; P. J.] sind die wiederholten Aktionen gegen eine bestimmte Gruppe von Menschen, mit denen *ich* mich keineswegs identifiziere, mit denen man mich aber identifiziert.

<sup>112</sup> Shakespeare-Jahrbuch Nr.77/1941, S. 131

<sup>113</sup> Ebd., S. 132f.

<sup>114</sup> Vgl. H. Rischbieter: Gründgens unter den Nazis. In: Theater heute 4/1981, S.46-57

Und ich würde mich eher in Stücke hauen lassen, ehe ich in dieser Sache ein Wort zu meiner Verteidigung über die Lippen brächte.

Zehn Jahre meines Lebens – in denen die Kunst nur die Hilfe und der Ausgleich war – galten der Meisterung und Beherrschung meines privaten Menschen; und daß ein Mensch wie ich durch alles durch muß, um es zu erkennen, ist klar.

Und nur die Tatsache, daß heute alles in meinem Leben strengsten persönlichen Gesetzen unterworfen ist, befähigt mich, auch auf meinen Beruf diese Gesetzmäßigkeit und Zucht alles Künstlerischen auszudehnen.<sup>115</sup>

Eine typische schiefe Gründgens-Formulierung: „Gesetzmäßigkeit und Zucht“ als Maximen Gründgens'scher Ästhetik sind nicht, wie dieser Satz im Zirkelschluss behauptet, grundsätzliche Charakteristika „alles Künstlerischen“, sondern, wie Gründgens aufschlussreich selbst formuliert, „Ausdehnung“ des Versuchs der „Meisterung und Beherrschung“ seines „privaten Menschen“ auf seinen „Beruf“. In dem Maße, wie diese „Meisterung“ nur scheinbar und zeitweise, als Selbststilisierung funktionieren konnte, haftete auch der „Zucht“ seiner Darstellungs- und Inszenierungskunst nicht selten etwas Künstliches, Stilisierendes, Manieriertes an, was ihm bisweilen den Vorwurf eintrug, in „polierter Oberflächlichkeit“ stecken zu bleiben.

Herbert Ihering, dem bei Gründgens' Hamlet-Darstellung die „Hintergründe“ fehlten (s. o.), schrieb in ähnlicher Weise über den Regisseur Gründgens angesichts dessen erster Shakespeare-Inszenierung, dem „König Lear“ im Dezember 1934:

„...das Zeichen dieser hervorragenden, hinreißenden Aufführung ist Form, Stil, einheitlich gebundenen Darstellung, in vielem wichtig und beispielgebend. Aber es war oft: Form vor dem Chaos, nicht gestaltetes Chaos. Form, die die Vielheit nicht gesehen, Stil, der den Reichtum nicht beachtet hatte.“<sup>116</sup>

Und in einer Bemerkung im Rahmen seiner Kritik der Gründgens-Inszenierung des Stückes „Prinz von Preußen“ im März 1935 griff Ihering diese generelle Gefahr, der er Gründgens' Ästhetik ausgesetzt sah, wieder auf:

„Klare Form und saubere Präzision der Darstellung werden immer ein Ziel sein, wenn ein unbestimmtes, anonymes Geheimnis der Kunst gewahrt bleibt. Form kann in der Betonung auch Glätte werden. Eine gleichmäßige Belichtung tilgt alle Rätsel und erregenden Abenteuer und Wunder der Kunst.“<sup>117</sup>

Freilich wird man für die Motive von Gründgens' Darstellungsstil und Theaterästhetik individualpsychologischen Herleitungen nicht allein betrachten dürfen, seine Ausbildung im Dumont-Lindemann'schen Theater, in dem auf der Bühne immer „Feiertag“ zu herrschen hatte, mag ein weiterer Faktor gewesen sein. Nach „heiler Kunst“ riefen in der Krise der beginnenden dreißiger Jahre viele, ebenso nach „Führung“, die Chaos und Unübersicht-

<sup>115</sup> Zit. nach C. Riess: Gustaf Gründgens..., S 141

<sup>116</sup> Berliner Tageblatt, 24.12.1934

<sup>117</sup> Berliner Tageblatt, 18.3.1935

lichkeit beseitigen sollte, nach Ordnung und sich einordnen (so auch Gründgens; vgl. Kap. I). Mit vielen Nationalsozialisten teilte Gründgens etwa auch die Ablehnung von Naturalismus und neusachlicher „Elendsdramatik“ – allerdings teilte er zweifellos nicht deren Rassismus und Nationalchauvinismus. Auch der Nationalsozialismus versprach Kränkungen mit „heiliger Kunst“ zu kompensieren, wenn auch anders ideologisch aufgeladen.

Der Manierismus der Darstellungskunst war dabei sozusagen die Gründgens' Natur gemäße, „unmittelbare“ Ausdrucksform, aus seiner Perspektive weder intellektuell kalkulierte Brillanz noch „seelenlose“ Artistik, sondern in emotional engagiertem Sich-Einlassen auf die Rolle gewonnen. Gerade diese „unmittelbare“ Beteiligung seiner Persönlichkeit – mit der existentiellen Funktion, die das Schauspielen für Gründgens hatte – führte zu der überbordenden Detailfülle, der überdeutlichen Mittelverwendung, dem unbändigen „Wirken-Wollen“, das als Spiel von hoher „Künstlichkeit“ erschien, bei vielen Faszination, aber bei manchen und in bestimmten Rollen auch Abwehr hervorrief. Und dies, da die Kommunikation zwischen Schauspieler und Zuschauer hier nicht in dem Maße den „unmittelbaren“ Weg erkennbar emotional motivierter „natürlicher“ Zeichen zu gehen schien, wie dies die aktuellen theatralischen Codes erfordert hätten, bzw. in Rollen wie Hamlet, Tasso oder Orest erwartet wurde. Wie der erzwungene Manierismus des Wahnsinns, der Hamlet als anhaltend gestörte Kommunikation letztlich auf seine Isolation zurückwirft, so bleibt auch der manieristische Schauspieler Gründgens im Grunde ein isoliertes Phänomen in der deutschen Theatergeschichte. Um seine Altersrollen wie den Hamburger Mephisto im zweiten „Faust“-Teil oder sein Philipp II. legte sich später dann eine Aura der Vereinsamung, womit er nun zu „erschüttern“ vermochte, eine Wirkung, die ihm als Hamlet 1936 versagt blieb.

## Fazit

„Jeder Darsteller findet einmal diejenige Rolle, die das Zentrum seiner Persönlichkeit trifft“, behauptet Staatstheaterdramaturg Eckart von Naso,<sup>118</sup> und für Gründgens selbst schien Hamlet diese Rolle zu sein. Hamlet als unsicherer Mensch, der aber das Zeug zum Helden hat, wenn er sich zusammenreißt, Hamlet als der „schauspielerische Mensch“ (Fechter), als Figur, die erzwungenermaßen ein manieristisches Verhalten produzieren muss, um zu überleben und ihre Ziele zu erreichen, schien für Gründgens viel mehr seiner Persönlichkeit zu entsprechen, als nur der brillante Höllensnob, wie man seinen sensationeller Mephisto von 1932 sah, und auf den er sich nicht reduzieren lassen wollte.

---

<sup>118</sup> E. v. Naso: Ich liebe das Leben..., S. 683

Der Versuch, diese Wunschrolle im Kontext des NS-Regimes und auf Grundlage der theaterästhetischen Entwicklungen auch an seinem eigene Haus zu realisieren, führte zu einem „aktiven“ Hamlet, der für viele Beobachter einem „Geist der Gegenwart“ entsprach, ohne, dass der „Hamlet“-Produktion des Staatstheaters eine auf politische Aktualisierungen abstellende Regiekonzeption zugrunde gelegen hätte. So sehr Gründgens den aktiv zu packenden Helden herausarbeitete, so sehr wurde sein Hamlet doch auch als „typisch Gründgens“, als „geistig-intellektuelle“, artistische Rollengestaltung wahrgenommen. Daher schießen beide eingangs vorgetragenen Interpretationen über das Ziel hinaus: Weder war Gründgens als Hamlet betont „nazi-nah“, „nordisch-germanisch“ (auch wenn Tendenzen in Bühnenbild und Regie in diese Richtung gingen). Noch wollte Gründgens den verfolgten Intellektuellen spielen, den der junge Reich-Ranicki, seine eigene Situation projizierend, für sich in dem Stück entdeckt hatte, sondern den „federnden“, agilen, auch seinen Kopf benutzenden, überlegenen Helden. Dies war die Pointe der Regiekonzeption und dies entsprach weitgehend den in der NS-Zeit üblichen Deutungen, ohne genuin „nationalsozialistisch“ zu sein. Und die Ablehnung durch Teile der nationalsozialistischen Presse war kein Beleg für eine oppositionelle politische Absicht der Hamlet-Produktion, sondern eine – von Gründgens zweifellos als schmerzlich empfundene – Zurückweisung der schauspielerischen Möglichkeiten des Theaterstars. Schmerzlich war dies für Gründgens umso mehr, als auch ernst zu nehmende Kritiker wie Herbert Ihering ähnliche Einwände erhoben und ihm die zurückhaltenden Stimmen aus dem Kollegenkreis wohl nicht verborgen blieben.

Trotz des großen äußeren Erfolges scheint auch Gründgens selbst unzufrieden geblieben zu sein, zumindest legt dies ein Brief an Jürgen Fehling aus dem April 1944 nahe, in dem er vorschlägt, den Hamlet unter Fehlings Regie noch einmal neu erarbeiten zu wollen.<sup>119</sup> Auch war Gründgens offenbar selbst noch während der Aufführungsserie in der Nazizeit vom einseitigen forcierten Aktivismus der Interpretation immer weniger überzeugt. So wurde die gestrichene Fortinbras-Szene im IV. Akt (mit Hamlets Selbstermahnungs-Monolog) in späteren Aufführungen wieder eingefügt.<sup>120</sup> Dass man von nationalsozialistischer Seite mit Gründgens Hamlet-Darstellung Probleme hatte, lag nicht – wie Reich-Ranicki die Hamlet-Affäre interpretiert<sup>121</sup> – daran, dass man auf die Idee gekommen wäre, es mit einer politischen Demonstration gegen das NS-Regime zu tun zu haben, sondern Darstellungsstil und Persönlichkeit des Schauspielers Gründgens bereiteten Unbehagen. Dieses Unbehagen teilte auch Joseph Goebbels, der an verschiedenen Stellen immer wieder Gründgens Leistungen im Film oder auf der Bühne als dekadent, „typischer Gründgens“, kopflastig, intellektuell etc. abqualifiziert – zugleich aber doch immer wieder auf

---

<sup>119</sup> Der handschriftliche Brief ist überliefert im Jürgen-Fehling-Archiv, AdK, Berlin.

<sup>120</sup> Vgl. Programmheft zur Aufführung vom 10.4.1939; hier erscheint im Personenverzeichnis die Figur „Ein Hauptmann“, die nur in der Szene IV,4 auftritt und zuvor gestrichen war.

<sup>121</sup> Vgl. M. Reich-Ranicki: Mein Leben..., S. 126

dessen Nützlichkeit und den Nutzen seiner Popularität zurückkommt, sich offenbar immer wieder auch von dem „witzigen Kopf“ faszinieren lässt. Als Goebbels im Juni 1938 die „Hamlet“-Produktion des Staatstheaters im Rahmen der Reichstheaterfestwochen im gerade „angeschlossenen“ Wien sieht, notiert er danach in sein „Tagebuch“:

„Ein großartiger Theaterabend. Wundervoll abgestimmtes Spiel. Gründgens zwar hin und wieder etwas dekadent. Aber im Ganzen Höhepunkt der deutschen Theaterkunst.

Das Publikum ist begeistert. Ein ganz großer Erfolg.

Genie Shakespeare! Wie klein ist alles andere dagegen.“<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> Goebbels-Tagebücher, Eintrag vom 14.6.1938

### III.4.2. Gründgens inszeniert Rehbergs „Der Siebenjährige Krieg“

Hans Rehberg war am Berliner Staatstheater unter Gründgens mit fünf Stücken „ernster“ Dramatik der am meisten inszenierte zeitgenössische Autor. Werke aus dem Zyklus seiner Preußendramen bildeten in den ersten Spielzeiten der Ära Gründgens den Kern der so genannten „Deutsch-Preußischen Reihe“ und schienen ein geschickter Weg, den Forderungen nach „nationaler“ Dramatik nachzukommen, ohne sich allzu deutlich im Sinne nationalsozialistischer Propaganda zu exponieren. Denn Rehbergs Stücke unterschieden sich durch originelle Figurenzeichnung, einen Reichtum an szenischer Phantasie und poetischer Sprachgestaltung deutlich vom Gros der propagandistisch eindeutigen Historien-dramatik des „Dritten Reiches“.

Allerdings kann Hans Rehbergs Affinität zum National-sozialismus – auch in seinen Werken – nicht schon mit dem Argument erledigt werden, seine Stücke seien im Grunde „zu gut“, um „nationalsozialistisch“ zu sein. Wenn etwa Günther Rühle hauptsächlich mit dem Hinweis auf Rehbergs Verweigerung herkömmlicher Heroisierung der historischen „Führer“-Figuren in seinen Preußendramen zu dem Schluss kommt, Rehberg habe keine Stücke „nationalsozialistischer Dramaturgie“ geschrieben,<sup>123</sup> bezieht sich dies zu einseitig auf dramaturgische Muster, wie sie hier am Beispiel der Stücke Hanns Johsts vorgestellt wurden oder wie sie zeitweise in den Vordergrund getretene Autoren wie Eberhard Wolfgang Möller vertraten. Auch wenn sich Rehbergs Dramen aufgrund ihrer Machart nicht als ausgesprochene Propagandastücke eigneten, ist damit noch nicht die Frage nach ihrem ideologischen Gehalt erledigt. Zudem kam „Der Siebenjährige Krieg“, das letzte Stück aus dem Zyklus der Preußendramen, erst am 7. April 1938 zu seiner Uraufführung am Gendarmenmarkt, in einer Phase also, in der die „Deutsch-Preußische Reihe“ bereits wieder beendet, die Spielplangestaltung des Staatstheaters deutlich souveräner gegenüber Forderungen geworden war, sich propagandistisch zu engagieren (s. o.). Es wird also zu fragen sein, mit welchem Interesse Gründgens als Regisseur und Hauptdarsteller dieses Rehbergstück aufführte, und wie sich seine Inszenierung zu den inhaltlichen Absichten des Autors verhielt.

---

<sup>123</sup> Vgl. G. Rühle: Zeit und Theater 1933-45. Bd. VI, S. 808

## Ein „eigenwilliger“ Pg.

Der Dramatiker Hans Rehberg, Jahrgang 1901, hatte ein komplexes Verhältnis zum Nationalsozialismus, auch zur nationalsozialistischen Partei, der er 1930, also noch in der „Kampfzeit“, beigetreten war und für die er, folgt man Günther Rühle, zeitweise auch unter Goebbels Gaukulturwart in Berlin gewesen ist.<sup>124</sup> Die Aktenüberlieferung zu Rehberg, die im ehemaligen „Berlin Document Center“ zusammengetragen wurde, ist allerdings dürftig. Vor allem fehlen Akten aus dem Bereich der Reichskulturkammer bzw. der Theaterabteilung des Propagandaministeriums, aus denen man die Position der maßgeblichen Kontrollinstanzen zu seiner künstlerischen Arbeit differenzierter entnehmen könnte. Auch lässt sich nicht verifizieren, was sein Verleger Peter Suhrkamp 1949 zugunsten Rehbergs bei Vertretern der Militärregierung zu Protokoll gab: Rehberg sei im Zuge des „Röhmputsches“ 1934 verhaftet worden und erst auf eine Intervention von Gründgens bei Goebbels hin wieder freigegeben; er sei aber, wie er Suhrkamp berichtet habe, aus der Partei ausgeschlossen worden.<sup>125</sup> Tatsächlich war Rehberg 1934/35 von Parteiausschluss bedroht, allerdings auf Betreiben der regionalen Parteiführung im Gau Pommern. Dort war eine Beschäftigung Rehbergs als Leiter des Amtes „Kraft durch Freude“ der Bezirksleitung Pommern, was durchaus kein „grotesker Ehrentitel“ war, wie Bernhard Minetti verharmlosend behauptet,<sup>126</sup> im Streit geendet. Dabei ging es aber nicht, wie Gründgens später nahe legte,<sup>127</sup> um den Vorwurf „regimekritischer Äußerungen“, sondern um die Veruntreuung von Geldern und die Beschädigung eines Dienstwagens. Allerdings bescheinigt Suhrkamp Rehberg zudem eine „eigenartige“ Persönlichkeit und „dynamisch-dramatische Natur“, von Rehbergs eigenwilligem Charakter und seiner „Schandschnauze“ berichten auch Alfred Mühr und Bernhard Minetti. Man wird hier also auch ein parteijuristisches Nachspiel „zwischenmenschlicher“ Konflikte vermuten dürfen. Gegen die Parteiausschlussverfügung von Oktober 1934 legte Rehberg jedoch Beschwerde ein und wurde 1935 in einem Berufungsverfahren des Parteikreisgerichts Osthavelland voll rehabilitiert.<sup>128</sup>

Der Aufführung seiner Dramen bzw. der Schaffenskraft des Autors standen solche Turbulenzen oder Konflikte aber offenbar kaum im Wege, denn von 1933 bis zur Schließung der Theater im Jahr 1944 kam kontinuierlich jedes Jahr mindestens ein neues Stück von Rehberg auf den Bühnen des „Dritten Reiches“ heraus. Die Zahl von 87 Inszenierungen von

---

<sup>124</sup> Vgl. ebd., S. 813

<sup>125</sup> Vgl. BArch (ehemals BDC), RKK, Rehberg, Hans, 25.12.1901

<sup>126</sup> Vgl. B. Minetti: *Erinnerungen eines Schauspielers...*, S. 152

<sup>127</sup> Vgl. Gründgens' „Persilschein“ für Rehberg, in: DOK II, S. 172f.

<sup>128</sup> Vgl. BArch (ehemals BDC), Partei Kanzlei Correspondence 00048-1140010552

Rehberg-Stücken in der NS-Zeit ist durchaus nicht gering,<sup>129</sup> besonders wenn man berücksichtigt, dass Rehberg keine Unterhaltungsstücke schrieb. Dabei galt Hans Rehberg lange Zeit – so zumindest lobt ihn die Fachzeitschrift *Die Bühne* noch am 1. März 1936 – als einer der „jungen NS-Dichter die tatsächlich aus der Bewegung gekommen“ seien, sich „für diese mit Leib und Seele eingesetzt“ hätten und „aus dem Kampferlebnis“ schrieben. Andererseits hielt Rehberg an seiner Verbindung zum S. Fischer Verlag (später: Suhrkamp Verlag) fest, der nicht gerade als Hort nationalsozialistischer Dichtung galt, sondern im Gegenteil als ein „jüdischer“ und mit bedeutenden Schriftstellern der Weimarer Republik identifizierter Verlag von Nationalsozialisten auch nach der „Arisierung“ wohl eher argwöhnisch betrachtet wurde. Diese Verbindung zum Haus S. Fischer bewährte sich etwa 1939, als die *Neue Rundschau*, die renommierte Literaturzeitschrift des Verlages, in Schwierigkeiten geriet, da man – so berichten zumindest Peter Suhrkamp und Redakteur Karl Korn übereinstimmend<sup>130</sup> – versäumt hatte, den 50. Geburtstag des „Führers“ in angemessener Form zu berücksichtigen: Rehberg musste einspringen und verfasste für die folgende Ausgabe ein hymnisches Gedicht über Hitler, das man ihm später in seinem Entnazifizierungsverfahren vorhielt. Lyrische Bekenntnisse zum Führer, wie sie sich zahlreich von anderen Dichtern in der NS-Zeit finden,<sup>131</sup> sind von Rehberg ansonsten nicht überliefert.

Besondere Anerkennung seitens des Propagandaministers Goebbels erwarb sich Rehberg aber mit seiner umfangreichen Hörspielarbeit, vor allem mit einer antibritischen Reihe zu Kriegsbeginn („Faschoda“, „Suez“, „Kapstadt“; 1939/40). Goebbels lobt in seinen „Tagebüchern“ in dieser Phase Rehberg mehrfach als einen „schlauen Jungen“, der auf alle Anregungen bereitwillig eingehe und es verstehe, durchschlagene Propaganda zu fabrizieren.<sup>132</sup> Wenn in einem nach 1945 gelegentlich zu Rehbergs Entlastung zitierten Gutachten aus dem Amt Rosenberg dessen Dramatik im Jahr 1941 ablehnend beurteilt wird,<sup>133</sup> mag man darin auch eine Reaktion auf diese erneuerte Verbindung Rehbergs mit Goebbels sehen, denn tatsächlich war die Bewertung dieses Autors – wie unten noch ausführlicher dargestellt sein soll – in der Vorkriegszeit auch bei Rosenbergs Mitarbeitern durchaus positiv gewesen. Jedenfalls ist es unangemessen, wenn nach 1945 einzelne ablehnende Aussagen

---

<sup>129</sup> Rehberg liegt damit nur knapp hinter den von Barbara Panse nach Inszenierungszahlen geordneten vierzehn „erfolgreichsten“ Dramatikern des „Dritten Reiches“; vgl. H. Rischbieter (Hg.): *Theater im „Dritten Reich“...*, S. 599

<sup>130</sup> Vgl. die bereits angeführte Erklärung Suhrkamps, s. o., sowie: Karl Korn: *Lange Lehrzeit. Ein deutsches Leben*. Frankfurt a. M. 1975, S. 278

<sup>131</sup> Siehe z. B. die Dokumentation von Ernst Loewy: *Literatur unterm Hakenkreuz...*, S. 277ff

<sup>132</sup> Vgl. Goebbels-Tagebücher, Eintragungen vom 27.9.1939, 9.2.1940 und 9.5.1940

<sup>133</sup> Vgl. G. Rühle: Kommentar zu „Der Siebenjährige Krieg“, in: ders.: *Zeit und Theater 1933-1945...*, S. 817; im Schreiben des Leiters von Rosenbergs Hauptamt Kunstpflege wird angeführt, Rehberg entwerfe in „Der Siebenjährige Krieg“ den Helden durch sexualpathologische Belastung – ein Vorwurf, der sich tatsächlich nur auf das Stück „Kaiser und König“ anwenden ließe, was zeigt, dass es hier nicht mehr ernsthaft um eine Beschäftigung mit den Stücken geht.

von Rosenberg oder dessen Mitarbeitern als Beleg dafür herangezogen wurden, um Rehberg als persona non grata unter den Dramatikern im „Dritten Reich“ darzustellen. Für ein gestörtes Verhältnis der maßgebenden NS-Führung zu Rehberg spricht jedenfalls auch nicht, dass Hitler ihm Anfang September 1942 – gemeinsam mit mehreren anderen Schriftstellern – mit dem Kriegsverdienstkreuz II. Klasse dekorierte.<sup>134</sup> Er zeigte sich dieser Auszeichnung als Durchhalte-Propagandist nicht zuletzt mit seinem U-Boot-Stück „Die Wölfe“ würdig, das in der Regie Bernhard Minettis 1944 in Breslau uraufgeführt wurde.

Wenn Minetti es in seinen Memoiren als „ungerechtes Schicksal“ bezeichnet, dass Rehberg nach 1945 seine Karriere habe als beendet ansehen müssen, da man ihn „für den Nationalsozialismus“ mitverantwortlich gemacht habe,<sup>135</sup> so trifft auch dies nicht den tatsächlichen Sachverhalt. Rehbergs Dramatik lebte vor allem von einer produktiven Gestaltung und Bearbeitung von Ideologemen und historischen Figuren, die in der NS-Zeit besondere Bedeutung hatten. Nach 1945 waren seine Themen und vor allem die dahinter stehende Geschichtsideologie unaktuell geworden. Trotz des Einsatzes von Gründgens oder auch von Karl Heinrich Ruppel – der Theaterkritiker war nach 1945 Schauspieldirektor in Stuttgart geworden – konnten sich seine Nachkriegsstücke nicht durchsetzen. Rehberg blieb, was er mit Absicht gewesen war: ein Dramatiker des „Dritten Reiches“.

### **Pathologische Führerfiguren?**

Die nach 1945 gelegentlich vertretene Behauptung, allein der Einfluss von Gründgens habe bewirkt, dass Rehbergs Stücke in der NS-Zeit überhaupt aufgeführt werden konnten,<sup>136</sup> ist kaum zu belegen. Zum einen konnte, wie das Beispiel Georg Kaiser gezeigt hat, Gründgens durchaus nicht jeden beliebigen Autor durchsetzen. Zum Zweiten verstand es die NS-Zensurpraxis, unerwünschtes Schrifttum schon auf der Ebene der Verlage zu unterdrücken, und es ist nicht vorstellbar, dass Gründgens eine ganze Serie von politisch exponierter Dramatik aus nicht zur Veröffentlichung freigegebenen Manuskripten hätte inszenieren können. Zum Dritten aber: Gründgens spielte längst nicht alle der 14 in der NS-Zeit aufgeführten Rehbergstücke, sondern davon nur fünf, diese auch nicht alle als Uraufführung und schon gar nicht exklusiv, auch wenn außer „Der Große Kurfürst“ die meisten Werke dieses Dramatikers nur in einem kleinen Kreis von zehn oder weniger Bühnen inszeniert wurden. Außerdem spielte Gründgens aus dem Preußen-Zyklus diejenigen Stücke gerade nicht, die am ästhetisch radikalsten, mit grotesken Zügen ausgestattet, den Vorwurf der

---

<sup>134</sup> Vgl. M. Overesch: Das III. Reich. 1939-1945..., S. 290

<sup>135</sup> Vgl. B. Minetti: Erinnerungen eines Schauspielers..., S. 204f.

<sup>136</sup> Vgl. die Erklärung Gründgens' zu Rehbergs Entnazifizierungsverfahren, in: DOK II, S. 172f.

Lächerlichmachung historischer Figuren der preußischen Geschichte am meisten provozieren mussten, insbesondere die Komödie „Friedrich I“, ein drastisches Intermezzo um den prunksüchtigen, schwachen ersten „König in Preußen“. In Gründgens Spielplan fehlte ebenso das zwischen „Friedrich Wilhelm I.“ (mit dem Katte-Thema) und dem „Siebenjährigen Krieg“ angesiedelte Stück „Kaiser und König“.

Rehbergs „Kaiser und König“ beginnt mit einer Szene, die in ihrer Verbindung von szenischer Phantastik und ideologisch irrationaler Phrasenhaftigkeit durchaus typisch für Rehbergs Gestaltungsweise ist: In einer ärmlichen Frankfurter Mietwohnung zieht ein kränklicher, resignierter, zum Schwachsinn hinneigender Karl VII. eine Blechkopie der Kaiserkrone an einem Bindfaden durch den Raum. Sein Sohn, der Kurprinz, weigert sich, diese auch nur zum Spaß aufzusetzen und „bekennt“ selbst, dass das „Geschlecht der Wittelsbacher“ nie die „Kraft der Seele“ bewiesen habe, die offenbar zum Kaisersein notwendig wäre. Im Gegensatz zu diesen degenerierten Schwächlingen erscheint der noch jungen Preußenkönig Fritz als ein Herrscher, der die Würde des Kaisertums „so über alle Selbstsucht“ liebt, dass er Armeen zu opfern bereit sei usw. Auf ähnlich obskurantistische d. h. irrational-raunende Weise wird in diesem Stück auch Friedrichs homosexuelle Orientierung angesprochen, aber zugleich wieder zurückgewiesen und überhöhend überspielt. Am österreichischen Hof versucht Maria Theresia – als sympathisch mütterliche Frau dargestellt, die in eine ihr unangemessene politische Rolle gezwungen ist – gegenüber dem Feldherrn Traun Einwände gegen die aufsteigende Führerfigur zu finden:

*„Maria Theresia:* Er ist kein Mann, Graf Traun

*Traun:* Wie soll ich das verstehn?

*Franz Stephan:* Der König liebt die Männer unnatürlich.

*Maria Theresia:* So war es nicht zu verstehn!

*Traun:* O königliche Hoheit, es schmerzt mich, das Geschwätz der Welt zu hören. Der König liebt nicht Mann noch Weib. Er liebt den Krieg. Noch mehr: Er ist der Krieg!“<sup>137</sup>

Friedrich sei, so Traun, geboren „der deutschen Nation immerwährender Generalleutnant zu sein.“<sup>138</sup> Und als Maria Theresia einwendet, der König sei „kein Christ! Er leugnet Gott.“, erwidert Traun: „Dann muß er sich verleugnen.“ Solche Mystifikationen der Figur Friedrichs II. – im Text dramaturgisch durch nichts beglaubigt, sondern als bloße verbale Behauptung aufgestellt – finden sich in ähnlicher Weise auch in „Der Siebenjährigen Krieg“. Dass Gründgens „Kaiser und König“, dieses mehr mit irrationalen Thesen und ideologischen Phrasen als mit einer griffigen Handlung ausgestattete Stück, nicht spielte, ist nicht verwunderlich. „Friedrich I.“ wurde in der NS-Zeit sechsmal inszeniert, zuerst 1935 im Alten Theater in Leipzig, und war im selben Jahr in Berlin an Hilperths Deutschem Theater zu

---

<sup>137</sup> H. Rehberg: Preußen-Dramen..., S. 28

<sup>138</sup> Ebd., S. 29

sehen, wo Goebbels in die Spielpläne persönlich hineinregierte. „Kaiser und König“, 1937 am Hamburger Schauspielhaus uraufgeführt, erlebte bis 1942 nur zwei weitere Inszenierungen. Natürlich war für Rehbergs Prestige und Marktwert seine Präsenz an der „ersten Bühne des Reiches“, wozu sich das Preußische Staatstheater gerne erklärte, günstig. Dass seine Stücke aber ohne den Einsatz von Gründgens der Zensur zum Opfer gefallen wären, ist eine Behauptung, die zweifellos unzutreffend und nur aus der Entnazifizierungs-Situation nach 1945 verständlich ist.

Rehbergs Dramen, besonders die, die sich mit großen Persönlichkeiten der nationalen Geschichte befassen, waren in der NS-Publizistik und NS-Theaterkritik aber durchaus umstritten, weil sie historische Figuren nicht in leicht eingängiger, eindimensionaler Weise heroisierten und als „Ideenträger“ für nationalsozialistische Weltanschauung benutzten, wie dies beispielsweise bei der Luther- oder auch Schlageter-Dramatisierung Hanns Johsts beschrieben wurde (siehe Kap. II.). So formuliert etwa Karl Künkler im Völkischen Beobachter anlässlich der Uraufführung von „Friedrich Wilhelm I.“ am Gendarmenmarkt (19.4.1936; Regie: Jürgen Fehling), der Autor neige dazu, die Ursprünge der gezeigten Handlungen im „Pathologischen“ zu suchen.<sup>139</sup> Dies war ein ernster Vorwurf, denn die Geschichte war nach nationalsozialistischer Überzeugung nicht bloß Ergebnis des zufälligen Zusammenspiels von Einzelpersönlichkeiten, schon gar nicht von krankhaften. Dies wurde als „Individualismus“ abgelehnt. Zudem galt die Schilderung „pathologischer“ Aspekte als Signatur der „entarteten Kunst“ und erinnerte an die angebliche Verunglimpfung historischer Helden in der „Systemzeit“-Dramatik. Menschliche Beschränktheit und die Handlungsmotivierung durch individuelle Leidenschaften – dies kennzeichnet Rehbergs Figuren – zusammenzubringen mit einer nationalistischen Geschichtsteleologie, um die es, wie noch zu zeigen ist, insbesondere in seinem Preußen-Zyklus geht, fiel offenbar vielen nationalsozialistischen Beobachtern zunächst schwer. Allerdings darf man nicht übersehen, dass auch Künklers mahnender Einwand am Beispiel „Friedrich Wilhelm I.“ eingebettet ist in eine grundsätzlich positive Bewertung. Die „Leitmotive“ dieses die Disziplinierung des jungen Friedrich in der „Katte-Affäre“ thematisierenden Stückes seien „in jeder Phase“ zu „bejahen“:

„Doch daß der König, daß der Kronprinz, daß der preußische Adel sich schließlich über alle Gefahren hinweg durchringt in heroischer Erkenntnis der Staatsnotwendigkeit zur ewigen Idee einer deutschen Gesinnung, läßt uns dieses Schauspiel Rehbergs, das getragen ist von dem Atem einer starken dichterischen Persönlichkeit, als ein in die Zukunft weisendes Werk bejahen...“<sup>140</sup>

Im Berliner NS-Organ Der Angriff widmet sich zur selben Premiere der Chefredakteur Hans Schwarz van Berk persönlich Rehbergs „neuestem Werk“ und unterstreicht damit die

---

<sup>139</sup> Vgl. Völkischer Beobachter, 21.4.1936

<sup>140</sup> Ebd.

Bedeutung, die man dem Autor beimisst. Schwarz van Berk, als Journalist einer der „professionell herausragenden NS-Propagandisten“,<sup>141</sup> wenn auch kein ausgewiesener Theaterfachmann, stellt zustimmend die Wiedergabe der „gültigen“ positiven Charakterisierung des Titelhelden im Stück in den Mittelpunkt, hätte nur gerne dessen in die Zukunft gerichtetes Wirken mehr gelobt gesehen.<sup>142</sup> Und in den von Karl Künkler stammenden regelmäßigen Beiträgen in der Theaterzeitschrift Bausteine für ein deutsches Nationaltheater (des Amtes Rosenberg), wird der Weg Rehbergs mit ausdrücklichem Wohlwollen verfolgt. So heißt es etwa im Herbst 1936 anlässlich der Berliner Premiere von „Friedrich I.“ am Deutschen Theater unter Hilpert:

„Jede Aufführung eines Werkes von Hans Rehberg [...] bedeutet ein besonderes Ereignis, ein Ereignis, weil hier ein Dichter zu uns spricht, der es voll Ehrfurcht, aber doch mit freiem dichterischen Impuls unternimmt, Geschichte für uns neu zu gestalten. [...] Gläubig und voll Ehrfurcht geht er an sein Werk heran und zeigt uns die großen Führer der preußischen Vergangenheit nicht als Denkmale in den Städten oder als Figuren in den Schullesebüchern, sondern als heldische Menschen, die groß geworden sind, weil sie das menschliche Leid in ihrem Amt erfahren und gemeistert haben. Und wenn manchem unter uns nicht jede Deutung in Rehbergs Werk faßbar erscheint, wenn mancher glaubt, diese Szene ist doch zu stark, zu indiskret vielleicht, so seien wir doch froh, daß wir einen Dichter gefunden haben, der so souverän und doch so klar und ehrlich im innersten Wesen der Geschichte zu schalten versteht.“<sup>143</sup>

Hermann Wanderscheck dagegen formuliert mit deutlichen Bedenken, Rehberg erscheine verglichen mit den NS-Dramatikern Eberhard Wolfgang Möller und Curt Langenbeck als „eine problematische dichterische Persönlichkeit“:

„Seine [Rehbergs; P. J.] geschichtlichen Dramen aber sind keine Ideendramen, sie werden von den Triebkräften des Menschen bewegt. Seine preußischen Dramen haben weder preußische noch überhaupt politische Themen, sie haben menschliche Themen.“<sup>144</sup>

Er fährt aber dennoch zunächst anerkennend fort:

„Dennoch geht es Rehberg weder um die Heraufbeschwörung geschichtlicher Erinnerung, noch um eine dialogisierte Individualpsychologie, sondern um die Vermittlung lebendigen Preußentums im Drama. Der Staat ist stets der Mitwirkende, die entscheidende Schicht seiner Dramen, aber der Staat erprobt sich an den Menschen – werden sie aber auch von ihm geformt?“<sup>145</sup>

Wanderschecks Bemühen um differenzierte Bewertung hakt also wiederum beim Vorwurf mangelnder „heldischer“ Charakterzeichnung ein. Während bei Möller und Langenbeck, so Wanderscheck weiter, die „sittliche Idee, die politische Kraft“ – also die klar erkennbare

---

<sup>141</sup> N. Frei/J. Schmitz: Journalismus im Dritten Reich..., S. 168

<sup>142</sup> Vgl. Der Angriff, 20.4.1936

<sup>143</sup> Bausteine für ein deutsches Nationaltheater, Heft 11, 1936, S. 346f.

<sup>144</sup> Vgl. Hermann Wanderscheck: Deutsche Dramatik der Gegenwart..., S. 153

<sup>145</sup> Ebd.

ideologische Botschaft – den „Kern des dramatischen Gemäldes“ bilde, bekenne sich Rehberg zu einem „shakespeareschen Theaterklima mit dämonischer Überhöhung“, was mitunter zu den „verblüffendsten Szenenergebnissen“ führe.<sup>146</sup> Hier schwingt der Begriff des „Bluffs“ mit, mit dem in der Rhetorik der „Kampfzeit“ Unliebsames belegt wurde, was aus NS-Sicht bei Kritik und Publikum ärgerlicher Weise Erfolge feierte. „Verblüffen“ war keine legitime wirkungsästhetische Absicht für Nationalsozialisten, Kunst sollte überwältigen, erheben, erbauen, oder aber erheitern und entspannen, positiv stimmen.

Umstritten war also weniger Rehbergs politisch-ideologisches Anliegen – sonst hätte man nicht gezögert, seine Stücke zu verbieten –, sondern, inwiefern seine Gestaltungsweise dieses Anliegen störte. Und hierbei wurde offenbar eine Debatte zugelassen, die sich nicht in klarer Lagerverteilung vollzog,<sup>147</sup> wie besonders die verteidigenden Stimmen aus dem Rosenberg-Umfeld zwischen 1936 und 1938 zeigen. Und zudem: Ärger wegen politisch-ideologisch missglückten oder missverständlichen Stücken bekamen gelegentlich auch die von Wanderscheck gelobten Möller und Langenbeck. Es handelt sich also hier eher um „Flügelkämpfe“ innerhalb eines Spektrums nationalsozialistischer Dramatik als um die Frage, ob Rehbergs Stücke einer klar definierten „nationalsozialistischen Dramaturgie“ (Rühle) entsprochen hätten oder nicht. Es ist die dialektische Spannung zwischen psychologisch wie poetisch ausgestalteter Figurenzeichnung einerseits und durchaus in NS-Perspektive gedachter „Geschichts-idee“ andererseits, die Rehbergs Kritikern aus dem nationalsozialistischen Lager schwer eingängig war. Und merkwürdigerweise offenbar auch Günther Rühle, der in seinem Kommentar zwar ausführlich kritische NS-Stimmen über Rehberg zitiert, nicht aber dessen Selbstauskünfte, die im Folgenden zur Interpretation des Werkes mit herangezogen sein sollen: Es kann so belegt werden, dass Rehberg mit seinem Preußen-Zyklus durchaus nicht im Sinn hatte, die kanonischen Ereignisse der Herrschaftsgeschichte der Hohenzollern auf individualpsychologische Studien zu reduzieren, sondern – nach gängigen Mustern – einen übergeordneten Sinn im Kontext einer nationalgeschichtlichen Entwicklung zugrunde legen wollte. In einem Brief an Gründgens versucht er im April 1938 die politisch-ideologische Klammer, die den Zyklus seiner Preußendramen zusammenhalten sollte, zu formulieren. Das Stück „Der Siebenjährige Krieg“, an dessen Inszenierung Gründgens gerade arbeitete, sowie das darin dargestellte Preußen seien, so Rehberg:

„...in seinem Wesen deutsch. Aber es ist Provinz, so scheint es mir. Es ist noch nicht ‚Das Reich‘. Es ist ein Kunstwerk, in dem ein Zustand der Deutschen auf die mir an Vollkommenheit mögliche Weise gestaltet worden ist. Aber es ist der Zustand eines provinziellen Lebens. Heroisch ist der Geist der fünf Dramen [des Preußen-Zyklus]; P. J.]. Aber die großen Mächte lassen ihm kein Gebiet, das seiner Kraft entspricht. Im

---

<sup>146</sup> Ebd.

<sup>147</sup> Siehe auch die von J. Wulf zusammengetragenen positiven Bewertung Rehbergs aus verschiedenen NS-Quellen; in: Ders.: Theater und Film im Dritten Reich..., S 25 u. 195f.

Grunde sind diese fünf Dramen eine einzige Tragödie. Und der Gesamttitel müßte nicht heißen: Preußen-Dramen, sondern die Hohenzollern-Tragödie. Das Herz der Hohenzollern ist nach achtzig Jahren Kampf und Not ausgebrannt. Denn achtzig Jahre umfassen die Dramen. Und ich weiß nicht, ob der Zustand des Provinziellen für uns endgültig aufgehört hat und wir endlich wieder zu dem gewaltigen Begriff des Reichs durchstoßen. Und damit dieses möglich wird, wollen wir gemeinsam von unserem Ort aus helfen.“<sup>148</sup>

Rehbergs ursprüngliche Konzeption des Preußen-Zyklus hatte, wie Reinhard Döhl hervorgehoben hat,<sup>149</sup> eine Weiterführung bis ins „Dritte Reich“ Hitlers vorgesehen. Er sollte, wie Döhl aus einer zeitgenössischen Rundfunkzeitschrift zusammenfasst, insgesamt elf Teile umfassen,

„wobei die ersten acht Teile der Geschichte der Hohenzollern gewidmet waren, der 9. und ‚graue Tag‘ die Gefallenen des Weltkriegs herbeirufen, der 10. und ‚neue Tag‘ ‚im Jenseits‘ ‚die Vorkämpfer für die nationale Bewegung der Nachkriegszeit‘ begrüßen sollte, um am 11. und ‚unendlichen Tag‘ ‚visionär das Bild eines neuen Staates‘ zu beschwören.“<sup>150</sup>

Die hier sich andeutende teleologische Konzeption einer Vollendung des durch Preußen begonnenen staatlichen Aufstiegs Deutschlands in einem durch die „nationale Bewegung“ herbeigeführten „neuen Staat“ ist für nationalsozialistische Geschichtsinterpretationen typisch,<sup>151</sup> auch wenn man einwenden mag, dass sie nicht genuin nationalsozialistisch war. Es ist keine Frage, dass Rehbergs ideologische Grundeinstellungen in das Spektrum dessen gehören, was Kurt Sontheimer als „antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik“ untersucht hat.<sup>152</sup> Rehberg teilt mit dem herkömmlichen „Deutsch-Nationalismus“ (Sontheimer)<sup>153</sup> das Desinteresse gegenüber der sozialen Frage oder der Beteiligung der Massen am Staat. Die gesellschaftlichen Folgen der Industriellen Revolution werden ausgeblendet und historische Modelle autoritärer Führung beschworen, die auf solche Fragen einer sozialen Neuordnung des Staates wenig Antworten geben. Mit den Vertretern einer „Konservativen Revolution“ teilt Rehberg den Glauben an eine – im Umsturz herbeizuführende – „neue Zeit“, die verschüttete „natürliche Ewigkeitswerte“ wieder in Kraft setze werde gegen die Übel der modernen Zivilisation und „Demoplutokratie“,<sup>154</sup> und er teilt auch den Zug zur „politikfremden Romantik“ und Schwärmerei, den Kurt Sontheimer als Grundzug etwa der Schriften Moeller van den Brucks beschreibt. Eine irrationale Überhöhung des Staates – in historischer Dimension: des „Reichsgedankens“ – verbindet Rehberg mit diesen

---

<sup>148</sup> DOK II, S.165

<sup>149</sup> Vgl. R. Döhl: Das Hörspiel zur NS-Zeit..., S. 79f.

<sup>150</sup> Ebd., S. 80

<sup>151</sup> Vgl. R. Schnell: Was ist ‚nationalsozialistische Dichtung‘? In: J. Thuncke (Hg.): Leid der Worte..., S. 28-45

<sup>152</sup> Vgl. im Folgenden: K. Sontheimer: Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik

<sup>153</sup> Vgl. ebd., S. 114ff

<sup>154</sup> Vgl. ebd., S. 118ff

Strömungen ebenso wie gelegentlich aufblitzende Nietzscheanismen: die lustvolle Propagierung amoralischen Verhaltens, freilich nur im Bezug auf das machtpolitische Handeln der Führer zugunsten des Staates. Ausgeprägt völkisch-rassistische und antisemitische Züge stehen bei Rehberg dagegen nicht im Vordergrund, sind aber dennoch, wie zu zeigen sein wird, latent vorhanden. Diese Ideologeme wurden besonders Kern der NS-Bewegung, die ihre Breite wesentlich dem Anschluss an kleinbürgerliche Ressentiments verdankte und von der sich die elitärer Herrenclub-Mentalität der Theoretiker eine „Konservativen Revolution“ zunächst abzugrenzen bemüht war.

Rehberg entschied sich im Spektrum dieser antidemokratischen Gruppierungen für den Nationalsozialismus, da er ganz offenbar der Überzeugung war, dass Hitler nicht nur als Liquidator einer abzulehnenden Staatsform nützlich war, sondern dass das neue NS-Regime das „Dritte Reich“ herbeiführen werde. Man kann so bei Rehbergs Großprojekt Preußen-Zyklus zugespitzt von einer Dramatisierung der Propagandaformel sprechen, mit der die NS-Wahlpropaganda bis 1933 Hitler in eine Reihe preußisch-deutscher Führerfiguren – Friedrich der Große, Bismarck und Hindenburg – stellte:

„Was der König eroberte  
der Fürst formte  
der Feldmarschall verteidigte  
rettet und einigt der Soldat“

Das politisch aktuelle Interesse, das sich in Rehbergs Preußendramen ausdrückt, wird zudem deutlich, wenn man das im April 1933 ursesendete Hörspiel „Die preußische Komödie“ als eine Art Prolog und Gebrauchsanweisung für den Preußen-Zyklus betrachtet.<sup>155</sup> Angelehnt an Dantes „Göttliche Komödie“ führt Rehberg hier einen jungen Deutschen der Gegenwart namens Heinrich in die Berliner Hohenzollengruft hinab. Dieser wird von Rainald von Dassel, Kanzler Friedrich Barbarossas und Verfechter des „Sacrum Imperium“, von hier aus durch verschiedene Abteilungen der Hölle geleitet, wo er Personen der preußischen Geschichte begegnet. Die Notsituation, in der sich das Vaterland befindet und die den Vertreter der Jugend die Vorväter aufsuchen lässt, wird gekennzeichnet durch die nationale Demütigung nach dem „verlorenen Krieg“: „Grenzen ungerechter Enge“, „Tribute“ und „Verachtetsein“, sowie „der Soldaten lächerliche Waffen“ machten, so erklärt Heinrich gegenüber Friedrich dem Großen, „verzweifelte Gemüter“.<sup>156</sup> Nach herkömmlichem antidemokratischem Muster gilt das „Parteiengetzänk“ als ebenso verwerflich wie die angebliche Dominanz von „Schein und Wirtschaft“ (wobei unter den in der Hölle wegen Wucher Schmorenden auch „Juden“ ausdrücklich unterschieden werden).<sup>157</sup> Auch der

---

<sup>155</sup> Abgedruckt in: Die Neue Rundschau 44/1933, S. 721-756

<sup>156</sup> Ebd., S. 724

<sup>157</sup> Ebd., S. 739

„Mythos Langemarck“ wird bemüht: Ein „bei Langemarck“ gefallener Jüngling behauptet als einer der „ersten einer neuen Zeit“, dass Preußen nicht tot sei – „Sprung auf, marsch, marsch! (Regimenter singen unter Maschinengewehrfeuer das Deutschlandlied.)“<sup>158</sup> Heinrichs Befragung der preußischen Geschichte hat zum Ziel:

„Ich soll erfahren, ob Verbrechen groß macht, ob  
Verträge zu halten sind, ob die Humanitas  
Uns vorwärts bringt, ...“<sup>159</sup>

Und Heinrich erfährt hier bereits, dass der Staat wichtiger sei als die Humanitas, das Ziel wichtiger ist als Verträge einzuhalten – Beispiele dafür steuern die verschiedenen historischen Führerfiguren der preußischen Geschichte bei. Denn dies ist die eigentliche Pointe Rehbergs: Es sind gerade nicht die so genannten preußischen Tugenden, sondern der skrupellose Umgang mit Verträgen und auch mit Menschen im Interesse des Staates, den Rehberg als vorbildlich herausstellt. So warnt etwa auch der Bischof Rainald von Dassel den jungen Heinrich vor der falschen Haltung, „aus Mitleid gegen Menschen den Staat beleidigen und schänden“ zu lassen, denn der Staat – nicht etwa der Mensch – sei Gottes „liebste Schöpfung“.<sup>160</sup> Am Schluss des Stückes trifft Heinrich auf den Großen Kurfürsten, mit dem, als Ausgangspunkt des Aufstiegs Preußens zur deutschen Führungs- und Weltmacht, der Zyklus der „Preußendramen“ beginnt. Auch dessen Beispiel lehre, so Dassel, wie Gewissenlosigkeit und Vertragsbruch den Staat voranbringen könnten.

Die „Preußische Komödie“ wurde 1933 als Beitrag junger nationalsozialistischer Dichtung zum Volkstrauertag am 12. März als Hörspiel gesendet. Und der Hörspielhistoriker Reinhard Döhl führt ein interessantes Detail für den Kontext an, in dem Rehbergs Preußendichtungen gelesen werden konnten: In der Woche vor der Ausstrahlung der „Preußischen Komödie“ hatte Rehberg nämlich auch an der Seite von Baldur von Schirach und dem ehemaligen Freikorpsführer Eberhard von Medem bei der Übertragung des „Tages von Potsdam“ mitgewirkt, einer aufwendigen Rundfunkszenierung aus Live-Reportage und Kommentar, die den symbolischen Brückenschlag von alter Preußenherrlichkeit zum „Dritten Reich“ Hitlers dem Radiohörer übermittelte.<sup>161</sup>

Realisiert wurden von Rehberg dann allerdings von der ursprünglich groß angelegten Konzeption des Dramenzyklus‘ nur die ersten fünf Hohenzollern-Stücke: „Der Große Kurfürst“ (1934), „Friedrich I.“ (1935), „Friedrich Wilhelm I.“ (1935), „Kaiser und König“ (1936), sowie „Der Siebenjährige Krieg“ (1937). Wenn Rehberg diesen Zyklus nicht zu Ende führte, belegt dies allerdings noch keine Distanzierung des Autors von seinen ursprünglichen

---

<sup>158</sup> Ebd., S. 723

<sup>159</sup> Ebd., S. 724f.

<sup>160</sup> Ebd., S. 731

<sup>161</sup> Vgl. R. Döhl: Das Hörspiel zur NS-Zeit..., S. 89ff.

Erwartungen an den „neuen Staat“. Rehberg musste sich – mögen auch andere Argumente hinzugetreten sein – der Zensurpraxis des „Dritten Reiches“ beugen, die nach dem „Machtergreifungs“-Jahr 1933 Stücke über die jüngere deutsche Vergangenheit, Weltkrieg und Kampfzeit als unerwünscht erklärte.<sup>162</sup> Und natürlich war besonders ein „visionäres“ Stück über die Vollendung der Reichsidee im „neuen Staat“ unmöglich geworden, hätte es doch zum kritischen Vergleich mit dem mittlerweile realexistierenden Hitlerstaat einladen können.

Rehberg wandte sich anderen Projekten zu, die wiederum als groß dimensionierte Zyklen einen übergreifenden Sinn im Handeln historischer Figuren herausarbeiten sollten. Auch sein folgendes Stück „Die Königin Isabella“ (von Gründgens im April 1939 uraufgeführt) befasse sich, so Rehberg im bereits zitierten Brief an Gründgens, mit dem „Reich“: Der Wunsch der spanischen Königin, ihre Kinder mit den Habsburgern zu verheiraten, sei – so Rehbergs Auffassung – der Beginn des Untergangs sowohl ihres Hauses als auch des Reiches der Habsburger gewesen. Auch wenn Rehberg darauf verzichtet, solche Thesen explizit mit rassistischen Theorien auszusmücken, so wirft dieser Begründungszusammenhang doch ein bemerkenswertes Licht auf die diversen geisteskranken Fürstengestalten in Rehbergs Stücken, so etwa auch die Figur des schwachsinnigen Zarewitsch Peter im „Siebenjährigen Krieg“. Offenbar waren diese Figuren in den Augen des Autors weniger Opfer dynastischer Inzucht als vielmehr einer unzuträglichen völkerübergreifenden Heiratspolitik: Völkermischung schädigt offenbar nach Auffassung des Dramatikers die „gesunde“ Reichsentwicklung.

Zudem kündigt Rehberg die Fortsetzung des Isabella-Dramas mit Stücken über Karl V., Philipp II. und Rembrandt mit der Pointe an: „Der Feind des Ganzen ist Frankreich.“ Dass er mit seinen groß angelegten Geschichtsdramen-Zyklen auch die Anerkennung des „offiziellen Deutschland“ anstrebe, betont Rehberg in diesem Schreiben ebenfalls ausdrücklich. Und Rehberg bittet Gründgens, ihm eine Audienz bei Göring zu vermitteln, hofft auch zum „Führer“ zu gelangen, da er „unsere führenden Männer aus der Nähe sehen“ müsse:

„Genau wie ich einmal große Schauspieler, um die Kunstform zu beherrschen, an meinen Stücken arbeiten sehen mußte, genau so muß ich erfahren wie die sind, die das Reich bauen wollen.“<sup>163</sup>

Rehberg formuliert in diesem privaten Brief – wenn auch mit gewisser Skepsis und unter Verzicht auf gängige aggressive Phrasen – einen Grundgedanken nationalsozialistischer Geschichtsdramatik: die Verknüpfung des „Reichsgedankens“ mit der Vorstellung, mit dem „Dritten Reich“ Hitlers am Ziel der nationalen Geschichte angekommen zu sein.

<sup>162</sup> Vgl. B. Panse: Zeitgenössische Dramatik. In: H. Rischbieter: Theater im „Dritten Reich“..., S. 568ff

<sup>163</sup> DOK II, S. 166

Nationalgeschichte ist hier Entfaltung eines verschwommen und überhöht beschworenen „Reichs“ (der „gewaltige Begriff“, so Rehberg, s. o.), das in der Vergangenheit immer wieder von fremden Mächten unterdrückt und von heroischen Untergängen gekennzeichnet sei, im „Dritten Reich“ endlich aber der Vollendung zustreben. Hitler- und „Volksgemeinschafts“-Kult sowie der Antisemitismus spielen in Rehbergs fast ausschließlich mit historischen Stoffen befassten Stücken keine Rolle. Dagegen steht die Gestaltung des „Reichsgedankens“, der Wunsch nach einem autoritären Staat, nach der Durchsetzung eines deutschen Weltmachtanspruchs gegen missgünstige, das Land umringende Feinde, durchaus nicht ohne völkisch-rassistischen Untertöne, im Mittelpunkt. Rehberg war ein Nationalist, der an die Sendung des Nationalsozialismus glaubte und einem Spektrum der NS-Partei angehörte, das aus dem ideologischen Umkreis der so genannten „Konservativen Revolution“ gekommen war. Und seine Theaterarbeit bezieht ihre wesentlichen Impulse aus dieser politisch-ideologischen Perspektive und nicht etwa aus einem Anliegen, historische Heldenfiguren zu „entheroisieren“.

### **„Der Siebenjährige Krieg“**

Das letzte (realisierte) Stück der Preußendramen, „Der Siebenjährige Krieg“, zeigt Friedrich II. in den entscheidenden Phasen der militärischen Auseinandersetzung um die Eroberung Schlesiens. Was die berücksichtigte Ereignisgeschichte anbelangt, umfasst das Stück aber nicht alle Kriegsjahre, sondern nur den Abschnitt von der Niederlage Preußens bei Kunersdorf (1759) bis zur von den preußischen Truppen gewonnenen Schlacht bei Burkensdorf (1762), nach der Maria Theresia den Anspruch auf Schlesien aufgab. Die Einteilung in drei erste und – die hier behandelten – vier letzten Jahre des Krieges nimmt bemerkenswerter Weise auch ein Mittelstufen-Schulbuch des Jahres 1926 vor, in dem es zur Überleitung in den zweiten Teil der Kriege heißt:

„Damals wurde er der ‚alte Fritz‘, mager, gebeugt, von Krankheit geplagt, unscheinbar in seinem Äußeren bis auf die mächtigen Augen; aber getragen von dem einen Gedanken: die letzte Kraft einzusetzen, zu siegen oder zu sterben.“<sup>164</sup>

Rehbergs setzt dieses stereotype Bild voraus und bedient sich unhinterfragt der Sympathien für den leidgeprüften Durchhaltehelden, fügt diesem Bild aber noch spezifische Überhöhungen und politisch-ideologische Perspektiven hinzu, die näher zu beschreiben sein werden. Das Stück knüpft an die für den damaligen Zuschauer aus den Schulbüchern

---

<sup>164</sup> Hermann Pinnow: Geschichte des deutschen Volkes von 1648 bis zur Gegenwart. Berlin 7. Auflage 1926. Teubners Geschichtliches Unterrichtswerk für höhere Lehranstalten. Bd. 8, S. 26

bekannte Episoden an, vermeidet aber einen anekdotischen Bilderbogen, rafft historische Details und stellt die persönliche Konfrontation der Hauptfiguren in den Mittelpunkt.

Der erste Akt beginnt mit einer gespenstischen Szene auf dem Schlachtfeld bei Kunersdorf, auf dem drei Leichenfledderer die Toten durchsuchen und dabei – mit dem Sprachwitz und der ironischen Distanziertheit zur Handlung wie dies Shakespeares Narrenfiguren kennzeichnet – den historischen Kontext sowie die handelnden Hauptpersonen vorstellen. Der österreichische General Laudon erscheint und klagt, dass ihn die russischen Verbündeten an der völligen Vernichtung Friedrichs gehindert hätten. Er ist in Hassliebe mit Friedrich verbunden, offenbar weil ihn dieser wegen seines hässlichen Äußeren nicht in seinen Dienst aufgenommen hatte. Ein Leichenfledderer prophezeit Laudon, er könne Friedrich nicht besiegen, da dieser „eine Seele“ besitze, Laudon lediglich „einen Willen“ und dass dieser kein „Instrument gegen Götter“ sei.<sup>165</sup> Als sich die Leichenfledderer auf Laudon stürzen, ersticht dieser zwei von ihnen, nur der dritte entkommt. Das zweite Bild des ersten Aktes zeigt junge österreichische Offiziere, die am Morgen nach dem Festgelage auf die Rückkehr ihres Generals warten. Der junge Adjutant Fürst Starhemberg ist ungehalten über Laudon, da dieser einen abgefangenen Brief nach Wien weitergeleitet hat, in dem Friedrichs Bruder Heinrich den preußischen König mit dem gestürzten Sonnengott Phaethon vergleicht. Laudon verteidigt sein Handeln mit den Worten: „Furchtbar, mein Sohn, und groß ist der Mensch Friedrich. Diesen Stern muss ich treffen“<sup>166</sup> und lehnt alle menschlichen Rücksichten im Krieg ab. Starhemberg, der in seinem jugendlichen Idealismus dies nicht akzeptiert, wird abgesetzt und verlässt das Lager. Das dritte Bild des ersten Aktes zeigt Friedrich in seinem kargen Quartier, niedergeschlagen und in eine Decke gewickelt in einem Lehnstuhl sitzend. Er ist am Tiefpunkt des Krieges, grübelt über den Phaethon-Brief, muss wegen der wirtschaftlichen Lage mit Juden über die Beschaffung von finanziellen Mitteln durch eine von ihm vorgeschlagene Münzverschlechterung verhandeln. Er unterbricht dies, um seine geschlagenen Generale zu empfangen und in einer längeren, reichlich blumigen Ansprache zum Durchhalten im Krieg um Schlesien anzuspornen, da nur so „Unsterblichkeit“ zu erreichen sei.<sup>167</sup> Es kommt zu einer Auseinandersetzung mit seinem Bruder Heinrich, dem er die Phaethon-Brief-Affäre vorwirft, zugleich aber überwindet Friedrich die menschliche Kränkung, da er als König auf das „militärische Genie“ des Prinzen Heinrich nicht verzichten könne. Während er die Generale „Vivat“ rufen lässt, steigt seine Siegeszuversicht wieder und er setzt bei den zurückgerufenen Juden seinen Willen durch. Da erscheint der verstörte Fürst Starhemberg, will seinen Protest gegen Laudons Phaeton-Aktion bekunden, erhält vom Preußenkönig jedoch die Lehre, dass Laudon im Recht sei und wird zu diesem

---

<sup>165</sup> Zit. nach H. Rehberg: Der Siebenjährige Krieg. In: G. Rühle: Zeit und Theater 1933-1945..., S. 446

<sup>166</sup> Ebd., S. 450

<sup>167</sup> Vgl. ebd., S. 456f.

zurückgeschickt. Friedrichs getreuer Diener Eichel lobt zum Aktschluss die „Menschlichkeit“ seines Herren, die dereinst vom „göttlichen Geschlecht und Volk der Deutschen“ gepriesen werde.<sup>168</sup>

Der zweite Akt spielt zwei Jahre später und zeigt im Kreml die dritte Kriegspartei: Russland. Zarewitsch Peter, dessen Gattin Katharina und ihr Liebhaber Fürst Orlow warten auf den Tod der Zarin Elisabeth. Diese erscheint betrunken auf ihrem Thron, lässt einen Diener aufhängen, der über einen ihrer Rülpsler lacht, und beklagt sich über den bösen König Friedrich, den sie hasst, weil er sie einmal eine Hure genannt habe. Sie verbannt ihre bisherigen Feldherren nach Sibirien und macht mit dem Nachfolger Tschernitscheff Scherze darüber, welche Körperteile Friedrichs er ihr zu bringen habe. Sie lässt sich von den Bojaren bejammern, da Friedrich ihren Tod wolle und inszeniert eine symbolische Balletteinlage: Spitzentänzerinnen werden vom Marschschritt preußischer Grenadiere verjagt, an deren Spitze ein Tänzer in der Maske Friedrichs einen Degen zückt und auf Elisabeths Befehl „realiter“ niedergeschossen wird. Die Zarin behauptet, der Friedrich-Verehrer Peter habe sie ermorden lassen wollen und stellt diesen unter Bewachung. Orlow soll Friedrich die Botschaft überbringen, Elisabeth sei Tod und Peter biete Hilfe an, Tschernitscheff solle dann angreifen: „So treffen wir sein Herz.“<sup>169</sup>

Friedrich erscheint in der folgenden Szene auf einem Maskenfest in Breslau und kann sich als Couplet-Dichter seinen musischen Neigungen hingeben. Orlow übermittelt die die falsche Todesnachricht, die Friedrich auch mit großer Bewegung aufnimmt. Doch hält Orlow, vom „göttlichen“ Friedrich beeindruckt, seine Rolle nicht durch, sondern bekennt die Wahrheit. So getroffen erhält Friedrich den nächsten Schlag: Der englische Gesandte Mitchell erscheint und verkündet das Ende des Kolonialkriegs in Amerika, weshalb sich England nun auch von der finanziellen Unterstützung Preußens gegen Frankreich zurückziehe. In einer merkwürdigen Weltherrschaftsvision entgegnet Friedrich dem englischen Gesandten, der sich über den englischen Aufstieg zur Weltherrschaft freut: „Sir, die Welt geht weiter. Ich kann den ungeheuren Wagen lenken.“<sup>170</sup> Prinz Heinrich, der dagegen die nun aussichtslos gewordene Kriegslage anführt und für einen Abbruch plädiert, wird von Friedrich zu einem Eid auf die Fahne genötigt, dessen Text er ihm nachsprechen muss: „Ich diene über den Tod hinaus meinem Bruder, dem König von Preußen, weil er mich liebt über mein Begreifen.“ Worauf Friedrich die Szene mit dem Satz beendet: „Die Erde wird uns gehören, wenn nicht uns, nach uns – uns.“<sup>171</sup>

Im Schlafzimmer Katharinas im Kreml werden unterdessen Intrigen gesponnen: Elisabeth toleriert Katharinas Affäre mit Orlow und regt die Ermordung Peters an, da dieser

---

<sup>168</sup> Vgl. ebd., S. 462

<sup>169</sup> Ebd., S. 466

<sup>170</sup> Ebd., S. 476

<sup>171</sup> Ebd., S. 478

für Friedrich sei. Katharina solle ihre Herkunft als deutsche Prinzessin vergessen und Zarin werden. Peter überrascht Orlow bei seiner Frau und droht einen Hochverratsprozess an. Orlow rät Katharina: „Denk russisch!“,<sup>172</sup> d. h. sie soll der Beseitigung Elisabeths und Peters zustimmen, wogegen sie auch nichts einzuwenden hat. Doch da stirbt Elisabeth, nach Wein und Liebhabern brüllend, von alleine.

Auch das erste Bild des dritten Aktes spielt im Kreml, wo Orlow die Ermordung des Zaren Peter – es erscheint hierzu der Leichenfledderer des ersten Aktes – arrangiert. Die zweite Szene führt zurück auf den Kriegsschauplatz: vor der Schlacht bei Burkersdorf entspannt sich Friedrich in einem sommerlichen Garten. Seine zuversichtliche Stimmung wird jäh gestört, als der russische General Tschernitscheff den Tod des Zaren Peter meldet. Unter dessen kurzer Regentschaft hatten die russischen Truppen Preußen unterstützt, nun fordere Katharina den Abzug, wodurch sich Friedrich einer österreichischen Übermacht gegenüber sieht. Friedrich ist schon entschlossen, sein Schicksal klaglos anzunehmen und das Heer in den Untergang zu führen (nicht etwa in den Rückzug), als Tschernitscheff ein Täuschungsmanöver anbietet: Er wolle seine Armee zum Schein noch in ihrer Stellung stehen lassen, womit ein Teil der feindlichen Kräfte gebunden und Friedrich die Chance zum Sieg eröffnet werde. Das letzte Bild spielt in einem österreichischen Unterstand, von wo aus der entsprechende Verlauf der Schlacht mit dem Mittel der Teichoskopie geschildert wird. Der herbei gereiste österreichische Geheimrat von Fritsch bezweifelt den Sinn des Krieges und kündigt auf alle Fälle Friedensverhandlungen an, während für die anwesenden Frontoffiziere darauf bestehen, Schlesien sei „eine Frage der Ehre, nicht der Erze“. Laudon hält Fritsch entgegen: „Im Namen aller, die auf dem Feld der Ehre blieben, gestern, heute und in Zukunft, der Friede sei verdammt, wenn er dem Tapfern flucht.“<sup>173</sup> Doch durchschauen die Österreicher zu spät Friedrichs Bluff und unterliegen. Während der österreichische Friedensunterhändler rasch an Eichel weiterverwiesen wird, endet das Stück mit einem Händedruck der ermatteten Kriegskontrahenten Laudon und Friedrich.

### **„Bedeutungshafte“ hinter dem „Menschlichen“**

Die drei Akte zeigen – wie auch Bruno E. Werner (Deutsche Allgemeine Zeitung) in seiner Theaterkritik zur Staatstheateraufführung herausgearbeitet hat<sup>174</sup> – im Kern dreimal einen ähnlichen Vorgang: Friedrich wird menschlich getroffen und steht am Rand des Scheiterns,

---

<sup>172</sup> Ebd., S. 481

<sup>173</sup> Ebd., S. 497

<sup>174</sup> Kritiken und Fotomaterial finden sich im Traugott-Müller-Nachlass; für Ergänzungen danke ich Johanna Muschelknautz und Henning Rischbieter. Wenn nicht anders angegeben, erschienen die zitierten Kritiken unmittelbar nach der Premiere vom 7.4.1938.

überwindet aber die Bedrohung durch die „magische“ Wirkung seiner Persönlichkeit. Zu erleben ist gleichsam der Herbst der Regentschaft Friedrichs, der durch Niederlagen und menschliche Prüfungen hindurch sich noch einmal als charismatischer Führer erweist und den Aufschwung des preußischen Staates zur „Unsterblichkeit“ – so glaubt der Autor – realisiert, so eine Sendung erfüllend, die ihn als Gealterten und Erschöpften zurücklässt. Und diese differenzierte Figurenzeichnung zwischen „privater“ Ermattung und einem seine Pflicht mit charismatischer Wirkung ausübenden König – von Rehberg sprachlich gestaltet im Wechsel aus karger Prosa, jambisch gesteigerter Rhetorik und Phasen poetischer Ergriffenheit – bot eine wirkungsvolle Bühnenrolle. Günther Rühle etwa hat zu Recht darauf hingewiesen, dass Rehbergs Friedrich-Bild sich wesentlich von der herkömmlichen Heroisierung als karger Kriegsheld mit anekdotischen Marotten unterscheidet. Allerdings bedeutet dies keineswegs, dass Rehbergs Figurenzeichnung ein historisch angemessenes oder „menschlich“ realistisches Bild entwickelt. Rehberg mystifiziert seinen Friedrich zu einer geradezu von einem Dämon besessenen Figur. Das Stück „Friedrich Wilhelm I.“ enthält für diesen dämonischen Aspekt eine Schlüsselszene (III,2): Den moralisch zweifelhaften, talentierten aber schwächlichen schöngestigen Jüngling überkommt nach der ausgestandenen Katte-Affäre der Genius in Form einer dämonischen Inkubation: Er begreift schlagartig die „Größe“ des Handelns des Königs und bricht „lächelnd“ zusammen. Danach ist er in Rehbergs Stücken ein anderer, der asexuelle Kriegsgott, wie dies oben aus dem Stück „Kaiser und König“ bereits beschrieben wurde, einsam und mit der unwiderstehlichen Persönlichkeitswirkung und mit den anachronistischen Visionen begabt, die ihm Rehberg zuteil werden lässt.

Hier liegen durchaus auch Parallelen zu charakteristischen Elementen des national-sozialistischen „Führerdramas“: Wenn z. B. Friedrich in seiner Weltherrschaftsvision im zweiten Akt von „Der Siebenjährige Krieg“ über die Zeitläufte hinwegblickt, während sein Gegenüber Prinz Heinrich kleingläubig im scheinbar ausweglosen Jetzt stecken bleibt, ähnelt dies stark der Schlusszene in Johsts „Propheten“ (vgl. Kap. II.), in der ein visionär zuversichtlicher Luther den kleinmütigen Zweifeln Melanchtons begegnet. Friedrich ist in „Kaiser und König“ sogar quasi der Erfinder des Hitler-Grußes. Am Morgen vor einer Schlacht begrüßt er die aufgehende Sonne: „Ich weiß nicht, wie dich Cäsar grüßte, ich hebe meine Hand – ewige Sonne – dir weicht mein Adler nicht.“ Friedrich ist ein Messias, ein Erwählter, und er ist auch ein Schmerzensmann, vor allem am Ende von „Der Siebenjährige Krieg“, wenn seine Aufgabe für das Reich erfüllt ist und der Genius ihn allmählich aus den Fängen lässt. Friedrich entscheidet in den schwierigen Kriegslagen nach „innerem Gesicht“, weniger nach äußerer Logik – wie später auch der „größte Feldherr aller Zeiten“ Hitler, der angeblich ein Porträt des Alten Fritzen über seinem Schreibtisch hängen hatte.

Auf den ersten Blick erscheint die kriegerische Konfrontation in „Der Siebenjährige Krieg“ merkwürdig auf eher banale menschlich-private Motive der Gegner Friedrichs reduziert. General Laudon sieht sich wegen seiner Hässlichkeit von Friedrich abgelehnt. Zarin Elisabeth hasst den Preußenkönig, weil er sie als Hure beschimpft hat. Doch werden die historischen politischen Konflikte zugleich transzendiert und auf die metaphysische Ebene eines quasi apokalyptischen Kampfes von Übermenschen gebracht. Eberhard Schulz formuliert in seiner Premierenkritik in der Frankfurter Zeitung, der Autor ziele

„...auf Deutung, nicht auf Darstellung. Die Szene ist aus dem Vordergrund der Kämpfe in eine zweite, ja dritte Schicht hinter die Wirklichkeit verlegt. Sie liegt im Menschlichen und hinter dem Menschlichen wieder im Bedeutungshaften.“

Die Vertreterin des asiatischen Chaos (die Zarin) und der Vertreter der alten Weltordnung des Katholizismus und des erschlafenen Internationalismus Habsburger Prägung erkennen den metaphysischen Charakter dieses neuen „Kriegsgotts“ und den globalen wie überzeitlichen Charakter der Auseinandersetzung. Rehbergs poetische Figurenüberzeichnungen lassen sich so auch zurückführen auf altbekannte Klischees, sie entsprechen der politischen Topographie nationalchauvinistischer Deutungen der europäischen Geschichte. Wie sehr etwa die lustvolle Abqualifizierung der slawischen Welt im Stück nicht nur das gedankenlose Fortschreiben herkömmlicher rassistischer Stereotypen darstellt, sondern von Rehberg bewusst vorgenommen wird, macht schon die Stilisierung des russischen Regierungssitzes deutlich. Dieser ist ein finsterer Kreml von wüster Altertümlichkeit – ein bewusster, diskriminierender Anachronismus, denn natürlich residierte die historische Elisabeth zumeist im westlich-modernen Petersburg, in einer absolutistischen Rokoko-Architektur, wie sie auch der Sanssouisi-Erbauer Friedrich schätzte. Der Kreml, den Rehberg dagegen beschreibt, ist eine Räuberhöhle, der Bandensitz des östlichen Barabarentums, in dem eine ständig besoffene Anführerin despotisch ihre servilen Bojaren tyrannisiert, umgeben von Messer wetzenden Intriganten und mit einem malerisch schwächlichen und gemütskranken Zarewitsch Peter, der die Dynastie als erbgutgeschädigt und dem Untergang geweiht illustriert. Der Schritt zur nationalsozialistischen „Untermenschen“-Propaganda, wie sie als psychologische Mobilmachung für den Überfall auf die Sowjetunion benutzt wurde, scheint nicht allzu weit. Dabei ließe sich einwenden, dass mit dem General Tschernitscheff immerhin ein ehrenvoller Russe die Bühne betritt (zumindest wird er durch die Persönlichkeitswirkung Friedrichs zu ehrenvollem Verhalten veranlasst).<sup>175</sup>

Es geht Rehberg also keineswegs darum, den Menschen Friedrich als vielschichtige Persönlichkeit jenseits politischer Vereinnahmungen zu würdigen, sondern er mystifiziert ihn

---

<sup>175</sup> In Veit Harlans Film „Der Große König“ (1940/42), der dieselbe historische Episode zeigt, handelt der General dagegen aus Berechnung gegenüber den heimischen Verhältnissen und ist wiederum ganz der heimtückische Barbar. Paul Wegener leiht ihm seine asiatische Physiognomie.

als einen vom Dämon einer überzeitlichen politischen Sendung Besessenen. Und diese historische Aufgabe, am „Reich“ zu „bauen“, resultiert nicht aus der Persönlichkeit Friedrichs, sondern ist a priori vorhanden und sucht sich in Friedrich lediglich ein Instrument. Dass eine mögliche Friedrich-Hitler-Parallele im Stück nicht zum Tragen kommt – und auch in der Theaterkritik nicht unterstellt wird – liegt einerseits an der mystifizierenden und auch teilweise geföhlsdurchtränkten Variation des Friedrichbildes, das den Preußenkönig eher als einmaliges Phänomen erscheinen lässt, und andererseits natürlich auch am historischen wie ideologischen Eigengewicht des Alten Fritz. Als genuin nationalsozialistisch ist diese ideologische Konstellation zunächst nicht unbedingt anzusprechen, sondern sie reformuliert in origineller, poetisch inspirierter Weise, was schon Grundlage der Hohenzollern-Ideologie des Kaiserreiches gewesen war, und liest sich in schwärmerischen Passagen auch wie eine Primanerfantasie aus Wilhelminischer Zeit. Rehberg begibt sich willentlich auf den Standpunkt naiver Verehrung auf Grundlage kritiklos reproduzierter Preußen-Ideologie, den er den Schüler-Figuren seiner Stücke – Heinrich in der „Preußischen Komödie“ und Starhemberg im „Siebenjährigen Krieg“ – in den Mund legt. Diese erscheinen so auch als alter ego des Autors selbst.

Von aktuellem politischem Interesse geprägt – und nationalsozialistisch im Sinne des Verfassers – wird diese Reformulierung der Preußen-Ideologie einerseits durch den beschriebenen geschichtsteleologischen Anschluss an das „Dritte Reich“. Auch wenn Friedrich visionär verkündet, die Welt gehöre „nach uns – uns“ korrespondiert dies ideologisch klar mit Vorstellungen, wie sie in der bekannten SA-Lied-Versen „denn heute gehört uns Deutschland und morgen die ganze Welt“ zum Ausdruck kommen.<sup>176</sup> Zum anderen finden sich auch noch im 1938 uraufgeführten „Siebenjährigen Krieg“ Spuren der ursprünglich in der „Preußischen Komödie“ angekündigten Konzeption, Lehren der Geschichte für die politische Gegenwart geben zu wollen. Dem jungen Starhemberg, Vertreter der „gläubigen Jugend“, erklärt General Laudon schon im ersten Akt die Ethik des Totalen Krieges: „Wer seine menschlichen Geföhle gegen irgend eine Art zu siegen setzt, ist unbrauchbar.“<sup>177</sup> Und gegen Starhembergs idealistische Erwartung bestätigt ihm der verehrte Friedrich diese Ansicht. Dass „Humanitätsduselei“ seitens politischer Führer unangebracht sei, ist also wohl eine der Lehren, die der Autor aus der preußischen Geschichte für die Gegenwart anbietet.

Dass man sich über moralische Skrupel hinwegsetzen müsse, wenn das „Reich“ gegen seine Feinde zur Weltherrschaft aufgebaut werden soll, ist im Grunde auch die Botschaft der Judenszenen: Zum einen hat Friedrich keine Skrupel, sich des Mittels der Münzverschlech-

---

<sup>176</sup> Aus: Hans Baumann: Es zittern die morschen Knochen. Zit. nach: E. Loewy: Literatur unterm Hakenkreuz..., S. 274

<sup>177</sup> H. Rehberg: Der Siebenjährige Krieg..., S. 450

terung zu bedienen, um seine kriegerische Expansionspolitik zu finanzieren. Zum anderen hat er keine Skrupel, sich dazu mit „Finanzjuden“ einzulassen. Rehberg erinnert zwar nicht an die Rolle des „aufgeklärten“ Monarchen Friedrich bei der Emanzipation der deutschen Juden, aber setzt sich auch deutlich vom Propagandaklischee des „ewigen Juden“ ab, der als „Parasit“ den deutschen Volkskörper aussaugt. Zwar zeigt die Szene die Juden zunächst als feilschende Kriegsgewinnler, ihre reichen Gewänder stehen in plastischem Gegensatz zur schäbigen Uniform Friedrichs. Doch artikulieren sie auch den Preis, den sie für ihre Geschäfte zahlen müssen. Zum einen sind sie preußische Juden, deren Investitionen bei einer Niederlage Friedrichs bedroht sind – anders als etwa in Eberhard Wolfgang Möllers antisemitischer Komödie „Rothschildt siegt bei Waterloo“, in der die Juden nach bekanntem Muster als internationale Macht immer ihren Schnitt machen. Zum andern verweisen sie auf das Risiko, als Sündenbock für die von Friedrich initiierte Münzverschlechterung Pogromdrohungen ausgesetzt zu sein. Dass dies ohne jeden boshaft antisemitischen „Humor“ vorgetragen wird, wie er etwa anhand der Judenszenen in Johsts „Propheten“ beschrieben wurde, macht dies schon zu einer außergewöhnlichen Theaterszene auf den Bühnen des NS-Staates.

Natürlich liegt die dramaturgische Funktion der Szene – im Bezug auf die Entwicklung des Hauptcharakters – auch in erster Linie darin, dass gezeigt wird, wie Friedrich seine Autorität und Entscheidungskraft zurückgewinnt: Statt noch lange zu diskutieren, fertigt er die Juden am Ende der Szene mit knappen Anordnungen ab. Die eigentliche Pointe kann jedoch in einer impliziten Kritik Rehbergs an der „Judenpolitik“ des NS-Staates gesehen werden: Nicht sich antisemitisch über deren Wuchererfolg zu ärgern, sondern die Juden skrupellos mit ihren „Talenten“ zu instrumentalisieren, ist die Empfehlung des Autors. Der Nutzen, nicht der Schaden durch die Juden ist das Ergebnis der Szene, und auch für die Judenpolitik gilt für Rehberg offenbar die Grundmaxime, dass alles, was dem Staat nützt, richtig ist, so „unmoralisch“ dies in den Augen eines dogmatischen Nationalsozialisten auch sein mochte. Dies liegt auf der Linie der „originellen“ Lehren, die Rehberg auch sonst aus der preußischen Geschichte ziehen will. Dass dies nicht der Zensur zum Opfer fiel, zeigt freilich, dass diese Empfehlung allzu gut versteckt war, als dass diese Szene überzeugte Antisemiten hätte irritieren können. Wie verhielt sich nun Gründgens' Inszenierung zu diesem komplexen Gewebe aus traditionellen und originellen, affirmativen und kritischen aktuellen Aspekten des Textes?

## Die Aufführung

Für den Versuch, sich anhand erhaltener Kritiken (und einiger Fotos)<sup>178</sup> ein Bild von der Aufführung von Rehbergs „Der Siebenjährige Krieg“ am Staatstheater zu machen, gilt zunächst wiederum das Problem, das am Beispiel „Schlageter“ bereits erörtert wurde: Die Diskussion des neuen Stückes steht bei vielen Kritiken der Premiere vom 7. April 1938 im Vordergrund und das Profil der Aufführung ist zumeist nur indirekt auszumachen – indem natürlich auch die Aufführung ganz wesentlich dafür verantwortlich ist, welche Aspekte des Stückes die Kritiker in welcher Weise thematisieren.

Generell lassen sich drei Grundlinien in der Stück-Rezeption durch die Theaterkritik feststellen. Erstens: Die ursprüngliche geschichtsteleologische Grundidee des Zyklus', die bis in die Gegenwart hineinreichen sollte, spielt keine wesentliche Rolle. „Der Siebenjährige Krieg“ wird als Abschluss der Preußendramen gewertet, und die historische Figur Friedrichs steht im Mittelpunkt, nicht etwa der „Reichsgedanke“, der sich diesen zum Instrument sucht und bis ins „Dritte Reich“ fortwirkt. Das Stück zeige, so z. B. Helmut Henrichs in der Deutschen Theater-Zeitung,<sup>179</sup> wie der „brandenburgisch-preußische Staat“ von den „Triebkräften des Menschlichen“ bewegt und geformt werde. Zweitens: Auch die Frage der originellen Lehren, die Rehberg aus der preußischen Geschichte für die aktuelle politische Gegenwart entwickelt, wird von der Theaterkritik kaum berührt. Und drittens: Werden Bedenken gegen Rehbergs Stil formuliert, so betreffen sie nicht die Friedrich-Figur. Dass Rehberg diesen „verehrend preisen“ wolle (Henrichs), ist unumstritten.

Hinweise auf eine aktuelle Bedeutung des Stückes sind dabei eher äußerlich und versuchen einen Bezug zum zeitgeschichtlichen Kontext herzustellen. Auch in Bernhard Minettis Memoiren wird ein solcher Bezug angesprochen:

„Mir schien, Gründgens wollte durch seinen fast zu großen Einsatz für die Rolle und das Stück etwas Besonderes betonen. Es war das Jahr der Sudetenkrise, der Vorabend des Zweiten Weltkriegs. Es kann sein, daß er das Stück, diesen großen Konflikt Preußens mit der Vormacht Österreichs, auf diesem Hintergrund sah.“<sup>180</sup>

Was Gründgens angesichts dieser politischen Lage habe betonen wollen, lässt Minetti allerdings im Dunkeln, und auch muss man in der zeitlichen Einordnung des Umfelds der Premiere Anfang April 1938 etwas präziser sein: Es war noch nicht die Zuspitzung der „Sudetenkrise“, sondern der umjubelte „Anschluss“ Österreichs, der die Tagespolitik beherrschte. Einzelne Theaterkritiker nehmen in ihrer Besprechung der Rehberg-Premiere darauf Bezug, z. B. Carl Weichardt (Berliner Morgenpost):

---

<sup>178</sup> Versammelt im Traugott-Müller-Nachlass, Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin

<sup>179</sup> Dieser Artikel erschien erst am 12.4.1938

<sup>180</sup> B. Minetti: Erinnerungen eines Schauspielers..., S. 118

„Mit einem beglückenden Bewußtsein ging man hinaus: *Wir* werden um Oesterreich keinen Krieg mehr zu führen brauchen. Ohne Krieg ist Großdeutschland geschaffen, und wenn wir uns heute freudig zu seinem Schöpfer bekennen, so gedenken wir dankbar zugleich dessen, der in sieben Jahren Kampf die preußische und somit deutsche Großmacht begründet hat.“

Wie eine handschriftliche Notiz auf einem Programmheft vom 9. April belegt,<sup>181</sup> wurde am Vorabend der „Volksabstimmung“ und „Wahl“ eines Großdeutschen Reichstags die „Führerrede aus Wien“ von 20 Uhr bis 21.30 Uhr live in den Zuschauerraum des Staatstheaters übertragen, bevor dann um 22 Uhr sich der Vorhang zu „Der Siebenjährige Krieg“ öffnete. Besonders an diesem Abend mag also ein historischer Zusammenhang im Sinne des Slogans „Was der König eroberte... rettet und einigt der Soldat“ manchem Besucher eingeleuchtet haben, wie dies ähnlich ja auch Weichardt bereits nach der Premiere formuliert hat. Natürlich waren aber bei der Ansetzung des Premierendatums für die Uraufführung von „Der Siebenjährige Krieg“ diese Ereignisse nicht absehbar gewesen. Auch bleibt es seitens der Theaterkritiker bei solchen vereinzelt und eher äußerlichen, schon vom Stoff her bestimmten Hinweisen auf eine politische Bedeutung des Stückes: Dass das Stück Lehren für die politische Gegenwart bereithalte – so der ursprüngliche Ansatz im Prolog der „Preußischen Komödie“ – ist fünf Jahre nach der „Machtergreifung“ nicht im Blick der Theaterkritiker.

Unklar bleibt in diesem Zusammenhang auch Darstellung und Wirkung der Judenszenen: Nur wenige Kritiker erwähnen sie überhaupt, was allerdings auch ihrem eher episodischen Charakter geschuldet sein mag. Auch kann man natürlich kaum überrascht sein, keine Erörterungen darüber zu finden, ob Rehberg hier in der oben dargestellten Weise indirekt Kritik an der antisemitischen Politik des NS-Regimes übt.

Für F. W. Schmoldt (Der Westen) liegt die Bedeutung der Episode in erster Linie darin, die schwierige Lage Friedrichs mit einem historisch verbürgten Detail zu illustrieren: „Die Juden müssen bemüht werden, um die Währung zu strecken (Ephraimtaler).“ Ähnlich, aber mit deutlich antisemitischem Unterton, Herbert A. Frenzel (o. O; vermutlich: Der Angriff), der in einer Aufzählung der Leiden Friedrichs anführt: „ausgesogen von den Juden, in deren Taschen die Münzen schwellen“ (das saugende Insekt, der Parasit steht bei dieser Formulierung klar vor Augen). Während Frenzel also hier die Juden als alleinige Profiteure denunziert, betont Eberhard Schulz (Frankfurter Zeitung) dagegen den szenischen Zusammenhang und legt den Schwerpunkt auf die dramaturgische Funktion, das Wiedererstarken des Willens Friedrichs zu veranschaulichen: In „einer Unterhaltung mit den Juden, in der die bekannte Verschlechterung der friderizianischen Münze eingeleitet wird“,

---

<sup>181</sup> Erhalten in der Sammlung Wilhelm Richter, AdK, Berlin; diese offenbar reichsweit ähnlich durchgeführte Aktion ist auch für die Staatsoper belegt, vgl. GStA 547/109ff.

lasse Rehberg „seine Person zu immer größerer Kraft und schneidenderer Entscheidung sich erheben.“ Frenzel wiederum lobt Leopold von Ledebur, den Darsteller des Ephraim, für seine „Judenstudie, die sich ihren eigenen Beifall holt“, und legt damit angesichts seiner Perspektive nahe, das Publikum habe hier eine antisemitische Darstellung goutiert. Auch der Nationalsozialist Günther Stöve lobt im Völkischen Beobachter: „die wirklichkeitsnahe Wiedergabe eines reichen Juden durch Leopold von Ledebur.“ Wenn Otto Ernst Hesse (BZ am Mittag) formuliert, Ledebur habe einen „Juden ohne Übertreibung“ gespielt, kann dies entweder bedeuten, der Schauspieler hat auf antisemitische Darstellungsklischees verzichtet, oder aber im Gegenteil: Der Schauspieler hat sich solcher antisemitischer Stereotypen bedient, der Kritiker hält dies aber für angemessen. Helmut Henrichs schließlich bezeichnet die Darstellung Ledeburs als „unchargiert“, man kommt also eher zur Annahme, dass eine karikaturhafte Darstellung vermieden wurde, und es ist nicht auszuschließen, dass der von Frenzel erwähnte Szenenbeifall weniger der „Judenstudie“ galt, als vielmehr der zurückgekehrten Entschlossenheit Friedrichs – oder gar dem Rehberg'schen Text und dem darin von Ephraim artikulierten Protest gegen die immer wieder erlittenen Pogrome an seinem Volk.

„Der Siebenjährige Krieg“ stand in der Spielzeit seiner Premiere 23 Mal auf dem Spielplan des Staatstheaters, in der folgenden Spielzeit 1938/39, trotz des großen Erfolges vor allem für den Hauptdarsteller Gründgens, nur noch weitere fünf Mal, wobei die 25. Vorstellung am 8. Oktober stattfand.<sup>182</sup> Wenn das Stück dann nach nur drei weiteren Aufführungen vom Spielplan verschwand, ist nicht auszuschließen, dass man damit auch auf die aktuelle politische Lage reagierte. Angesichts der Pogrome zur „Reichskristallnacht“ Anfang November 1938 und der schon seit Anfang Oktober vorausgegangenen Verschärfung antisemitischer Maßnahmen<sup>183</sup> schien es nicht opportun, die Behandlung der jüdischen Minderheit in einer derart interpretationsoffenen und nicht eindeutig antisemitischen Weise auf der Bühne zu thematisieren, wie dies in Rehbergs Stück der Fall war. Schon das Programmheft zur Premiere hatte aber gewissermaßen die Juden aus Preußen vertrieben: Werden in der zeitgenössischen Buchausgabe im Personenverzeichnis, das das Personal nach nationaler Zugehörigkeit einteilt, „Juden“ unter anderen kleinen Rollen bzw. Statisten (Masken, Soldaten etc.) als zu Preußen gehörig aufgeführt, so rutschen sie im Programmheft mit den (im Buch österreichischen) Leichenfledderern und anderen kleinen Rollen an das

---

<sup>182</sup> Vgl. GStA 538/97 u. 108

<sup>183</sup> Am 5. Oktober wurden die Reisepässe alle Juden eingezogen und Neuausstellungen mit dem Aufdruck „J“ versehen, am 28. Oktober wurden 17.000 Juden polnischer Staatsangehörigkeit ausgewiesen und zur Grenze transportiert; vgl.: M. Broszat/N. Frei (Hg.): Das Dritte Reich im Überblick..., S. 247

Ende des Personenverzeichnisses – ohne nationale Zugehörigkeit.<sup>184</sup> Bei der Behandlung der Judenszenen durch die Theaterkritik fällt zudem auf: Nicht weiter thematisiert wird, was Rehberg zweifellos für eine originelle Pointe seiner Entdeckungsreise in die preußische Geschichte gehalten hatte: die Betonung der moralischen Skrupellosigkeit Friedrichs, dessen Initiative bei der Geldverschlechterung – mit lobender Absicht – von Rehberg in den Vordergrund gerückt wird.

Ganz ähnlich ergeht es der durch mehrfache sentenzhafte Formulierung in den ersten Bildern von Rehberg breitgetretenen Überlegung, dass persönlicher schrankenloser Hass – und nicht etwa ritterliche Zurückhaltung – in der Kriegsführung gefordert sei. „Wer seine menschlichen Gefühle gegen irgendeine Möglichkeit zu siegen setzt, ist unbrauchbar“,<sup>185</sup> lautet die Moral des totalen Krieges, die der österreichische Feldherr Laudon dem Adjutanten Starhemberg erläutert. Und Friedrich bestätigt dem jungen Mann gegenüber diese Weisheit. Dass diese Szene etwa von Stöve, dem Kritiker des Völkischen Beobachters, völlig missverstanden wird – er glaubt nämlich doch, der ritterliche Friedrich widerspräche dieser niederen Gesinnung Laudons – ist bezeichnend. Solche Rehberg'schen Thesen, die den bekannten historischen Vorgängen originelle Erkenntnisse abringen und diese – so die ursprüngliche Konzeption des Preußen-Zyklus' – für die politische Gegenwart nutzbar machen wollen, werden von der Theaterkritik nicht angenommen und sie spielen in der Rezeption der Aufführung des Staatstheaters offenbar keine Rolle. So gibt es in der Theaterkritik auch nicht den Versuch, das Stück als „Führerdrama“ bzw. verkapptes Zeitstück zu lesen. Und K. H. Ruppel (Kölnische Zeitung) lobt mit Hinblick auf den Gesamtzyklus, der Dichter habe „durch Originalität, Kühnheit und poetische Kraft“ das „historisch-dynastische Drama“ nicht nur in der Absetzung von einfältigen historischen „Bilderbögen“ rehabilitiert, sondern sein Werk sei „ein Zeugnis gegen die leichtfertig parallelisierende Geschichtsdramatik von Festspiieldichtern.“

Rehbergs „Der Siebenjährige Krieg“ erschien so in der Aufführung des Staatstheaters in erster Linie als Historienstück um einen großen Mann der preußischen Geschichte, erzählt mit allerdings unkonventionellen Mitteln. Aber – dies ist der dritte Hauptpunkt der Rezeption –: Wenn Anstoß genommen wird an Rehbergs Art und Weise, Geschichte dramatisch umzusetzen, dann, weil man „opernhafte“ Szenen für übertrieben, shakespeareisierende Einfälle für maniert und manchen romantischen Emotionsüberschwang für im Grunde „unpreußisch“ hält. Nicht aber, weil man Friedrich – in Gründgens' Inszenierung und

---

<sup>184</sup> Der Einwand, dass man im Programmheft lediglich konventionell nach Gewicht und Umfang die kleinen Rollen ans Ende gesetzt habe, trifft nicht: unter den zu den einzelnen Nationen zugeordneten Rollen finden sich weit kleinere Rollen als die des Juden Ephraim, z. B. die eines Dieners, der unter „Russland“ aufgeführt wird.

<sup>185</sup> H. Rehberg: Der Siebenjährige Krieg..., S. 450

Darstellung – für nicht genügend „heroisch“ oder durch „pathologische“ Figurenzeichnung für diskreditiert hielte. So gibt Hesse zu Bedenken:

„Die preußische Geschichte wurde mystifiziert [i. O. gesperrt], Gestalten, die uns sachlich vorschwebten, wurden geradezu in Gefühl getaucht, um sehr sachliche Vorgänge der Politik wurde ein Schleierwerk von romantischen Übersteigerungen gelegt, der Rationalismus einer Epoche wurde in Empfindsamkeit aufgelöst.“

In Leichenfledderern, dem Maskenfest, einem „satanischen Ballett“ vor der Zarin, Zigeunermusik und Tanz vor der Schlacht bei Burkersdorf sieht Hesse

„...Ingredienzien, die ein großes Schicksal fast schon opernhaft verbrämen und ein Theater entfesseln, das die realen Geschehnisse mit einer nicht mehr ganz adäquaten Allegorik verzieren. [...] Ist es möglich, eine dokumentarisch so nahe liegende Epoche in dieser phantastischen Weise zu deuten?“

Doch auch wenn Hesse diese Frage offen lässt, stellt er als Absicht von Stück und Aufführung fest: „Der Kampf Friedrichs aber ist eindeutig“. Und auch Paul Wolf (Berliner Börsen-Zeitung) urteilt: „Ehrlich gesagt: Auch dieser neue Rehberg ist nicht leicht verdaulich“, aber:

„Rehberg nimmt sich dafür die Freiheit, mit starken Kontrasten zu arbeiten, um so die Gloriole des geschichtlichen Heros vor dem Hintergrund seiner inneren Kämpfe und Anfechtungen noch heller leuchten zu lassen.

Ähnlich formuliert auch Carl Weichardt zunächst sein Befremden über die Leichenfledderer-Szene zu Beginn, zeigt sich aber dann rasch erwärmt und lobt stabreimend „Friedrichs herrliches Herz fühlen wir heiß in Hans Rehbergs Schauspiel schlagen“. Und er ergänzt:

„Doch sitzt Friedrich ‚den Blick in die Unendlichkeit gerichtet‘, erst auf der Bühne und spricht gegen seinen Bruder Heinrich das Wort: ‚Wer das Gefühl im Busen hat, es ließ sich leben ohne Sieg, den werde ich nicht halten‘ –, so sind wir schon warm geworden und spüren das Besondere an Rehbergs Schaffen.“

An diesem Zitat wird auch deutlich, dass das Zurücktreten aktueller politischer Perspektiven nicht bedeutete, dass der Transport ideologischer Aspekte damit ausgeschlossen gewesen wäre.

Eine gewisse Distanzierung von Rehbergs geschichtsideologischer Argumentation lässt sich im Grunde schon in der Tatsache sehen, dass Gründgens nur drei Stücke des Zyklus‘ spielte. Natürlich wird man hier auch in Rechnung stellen müssen, dass – besonders angesichts der Massierung preußischer Themen in den ersten Spielzeiten – das Zuschauerinteresse an diesen Stoffen begrenzt war. Schon die beiden ersten Preußendramen („Der Große Kurfürst“, U 30.11.1934; „Friedrich Wilhelm I.“ U 19.4.1936, beide inszeniert von

Jürgen Fehling) hatten es jeweils nicht auf 20 Aufführungen gebracht.<sup>186</sup> So schreibt im Juli 1936 eine unzufriedene Abonnementsinhaberin an die Generalintendanz zu „Friedrich Wilhelm I.“: „Umtausch, da man von diesem Stoff genug hat und außerdem die Urteile über das Stück ganz ungünstig lauteten.“<sup>187</sup> Vor allem spricht der Verzicht auf „Kaiser und König“, des ideologischen Mittelstücks der drei Friedrichdramen dafür, dass das Staatstheater die Preußendramen eher als Einzelstücke, ohne ihren – von Rehberg pointierten – ideologischen Zusammenhang spielte. Zumindest trifft dies auf den Nachzügler „Der Siebenjährige Krieg“ zu, bei dem sich Gründgens dann erstmals auch selbst als Schauspieler und Regisseur eines Rehbergstückes einbrachte.

So ist auch auffällig, dass die dem Programmheft zu „Der Siebenjährige Krieg“ beigegebenen Materialien nicht etwa, wie dies in den ersten Gründgens-Spielzeiten durchaus üblich war, eine aktuelle politische Bedeutung der Produktion herausarbeiten bzw. zumindest behaupten wollen. Im Gegenteil werden hier nur historische Briefe angeführt, die das im Stück angerissene spannungsvolle Verhältnis zwischen Friedrich und seinen Brüdern Heinrich und August Wilhelm illustrieren. Insbesondere die Vorgänge um den so genannten Phaethon-Brief, die nach Auffassung mehrerer Kritiker (z. B. Weichardt und Wolf) in Rehbergs Stück selbst für den mit preußischer Geschichte noch besser bewanderten Besucher des Jahres 1938 schwer verständlich waren, werden durch historische Dokumente erläutert. Auch verzichtet man auf die Präsentation kerniger Friedrich-Sprüche über Pflichterfüllung und Schlachtenmut in der Form isolierter Zitatsätze, wie sie während des Krieges dann zur Durchhaltepropaganda gerne genutzt wurden. Im Gegenteil erscheinen Formulierungen wie „siegen oder sterben“ (Brief an Heinrich, 7. Oktober 1760), oder „Wenn unsere Feinde uns zum Kriege zwingen, muss man fragen: wo sind sie; nicht: wieviele sind es?“ (Brief an August Wilhelm, 13. August 1756) im Kontext längerer Briefauszüge und damit in ihre spezielle historische und kommunikative Situation zurückgeordnet. Im Mittelpunkt steht hier das menschliche Umfeld des historischen Friedrich. Die möglichen aktuell politischen Dimensionen des Stückes erscheinen in der Aufführung des Staatstheaters eher auf ein Maß herkömmlicher „nationaler“ Friedrich-Verehrung zurückgedrängt.<sup>188</sup> Dass auch dieses natürlich selektiv, ideologisch aufgeladen und für nationalsozialistische Propagandazwecke instrumentalisierbar war, muss nicht näher erläutert werden.

---

<sup>186</sup> In der „Provinz“ wären solche Aufführungszahlen für aktuelle Stücke zu dieser Zeit noch sehr gut gewesen, für Berlin und besonders die modernen Produktionsbedingungen des Staatstheaters war dies eher wenig.

<sup>187</sup> GStA 753/218r.

<sup>188</sup> Siehe etwa die Überblicksdarstellung in Jost Hermand: Adolph Menzel. Das Flötenkonzert von Sanssouci. Ein realistisch geträumtes Preußenbild. Frankfurt a. M. 1985

## Regie

Es lassen sich aus den Kritiken viele Details zusammentragen, die einen ideologischen – wie auch ästhetisch – abmildernden Grundzug der Regiebemühungen nahe legen. So war etwa, wie Helmut Henrichs anführt, die Leichenfleddererszene „um nicht zu stark ins Zwielfichtige zu geraten“ stark „stilisiert“. Inwieweit Rehbergs Text in der Aufführung des Staatstheaters vollständig gespielt wurde, lässt sich heute nicht mehr genau feststellen. Ein Regiebuch oder eine Strichfassung aus dem Produktionsprozess ist vermutlich nicht erhalten. In der zeitgenössischen Presse wird die Kürzung „spielerischer Intermezzi“ in den preußischen Szenen (Stöve) erwähnt. Das Programmheft belegt lediglich, dass zunächst alle Bilder und alle wesentlichen im Stück verlangten Figuren verwendet wurden. Der Wegfall von Stichwortgebern wie General von Retzow oder Leutnant Quast diente zweifellos nur der größeren Übersichtlichkeit und der Kürzung. Interpretatorische Absichten lassen sich davon nicht ableiten. In späteren Aufführungen fiel zudem die Figur des Grafen Donnersmarck weg,<sup>189</sup> der in der Szene des Breslauer Maskenfestes ein paar obszöne Anspielungen zu machen hat. Ob dies bei maßgebenden Stellen Anstoß erregt hatte oder sich lediglich ein weiterer Bedarf an zeitlicher Straffung herausgestellt hatte, ist nicht mehr zu entscheiden. Für weitere Kürzungen gab es aber zweifellos Anlass, denn die Aufführung hatte – so das Premieren-Programmheft – zwei und drei viertel Stunden dauern sollen, nahm dann aber auch nach der Streichung der Rolle des Grafen Donnersmarck drei Stunden Zeit in Anspruch, wie das Programmheft vom 2. Juni 1938 belegt. Ein Abmildern des fantastischen Moments ist etwa darin zu sehen, dass Gründgens den Zuschauern nicht Rehbergs Einfall zumutet, dass der österreichische Feldmarschall Daun, neben General Laudon Friedrichs großer Schlachtengegner, persönlich kostümiert auf dem Breslauer Maskenfest erscheint und sich im Couplet-Wettstreit mit dem Preußenkönig misst. Führt die Buchausgabe unerschrocken „General Graf Daun“ als Rolle auf, so heißt es im Programmheft dagegen „Maske Dauns“. Ein weiteres kleines Detail, das diese Bemühungen um ein Zurückdrängen politisch aktualisierender Assoziationen belegt, ist die Behandlung der Figur des österreichischen Geheimrats von Fritsch, der im letzten Bild die Friedensverhandlungen Wiens einzuleiten hat. Bot das Stück hier durchaus die Möglichkeit, an die „Dolchstoßlegende“ des Ersten Weltkrieges zu erinnern: die furchtsame Diplomatie fällt den Frontsoldaten in den Rücken und entwertet ihren ehrenvollen Kampf – so berichten dagegen die Theaterkritiker der Aufführung des Staatstheaters, Erich Ziegel habe den Geheimrat „weise abwägend“ (Joachim Bremer, 12-Uhr-Blatt), mit „ehrlichem großem Format“ gegeben.

---

<sup>189</sup> Vgl. Besetzungszettel vom 2.6.1938; abgedruckt in DOK II, S. 159

Doch entschied sich die Wahrnehmung der Stückinterpretation zweifellos nicht an solchen Randfiguren bzw. an Programmheft-Beitragen. Wie spielte Gründgens den Friedrich? Lud nicht schon die Kontrastdramaturgie des Stückes ein, lustvoll die Gegensätze zwischen „kargem“ Preußen und „barbarischem“ Russland auszuspielen, und waren damit nicht zwangsläufig ideologische, gar rassistische Motive im Spiel? Wie visualisiert Traugott Müller in seinen Bühnenbildern diese Konfrontation?

## **Bühnenbilder**

Traugott Müllers Bühnenbilder scheinen auf den ersten Blick, soweit Fotos und Beschreibungen Aufschluss geben, recht konventionell und illusionistisch. Sie sind mit großem Detailreichtum um historische Korrektheit bemüht, transzendieren die Schauplätze aber zugleich ins Symbolische: Es ist die dramaturgische Grundkonstellation der Konfrontation des „kargen“ Preußens, des üppig-„asiatischen“ Russland sowie des rokokohaft spielerischen, „verschlampten“ Österreich, das sie sinnfällig und atmosphärisch suggestiv machen. K. H. Ruppel beschreibt diese Bühnenbilder ausführlich und unterstreicht die atmosphärische Wirkung als

„...Rahmen von großartiger Symbolkraft. Packend die Gegensätze zwischen dem nächtlichen Schlachtfeld mit dem zerrissenen Himmel und dem Rokokosalon des österreichischen Hauptquartiers mit nackten Göttinnen auf den Wänden, zwischen dem kahlen, graugemauerten Scheunenraum, in dem Friedrich seine Generale versammelt, und der ins Russisch-Barbarische gesteigerten Barockpracht des Kremlsaals, in dem Elisabeth, wüst und erhaben zugleich, wie unter einem Tabernakel auf ihrem hochragenden Thron sitzt. Wunderbar dann der Sommergarten für die Begegnung mit Tschernitschew: eine Landschaft mit Hopfenbeeten und Kiefernstämmen, von einem Wald abgeschlossen – ein magisches Idyll; naturnah und traumfern, wirklich und entrückt.“

Dem vom Stück vorgegeben Wechsel zwischen weit voneinander entfernten, teils historisch klar definierten Schauplätzen folgend wurde hier nicht wie in anderen Arbeiten Müllers ein mehr konzeptionell bestimmter, abstrahierender Einheitsraum als Grundaufbau zum Einsatz gebracht. Auch verzichtete man auf die Verwendung der möglichen riesigen Raumtiefe oder auf die betonte, auch „selbstreferentielle“ Ausstellung der Drehbühnentechnik, wie dies etwa bei Johsts „Propheten“ der Fall war. Die Drehbühne diente hier lediglich „unsichtbar“ zum raschen Wechsel selbständiger Einzelschauplätze, die zumeist durch herkömmliche Kulissen-Technik, mit durch Architekturdetails definierte Wände und ein paar passende Möbel, in den „Russenszenen“ aber auch mit einer Fülle dekorativer Details gebildet waren. Ebenso waren die Kostüme offenbar ohne auffallenden gestalterischen Eigensinn, weder stilisiert noch fantastisch überzeichnet, sondern von unauffälliger historischer Authentizität.

„Die farbenprächtigen Uniformen einer heroisch-lauten Zeit belebten diese Bilder, und die Vergangenheit wurde lebendig“, vermerkt etwa Erik Krünes (Berliner Illustrierte Nachtausgabe). Selbst das Maskenfest in Breslau (II,2), bei dem Friedrich und sein Diener Eichel als Don Quichote und Sancho Pansa auftreten, scheint zurückhaltend gestaltet: Wie in allen anderen Szenen erscheint Friedrich mit dem „abgetragenen Uniformrock (wie dieser im Zeughaus hängt)“ (Schmoldt), darüber als einzige Kostümierung nur ein Mantel, der vermutlich Windmühlenflügel zeigte, wie dies in Rehbergs Regieanweisungen gefordert wird. War Rehbergs Stück selbst schon dem Vorwurf ausgesetzt, durch allzu eigenwillige szenische Phantasie und theatralische Exzentriz von dem abzuweichen, was man gemeinhin für „preußisch“ hielt, so lässt sich vermuten, dass in der Ausstattung bewusst Zurückhaltung geübt wurde, um nicht zusätzliche Rezeptionshürden aufzubauen.

Da die Abfolge größerer Säle sich gegenseitig den Raum beschnitt, erscheinen die von Müller verwendeten Räume von vergleichsweise geringer Tiefe. Dies betrifft auch den Thronsaal der ersten Kremlszene (II,1), der in seiner „gefährlichen Pracht“ (Schulz) und „barbarischen Phantastik“ (Schmoldt) besonders gerne erwähnt wird. Dicke, vergoldete und gedrehte Barocksäulen, die zentralperspektivisch den Raum flankieren, erzeugen hier weniger den Effekt großer Raumtiefe als vielmehr der drangvollen Enge. Diese wird noch unterstrichen durch ein mit hölzernen Gittern und Baldachin verziertes Thronpodest sowie einer Vielzahl von daran angebrachten langen dünnen Kerzen, die eher an kirchliche Bräuche erinnern („Tabernakel“ bei Ruppel und auch bei Bruno E. Werner, Deutsche Allgemeine Zeitung; „Weihrauchssäulen“ sieht Schulz) und die stickige Atmosphäre einer verrußten Höhle verbreiten, zumal auch die Ausleuchtung die Szene entsprechend düster machte. Hinzu kommt, dass in den Kremlbildern der Bühnenrahmen oben durch eine „russisch“-ornamentale dekorierte Leiste betont wird, die Räume so nach oben abgeschlossen erscheinen, während in den Friedrich-Szenen keine Betonung des oberen Abschlusses erfolgt und so nicht nur die Außenszenen nach oben offen erscheinen.

Die Betonung der Vertikalen bei den Friedrich-Szenen wird durch schmale hohe Dekorationsteile unterstützt. So ist die „graue Ziegelwand“, die mit einem grobhölzernem Sessel und einem schlichten Kartentisch das Bild des ersten Friedrich-Auftritts bestimmt, durch kleine Mauervorsprünge strukturiert und verliert sich nach oben im Dunkeln. Auch die architektonischen Kulissentteile des Breslauer Saales (II,2) oder die Kiefern im „Sommergarten“ (III,2) ragen über die Grenzen des sichtbaren Ausschnittes hinaus und suggerieren „Weite“ im Gegensatz zur Enge und Begrenztheit des Kremels. Dies hat nicht zu unterschätzende Konsequenz für die Wahrnehmung der Figuren, die sich in solcherart unterschiedlich gestalteten Räumen bewegen. So unterstreichen die Friedrich-Räume die Perspektive auf ein großes Schicksal, gerade weil eine klein erscheinende Figur sich in dieser Weite zu bewegen hat, während die Wirkung der Kreml-Szenen eher als

oberflächliche theatralische Buntheit rezipiert wird, ohne die „Tiefe“, von der sich die Kritiker bei den Friedrich-Szenen berührt zeigen.

Begnügen sich die meisten Beobachter damit, die „barbarische-barocke Pracht“ des russischen Thronsaales zu beschreiben, so weist Bruno E. Werner auch auf weitere Bühnenbilder der Kreml-Szenen hin, so auf Katharinas Schlafzimmer „wo französischer Tüll mit dem tiefen Gold der Ikonen sich berührt“ und den Raum wo „Peter vor einem großen, farbigen Flügelaltar mit unheimlicher glühender Reliefwirkung ermordet wird.“

Wie erhaltene Bühnenbildfotos nahe legen, orientierte sich Müller bei diesem von Werner als „Flügelaltar“ bezeichnetem Versatzstück, das den Raum der Ermordungsszene beherrschte, an dem „Ikonostas“, wie er in orthodoxen Kirchen zu finden ist. Dies ist eine meist auf einem Holzgerüst aufgebaute Bildwand aus in mehreren Rängen präsentierten Ikonen, die den Altarraum vom Gemeindebereich abtrennt.<sup>190</sup> Allerdings war er hier, zwischen zwei hohen Fenstern an die Wand gerückt, nicht in seiner originalen Funktion, ohne die üblichen Durchgänge und lediglich aufwendiges, dunkel und kostbar glänzendes dekoratives Detail. Ging es Müller darum, nicht nur den Kontrasteffekt zum „kargen“ Preußen zu bedienen, sondern die Differenz mit mehr Substanz auszustatten? Nicht nur düsteren Prunk zu entfalten, sondern auf eine differenzierte – und als solche zu achtende – Kultur zu verweisen? Oder sollte hier vielmehr in dramaturgischer Funktion gezeigt werden, dass sich die Friedrich-Vergötzung des schwachsinnigen Zaren Peter letztlich der Muster einer „primitiven“ russischen Religiosität bediente?

### **Veroperung statt „asiatisches Grauen“?**

Ottofritz Gaillard, später in der DDR als Theaterprofessor und Regisseur bekannt geworden, bemüht sich in seiner Dissertation von 1941 darum, die formalen Qualitäten der Preußendramen Rehbergs zu unterstreichen, ohne allzu eindeutig politisch-ideologische Position zu beziehen. Mit Gründgens' Inszenierung des „Siebenjährigen Krieges“ zeigt sich Gaillard allerdings nicht ganz einverstanden. Sie sei nicht so „vehement“ und „blutvoll“ wie das Stück selbst und besonders die Russenszenen seien durch „Veroperung“ statt durch „Dämonie und Grauen“ gekennzeichnet gewesen, sie seien von fantastischer Buntheit, aber das „Wesen“ der Szene sei so kaum gespielt worden.<sup>191</sup> Günther Stöve betont im Völkischen Beobachter, die Regie habe sich bemüht, „Pomp“ und „Niedertracht“ am russischen Hof herauszuarbeiten:

---

<sup>190</sup> Vgl. Martynowa, Marina/Walentin Tschorny: Der Kreml. Leipzig 1990, S. 374

<sup>191</sup> O. Gaillard: Hans Rehberg, der Dichter der ‚Preußendramen‘. Rostock 1941, S. 253ff.

„Moskau – so schlicht und schrankenvoll sich die Regie von Gründgens in den preußischen Szenen hielt (die Streichung spielerischer Intermezzi in den Preußenszenen war dafür kennzeichnend), hier durfte sie den Reichtum ihrer Einzeleinfälle breit werden lassen und tat das in glanzfreudiger Fülle. Und die Rücksichtslosigkeit des ‚russischen Denkens‘ (von Gustav Knuth als Fürst Orlow ohne die Zwiespältigkeit der Zarin mit kalter Miene, aber zielstrebigem Temperament gekennzeichnet) nahm glaubhaft Besitz selbst von dem weichen Herzen Katharinas.“

Adjektive wie „barbarisch“, „asiatisch“, „grotesk ausschweifend“ und „gefährlich“ werden von den Kritikern zur Charakterisierung der Russenszenen herangezogen, meist schon zur Beschreibung des Bühnenbildes bzw. der von ihm bewirkten Atmosphäre. Mit den „monströs geschwollenen Goldsäulen“, so Werner, werde die „asiatische Üppigkeit“ des Kremls gut getroffen, Paul Wolf (Berliner Börsen-Zeitung) spricht von einer „despotischen Atmosphäre des prunkvollen Kremls“.

Dabei erscheint die Thronsaal-Szene als ein „theatralischer“ Höhepunkt des Stückes, Gründgens‘ „Können und ursprüngliches Verhältnis zum lebendigen Theater“, sowie „die Neigung und Fähigkeit des Berliner Staatstheaters zur Virtuosität aller Mittel“ werde, so Werner, hier besonders wirkungsvoll zum Einsatz gebracht. Neben den Wirkungen des Bühnenbildes wird als „Mittel“ eine offenbar effektvolle Bühnenmusik von Mark Lothar genannt (mit einem kompletten kleinen Orchester, verstärkter Blechbläser- und Schlagzeuggruppe<sup>192</sup>), die besonders die Balletteinlage wirkungsvoll unterstützte (Stöve).

„Das Ballett vor dem Throne der Zarin ist in seiner Steigerung zur preußischen Vision nach den Klängen des Hohenfriedberger Marsches der theatralisch wirksamste Auftritt der Aufführung“,

befindet etwa Paul Wolf, und Helmut Henrichs urteilt ähnlich:

„Die Szene im Kreml erhält eine Gestaltung, wie sie glanzvoller nicht gedacht werden kann; im Ballettauftritt vor der Zarin Elisabeth kommen die friderizianischen Soldaten mit einer geradezu militanten Schlagkraft zur Geltung.“

Um diese „militante Schlagkraft“ sicherzustellen, engagierte Gründgens (zusätzlich zu den in anderen Szenen tätigen hundert Statisten) 44 SS-Männer nebst Untersturmführer der „SS-Leibstandarte Adolf Hitler“,<sup>193</sup> also des für repräsentativen militärischen Pomp wohl am besten gedrillten Wachregiments der Reichshauptstadt – ein bemerkenswertes Beispiel für den Perfektionismus des Regisseurs Gründgens. Allerdings muss man zugestehen, dass zum einen die Verwendung von Soldaten oder auch Polizisten für die Statisterie traditionell

---

<sup>192</sup> Vgl. GStA 510/354ff.

<sup>193</sup> Siehe ebd.

üblich war, zum anderen auch z. B. die Ufa gerne auf Komparsen gerade dieser SS-Wachformation zurückgriff.<sup>194</sup>

Im Mittelpunkt der Thronsaal-Szene in „Der Siebenjährige Krieg“ stand aber zweifellos Hermine Körner, der es offenbar gelang, die „wüste“ Zarin Elisabeth mit solcher Grandezza zu präsentieren, dass selbst dem Rassismus zuneigende Kritiker wie Herbert A. Frenzel der Figur ihre Bewunderung zollen mussten. Hermine Körners Elisabeth, als Anführerin der „russischen Menschengruppe“, sei

„...berstend von Brutalität und Gemeinheit, von Zynismus und Teufelei, aber von dem gefährlichen Hauch des Genialischen, der Millionen Untertanen doch noch bewundernd ‚Mütterchen‘ stammeln ließ...“

Als „großartige Gegenspielerin“ habe Hermine Körner vermocht „noch die Gemeinheit ins Geniale zu erheben“ und so „der Kreml-Szene einen rauschenden Erfolg erspielt“, urteilt auch Carl Weichardt. Mit „unheimlicher Eindruckskraft und wüster Großartigkeit“ gebe sie „eine Verfallende, in der noch die vulkanische Kraft des Hasses brennt“, so ganz ähnlich K. H. Ruppel. Und Paul Fechter (Berliner Tageblatt) resümiert:

„Die Rolle lag ihr ausgezeichnet; sie brachte vor allem in ihrem ersten Auftritt grosses Theater mit starken visuellen Wirkungen und beherrschte noch im stummen Dasitzen die laute Szene.“

Das Stichwort „großes Theater“ ist dabei besonders bezeichnend: Tatsächlich neigen die meisten Rezensenten der Staatstheateraufführung dazu, die drastischen Szenen am russischen Hof nicht wirklich ernst zu nehmen. Sie sehen hier eher die Lust an bunten Theatereffekten in den Vordergrund gerückt und sprechen von „Veroperung“, wobei mehrfach an Modest Mussorgskis Oper „Boris Godunow“ erinnert wird. Man mag hierin auch den Widerhall von Traugott Müllers auch folkloristisch inspirierter Detailfülle sehen.

So nimmt etwa Bruno E. Werner die Russenszenen zum Anlass, den gerne gezogenen Vergleich zwischen Rehberg und Shakespeare zu relativieren: Hier rücke „Boris Godonew“ (so Werners Schreibweise) näher als „Richard III.“, „das Theater macht sich zuweilen selbständig und wird gewissermaßen farbige Illustration“. Etwas schillernd zwischen abwertenden Völkerstereotypen und Beschreibung einer äußerlichen Effektdramaturgie liest sich Paul Fechters Formulierung, die Kreml-Szene wirke „asiatisch überladen wie eine Boris-Godunow-Oper.“ Es ist merkwürdig, dass auch kunsthistorisch versierte Journalisten wie Bruno E. Werner oder Paul Fechter ohne weiteres den für Elisabeth gar nicht charakteristischen Regierungssitz akzeptieren. Und man wird auch verbreitete antislawische Vorurteile dafür verantwortlich machen müssen, dass sich kein Theaterkritiker an drastischen

---

<sup>194</sup> Legendar etwa der Einsatz als Chor geflügelter Ballettmädchen im Zarah-Leander-Film „Die große Liebe“ (1941); belegt u. a. in: Guido Knopp: Hitlers Frauen..., S 305ff.

„Barbaren“-Aspekten stößt. Allerdings erscheinen für viele Kritiker die Russenszenen nicht auf inhaltlich gleichem Niveau wie die Friedrich-Szenen, eher als „Arabeske“ denn als Ergebnis einer ernst zu nehmenden „geschichtsphilosophischen“ Analyse. Und genau das ist es, was auch Ottofritz Gaillard meint, wenn er den Eindruck wiedergibt, das „Wesen“ der Szene sei in Gründgens' Inszenierung nicht gespielt worden. So wird etwa auch der Zarewitsch Peter, dargestellt von Claus Clausen, zwar als „schwachsinnig“(Frenzel), gar als „erblich belastet“ (Bruno E. Werner) rezipiert, allerdings erscheint diese Figur lediglich als pittoreskes Detail, nicht als Anlass für Spekulationen über die Unzuträglichkeit von „Rassemischung“ in Herrscherhäusern.

Jedenfalls sahen die meisten Beobachter eine klare Zweiteilung der Aufführung: Gründgens' „Inszenierung von virtuoser Vollkommenheit im Einsatz aller personellen und technischen Mittel“, so K. H. Ruppel,

„...erreichte in der vielschichtigen, über weit auseinanderliegende Schauplätze verteilten Gestaltenfülle des ersten Teiles die höchste Klarheit und in der Konzentration des zweiten auch die höchste Wahrhaftigkeit. Sie ging aus dem opernhafte Reichtum der Szenen im Thronsaal des Kremls und in den Ballsälen des Breslauer Schlosses in eine erschütternde menschliche Stille und Einfachheit über.“

Auch Hesse lobt, dass Gründgens das „Opernhafte“ im zweiten Teil zurückgedrängt und die Aufführung „in die Kargheit, die seelische Einsamkeit Friedrichs“ hinübergeführt habe. Und ähnlich formuliert Henrichs, Gründgens lasse es „bei einer repräsentativen Szenengestaltung nicht bewenden“:

„Er geht im zweiten Teil des Abends den Weg von außen nach innen. Der äußere Glanz wird zum inneren Glanz, der das einsame fritzische Genie umstrahlt.“

## **Gründgens und Friedrich**

Gustaf Gründgens hat in seiner Theaterlaufbahn mehrmals Friedrich den Großen gespielt. Kann man dem Rollenverzeichnis Glauben schenken, das dem Katalog zur Düsseldorfer Gründgens-Ausstellung von 1979 beigegeben ist, so spielte er bereits 1922/23 bei seinem ersten Engagement in Berlin, am Theater in der Kommandantenstraße den Kronprinzen Friedrich in Hermann Burtes stramm nationalistischem Disziplinierungsstück „Katte“. Anfang 1934 hatte er dann am Gendarmenmarkt Hermann von Boettichers preußisch-patriotischen Bilderbogen „Der König“ durch seine Darstellung des Alten Fritz zu einem leidlichen Erfolg verholfen. Auch hier betonte Gründgens bereits wirkungsvoll den Kontrast zwischen übermenschlicher Willensanstrengung einerseits, körperlicher Schwäche und Vereinsamung

andererseits,<sup>195</sup> und er erwarb, soweit das schwache Stück dies zuließ, in einer sehr ähnlichen Weise das Mitgefühl der Zuschauer für den „Menschen“ Friedrich hinter der großen historischen Figur, wie dies dann auch in den Kritiken zu Rehbergs „Der Siebenjährige Krieg“ deutlich wird. Dabei war 1934 diese Besetzung mit merklicher Überraschung zur Kenntnis genommen worden: Dass der virtuose (und „dekadente“) „Verstandeschauspieler“ nach seinem brillanten Mephisto und einem geistreich-charmanten Dr. Jura in Hermann Bahrs Lustspielklassiker „Das Konzert“ nun die „Tragödie der Einsamkeit“ – so eine Kritik-Überschrift – des „dämonischen“ Preußenkönigs spielen wollte, erschien eher abwegig: „Es ist unnötig zu betonen, daß er nicht der Inbegriff eines Friedrich überhaupt ist“, so damals Hans Stahn (Der Angriff).

Von solchen prinzipiellen Einwänden war 1938 in den Kritiken keine Spur mehr zu finden – im Gegenteil: „Es ist das Stärkste, was man bisher von Gründgens zu sehen bekam“, urteilt etwa Heinz Grothe (Rhein-N.S.Z.-Front, Neustadt). Auch Ruppel gesteht Gründgens hier – anders als bei seiner umstrittenen Hamlet-Darstellung – zu:

„...Nie sah man an ihm diese Kraft des Gefühls, diesen Ernst der Besinnung auf das Wesentliche, diese Größe der Einfachheit. Es war eine der faszinierendsten Leistungen des faszinierenden Schauspielers Gründgens.“

Hesse urteilt ähnlich überschwänglich: „noch nie“ habe man „diese erschütternde Tiefe des Gefühls“ bei einer Gründgensrolle empfunden. Und nicht ohne eine gewisse Naivität gibt Schmoldt einen ähnlichen Eindruck gefühlsmäßigen Engagements des Hauptdarstellers wieder:

„Es ist faszinierend zu sehen, mit welcher Gewalt die Seele des großen Darstellers in die des großen Königs drängt. In den ersten Szenen weiß man noch, daß es Gründgens ist, der mitreißt. Wenn er am Schluß [...] nur die Worte sagt: ‚So alt – wir geworden!‘ und dabei mit aufkeimender Gläubigkeit einen noch von Skepsis belasteten Schrägblick zum Himmel wirft – dann glaubt man wahrhaftig, die Erscheinung des Fridericus Rex in seinem abgetragenen Uniformrock (wie dieser im Zeughaus hängt) gesehen zu haben.“

„Er spielte leidenschaftlich den Alten Fritz“, erinnert sich auch Bernhard Minetti,<sup>196</sup> der in „Der Siebenjährige Krieg“ als Prinz Heinrich mitwirkte. Offenbar verbarg sich dahinter auch eine gewisse Identifikation Gründgens‘ mit der Person Friedrichs des Großen. Dass dieser, unerbittlich die eigenen Neigungen zurückstellend, sich selbstlos der Pflicht aufgeopfert habe, war ein Klischeebild, das Gründgens auch gerne für seine Übernahme des Intendantenamtes in Anspruch nahm. Zudem kann man – wie die oben zitierte Passage aus

---

<sup>195</sup> Siehe die Kritiken von Wolfgang Drews (Vossische Zeitung), Hans Flemming (Berliner Tageblatt), Hans Stahn (Der Angriff), Felix Buttersack (Berliner Lokal-Anzeiger), alle am 18.1.1934; sowie Hans von Lichberg (Völkischer Beobachter), 19.1.1934

<sup>196</sup> B. Minetti: Erinnerungen eines Schauspielers..., S. 118

Rehbergs „Kaiser und König“ nahe legt – davon ausgehen, dass die These von der Homosexualität Friedrichs auch Gründgens bekannt gewesen sein konnte. Als jemand, der sich gezwungen sah, seine sexuelle Orientierung in der Öffentlichkeit zu verleugnen, konnte sich Gründgens als Friedrichs Leidensgenosse empfinden. Noch Anfang Januar 1939 erklärt Gründgens auf Befragen des Völkischen Beobachters, der „Sieg des Staatsmannes über den Menschen Friedrich“ und der „Triumph des Menschen über sich selbst“ habe ihn an der Rolle gereizt<sup>197</sup> – das klang sehr ähnlich wie die „Meisterung und Beherrschung meines privaten Menschen“, die Gründgens Ende 1934 mit Bezug auf seine Homosexualität seinem Chef Göring versprochen hatte.<sup>198</sup> Freilich lebte Gründgens auch in der NS-Zeit in einer abgeschirmten Privatsphäre seine Homosexualität aus, doch gerade die Skrupel, die er dabei offenbar empfand,<sup>199</sup> ließen ihn wohl die konsequente Härte des Triebverzichts Friedrichs als Wunschziel empfinden. Dass „Versteinerung“ und Vereinsamung – wie diese in Rehbergs Stück auch angelegt sind – mit Stolz zu tragende Konsequenz einer solchen Haltung zu sein schienen, fand Gründgens wohl nachvollziehbar.

Daneben gab die gichtbrüchige körperliche Beschaffenheit des historischen Friedrich für den Schauspieler Gründgens einen hervorragenden Ansatzpunkt, um die Figur von ihrer Körperhaltung ausgehend zu charakterisieren. Bruno E. Werner beschreibt, Gründgens erscheine:

„...grau, ein vom Schicksal gezeichneter Mann der Visionen und des Willens, den Körper verzerrt vom Podagra, die innere Qual in Blick und Haltung, und somit die ungeheure Spannung aufzeigend, die diese Gestalt aufrecht hält.“

In der Maske verzichtete Gründgens darauf, das scharfe Profil mit den gerne übertrieben groß dargestellten Augen nachzuahmen, sondern betonte mit grauer Schminke Leid und gespensterhafte Lebensferne des Preußenkönigs. Für Ruppel entstand so ein

„...absoluter Höhepunkt vergeistigter Schauspielkunst. Er verzichtet auf alles, was an ein lebendes Menzelbild erinnert. Krückstock und Dreispitz trug er nur ein einziges Mal. Selbst die Fridericus-Maske war nur angedeutet. Kein ‚Augenblitzen‘ funkelte aus dem grauen Gesicht, in dessen Blick mehr Qual als Glanz war, aber auch die Entrücktheit des Visionärs und die befehlende Kraft des Willens. Der gekrümmte, im Schmerz verzogene Körper in der abgenutzten Uniform des Bataillons Garde war das Gefäß eines dämonischen Geistes...“

Dreispitz und Krückstock hob sich Gründgens geschickt bis zur letzten Szene auf, denn so vermied er zum einen, seine Darstellungsbemühungen durch banale Äußerlichkeiten in den Schatten stellen zu lassen. Durch sein Spiel, nicht durch abgegriffene Erkennungszeichen,

---

<sup>197</sup> Vgl. Völkischer Beobachter, 1.1.1939

<sup>198</sup> Vgl. C. Riess: Gustaf Gründgens..., S 140ff.

<sup>199</sup> Vgl. ebd., sowie div. Aussagen in den Riess-Interviews im Nachlass, z. B. in den Gesprächen mit Pamela Wedekind und Elsa Wagner

sollten die Zuschauer Friedrich verkörpert sehen. Zum anderen schuf er sich damit die Möglichkeit, eine Entwicklung des Charakters aufzuzeigen. Erst am Ende nimmt er Stock und Dreispitz, erscheint als „Alter Fritz“ mit den stereotypen Erkennungszeichen, mit denen dessen Bild in die Geschichte eingegangen ist. Unterstrichen wurde dies noch durch einen Beleuchtungseffekt: Ein Spot von schräg vorne warf diesen Friedrich als übergroßen Schattenriss auf die kahle Rückwand des Bühnenbildes. „Die Umrisse des alten Königs wuchsen gleichsam aus dem versinkenden Bild des Jungen hervor – was zuweilen starke Eindrücke gab“, formuliert Paul Fechter diese Charakterentwicklung und macht anschaulich, wie Gründgens es verstand, Friedrich als ungewöhnliche, „geniale“ Persönlichkeit von seinem Umfeld abzuheben:

„Der Rhythmus des Sprachlichen war hart, laut – der Krieg bestimmte die Melodie. Nur einer ging gebändig, fast schweigsam durch die blutige Welt – der König, den Herr Gründgens spielte. Er gab nicht den alten Fritz, wie ihn etwa die Fridericus-Filme brachten, sondern stellte einen Ekstatiker des Gefühls, einen Mann hin, der im Krieg den Rest seiner Jugend entschweben fühlt und mit harter Hand sich und sein Werk zusammenhält.“

„Zugleich aber hat er das Allegorische um Friedrich gedämpft, und die Gestalt des großen Königs gewissermaßen preußisch ernüchtert“, glaubt Bruno E. Werner, und Carl Weichardt präzisiert:

„Die Rechte auf dem gebeugten Rücken, mildert Gründgens' Friedrich die manchmal etwas blumige Diktion Rehbergs durch ein sehr sachliches Sprechen, das den Schrei des Herzens für wenige große Augenblicke aufspart.“

Einer dieser „großen Augenblicke“ war offenbar die Fahneneid-Szene (II,2), in der Friedrich seinen zweifelnden Bruder Heinrich am scheinbaren Tiefpunkt des Krieges zu einem Treuegelöbnis nötigt. Und die „Ekstase“, von der Fechter spricht, schildert anschaulich Friedrich Schoenfelder, der als Schauspielschüler des Staatstheaters eine kleine Rolle als einer der Adjutanten Laudons spielen durfte. Als bei einer Probe Bernhard Minetti abwesend war, sollte Schoenfelder für die Fahneneidszene den Text des Prinzen Heinrich einsprechen:

„Er [Gründgens; P. J.] beginnt die Szene und drückt mir den Zipfel der preußischen Flagge, die von einer Stange herabhängt, in die Hand. Der Alte Fritz zwingt den Prinzen, bei der Fahne einen Eid abzulegen. Gründgens packt mich bei der Brust und legt mit ungeheurer Verve los. Dann bin ich mit dem Eid an der Reihe. Das Textbuch habe ich in der Hand, aber ich komme nicht dazu, auch nur einen Blick hineinzuwerfen. Gründgens blickt mir fest in die Augen, er fasziniert mich vollkommen, ja, er hypnotisiert mich geradezu, fesselt meinen Blick...“<sup>200</sup>

In der Aufführung wurde diese Szene dann – ein effektvoller Aktschluss vor der Pause – als Höhepunkt des ersten Teils wahrgenommen und stürmisch beklatscht. Auffallend: Eigentlich

---

<sup>200</sup> F. Schoenfelder: Ich war doch immer ich..., S. 58f.

endet die Szene mit der imperialistischen Großperspektive, die Rehberg Friedrich in den Mund legt: „Die Erde wird uns gehören, wenn nicht uns, nach uns – uns“, eine jener „visionären“ Textstellen, mit denen Rehberg die Bestrebungen des „Dritten Reiches“ an die preußische Geschichte anzuschließen versucht. Doch findet nur ein einziger Kritiker, Carl Weichardt, diese Stelle erwähnenswert, alle anderen machen die begeisterte Publikumsreaktion an der Fahneneid-Szene direkt fest. Es ging Gründgens als Regisseur und Darsteller in diesem Bild also offenbar mehr darum, die Ansätze zu einer „packenden“ Theaterszene zwischen den beiden Brüdern auszunutzen und die Willensstärke Friedrichs zu betonen, als die über das Stück hinausweisenden politisch-ideologischen Botschaften mit einem deutlichen Aktualitätsbezug auszustatten. Es ist leicht vorstellbar, wie 1933 ein politisch engagierter Regisseur solche „Visionen“, wie sie ähnlich in Johsts Stücken „Propheten“ und „Schlageter“ Verwendung finden, z. B. durch das Einblenden des „Marschschrittes der neuen Zeit“ hätte hervorheben können.

Das Zurückdrängen und Abmildern ästhetisch wie politisch „origineller“ Aspekte des Rehbergstückes, das als Grundzug von Gründgens' Regiebemühungen gelten kann, bestimmte also auch seine Darstellung des Preußenkönigs. Und die Kritiker rezipierten dies weitgehend im Sinne herkömmlicher „nationaler“ Friedrich-Verehrung, wie sie etwa auch aus der oben zitierten Schulbuchpassage deutlich wurde. Nur Eberhard Schulz in der Frankfurter Zeitung wagt, den Begriff des Pathologischen wieder ins Spiel zu bringen – allerdings weniger mit Bezug auf Rehbergs Figurenzeichnung oder Gründgens' Darstellung, sondern hinsichtlich der historischen Gestalt selbst:

„Aus den bekannten konventionellen Elementen eines strengen, enthaltsamen Königs ist hier ein noch kühleres Porträt zusammengefügt, aus dem, in der schauspielerischen Interpretation durch Gründgens jeder Zug von Wärme gewichen ist, in dem das Skeletthafte weniger Empfindungen sich allein erhielt, in der zuletzt nur die Versteinerung des Willens übrig blieb, in dem die Grenze von Natürlichkeit und Pathologie beinahe erreicht scheint und es verständlich wird, warum aus der Ferne eine derartige Gestalt wohl groß, in der Nähe aber, vor den Augen der eigenen Untertanen und in den späteren Jahren schließlich unheimlich gewirkt hat.“

## **Fazit**

Helmut Henrichs, der für seine Besprechung in der Deutschen Theater-Zeitung bereits die Premierenkritiken mitverwerten konnte, resümiert, Gründgens habe es verstanden, beim Publikum die „Befremdungen“ über die „kühne Phantasie“ des Autors auszuräumen, indem er weder „zu kühn“ inszeniert habe, noch versucht habe, wirklich ein Historienstück zu geben, sondern eine „szenisch klare, stark dem Repräsentativen zustrebende Spielform“

gefunden habe. Henrichs meint damit, was Fechter als „großes Theater“ bezeichnet, nämlich die vor allem in den Russenszenen deutlich werdende Bemühung der Regie, statt der politisch-ideologischen Deutungen die Möglichkeiten zu einem effektvollen Theater in den Vordergrund zu stellen. „So wie in der Darstellung das Schauspiel ablief“, formuliert Eberhard Schulz treffend, „traten die Gestalten aus der Transzendenz der Deutung in den Vordergrund der Leiblichkeit hinein.“ So errang Gründgens für das Stück Rehbergs einen Publikumserfolg um den Preis seiner eigentlichen ideologischen Pointen. Dabei war die Produktion aber, gerade auch durch die Art und Weise, wie Gründgens für das „einsame Genie“ Friedrich warb, durchaus nicht unpolitisch, sondern bestätigte die herkömmlichen Konturen eines Preußen- und Friedrichbildes, wie es – ohne auf originelle Neudeutungen angewiesen zu sein – von der NS-Propaganda auch in anderen Zusammenhängen instrumentalisiert wurde.

### III.4.3. „Emilia Galotti“ und die „Werktreue“

29. September 1937, Kleines Haus der Preußischen Staatstheater in der Nürnberger Straße im vornehmen Berliner Westen: Das feine Premierenpublikum ist hoch gestimmt; die scheinbare Ordnung in Staat und Wirtschaft erfüllt viele mit Zuversicht, das Surren der Kriegsmaschine hinter den Kulissen des NS-Staates wollen nur wenige hören. Auf dem Spielplan des Theaters steht ein brillantes Intrigenstück, aber – an diesem Ort ausnahmsweise – ein tragisches: Lessings „Emilia Galotti“. Dialogsätze fliegen federleicht und tödlich wie Florette, Schnallenschuhe knallen hart auf dem mit Steinfliesen ausgelegten Bühnenboden, Schändliches geschieht im mitleidlos hellen Licht der Prunksäle von Guastalla und Dosalo (Raumgestaltung: Traugott Müller). Das Ereignis des Abends: Gustaf Gründgens spielt – in eigener Inszenierung – den leichtsinnig-sinnlichen Prinzen, mit gepudelter Rokokoperücke und wippenden Rockschoßen, im präzisen Zusammenspiel mit seinem allzu willfährigen Kammerherrn Marinelli, den Bernhard Minetti „hart, mit der bösen Kälte einer vollkommen gewissenlosen Natur“ (K. H. Ruppel; Kölnische Zeitung)<sup>201</sup> gibt. Fasziniert schildert Bruno E. Werner (Deutsche Allgemeine Zeitung) die Gründgens'sche Darstellungskunst:

„Mit silbergrauen Eskarpins, grünen Schnallenschuhen und roten Absätzen, anfangs mit seidnem blauen Rock und chinesischem Stickereien, zum Schluß in Goldbrokat, ganz ein junger Mensch, der von dem pfauenhaften Klima des Hofes eingefangen wird, schritt er mit großer Gebärde über die Bühne, die Monologe im außerordentlich raschen Ablauf scharf betont sprechend, so daß die Dialektik der Leidenschaft, die diesem Stück seinen eigenen Charakter verleiht, überraschend zum Ausdruck kam.“

Die Aufführung ist geprägt von bravourösen Schauspielleistungen und neben Gründgens und Minetti mit weiteren ersten Kräften des Preußischen Staatstheaters besetzt. Marianne Hoppe ist als Emilia, das Objekt der prinzlichen Begierde, „sehr reizvoll, sehr zart, zunächst ganz Gefühl, am Schluß mit überraschender Energie aufsteigend zu fast männlicher Haltung gegenüber dem Vater“ (Paul Fechter; Berliner Tageblatt). Friedrich Kayßler gibt einen ehernen Vater Odoardo, „gleichsam ein Preuße in Italien“ (Hannes Bornemann; Der Montag), die Heroine Hermine Körner – offenbar mit dezentem Witz – dessen nicht uneitle Gattin, Paul Hartmann einen „männlich geraden“ Emilia-Bräutigam Appiani „mit frischen, kräftigen Farben des Gesichts neben den gepudert blassen Physiognomien des Hofes“ (Fechter).

---

<sup>201</sup> Alle im Folgenden angeführten Theaterkritiken erschienen innerhalb weniger Tage nach der Premiere, die am 29.9.1937 stattfand.

Gründgens, der ansonsten später in Düsseldorf und Hamburg oft auf schon in seiner Berliner Zeit entwickelte Inszenierungen zurückgriff, schrieb 1958 an Bruno E. Werner, der zu dieser Zeit als Botschaftsrat in Washington mit der Vorbereitung eines Amerikagastspiels von Gründgens befasst war:

„Diese Aufführung des Staatstheaters möchte ich nicht gerne noch einmal machen, denn sie kann nie wieder so gut werden wie damals, als sieben erste Schauspieler dieses Stück spielten zu einer Zeit, in der jeder für seine Rolle auf dem Höhepunkt war.“<sup>202</sup>

Unter diesen sieben ersten Schauspielern neben Gründgens herausragend: Käthe Dorsch als die abgelegte Mätresse Orsina:

„Sie kommt wie ein Bild von Gainsborough, in fließendem Gewand, mit bläulich schimmernder grauer Perücke und einem langen blauen Schleier, der, von ihren flatternden, zuckenden Händen gezerrt, wie eine Sturmwelle um sie flutet. Die Augen irren umher, ruhelos, lauernd, flehend, die ganze Gestalt bewegt sich manchmal wie in einem mädchischen Tanzschritt: das ist die Verzweifelte, Verstoßene, vor Eifersucht Wahnsinnige, in der schon die Furie tobt – in der Erscheinung eine großen Dame des Rokoko, im Wesen eine Eumenide. Dazu der Klang der Stimme, mit einem hohen, künstlichen Ton wie zersprungenes Glas, mit einer in tollen Intervallen auf- und absteigenden Sprachmelodie, die ganz Exaltiertheit und Ekstase ist. [...] Ein Wunder der Intuition, eine Offenbarung elementarer Gestaltungskraft.“ (K. H. Ruppel)

Das virtuose Solo fügt sich in einen Abend von hoher Geschlossenheit und formaler Präzision. Die bewusste künstlerische Gehobenheit erscheint den Kritikern als überzeugende Verwirklichung der theaterästhetischen Ideale des Regisseurs Gründgens und zugleich dem Stück besonders angemessen:

„Durch die ‚kühle Leidenschaft‘ Lessings, durch seine distanzierte und Distanz gebietende strenge und hohe Form kommt das Trauerspiel ‚Emilia Galotti‘ der Kunstforderung des Spielleiters Gustaf Gründgens entgegen wie kaum ein zweites Stück der deutschen Klassik. Hier kann er seine oft geäußerte Erkenntnis, daß die Kunst des Theaters Stilisierung, nicht Abbildung des Lebens bedeutet, daß sie Formung, nicht ‚Natürlichkeit‘ verlange, durch ein Beispiel von idealer Unbestreitbarkeit belegen.“

– so wiederum K. H. Ruppel in seiner aufschlussreichen Besprechung.

Die Inszenierung von Lessings bürgerlichem Trauerspiel „Emilia Galotti“ am Kleinen Haus des Preußischen Staatstheaters im September 1937 kann so als paradigmatisches Beispiel für Gründgens' Klassikerregie gelten. Hier überzeugte offenbar nicht nur ein Ensemble herausragender Darstellerpersönlichkeiten in einer durch Klarheit und Formstrenge gekennzeichneten Aufführung, sondern hier schien damit auch das Prinzip der

---

<sup>202</sup> DOK I, S. 261

„Werktreue“, das Gründgens besonders nach 1945 vielfach verteidigt und eingefordert hat, in bestechender Weise zur Geltung gebracht.

Wie lassen sich an diesem Beispiel die Signaturen „werktreuer“ Inszenierungspraxis beschreiben? Und: entzog sich Gründgens durch eine solche „werktreue“ Ästhetik anders lautenden Forderungen und Wünschen der nationalsozialistischen Kulturpolitik? War ein solcherart inszeniertes „großes Klassikertheater“ ein unangreifbarer Weg, um das Staatstheater als „Insel der Kunst“ vor einer Vereinnahmung durch das NS-Regime zu retten, wie dies nach 1945 oft behauptet wurde? Oder kann man sogar noch weiter gehen und in der Wahl des absolutismuskritischen Stückes den Versuch einer subtil angebrachten Regimekritik sehen, verborgen unter der Maske einer sich „zeitlos“ gebenden Ästhetik? Dabei hätte ja der Intellektuelle und „Judenfreund“ Lessing bei Nationalsozialisten ohnehin nicht unbedingt populär sein sollen. Allerdings wollte auch das „Dritten Reich“ auf den „Klassiker“ nicht verzichten und betonte den „Vorkämpfer“ eines deutschen „Nationaltheaters“, der den Einfluss des französischen Klassizismus zurückgedrängt habe. Geschätzt war besonders „Minna von Barnhelm“, nicht nur, weil als wirkungsvolles Lustspiel häufig aufgeführt, sondern auch, da man hier deutsche Stammes-Charaktere liebevoll dargestellt sah. Für die Lehrpläne der Schulen empfiehlt etwa 1936 die Zeitschrift für Deutsche Bildung:

„Nicht der Lessing der Emilia und des Nathan [...] gehört in unsere heutige Schule, sondern der Lessing, der ein zielklarer Erfasser und Vorkämpfer deutschen Wesens war, der die Franzosen in ihre Schranken wies [...] der Lessing mit der kämpferischen Haltung als Lebensprinzip, der Lessing eines wesentlich nordisch geprägten Stils.“<sup>203</sup>

Zwar verschwand Lessings Toleranzdrama mit der Titelfigur des weisen Juden gleich nach dem 30. Januar 1933 von den Bühnen, offenbar ohne dass eine explizite Anweisung der Reichsdramaturgie dazu notwendig war,<sup>204</sup> „Emilia Galotti“ jedoch wurde in der NS-Zeit sogar häufiger aufgeführt als in der letzten Phase der Weimarer Republik.<sup>205</sup> Dennoch behauptete etwa Friedrich Luft nach dem Krieg mit Bezug auf die Gründgens-Inszenierung von 1937: „Wie hörte man mit gespitzten Ohren Lessings ‚Emilia Galotti‘ zu, immer auf dem Sprung, Zeitbezüglichkeiten herzustellen“.<sup>206</sup> Wenn der Prinz im Stück sich anschickt, bedenkenlos Todesurteile zu unterzeichnen – hat Gründgens hier seinen Obersten Chef Göring treffen wollen? Oder im zynischen Frauenjäger den Propagandaminister Goebbels?

---

<sup>203</sup> Wilhelm Poethen: Die Lesestoffwahl im Rahmen der heutigen Forderungen. In: Zeitschrift für Deutsche Bildung, Jg. 12/1936, Heft 1, S. 25; zit. nach: B. Zeller (Hg.): Klassiker in finsternen Zeiten..., Bd.2, S. 16

<sup>204</sup> Vgl. Th. Eicher: Spielplanstrukturen 1929-1944. In: H. Rischbieter (Hg.): Theater im „Dritten Reich“..., S. 340

<sup>205</sup> Siehe ebd., S. 341. Eicher zählt 112 Inszenierungen, der Anteil von Lessing-Inszenierungen am Gesamtspielplan stieg um 5%, v. a. aber wegen dem sehr häufig gespielten Lustspiel „Minna von Barnhelm“ (246 Inszenierungen).

<sup>206</sup> Friedrich Luft: Gustaf Gründgens. Berlin 1958, S. 18f.

## Kostüm- und Bühnenbildgestaltung

Der in Lessings „Emilia Galotti“ dargestellte Grundkonflikt zwischen Bürgertum und höfischer Welt findet in der Aufführung des Staatstheaters seinen Niederschlag in der Gestaltung von Bühnenräumen und Kostümen. Erwartet man allerdings von einer als „werktreu“ bezeichneten Aufführung lediglich eine historisch detailgenaue Ausstattung, die Zeit und Ort der Stückhandlung – bei Lessing ein fiktiver norditalienischer Duodezstaat in der Epoche des Rokoko – kenntlich macht, wird man bei genauerem Hinsehen überrascht sein, nicht nur von der subtilen Ausdifferenzierung im Einsatz historischer Details, sondern auch vom raffinierten Wirkungskalkül. Theater benutzt die eigenen Ausdrucksmittel nicht bloß reproduktiv, die im Drama vorgegebenen Sachverhalte illustrierend, sondern funktional auf das eigenständige Kunstwerk der Aufführung bezogen, also dramaturgisch. In der Kostümgestaltung<sup>207</sup> erscheinen die sozialen Sphären des Stückes sogar historisch abgesetzt. Kniehosen und Schnallenschuhen, gepuderten Perücken und bestickten Röcken der Rokoko-Zeit stehen natürliches Haar, lange Hosen und Stiefel, dunkle Gehfräcke mit den hohen steifen Kragen gegenüber, die schon an die bürgerliche Mode späterer Epochen erinnern. Bekanntlich waren in der europäischen Mode lange Hosen noch kurz vor Beginn der Französischen Revolution eher provokativ und die „Sansculotten“ trugen ihren Namen durch die auffällige Ablehnung der bis dato obligatorischen Kniehosen, den „culottes“. Minetti als Kammerherr Marinelli, „ein zynischer Mephisto im goldgestickten Rock“ (Dargel), mit „formvollendetem Äußeren ein kühnes Gemix aus Lakai und Teufel“ (Weichardt), trägt Hoftracht: die gepuderte Rokoko-Perücke mit Zopf, Kniehosen und Schnallenschuhe, einen dunklen, reichbestickten Rock, dessen einem Frack ähnelnder Schnitt in der Tat an Lakaien-Trachten erinnert.

Das Kostüm der Gräfin Orsina scheint einer Übergangsperiode abgeschaut: Zwar trägt sie noch die relativ kleine, gepuderte Rokoko-Perücke, allerdings fehlt dem üppig mit Schleifen besetzten Kleid bereits der Reif. Dies sind Kennzeichen für den Beginn der „natürlicheren“ „mode à l'anglaise“ und daher auch der Hinweis auf den zeitgenössischen englischen Maler Thomas Gainsborough, der sich in manchen Kritiken findet. Auch dies mag man als Mittel zur Charakterisierung der Figur werten, die zwischen höfisch festgelegter Mätressenrolle und „natürlichem“ Empfinden steht. Schon ganz auf dieser Seite „natürlicher“ Mode befindet sich dagegen die Kleidung Emilias, wie dies auch in Lessings Text ausdrücklich thematisiert wird (II,7): „Nicht viel prächtiger“ als das Alltagskleid soll das Brautkleid sein, „fliegend und frei“, und das Haar „in seinem eigenen Glanze; in Locken, wie sie die Natur schlug“. Natürlichkeit und Bescheidenheit als moralisch sanktionierte Ideale

---

<sup>207</sup> Neben Traugott Müller und Kurt Palm, dem Leiter des Kostümwesens, wird man eine entschiedene Mitwirkung von Gründgens selbst annehmen dürfen, der an Kostümfragen immer sehr interessiert war.

eines bürgerlichen, antifeudalen Schönheitsbegriffes werden so bei Lessing ins Feld geführt, wobei die Rose, die Emilia als Brautschmuck im offen herabwallenden Haar trägt und kurz vor ihrem Tod zerpflückt (V,7), zum Sinnbild der gewaltsamen Zerstörung des bürgerlichen Lebensglückes wird: „Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert“. Entsprechend diesen Vorgaben trug Marianne Hoppe als Emilia der Staatstheaterproduktion bürgerlich schlichte, eher schon an das 19. Jahrhundert erinnernde Kleider, ergänzt durch inhaltlich inspirierte Details wie z. B. ein schleierartiges Kopftuch für den im II. Akt angesprochenen Kirchgang<sup>208</sup> und einen weiten, schmucklosen Reisemantel für die Szenen nach ihrer Verbringung ins Lustschloss des Prinzen. Schon fast biedermeierhaft erscheinen die hinter den Ohren herabhängenden Korkenzieherlocken – freilich nicht von der „Natur“, sondern von den Friseuren des Staatstheaters kunstvoll „geschlagen“.

Bei genauerer Betrachtung sind es allerdings Schnitt und Ausstattung von Gründgens' Kostümen als Prinz Hettore, die sich am stärksten Rokoko-Vorbildern entfernen. In dieser Mode war eine meist reich bestickte, langschößige Weste obligatorisch, über die der Rock stets offen getragen wurde.<sup>209</sup> Die damit verbundene auffällige Präsentation des Bauches war zweifellos erwünscht. Gründgens dagegen ließ sich zwei an der Taille eng geschlossene, einteilige Oberteile schneiden, wobei der dunkle, reich bestickte Rock des ersten Aktes bis zur Schienbeinmitte herabreichte und auf Abbildungen eher an einen Morgenmantel erinnert. Hier verbanden sich wohl dramaturgische Spitzfindigkeit und schlichte Eitelkeit miteinander: Sollte der Prinz, der zu so früher Stunde in seinem Kabinett mit der Schreibfeder arbeitet und eher private Besucher und Höflinge empfängt, nicht eine Art bequemen Hausmantel tragen? Dagegen trägt er später einen noch viel prächtigeren, enger und kürzer geschnittenen Rock in „Goldbrokat“ (Werner), als es gilt, Emilia zu becirchen. Andererseits wollte Gründgens sich aber offenbar nicht den unvoreilhaften Aspekten der historischen Mode aussetzen und war auf eine optisch schlanke Linie bedacht. Trug er seine gepuderte Perücke nicht in den strengen historischen Formvarianten, so mochte man darin wiederum ein Mittel der Figurenzeichnung sehen: Der Prinz ist ein haltloser Ästhet und kann sich solche Lockerungen leisten. Minetti als Marinelli dagegen trägt seine strenge Perücke und den schmal und kurz geschnittenen Rock mit der Akkuratheit, wie sie einem uniformierten Bediensteten, einem Lakaien, zukommt, und nicht als Ausdruck eines persönlichen Geschmacks.

Zusammenfassend lässt sich für die Kostümgestaltung zunächst festhalten: Bei aller Anlehnung an historische Vorbilder steht zweifellos nicht das Bemühen um „Authentizität“ im Mittelpunkt, sondern die Verdeutlichung dramaturgischer Konstellationen sowie der Charakterzeichnungen mithilfe teils auch „verfälschter“ oder anachronistisch zusammen-

---

<sup>208</sup> Vgl. die Regieanweisung zu Beginn von II, 6: „Indem sie den Schleier zurückwirft“

<sup>209</sup> Vgl. Gertrud Lenning: Kleine Kostümkunde..., S. 151ff.

geführter historischer Details. Zwar werden die gesellschaftlichen Bereiche des Hofes und des Bürgertums voneinander abgesetzt, allerdings eine konkrete sozialgeschichtliche Situation eher verwischt und der Schwerpunkt auf die Ausdifferenzierung der Einzelcharaktere gelegt, was vor allem an der differenzierten Gestaltung der Kostüme der Hoffiguren gezeigt werden konnte. Von einer einseitigen karikaturhaft-kritischen oder lächerlich machenden Überzeichnung etwa der Künstlichkeit der Adelsmode kann jedenfalls nicht die Rede sein. Die tatsächlich heterogenen Gestaltungselemente der Kostüme erscheinen aber in der Rezeption der Theaterkritik auch nicht als Brüche oder gar „Verfremdungen“, sondern – mit Regie und Rollengestaltung – integriert in ein Gesamt-„Kunstwerk“ der Aufführung. So werden auch Neuschöpfungen wie die Rock-Schnitte für Gründgens' Kostüm nicht als solche wahrgenommen oder gar problematisiert, sondern im Gegenteil ausführlich als Ausdruck eines angeblich dem Stück angemessenen formstrengen Stilwillens gewürdigt, der auch dieses offensichtliche Schwelgen in prunkvollen Ausstattungsdetails legitimiert.

Formbewusst und die Eindringlichkeit der Darstellung raffiniert unterstützend sind auch die Bühnenräume Traugott Müllers, auch wenn sie auf den ersten Blick konventioneller und „illusionistischer“ anmuten als etwa die leeren Riesenräume, die Müller für einige Inszenierungen Jürgen Fehlings entwickelt hat. Kunsthistorisch versiert beschreibt Bruno E. Werner (Deutsche Allgemeine Zeitung):

„An Stelle des gewohnten Helldunkel der Zopfzeit sah man im ersten Bild den blendend weißen Saal des Prinzen mit goldenem Rocailletisch und sparsamer Möblierung. Das Haus der Galotti war der Sitz eines italienischen Landedelmanns mit weißgetünchten Wänden, vor denen die wenigen Nußbaummöbel und die braunen Fensterjalousien sich abhoben. Das letzte Bild ein Saal mit rosa Marmorpilastern, Spiegeltüren und einem Hauch von Tiepolo als Deckengemälde.“

Schlichte hohe Rundbogenfenster mit Schatten spendenden, nach außen geklappten Läden, eine schmucklose gekalkte Wand, eine einfache hölzerne Bank geben der Empfangshalle der Galottis nicht nur einen „puritanisch kargen“ Charakter (Dargel), sondern auch ein gewisses rustikales, südlich-sommerliches Flair. Fremd wirkt hier der Höfling Marinelli in seiner steifen Lakaïen-Tracht und seinen Schnallenschuhen, selbstsicher tritt ihm auf diesem Terrain der verbürgerlichte Graf Appiani in Reitstiefeln entgegen. Im Gegensatz dazu die stilgenaue Rokoko-Architektur des Hofes: verspielt und von formstrenger Eleganz zugleich – wie Gründgens' Charakterisierung des Prinzen. Diese Räume sind auffallend hell ausgeleuchtet und zeigen die Vorgänge in „mitleidlosem Licht“ (Werner), wie auch Paul Otte (Berliner Volkszeitung) hervorhebt.

„In diesen schattenlosen Räumen enthüllt sich die düstere Tragödie der Emilia Galotti eindeutig – ohne Verbrämung. Es spiegelt sich in unbarmherzig hellem Licht: Auf

einem Hintergrund, der noch die kleinste Sünde des Gedankens und Herzens festzuhalten scheint.“

Zusammen mit den prunkvollen Kleidern verbreiten die Säle Glanz, geeignet, die „Bürger“ zu beeindrucken. Ein „Farbenrausch“ neben den „pastellenen Kostümen“ auch die „feinen rosa bezogenen Silbersessel“ (Dargel), die vermutlich aus dem Berliner Stadtschloss ausgeliehen waren, ohne dass dadurch freilich irgend ein inhaltlicher Zusammenhang zur vergangenen preußisch-deutschen Monarchie nahe gelegt wurde. Besonders effektiv wirkte offenbar der Einfall, die Böden der höfischen Räume mit Steinfliesen auszulegen, die die Schritte der Schauspieler knallend akzentuierten und so zur Steigerung der Dialoge und etwa auch zur Verdeutlichung der steigenden Nervosität des hin- und hertrippelnden Prinzen beitrugen. Dies sei keine „Marotte“ des Regisseurs, sondern ein „dramaturgischer Einfall“, hebt K. H. Ruppel hervor:

„Schauspieler, die in ‚Emilia Galotti‘ auf Steinfußböden gehen, nehmen die Kühle und Härte des Steines auf eine schier magische Weise auf. Sie regelt ihre seelische ‚Temperatur‘. Sie bestimmt die Diktion ihrer Sprache. Sie strahlt aus in die ganze Atmosphäre dieser Aufführung, sie schafft die Zone kalter Luft, die von dem aufkommenden und steigenden Sturm der Leidenschaft hochgewirbelt und weggerissen wird.“

Der Einsatz des Ganges – verstärkt hörbar gemacht durch verschiedene Kunstgriffe – ist ein von Gründgens auch in anderen Produktionen bewusst verwendetes Mittel. So trug er etwa als Kardinal Zampi 1952 in der Düsseldorfer Inszenierung von Cocteau's „Bacchus“ unter dem Gewand Soldatenstiefel mit klirrenden Sporen<sup>210</sup> – unsichtbar, aber hörbar und so den Charakter des Schrittes prägend und die Figurenzeichnung unterstützend. In der Eingangszene der bekannten „Faust“-Verfilmung von 1961 kündigt sich Gründgens als „Lustige Person“ zunächst akustisch durch watschelnde Schritte an, die zu hören sind, noch bevor die Figur erscheint. Und auch die Verwendung von Steinfliesen, um die Dynamik der Gänge als Bedeutung tragendes Zeichen wirkungsvoll zu verstärken, findet sich in anderen Produktionen, sie wurde bereits im Juni 1936 bei Gründgens' Inszenierung von Beaumarchais' „Der tolle Tag“ erprobt.<sup>211</sup>

Neben der historischen Konkretisierung der Rokokozeit und der Andeutung des mediterranen Spielorts haben also auch die Bühnenräume dramaturgische Funktion. Sie dienen dem Spannungsaufbau und unterstützen das Verständnis für die psychologische Situation, in der sich die Figuren befinden (Emilia im prunkvollen Lustschloss, der Höfling Marinelli im schmucklos-tugendstrengen Bürgerhaus). Sie bieten aber keinen Anhaltspunkt für über das Stück hinausweisende Parallelen oder Assoziationen, fordern beispielsweise nicht zu einer distanzierenden Betrachtung der Motivationslagen der einzelnen Figuren auf,

---

<sup>210</sup> Vgl. Curt Riess im Interview mit Utz Utermann, Gründgens-Nachlass

<sup>211</sup> Vgl. die Kritik von Bruno E. Werner, Deutsche Allgemeine Zeitung, Premiere war 3.6.1936

stören – positiv gewendet – nicht die emotionale Beteiligung des Zuschauers. Das Ziel der Inszenierung ist ein möglichst konfliktfreies Zusammenspiel illustrativer und dramaturgischer Gestaltungsmittel mit dem Ziel der Etablierung einer geschlossenen fiktiven Welt und einer stringenten Handlung in der Phantasie der Zuschauer. Die Frage der Historizität von Kostümen und Räumen tritt dabei in den Hintergrund.

**„Gutes Theater fesselt immer, gleichviel worum es sich dreht.“**

Gründgens, so beschreibt der Theaterkritiker der Kölnischen Zeitung K. H. Ruppel anschaulich, inszeniert das Stück formbewusst als „tragisches Kammerspiel“:

„Wir sehen nicht, wie es die naturalistische Milieuregie für ‚lebenswahr‘ hält, die Leidenschaften selbst, sondern ihr Bild, im Maß bestimmt und der Ordnung einer szenischen Komposition unterworfen, die um so großartiger wirkt, als sie die ihr inwohnende Erlebniskraft nicht überströmen läßt, sondern abfängt und durch die Form distanzier.“

Mit peinlichster Genauigkeit lässt Gründgens zum Beispiel Lessings veraltete Sprachformen sprechen: Da wird „geseufzet“ und man „kömmt“. Dieses Mittel dient aber nicht – was denkbar wäre – der Einbringung historischer und sozialer Realität durch möglichst authentische Sprache, sondern macht die Bühnensprache im Gegenteil zur Kunstsprache, ist Mittel der Stilisierung. Auffällig sind die musikalischen Begriffe, zu denen sich die Theaterkritiker angeregt sehen: „Jeder Takt dieser Partitur aus Worten und Sätzen hat seinen richtigen Ton, sein einzig mögliches Tempo“ (Carl Weichardt; Morgenpost). „Aus dem Dialog entwickelt Gründgens die Tragödie. Das höfische Gespräch bildet, wie die Wiederkehr des Themas in einem Rondo, die Zäsuren zwischen den Steigerungen“, und die Diktion bei Gründgens werde „auch musikalisch geformt, wie in einer Wortmelodie, die höher liegt als der gewöhnliche Sprechton und dadurch mit einer seltsam erregenden Eindringlichkeit wirkt,“ so K. H. Ruppel. Und wenn Ruppel von dieser Aufführung aus zu einer generellen Charakterisierung von Gründgens‘ Spielweise kommt, so ist damit auch ein theaterästhetisches Ideal benannt, das in besonderer Weise die gesamte „Emilia Galotti“-Aufführung prägte:

„Unter den deutschen Schauspielern ist Gründgens heute einer der wenigen, die den gewohnten Naturalismus verlassen und die auf der Bühne gewissermaßen den Kothurn besteigen, der das Spiel vom glaubhaft Alltäglichen in das scharf pointierte Besondere verwandelt, – Geist vom Theater her und doch außerordentlich diszipliniert und beherrscht, woraus vielleicht ein Teil seiner bedeutenden Wirkung zu erklären ist.“

Stilisierung, Formung, Maß, Komposition – typische, wiederkehrende Begriffe zur Charakterisierung Gründgens'scher Inszenierungskunst. Formale Präzision, faszinierende Darstellungskunst, virtuoses Ensemblespiel. „Angesichts der Farbigkeit einer fesselnden Theatergegenwart“ vergesse man die „etwas kühne Konstruktion des Schlusses“ resümiert Bruno E. Werner (Deutsche Allgemeine Zeitung) und macht damit zugleich auf ein wichtiges Problem der Aufführung aufmerksam: Erst die formale Perfektion der Inszenierung garantiert hier offenbar die Glaubhaftigkeit des Bühnengeschehens, denn inhaltlich – da sind sich die Kritiker des Jahres 1937 bei allem Respekt für den Autor einig – gibt das Stück nicht mehr viel her. Lessings klassisches „well made play“ und bürgerliches Modelltrauerspiel, in dem nach römischem Vorbild ein besorgter Vater seine Tochter ersticht, um sie so vor der Verführung durch seinen lüsternen jungen Landesherrn zu retten, schien ausgesprochen unaktuell, in der sozialen Problematik überholt, arg konstruiert und der tragische Ausgang schwer verdaulich. Allzu krass fanden diesen monströsen Tugendheroismus schon manche Zeitgenossen Lessings – bei der ersten Wiener Präsentation, noch im Uraufführungsjahr 1772, soll viel gelacht worden sein.<sup>212</sup> Die agitatorische Stoßrichtung gegen den unmoralischen Adel und die absolutistische Willkür sah man doch allenfalls bei Schillers stoffähnlichem Trauerspiel „Kabale und Liebe“ überzeugend gestaltet.

Hatte Lessing nicht ohnehin die Erschütterung der Seele und nicht den „Umsturz der ganzen Staatsverfassung“ im Auge, wie er bereits im Januar 1758 im Bezug auf seine beginnende Beschäftigung mit dem Emilia-Stoff an Friedrich Nicolai schrieb?<sup>213</sup> Allerdings war auch dies – das hat man später oft nicht begriffen – durchaus „politisch“, im Sinne der „Erziehung des Menschengeschlechts“ gemeint, geleitet vom Credo, dass der mitleidigste Mensch der beste Mensch sei, dass das Theater als Medium der Aufklärung quasi ein Trainingslager zur Herzensertüchtigung des Bürgers sein müsse.

Die Aufführung der aufklärerischen Mustertragödie des „Judenfreunds“ Lessing also vielleicht doch ein Politikum? Eine getarnte Widerstandsaktion? Doch genutzt zu versteckten Angriffen auf ein unbeschränkt autokratisches Herrschaftssystem?

Doch schon die Gestaltung des Prinzen durch Gründgens spricht gegen solch ein politisches „zwischen den Zeilen“-Inszenieren, und auch die Gewichteerteilung mit der von Bernhard Minetti dargestellten Figur des Kammerherren Marinelli macht dies deutlich. Minetti spielte die Rolle „nicht mit der üblichen Glattheit einer dienenden Wurm-Rolle“ (gemeint: die Figur des Dieners und Intrigenhelfers in Schillers „Kabale und Liebe“), sondern mit mit „einer eigenen dynamischen Kraft, die zur Triebfeder der Handlung wird“, zugleich „aus einem verschütteten Ressentiment heraus“ und dadurch menschlich glaubhaft gemacht, so Bruno

---

<sup>212</sup> So berichtet Eva König in einem Brief an Lessing; siehe: G. E. Lessing: Sämtliche Schriften. Hg. v. Karl Lachmann. 3. durchges. und verm. Aufl., besorgt durch Franz Munke. Stuttgart, Leipzig, Berlin 1886-1924, Bd.20, S. 187f.

<sup>213</sup> Vgl. ebenda, Bd.17, S. 133

E. Werner. Dies zeigte sich offenbar besonders im Ton trotzigem Aufbegehrens gegen die Vorwürfe, die sein Herr ihm immer wieder macht, um sich selbst aus der Verantwortung zu stehlen (Joachim Bremer, 12-Uhr-Blatt). „Kein glatter Höfling, eher etwas soldatisch rau in der Haltung“ und „laut“, charakterisiert Fechter, und auch Ruppel unterstreicht, Minetti spreche den Marinelli „anders, als man es gewohnt ist. Nicht unterwürfig, schmeichlerisch und gedämpft, sondern hart, mit der bösen Kälte einer vollkommen gewissenlosen Natur.“

Leopold Jessner hatte dagegen in seiner Inszenierung 1931 am Schillertheater die Rolle mit dem „dämonischen“ Chargenspieler Aribert Wäscher besetzt, der – von der Theaterkritik kontrovers aufgenommen – die Karikatur des servilen Höflings (E. M., Berliner Morgenpost, 19.4.1931) gegeben und die deformierende Wirkung der gesellschaftlichen Zwangssituation grotesk ausgestellt hatte :

„Gepudert und mit Flitterröckchen bekleidet wie ein Clown in der Manege hüpfte er in groteskem Laufschrift über die Bühne, spricht seine Sätze nicht, sondern lässt sie wie Feuerwerksfrösche explodieren“,

charakterisierte Otto Alfred Palitzsch mit Empörung diese Darstellung in der Vossischen Zeitung (19.4.1931). In Gründgens' Inszenierung dagegen sind beide, Prinz und Kammerherr, „große Herren und Kavalier“ (Hans Knudsen, Der Angriff), Marinelli ist der „Vertraute“, wie er sich, wenn auch mit ironischer Bitterkeit, bei Lessing selbst bezeichnet (I,6), der in Gegenwart seines Herren Platz nehmen darf, ihm mit Ironie und Härte im Dialog mit einiger Offenheit entgegentritt, auch wenn er zu Mäßigung und Beschwichtigungen gezwungen ist. Und da er, wie im – als heftiger „Zusammenprall“ inszenierten (vgl. Bruno E. Werner) – Gespräch mit dem Graf Appiani unterstrichen wird, vom Prinzen abhängig ist, sitzen sie auch in einem Boot, was das „verschüttete Ressentiment“ erklären mag, das Werner als menschlichen Hintergrund der Figurenzeichnung durch Minetti beobachtet hat. 1978 von einem Studenten telefonisch befragt,<sup>214</sup> teilte Minetti zu seiner Rollengestaltung mit, Gründgens sei von dem Einfall ausgegangen, Marinelli und der Prinz hätten in ihrer Jugend zusammen die Kadettenanstalt besucht, hätten gemeinsam Streiche ausgeheckt etc., stünden sich persönlich also sehr nahe, allerdings sei Marinelli trotz dieses kameradschaftlichen Verhältnisses durch seine gesellschaftliche Position, aber auch durch Karrieresucht veranlasst, den Aufträgen des Prinzen nachzukommen. Minetti wies zudem den Interpretationsvorschlag des Studenten zurück, Gründgens habe mit betonter Härte und Aggressivität Marinellis womöglich eine zeitkritische „Parallele zum Nationalsozialismus“ ziehen wollen, diesen also als zynischen Nazischergen ausgestellt. Dass Gründgens irgendwelche Absichten gehabt habe, „seine Kritik an den herrschenden Verhältnissen in

---

<sup>214</sup> Diese Niederschrift findet sich in einer ohne Verfasseramen überlieferten theaterwissenschaftlichen Seminar-Arbeit aus dem Sommersemester 1978 in einem Materialkonvolut, das mir Henning Rischbieter freundlicher Weise zur Verfügung gestellt hat.

diese Kunstfigur einfließen zu lassen“,<sup>215</sup> hielt Minetti in der Rückschau für abwegig. Bei Jessners Inszenierung dagegen schien mit der karikaturhaften Überzeichnung Marinellis durch Wäscher das Gewicht weniger auf den individuellen psychologischen als auf den gesellschaftlich-politischen Moment gelegt: Jessner betonte den Zwangscharakter des Verhältnisses zwischen Marinelli und Prinz Hettore durch die Unterstreichung der Stereotype höfischen Lakaienverhaltens, die die höfische Gesellschaftsordnung dem Kammerherrn zuweist. Wäscher gab als Marinelli also offenbar die „Kreatur“ und weniger den Kreator der sich im Stück entfaltenden Katastrophe. Die groteske Spielweise war als negativer Kommentar auf eine offenkundig „denaturierte“ und denaturierende Herrschaftsform zu verstehen. Und im Kontext der politischen Diskurse der Weimarer Republik wird man vermuten dürfen, dass Regisseur Jessner hier, wie schon in Klassiker-Inszenierungen der zwanziger Jahre, auch die obrigkeitsstaatliche Herrschaftsordnung des Kaiserreiches noch im Blick hatte. In Gründgens' Inszenierung dagegen ist Marinelli weniger „Kreatur“, sondern „Triebfeder der Handlung“ (Werner), „die verwöhnten Launen des Prinzen lenkend wie ein Puppenspieler die Marionetten“ (Dargel), der „Urheber alles Bösen“ (Weichardt). Dies entlastete weitgehend die Rolle des Prinzen, in der Gründgens virtuos den weichen, schwachen, jammernden und verzweifelt hin- und her tänzelnden, infantilen Narziss spielen konnte, der in Lessings Prinz durchaus auch angelegt ist.

Jessner hatte versucht, wenigsten etwas an politischer Brisanz zu retten, indem er bei seinem Prinzen, gespielt von Hans Otto, die Züge des unmoralischen Autokraten, des Vertreters einer privilegierten und rücksichtslosen Kaste betonte und die menschlich betroffenen Schlusssätze des Prinzen strich.<sup>216</sup> Anders bei Gründgens: Schon von seinen Schauspiellehrern als talentierter Gestalter problematischer Naturen gelobt,<sup>217</sup> verstand es Gründgens offenbar gerade, einen schwachen Prinzen dem Publikum menschlich näher zu bringen – ohne freilich im Gegenzug, wie dann erst Fritz Kortner 1970 am Wiener Burgtheater, in seiner Inszenierung die mörderische Bürgermoral des Odoardo auf die Anklagebank zu setzen.<sup>218</sup> Hans Knudsen (Der Angriff) befindet über Gründgens' Prinz:

„Er nimmt der Gestalt im Grunde manches von ihrem Verbrechertum, weil er für alle Gier noch einen fast weichen und warmen Ton findet. Wenn er Emilia in seinem Schloß gegenübersteht, dann klingt alles wie aus echtem Gefühl geboren –, nicht, als spreche er das Klischee vieler früherer Begegnungen ähnlicher Art. Dieser Prinz ist schlecht, weil kein guter Mensch ihn führt, sondern das willige Geschmeiß der Marinellis ihn abgleiten läßt.“

---

<sup>215</sup> Ebd.

<sup>216</sup> Vgl. die Kritik von O. A. Palitzsch; Vossische Zeitung, 19.04.1931

<sup>217</sup> Vgl. Gustaf Gründgens. Eine Dokumentation des Dumont-Lindemann-Archivs..., S. 19

<sup>218</sup> Siehe die Kritik von Ivan Nagel in: Theater heute 6/1970

Nicht die Autokratie ist schlecht, sondern der Autokrat nur schlecht beraten. Die individuelle Charakterschwäche und eine unglückliche zufällige Konstellation führen die Katastrophe herbei, nicht eine Gesellschaftsordnung, die diese Kombination erst tödlich macht.

Indem es letztlich weniger um das Prinz-Sein des Prinzen, als um sein – tragisch fehlbares – Menschsein geht, verflüchtigt sich tendenziell der konkrete gesellschaftliche Gehalt ins Reich des Zeitlos-Allgemeinmenschlichen. Von den sozialen Problemen des Stückes bleibt so wenig mehr übrig als der interessante Einzelfall, die „erregende Spannung eines großen Kriminalfalles“ (Max Geisenheyner, Frankfurter Zeitung). Denn auch die Seite der „Bürger“, der Galottis (und des zu den Murmeltieren entlaufenen Adligen Appiani), verliert an sozialer Kontur, wenn man ihr standesbewusstes moralisches Handeln nicht – wenn auch als Problem – ernst nimmt, sondern im doppelten Wortsinn „überspielt“. Odoardo (in der Darstellung Friedrich Kayßlers), dessen Tat man im Grunde für unangebracht hält, erregt keinen Widerspruch und keine Lacher. Odoardo erscheint in den Kritiken auch weniger als „Bürger“, sondern als der „Preuße in Italien“ (Bornemann). Damit verband man offenbar – und nur halb im Ernst – einen altmodisch-gestrengen und keineswegs besonders „bürgerlichen“ Ehrenkodex, der solchen tragischen Ausgang noch zu lizenzieren vermochte, zumindest weitere Nachfragen zu beschwichtigen geeignet war. Im Grunde aber, so resümieren einhellig die Kritiker, sind die Konflikte des Stückes veraltet, das Spiel jedoch ist großartig: Die Handlung, die Mordtat erhält Überzeugungskraft – nicht im Bezug auf einen außer dem Theater liegende Realität, sondern rein durch die formale Virtuosität ihrer Präsentation. Die Wirkungsmächtigkeit solchen Theaters bedarf keiner Unterstützung durch einen Wirklichkeitsbezug. F. W. Schmoldt (Der Westen) bringt dies auf den Punkt: „Gutes Theater fesselt immer, gleichviel worum es sich dreht.“

Aber: Indem Gründgens absieht von außertheatralischen Wirklichkeiten, zufälligen politischen Aktualitäten aus dem Weg geht, nicht den „Umsturz der ganzen Staatsverfassung“, sondern die „Seelenschütterung“ im Auge hat, die packende Wirkung, die aus dem präzisen Abrollen der formalen Verknüpfungen, der Glaubhaftmachung der werkimmanenten Handlungslogik erwächst: erfüllt solche „Werktreue“ nicht tatsächlich des Verfassers Absichten?

Lessings Charakterisierungskunst bedient sich ausführlich und in bewusst kalkulierter Gestaltung äußerer Zeichen für die Widergabe innerer Verfasstheit und Vorgänge. Er breitet virtuos die Mittel indirekter Charakterisierung aus, seine Figuren sind dabei Individuationen eines Typischen, das wiederum in typischen Sätzen, Gesten und Verhaltensmustern klar erkennbar ist, und das seine Problematik durch den tragischen Ausgang erweist, den die Konfrontation der Figuren in einer bestimmten Handlungssituation notwendigerweise nach sich zieht. Lessings Dramentechnik kam so Gründgens‘ auf rationale Absicherung setzender Darstellungs- und Inszenierungskunst besonders entgegen. Der Begriff des „intellektuellen

Schauspielers“, den Gründgens verabscheute, der ihm aber gerne beigelegt wurde, bezeichnet einen Einsatz mehr aus Überlegung denn aus „emotionaler“ Intuition gewonnener Mittel. Die klare und deutliche, spielerisch virtuose Demonstration des Charakters – im Gegensatz zu einer „einfühlenden“ Verkörperung – schien für Gründgens‘ Darstellungsweise kennzeichnend. Am Beispiel seiner Hamlet-Darstellung wurde dies bereits ausführlich diskutiert. Auch seine Inszenierungen erreichten ihre besondere Qualität eher durch Fülle und Raffinement als durch Komplexität und „Tiefe“. Erika Fischer-Lichte spricht daher gar von einer „Intellektualisierung der Klassiker“ als Kennzeichen für Gründgens‘ Inszenierungsweise<sup>219</sup> und sieht darin in der NS-Zeit eine bewusste ästhetische Gegenposition zu Irrationalismus und verschwommener Gefühllichkeit in der herrschenden NS-Ideologie und dem Kunstgeschmack ihrer Vertreter, zu einer „Überwältigungsästhetik“, wie sie oben etwa am Beispiel der Aufführung von Johsts „Schlageter“ beschrieben wurde. Allerdings bestimmten solche NS-Versuche nach der „Machtergreifungs“-Phase sehr bald nicht mehr die Theaterpolitik der NS-Regierung oder gar den Theater-Alltag im „Dritten Reich“. Und was die „Intellektualisierung“ anbelangt, wird man differenzieren müssen: Von Rationalität geprägt war in Gründgens‘ Arbeitsweise die „Produktionsseite“ – klare Dramaturgie, klar begründeter und raffinierter Einsatz verschiedenster Mittel<sup>220</sup> – nicht aber, was die in der Aufführungsästhetik angelegte Rezeptionsweise betraf. Diese war – mit Brechts Terminologie – zweifellos „kulinarisch“, nicht darauf bedacht, distanzierte Reflektionsprozesse über dem Stück zugrunde liegende (in diesem anschaulich gemachte) gesellschaftliche Realitäten auszulösen. Gründgens‘ Theater war keine intellektuelle Mission. Wenn Gründgens, wie K. H. Ruppel in einer bereits eingangs zitierten Passage seiner Kritik feststellt, bei seiner „Emilia Galotti“-Inszenierung durch stilisierenden Zugriff die „Distanz gebietende Form“ des Stückes herausgearbeitet hat, so widerspricht dies nicht dieser grundsätzlichen Feststellung. Ruppel macht dies selbst deutlich, wenn er von Gründgens‘ Inszenierung die nur scheinbar paradoxe Erkenntnis ableitet:

„Wird auf der Bühne nur ‚lebenswahr‘ gespielt, so wird es ‚Theater‘. Wird aber das Spiel stilisiert, so erscheint in der Wahrheit der Kunst auch die Wahrheit des Lebens.“

Die „Wahrheit des Lebens“ bedeutet dabei nichts anderes als die Glaubhaftmachung der Handlungslogik, der die formale Geschlossenheit, die Überzeugungskraft des konsequenten Stils in der dargelegten Weise dient. Dass darüber hinausgehende Erkenntnisse – konkrete soziale oder politische – möglich seien, wird von den Theaterkritikern dagegen bestritten. Bei aller „Kühle“: die Zuschauer zeigen sich „gefesselt“ (Schmoldt).

---

<sup>219</sup> Vgl. E. Fischer-Lichte: Berliner Theater im 20. Jahrhundert..., S. 26

<sup>220</sup> Als ein sicheres „Korsett“ für den dann durchaus emotional engagierten Schauspieler Gründgens, siehe „Hamlet“-Kapitel dieser Arbeit.

Doch bleibt die Frage: Ist dieser stilisierende Inszenierungs-Zugriff als „werkgetreue“ Lessing-Interpretation den Absichten des Verfassers verpflichtet? Lessings Dramentechnik verknüpft klassizistisches Formbewusstsein – am Studium Shakespeares und einer neuen Lektüre des Aristoteles kritisch revidiert – und Elemente der Typenkomödie der Aufklärung mit der Ideologie und Empfindungsweise des bürgerlichen Trauerspiels. Aus der ästhetischen Perspektive der Lessing-Zeit schien dies aber gerade dem Zug zum „Natürlichen“ zu entsprechen, den sich das Bürgertum als Kampfbegriff gegen eine erstarrte Formenstrenge höfischer Kunstideale auf die Fahnen geschrieben hatte. Dass der Dramatiker nach Lessings Überzeugung seine Figuren und Konflikte „einen Finger breit über der Natur“ anzulegen hatte, um sie für die Allgemeinheit bedeutsam zu machen und nicht als merkwürdiger Einzelfall erscheinen zu lassen – eine wirkungsästhetisch begründete Reformulierung der Forderung nach „Fallhöhe“ – darf dieses nicht verdecken. Wie stilisiert und verfremdet auch immer: Lessings Stück bezog sich auf eine real existierende Gesellschaftsordnung. Typisierende Figurenzeichnung und künstlerisch zugespitzter Konfliktverlauf sollten Grundstrukturen dieser real existierenden Gesellschaftsordnung im Lichte eines bürgerlichen, universalistischen Moralbegriffs transparent machen. Und bei aller formalen Gefasstheit erschienen bürgerliches Sujet und Prosasprache, Figurenzeichnung und Darstellung „natürlichen“ Empfindens in Lessings Stück als Kennzeichen einer kämpferisch bürgerlichen Dramaturgie, die im Übrigen auch die Legitimität ihres eigenen Mediums im bürgerlichen Moraldiskurs erst durch die Behauptung moralischer Nützlichkeit hatte erringen können. Im Gegensatz dazu pointierte Gründgens aber in seiner Inszenierung gerade, wie K. H. Ruppel unterstrich, Formstrenge und Stilisierung, die künstlerische „Distanzierung“ von den im Stück dargestellten Leidenschaften durch die formale Gestaltung – mithin Grundzüge einer Ästhetik, wie sie dann eher in der folgenden „Kunstperiode“, so in der von Schiller formulierten Autonomieästhetik in den Vordergrund traten, und zwar auch in kritischer Abgrenzung zu Lessing. In Gründgens' Inszenierung werden Lessings wirkungsästhetische Absichten nicht mehr wirklich ernst genommen, aber andererseits die Erfahrungen der Moderne ausgeblendet, die den Gehalt, vielleicht auch die Form des Stückes problematisch machen müssten. Lessing glaubte, durch die Erregung von Mitleid (via Theater), durch die Erschütterung der „ganzen Seele“ – was tief greifender gemeint war, als unsere moderne „Betroffenheit“ – den Menschen und somit die Gesellschaft verbessern zu können. Die Geschichte der bürgerlichen Kultur seit Lessings Zeit hat gezeigt, wie dies als „Seelenpflege“ zur Ersatzhandlung verkommen kann, die sich affirmativ gegenüber den Zuständen verhält, gegen die sie eigentlich – so bei Lessing – mobilisiert werden sollte.

Dass Lessings Text in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts aber nicht mehr „natürlich“, sondern eher formstrenge und artifizuell wirkte, ist leicht erklärlich angesichts des Entwicklungsstandes psychologisch-realistischer Dramaturgie, spätestens aus der Erfahrung

des naturalistischen Theaters zu Beginn des 20. Jahrhunderts, mit dem verglichen Lessings Text eine ehrwürdige Patina „zeitloser“ Kunstfertigkeit erhielt, die er zu seiner Entstehungszeit natürlich nicht besessen hatte. Zudem stellten sich die gesellschaftlichen Grundlage des Stückes nicht mehr in gleicher Weise dar. Wenn Gründgens nun – als Regisseur und Hauptdarsteller – diesen Kunstcharakter durch Stilisierung unterstrich, und nicht etwa – was ja vorstellbar ist – den Versuch unternahm, den „Zug zum Natürlichen“ unter den aktuellen Gegebenheiten durch Spielweise und Inszenierung zum Ausdruck zu bringen, so ist darin eine künstlerische Entscheidung zu sehen, für die der Begriff der „Werktreue“ kein eindeutiges Argument liefert. „Werktreues“ Inszenieren, das angeblich den Absichten des Dichters nachkommen will, steht vor dem Dilemma, dass solche Erfahrungen in der Entwicklung des Mediums (seitens des Publikums wie auch der Theaterleute selbst) schlechterdings nicht zu hintergehen sind. Dramenschreiben als künstlerisches Handeln ist – wie das Aufführen von Stücken – situationsbezogene Kommunikation, und die „ursprüngliche“ Situation kehrt nicht wieder, weder was die Produktions- noch was die Rezeptionsvoraussetzungen angeht, und auch nicht was die technische und ästhetische Entwicklung des Mediums anbelangt. Inszenieren bedeutet immer Interpretation, Auswahl, Schwerpunktsetzung – und nicht zuletzt: Realisierung einer ästhetischen Gesamtkonzeption, an deren Zustandekommen viele Faktoren beteiligt sind, die der Damentext kaum oder überhaupt nicht determiniert.<sup>221</sup>

### **„Werktreue“?**

Aus dieser Analyse ergeben sich also hinsichtlich des Problems der „Werktreue“<sup>222</sup> zunächst mehrere wesentliche Ergebnisse:

1. Die besonderen Qualitäten von Gründgens' „Emilia Galotti“-Inszenierung lassen sich nicht in erster Linie als Verwirklichung der „Absichten des Autors“ beschreiben, sondern als Verwirklichung von Gründgens' eigenen theaterästhetischen Idealen, denen das Stück in gewissen Aspekten entgegenkam. Die gesellschaftskritischen Implikationen und wirkungsästhetischen Hoffnungen Lessings dagegen – und damit die von ihm vertretene Funktion des Theaters als Medium einer sich durch kritischen Diskurs etablierenden bürgerlichen

---

<sup>221</sup> Dass sich beim „Transformationsprozess“, der unvermeidlich zwischen Drama und theatralischer Aufführung stattfindet, Inszenierungsentscheidungen nicht quasi objektiv aus Autorenabsichten ableiten lassen, hat auch Erika Fischer-Lichte mit dem Vokabular der Theatersemiotik durchdekliniert. Siehe: E. Fischer-Lichte: Was ist eine „werkgetreue“ Inszenierung? Überlegungen zum Prozeß der Transformation eines Dramas in eine Aufführung, in: Dies. (Hg.): Das Drama und seine Inszenierung, Tübingen 1985, S. 40

<sup>222</sup> Zum Begriff der „Werktreue“ siehe auch: Jan Berg: Werktreue: eine Kategorie geht fremd. Über Klassikeraufführungen. In: TheaterZeitSchrift I (1982), S.93-100; und Günther Rühle: Anarchie in der Regie? In: Ders.: Anarchie in der Regie? Theater in unserer Zeit. Bd.2...S, 92-124

Öffentlichkeit – werden weitgehend ausgeblendet. Gründgens kühle, stilisierende Interpretation dient daher auch nicht dazu, historische oder gar aktuelle gesellschaftliche Zusammenhänge für das Verständnis der Zuschauer aufzuschließen, sondern bleibt im Grunde die geschmackvolle Kunst, ein Stück zu einer spannenden Attraktion zu machen, dessen Handlung und Thematik man eigentlich nicht mehr für überzeugend oder bedeutsam hält. Der verehrungsvolle „Dienst am klassischen Werk“, dem sich die Kunstideologie der „Werktreue“ verschreibt, scheint also auf Gehalte einzelner Werke nicht angewiesen zu sein. Man wird darüber streiten können, ob das, was an „Allgemeinmenschlichem“ und „zeitlosen Werten“ übrig bleibt, als Kern oder doch eher als Rest des Stückes anzusehen ist.

2. „Werktreue“ bedeutet nicht in erster Linie „Texttreue“. Wenn Gründgens in seine „Emilia Gallotti“-Inszenierung veraltete Sprachformen benutzt, dann zugunsten eines stilisierenden Effekts, der nicht mit „Werktreue“ zu rechtfertigen ist, da diese Sprache natürlich zu Zeiten des Verfassers Lessing nicht veraltet war. In der Regel werden aber auch sprachliche Modernisierungen, Kürzungen und Streichungen ganzer Szenen und Rollen, Tilgung dunkler oder missverständlicher Stellen von Befürwortern „werkgetreuer“ Aufführungspraxis unter bestimmten Bedingungen anstandslos akzeptiert. Im Gegenteil können ausgiebige Bearbeitungen in einzelnen Fällen geradezu als Voraussetzung gelten, dass eine Aufführung als „werkgetreu“ gelten kann.<sup>223</sup> Gründgens selbst verteidigt so z. B. im Februar 1943 das Streichen von Klassikerstellen, die als Anspielungen auf aktuelle Ereignisse hätten verstanden werden können. Aus dem Osterspaziergang in „Faust“ strich er während des Krieges:

„Nichts Besseres weiß ich mir an Sonn- und Feiertagen,  
Als ein Gespräch von Krieg und Kriegsgeschrei,  
Wenn hinten, weit in der Türkei,  
Die Völker aufeinanderschlagen.  
[...]  
Herr Nachbar, ja! so laß ich's auch geschehen:  
Sie mögen sich die Köpfe Spalten.  
Mag alles durcheinander gehn;  
Doch nur zu Hause bleib's beim alten.“<sup>224</sup>

Interessant ist die Formulierung der Begründung:

„In einer Zeit totalen Krieges klingt das doch nicht gar so harmlos. Ich habe diese Striche vorgenommen, weil mir eine von Goethe niemals gemeinte und den heiteren

---

<sup>223</sup> Vgl. die Beobachtung von Scott Colley, dass gerade Laurence Oliviers einschneidende und drastisch vereinfachende Film-Bearbeitung von Shakespeares „Richard III.“ (1966) als besonders „archetypisch“ und „authentisch“ aufgenommen worden sei; S. Colley: Richard's himself again. A Stage History of Richard III., Westport 1992, S. 4

<sup>224</sup> G. Gründgens: Der Hund des Aubry; zit. nach: Ders.: Wirklichkeit des Theaters..., S. 85

Frieden des Osterspazierganges, den mancher vermißt hat, empfindlich störende Aktualität die Dichtung überschwemmt hätte.“<sup>225</sup>

Hier wird nicht nur politische Selbstzensur ästhetisch legitimiert – politische Rücksichtnahme und ästhetisches Ideal überschneiden sich: „Dichtung“ soll nicht durch „Aktualität“ gestört werden, das geschlossene „Werk“ ist angepeilt, abgedichtet gegenüber der es umgebenden Wirklichkeit.

3. „Werktreue“ behauptet, sich auf die „Absicht des Verfassers“<sup>226</sup> zu berufen, schließt aber zugleich mögliche Verfasserabsichten aus, die nicht mit einem konservativ-bürgerlichen Kunstbegriff in Einklang zu bringen sind, der sich in den dreißiger Jahren geradezu militant gegen Kunstkonzeptionen der Moderne zur Wehr setzte. Im Mittelpunkt steht dabei weniger das Bemühen, Form und Gehalt des einzelnen Bühnenwerkes gerecht zu werden, sondern die Funktion des Mediums Theater selbst. „Der Theaterabend“, so diagnostiziert Gründgens bereits 1932 zustimmend, „soll heute keine Fortsetzung eines von Sorgen zerrissenen Tages sein, er soll in eine andere, bessere Welt entführen“.<sup>227</sup> „Erschüttern“, „Erheben“ und „Ablenken“ sind die Funktionsbestimmungen, die Gründgens hier anklingen lässt und die das „werktreue“ Inszenieren anleiteten. Auch Jessner nahm ja in seinen Klassiker-Inszenierungen für sich in Anspruch, den „zeitlosen“ Kern der Dichtungen erfasst und durch In-Bezugsetzen mit der politischen Gegenwart anschaulich gemacht zu haben. Nur sah sich der Zuschauer dadurch nicht in eine „bessere Welt entführt“, sondern auf die vorhandene Realität zurückgeworfen.

4. Eine weitere Beobachtung sei angefügt: Wie in Fragen der Textgestalt so können „werkgetreue“ Aufführungen auch in der Ausstattung durchaus „modernisiert“ sein. Gründgens' ungewöhnliche (und dem Verfasser Lessing unbekannt) Rockschnitte in „Emilia Galotti“ stören nicht, sondern tragen zur „werktreuen“ Qualität der Aufführung bei. Historische Korrektheit im Ausstattungsdetail – sei es mit Bezug auf die im Stück gegebenenfalls dargestellte Zeit, sei es mit Bezug auf das, was sich der Autor vorgestellt haben mag – wird von „werktreuen“ Inszenierungen nicht unbedingt angestrebt. Im Gegenteil: Klappernde Rüstungen oder grotesk erscheinende historische Moden können als ebenso störend empfunden werden wie freie Ausstattungs-Entwürfe des Avantgarde-theaters. Eine „Rekonstruktion“ einer Uraufführungsinszenierung eines klassischen Werkes etwa wäre durchaus keine „werktreue“ Aufführung, denn sie würde historische Differenzen in Spiel- und Sehweise offensichtlich machen und damit eine Reflektion über das Medium Theater ermöglichen, an der das Theater der „Werktreue“ nicht interessiert ist. „Werk-

---

<sup>225</sup> Ebd.

<sup>226</sup> Vgl. Gründgens' erste Rede als Präsident des Bühnenvereins 1948 mit der Forderung, „daß werkgetreu inszeniert werden soll; das heißt, ein Werk ist so zu interpretieren, wie es vom Dichter gemeint ist.“ In: G. Gründgens: Wirklichkeit des Theaters..., S. 159ff.

<sup>227</sup> Zit. nach: G. Gründgens: Wirklichkeit des Theaters..., S. 19f.

getreue“ Aufführungen sind in der Hinsicht ausgesprochen „aktuell“, dass sie Fragen nach der Historizität der Ausstattung – und darüber hinaus: der dargestellten Vorgänge – in der Regel gerade nicht stellen. Die Differenz, die sie – als Kunstwerk – zur alltäglichen Erfahrung aufbauen, ist keine, die zur distanzierten Betrachtung historisch fern gerückter Vorgänge und damit zum kritischen Vergleich mit Strukturen der Gegenwart einlädt. „Werkgetreues“ Inszenieren arbeitet nicht das Fremde heraus, sondern setzt auf das Vertraute. Und mit diesem muss es in gewisser Weise auch Schritt halten, denn das Vertraute von heute ist das Veraltete von Morgen. Entstehen hier Lücken, entsteht auch Raum für nicht erwünschte Reflektionen. Konvention ja, aber immerfort modernisiert. Dies macht den affirmativen Charakter „werktreuen“ Inszenierens aus und die Grenzen für sein Entwicklungspotential, dessen Spannweite man z. B. an Gründgens‘ „Faust“-Inszenierungen bis hin zu den Hamburger Arbeiten mit dem Bühnenbildner Teo Otto in den fünfziger Jahren beschreiben könnte. Um die angestrebte Funktion des Theaters im sich wandelnden gesellschaftlichen Kontext zu gewährleisten, musste sich auch „werktreues“ Inszenieren modifizieren. In den sechziger Jahren schienen diese Entwicklungspotentiale erschöpft, nicht zuletzt, da die zugrunde liegenden Funktionsbestimmungen von neuen Publikumsschichten und Theaterleuten zunehmend in Frage gestellt wurden.

Die Widersprüchlichkeiten der Berufung auf Werktreue sind auch in Gründgens eigenen Aussagen offenkundig. In einem Vortrag von 1937 schildert Gründgens zum einen anschaulich, wie für ihn die Inszenierungsarbeit nur darin bestünde, das beim ersten Lektüreeindruck „für richtig Erfühlte“ handwerklich umzusetzen,<sup>228</sup> andererseits solle der Regisseur „keine eigene Auffassung vom Werk“ haben, sondern „die Auffassung des Dichters“ wiedergeben.<sup>229</sup> Dieser Widerspruch erscheint noch einmal in anderer Gestalt am Schluss des Textes, an dem Gründgens ein „Bekenntnis zur Form“ formuliert: Erst die Form wandle jeden Inhalt zur Kunst, und daher sei es Aufgabe des Regisseurs, die „strenge, knappe und klare Form“ für die „Übermittlung einer Dichtung“ zu finden. Es gäbe aber keine Einheitsform, sondern für „beinahe jedes Stück eines jeden Dichters“ sei eine eigene Form zu finden, denn:

„es ist in jedem Falle eine zeitbestimmte Form, denn ob er [der Dichter; P. J.] will oder nicht, ob er es glaubt oder nicht, ob er es weiß oder nicht: jeder Künstler setzt seine Kunstwerke in Beziehung zu der Zeit, in der er lebt und schafft, da hilft kein noch so geniales Sichgebärden auf irgend einen fernen welt- und zeitabgewandten Kunststern zu;“

Bemerkenswerte Schizophrenie: Einerseits wird die Historizität und Kontextabhängigkeit künstlerischer Formung im Bereich der Dichtung anerkannt und sogar ausdrücklich für „jeden

---

<sup>228</sup> Vgl. G. Gründgens: Regie. In: Ders.: Wirklichkeit des Theaters..., S. 26ff.

<sup>229</sup> Vgl. ebd., S. 33

Künstler“ vorausgesetzt. Andererseits soll die Kunst der Inszenierung, die doch in der selben Weise von Gründgens als Formungskunst bestimmt wird und damit ebenso als „zeitbestimmt“ anzusprechen wäre, sich „werkgetreu“ verhalten, also eine offenbar ein für allemal fixierte „Absicht“ des Autors umsetzen, zu der auch seine Formungsleistung – erst die macht ihn ja zum Künstler – zu zählen wäre.

Tatsächlich konkurrierten also in Gründgens' theaterästhetischen Definitionsversuchen zwei durchaus differente Prinzipien, ja die Berufung auf die „Werktreue“ erscheint letztlich nur legitimatorische Absicherung dessen, was als aufführungsästhetisches Ideal im Mittelpunkt steht: die aus allen Wirklichkeitsbefangenheiten hinwegstilisierte, formvollendete und nur auf sich selbst verweisende Kunst, das „Große Theater“.

Das Auseinanderfallen von tatsächlichem (und immer wieder zu verwirklichen gesuchtem) ästhetischen Ideal und „werkgetreuem“ Anspruch musste umso offensichtlicher werden, je weniger den zu inszenierenden Werken mit Stilisierung und Klarheit allein beizukommen war. Von der Kritik an Gründgens' Bemühungen um Shakespeare war schon die Rede.<sup>230</sup> Nicht verwunderlich, dass Gründgens z. B. weder Gerhart Hauptmann noch Strindberg inszenierte und man ihm nach 1945 vorwerfen konnte, er ignoriere auf seinen Spielplänen wesentliche Entwicklungen moderner Dramatik. Nimmt man aber die von Gründgens selbst formulierte These ernst, wonach die Form künstlerischer Arbeit nicht ohne Zeitbezug zu denken ist, muss man natürlich auch nach dem Zusammenhang zwischen Gründgens' ästhetischen Idealen und der NS-Zeit fragen, in der sie sich offenbar am ungehindertsten – im Gegensatz zu den Behinderungen, die er in der Endphase der Weimarer Republik empfand (s. o.) – entfalten konnte. War dieser Zeitbezug, wie später gemeinhin behauptet, ein bloß negativer?

---

<sup>230</sup> Vgl. Abschnitt zu Darstellungsstil und Persönlichkeit im „Hamlet“-Kapitel dieser Arbeit.