

## Schluss

### Das „zuchtvolle Theater“. Das Gründgens-Theater und die NS-Kulturpolitik

Wie verhielt sich nun der Diskurs der „Werktreue“ zur nationalsozialistischen Kulturpolitik? War der Rückzug auf „großes Klassikertheater“ in klaren, unangreifbaren Inszenierungen die – vielleicht einzig mögliche – Weise, „ästhetische Opposition“ (nach dem Begriff von Karsten Witte<sup>1</sup>) zu leisten gegen eine NS-Kulturpolitik, die – so wurde nach 1945 behauptet oder vermutet – vom Theater eine „Politisierung“, eine „Plebejisierung“ (im KdF-Sinne)<sup>2</sup> und/oder ein „Irrationalisierung“, d. h. die Zuwendung zu einer „Überwältigungsästhetik“<sup>3</sup> gefordert habe?

Tatsächlich galt die Wiederherstellung eines „werkgetreu“ inszenierten Klassikertheaters als Kern der „Gesundung“ des Theaterwesens unter Obhut des NS-Regimes. Ein im Völkischen Beobachter zur „Reichstagswahl“ vom 26. März 1936 veröffentlichter plakativer Aufruf an die „Deutschen Künstler“ fasst noch einmal das bereits in der „Kampfzeit“ entworfene stereotype Horrorbild des Theaters der Weimarer „Verfallszeit“ zusammen. Nicht nur, dass Autoren wie Bruckner, Brecht, Toller oder Carl Sternheim die „klassische Forderung des Theaters als eine moralische Anstalt“ zunichte gemacht hätten, sondern, wie das Weimarer „System“ das „wirklich Große der Vergangenheit besudelt“ habe (so eine zitierte Hitler-Formulierung), wird ausdrücklich auch an der Inszenierungspraxis festgemacht:

„Über das spielplanpolitische Gesicht des Theaters hinaus waren die deutschen Bühnen zu einem Tummelplatz extravaganter Regie-Ideen herabgewürdigt worden. Nur eine kleine Gemeinde intellektueller Snobs erfreute sich an diesem Experimentier-Kabarett der von den Herren Kerr und Genossen gelobten Regisseure wie Piscator usw. und ‚Stars‘. Verschwunden war der ehrlich kämpfende und sich dem Dichtwerk verbunden fühlende Schauspieler und Theaterleiter...“

Dass es sich beim (später so genannten) „Regietheater“ – im Gegensatz zur Arbeit von „sich dem Dichtwerk verbundenen fühlenden“ Theaterleuten – um das Austoben einer subjektiven Willkür eitler Regisseure handle, das eigentlich niemand sehen wolle und nur durch Kritiker-

---

<sup>1</sup> Siehe: Karsten Witte: Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomödien im Dritten Reich. Berlin 1995; Witte würdigt insbesondere die Filmkomödien Helmut Käutners.

<sup>2</sup> Siehe sinngemäß. z. B. K. H. Ruppels rückschauendes Resümee in : H. Rischbieter (Hg.): Gründgens. Schauspieler, Regisseur, Theaterleiter...S. 9-28; ganz ähnlich zur Situation des Deutschen Theaters in Berlin: Wolfgang Drews: Die klirrende Kette...

<sup>3</sup> E. Fischer-Lichte: Berliner Theater im 20. Jahrhundert..., S. 26

Cliquen künstlich hochgejubelt werde, entspricht dem wiederkehrenden Argumentationsmuster der „Werktreue“-Ideologie. So richtete sich z. B. das von Gründgens' initiierte „Düsseldorfer Manifest“ von 1952 in sehr ähnlicher Weise „gegen eine willkürliche Interpretation der Dichtung durch ungerechtfertigte Experimente, die sich zwischen Werk und Zuhörer drängen.“<sup>4</sup> Und Goebbels selbst benutzte den Begriff der Werktreue, etwa als er 1942 per Erlass gegen die „kleinliche Bilderstürmerei“ mancher Intendanten einschritt, die sich offenbar veranlasst sahen, religiöse Szenen in „stehenden Werken von anerkanntem Wert“ (Goebbels) abzuändern: „Ich ersuche bei der Aufführung solcher Stücke um das notwendige kulturhistorische Verständnis und um werkgetreue Inszenierung“, so der Propagandaminister.<sup>5</sup>

Dass sich die Nutzung des „Werktreue“-Ideologie in der NS-Theaterpolitik nicht auf solche Detailprobleme beschränkte, sei im Folgenden deutlich gemacht. Dabei erscheinen die Positionen des Propagandaministers Goebbels besonders relevant, da er sich durch seine Funktion weit stärker zu einer pragmatischen Vermittlung von ideologischen Ansprüchen, Machtgefügen und tatsächlichen Gegebenheiten gezwungen sah als etwa der aus seinem Schmollwinkel immer wieder Maximal-Forderungen stellende „Fundamentalist“ Rosenberg. In Goebbels' Aussagen wird man daher weit mehr den Niederschlag kulturpolitischer Realitäten sehen dürfen.

Goebbels, der selbst in seinen literarischen Versuchen im Umfeld von „Aktivismus“ und Expressionismus, also eines politisch engagierten Kunstbegriffs begonnen hatte,<sup>6</sup> trennte sich offenbar auch später als Propagandaminister zunächst ungerne von der Vorstellung einer aktuell-politischen Bedeutung künstlerischer Hervorbringungen. Dass er sich zeitweise vom agitatorischen Totaltheater Piscators faszinieren ließ, ist ebenso bekannt wie seine Begeisterung für den sowjetischen Avantgardefilm. Zugleich hatte er aber 1933 bald eingesehen, dass niveaulose Konjunkturprodukte mit „gut gemeinter“ weltanschaulicher Absicht, wie sie etwa ab der „Machtergreifung“ die Theater überschwemmten, dem kulturellen Prestige des Regimes abträglich waren. So erklärte er im November 1933, er wolle keine „dramatisierten Parteiprogramme“: „Niemand befiehlt, daß die neue Gesinnung über die Bühne oder Leinwand marschiert.“<sup>7</sup> Wo sie aber marschiere, werde man eifersüchtig darüber wachen, dass die künstlerische Formung der Größe des historischen Prozesses entspreche. Auch die neue Kunst müsse trotz aller politischer Motivation der „Ewigkeit der

---

<sup>4</sup> Zit. nach: Die Deutsche Bühne, 10/1992, S. 51

<sup>5</sup> Goebbels-Erlass vom 8.07.1942, GStA 478/16

<sup>6</sup> Vgl. Th. Mathieu: Kunstauffassung und Kulturpolitik im Nationalsozialismus..., S. 82ff; Mathieus Dissertation bietet v. a. eine nützliche Quellensammlung; siehe auch die Biographie von R. G. Reuth: Goebbels. München 1990

<sup>7</sup> Zit. nach Th. Mathieu: Kunstauffassung und Kulturpolitik im Nationalsozialismus..., S. 124

Kunst“ gerecht werden: „Die Gesetze der Kunst können niemals geändert werden, sie sind ewig und nehmen ihre Maße aus den Räumen der Unsterblichkeit“.<sup>8</sup>

Hitler, für dessen „Weltanschauung“ das dilettantische Pauschalurteil konstitutiv war, sprach über Kunst gerne mit einer Vermischung wenig reflektierter klassizistischer Schlagworte wie „Schönheit“, „Harmonie“, „Klarheit“, „Größe“, „Zweckmäßigkeit“, setzte diese in Opposition zu allem „Degenerierten“, „Kranken“ und „Dekadenten“ und sah im Allgemeinen die Antike für vorbildlich, da diese sich an der natürlichen – und „rassisch“ bestimmten – Schönheit des menschlichen Körpers orientiert habe.<sup>9</sup> Kunst sei, so Hitler auf dem Reichsparteitag 1935, die „Verkünderin des Erhabenen und des Schönen und damit Trägerin des Natürlichen und Gesunden“.<sup>10</sup> Politisch war dieser Kunstbegriff dahingehend, dass eine „gesunde“ Kunst Ausdruck eines „gesunden“ Staates sein sollte, sowie in der kulturpolitischen Konsequenz, dass „entartete“ Kunst „ausgemerzt“ werden sollte. Weniger gefragt war dagegen eine politisierte, „engagierte“ Kunst, die sich kreativ mit den herrschenden Ideologemen befasst hätte: Ästhetisierung der Politik: ja, Politisierung der Ästhetik in diesem Sinn: nein. Zwar fordert Hitler in einer sporadischen Äußerung die Überwindung des bürgerlichen Theaters zugunsten eines Theaters der breiten Volksmasse – sowohl was den Theaterbau als auch was die Kartenpreise anbelangt. Doch sollte das, was da zu sehen sein würde, sich durchaus in den Rahmen der herkömmlichen Funktionen der bürgerlichen Theatertradition fügen: „Die Aufführungen müssen für die Masse ‚Illusion‘ sein. Den Ernst des Lebens kennt der kleine Mann zur Genüge.“<sup>11</sup> An solchen Widersprüchen war wohl auch das Thingspiel-Experiment gescheitert.<sup>12</sup>

Goebbels dagegen beschäftigte sich gerne mit kunstphilosophischen Erörterungen des Problems, wie Kunst zugleich „wahre“ – also durch zeitlose Qualitätsstandards gesicherte – Kunst und „engagierte“ – also aktuell politisch wirksame – Kunst sein könne. Und wenn Goebbels später die „Ewigkeitswerte“ in den Vordergrund stellte, war dies nicht nur Nachvollzug von Verlautbarungen Hitlers. Bereits in einem literaturwissenschaftlichen Vortrag aus den frühen zwanziger Jahren diskutiert Goebbels diese Frage mit den Begriffen „Zucht“ und „Mache“:<sup>13</sup> Als „Mache“ galt ihm dabei offenbar der skrupellose Einsatz auffällender, skandalisierender künstlerischer Mittel für außerkünstlerische Ziele – im Blickpunkt: der als Mode gerade abflauende literarische Expressionismus – , was aus der Perspektive eines traditionellen bürgerlichen Kunstbegriffs unziemlich erschien. Im Begriff der „Zucht“, in die sich der Künstler nehmen müsse, schwingt allerdings auch die Verlockung

---

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Vgl. ebd. S. 42ff.; K. Backes: Hitler und die bildenden Künste. Köln 1988

<sup>10</sup> Zit. nach Th. Mathieu: Kunstauffassung..., S. 46f.

<sup>11</sup> Zit. nach K. Backes: Hitler und die bildenden Künste..., S. 181

<sup>12</sup> Vgl. Kap. II.4.2.

<sup>13</sup> Vgl. J. Goebbels: Ausschnitte aus der deutschen Literatur der Gegenwart. Vortrag, gehalten am 30.10.1932 in Rheydt; zit. bei Th. Mathieu: Kunstauffassung..., S. 85ff

mit, die das unzüchtige literarische Betragen ausstrahlte. So war das Feld der politischen Propaganda, dem sich der gescheiterte Literat Goebbels dann widmete, auch die Möglichkeit, sich lustvoll der „Mache“ zu verschreiben. Die Versuchung, sich darin doch als Künstler zu sehen, als Ingenieur der Massenseele, wie Sergej Eisenstein mit seinem von Goebbels bewunderten Film „Panzerkreuzer Potemkin“, war groß. Noch im Gespräch mit Gründgens vom April 1934 taucht dieser Film als vorbildlich für eine noch zu schaffende NS-Kunst auf.<sup>14</sup> Am 6. Oktober 1939 notiert Goebbels in sein „Tagebuch“: „Ich schaue einen Akt ‚Panzerkreuzer Potemkin‘ an. Heute längst überholt, aber zu seiner Zeit eine gute Mache.“ Mit Kriegsbeginn forderte Goebbels von den Autoren handfeste Propagandaarbeit, die Frage, inwiefern dies Kunst sein könne oder gar eine neue NS-Kunst aufbauen helfe, spielte keine Rolle mehr.<sup>15</sup> Propaganda war Propaganda, „ewige“ Kunst dagegen sollte „erheben“ und optimistisch stimmen, politisierte Avantgardeästhetik galt nun nur noch als „Mache“ von gestern. Für die repräsentativen Bedürfnisse des NS-Staates und die kulturellen Bedürfnisse seiner bürgerlichen Bevölkerungsschichten war weitgehend ein traditioneller „unpolitischer“ Kunstbegriff restauriert. Dies gilt es grundsätzlich festzuhalten, und zugleich ist darauf hinzuweisen, dass dieser „unpolitische“ Kunstbegriff natürlich – wie bereits im 19. Jahrhundert – anschlussfähig für ideologische Konzepte und eine politische Indienstnahme künstlerischer Hervorbringungen blieb.

Auch bei Gründgens' schon erwähntem Antrittsbesuch bei Goebbels im April 1934 widmete man sich offenbar der Frage von „Zucht“ und „Mache“. Zweifellos ging es Gründgens dabei darum, sich bei Goebbels für seinen Kurs eines weitgehenden Verzichtes auf tagesaktuelle Propagandastücke im Spielplan abzusichern. Gründgens notierte nach dem Gespräch die spitzfindige kunsttheoretische Conclusio dieser Erörterungen mit den Stichworten: „Keine Tendenzstücke, sondern Dichtungen mit Tendenz. Hier stellten wir beide übereinstimmend fest, daß es im Grunde Kunst ohne Tendenz nicht gäbe.“<sup>16</sup> Dass dieses „im Grunde“ geeignet war, das Problem in Gründgens' Blickwinkel weitgehend ins Reich der Theorie zu verweisen und nur die rhetorische Hülse übrig ließ, ist offensichtlich. Zudem ist aber festzuhalten, dass Goebbels kulturpolitische Praxis sich recht bald eine gewisse Flexibilität in den Forderungen an verschiedenen Kunstsparten und Institutionen aneignete. Dies wird auch in Gründgens' Gesprächsnotizen deutlich, in denen Goebbels mit den Worten zitiert wird, das Staatstheater bleibe „ja doch im wesentlichen ein repräsentatives Theater, in

---

<sup>14</sup> Siehe: DOK I, S. 26

<sup>15</sup> Vgl. Goebbels' wegwerfendes Urteil über die „deutschen Dichter“ als „Spinner“, mit denen in Sachen Kriegspropaganda nichts anzufangen sei, (Tagebücher, 24.9.1939) und dagegen seine Wertschätzung der „durchschlagenden Propaganda“ von Hans Rehbergs antienglischen Hörspielen (27.9.1939)

<sup>16</sup> „Unterredung mit Herrn Reichsminister Dr. Goebbels vom 9. April 1934, 1 Uhr 30“, in: DOK I, S. 26

das der kleine Mann sich ungern traute.“<sup>17</sup> Auch wenn Gründgens vermerkt, er habe sich „natürlich“ nicht mit der Etikettierung als „Repräsentations-Theater“ zufrieden geben können und habe – abermals hohle rhetorische Reminiszenz an bereits verblasste Modeworte – den Begriff des „aktivistischen, repräsentativen Theaters“ vorgeschlagen: die von Goebbels damit zugestandene Aufgabenverteilung entsprach ganz dem Interesse des Staatstheaterintendanten. Geschickt grenzt Gründgens im Gespräch sein Haus von den Funktionen des „Theaters des Volkes“ ab, das zu dieser Zeit ein Lieblingsprojekt des Propagandaministers war, und in dem ehemals von Max Reinhardt betriebenen Großen Schauspielhaus in Berlin in gewissem Sinn eine nazifizierte Volksbühnenprogrammatische für den „kleinen Mann“ realisieren sollte.<sup>18</sup> Dass Gründgens nicht für den „kleinen Mann“, sondern vor allem für die bürgerlichen Eliten Theater machen sollte, die seit jeher das Staatstheater besuchten, war zwischen Propagandaminister und Intendant unumstritten. Auch wenn Gründgens' Theaterästhetik dann alles andere als „elitär“ war – über solche sozialen Grenzen und Zuordnungen machte sich auch Goebbels bei aller „Volksgemeinschafts“- und „Nationaltheater“-Rhetorik keine Illusionen. Zudem war ja gerade die Intendanz Johst/Ulbrich nicht zuletzt aufgrund solcher Fehleinschätzungen gescheitert.

Goebbels liebte das Bild von der Kultur als vielstimmigem Orchester, das er – der Politiker als Künstler und Ingenieur der Massenseele – mit differenziertem Mitteleinsatz, aber einheitlichem Willen dirigiere. So waren vor allem die tagesaktuellen Massenmedien Rundfunk und Presse für die politisch-propagandistische Manipulationsarbeit zuständig, als modernes Massenmedium von Goebbels auch besonders geschätzt der Film. Allerdings war dieser schon aufgrund der relativ langen Produktionszeiten nur mit Abstrichen tagesaktueller Politik dienstbar zu machen, sollte eher allgemeinere „weltanschauliche“ Botschaften vermitteln, wobei neben einzelnen kruden Propagandafilmen die Verbreitung von optimistischer Stimmung nicht erst im Krieg in den Vordergrund trat. Natürlich war, was aus der Perspektive des Propagandaministers als geschickte Aufgabenteilung erschien, de facto im Wesentlichen der unvermeidliche Nachvollzug der Ergebnisse der Heterogenität der in den Nationalsozialismus eingeflossenen Ideologeme und der in Herkunft und Absicht differierenden Betätigung derjenigen Künstler, die nach der „Säuberung“ durch die Nazis übrig geblieben waren. Als kulturpolitischen Sieg und großen Einklang umzudeuten, was tatsächlich eine widersprüchliche und fragmentierte kulturelle Praxis bei weitgehendem Scheitern ambitionierter NS-Avantgardeprojekte war, blieb eine Hauptaufgabe des Propagandaministers. Und parasitär versuchte er zu ernten, wo er nicht gesät hatte, d. h. die Leistungen verbliebener Vertreter einer bürgerlichen Kunstauffassung im Sinne eines „volksgemeinschaftlichen“ Nutzens auszubeuten. Daher begnügte sich Goebbels in den

---

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Siehe: K. Henghuber: Theater des Volkes Berlin. 1934 bis 1944. Magisterarbeit FU Berlin 1995

Sparten Theater, Oper und klassischer Musik bald mit herkömmlichen Funktionszuschreibungen wie der „Erhebung“ aus dem Alltag und dem „Trost“ in „schweren Stunden“. So formulierte er Mitte Juni 1935 in seiner Rede zur Eröffnung der zweiten Reichstheaterfestwoche in Hamburg, die Kunst sei

„...jene heilige Macht, die den Menschen in grauen Stunden erfüllt und die ihm eine Möglichkeit gibt, über die Sorgen und die Qualen des Alltags hinauszukommen.“<sup>19</sup>

In den „Tagebüchern“ finden sich zahlreiche Stellen, die eine solche Rezeptionsweise auch bei Goebbels persönlich, etwa bei der Lektüre von Romanen, wiedergeben. Und so sind auch die – nicht sehr zahlreichen – Theaterbesuche, die Goebbels schildert, zumeist nach dem Geschmack des Propagandaministers, wenn er sich an „großen Klassikern“ erbauen oder aber „endlich einmal wieder richtig lachen“ kann, während die Gegenwartsdramatik immer wieder ein Quell von Sorgen und Missvergnügen darstellt. Hermann Burtes bereits im Ersten Weltkrieg entstandenes, aber wegen seiner „nationalen“ Gesinnung in der NS-Zeit gelegentlich hervorgeholtes Preußen-Stück „Katte“ erscheint dem Propagandaminister Anfang Dezember 1936 als „Attentat auf die Tränendrüsen“ und der Dichter als „alemannischer Spießer“.<sup>20</sup> Lediglich dank der Darstellerleistungen an dem von ihm besonders „betreuten“ Deutschen Theater verbringt der Minister hier einen erträglichen Theaterabend. Auffallend bei einer cursorischen Durchsicht der „Tagebücher“ ist jedenfalls, dass Goebbels selbst als Theaterbesucher offenbar eher die Gegenwartsdramatik vermied und sich lieber „große Klassiker“ oder Lustspielknüller mit Stars wie Heinz Rühmann (oder attraktiven jungen Damen) ansah, sowie sich gemeinsam mit Hitler am scharfsinnigen Spott George Bernard Shaws delectierte, der als einer der Lieblingsautoren des Diktators galt. Dagegen ärgert er sich z. B. im März 1939 im Alten Schauspielhaus in Leipzig „halbtot“ über das politische Drama „Tag der Entscheidung“ des NS-Lyrikers Gerhard Schumann. Selbst Eberhard Wolfgang Möller, der vor allem in Sachen Entwicklung des Thingspiels zeitweise Goebbels' besonderes Wohlwollen genießt, erhält zur Aufführung des zunächst vom Minister überschwänglich gelobten „Frankenburger Würfelspiels“ im Rahmenprogramm der Olympischen Spiele 1936 nur noch eingeschränktes Lob: Gerade die Sprechchöre, zentrales Mittel dieses Versuchs, eine NS-Avantgardetheaterform zu schaffen, waren inzwischen bei Hitler in Ungnade gefallen und entsprechend gefielen sie auch Goebbels nun nicht mehr.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Zit. nach: Th. Mathieu: Kunstauffassung und Kulturpolitik im Nationalsozialismus..., S. 90

<sup>20</sup> Vgl. Goebbels-Tagebücher, Eintragung vom 1.12.1936

<sup>21</sup> Am 1. Mai wurde bei der Feierstunde der Reichskulturkammer die Sprechkantate „Heldische Feier“ aufgeführt, die Goebbels zuvor für gut befunden hatte, aber Hitlers Ablehnung fand, worauf Goebbels notiert: „Diese Sprechchöre mit ihrer ganzen Hysterie müssen abgeschafft werden.“; Goebbels-Tagebücher, Eintragung vom 2.5.1936

In dieser Phase kam es auch in der Theaterpolitik zur Einführung zweier kulturpolitischer Tendenzen: Zum einen gab es bei Goebbels die beschriebene sukzessive Abkehr von einem moderneren, politisch-ambitionierten Kunstverständnis, und damit – bei allem Bemühen um die weitere Förderung einer ideologisch konformen Gegenwartsdramatik – kaum noch Interesse an einer „aktivistischen“ Rolle des Theaters. Zum anderen verlor, vermutlich vor allem auch durch Hitlers persönliche Aversionen, die Thingspielbewegung die öffentliche Unterstützung und mit ihr im Theater alles, was mit nebulösem „Kult“, parareligiöser Germanentümelei und dergleichen „Hysterie“ (Goebbels)<sup>22</sup> zu tun hatte. Mag von vielen Nationalsozialisten ein heroisch-pathetischer Darstellungsstil v. a. bei der Aufführung „national“ bedeutsamer „Klassiker“ favorisiert worden sein, so war dies lediglich die Fortführung einer herkömmlichen Aufführungspraxis, nicht das Bemühen, eine neuartige, NS-spezifische „Überwältigungsästhetik“ zu etablieren. Auf das Scheitern entsprechender Versuche am Staatstheater wurde bereit ausführlich hingewiesen.

Wenn Gründgens im Sommer 1939 der Berliner NS-Zeitung *Der Angriff*<sup>23</sup> gegenüber erklärte: „Wir wünschen nichts Mystisches, nichts Verschwommenes, Verquastetes, Gestaltloses“, so konnte dieses „wir“ durchaus nicht nur das Staatstheater meinen, sondern die Übereinstimmung mit einem angeblich vorhandenen allgemeinen stilistischen Willen der Zeit: Auf die „Klarheit, die sich in unserer Architektur bereits so deutlich ausspricht“, habe das Publikum auch von der Bühne Anspruch, so Gründgens in diesem Artikel weiter. Auch wenn man in dieser Berufung auf die besonders vom „Führer“ sanktionierte Architektursprache die rhetorische Gerissenheit des Staatstheaterintendanten vermuten mag, der sich gegen Forderungen nach mehr NS-Dramatik z. B. aus dem Rosenberglager zur Wehr setzt – mit dem Beharren auf „Klarheit“ statt „Mystik“, auf „Zucht“ statt politisierender „Mache“, konnte sich Gründgens auf die kulturpolitischen Leitlinien des Propagandaministeriums berufen, wie sie sich ab Mitte der dreißiger Jahre für das stabilisierte NS-Regime etabliert hatten.

„Zurück zur einfachen Klarheit in Stoff, Inszenierung und Darstellung“, lautete die Parole, die Goebbels im Mai 1936 bei der Reichstheaterfestwoche in München an die versammelten Intendanten und Spielleiter ausgab.<sup>24</sup> Es gehe nicht mehr darum – wie noch Hanns Johst als Staatstheaterdramaturg gefordert hatte – „modern“ gegen „klassisch“ auszuspielen, sondern die Erfolgsbilanz des Theaters im „Dritten Reich“ beruhe darauf, dass das Theater nun wieder bei der „moralischen Anstalt Lessings und Schillers“ angekommen sei und Werte „über das materielle Tagesdasein hinaus“ zu geben habe. Entsprechend hatte bereits der eingangs zitierte Artikel des *Völkischen Beobachters* im März 1936 festgestellt:

---

<sup>22</sup> Vgl. ebd.

<sup>23</sup> Ausschnitt ohne genaue Datierung in: Sammlung Helene Zakowski, Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Dumont-Lindemann-Archiv

<sup>24</sup> Vgl. *Völkischer Beobachter*, 13.5.1936

der „Klassikertod“ der „Verfallszeit“ sei überwunden: „Die Klassiker sind wieder in den Mittelpunkt unseres Theatererlebnisses gerückt“. Mit dem Argument, die „Ewigkeitswerte“ der Dichtung müssten vor literarischen „Experimenten“ bewahrt werden, beendete Goebbels nun auch eine Diskussion um die Legitimität der bühnenwirksamen neuen Shakespeare-Bearbeitungen Hans Rothes. Er schlug sich auf die Seite der Traditionalisten und erklärte die „Schlegel/Tieck’schen“ Übersetzungen für die einzig verwendbaren. Und in Sachen „Tendenz“-Begriff, den er – wie oben angeführt – schon 1934 mit Gründgens relativierend diskutiert hatte, gefiel sich Goebbels mit Bezug auf die Klassiker in einer besonders spitzfindigen Volte: Natürlich, so beharrt der Minister 1937 in einer Rede vor der Reichsfilmkammer,<sup>25</sup> habe jede Kunst „Tendenz“, also auch die Klassiker. Nur sei bei diesen die früher einmal da gewesene Tendenz eben heute nicht mehr wirksam. In der Konsequenz hieß dies: Gefordert wurde kein politisch „aktualisierender“ Inszenierungszugriff auf die klassischen Dramen, sondern die Beschränkung auf die „Ewigkeitswerte“ – auf „Werktreue“.

So wimmelt es auch in den Feiertagsreden anderer NS-Größen von herkömmlichen Funktionsbestimmungen der Kunst, die über die Sorgen des Alltags zu „erheben“ habe, traditionelle Funktionsbestimmungen, deren konsequenzlose „Pfleger“ von „Ewigkeitswerten“ Herbert Marcuse in seinem berühmten Aufsatz mit dem Begriff der „Affirmation“ charakterisiert hat.<sup>26</sup> Als Anfang Dezember 1936 das Schauspielhaus am Gendarmenmarkt sein 150-jähriges Bestehen feiert, ruft der „oberste Chef“ Hermann Göring seinen Theaterleuten zu:

„Euer Einsatz ist notwendig, denn wie wollen wir von einem Volke letzte Hingabe verlangen, ganzen Einsatz für uns, wenn wir nicht die Möglichkeit haben, diesem Volke für seine schwere Arbeit auch die Erholung geben zu können, es einmal hinwegzuführen von den täglichen Sorgen und sich hinzugeben den wunderbaren Klängen der deutschen Musik, der herrlichen Darstellung deutscher Werke. Ich kann euch versichern, ich weiß das von mir selbst – [...] wenn die Verzweiflung am höchsten ist, dann muß ich in das Theater flüchten und gewinne hier neue Kraft zu neuem Werke. Seht Ihr, das ist Euer Beitrag, und diesen Beitrag müßt ihr uns, dem Volke, geben, damit wir aus all dem Schönen und Herrlichen, was ihr schafft und gestaltet, [...] immer die Sehnsucht nach dem schönen Emporsteigen [!] fühlen. Diese Sehnsucht soll uns hinwegführen über die schweren Tage und uns neue Kraft geben.“<sup>27</sup>

„Kraft durch Sehnsucht nach dem Schönen“ heißt demnach aus Naziperspektive das Programm für die bildungsbürgerliche Schicht, analog der „Kraft durch Freude“-Parole zur Mobilmachung des einfachen Volksgenossen. Von einem politisierten Theater, das der ehemalige Chefdramaturg Johst gefordert hatte, ist in dieser Funktionsbestimmung des

---

<sup>25</sup> Zit. in: L. Richard: Deutscher Faschismus und Kultur..., S. 175

<sup>26</sup> Siehe: Herbert Marcuse: Über den affirmativen Charakter der Kultur. In: Ders: Kultur und Gesellschaft I. Frankfurt a. M. 1965, S.56-101. Erstmals in: Zeitschrift für Sozialforschung VI/3, Paris 1937

<sup>27</sup> Zit. nach einem Typoskript im Preußischen Geheimen Staatsarchiv, Berlin (BPH Rep.119, 568/73a)

Staatstheaters nicht mehr die Rede. Die Ideologie der „Werktreue“, angetreten, das „ewige Dichterwort“ vor der „willkürlichen“ Unterwerfung unter aktuelle Vernutzungsgelüste zu schützen, führte so offenbar die klassischen Werke erst recht ihrer weitgehend reibungs-freien systemkonformen Verwendung zu.<sup>28</sup> Eine „Erfolgsbilanz“ hatte das Theater des „Dritten Reiches“ jedenfalls erst ab dem Zeitpunkt immer mehr aufzuweisen, als man begann, Theaterleute wie Gründgens oder Heinz Hilpert ideologisch unbedrängter arbeiten zu lassen und die „Klassiker in den Mittelpunkt“ rückte.

Zusammenfassend lässt sich also festhalten: als Aufgabe des Theaters wurde von maßgebender NS-Seite sehr bald weder die „Politisierung“ der Aufführungsästhetik, noch die Einbeziehung in den „KdF-Rummel“, noch das Schwelgen in kultisch-irrationalen „neuen Mythologien“ betrachtet, sondern – notgedrungen – genau das, wofür das Preußische Staatstheater unter der Leitung von Gründgens in besonderer Weise stand: das „werkge-treue“ „Große Theater“, „Zucht“ und „Klarheit“ – plus ein gerüttelt Maß an geschmackvoller Unterhaltung. Gründgens, Hilpert und die anderen führenden nicht-nationalsozialistischen Theaterleiter und Regisseure arbeiteten nicht „gegen“ das Theater des „Dritte Reiches“, sondern sie standen an dessen Spitze. Auch was Gründgens spezifische Neigung zu Stilisierung und Überhöhung anbelangte, konnte er sich in Übereinstimmung mit Auffas-sungen des Propagandaministers sehen. Im Mai 1940 vom Berliner Lokal-Anzeiger nach dem „Stil des Staatstheaters“ befragt, formuliert Gründgens:

„Sagen wir nicht Stil, denn hier wird man zu leicht theoretisch. Sagen wir: Stilisierung. Sie macht jede künstlerische Gestaltung aus. Reichsminister Dr. Goebbels hat es so formuliert: ‚Kunst ist nicht das Leben selbst, sondern eine Art überhöhtes Leben.‘ In diesem Sinne möchte ich den Naturalismus als den Gegensatz von Stilisierung verstehen. Er ist in der Kunst unmöglich, bietet hier einen Widerspruch in sich. [...] Was uns als Ideal vorschwebt, ist das zuchtvolle Theater, dargeboten von den besten deutschen Schauspielern.“<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> So wurde etwa auch Gründgens „Emilia Galotti“-Inszenierung Anfang 1938 in Kooperation mit dem Propagandaministerium zur „Stärkung des Deutschtums im Grenzland“ auf eine Gastspielreise nach Elbing, Beuthen, Kattowitz und Danzig geschickt; siehe: P. Jammerthal: „Ah! Schönes Werk der Kunst“. Wie und wozu Gründgens 1937 „Emilia Galotti“ inszeniert. In: E. Fischer-Lichte, D. Walach (Hg.): Als Schauspieler fühle ich mich... S. 105-115

<sup>29</sup> Berliner Lokal-Anzeiger, 4.5.1940