

# **Ideologische Instrumentalisierung von Theater am Beispiel Kleist**

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)  
durch die Philosophische Fakultät der  
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von  
Henni Brockerhoff  
aus  
Berlin

Betreuer: Prof. Dr. Bernd Witte

Düsseldorf April 2014

# Inhaltsverzeichnis

|   |    |
|---|----|
| 1. Einleitung.....  | 5  |
| 1.1. Grundlegende Problemstellung.....  | 5  |
| 2. Kleist im Nationalsozialismus.....   | 14 |
| 2.1. Die Ausgangslage.....  | 14 |
| 2.1.1. Der deutsche Kulturbetrieb 1933-1945.....  | 14 |
| 2.1.2. Die Rolle der Kleist-Gesellschaft.....   | 19 |
| 2.2. Kleist auf der Bühne des Nationalsozialismus.....                                      | 23 |
| 2.2.1. Einleitung.....  | 23 |
| 2.2.2. Zur Quellenlage des NS-Bühnenbilds.....  | 25 |
| 2.3. Thingstätten und Freilichtbühnen.....  | 30 |
| 2.3.1. Thingspiele.....   | 30 |
| 2.3.2. Die Marburger Festspiele und andere Freilichtbühnen.....                             | 38 |
| 2.4. „Kleists Vermächtnis“ in Bochum 1936.....  | 52 |
| 2.4.1. Einleitung.....  | 52 |
| 2.4.2. Zur Beweislage.....  | 53 |
| 2.4.3. Das Rahmenprogramm der Bochumer Kleist-Woche.....                                    | 70 |
| 2.5. Der Berliner Theaterbetrieb.....   | 74 |
| 2.5.1. Einleitung.....  | 74 |
| 2.5.2. Das Preußische Staatstheater und andere regimetreue Berliner<br>Theaterbetriebe..... | 78 |
| 2.5.2.1. Einleitung.....  | 79 |
| 2.5.2.2. Das Schiller-Theater.....  | 79 |
| 2.5.2.3. Das Schauspielhaus am Gendarmenmarkt.....  | 89 |

|   |     |
|---|-----|
| 2.5.3. Das Deutsche Theater unter Hilpert und seine Amphitryon-Inszenierung ..... | 99  |
| 2.5.4. Die Berliner Volksbühne.....   | 111 |
| 2.6. Kleist im Kino des NS-Staates.....   | 121 |
| 2.6.1. Einleitung.....  | 121 |
| 2.6.2. „Amphitryon-aus den Wolken kommt das Glück“ (1935).....                    | 126 |
| 2.6.3. „Der zerbrochne Krug“ (1937) mit Emil Jannings.....                        | 131 |
| 3. Kleist in der DDR.....   | 137 |
| 3.1. Die Ausgangssituation.....   | 137 |
| 3.1.1. Wiederherstellung des klassischen Erbes.....                               | 145 |
| 3.1.2. Das offizielle Kleist-Bild in der DDR.....                                 | 148 |
| 3.1.3. Das Kleist-Jubiläum 1977.....  | 150 |
| 3.2. Kleist auf der Bühne der DDR.....  | 152 |
| 3.2.1. Einleitung und Auswertung der Spielpläne.....                              | 152 |
| 3.2.2. DDR-Inszenierungen vor und nach 1968.....                                  | 156 |
| 3.2.3 Die Hermannsschlacht auf der DDR-Bühne.....                                 | 159 |
| 3.2.3.1. Die Hermannsschlacht auf der Freilichtbühne der DDR.....                 | 159 |
| 3.2.3.2. Die Hermannsschlacht-Inszenierung in Leipzig (1988).....                 | 165 |
| 3.2.4. Adolf Dresens Kleistinszenierungen am Deutschen Theater.....               | 173 |
| 3.3. DDR-Schriftsteller und ihr Verhältnis zu Kleist.....                         | 199 |
| 3.4. Kleist-Verfilmungen in der DDR.....  | 206 |
| 3.4.1. „Jungfer, sie gefällt mir“ (1968).....                                     | 211 |
| 3.4.2. „Prinz Friedrich von Homburg“ (1989).....                                  | 217 |
| 4. Abschließende Betrachtung.....   | 225 |

|  |     |
|--|-----|
| 4.1. Zusammenfassung.....                                  | 225 |
| 4.2. Ausblick.....   | 234 |
| 5. Anhang.....   | 237 |
| 5.1. Primärliteratur.....                                  | 237 |
| 5.2. Unpublizierte Materialien.....                        | 237 |
| 5.3. Forschungsliteratur.....                              | 239 |
| 5.4. Filmmaterial.....                                     | 247 |
| 6. Statistiken und Schaubilder der DDR-Inszenierungen..... | 286 |

## 1. Einleitung

### 1.1. Grundlegende Problemstellung

Die Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins „Wer spielte was?“<sup>1</sup> gibt Auskunft über die derzeit beliebtesten Theaterstücke auf den deutschen Bühnen. Seit etlichen Jahren ist William Shakespeare der meistgespielte Autor, Kleist folgt nach den Gebrüder Grimm auf dem dritten Platz. Im NS-Staat nahm Kleist ebenfalls den dritten Rang ein, hinter Schiller und Goethe. Bis heute ist die Aneignung Kleists für die nationalsozialistische Propaganda Thema für den wissenschaftlichen Diskurs. Hier stellt sich die Frage für die Gründe des starken Interesses der Nationalsozialisten an Kleist. Um eine bestimmte Ästhetik zu vermitteln wurde ein visuelles Medium benötigt. Das Theater war das Massenmedium erster Wahl. Unter dem Deckmantel den maroden Theaterbetrieb wieder auf die Beine zu bringen, wurden politisch oder rassistisch unangenehme Mitarbeiter quasi über Nacht entlassen, Spielpläne zensiert und jeder Geburts- oder Todestag der 'Klassiker im Dienste des NS-Staates' als mit propagandistischen Worten und Symbolen aufgeladene Festivität zelebriert. Das Theater bot demnach die ideale Bühne für die Nazis. Hier konnten sie sich selbst darstellen. Und so wurden nicht nur die Kleistschen Werke für propagandistische Zwecke um- bzw. fehlgedeutet. *Maria Stuart* oder *Die Jungfrau von Orleans* beispielsweise wurden für eine anti-englische bzw. anti-französische Propaganda uminterpretiert.<sup>2</sup> Doch Kleist war aufgrund verschiedener, noch zu untersuchender Aspekte wie kein anderer deutscher Dichter dazu prädestiniert für politische Zwecke gedeutet zu werden, jedes seiner Werke wurde im NS-Theater zumindest einmal neu interpretiert.

Das Propagandaministerium und die ihm unterstellten Behörden und ihre regionalen Amtskollegen bestimmten über die Spielpläne. So wurden sofort in der ersten NS-Spielzeitära 48% der alten Werke eliminiert.<sup>3</sup> Klassiker erlebten in der NS-Zeit einen Aufwind. Kleists Werke kamen zu bisher nicht wieder erreichten Inszenierungszahlen.

---

<sup>1</sup>Die Spielzeit 2011/12 umfasst das Gesamtrepertoire von 409 deutschen Bühnen (sowie zusätzlich österreichische und Schweizer Bühnen), wobei diese Zahl sämtliche Staats-, Stadt-, Landestheater und private Bühnen einschließt. In: Wer spielte was? Werkstatistik 2011/2012 des Deutschen Bühnenvereins. Köln 2012.

<sup>2</sup>Vgl. hierzu die Darstellung in: Staub, Andrea: Das Theater im Dritten Reich – Theater zwischen Propaganda, Zensur und Kultur. Grin Verlag. Norderstedt 2006. S.18.

<sup>3</sup>Begründet wurde dies damit, dass diese entweder von jüdischen Autoren stammten oder eine falsche politische Gesinnung widerspiegeln. Hiervon war insbesondere die häufig von ausländischen Autoren stammende Dramatik der 1920er Jahre betroffen. Sie machte 40% der ausgelöschten Werke aus und wurde nur noch zu 1% weitergespielt (vermutlich an privat subventionierten Nischenbühnen). Ersetzt wurden sie zunächst durch nationalistische und völkische Autoren. Vgl. hierzu die ausführlichen Darlegungen im Kapitel 2.1.1. dieser Arbeit.

Gleiches gilt auch für Hölderlin und Lessing. Sie hatten den größten Inszenierungszuwachs im Nationalsozialismus.<sup>4</sup> Die Art und Weise, das Ausmaß der Vereinnahmung Kleists durch die Nationalsozialisten war jedoch beispiellos. Der „Dichter ohne Volk“ wurde zum offiziellen „Staatsdichter“, indem der Reichsdramaturg Schlösser ihn dazu proklamierte. Und auch die germanistische Kleist-Gesellschaft trug einen erheblichen Anteil an diesem neuen Kleistbild.<sup>5</sup>

Kleists oft zitierten sprachlichen Leerstellen boten viel Raum für Eigeninterpretationen und Auslegungen im Sinne einer NS-Ästhetik. Außerdem machte er (ganz im Gegensatz zu Schiller etwa) nur äußerst selten Angaben zum Bühnenraum, zu dem Äußeren der Figuren. Dies kann für das im Folgenden zu untersuchende Bühnenbild der Inszenierungen während der ersten deutschen Diktatur eine Rolle gespielt haben. Wenn die entsprechenden NS-Verantwortlichen wie etwa der „Reichsdramaturg“ Rainer Schlösser oder der „Beauftragte des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP“ Alfred Rosenberg eine möglichst historisch korrekte Bühne forderten, um dem Werk Kleists gerecht zu werden, stellt sich hier die Frage, woher sie die Berechtigung nehmen, denn Kleist hatte ja keine derartige Szenebeschreibung vorgegeben. Überhaupt schien Kleist bei seiner Entwicklung des Stoffes zwar historische Begebenheiten als Anlass zu nehmen, die korrekten Darstellung und detaillierten Ausführung dieser aber für nicht weiter beachtenswert zu empfinden.<sup>6</sup> Das Innere wird erst durch die Dramatik, durch die fortschreitende Handlung sichtbar, will so erst verstanden werden. Unter anderem lässt ihn diese Tatsache so modern wirken, und gleichzeitig so klassisch. Denn bei ihm geht es um immerwährende, tiefere Probleme des menschlichen Seins. Seine einzelnen Werke sind zwar in einen Kontext ihrer Zeit gebettet, doch stets schwingt dahinter noch ein elementares Thema, wie es bereits im Christentum und in der Antike zu finden ist, mit. Ein Aufzeigen von Missständen und ein Wunsch nach Reformen, die sich etwa beim *Prinz von Homburg* abzeichnen, sind demnach nur eine mögliche Lesart. Die des Heroischen der Nationalsozialisten eine weitere. Im Folgenden soll untersucht werden, ob sich die Sichtweise der Nationalsozialisten im Bühnenbild widerspiegelte. Daraus folgernd stellt

---

<sup>4</sup>Vgl. z.B.: Eicher, Thomas; Panse, Barbara; Rischbieter, Henning (Hg.): Theater im „Dritten Reich“. Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik. Kallmeyersche Verlagsbuchhandlung, Seelze-Velber 2000. S.478f. Künftig zitiert als: Eicher, Thomas u.a.: Theater im „Dritten Reich“.

<sup>5</sup>Siehe hierzu Kapitel 2.1.1.

<sup>6</sup>Vgl. hierzu: Sembdner, Helmut: Heinrich von Kleists Lebensspuren. dtv Gesamtausgabe Band 8. München 1969. Künftig zitiert als: Sembdner, Helmut: Heinrich von Kleists Lebensspuren.

sich die Frage nach der Art und Weise der Gestaltung eines derartigen Szenarios. Möglicherweise diene hier der Klassizismus, welcher sich auch in der Architektur der damaligen Zeit zeigte, und eine pseudo-naturalistische Bühnenraumgestaltung der Erzeugung einer bestimmte Atmosphäre. Eine ganz besondere Atmosphäre haben seit jeher Freilichtinszenierungen, die die breite Bevölkerungsschicht mit ihrem Spektakel anlocken. Etliche Ministerien waren mit der Kontrolle des Theaterbetriebs vertraut. In den folgenden Kapiteln meiner Arbeit soll daher auch untersucht werden, inwiefern den Forderungen und Aussagen des Reichsdramaturgen Rainer Schlösser und anderer Nazigrößen hinsichtlich der Inszenierungen Rechnung getragen wurde, oder ob die noch heute vielzitierten „Leer“-stellen nicht unter Umständen doch von den staatlichen Forderungen losgelöst interpretiert werden konnten.

Auch in der zweiten deutschen Diktatur wurden Kleists Werke unter staatlichem Duktus inszeniert, um einen neuen Geist bei den Bewohnern der DDR zu implizieren. Doch die Identität als Kulturnation getreu dem Motto „Bildung für alle“ sollte zunächst mit den Weimarer Klassikern gestiftet werden. Diese waren auf den Lehrplänen, im kulturellen Alltag und durch zahlreiche neu geschaffene Dichterhäuser präsent. Der Staatsapparat der DDR wollte sich mit räumlich verorteten Klassikern wie Goethe und Schiller etwa gegenüber dem kapitalistisch orientierten großen Bruder profilieren. Der Umgang mit Kleist war in den ersten Jahrzehnten der Erbevermittlung aus noch näher zu betrachtenden Gründen problembehaftet. Das lag nicht nur an der starken Inanspruchnahme durch die nationalsozialistische Propagandamaschinerie der Vorjahre. Generell wurden die Romantiker zunächst als „reaktionär“ offiziell abgelehnt. Nach Auffassung von einflussreichen Personen wie etwa Georg Lukács entsprang die Romantik, der man Kleist zurechnete, dem Versuch, sich von Aufklärung und Klassik zu lösen, indem das Subjekt sich und seine Belange vor die der „objektiven Wirklichkeit“ stellte. Das „Darüberstehen“- Wollen über der realen Welt „als Wesen des künstlerischen Schaffens (und der Lebenskunst) festzustellen und in den Mittelpunkt der Theorie und Praxis der Literatur (und der Moral) zu setzen“ sei der Fehler der Romantik.<sup>7</sup> Demzufolge schaffte es kaum ein Werk Kleists auf die DDR-Bühne der frühen Jahre nach der Staatsgründung. Es musste erst eine allmähliche Annäherung an Kleist erfolgen, die stark

---

<sup>7</sup>Lukács, Georg: Skizze einer Geschichte der Neueren Deutschen Literatur. Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur. Deutsche Literatur im Zeitalter des Imperialismus. Aufbau Verlag, Berlin 1955. S.49. Künftig zitiert als: Lukács, Georg: Skizze einer Geschichte der Neueren Deutschen Literatur.

mit (gesellschafts-) politischen Entwicklungen verbunden war. Die Inszenierung der *Hermannsschlacht* auf der Freilichtbühne der DDR von 1957 bildete die große Ausnahme. Diese Aufführung richtete sich explizit gegen den imperialistischen Westen. Als ein Regierungswechsel erfolgte und man sich zum Westen hin mehr und mehr zu öffnen begann, setzte jedoch auch bei der Kleistrezeption ein Wandel ein. Dieser betraf den Umgang mit Kleist und spiegelte sich in der Summe und Vielfalt der inszenierten Kleistwerke wider.<sup>8</sup> Etliche Autoren assoziierten sich mit der Person Kleist, setzten sich literarisch mit ihm, weniger mit seinen Werken, auseinander. Parallel dazu erfolgte auch in der BRD ein Wandel. Nachdem es aufgrund der NS-Instrumentalisierung dort kaum eine nennenswerte Kleistinzenierung gegeben hatte, wurde der Bann schließlich zu Beginn der 1980er Jahre mit Claus Peymanns provokant experimentierfreudigen *Hermannsschlacht*-Inszenierung durchbrochen. Zwar war der Umgang mit Kleist als Person und seinen Werken in der DDR nicht frei von staatlichen Sanktionen, wie meine Arbeit zeigen wird, doch immerhin durfte Kleist bereits seit Ende der 1970er Jahre auch offiziell wieder dem Bildungskanon zugerechnet werden. Unterschieden wurde dabei allerdings zwischen seinen einzelnen Werken hinsichtlich der Eignung und Akzeptanz für den sozialistischen Staat.

## **1.2. Zielsetzung der Arbeit**

Die Zielsetzung der Arbeit ergibt sich unmittelbar aus der Problemstellung. Im folgenden soll untersucht werden, inwiefern eine politische Instrumentalisierung anhand der Person Kleist und seiner Werke erfolgen konnte. Das Hauptaugenmerk wird dabei auf die erfolgten Inszenierungen gelegt. Anhand der Wahl der ästhetischen Mittel, wie etwa der Verwendung von Licht und Ton, der Kostümierung der Darsteller und insbesondere der Gestaltung des Bühnenbildes verspreche ich mir eine möglichst objektive Betrachtung der jeweiligen Umsetzung. Die Rechercheergebnisse entsprechender Archivmaterialien sollen daher die Grundlage für die Beobachtungen bilden.

Die Arbeit sieht sich vor der Herausforderung Kleist-Inszenierungen während zweier aufeinanderfolgender Systeme zu vergleichen. Daraus resultiert unmittelbar die Frage, ob ein Vergleich aufgrund der großen Unterschiede der rechtsradikalen Diktatur und des sozialistischen Staates überhaupt möglich ist. Im Gegensatz zu anderen Diktatoren der Vergangenheit, wie etwa Napoleon, dem noch heute vielerorts gehuldigt wird

---

<sup>8</sup>Siehe hierzu die Inszenierungsstatistiken im Anhang und deren Auswertungen im Kapitel 3.2.1. dieser Arbeit.

(beispielsweise durch die Benennung zahlreicher Straßen der französischen Provinz), „hinterließ Hitler nicht nur ein total zerstörtes Deutschland, sondern „ein gewaltiges, moralisches Trauma,...das es noch Jahrzehnte nach seinem Tod, von politischen Randexistenzen auf der äußersten Rechten abgesehen, unmöglich macht, auf den deutschen Diktator und sein Regime mit Zustimmung und Bewunderung zurückzublicken, ja überhaupt mit irgend etwas anderem als mit Abscheu und Verdammung.“<sup>9</sup> Die DDR-Bürger hatten sich mit den Westdeutschen friedlich „wiedervereinigt“, was leicht so klingen mag, als ob nicht beide jahrzehntelang völlig unterschiedliche Entwicklungen durchgemacht hätten. Bereits die Bezeichnung der pazifistischen DDR als totalitären Staat ist umstritten. Gegen diese populäre These spricht jedoch die Tatsache, dass beispielsweise bis zum Ende des Regimes und darüber hinaus, die SED die Bespitzelungsmaschinerie nutze, um in massiver Weise und bis in den privatesten Bereich hinein die Menschen zu kontrollieren.<sup>10</sup> So besteht der Vorteil, wenn man es so nennen darf, der totalitären Systeme (wie dem NS-Apparat und zumindest phasenweise auch der DDR) nach Hannah Arendts Definition in ihrer scheinbaren Flexibilität (im Gegensatz zu den offensichtlich autoritären Diktaturen).<sup>11</sup> Die Staatsbürger haben sich scheinbar freiwillig für das System entschieden, eine gewisse Kritik auch in Form von Theaterstücken wurde von Staatsseiten durchaus akzeptiert. Die vorher genannte Aussage trifft demnach sowohl auf die erste, wie auch die zweite deutsche Diktatur zu, denn in beiden Staatsapparaten wurde bis zum Systemzusammenbruch versucht, eine bestimmte Ideologie beim Volk einzupflanzen. In beiden Diktaturen „erfreute“ sich der staatlich kontrollierte Theaterbetrieb zahlreicher Besucher, nicht zuletzt aufgrund der extrem niedrigen Kartenpreise.<sup>12</sup> Inwieweit das Theater der geistigen Manipulation der Bewohner NS-Deutschlands und der DDR zugunsten des Staatsapparates mit Hilfe der Kleist-Inszenierungen dienlich war und ob es hierbei möglicherweise Parallelen in der Vermittlung gab, soll Teil dieser Untersuchungen sein. An dieser Stelle wird auch zu betrachten sein, ob die Ideologisierung der Ostdeutschen, wenn sie denn anhand der

<sup>9</sup>Kershaw, Ian: Hitler. 1936-1945. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2002. S.9.

<sup>10</sup>Der SED-Staat unter Ulbricht wird zwar allgemein als totalitär bewertet, doch die Ära Honecker wird oft „nur“ als autoritäres System bezeichnet.

<sup>11</sup>Siehe hierzu: Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. R. Piper GmbH & Co. KG, München 1986. Künftig zitiert als: Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft.

<sup>12</sup>„Es existierten fast siebzig Bühnen mit annähernd zweihundert Spielstätten, die ohne Ausnahme durch Subventionen erhalten wurden. In Relation zur Bevölkerungszahl waren das mehr als in jedem anderen Land der Welt. Durch die niedrigen Eintrittspreise und das durchorganisierte System der Kartenverteilung über Betriebe, Schulen, Verbände konnten breite Bevölkerungsschichten für das Theater gewonnen werden.“ In: [www.theater-info.de/ddr\\_theater.html](http://www.theater-info.de/ddr_theater.html). Quelle: Internet. Letzter Zugriff am 18.3.2014.

inszenierten Kleist-Werke ablesbar ist, mit dem Regierungswechsel von Ulbricht zu Honecker nachließ.<sup>13</sup> Insbesondere im Rahmen der Bochumer Festspiele 1936 wurde von einigen Seiten scheinbar einiges zur Erzeugung eines bestimmten „Kleist-Bildes“ beigetragen. Dieser Aspekt der „Nebenschauplätze“ darf hier nicht ausgeklammert werden. Ebenso wenig wie alternative, mediale Kleistinterpretationen zum Theater. So setzten sich etwa die Schriftsteller der DDR in den 1970er Jahren intensiv mit der Person Kleist auseinander. Hier entstand, losgelöst vom staatlichen Kulturdiktat, eine ganz spezielle Herangehensweise an Kleist. Auch die Filmemacher der beiden Diktaturen reagierten auf das gestiegene Interesse an Kleist und wagten sich mit ihren alternativen Mitteln an ihre Interpretation, möglicherweise mit einem neuen Blickwinkel. Ob die Autoren und Filmemacher Kleist damit gerecht werden konnten und ob diese Interpretationen von wechselseitiger Wirkung auf die Theateraufführungen waren, gilt es ebenfalls zu beleuchten. Während zu den NS-Spielplänen bereits entsprechende umfassende Sekundärliteratur existiert, bin ich bei meinen Recherchen auf eine erheblich geringere Auswahl bezüglich der Kleistinszenierungen in der DDR gestoßen. Während zu den NS-Spielplänen umfassende, wissenschaftliche Statistiken und deren Analysen vorhanden sind, existiert zu den Kleistinszenierungen in der DDR bisher keine vollständige Inszenierungsstatistik. Diese Lücke soll hier nun geschlossen werden. Die Ergebnisse der Statistiken bezüglich der Inszenierungsvielfalt und -menge sollen in Schaubildern hervorgehoben werden und in die entsprechenden Kapitel der DDR und des anschließenden Vergleichs der beiden Phasen mit einfließen. Im Rahmen des Vergleichs sollen des weiteren eventuelle Parallelen oder Unterschiede in der Aneignung, Umsetzung und Instrumentalisierung der Werke benannt werden.

Tatsächlich war das 20. Jahrhundert nicht nur das Jahrhundert der beiden Weltkriege und der beiden deutschen 'Diktaturen', sondern „das Jahrhundert der Intellektuellen“.<sup>14</sup> Das hohe Bildungsniveau der offenen Gesellschaft der europäischen Staaten erlaubte dies und

---

<sup>13</sup> „Die Kunstproduktion in der DDR, zumindest theoretisch verstanden als Aufforderung zur öffentlichen Mitarbeit, steht stellvertretend für die gesamte auf dem Anrechtssystem basierende Kulturpolitik der DDR (dies zeigt sich u.a. in den niedrigen Preisen für Theater und Bücher). Das Theater muss so als eine von mehreren kulturpolitischen Institutionen zur Schaffung eines gemeinsamen Bewusstseins verstanden werden.“ In: [www.pohlw.de/literatur/theater/ddr.html](http://www.pohlw.de/literatur/theater/ddr.html). Quelle: Internet. Letzter Zugriff am 19.3.2014. Ob das Theater sich von der bis zum Ende der DDR verfolgten Kulturpolitik emanzipieren konnte, soll untersucht werden.

<sup>14</sup> Judt, Tony: Das vergessene 20. Jahrhundert. Die Rückkehr des politischen Intellektuellen. Carl Hanser Verlag, München 2010. S.20. Künftig zitiert als: Judt, Tony: Das vergessene 20. Jahrhundert. Während sich die einen Intellektuellen, den Schriftsteller Alfred Dreyfuss in Schutz nehmend, auf die universalen Werte „Wahrheit“, „Recht“ und „Gerechtigkeit“ beriefen, rechtfertigten sich ihre Kontrahenten mit Schlagwörtern wie „Ehre“, „Nation“ und „Vaterland“.

bewirkte ein starkes Interesse an diesen Meinungen. Schon vor der „Machtergreifung“ und auch vor der Gründung der DDR stammten die am meisten beachteten Denker aus der linken und rechten Seite.<sup>15</sup> „Wir haben aus dem Blick verloren, was an den radikalen Ideologien des 20. Jahrhunderts so verführerisch und wirklich diabolisch war“<sup>16</sup>, ebenso wie heute behauptet wird, dass der Terrorismus etwas Neues sei, das erst nach dem Kalten Krieg entstand und sich mit dem Faschismus vergleichen ließe. Mittlerweile existieren zahlreiche Erinnerungsorte, an denen man sich mit der Geschichte der beiden Systeme befassen kann. Die Wirkung der teilweise fortgeführten Institutionen, Theater inbegriffen, kann dabei jedoch oft nur vermutet werden und bleibt folgenlos.<sup>17</sup> Über Kleistinszenierungen der NS-Zeit befragt, wird den meisten (älteren) Deutschen wahrscheinlich noch Emil Jannings derbe Darstellung des Dorfrichters im *Zerbrochenen Krug* präsent sein. Heute, 25 Jahre nach dem Mauerfall, klagen noch etliche Zuschauer der DDR-Inszenierungen über den subjektiv gefühlten, nicht näher zu benennenden Verlust an darstellerischer Qualität im Verhältnis zu damals und verweigern eine kritische Auseinandersetzung mit ihrer eigenen (Theater-) Vergangenheit. Die Verantwortung jedes Einzelnen zum ständigen Lernen aus der Vergangenheit scheinen viele nicht tragen zu wollen. Derlei Auseinandersetzungen erscheinen angesichts des neu angebrochenen Zeitalters des scheinbar immer globaler werdenden Europas ohne Grenzen restriktiv und beinahe regressiv. „Am Ende des 20. Jahrhunderts beteuerten Schriftsteller und Politiker in Ländern wie Moldawien, der Ukraine oder Armenien ihr „Europäertum“, nicht aus historischen oder geographischen Gründen (was plausibel sein könnte oder auch nicht), sondern in Abwehr *gegenüber* Geschichte und Geographie gleichermaßen. Pauschal vom moskauwischen Imperium freigegeben, bemühen sich diese postimperialen

---

<sup>15</sup>Nach Auffassung Arendts als „eigene geschlossene Welt...in welcher Abstufungen und Differenzierungen die von den Eliteformationen gesicherte radikale Folgerichtigkeit der zentralen Fiktion nicht nur mildern, sondern gewissermaßen echte Meinungsverschiedenheiten ersetzen.“ Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. S.579.

<sup>16</sup>Judt, Tony: Das vergessene 20. Jahrhundert. S.26. Ernst Jünger etwa war bereits etliche Jahre vor der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten sehr populär und besaß zahlreiche Anhänger und Gegner. Doch dies scheint heute beinahe unwirklich, denn „die Zeit, als der „Marxismus“ der ideologische Bezugspunkt der intellektuellen Linken war, liegt schon so weit zurück“. Judt, Tony: Das vergessene 20. Jahrhundert. S.23.

<sup>17</sup>Es bestehen „große Lücken, was die Aufarbeitung von DDR-Geschichte auf der Ebene einzelner Institutionen betrifft...Auch das Theater hier in Gera hat es aus meiner Sicht bisher versäumt, seine Geschichte aufzuarbeiten. Lange wurde dort ein früherer Intendant als Ehrenmitglied geführt, obwohl bekannt war, dass er als IM der Stasi zugearbeitet hatte. Und er war nicht der einzige, der am Theater gespitzelt hat. Der Weg, dies aktiv, vielleicht künstlerisch aufzuarbeiten, wurde noch nicht beschritten.“ so der Geraer Stasi-Gedenkstättenchef Frank Karbstein im Interview mit der Mitteldeutschen Zeitung vom 14.2.2014. Quelle: Internet. [www.mz-web.de/mitteldeutschland/ddr-forschung-stasi-offiziere-sollen-zu-wort-kommen.20641266.26221192.html](http://www.mz-web.de/mitteldeutschland/ddr-forschung-stasi-offiziere-sollen-zu-wort-kommen.20641266.26221192.html) . Letzter Zugriff am 13.3.2014.

Waisenstaaten nun um eine andere „imperiale“ Hauptstadt: Brüssel.“<sup>18</sup> Kleists Sprache, die damals ebenso wie Französisch die Sprache der gebildeten Europäer war, spricht im stark vernetzten, seit Jahrzehnten von der christlichen Mitte (CDU) regierten Europa nun kaum jemand mehr. Dazu haben die beiden deutschen Diktaturen einen erheblichen Teil beigetragen. Während in den letzten Jahren Osteuropa von vielen Intellektuellen mit dem Nationalsozialismus verglichen wurde<sup>19</sup>, existierte parallel dazu in der deutschen Bevölkerung eine gewisse Blindheit für die Tatsache, dass es sich bei der DDR um ein menschenverachtendes System hielt, ebenso wie die Theaterinszenierungen zu DDR-Zeiten von einstigen DDR-Theatergängern als niveauvoller im Vergleich zu heute tituliert werden.<sup>20</sup>

### 1.3. Aufbau der Arbeit

Die Arbeit gliedert sich in sechs Kapitel. Da ich mich mit den Kleistinszenierungen während zweier verschiedener Zeitspannen auseinandergesetzt habe, gehe ich zur besseren Strukturierung und Überschaubarkeit chronologisch vor. Das Kapitel 2. befasst sich mit Kleist im Nationalsozialismus und das Kapitel 3. mit den Inszenierungen und der Rezeption Kleistscher Werke in der DDR. In Kapitel 4. erfolgt im Rahmen der Zusammenfassung ein Vergleich der Inszenierungen und der Verfilmungen beider Diktaturen.

In Kapitel 2.1. werden zunächst die Rahmenbedingungen zum Zeitpunkt der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten abgesteckt und das Verhalten und die Vorgehensweisen der Kulturverantwortlichen in dem Zeitraum hinsichtlich einer möglichen Einflussnahme auf die Kleistinszenierungen betrachtet.

Hatte man zunächst mit Thingstätten und Freilichtbühnen versucht den geistigen Boden für das Neue Deutschland zu bereiten, so erkannte man rasch die größeren Möglichkeiten, die eine geschlossene Bühne für die Wirkung der Kleistschen Werke im Sinne der NS-Ideologie bot. Um diese Thesen zu untersuchen, werde ich bei meinen Betrachtungen der Kleist-Inszenierungen im Nationalsozialismus zunächst chronologisch vorgehen. Beginnen

---

<sup>18</sup> „...mit der Vernichtung der Juden, der Vertreibung der Deutschen und der Ankunft der Sowjets wandten sich Mittel- und Osteuropa jäh von der deutschen Sprache ab.“ Judt, Tony: Geschichte Europas. S.880. Und weiter: „In den Ländern, die so lange zwischen Russland und Deutschland eingezwängt waren, zählte jetzt nur noch eine Fremdsprache. „Europäisch“ zu sein hieß nach 1989 in Osteuropa, vor allem für die jungen Menschen, *Englisch* zu sprechen.“ Judt, Tony: Geschichte Europas. S.881.

<sup>19</sup>Vgl. hierzu etwa: „The Black Book of Communism“. Courtois, Stéphane; Kramer, Mark (Hg.). Harvard University Press 1999.

<sup>20</sup>Zumindest hinsichtlich der Kleist-Inszenierungen soll derartiger Populismus im Rahmen dieser Arbeit beurteilbar werden.

werde ich in Kapitel 2.3. mit einer Beschreibung der Thingspiele, welche die Nazis bereits kurz nach ihrer Machtergreifung in Planung gegeben hatten. Anschließend werde ich exemplarisch auf Kleistinszenierungen an den deutschen Freilichtbühnen eingehen, da deren Anzahl in den ersten Jahren des NS-Staates enorm wuchs. Kapitel 2.4. und 2.5. befassen sich mit den Aufführungen an geschlossenen Theatern. In dem Kapitel 2.4. werde ich die Bochumer Kleistfestspiele des Jahres 1936 einer eingehenden Betrachtung unterziehen, bei denen, fünf Jahre nach der Inszenierung des *Prinz von Homburg* auf der Freilichtbühne Marburg, weiterführende propagandistische Ziele im Sinne der Nazis äußerst erfolgreich verfolgt wurden. Danach (in Kapitel 2.5.) beschäftige ich mich mit den Kleistinszenierungen des Berliner Theaterbetriebs im Nationalsozialismus. Besonderen Augenmerk werde ich dabei auf das Deutsche Theater legen, bei dem es, trotz enormer staatlicher Kontrolle der Theater gerade in der deutschen Hauptstadt, möglich war, Kleists Werke in den späteren Jahren des NS-Staates dennoch relativ von der NS-Ideologie losgelöst zu inszenieren. Das Kapitel 2.6. befasst sich mit den beiden Kleist-Verfilmungen während der NS-Zeit. In Kapitel 3. gilt es einerseits zu untersuchen, wie mit der „Hinterlassenschaft“ der NS-Theaterära und deren Kodierung umgegangen wurde (Kapitel 3.1.1.) und inwiefern eine erneute Kleistrezeption, sei es von staatlicher Seite oder von Seiten der Schriftsteller (Kapitel 3.3.) erfolgte. In Kapitel 3.1. gehe ich auf die Rahmenbedingungen für die Kleist-Rezeption in der DDR ein. Kapitel 3.2. befasst sich mit den Kleistinszenierungen in der DDR, wobei das Kapitel 3.2.1. einer Einleitung und Auswertung der Spielpläne dienen soll, während die Kapitel 3.2.3.-3.2.5. explizit auf wichtige Kleistinszenierungen eingehen. In Kapitel 3.4. wird, nach einer Einleitung, die einzige Werkverfilmung der DEFA, „Jungfer, Sie gefällt mir“ analysiert. Sie erfolgte 1968 zur Blütezeit der DDR. Anschließend erfolgt die Betrachtung einer „Prinz Friedrich von Homburg Inszenierung“ für das DDR-Fernsehen-wenige Monate vor dem Mauerfall. Das vierte Kapitel soll einem Vergleich der Kleistadaption beider Systeme dienen. Zunächst wird in Kapitel 4. das offizielle Kleistbild, welches in beiden Diktaturen von Staatsseiten gesteuert wurde, auf Parallelen oder Unterschiede untersucht. Die „Inszenierung“ von den jeweiligen Kleist-Jubiläen soll darauf folgend beleuchtet werden. Danach werden die ausgewählten, in den beiden vorhergegangenen Kapiteln analysierten Kleist-Inszenierungen sowie die Verfilmungen verglichen. Die wichtigsten Aussagen und Feststellungen werden noch einmal subsumiert und sich daraus eventuell noch ergebende offene Fragen für die zukünftige Forschung genannt.

Der darauf folgende Anhang wurde der Übersichtlichkeit halber in weitere Kapitel unterteilt. Darin verzeichnet sind unter anderem die Primärquellen und Forschungsliteratur, die bei der Arbeit herangezogen und zitiert wurde. Es sind alle zitierten Fotos, Programmheftausschnitte, Entwürfe zum Bühnenbild und Figurinenzeichnungen abgebildet sowie die Quellenangaben zu den jeweiligen Abbildungen und gegebenenfalls weitere Hinweise verzeichnet. Darauf in Kapitel 6. folgend, sind die Tabellen zu den Kleist-Inszenierungen in der DDR sowie weitere, daraus resultierende Grafiken zu finden.

## **2. Kleist im Nationalsozialismus**

### **2.1. Die Ausgangslage**

#### **2.1.1. Der deutsche Kulturbetrieb 1933-1945**

Seit Menschengedenken existiert Theater als Gesellschaftsbildende Form. Theater wird gemeinsam erlebt. Es begann mit rituellen Handlungen<sup>21</sup> mit teilweise zweifelhaftem Ausgang (wie etwa den Hexenfeiern auf dem Berg in Thale- auch das Rosenfest der Amazonen ließe sich als ein solches Ritual bezeichnen), später diente es etwa mit Lehrstücken oder Sittengemälden der Bildung der Zuschauer im weitesten Sinne, oder es wurde mittels der Aufführungen auf bestehende Missstände hingewiesen (*der Prinz von Homburg* wurde häufig als Kritik am preußischen Militärstaat gelesen). Diente es beispielsweise der bloßen Unterhaltung (wie möglicherweise *der Zerbrochene Krug* vielerorts), ist es doch immer Teil der Gesellschaft, und daher nie frei von Einflüssen- und erst recht nicht von finanzieller Unterstützung und Abhängigkeiten.

Während Hitler seine Haft absaß, sinnierte er unter anderem auch über den Ist-Zustand der deutschen Theater und summierte sie als „Verfallserscheinung einer langsam abfaulenden Welt“.<sup>22</sup> Tatsächlich befanden sich die Theater aufgrund der allgemeinen, schlechten Wirtschaftslage und hoher Arbeitslosenzahlen in Deutschland in einer tiefen Krise, auch sprachen die häufig gewagteren Theaterexperimente der damaligen Zeit nicht

<sup>21</sup>Siehe hierzu z.B.: Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. 1. Band. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung u. Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, Stuttgart 2007. S.7. Auf Seite 284 von Adolf Hitlers erstem Band von „Mein Kampf“ findet sich dieses Zitat. Künftig zitiert als: Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne.

<sup>22</sup>Teil 1 von Adolf Hitlers mittlerweile verbotenen Werk „Mein Kampf“ erschien ein Jahr, nachdem er es geschrieben hatte. Siehe hierzu: Lexikon-Institut Bertelsmann (Hg.): Bertelsmann-Lexikon. Band 6. Bertelsmann-Verlag GmbH, Gütersloh 1992. S. 186. Auf Seite 284 des Originalbuchs steht der Artikel „Verfall des Theaters“. Nachzulesen ist das Werk in einer zensierten Version im Internet (Quelle). [www.archive.org/stream/Mein-Kampf/HitlerAdolf-Mein-Kampf-Band1Und2855.Auflage1943818S.\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/Mein-Kampf/HitlerAdolf-Mein-Kampf-Band1Und2855.Auflage1943818S._djvu.txt). Letzter Zugriff am 4.7.2013.

unbedingt eine breite Bevölkerungsschicht an. Um sich vom 1. Weltkrieg zu erholen, war das deutsche Theater mit der US-Börse verknüpft worden. Schon 1919 wurde zur Rehabilitierung des Theaters ein „Reichstheatterat“ gegründet. Er hatte die Aufgabe, die Theater vor dem finanziellen Bankrott zu retten und war im Prinzip der Vorläufer der „Reichstheaterkammer“ der Nazis. Tendenzen zu einer rechtskonservativen nationalen Bühne gab es bereits zu diesem Zeitpunkt. Allein in Berlin entstanden in den 20er Jahren der Weimarer Zeit sechs Bühnen die sich die Neubesinnung auf den Begriff der „Nation“ zur Maxime gemacht hatten.<sup>23</sup> Die Gesellschaft befand sich in einer schweren Krise, ein Zeichen dafür waren häufige Straßenkämpfe zwischen linken und rechten Extremisten. Auch für die Theaterlandschaft waren die gesellschaftlichen und finanziellen Missstände folgenreich. Gegen Ende der Spielzeit 1932/33 waren fast die Hälfte der Schauspieler und über die Hälfte der Schauspielerinnen ohne Engagement-also arbeitslos. Der Häftling Hitler hatte bereits 1924 in seinem schrecklichen Bestseller „Mein Kampf“ für die Zeit nach seiner Machtergreifung geplant, das Theater kulturell zu missionieren, und dies zu einer „öffentlichen Aufgabe“<sup>24</sup> zu machen.

Bereits seit Mitte der 1920er Jahre erkämpften sich die Nationalsozialisten den Weg zur 'großen Bühne' über verschiedene Kanäle. Ein Kanal war die Determinierung der Theater. Deren Eignung zum massenwirksamen Propagandainstrument hatte ihr Führer stets im Sinn. Der 1928 von Rosenberg gegründete „Kampfbund für deutsche Kultur“ schuf zu diesem Zweck regelrechte Wanderbühnen. Gegen diese hatte der Staat nichts in der Hand, musste sie aber gegen linke Übergriffe polizeilich schützen. Da diese NS-Veranstaltungen als offizielle Bühnen von der Konzessionspflicht befreit waren, konnten die entsprechenden Gauleiter nun ihre extreme Auffassung von Sittlichkeit und Nation ungescholten lautstark verkünden. Der oberste Verantwortliche für diese Wanderbühnen, der „Reichsorganisationsleiter“ Hans Hinkel wurde nach der Machtergreifung denn auch Vorsitzender des „Preußischen Theaterausschusses“ und saß unter Goebbels Chefessel im „Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda“. Generell wurden die zentralen Schlüsselpositionen des NS-Kulturbetriebs später, sprich direkt nach der

---

<sup>23</sup>Ebenso wurden linke Theatertendenzen stärker. Da sie jedoch nicht auf entsprechende Traditionen zurückgreifen konnten, hatten sie viel weniger Anhänger. Vgl. hierzu z.B.: Daiber, Hans: Schaufenster der Diktatur. Theater im Machtbereich Hitlers. Verlag Günther Neske, Stuttgart 1995. S.7-32. Künftig zitiert als: Daiber, Hans: Schaufenster der Diktatur.

<sup>24</sup>Teil 1 von Adolf Hitlers mittlerweile verbotenem Werk „Mein Kampf“. Auf Seite 284 des Originalbuchs steht der Artikel „Verfall des Theaters“. [www.Archive.org/stream/Mein-Kampf/HitlerAdolf-Mein-Kampf-Band1Und2855.Auflage1943818S.\\_djvu.txt](http://www.Archive.org/stream/Mein-Kampf/HitlerAdolf-Mein-Kampf-Band1Und2855.Auflage1943818S._djvu.txt). Quelle: Internet. Letzter Zugriff am 4.7.2013. (Siehe Fußnote 22).

Machtergreifung, mit den wichtigsten Agitatoren aus dieser Zeit besetzt.

Seit Hitler zum Reichskanzler gewählt worden war erfolgte der Prozess der „Gleichschaltung der Theater“ genauso zügig (in weniger als zwei Monaten) und genauso rigoros wie die gesamte Machtergreifung durch die Nazis. Das „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ lieferte die Pseudo-Legitimation für sofortige Entlassungen an den deutschen Theatern. Nicht-Arier oder politisch Inkorrekte erhielten sofortiges Berufsverbot. Zuerst davon betroffen waren die staatlichen Betriebe, auf welche die Regierung einen direkten Zugriff besaß. Schließlich blieb in Preußen, welches damals rund die Hälfte Deutschlands hinsichtlich der Einwohner ausmachte, lediglich ein Drittel der Theater erhalten. Diese unterlagen fortan der strengen Kontrolle. Hinkel und Göring überwachten die preußischen Intendanten und deren Spielpläne.<sup>25</sup> Das ebenfalls für Theater, Film und Literatur zuständige „Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda“ mit seinem Vorsitzenden Goebbels konkurrierte mit ihnen, da sich die Zuständigkeiten überschneiden. Ein weiteres zum Propagandaministerium in Konkurrenz stehendes, überregionales Kontrollorgan war die „Dienststelle Rosenberg“. Der in Russland aufgewachsene, studierte Architekt Alfred Rosenberg war von Hitler direkt damit beauftragt worden, die gesamte geistige und weltanschauliche Schulung und Erziehung der NSDAP zu gewährleisten-so konnte zumindest von dieser Stelle sichergestellt werden, dass hier niemand an Hitlers Stuhl sägen konnte, denn auf diese Weise besaß Hitler die absolute Entscheidungshoheit, oder -kompetenz um dies moderner zu formulieren. Goebbels erfolgreiches Amt wuchs immer mehr an Bedeutung und erfasste immer mehr Beamte. Von Berlin, der Hauptstadt der Preußen und Sitz des riesigen Verwaltungs- und Kontrollapparates aus, sollten nun die Visionen des Führers ins ganze Reich verkündet werden. Und so wie München im Kaiserreich, war nun Berlin als Preußenhauptstadt die Metropole des Theaters. Von hier ausgehend erfolgte die Umstrukturierung des gesamten Kulturbetriebs begonnen bei den Lehrplänen an den Schulen bis zu den Theaterspielplänen. Alles erfolgte nach langer Planung durch die Nazis bereits etliche Jahre zuvor und war auf bestimmte Entwicklungen in der Gesellschaft gemünzt, die jeden Lebensbereich betrafen und auch vor der Kleistreption im weitesten Sinne nicht halt machten.

In der Forschungsliteratur ist häufig von zwei parallel verlaufenden Entwicklungen der

---

<sup>25</sup>Zu meinen Ausführung vgl.: Daiber, Hans: Schaufenster der Diktatur. S.7-32.

Kleistrezeption ab dem 19. Jahrhundert die Rede. Die eine bezieht sich auf den Begriff der Nation, welcher insbesondere bei der *Hermannsschlacht*, aber auch beim *Prinz von Homburg* angelegt ist, und ihn bereits für die Ende des 19. Jahrhunderts einsetzende Nationalbewegung, aber auch gerade für die Nationalsozialisten zu einem besonders interessanten Dichter machte. Die andere Entwicklung ist die der Interpretation Kleists als Vordenker der Moderne.<sup>26</sup> Diese Rezeptionstendenz setzte ebenfalls um 1900 ein und war auch in der Weimarer Republik häufig anzutreffen. Als Vordenker war er gleichzeitig auch ein schreibender Rebell, nicht derart zerstörerisch nach außen gerichtet wie etwa ein *Michael Kohlhaas*, brach er doch mit gängigen Klischees und der Tradition. Er wünschte eine preußische Reform. Der Reichsdramaturg im Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Rainer Schlösser dichtete diese Rolle des Vordenkers ganz im Sinne der NS-Ideologie um und sprach von dem *Prinz Friedrich von Homburg* als „dem preußischen Erziehungsdrama“<sup>27</sup>.

Seine sprachlich artikulierten, körperlichen Gewaltdarstellungen machten ihn außerdem für die zum Extremen, zum vernichtenden Kampf drängenden Nationalsozialisten attraktiv. Allerdings herrschte gerade zu Beginn der nationalsozialistischen Diktatur seitens der NS-geprägten Literaturwissenschaft keine Einigkeit darüber, ob man etwa die Gewaltexzesse einer *Penthesilea* billigen sollte oder ob diese nicht eher auf einen kranken Dichtergeist hinwiesen. Eben solches galt für die Auseinandersetzung mit Kleists Selbstmord, der von manchen Literaten der NS-Zeit verachtet wurde und sogar zum Abiturthema an einer Schule gemacht wurde.<sup>28</sup> Ein offizielles Kleist-Bild musste erst noch entwickelt werden, wie ich anhand der folgenden Kapitel noch erörtern werde.

Der Dichter als glück- und erfolgloser Vordenker, der in einem System steckt, das ihm nicht genügt, ist nicht nur unangepasst. Aufgrund seiner exponierten Stellung wird er leicht zum Opfer der Kritik und wird zugleich isoliert. Hier setzt das Interesse der Nationalsozialisten ein. Kleist entsprach dem „Führer“-ideal, er wurde als einer gedeutet,

---

<sup>26</sup>Vgl. hierzu etwa die Darstellung von Blamberger, Günther: 'nur was nicht aufhört weh zu tun, bleibt im Gedächtnis'. Zur Typogenese des Kleist-Bildes in der deutschen Literatur der Moderne. Kleist-Jahrbuch 1995. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart 1995. S.25-43.

<sup>27</sup>Die Kleistsche Wiedergeburt, in: Leipziger Tageszeitung vom 10.1.1934. Quelle: Zentrum für Berlinstudien (ZBS), Präsenzbestand, Staatsbibliothek Berlin. Künftig zitiert als: Leipziger Tageszeitung vom 10.1.1934.

<sup>28</sup>Die Aufgabenstellung sah die Beantwortung folgender Frage vor: „Hätte Heinrich von Kleist auch Selbstmord begangen, wenn er SS-Offizier gewesen wäre?“ Vgl. Hierzu Hinrich C. Seebas Beitrag in: Jordan, Lothar (Hg.): Beiträge zur Kleist-Forschung 2005. 19. Jahrgang. Themenband: Kleist im Nationalsozialismus. Königshausen & Neumann, Würzburg 2007. Künftig zitiert als: Kleist im Nationalsozialismus. S.54. Seeba beantwortet die Frage mit einem Zitat Bazon Brocks: „Derjenige hätte glänzend alle Anforderungen erfüllt, der zugleich nachwies, daß Kleist keinen Selbstmord beging, und der den Adel des Selbstopfers unter Hinweis auf Kleists „Hermannsschlacht“ als 'germanischen Tod' besang.“

der unverstanden war und in einer Zeit lebte, die noch nicht bereit für ihn war. Ein Zurschaustellen der Parallelen zur Biographie Hitlers oder etwa Goebbels wurde mit einer derartigen Darstellung provoziert. Kleist sollte, wie im Folgenden meine Untersuchungen zur Bochumer Kleist-Woche (Kapitel 2.4.) zeigen werden, auch von den „normalen“ Theaterbesuchern mit der geistigen Elite des NS-Staates assoziiert werden. Eine differenziertere Auseinandersetzung mit der Biographie Kleists war unerwünscht, wurde im gängigen Literaturkanon weggelassen. Ganz deutlich machte der Reichsdramaturg Schlösser die Umdichtung Kleists in seinem Beitrag, der am 10. Januar 1934 im Leipziger Tagesblatt erschien. Hierin spricht er von der Kleistschen „Wiedergeburt“, die die lesenden oder theaterinteressierten Bürger des NS-Staates allein Hitler und Goebbels zu verdanken hätten. An dieser Stelle erfolgt eine Zuordnung Kleists zur „stählernen Romantik“, denn „nur ein Dichter seiner Art kann der rechte Kronzeuge für unser neues blut- und ehrbewußtes Wollen sein.“<sup>29</sup> Hitler und Goebbels habe das Volk die Wiederentdeckung und Wiedergeburt Kleistschen Denkens zu verdanken. Unter diesem will Schlösser Kleists erzenes „Träumerherz“ verstanden wissen. „Daher: Die Wucht seiner staatspolitischen Wahrheiten...daher sein inbrünstiges Bekenntnis zu bedingungslosem Einsatz für die Freiheit, zu bedenkenloser Ausnutzung aller politischen Möglichkeiten, zu bedingungslosem Aufgehen im Ganzen, zum Aufgehen fast bis zur Preisgabe der Persönlichkeit.“<sup>30</sup> Kleist erhielt hier eine Umdeutung und eine Betonung auf der politischen Sichtweise, statt einer angeblichen „Wiederentdeckung“. Im Folgenden beruft sich Schlösser auf die bereits genannten Werke Kleists, welche für diese Wiederentdeckung besonders prädestiniert waren.

Mit dem Ende der Weimarer Republik und dem Beginn der ersten deutschen Diktatur, gab es einen starken Wandel hinsichtlich der Stückauswahl. Nie zuvor und nie wieder nach dem NS-Regime wurden die *Hermannsschlacht* und der *Prinz von Homburg* so häufig inszeniert.<sup>31</sup> Der *Zerbrochne Krug*, „welcher die deutsche Nationaltugend, den Humor zu höchster Höhe führt.“ wie Schlösser attestiert, wurde schon immer gerne gespielt.<sup>32</sup> In der Tat änderte sich jedoch die Konnotation der Evergreens, also des Kleistschen Lustspiels trauriger Weise. Dazu trug in erheblichen Maße die Platzierung innerhalb einer NS-durchwirkten Feierlichkeit, wie etwa bei den Bochumer Festspieltagen 1936 anlässlich

---

<sup>29</sup>Leipziger Tageszeitung vom 10.1.1934.

<sup>30</sup>Ebenda.

<sup>31</sup>Vgl. hierzu z.B. die Spielplananalyse Thomas Eichers in: Eicher, Thomas; Panse, Barbara; Rischbieter, Henning (Hg.): Theater im „Dritten Reich“. Teil II des Buchs.

<sup>32</sup>Leipziger Tageszeitung vom 10.1.1934.

Kleist's 125. Todestages (vgl. hierzu Kapitel 2.4. dieser Arbeit) bei. Die gleichgeschaltete Kleist-Gesellschaft lieferte entsprechende Beiträge zum Rahmenprogramm dieser Festwoche. Im nächsten Kapitel werde ich kurz auf die Rolle der Kleist-Gesellschaft im NS-Staat eingehen, stand Georg Minde-Pouet als Vorsitzender der heute wieder, unter anderem Diktum, existierenden Gesellschaft doch in engen Kontakt mit entsprechenden Größen der Diktatur.

### **2.1.2. Die Rolle der Kleist-Gesellschaft**

Bereits seit den frühen Jahren der Weimarer Republik existierte die Kleist-Gesellschaft<sup>33</sup>, die dem „kulturellen Gedächtnis“<sup>34</sup> der Deutschen diene. Wenige Jahre nach Gründung der Kleist-Gesellschaft wurde denn auch zur Manifestation eben dieses Kleistgedenkens ein Jugendpreis verliehen. Ob Kleist hierdurch zu einem genialen Vordenker der Nation bereits gedeutet oder „überhöht“ wurde, kann nicht mehr belegt werden, da dazu die Quellenlage zu gering ist. Auch im NS-Staat wurde der Kleist-Preis im festlichen Rahmen an eine herausragende schriftstellerische Leistung 'im Sinne Kleists' verliehen, nach welchen Kriterien auch immer. Im Nationalsozialismus erreichte die Gesellschaft wieder ihren hohen Status, den sie zu Beginn hatte und in den wirtschaftlich schwierigen Jahren der Weimarer Republik zu verlieren drohte. Insbesondere wenn es darum ging Kleist mit der NS-Ideologie bildungspolitisch und propagandistisch zu verknüpfen, erwies sich die Kleist-Gesellschaft hier als sehr 'hilfreich', sodass der Präsident der Gesellschaft bereits 1935 feststellen konnte:

„Kleist ist zum Symbol und Mahner unseres Volkes geworden: ...In ihm ist der reine Germane wieder erschienen, dessen ganzes Wesen heroischer Wille ist. In ihm war die Natur neu erwacht, Glied einer Volksgemeinschaft zu sein. Wie der Nationalsozialismus auf dem Glauben beruht, dass nicht die materielle, sondern die seelische Kraft die Welt gestaltet, so hat auch Kleist bekannt, dass Wert und

<sup>33</sup>Die heutige Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft ersetzte 1960 diese damalige Kleist-Gesellschaft, die erst einige Jahre nach dem 2. Weltkrieg eingestellt worden war. Seit 1985 verleiht der Präsident der Berliner Gesellschaft (aktuell der Kölner Universitätsprofessor Günther Blamberger) in einem Festakt den Heinrich-von-Kleist-Preis, der nun Schriftsteller ehren soll, welche als „risikofreudige Vordenker“ -im Sinne Kleists- gelten. Ein hohes Preisgeld wird von einer Verlagsgruppe und verschiedenen staatlichen Stellen beigesteuert. 2013 erhielt der Orientalist und gebürtige Siegener Navid Kermani den Preis. Andere Preisträger der Vorjahre waren u.a. Ernst Jandl, Herta Müller, Ferdinand von Schirach oder Sibylle Lewitscharoff. [www.Zeit.de/kultur/literatur/2012-08/kermani-kleist-preis](http://www.Zeit.de/kultur/literatur/2012-08/kermani-kleist-preis) Quelle: Internet. Letzter Zugriff am 2.7.2013.

<sup>34</sup>Siehe hierzu auch Dr. Josef Anton Kruses (ehem. Direktor des Heinrich-Heine-Instituts, Düsseldorf) Vortrag an der Ludwig-Maximilians-Universität München vom 9.6.2009: „Im Namen der Dichter. Über literarische Gesellschaften und Literaturpreise“ in der schriftlichen Vollversion im Netz. [www.seniorenstudium.uni-muenchen.de/forschung/publikationen/pub\\_pdf/vortrag\\_kruse.pdf](http://www.seniorenstudium.uni-muenchen.de/forschung/publikationen/pub_pdf/vortrag_kruse.pdf) Quelle: Internet. Letzter Zugriff am 2.7.2013. Zitat entstammt der S.2 des Vortrags.

Würde des Lebens nicht durch rationale Maßstäbe des Nutzen und Glücks bestimmt werden, sondern einzig durch Handeln, dass sich in der Erfüllung der Pflicht, bewährt...Kleist...ist zum Klassiker des nationalsozialistischen Deutschlands geworden. Keiner ruft uns mächtiger zur Selbstbesinnung und zur kühnen Kraftentfaltung auf als er. ...Kleist sah ahnend die Größe seines Vaterlandes, um die wir jetzt erneut den schweren Kampf kämpfen. ...Zu Kleist stehen-heißt deutsch sein!“<sup>35</sup>

Der Urtyp der Deutschen wird später noch bei den Bochumer Festspielen mit *Hermann* mustergültig präsentiert (siehe hierzu das nächste Kapitel). Sämtliche Typologien und Schlagwörter, die ganze Palette deutscher Tugendhaftigkeit wie Reinheit, Glaube, Handeln, Pflichterfüllung usw., die man noch heute mit dem nationalsozialistischen Propagandastaat verbindet, sind zu finden. Statt Materialismus der verdorbenen Welt, der Weimarer Republik, findet sich nun die beseelende Aufgabe Glied der Volksgemeinschaft zu sein und für diese handeln zu dürfen, unter Aufgabe der Rationalität bis zum bitteren Ende, und immer mit Kleist als Vorbild. Dies kam aber nicht bei allen Fachkundigen gut an, so wurden die „reaktionäre Kreise“ welche „große historische und kulturell bedeutende Persönlichkeiten zu Vorläufern womöglich auch Vorkämpfern des Nationalsozialismus“ ernannten von einem Autor durchaus dafür kritisiert.<sup>36</sup>

Im 1937 erschienenen Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft befassten sich aktuelle Beiträge der Germanistik mit der immerwährenden Problematik der „richtigen“ Deutung seiner Werke. Ein anlässlich einer Tagung der Gesellschaft in Königsberg 1934 gehaltener Vortrag mit dem stark ideologisch wirkendem Titel „Kundgebung für Volk und Jugend“ findet sich noch heute abgedruckt und archiviert im Jahrbuch von 1937.<sup>37</sup> Der Redner, der Germanist Josef Buchhorn, sagte, dass „Kleist der Deutsche“ bereits mit seiner *Hermannsschlacht* einen „Hassgesang und Wille zum Wecken“ gezeigt habe. Selbstverständlich waren die deutschen Zuschauer, jung und alt, die eine derartige Veranstaltung besuchten, bereits geweckt oder werden es dann wohl (so Buschhorns Wunsch vermutlich) spätestens nach seinem Vortrag gewesen sein. Und Josef Obenauer steuerte zu dem Jahrbuch einen Beitrag bei, in welchem er auf die Fehlinterpretationen in der Geschichte der Kleistrezeption einging und dabei insbesondere die Missinterpretation

---

<sup>35</sup>In: Deutscher Kulturwart, März/April 1935. S.91ff. Ebenso zitiert in: Eicher, Thomas u.a.: Theater im „Dritten Reich“. S.336.

<sup>36</sup>In: Busch, Rolf: Imperialistische und faschistische Kleist-Rezeption 1890-1945. (=Studien zur Germanistik.) Frankfurt/Main 1974. Künftig zitiert als: Busch, Rolf: Imperialistische und faschistische Kleist-Rezeption 1890-1945. S.120f. im Anhang.

<sup>37</sup>In: Die Jahrbücher der Kleist-Gesellschaft.1921-1938. 2 Bände. Kleist-Archiv Sembdner. Heilbronn 2013. Darin: S. 1534ff. Zu Buchhorn: S.1571ff. Obenausers Beitrag Kleists Weg zu Volk, Staat und Vaterland“.

in der Weimarer Republik betonte, denn dieser Interpretation war „ohne jede völkische und kosmische Bindung“.

Bei den Festivitäten anlässlich Kleists 125. Todestags, der Bochumer Kleist-Woche 1936, zeichnete sich die Kleist-Gesellschaft verantwortlich für allerhand Beiträge zum Rahmenprogramm. Dieses Programm, im wahrsten Sinne des Wortes, setzte die inszenierten Werke unter einen Topos Kleist, dem radikalen Vordenker einer besseren Zeit, die nun endlich angebrochen sei. Inwiefern sich dies auf die Rezeption und die Rezensionen ausgewirkt hat, soll im Folgenden noch beleuchtet werden. Die Kleistfeier sollte Kultcharakter besitzen. Mithilfe ihrer sollte das oben bereits erwähnte Führer-Prinzip und die Blut- und-Boden-Mystik gerechtfertigt werden. Der Vorsitzende der Kleist-Gesellschaft verkündete in der Festschrift zur Kleist-Woche:

„Zu keiner Zeit hat die Allgemeinheit Kleist näher gestanden als heute. Vollends seit die nationalsozialistische Revolution mit ihrem Sturme die deutsche Bühnen von fremden Geiste gereinigt und für deutschen Geist wieder frei gemacht hat, war für diesen Dramatiker die Stunde gekommen. Aus einem Objekt für literarhistorische Forschung ist er zu einer lebendigen Kraft geworden, die in das neue Kunstwollen der deutschen Bühne eingereicht werden musste, und eingereicht worden ist. Das bezeugt noch besonders nachdrücklich diese Festwoche mit ihrer Vorführung seines dramatischen Gesamtwerkes, und darin liegt ihre große literarische, theatergeschichtliche und sogar politische Bedeutung. Dass ferner die regsame westfälische Stadt Bochum an diese schwere Aufgabe gegangen ist, ist ein Erfolg, den gerade die Kleist-Gesellschaft mit ihrem Bestreben, den Geist Kleists dem ganzen deutschen Volke zu zeigen und zu eigen zu machen, auf das freudigste begrüßen muss.“<sup>38</sup>

In seiner hier und in der Festschrift abgedruckten Ansprache hat Prof. Georg Minde-Pouet ganz klar und knapp das Vorgehen der Nazis hinsichtlich der Aneignung Kleists für ihre propagandistischen Zwecke beschrieben. Mit den Worten „die politische Bedeutung des dramatischen Gesamtwerks“ wurde in der Hauptsache die Aneignung und Uminterpretation der Kleistschen Dramen für die Belange der NS-Diktatur beschrieben. Diese hatte 1933 bereits begonnen, aber sollte noch bis in die späten Jahre der Diktatur fort dauern, wie die folgenden Kapitel der Arbeit zeigen werden. Die Theaterbetriebe wurde tatsächlich dem NS-Säuberungsprozess unterzogen, wie oben beschrieben. Ob Kleist nun

---

<sup>38</sup>In: „Festschrift zur Kleist-Woche 1936. Veranstaltet von der Stadt Bochum und der Kleist-Gesellschaft in Verbindung mit der NS-Kulturgemeinde“. Verantwortlich für Text und Bildgestaltung: Walter Thomas. Verlag Max Beck, Leipzig 1936. Die Auflage des aufwendig gestalteten Festhefts lag bei 3000. Künftig zitiert als: Festschrift zur Kleist-Woche 1936.

wirklich der Summe aller Deutschen näher stand als zuvor, ist jedoch zu bezweifeln. Indem der Vorsitzende der Gesellschaft dies aber einfach mit entsprechender Souveränität in dem Festrahmen vorträgt, und als bekannte Tatsache voraussetzt, werden ihm sicher etliche Menschen widerstandslos geglaubt und Kleist nun mit dem erwünschten Bild assoziiert haben.<sup>39</sup> Nicht Kleists dramatischem Werk ist eine lebendige Kraft inne, sondern Kleist als Figur (Person wäre falsch, da es nicht um das Individuum Kleist mit seinen Facetten geht) ist jetzt zu einer lebendigen Kraft statt einem literaturhistorischem Forschungsobjekt geworden. So ist er dem Kunstwollen der Nazis scheinbar dienlich. Er steht wehrlos mit anderen deutschen Dichtersoldaten oder -marionetten in einer Reihe. Kleist soll nun das ganze Volk unterhalten, denn „Kleist kennt seine Deutschen, darum brennt der Schmerz um ihre Unfähigkeit zur nationalen Selbstdurchsetzung in den Szenen dieses Schauspiels“<sup>40</sup>

Jedenfalls war die Kommanditgesellschaft unter Minde-Pouet 'der' Ansprechpartner, wenn es darum ging Kleist einer breiten Öffentlichkeit mit entsprechendem Hintergrund zu präsentieren. Georg Minde-Pouet (und mit ihm die Kleist-Gesellschaft), der schon zu Beginn des NS-Regimes in erheblichem Maße zu einer Umdichtung Kleists als dem von Schlösser zitierten „Dichter der Nation“ beitrug und der in Bochum erfolgreich die Gelegenheit nutzte zum Kleist-Fachmann schlechthin im Sinne aller NS-Belange zu avancieren, war noch bis weit in die 1950er Jahre als Vorsitzender der Gesellschaft aktiv.<sup>41</sup>

## **2.2. Kleist auf der Bühne des Nationalsozialismus**

### **2.2.1. Einleitung**

Bereits in der Weimarer Republik wurden Kleists Werke häufig aufgeführt. Dies geschah meist, um Spielzeiten zu eröffnen oder zu beschließen, oder im Rahmen von Jubiläen und Festspielen. An dieser Stelle sei eine wissenschaftliche Arbeit besonders erwähnt: Thomas Eicher<sup>42</sup> hat die Anzahl aller NS-Inszenierungen nach Dichtern gelistet. Dabei wurden die Zahlen und Daten zu den Einnahmen und Ausgaben der Theater und ihrer strukturellen Entwicklung während der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus anhand der „Statistischen Jahrbücher der deutschen Gemeinden“, den Angaben in den

---

<sup>39</sup>Auf das Kleist-Bild werde ich im Folgenden noch genauer eingehen.

<sup>40</sup>In: „Kleists Vermächtnis“. Rede Prof. Georg Minde-Pouets in: Festschrift zur Kleist-Woche 1936. S.7.

<sup>41</sup>Vgl. hierzu ebenso meine Darstellung zum Kapitel 2.6. Leni Riefenstahl holte sich für die geplante Realisation der *Penthesilea* bei ihm Rat und wusste um seinen engen Kontakt zu den entsprechenden Verantwortlichen bei der behördlichen Finanzierung eines Filmes.

<sup>42</sup>Eicher, Thomas u.a.: Theater im „Dritten Reich“. S.43 und 336.

Bühnenjahrbüchern und einzelner, noch erhaltener Daten über die Kriegszeit 1940-44 statistisch erfasst. Diese Statistiken stellen die derzeit vollständigsten dar, doch entbehren sie der Zahlen etlicher Stadttheater in Städten unter 50.000 Einwohnern, da diese bis 1936 noch nicht statistisch erfasst wurden. Anhand der Tabellen lässt sich jedoch, bezogen auf die in dieser Arbeit analysierten Theaterbetriebe und anderer wichtiger Bühnen, feststellen, dass die Kleist-Inszenierungen in der Spielzeit Februar 1933 bis August 1944 im Verhältnis zur Spielzeit September 1929 bis Januar 1933 um das fünffache zugenommen hatten.<sup>43</sup> Die meist aufgeführten Werke Kleists während der NS-Zeit waren ebenso wie bereits in den Vorjahren (ab 1929) der *Prinz Friedrich von Homburg*, gefolgt von dem *Zerbrochnen Krug* und *das Käthchen von Heilbronn*. Insbesondere *Die Hermannsschlacht* hatte zumindest in Hinsicht auf ihre Inszenierungszahlen vom Nationalsozialismus profitiert-diese hatten sich sogar im NS-Regime mehr als verzehnfacht.

Die gelegentlich in der Forschungsliteratur anzutreffende Behauptung, im nationalsozialistischen Theater wäre Kleist ebenso häufig wie bereits in der Weimarer Zeit inszeniert worden, ist demzufolge nicht zutreffend. Nimmt man die NS-Jahre in Summe, die Ausnahmesituation des 2. Weltkriegs außer Acht lassend, könnte man zu dieser Schlussfolgerung gelangen. Im Kriegsverlauf wurde jedoch kaum noch inszeniert, bis der Theaterbetrieb 1943 schließlich ganz eingestellt wurde. Tatsächlich hat sich aber eine, bereits in der Forschungsliteratur erwähnte Verschiebung in der Anzahl einzelner Werkinszenierungen ereignet.<sup>44</sup> So wurde *die Hermannsschlacht* in der Spielzeit 1933/34, also direkt nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten 14 mal inszeniert. Die von Kleist in seiner *Hermannsschlacht* verwendete Symbolik eignete sich in idealer Weise um die Blut- und Bodenmetaphorik des neuen, nationalsozialistischen Deutschlands zu prägen, daher wurde dieses Werk gerade in den ersten Jahren nach der Machtergreifung gespielt.

Auch der *Prinz von Homburg* erlangte in dieser Phase hohe Inszenierungszahlen; besonders häufig wurde er jedoch auch gerade in den ersten Kriegsjahren inszeniert, um der Mobilmachung für den Krieg zu dienen. Interessant ist an dieser Stelle, warum ausgerechnet ein nicht dem Militärstaat treu ergeben handelnder Prinz dazu prädestiniert war und wie die Theater diesen Aspekt darstellten. In den folgenden Kapiteln wird dies

---

<sup>43</sup>Zur Definition und Begründung, für welche Bühnen eine Auseinandersetzung im Rahmen dieser Arbeit erfolgen sollte, siehe die jeweiligen Kapitel der einzelnen Inszenierungen.

<sup>44</sup>Vgl. hierzu insbesondere: Eicher, Thomas u.a.: Theater im „Dritten Reich“. S.336-339.

noch zu untersuchen sein.

Das *Käthchen von Heilbronn* erreichte aufgrund der Feier zu Kleists 125. Todestag in der Spielzeit 1936/37 mit 20 Inszenierungen die höchste Inszenierungszahl. Lagen die Gründe für die zweckmäßige Verwendbarkeit der beiden anderen Kleistschen Bühnenstücke im Sinne der NS-Ideologie und -politik zumindest wegen ihres innewohnenden Nationalismus oder kriegerischen Grundthemas nahe, so mögen die mittelalterlich wirkenden Inszenierungen beim *Käthchen von Heilbronn* wohl ebenfalls nicht der bloßen Volksunterhaltung eines möglichst breit gefächerten Publikums gedient haben. Die Darstellung des von Kleist bewusst überzogen naiv, folgsam und hingebungsvoll dargestellten Käthchens entsprach dem von den Nationalsozialisten erwünschten Rollenbild der aufopferungsvollen, deutschen Frau. Im Rahmen meiner Recherchen des Fotomaterials in den deutschen Archiven musste ich feststellen, dass das klassische Käthchen der nationalsozialistischen Bühne fast immer germanisch blond war.<sup>45</sup> Bei Kleist lassen sich jedoch keinerlei Hinweise zur Haarfarbe Käthchens finden. Anscheinend sah die erwünschte Typologisierung der Nationalsozialisten oder die öffentliche, weitverbreitete Meinung dessen was eben deutsch sei, für die Rolle der naiven, sich völlig der Liebe zum Mann ergebenden Frau keine andere Haarfarbe vor als eben das germanisch-blonde. Während des Krieges wurde des Öfteren Kleists einziges Lustspiel *Der zerbrochne Krug* aufgeführt- vermutlich um das Volk mit dem deutschen Lustspiel bei Laune zu halten. Kleists *Penthesilea* hingegen wurde erst in den letzten Jahren des NS-Regimes häufig inszeniert, womöglich um nun den Kampfgeist der deutschen Frauen zu erwecken. Der Theaterbetrieb schien also den von den Nazis erwünschten Klischees oder Typologisierungen auf die eine oder andere Weise zuzuarbeiten. Die genannten Thesen gilt es in den folgenden Kapiteln zu belegen oder revidieren. In den Kapiteln 2.3. bis 2.5. werde ich dies in Hinblick auf die individuellen Inszenierungen an den Theatern noch genauer untersuchen.

---

<sup>45</sup>Die meisten Fotos, die zu den Inszenierungen im Nationalsozialismus angefertigt wurden, entstanden nicht etwa während der Aufführungen, sondern bereits während der Generalproben. So wurde die Aufführung nicht gestört, und es konnte sichergestellt werden, dass selbst die prominentesten Darsteller noch am Set waren. Ausgewählte Momente der Szenen wurden von den Schauspielern nachgestellt, um eventuelle Bewegungsunschärfe zu vermeiden. Ein Nachteil der sich dabei für die Arbeit ergibt, ist dass die Lichtverhältnisse von denen die Fotografien zeugen, nicht zwangsläufig mit der während der Premiere identisch sein mussten. Aussagen zur Beleuchtung während der Kleistinszenierungen auf der geschlossenen nationalsozialistischen Bühne lassen sich an dieser Stelle lediglich durch Rückgriffe auf die spärlichen Anmerkungen in den Kritiken treffen.

### 2.2.2. Zur Quellenlage des NS-Bühnenbilds

Die Bühne der Weimarer Republik lässt sich nicht einfach als ein Stil kennzeichnen, da in diesem Zeitraum etliche Strömungen in die Entwicklung der jeweiligen Bühnen- und ihrer Räume hineinspielten. Grob betrachtet kann diese jedoch unter zwei charakteristischen Linien zusammengefasst werden. So bestand eine Koexistenz von Neuromantikern im Stile Max Reinhardts und dem von Leopold Jessner geprägten abstrakt-expressionistischen Stil. Beide hatten sich von der historischen Fixierung des Bühnenbildes weitestgehend gelöst. Da Kleist seine Beschreibungen und Anweisungen fürs Bühnenbild minimal gehalten hatte, konnten beide Stilrichtungen dennoch durch eine derartige Abstraktion die innere Dramatik der Kleistschen Themen erst betonen. Reinhard schuf dazu eine märchenhaft-impressionistische Traumkulisse. Im krassen Gegensatz zur reich dekorierten, imposanten Bühne Max Reinhardts stand das karge Bühnenbild Leopold Jessners. Er hatte einen ganz neuen Bühnenraumstil kreiert, der sich auch auf Kleist anwenden lies. Die Darsteller befanden sich auf einem Podest. Sie waren dadurch in ihrem Agieren für jeden Zuschauer besonders präsent. Auch setzte er zu dem Zwecke einer analytischen Symbolsprache Objekte, sprich Inventar, nur ganz gezielt und spartanisch ein.

Obwohl etliche expressionistische Bühnenbildner zu Zeiten der Weimarer Republik „ihre neuen Auffassungen gegenüber den zählebigen, alten Theaterbräuchen kämpferisch durchsetzen“ konnten, wurde auch ihnen die Ausübung ihres Berufs während des NS-Regimes verwehrt.<sup>46</sup> Trotzdem nahmen ihre Stilelemente Einfluss auf die Bühnen dieser Zeit und mancherorts überdauerten sie sogar die Zeiten, wie beispielsweise die expressionistischen Spitzbögen auf der Marburger Freilichtbühne.<sup>47</sup> Diese drei Bögen ragen seit der Erbauung der Bühne zu Zeiten der Weimarer Republik 1928 als überdimensionierte, spitz zulaufende, dadurch gotisch anmutende Bögen noch in den freien Himmel, obwohl sie sich sowieso schon auf auf dem „höchsten Punkt der Marburger Altstadt“<sup>48</sup> befinden. Eine stilistisch genaue Abgrenzung zwischen Kleistinszenierungen der Weimarer Zeit und der NS-Diktatur lässt sich daher nicht immer, nicht für alle Bühnen machen. Trotzdem trug auch das Bühnenbild der nationalsozialistischen Theater seinen Teil zu dem bereits im vorangegangenen Kapitel erörterten offiziellen Kleist-Bild bei. Und diente somit dem Propagandastaat. Inwiefern dies bei einzelnen Inszenierungen der Fall

<sup>46</sup>Billeter, Erika: Das Bühnenbild nach 1945. Eine Dokumentation. Kunstgewerbemuseum, Zürich 1964. S. 11.

<sup>47</sup>Abb. 1

<sup>48</sup><http://www.marburg.de/de/82653>. Quelle: Internet. Letzter Zugriff am 20.6.2013.

war, oder eben nicht, soll in den Kapitel 2.3. bis 2.5. anhand ausgewählter Inszenierungen untersucht werden. In den Archiven existieren weder vollständige Tonmitschnitte oder filmische Aufzeichnungen, ebenso keine vollständige, chronologische Fotodokumentation zu sämtlichen Szenen der einzelnen Aufführungen. Um dennoch einen fundierten Einblick in die Verschiedenartigkeit der Inszenierungen zu Kleists Vorlage zu erhalten, habe ich mich auf Inszenierungen mit möglichst zahlreichen Materialien zum Bühnenbild und zur gesamten Inszenierungspolitik konzentriert. Die von mir anhand des Quellenmaterials getroffene Auswahl stimmt in etwa mit dem allgemeinen Erfolg der Inszenierungen überein, sprich die untersuchten Inszenierungen waren auch die beliebtesten, meistbesuchten und (bzw. oder) zumindest medial meist beachteten. Dort, wo sich Hinweise auf Abweichungen finden, wird dem ebenfalls nachgegangen.<sup>49</sup>

Von Skizzen, Fotos und Figurinenzeichnungen, welche sich insbesondere in dem Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität Köln befinden, verspreche ich mir eine objektive Betrachtung und Einordnung der häufig sehr ideologisch gefärbten Äußerungen der damaligen Zeitungsrezensionen sowie der herangezogenen Forschungsliteratur. Die Zeitungskritiken fand ich ebenfalls hauptsächlich in der oben genannten Sammlung sowie in dem Archiv der Akademie der Künste in Berlin. Dort befinden sich speziell Materialien aus Künstlernachlässen zu den Theatern Berlins, auf die ich im Kapitel 2.5. explizit eingehen werde.

Dieser Teil der Arbeit konzentriert sich in der Hauptsache auf die im NS-Staat besonders häufig inszenierten Dramen (mit Ausnahme des Lustspiels *Der zerbrochne Krug* und der umfassenden Werkinszenierung in Bochum), denn gerade seine Dramen schienen wohl aufgrund ihrer Motivwahl für die Präsentation des neuen deutschen Geists als besonders geeignet. Kleist sollte als 'der' große Dramatiker wahrgenommen werden.<sup>50</sup> Seeba beispielsweise spricht von der *Hermannsschlacht* als einer „Projektion des Fremdenhasses auf den deutschen Hermann“, die sich hier als Reaktion auf die Befreiungskriege (und Napoleon) findet.<sup>51</sup>

<sup>49</sup>Dies ist beispielsweise bei den Heidelberger Festspielen der Fall. Zu den medial stark beachteten Kleistinszenierungen mit hohem (Polit-) Prominenzaufgebot in den Zuschauerrängen einer der wichtigsten Freilichtbühnen der NS-Diktatur existieren heute in den Archiven nur noch äußerst wenige (Foto-) Dokumente.

<sup>50</sup>Bei der Bochumer Festwoche wurden alle Bühnenstücke Kleists inszeniert. Im Kap. 2.1. werde ich daher kurz auf *Das Käthchen von Heilbronn* eingehen. Kleists „Märchen“ wird in der Festschrift zur Bochumer Kleistwoche unter dem Begriff „Kleists dramatische Vermächtnisse“ subsumiert und im Programmheft lediglich als „Schauspiel“ titulierte. Vgl. hierzu Kap. 2.1. dieser Arbeit.

<sup>51</sup>Seeba, Hinrich C: Die Filzlaus im Leib Germaniens. Kleists „Hermannsschlacht als Programm ethnischer Säuberung“. In: Kleist im Nationalsozialismus. S.56. Siehe hierzu auch Seebas Ausführungen in: Arminius und die Varusschlacht. Geschichte- Mythos- Literatur.“ Hg. von Rainer Wiegels u. Winfried Woesler.

Bei der *Hermannsschlacht*, der *Familie Schroffenstein* und dem *Käthchen von Heilbronn* gibt Kleist der Bühnendekoration ein typisches Gewand. War damit beim Käthchen ein Mittelalterszenario gemeint, so ist es im Falle der *Hermannsschlacht* das „typisch Germanische“, auf das er anspielt. Die Nationalsozialisten wollten durch ihre eigene Typologisierung eine gemeinsame Identität der Deutschen schaffen. Kleist schien dafür in besonderem Maße geeignet zu sein, denn Kleist macht zu den jeweiligen Szenarien seiner Dramen wie bereits erwähnt nur äußerst spartanische Angaben. Räumliche Gegebenheiten werden minimalistisch erwähnt und wenn, nur da sie eine für den Sinn und den Verlauf des Dramas wichtige Rolle spielen. Auch bei seiner *Hermannsschlacht* wählt Kleist die spärlichen Beschreibungen der Szenen bewusst, um dem weiteren Handlungsverlauf sowohl die entsprechende historisch glaubhafte Umgebung, als auch die vorankündigende, richtungsweisende Symbolik und Tendenz zu geben. Gerade dieses typisch Germanische war wohl der Grund dafür, warum das Stück in den ersten Monaten des nationalsozialistischen Regimes häufiger denn je zuvor aufgeführt wurde.<sup>52</sup> Die Eiche dient Kleist als Ausstattungselement für das Reich der Germanen:

„Platz vor einem Hügel, auf welchem das Zelt Hermanns steht.

Zur Seite eine Eiche, unter welcher ein großes Polster

liegt, mit prächtigen Tigerfellen überdeckt. Im Hintergrunde sieht man die Wohnungen der Horde.“<sup>53</sup>

Nicht nur in der *Hermannsschlacht* lässt Kleist das Symbol der Eiche immer wiederkehren, auch in seinem Aufsatz „Was gilt es in diesem Kriege?“ spricht Kleist von der Eiche: „Eine Gemeinschaft gilt es, deren Wurzeln tausendästig, einer Eiche gleich, in den Boden der

Paderborn 1995. S.355-365.

<sup>52</sup>Aufgrund ihrer Assoziation mit dem NS-Staat kam *Die Hermannsschlacht* etliche Jahrzehnte nicht mehr auf ost- und westdeutschen Bühnen. Die einzige Ausnahme stellte eine frühe DDR-Inszenierung dar. 1957 wurde *die Hermannsschlacht* auf der Harzer Freilichtbühne der jungen DDR von Curt Trepte inszeniert. Die Aufführung erntete keinen allzu großen Beifall seitens der Kritiken. Siehe hierzu Kapitel 3.3.2. meiner Arbeit. Erst 1981 gab es eine erneute Inszenierung unter der Regie Claus Peymanns- mit großem Erfolg bei Publikum und Kritikern. Im Rahmen des Varusjahres 2010 wurde *die Hermannsschlacht* auf den Bühnen rund um den Teutoburger Wald aufgeführt. Grabbes schlachttümmelerische, kriegerischere Version der Hermannsschlacht kam jedoch weit häufiger auf diese Bühnen, obwohl Grabbes Hermannsschlacht im NS-Theater ebenfalls häufig (so etwa auch in Bochum) inszeniert wurde. Vgl.: Drewniak, Boguslaw: *Das Theater im NS-Staat. Szenarium einer deutschen Zeitgeschichte 1933-1945*. Droste Verlag. Düsseldorf 1983. S. 174. Künftig zitiert als: Drewniak, Boguslaw: *Das Theater im NS-Staat*.

<sup>53</sup>3. Akt. Erster Auftritt. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*. Band I, Münchner Ausgabe. Auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe. Carl Hanser Verlag München 2010. S.664. Künftig zitiert als: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*. Band I.

Zeit eingreifen; deren Gipfel, Tugend und Sittlichkeit überschattend, an den silbernen Saum der Wolken rührt“.<sup>54</sup> Für Hermann steht sein „ganzes Leben und Wirken...im Zeichen der Eiche“, sein Handeln entspringt einer tiefen Verbundenheit (symbolisiert durch die Wurzeln) zu seinem Volk und geschieht ganz im Sinne und zum Wohle des germanischen Volkes und niemals aus egoistischen Motiven.<sup>55</sup> Die Eiche erreicht beinahe den gottnahen Himmel; sie strebt natürlicherweise ins Himmlische und bekommt dabei eine religiöse, mystische Tendenz. Ihre Kraft zum Wachstum in diese Richtung bezieht sie aus ihrem Mutterboden. Indem sie Tugend und Sittlichkeit überschattet, werden diese einerseits vor zu viel Licht geschützt, aber möglicherweise auch in den Schatten gedrängt. Gerade dieses besondere Symbol der Germanen wird in der *Hermannsschlacht* durch die Römer beschädigt:

„Die Römer fällten dort, man sagt mir, aus Versehen,  
Der tausendjährigen Eichen eine,  
Dem Wodan, in dem Hain der Zukunft, heilig.  
Ganz Helakon hierauf, Thuiskon, Herthakon,  
Und alles, was den Kreis bewohnt,  
Mit Spieß und Schwert stand auf, die Götter zu verteidigen.“<sup>56</sup>

Dies bedeutet für die Germanen und ihren Herrscher Hermann eine tiefe Verletzung und Entehrung, Hermanns Eingreifen wird dringend notwendig. Hier setzt die NS-Propagandamaschinerie ein. Der Racheakt Hermanns sollte als Vorbild für den folgenden 2. Weltkrieg gelesen werden. Die Entehrung der Germanen soll mit den Verletzungen, die den Deutschen im 1. Weltkrieg zugefügt wurden gleichgestellt werden. Die Unterschätzung der Germanen spielt auf den den daraus resultierenden Komplex vieler Deutscher an, die sich als Nation gedemütigt fanden. Die Betonung dieses Elements auf der NS-Bühne wäre demnach als Vorbereitung auf einen Racheakt, als Vorgriff auf den „Kampf“, den 2. Weltkrieg, zu lesen. Tatsächlich aber handelte Hermann hier weit besonnener. Er entschuldigte sich bei Varus für den übereilten Racheakt der drei

---

<sup>54</sup> Politische Schriften 1809. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Sämtliche Werke und Briefe. Band II, S.335. Carl Hanser Verlag München 2010. S.378. Künftig zitiert als: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band II.

<sup>55</sup>Grob, Annelies: Die Bedeutung der Natur in Kleists Leben und Werk. Athesia Verlag. Bozen 1954, S.57. Künftig zitiert als: Grob, Annelies: Die Bedeutung der Natur in Kleists Leben und Werk.

<sup>56</sup>3. Akt. Zweiter Auftritt. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.666.

Cheruskerheere, zumal die Eiche aus Unwissenheit der Römer gefällt worden sei. Und erbat die Begnadigung der verurteilten Römer.<sup>57</sup>

Generell ist ein für Kleist typischer Aspekt bei seinen Bühnenbildbeschreibungen die Verwendung wiederkehrender Elemente. So hat der in der *Hermannsschlacht* genannte „Hügel“ die gleiche Funktion wie bereits bei *Robert Guiskard* und *Penthesilea*. Nämlich die des „in die Ferne“ Blickens und Beobachtens.<sup>58</sup> Die Hauptpersonen sehen so das Feuer, das den Krieg ankündigt. Außerdem wird Hermann durch den Hang ein besonderer Auftritt ermöglicht, als dieser „vom Hügel herabschreitet.“<sup>59</sup> So wie Hermann das Feuer bereits aufgrund seiner erhöhten Position sehen kann, hat Hitler bereits das Kriegsfeuer vor Augen als *die Hermannsschlacht* 1936 auf die Bochumer Bühne kommt: Bereits bei den Ansprachen zur Bochumer Festwoche wird das Element „Feuer“, welches Kleist hier als Symbol in seiner *Hermannsschlacht*, aber auch beim *Käthchen von Heilbronn* (in der vernichtend für Aufklärung sorgenden Schlossbrandszene) erscheinen lässt, für die Zwecke der Umdeutung Kleists zum Dichter im Sinne des NS-Mythos verwendet, denn „Kleist kennt seine Deutschen. Darum brennt der Schmerz um ihre Unfähigkeit zur nationalen Selbstdurchsetzung in den Szenen dieses Schauspiels.“<sup>60</sup>

In dieser „Gewissheit“ erfolgte während der Festwoche eine Ummontierung Kleists zum Führer, zum brennenden Dichter für die deutsche Nation.

Die Positionierung von Landschaftselementen, wie der Hügel oder des Bärenparks bei der *Hermannsschlacht*, ist keineswegs willkürlich oder aus rein ästhetischen Gründen gewählt, sondern dient dem Handlungsverlauf.<sup>61</sup> Auffallend ist, dass in diesem Stück sich beinahe alles im Freien, in der Natur abspielt,- eben diese Tatsache betont wiederum den natürlichen Ursprung des Wunsches der Germanen nach Freiheit. Und macht das Stück besonders interessant für Freilicht- und Naturschaubühnen, wie ich im Folgenden belegen werde. Kleist schrieb die *Hermannsschlacht* zwar offiziell für die Guckkastenbühne<sup>62</sup>, doch

<sup>57</sup>Vgl. hierzu: 3. Akt. Fünfter Auftritt. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.676f.

<sup>58</sup>3. Akt. Scene. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.664.

<sup>59</sup>3. Akt. 1. Auftritt. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.665.

<sup>60</sup>„Kleists Vermächtnis“ Prof. Georg Minde-Pouet in der Festschrift zur Bochumer Kleist-Woche, S.7.

<sup>61</sup>Auch die Beschreibung der Darsteller. Aussagen zu dem äußeren Erscheinungsbild scheinen bei Kleist manchmal jedoch wie zufällig dahin gestreut, sind aber keineswegs Willkür oder Zufall. Hierauf werde ich noch in den nächsten Kapiteln eingehen.

<sup>62</sup>Die damals üblichen Guckkästen, als „eine Art 'Heimkino' im späten 18. und 19. Jahrhundert“ dienten der belustigenden Unterhaltung. „Nicht nur wegen ihrer Verwandtschaft mit den Dioramen (Wechselbilder bei künstlichem oder modifiziertem Licht) sind sie für die Theaterwissenschaft von Bedeutung, sondern auch, weil häufig Bühnenbilder als Schaublätter Verwendung fanden, oft eigens für Guckkästen gestochen

scheint sich die *Hermannsschlacht* besonders für eine Raumbühne zu eignen, denn in den meisten Szenen sind zahlreiche Menschaufläufe zu sehen. Insbesondere im sechsten Auftritt des ersten Akts sind besonders viele Menschen auf der Bühne zu sehen, denn „Das Römerheer zieht in voller Pracht vorüber.“<sup>63</sup> Diese Massenszenen wurden in den Kleist-Inszenierungen während des Nationalsozialismus bewusst eingesetzt, wie ich ebenfalls im folgenden Kapitel zu den Freilichtbühnen zeigen werde.

## 2.3. Thingstätten und Freilichtbühnen

### 2.3.1. Thingspiele

Der deutsche Theaterbetrieb befand sich gegen Ende der Weimarer Zeit nicht nur in einer finanziellen Krise. Zu wenig Zuschauer konnten sich für die experimentellen Inszenierungen begeistern. Nach der Machtergreifung 1933 suchten die Nationalsozialisten verschiedene Formen, um das geschwächte Theater neu, ganz im Sinne ihrer politischen Interessen, zu gestalten. „Über die Prinzipien und die Entwicklung eines dem neuen Staatsdenken gemäßen Dramas und Theaters wurde viele Jahre diskutiert. Das deutsche Theater in ein nationalsozialistisches zu verwandeln, war eine traumhafte Vorstellung.“<sup>64</sup> Der erste Versuch, dies umzusetzen, war das Thingspiel. Der Begriff „Thing“ hatte seine Wurzeln im Altgermanischen.<sup>65</sup> Der „Thing“ war eine öffentliche Gerichtsversammlung, bei der das Volk zusah, wie ein Fall entschieden wurde. Heute werden die Fernsehzuschauer im Vormittagsprogramm mit mehr oder weniger dramatischen Gerichtssendungen nachgestellter Urteile unterhalten. Damals im Nationalsozialismus war dieses Thingspiel von drei Richtungen beeinflusst: es sollte als Freilichttheater Naturelemente integrieren und Kunst für alle, für die Masse sein, sich demnach auch von der Guckkastenbühne distanzieren. Während Rosenberg und seine Gefolgschaft für die Betonung auf dem völkisch-germanischen Aspekt der Thingspiele war, wünschte das Propagandaministerium um Goebbels eine moderne Ästhetik der Bühne, bei der durchaus Elemente des Expressionismus gebilligt wurden und Aspekte der Neuen

---

wurden.“ In: Baumann, Carl-Friedrich: Entwicklung und Anwendung der Bühnenbeleuchtung seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Dissertation, Köln 1955. S.369.

<sup>63</sup>3. Akt. 6. Auftritt. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.681.

<sup>64</sup>Rühle, Günther: Theater in Deutschland 1887-1945. Seine Ereignisse-seine Menschen. S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main 2007. S.776. Künftig zitiert als: Rühle, Günther: Theater in Deutschland.

<sup>65</sup>Der Theaterwissenschaftler Carl Niessen hatte den Begriff 1933 für das NS-Massentheater reanimiert, hier stand seit jeher nicht nur der moralische Apell, sondern auch die „Erlösung durch einen Einzelnen“ im Fokus. Wer damit im Nationalsozialismus gemeint war, muss hier nicht weiter erwähnt werden. Vgl. hierzu etwa die Darstellung in: Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. S.13.

Sachlichkeit und Sozialkritik mit einfließen.<sup>66</sup> Der Reichsdramaturg Schlösser schließlich stand vor der Aufgabe, beides zu vereinen. Er schlug einen Weg ein weg von der langen Tradition des Naturalismus, mit dem die Nationalsozialisten „den dramatischen Ausdruck einer liberalistisch-individualistischen Denkweise“<sup>67</sup> und alles Psychologisierende und die Illusionsbühne assoziierten, hin zu einer Architektonik voller puristischer Strenge. Im Endeffekt überwogen im Laufe der Jahre die modernen Elemente Goebbels, jedoch mit dem Duktus ein neues Nationaltheater zu kreieren. Dieses neue Theater sollte die breite Masse ansprechen und statt einer „bürgerlichen Luxusbühne...mit artfremden Elementen...das völkisch-heldische“ zeigen.<sup>68</sup> Letztendlich wurden 40 Thingspielstätten von den Nationalsozialisten erbaut und weitere, ehemalige Freilichtbühnen, zu Thingspielstätten umgenannt.

Dies konnte anscheinend hinsichtlich der Kleistwerke konsequent durchgesetzt werden, denn selbst *der Zerbrochne Krug*, dessen Handlung sich hauptsächlich auf eine Bauernstube beschränkt, kam während der Diktatur auf die großen Freilichtbühnen. Das Thingspiel sollte Mystik und Geist vermitteln. Entsprungen aus der katholischen Laienspielbewegung gab es nun die Tendenz „weg von der Großstadtliteratur, Suche nach alten, glaubensträchtigen Spielformen.“<sup>69</sup> Des Weiteren kam es zu einer Vermischung mit anderen Spielformen, die dem kommunistischen Agit-Prop entlehnt waren, wie etwa den von Schlösser geforderten Sprechchören und Aufmärschen.<sup>70</sup> Ebenso wie sich die Kleistschen Werke aufgrund des Stoffes, ihrer Bildsprache, Symbolik und der gezeichneten Charaktere in besonderer Weise für die jeweilige Phasen des NS-Regimes zu eignen schienen und daher häufig aufgeführt wurden, so mag ein weiterer Grund ihrer besonderen Eignung für das NS-Theater in dem von Kleist gewünschten Aufbau ihres Bühnenbilds und der Eignung für solche Theaterformen, wie sie die Freilichtbühne und Rampenbühne darstellen, gelegen haben. Die klassische Guckkastenbühne verfügt über

---

<sup>66</sup>Vgl.: Eichberg, Henning, Dultz, Michael, Gadberry, Glen, Rühle, Günther: Massenspiele, NS-Thingspiele, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell. problemata. Frommann-Holzboog, Stuttgart 1977. S.31.

<sup>67</sup>Rühle, Günther: Theater in Deutschland. S.783.

<sup>68</sup>Vgl.: Euler, Friederike: „Theater zwischen Anpassung und Widerstand. Die Münchner Kammerspiele im Dritten Reich.“ In: Broszat, Martin: Bayern in der NS-Zeit. Herrschaft und Gesellschaft im Konflikt. Teil A. Oldenbourg Verlag, München 1979. S.95-99.

<sup>69</sup> Rühle, Günther: Theater in Deutschland. S.777.

<sup>70</sup>Vgl. hierzu: Schlösser, Rainer: Das Volk und seine Bühne. Bemerkungen zum Aufbau des deutschen Theaters. Theaterverlag Albert Langen, Georg Müller. Berlin 1935. S.57. Künftig zitiert als: Schlösser: Rainer: Das Volk und seine Bühne. Auf der Abb. 2 im Bildteil dieser Arbeit sind auf einem unkolorierten (d.h. S/W-) Foto ebensolche Aufmärsche der Weihestätte Marburg zu erkennen. Siehe hierzu auch das Kapitel 2.3.2.

eben eine Rampe, diese schied jedoch aus, damit die Vorbühne und der Zuschauerraum auf gleicher Höhe liegen konnten-und so Zuschauer und Darsteller fast miteinander verschmolzen. Anstelle dessen wurde eine dreiteilige Bühne neu kreiert-um auch architektonisch zu demonstrieren, dass hiermit etwas völlig neues für den neuen Geist geschaffen worden war. Die Mittelbühne schloss an die Vorderbühne an und lag auf Höhe mit den mittleren Zuschauerreihen. Die hintere Bühne war klein und lag auf dem höchsten Punkt, mittig zentriert. Über sie konnte der Darsteller die Bühne theatralisch verlassen oder von diesem Punkt aus etwas zu den hierarchisch und räumlich ihm untergeordneten Darstellern „verkünden“. Stufen und einzelne Podeste verbanden die Bühnen miteinander.

*Die Hermannsschlacht* spielte im Freien und barg etliche Menschenaufläufe, wie etliche andere Dramen Kleists. Die Freilichtbühne, welche die Nazis mit ihren Bühnen für die Thingspiele erbaut hatten, stellte demnach für den überwiegenden Teil der Kleistschen Werke eine geeignete Theaterform dar.

Seit dem Sommer 1933 begannen Architekten mit dem Bau von Thingstätten, wie es die nazistischen Theaterleute und -ideologen gefordert hatten. In einer Rede des Schirmherren der Thingspiele Josef Goebbels sprach dieser vor deutschen Theaterleitern von der Schaffung eines Massentheaters für Fünfzig- oder Hunderttausende.<sup>71</sup> Tatsächlich wurden in der nächsten Zeit einige Thingspielstätten gebaut, die dem NS-Massenschauspiel dienen sollten. „Der Kölner Theaterwissenschaftler Carl Niessen wies auf die Thingplätze der Germanen hin, wo Recht gesprochen und über Krieg und Frieden entschieden worden sei, und vielleicht auch Spiele stattgefunden hätten.“<sup>72</sup> Die an halbkreisförmige Arenen erinnernde Architektur der Thingstätten entlehnte man den Amphitheatern, denn sie boten breite Treppen und terrassenförmig angelegte Spielflächen, über die bald Massenformationen marschieren würden. Die Bühnen verteilten sich bis zwischen die Zuschauerränge. Die Idee dafür entsprang dem antiken, griechischen Theater, bei dem das Orchestra bis in die Zuschauerränge hineinragte. Bei den Thingstätten, wie der noch heute, allerdings für die Musik- und Unterhaltungsindustrie genutzten Waldbühne in Berlin, ragten Terrassen, auf denen sich die Handlung abspielte, bis in die Zuschauerränge hinein. Dadurch konnte beim Publikum der Eindruck erweckt werden, nicht nur mitten im Geschehen zu sitzen, sondern sogar Teil dessen zu sein. Die Distanz zwischen Publikum und Darstellern, wie sie noch im antiken Theater existierte,

<sup>71</sup>Eicher, Thomas u.a.: Theater im „Dritten Reich“. S.34.

<sup>72</sup>Eicher, Thomas u.a.: Theater im „Dritten Reich“. S.36.

wurde aufgelöst. Breite Zu- und Quergänge im Zuschauerraum sollten dem erwarteten Massenpublikum ein rasches Betreten ermöglichen. Erst nach dem Bau einiger Thingstätten begann man nach geeigneten Dichtern zu suchen, welche die politischen Kundgebungen und -feierlichkeiten mit mythisch allgemeingültigen, die Wirklichkeit übersteigernden Dramen „bereichern“ und das Massenpublikum zu den Thingstätten locken sollte. Als wesentliches Darstellungsmittel empfahl der Reichsdramaturg Schlösser in seiner Ansprache vor 30 ausgewählten „Dichtern“ im Sinne der NS-Ideologie das Oratorium in Form von Chören und Einzelsprüchen und Pantomime, unter der er Fahnenweihen, Festakte und lebende Bilder verstand, den Aufzug, wie Paraden und Versammlungen und schließlich den Tanz, wie Ballett oder Sportfeste.<sup>73</sup> Damit das kultisch-chorische Schauspiel seine volle Wirkung beim Zuschauer entfalten sollte, sah man von ablenkenden Kulissen oder Hintergrundbildern ab.<sup>74</sup>

Zwar waren 400 Thingplätze geplant, doch bis Ende 1935 waren lediglich 17 erbaut, da die Bauarbeiten zu viel Zeit in Anspruch nahmen.<sup>75</sup> Zudem fanden die ideologieüberfrachteten, kultisch-chorischen Inszenierungen bisher völlig unbekannter Dichter nicht den erhofften Zuspruch beim Volk. Am 20. Juli 1935 hatte man in Anwesenheit Goebbels in Heidelberg<sup>76</sup> mit Kurt Heynickes „Weg ins Reich“ unter der Regie Lothar Müthels, der sonst am Berliner Staatstheater inszenierte, einen letzten Versuch gewagt, doch bereits drei Monate später ließ der neue Präsident des Reichsbunds, Reichskulturwalter Moraller verlauten, „es habe sich gezeigt, dass die Dichter nicht vorhanden seien“.<sup>77</sup> Stattdessen wurden die Thingstätten nunmehr ausschließlich für Kundgebungen, Sonnenwendfeste und ähnliches genutzt. Die NS-Politik distanzierte sich 1936 offiziell von dem Begriff „Thing“ und benannte die Bühnen in

---

<sup>73</sup>Siehe hierzu: Schlösser, Rainer: Das Volk und seine Bühne. S.57.

<sup>74</sup>Vgl. hierzu: Eicher, Thomas u.a.: Theater im „Dritten Reich“. S.37.

<sup>75</sup>Eicher, Thomas u.a.: Theater im „Dritten Reich“. S.39. Die ersten entstanden etwa in Brandbergen bei Halle, in Heringsdorf (Usedom), Braunschweig (15.000 Plätze), auf der Lorelei und z.B. auf dem Annaberg (heutiges Polen) mit 27.000 Plätzen. Quelle: Rühle, Günther: Theater in Deutschland. S.778.

<sup>76</sup>Zwar war für Heidelberg eine Thingstätte auf dem Heiligenberg geplant, doch zogen sich die Bauarbeiten dermaßen hin, das man für die Inszenierung im Sinne der Thingstätten auf das Schloss als Austragungsort ausweichen musste. Dort konkurrierten sie mit Klassikern, wie unter anderem Kleists *Zerbrochenen Krug*. Den mangelnden örtlichen Beschaffenheiten des Schlosshofs schrieben die Nazis offiziell den Misserfolg ihrer Inszenierungen zu. Dies hielt sie jedoch nicht davon ab, in den folgenden Jahren im selben Schlosshof unter der Bezeichnung „Freilichtbühne“ unter anderem Kleists Klassiker zu inszenieren-mit großem Erfolg beim Publikum, was die Zuschauerzahlen belegen. Vgl. hierzu Eicher, Thomas u.a.: Theater im „Dritten Reich“, S.38f.

<sup>77</sup>Zu finden in: Eicher, Thomas u.a.: Theater im „Dritten Reich“. S.121.

„Feierstätten“ um.<sup>78</sup>

Ein „gelungenes“ Thingspiel im Sinne der Nationalsozialisten war dann doch noch die Inszenierung der *Hermannsschlacht* auf der „Weihestätte Heilig Land“ im Niedersächsischen Nordtheim 1936. Als „Weihestätten“ wurden nun die Thingstätten umbenannt, die weiter als Theater dienen sollten. Die Nordtheimer *Hermannsschlacht* läutete denn auch das Ende der Thingspiele ein. Die Inszenierung eines Klassikers erwies sich in diesem Zusammenhang offenbar als erfolgreicher als die zahlreichen Versuche mit den nationalsozialistisch gefärbten Werken einer neuen Dichtergeneration das Volk in Massen anzulocken. Eine Fotografie<sup>79</sup> der Inszenierung vom 7.6.1936 unter der Regie von Karl-Maria Zeppenfeld zeigt einen starken Historismus in der Wahl der Kostüme und ein authentisches Naturbühnenbild mit wenig Akzenten (wie etwa einer kleinen Anhäufung von Ästen als schmückendes Gehölz). Dies wirkt nicht gerade typisch hinsichtlich irgendeiner NS-Ästhetik. Lediglich etliche Uniformierte sitzen im Publikum und lassen erkennen, dass es sich um eine Inszenierung aus der damaligen Zeit handeln muss.

Ein stark vereinfacht gemaltes Bild (was dann schon eher der NS-Ästhetik entsprechen könnte) im Prospekt der Weihestätte zeigt die vorbildliche Bauweise im Sinne der Thingspiele.<sup>80</sup> Als kleine Besonderheit durften hier einige wenige Bäume zwischen den Zuschauerrängen und an den Bühnenaufgängen stehen bleiben. Sie ragen unwirklich, wie die Säulen der geschlossenen Theater, empor. Zudem sind sie völlig überdimensioniert gemalt und sollten wohl als Symbol für den Naturschauplatz dienen. Die Weihestätte diente weitreichenden politischen Zwecken der Nazis: Bereits 1922 wurde die Weihestätte erbaut und ebenfalls mit der *Hermannsschlacht* eröffnet. Hier verlas schon der Jungdeutsche Orden, verkörpert durch der Regisseur und Hauptdarsteller Ulrich Haupt seine Rede, um von den Erniedrigungen und dem Hass auf die Deutschen, die ihm als Soldat auch in seiner Zeit als Gefangener der Amerikaner widerfahren waren, zu berichten.<sup>81</sup> Die Veranstaltung von 1922 war von Unruhen begleitet, die ja nun, in der neuen Gemeinschaft mit den Soldaten als den wichtigsten Deutschen, so wie es der

---

<sup>78</sup>Eicher, Thomas u.a.: Theater im „Dritten Reich“. S.40.

<sup>79</sup>Ich beziehe mich hier auf die Fotografie in: Maurach, Martin: Betrachtungen über den Weltlauf. Kleist 1933-1945. Recherchen 55. Verlag Theater der Zeit, Berlin 2008. S.45. Künftig zitiert als: Maurach, Martin: Betrachtungen über den Weltlauf.

<sup>80</sup>Im „Kommentierten Exponatverzeichnis“ zur Ausstellung des Kleist-Museums im Schloss Neuhardenberg vom 17.8.-23.11.2008 finden sich hierzu einige Hinweise und Kurzbeschreibungen. Vgl.: „Was für ein Kerl!“ Heinrich von Kleist im „Dritten Reich“. Stiftung Schloss Neuhardenberg. Medialis, Berlin 2008. Siehe hierzu S.57. Künftig zitiert als: „Was für ein Kerl!“

<sup>81</sup>Siehe hierzu: Maurach, Martin: Betrachtungen über den Weltlauf. S.39.

Bürgermeister proklamierte, der Vergangenheit angehören würden. Die Eröffnungsansprache des Bürgermeisters an die Zuschauer war durchtränkt von richtungsweisender Propaganda: „Die Weihestätte soll der deutsche Mensch, der wirkliche Deutsche, lieben lernen und wo könnte er es wohl besser lernen, als dort, wo der Frontkämpfergeist in Stein verewigt ist“<sup>82</sup>. Seine Laudatio richtete sich an den „Reichskriegsopferführer“ Hanns Oberlindober und die gefallenen Soldaten des 1. Weltkriegs. In Nordtheim wurde der „Frontsoldat“ zum „Archetyp“ gemacht. Die verschiedenen Gruppierungen von der rechts-konservativen oder der radikalen nationalistischen Seite, die 1922 im Rahmen der Hermannsschlachtauführung noch in typische Auseinandersetzungen zwischen verschiedenen rechten Gruppierungen und Gesinnungen verfochten waren, wurden nun verbal und im Festakt künstlich-real vereint. Sie alle hatten den Frontsoldaten als höchstes Vorbild. Dazu hat die *Hermannsschlacht* als „Dokument für die Zusammenführung und ideologische Angleichung“<sup>83</sup> beigetragen. Dem vorausgegangen waren bereits etliche Pläne zur Verwirklichung des *Robert Guiskard* Fragments für das Thingspiel. Zahlreiche NS-gesinnte Autoren<sup>84</sup> machten sich darauf hin an die Realisation und dichteten dem 500 Verse zählenden unvollendeten Werk weitere im Sinne des Regimes hinzu.<sup>85</sup> Es kam jedoch nie zu einer Realisation auf den Thingplätzen.<sup>86</sup> Hier stellt sich die Frage, warum die Wahl ausgerechnet auf Kleists unvollendetes, von ihm selbst immer wieder umgeschriebenes, sogar einmal im Verzweiflungsakt verbranntes Werk fiel. Kleists *Guiskard* bot im ersten Akt, gleich zu Beginn wieder Massenszenen: Das „Volk, jeden Alters und Geschlechts“ ist „in unruhiger Bewegung“:

„Mit heißem Segenswunsch, ihr würdigen Väter,

---

<sup>82</sup> „Was für ein Kerl!“ S.57.

<sup>83</sup> Siehe hierzu: Maurach, Martin: Betrachtungen über den Weltlauf. S.45.

<sup>84</sup> Unter anderem: Runolt, Hartwig: Robert Guiskard. Tragödie. Strom Verlag, Köln 1933.

<sup>85</sup> Im „Kommentierten Exponatverzeichnis“ zur Ausstellung des Kleist-Museums im Schloss Neuhausen vom 17.8.-23.11.2008 finden sich hierzu einige Hinweise und Kurzbeschreibungen. Vgl.: „Was für ein Kerl!“ S.76f.

<sup>86</sup> Das *Robert Guiskard*- Fragment wurde dann im Rahmen der Bochumer Festspiele, ebenfalls 1936, mit dem erwünschten Pathos und NS-Background inszeniert. Am 2. Abend der Festwoche, dem 16.11.1936, wurde es als erstes von zwei Stücken (es folgte *der Zerbrochne Krug* nach der Pause) auf die NS-Bühne gebracht- immerhin ohne angedichtetes Ende. Siehe hierzu das Kapitel 2.4. dieser Arbeit. Am 4.4.1943 wurde es im „Theater der Reichsparteitage Nürnberg“ dann leider doch noch mit dem dramatischen Ende, welches Rudolf Joho hinzu phantasiert hatte, inszeniert. Dabei wurde Robert Guiskard, bei dem es sich in der Kleistschen Version als Herzog der Normannen um den historischen Herzog von Apulien und Kalabrien des 11. Jhd. handelte, zur nordischen Führungsgestalt umgedichtet.

Begleiten wir zum Zelte Guiskards euch!“<sup>87</sup>

„Heißer Segenswunsch“ klingt nach der NS-Lesart beinahe wie das Hitlersche „Heils-“ versprechen, welches hier wirklich jeder, egal welchen Alters und Geschlechts, ausruft. Dann tritt beim Stück ein großangelegter Chor auf und im 10. Auftritt wird gejubelt:

„Triumph! Er ists! Der Guiskard ists! Leb hoch!“

DER GREIS *noch während des Jubelgeschreis.*

O Guiskard! Wir begrüßen dich, o Fürst!

Als stiegst du uns von Himmelshöhen nieder!

Denn in den Sternen glaubten wir dich schon--!“

Guiskard *mit erhobener Hand.*<sup>88</sup>

Guiskard besaß die exponierte Stellung eines mittelalterlichen Herrschers, der Bezug aufs Himmlische ist daher per se naheliegend. Doch aufgrund des Triumphrufs, der Ortung des Fürstens als Märtyrer, dem aus den Himmelshöhen wiederauferstandenen, der erhobenen Hand als souveräne Geste, so wie auch Hitler sie nutzte, ließ sich hier einiges fehl- und uminterpretieren, wie schon dieser knappe Textausschnitt zeigt. Offensichtlich genügte dies, zumal das offene Ende viel Gestaltungsraum für nationalsozialistische Zwecke bot. Zur Aneignung des Fragments besteht durchaus noch Forschungsbedarf, der den Rahmen meiner Arbeit sprengen würde.<sup>89</sup>

Auch „die Freilichtspielbewegung“ in Form von reinen Freilichtbühnen war bereits „1902 durch die Gründung des Harzer Bergtheaters bei Thale“, parallel zu den Thingspielen „in Gang“ gekommen.<sup>90</sup> Und während die Thingspiele sich als immer ungeeigneter erwiesen,

---

<sup>87</sup>1. Auftritt. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.143.

<sup>88</sup>10. Auftritt. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.158.

<sup>89</sup>Zu dem Trauerspielfragment *Robert Guiskard* wurde sogar ein Hörspiel mit prominenter Besetzung verwirklicht. Hans Rehberg schuf „Kleist verbrennt den Robert Guiskard“-Bücherverbrennung mal vom Dichter selbst betrieben, wie praktisch. Aber nein, hier ging es ja nicht um politisch inkorrekte Werke, sondern um den unvollendeten Geniestreich aus Kleists Vermächtnis. An Tragik kaum zu überbieten, stellte Will Quadflieg Kleist selbst dar, Elisabeth Flickenschildt stand ihm zumindest zur Seite. Siehe hierzu: „Was für ein Kerl!“. S.76f.

<sup>90</sup>Orzechowski, Norman: Kleists Dramen in der Bühnendekoration des 19. und 20. Jahrhunderts. Aus der Reihe: Sprache & Kultur. ShakerVerlag, Aachen 1997. S.44. Künftig zitiert als: Orzechowski, Norman: Kleists

erlebten die ähnlich gestalteten Freilichtbühnen, allen voran das einstmals als Thingstätte geplante Reichstheater Heidelberg, mit den eher traditionellen Aufführungen deutscher Klassiker, ihren Aufwind. Einige Elemente der nationalsozialistischen Thingbühnen ließen sich aber auch bei ihnen finden, wie ich nachfolgend belegen werde. Sie boten jedoch aufgrund ihres Eingebettetseins in ein natürlich gegebenes Umfeld oder einen historischen Bau nicht Platz für die extremen Massen. So bietet beispielsweise das Bergtheater Thale, welches auf dem Hexentanzplatz Im Harz errichtet wurde, Platz für 1350 Zuschauer.<sup>91</sup> Zu der Freilichtbühne Marburg existiert reichlich Material, weshalb sich die folgenden Darstellungen hauptsächlich auf diese Freilichtbühne konzentrieren. Das Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität Köln verfügt über den Nachlass des ehemaligen Intendanten der Marburger Bühne, Dr. Fritz Buddes, auf dessen Person ich noch näher eingehen werde. Dieser Nachlass beinhaltet umfassende Materialien zu den Kleistinszenierungen an sich, als auch zu der „Vermarktung“ im Sinne des Nationalsozialistischen Staates.

### **2.3.2. Die Marburger Festspiele und andere Freilichtbühnen**

Nachdem die Thingstätten als Theaterform gescheitert waren, konzentrierte sich die Theaterpropaganda des NS-Staates nunmehr auf die bereits vorhandenen Naturbühnen oder neugebaute Freilichtbühnen, wie etwa „die Festspielbühne vor der Renaissance-Fassade des Heidelberger Schlosses, wo später bevorzugt das Käthchen von Heilbronn gespielt wurde.“<sup>92</sup> Die Freilichtbühnen dienten ebenfalls dem gemeinsamen Erleben und somit dem Gemeinschaftsgefühl durch Masseninszenierungen. Um Goebbels „Theater der Fünfzig- und der Hunderttausend“<sup>93</sup> zu schaffen, war solch eine Theaterform bestens geeignet. Das Freilichtspektakel mit seinem Kunstgenuss inmitten der Natur lockte auch einfache Leute an, die sich bisher nicht für Theater interessiert hatten, denen die traditionellen Theaterhäuser zu avantgardistisch oder abgehoben vorkamen. Wie dies im

---

Dramen in der Bühnendekoration des 19. und 20. Jahrhunderts.

<sup>91</sup>Vgl. hierzu etwa: Trepte, Claus: Harzer Bergtheater. Tradition und Gegenwart. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. Berlin 1963. Hierzu insbesondere S.20f. Künftig zitiert als: Trepte, Claus: Harzer Bergtheater. Oder vgl. hierzu: Reene, Jules (Hg.): Bergtheater Thale. Freilichtbühne, Hexentanzplatz, Ernst Wachler (Autor), Thale, Bodetal-Seilbahn. String Publishing. Mauritius 2012. S.1.

<sup>92</sup>Orzechowski, Norman: Kleists Dramen in der Bühnendekoration des 19. und 20. Jahrhunderts. S.44.

<sup>93</sup>In seiner Mairede 1933 sprach Goebbels davon „auch den letzten Volksgenossen in den Bann der dramatischen Kunst“ zu ziehen. Die Zahlengrößen beziehen sich vermutlich auf die 120.000 möglichen Stehplätze, die das Thingspiel bot und es somit ideal für die Parteibühne machte. Vgl. hierzu: Fröhlich, Elke (Hg.) i.A. des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands: Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil 1. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 2/III, Oktober 1932- März 1934, bearbeitet von Angela Hermann, München 2006. S.796. Eintrag vom 28.4.1933.

Detail aussah, und ob es gelang, möchte ich anhand einzelner beispielhafter Kleistinszenierungen und der Freilichtbühne der hessischen Stadt Marburg untersuchen. In diesem Kapitel wird hauptsächlich das Gesamtpaket der „Festspielstadt“ Marburg und nicht nur das Bühnenbild der Freilichtbühne Marburg vorgestellt. Meine Wahl fiel unter den zahlreichen Freilichtbühnen der nationalsozialistischen Zeit daher auf Marburg, weil zu diesem Ort ein außergewöhnlich umfangreiches und aussagekräftiges Datenmaterial existiert, wie dies bei keiner anderen Freilichtbühne des NS-Staates der Fall ist.<sup>94</sup> Auch stellt Marburg ein zeittypisches Freilichttheater dar, wie ich im Folgenden belegen werde. Die Kleistinszenierungen fanden im Rahmen eines Festspiels statt. Ich werde daher auf das gesamte Festspielerlebnis eingehen und Tourismus analysieren, anhand derer man sich einen regen Zuschauerstrom zum Festspielort versprach sowie sämtliche Fotos zum Festspielereignis und noch in Archiven erhaltene Zeitungskritiken vergleichen. Dies geschieht alles vor dem Gesamtkontext, des Bühnenbilds der Freilichttheater zu Zeiten des NS-Regimes, bei denen der wirtschaftliche Faktor stets auf die politische Aufführungspraxis einwirkte. Um Marburg in einen größeren Zusammenhang zu setzen, werde ich ebenfalls auf andere, typische Inszenierungen an Freilichtbühnen eingehen, bevor ich mich in den Kapiteln 2.4. und 2.5. mit den Kleistinszenierungen der Bochumer Kleisterige und den Berliner Bühnen beschäftige. Als typische Aspekte des Freilichtbühnenbildes lassen sich vorab das Imponieren mit Hilfe monumentaler Architektur und die gleichzeitige Verwendung naturgetreuer Elemente, wie echter Gebäude oder Bodenbeläge nennen. Auch der Stil der Aufführungen glich sich hinsichtlich seiner ideologischen Konnotation, wie ich noch weiter belegen werde.

Im Rahmen meiner Recherchen fiel mir auf, dass sogar zu Heidelberg, obwohl dieser Ort mit seiner offiziell als „Reichsfestspielbühne“ bezeichneten Bühne für die NS-Ideologen eine tragende Rolle einnahm, ausgesprochen wenig Material, keine Regiebücher oder ähnliches, in den Archiven vorhanden ist. Wie im Falle Heidelbergs existieren heute zu den meisten Freilichtbühnen und ihren Inszenierungen in den Archiven lediglich Zeitungskritiken, teilweise auch Fotografien, die ich in meine Untersuchungen mit einbezogen habe, so auch zu den Kleistinszenierungen der zweiten, deutschen Reichsfestspielbühne, Frankfurt am Main. Genauere, fundierte Beobachtungen zum Bühnenbild jedes Aktes der einzelnen Kleistinszenierungen lassen sich so nicht machen, da dafür die fotografischen Ausschnitte zu fragmentarisch sind, um ein objektives und vor

---

<sup>94</sup>Die Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität Köln verfügt über den Nachlass des Intendanten der Marburger Festspiele während der NS-Zeit. Hierin zu finden sind u.a. Regiebücher und Programmhefte.

allen Dingen umfassendes Bild der gesamten Inszenierung gewinnen zu können. Durch den Vergleich der mir vorliegenden Materialien im Gesamtkontext lassen sich jedoch bestimmte Tendenzen, Gemeinsamkeiten und Unterschiede feststellen.

Nachdem man von der Verwirklichung zahlreicher Thingplätze aus den genannten Gründen absehen musste, konzentrierte sich der Reichsbund auf die traditionellen Freilichtbühnen und ihre Darstellung von klassischen Dramen. Die Zuschauerzahlen verdoppelten sich von 1933 bis 1937 auf rund zwei Millionen, nahmen im Verhältnis zu den Gesamttheaterbesucherzahlen in den geschlossenen Bühnen mit 30 Millionen Zuschauern jedoch keinen allzu großen Stellenwert ein. „Die Anzahl der Freilichtbühnen aber stieg enorm: Das Bühnenjahrbuch von 1934 nennt dreizehn, das von 1939 aber 86.“<sup>95</sup> Die Massen-Inszenierungen der Thingspiele mit ihrer gemeinschaftsbildenden Funktion wichen vor Werken Goethes, Schillers und Kleists, die mehr Tiefe und Substanz versprachen. Kleists Stücke wurden dabei ganz im Sinne des „Reichsbunds zur Förderung der Freilichtspiele“ inszeniert. In den ersten Jahren der Diktatur wurden im staatlich kontrollierten und gelenkten Theaterbetrieb des Nationalsozialismus einzelne, klassische Dramen besonders häufig inszeniert, allen voran Kleists *Hermannsschlacht*. In den Jahren 1932 bis 1935 wurde die *Hermannsschlacht* 19 mal inszeniert.<sup>96</sup> In den darauf folgenden Jahren gingen die Zahlen jedoch stark zurück. Die *Hermannsschlacht* entsprach offensichtlich dem gesteigerten nationalistischen Klima kurz nach der „Machtergreifung“. Außerdem versprachen sich die Nationalsozialisten von derartigen Masseninszenierungen mittels des damals beliebtesten Mediums eine gemeinschaftsbildende Funktion, wie im vorangegangenen Kapitel zu den Thingspielen bereits belegt. Kleists Werke wie die *Hermannsschlacht* oder *Der Prinz von Homburg* boten etliche Massenszenen. Und in der Realität standen nun bei den Freilichtbühneninszenierungen der *Hermannsschlacht* einem Massenpublikum riesige Truppen an Germanen und Römern auf der Bühne gegenüber. Bereits 1934, als der gesamte Theaterbetrieb der Regierung und der zu diesem Zweck eigens geschaffenen Dienststelle für Kultur- und Überwachungs politik unter der Leitung des NS-Chefideologen Alfred Rosenberg<sup>97</sup> unterstellt wurde, versuchte man dem Volk

---

<sup>95</sup>Eicher, Thomas u.a.: Theater im „Dritten Reich“. S.40.

<sup>96</sup>Siehe hierzu: Eicher, Thomas u.a.: Theater im „Dritten Reich“. S.336.

<sup>97</sup>Die Reichspropagandaleitung der NSDAP verwendete die Bezeichnung „weltanschauliches Überwachungsamt der NSDAP“. Das Bundesarchiv gibt in seinem Onlinebestandskatalog Auskunft über die politischen Leiter des NS-Verwaltungsapparates. [www.bundesarchiv.de/bibliothek](http://www.bundesarchiv.de/bibliothek) Quelle: Internet. Letzter Zugriff am 20.8.2013.

durch derartige Massen-Inszenierungen zu imponieren. In den Richtlinien für eine lebendige deutsche Spielplangestaltung, aufgestellt vom dramatischen Büro des Kampfbundes für deutsche Kultur, hieß es 1933: „Das Spiel der Bühne muss dem Handwerker wie dem akademisch Gebildeten gleiche Möglichkeiten eines höchsten seelischen Erlebens bieten.“<sup>98</sup> Klassenunterschiede sollten durch ein volksnahes Theater scheinbar aufgehoben werden. Das Massenpublikum sollte sich dem Geschehen auf der Bühne völlig nah fühlen und idealerweise eins werden mit den Massen auf der Bühne. Für die Darstellung der römischen und germanischen Truppen griff man, wie bereits bei den Thingspielen, auf Laiendarsteller zurück.<sup>99</sup> Von ihnen wurde kein großes schauspielerisches Talent erwartet. Damit derartige Masseninszenierungen im entsprechenden Rahmen stattfinden konnten, und alle Schichten ansprachen, sollte auch das Theater möglichst repräsentativ sein. Die Freilichtbühnen befanden sich meist in besonders attraktiver, exponierter Lage, wie im Schlosshof in Heidelberg oder Marburg. Dorthin wurden auch nationalsozialistische Aufmärsche und Feierlichkeiten zu Beginn der NS-Diktatur verlegt.<sup>100</sup>

Die Schaffung der Thingstätten und Freilichtbühnen für ein Massenpublikum geschah auch aus arbeitsmarktpolitischen Gründen. Noch Ende der 1920er Jahre hatte die Zahl der arbeitslosen Schauspieler ihren absoluten Höhepunkt erreicht. Viele erhofften sich durch die neuen Massen-Inszenierungen endlich wieder Aufträge zu bekommen. Tatsächlich profitierten Theaterschauspieler und andere Theatermitarbeiter von der neuen Politik- insofern sie von der Reichstheaterkammer geduldet wurden. Nichtarischen oder das System ablehnenden Theaterschaffenden wurde die Ausübung ihres Berufes verboten. Während sich die Parteiführung mit ihren Gremien finanziell auf die Berliner Theater konzentrierte und versuchte, diese zur ideologischen Instrumentalisierung umzumodeln und den nationalsozialistischen Geist einzuimpfen, erwartete man in jeder Stadt mit über 100.000 Einwohnern ein Volkstheater. Dieses sollte allerdings nicht „nur“ zum Zwecke von Theateraufführungen genutzt werden, sondern auch für Parteikundgebungen und -feierlichkeiten dienlich sein. Die Finanzierung dieser Theater

---

<sup>98</sup>Ehrlich, Lothar; John, Jürgen; Ulbricht, Justus H. (Hg.): Das Dritte Weimar. Klassik und Kultur im Nationalsozialismus. Stiftung Weimarer Klassik. Böhlau Verlag, Köln 1999, S.67.

<sup>99</sup>Bei den Thingspielen wurde gerne auf Hunderte von SA-, HJ- und Parteimitgliedern zurückgegriffen, die Chöre bilden mussten; bei den Freilichtbühnen durften auch ortsansässige Bürger ihre Bühnenerfahrung als Statisten sammeln. Vgl. hierzu: Eicher, Thomas u.a.: Theater im „Dritten Reich“. S.39.

<sup>100</sup>Ursprünglich hatte die Regierung für Heidelberg den Bau eines Amphitheaters für die Thingspiele geplant. Die Bauarbeiten hatten sich aber derart verzögert, dass man nun doch auf altbewährte Gemäuer zurückgriff und die Aufführungen letztendlich auch dort beließ.

überließ man weitgehend den jeweiligen Städten. Der „Reichsbund der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele“ hatte eine Liste aufgestellt, in der die Freilichtspielstätten nach Renommee und Wichtigkeit geordnet waren.<sup>101</sup> Die Liste führte die Heidelberger Bühne als „Reichsfestspielort“ an, gefolgt von den Frankfurter „Römerfestspielen“, der Harzer „Grünen Bühne“ in Thale und der „Luisenburg“ bei Wunsiedel. Im Völkischen Beobachter hieß es 1936: „An verträumten Seen, in dunklen Wäldern soll die 'Hermannsschlacht' und die Tragödie der 'Penthesilea' auferstehen.“<sup>102</sup> Die Adjektive „verträumt“ und „dunkel“ in der Beschreibung lassen diese natürlichen Orte mystisch wirken. Die „Grüne Bühne“ in Thale führte 1933 anlässlich ihres 30jährigen Bestehens und zur Eröffnung der Sommersaison Kleists *Hermannsschlacht* auf. Zuerst wurden im Harzer Bergwaldtheater Flaggen gehisst, anschließend Kleists Gedicht „Germania an ihre Kinder“ szenisch vorgetragen. Alles stand im Zeichen der neuen nationalsozialistischen Theaterpolitik. Die Kritiken zu der Aufführung waren noch nicht gleichgeschaltet. So wurde von einem Rezensenten kritisiert, dass der neue Intendant Dr. Eggert, das Stück zu theatralisch-opernmäßig inszeniert hätte, denn er habe versucht, „in den Thusnelda-Szenen, die Lockerheit des Dialogs zugunsten eines dramatischen Pathos zurückzudrängen. Sehr schwach gerieten auf diese Weise die von Dilettanten aus Thale dargestellten Massenszenen“<sup>103</sup> Die ungewohnten Massenszenen fanden möglicherweise nicht bei jedem Zuschauer Anklang, doch „das Publikum, dass bei dem schönen Wetter sehr zahlreich erschienen war, dankte den Darstellern und ihrem Leiter mit herzlichen Beifall.“<sup>104</sup> In einer Zeitung der stark von den Nazis geprägten Hauptstadt wurde dieselbe Aufführung schon deutlicher im Ton des nationalsozialistischen Programmes „gewürdigt“. Demnach würde die Harzer Bühne den idealen Platz bieten um „mit besonderer Freude den Anbruch der neuen Zeit und die seelische Umformung des deutschen Theaterlebens“ zu begrüßen, „da sie in Einsamkeit und Treue über alle Oberflächlichkeiten hinausragend deutschen Kulturwerten gedient“ habe, „während die Theater der großen Städte versagten und irrten.“<sup>105</sup> Besonders hervorgehoben wurde an dieser Stelle der Landschaftshintergrund als Hauptakzent der Ausstattung: „Durch diese wundervolle Lage

---

<sup>101</sup>Vgl. hierzu: Wardetzky, Jutta: Theaterpolitik im faschistischen Deutschland. Henschelverlag, Berlin 1983, S.98. Künftig zitiert als: Wardetzky: Theaterpolitik im faschistischen Deutschland.

<sup>102</sup>Völkischer Beobachter, 24.11.1936. Aus dem Nachlass von Dr. Steinfeld, Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln. Bis auf Weiteres stammen alle Zeitungszitate dieser Quelle.

<sup>103</sup>Zeitungsartikel ohne nähere Angaben zu Datum, Titel der Zeitung o.ä..

<sup>104</sup>Ebenda.

<sup>105</sup>Berliner Börsen Zeitung, 11.7.1933.

der Bühne stellt sich das Spiel naturgemäß von selber auf die Landschaft ein,...es wächst gewissermaßen aus der Scholle der Heimat, auf der es vorgeführt wird.“<sup>106</sup> Hier wird die Blut- und Bodenmetaphorik verwendet, welche eine Identität der Deutschen als Gemeinschaft, mehr noch als ein Volk aufgrund ihrer natürlichen, tief verwurzelten Herkunft schaffen sollte. So lebt die Inszenierung nach Ansicht der „Berliner-Börsen-Zeitung“ von der Darstellung der „Einigkeit und Macht der deutschen Stämme im Kampfe gegen den römischen Unterdrücker und dem gerade in heutiger Zeit so symbolhaft wirkenden Ausklang der Wahl eines großen Mannes zum Führer der geeinten Nation“.<sup>107</sup> Deutliche Anklänge an den Führer Hitler und seine zukünftige Aufgabe als Führer einer geeinten Nation sind bezweckt, der Führer Hitler wird mit dem deutschen Held Hermann gleichgesetzt.

Ein „gelungenes“ Beispiel eines Volkstheaters mit Massen-Inszenierungen und zudem noch unter freiem Himmel, wo sich ja auch die meisten Szenen der Dramen Kleists abspielten, stellten die alljährlich stattfindenden Marburger Festspiele dar. Zahlreiche aufwendig gestaltete und mit vielen Farbbildern ausgestattete Broschüren sollten deutsche Touristen anlässlich der Festspiele ins hessische Städtchen Marburg locken, welches außer seiner Marienkirche mit einem erhöht gelegenen Schloss aufwarten kann. Über die Südseite des bereits im 11. bis 13. Jahrhundert erbauten Landgrafenschlosses wandelten die Gäste durch einen Schlosspark zu der am höchsten Punkt des Hügels befindlichen Bühne-dem kulturellen Höhepunkt der Festspiele. So bot die noble Schlossumgebung eine perfekte Kulisse für Theateraufführungen.

Zur Zeit des NS-Regimes fanden die Aufführungen aufgrund privater Initiativen und unter der künstlerischen Leitung Dr. Fritz Buddes statt, der die Festspiele bereits 1926 ins Leben gerufen hatte. „Für die 1927 begründeten Marburger Festspiele ist im Jahr darauf im Park hinter dem ehemaligen "Judizierhaus" eine neue Bühnenanlage mit drei expressionistischen Spitzbögen errichtet worden“<sup>108</sup>. Die Bögen, die in ihrer Form jedoch eher an gotische Kirchenfenster erinnern, denn an expressionistische Architektur, stehen noch heute dort.<sup>109</sup> Die ungewöhnliche, sakrale Architektur der Freilichtbühne schien den

---

<sup>106</sup>Ebenda.

<sup>107</sup>Berliner Börsen Zeitung, 11.7.1933.

<sup>108</sup>„Auf dem Gelände des ehemaligen Lustgartens, erweitert um den Bereich der Festungsanlagen, wurde 1888 der Stadtpark angelegt und 1904/05 ergänzt.“ Presseinformation vom 31.8.2009. In: Universitätsstadt Marburg Im Blickpunkt: Historische Orte des Genusses am Tag des Denkmals. Quelle: Internet. <http://www.inarchive.com/page/2010-06-08/http://www.marburg.de/detail/84993>. Letzter Zugriff am 16.11.2012.

<sup>109</sup>Zur Definition der kurzen architektonischen Phase des Expressionismus: dieser existierte zwischen 1914 bis circa 1929 ausschließlich in Deutschland. Typischerweise handelte es sich bei derlei Bauten um

Kulturbeauftragten des NS-Regimes nicht zu missfallen. Dies ist nicht verwunderlich vor dem Hintergrund, dass bereits Kirchenbauer der Gotik um die Wirkung von Monumentalem wussten. Hier gilt das gleiche Prinzip: die Zuschauer fühlen sich angesichts der enormen Größe der Bögen selber klein und blicken ehrfurchtsvoll hinauf, in diesem Fall zum Bühnengeschehen unter offenem Himmel. Die Anordnung der Bögen erinnert auch eher an Kirchenelemente, denn an den Expressionismus: hier wird vermutlich ein Triptychon zitiert, wofür die Aufteilung in drei Elemente spricht. Die Haupthandlung spielte sich unter dem mittlerem, dem größten Bogen ab, bzw. genauer gesagt auf der dem Bogen vorgelagerten Bühne, die sich großflächig bis zu den 'Seitenschiffen', den beiden anderen Bögen ergießt; diese gleichgroßen Seitenbögen dienen der Darstellung von Nebenschauplätzen bzw. dem Auf- oder Abmarsch (meist von Gruppen an Nebendarstellern).

Im Nachlass Dr. Fritz Buddes<sup>110</sup> finden sich offizielle, mit Rosenbergs Unterschrift und dem Reichsadler versehene Einladungen Buddes<sup>111</sup> als Ehrengast zu den Festspielen der NS-Jahre-der Verantwortliche für die Inszenierung wurde also von den NS-Politikern zu seiner eigenen Veranstaltung feierlich eingeladen. Auf den Bildern der teils kolorierten, aufwendig gestalteten Tourismusbroschüren anlässlich der Marburger Festspiele wird nicht nur mit der lieblichen Umgebung und dem malerischen Ort, mit seinen noch heute bei internationalen Touristen gerne als „typisch deutsch“ assoziierten, schmucken Fachwerkhäusern mit Blumenkästen voll roter Geranien, mit Massengymnastikstunden im Freien und Großversammlungen der rechten und konservativen Studentenschaft geworben, sondern auch mit der Inszenierung des *Prinz von Homburgs*.<sup>112</sup> Dieser wurde

---

Gebäude aus Backstein oder Beton, welche im Gegensatz zur Neuen Sachlichkeit runde und zackige Formen aufwiesen. Das berühmteste Bauwerk dieser kurzen Phase ist der Einsteinturm in Potsdam-Babelsberg (1920-21 von Erich Mendelsohn erbaut). Siehe hierzu: Pehnt, Wolfgang: Die Architektur des Expressionismus. Hatje cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1998.

<sup>110</sup>Teile aus Buddes Nachlass befinden sich noch heute im Theaterwissenschaftlichen Archiv der Universität Köln.

<sup>111</sup>1951 befand sich Budde jeder Anerkennung beraubt in einem Rechtsstreit mit der Stadt Marburg, wie aus einem Leserbrief und seiner Richtigstellung durch *Die Zeit* hervorgeht, denn die Stadt Marburg veranstaltete seit 1949 auf eigene Faust die Schauspiele mehrere Sommer lang. Seit 1949 hießen die Marburger Festspiele das „Marburger Schauspiel“ und der dem NS-Staat dienliche Dr. Fritz Budde war nicht mehr an den Inszenierungen beteiligt. Trotzdem wurde in Marburg an der lukrativen Freilichtbühnenveranstaltung festgehalten, denn das Hessische Ministerium für Erziehung und Volksbildung sprach von einem „beachtlichen Faktor des Kulturlebens im Lande Hessen“. Vgl. hierzu: Online-Archiv der Zeitung „Die Zeit“, Ausgabe 36/1951. [www.zeit.de/1951/36/Marburger-Festspiele?page=all](http://www.zeit.de/1951/36/Marburger-Festspiele?page=all) Unbekannter Verfasser. Letzter Zugriff am 12.9.2011. Der Artikel wurde bereits leider „aus organisatorischen Gründen“ aus dem Archiv entfernt.

<sup>112</sup>Abb. 1 und 2 im Anhang.

vom 10. Juni bis 5. Juli 1931 unter der künstlerischen Leitung Dr. Fritz Buddes inszeniert.<sup>113</sup> Das Bühnenbild kreierte, wie beim *zerbrochenen Krug* im selben Jahr und später auch beim *Käthchen von Heilbronn* 1936 Jutta Mertz. Für die Kostüme war Friedrich Löw zuständig. Auf dem einzigen, erhaltenen Farbfoto<sup>114</sup> zur Aufführung, welches sich im Theaterwissenschaftlichen Archiv der Universität zu Köln befindet, stehen der Prinz und seine Gefolgschaft auf einem gefährlich hohen Holzsteg, der zwischen zwei Spitzbögen angeordnet ist. Das Szenario wirkt bedrohlich, zwei mit Degen bewaffnete Rittergruppen stehen sich gegenüber. Die Kostümierung ist schlicht und erinnert aufgrund der die historische Kleidung stilisierenden, vereinfachenden Form an die typischen, meist französischen Mantel- und Degenfilme der damaligen Zeit, bei denen die Musketiere oder Robin Hood in Strumpfhose und Schluppenbluse mit dem Degen für Gerechtigkeit kämpften. Wahrscheinlich wurden die Kostüme eher schlicht gehalten, da dem Zuschauer einzelne Details auf einer derart großen Bühne ohnehin verborgen geblieben wären, womöglich wurde aber auch auf schwere Rüstungen verzichtet um den Darstellern auf der Rampe größtmögliche Bewegungsfreiheit zu ermöglichen. Jedenfalls entsprach diese Typologisierung und Vereinfachung der von den NS-Behörden geforderten Abkehr vom Historismus zugunsten eines strengen, aufs Wesentlichste konzentrierten Stils. Und auch das Bühnenbild wurde äußerst puristisch gehalten. Keine Leinwand, kein fürstliches Inventar und kein „überflüssiges“ Dekor lenkt von den Figuren ab. Zwischen den Spitzbögen befinden sich verfallene Häuser oder Hütten, während im Hintergrund als Kontrast dazu eine Burg oder ein Schloss in hellen und dezenten Farbtönen auf Leinwand gezeichnet ist. Auch auf diesem Originalfoto sind der Prinz und seine Gefolgschaft zu sehen, doch tragen sie diesmal Hüte mit Schwanenfedern und weiße Krägen. In einer anderen Szene eines weiteren Originalfotos stehen die Adligen nun auf der vermutlich hölzernen Rampe. Sie tragen keine Hüte mehr. Zu Fuße der Rampe dient ein großes Wagenrad als Dekoration. Weitere Rampen aus Holzbalken führen zwischen den Spitzbögen empor zum Ort des Geschehens. Alles wirkt hölzern, verfallen, marode. Die monumentale, schnörkellose Architektur, welche sich aus den riesigen Spitzbögen und der an antike Tempelstufen erinnernden, überdimensional breiten Treppe, die zur weitläufigen Bühne führt, zusammensetzt, wird so noch unterstrichen. Sie wird wohl etliche Zuschauer beeindruckt haben. Die derart gestaltete Bühne wirkt auf den Betrachter Respekt

---

<sup>113</sup>1937 wurde *Der Prinz von Homburg* erneut auf der Freilichtbühne in Marburg (mit dem selben Ensemble) aufgeführt.

<sup>114</sup>Abb. 3. Das Foto liegt hier leider nur unkoloriert vor.

einflößend, karg und kühl.

Die natürliche, beinahe liebliche Umgebung des Schlossparks mit ihren Hecken, Wiesen und dem blauen Himmel steht dazu im Kontrast. Das im Kapitel 2.2.2. beschriebene, typische Stilelement Kleists, die Hügel, von denen aus die Hauptrolle des jeweiligen Stücks den Blick in die Ferne schweifen lässt, um Zukünftiges oder Herannahendes zu erkennen, existieren auf dieser Bühne nicht. Mit erhöhten Tempelstufen wird dem Anspruch der NS-Kulturideologen und -architekten an Terrassen und Treppen der Antike und weniger, möglichst natürlicher Stilelemente Rechnung getragen<sup>115</sup>. Hintergrundbilder existieren kaum, lediglich das von Kleist erdachte Schloss Fehrbellin ist auf einer Leinwand in zarten Tönen angedeutet. Ansonsten blickt der Zuschauer auf den freien Himmel, der die Bühne umgibt.

Auf einem Flyer, welcher für die Marburger Festspiele wirbt, heißt es schon 1931: „Dem allgemeinen Verlangen unserer Zeit nach Erneuerung des „Deutschen Menschen“ wird der Prinz von Homburg Ausdruck und mächtigen Antrieb geben, in einer Inszenierung, die die Vorgänge aus jeder kränkelnd-traumhaften Umnebelung heraus in das volle Licht des Tages stellen wird.“<sup>116</sup> 1937, vier Jahre nachdem die Nationalsozialisten die Erneuerung des Deutschen Menschen auch offiziell in Angriff genommen hatten, wird im Programmheft, in dem unter anderem die Aufführung des *Käthchen von Heilbronn*s angekündigt wird, erklärt, dass die monumentale Bühne 1927 mit ihren hohen Spitzbögen gebaut wurde, „um der Deutschen Kunst eine Pflegestätte nationaler Würde und künstlerischer Weihe im Hessenland zu schaffen“.<sup>117</sup> Das manch ein Zuschauer oder Schauspieler vor der Bühne erschrecken würde, bis er mit ihr befreundet oder vertraut sei, bleibt auch nicht unerwähnt, doch das „Spiel wird hier zur Unmittelbarkeit, es lässt den Zuschauer los von seiner Erdgebundenheit, hebt ihn hinauf in die höhere Sphäre der Kunst und Gestaltungskraft“. Dort angekommen sieht er die Dichtung mit neuem Sinn und Wirklichkeit, „von ihrem innersten Wesen entsprechend“ aufgebaut und „von allem Einengenden“ befreit, hier ist Theater „völkische Weihestätte“, bei der *der Prinz von Homburg* zu den größten Schöpfungen deutscher Dichtung“ gezählt wird.<sup>118</sup> Zu dem

---

<sup>115</sup>Auf der Bühne ist viel 'echtes Holz' zu sehen: Einfache Behausungen wurden getreu der Realität aus Holzstämmen erbaut und deuten ein Dorf an. Vgl. hierzu Abb. 5 im Bildteil dieser Arbeit.

<sup>116</sup>Aus dem Nachlass von Dr. Fritz Budde, dem ehemaligen Intendanten der Marburger Festspiele. Zu finden in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

<sup>117</sup>Das Programmheft ist Teil des Nachlasses Dr. Fritz Buddes. Zu finden in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

<sup>118</sup>Ebenda.

Festspiel<sup>119</sup> im Sommer des Jahres 1937 kam nicht nur Reichsminister Göring, der, wie auf einem Foto in einer Werbebroschüre<sup>120</sup> für die Festspiele zu sehen, feierlich mit Hitlergruß von den Marburgern auf fahngesäumten Straßen empfangen wurde, sondern insgesamt 100.000 Zuschauer, die laut Broschürentext begeisterte Ovationen bezeugten.

Ob diese nun den klassischen Theaterstücken oder NS-Kundgebungen galten, bleibt unerwähnt. Die politische und die Theaterbühne waren perfekt vermischt. Das Publikum fühlte zuerst mit den Massen auf der Bühne, während deutsche, heroische Helden wie Hermann oder, in diesem Fall, der *Prinz von Homburg* über die deutschen Menschenmassen tapfer, klug, die Tradition brechend und voraussehend walteten. Schließlich jubelte man seinem heroischem, visionären Führer zu. Das Volk war selbst Teil der Bühne geworden. Anlässlich der Marburger Festspiele 1933 werden im Programmheft Reichskanzler Adolf Hitler, Reichsminister Goebbels und andere nationalsozialistische Führungspersonen sowie Friedrich von Schiller und Friedrich Hebbel in einem Atemzug zu ihrem Verständnis von Kunst, Theater und Nation zitiert. Die Theoretiker der völkischen Ideologie „sprachen von einem Stil, der 'männlich, heldisch, zuchtvoll' sei. Und in der Form drücke sich das als Einfachheit, Schlichtheit und in Schwung und Größe aus, damit verbinde sich eine Abneigung gegen jedes Dekor.“<sup>121</sup> In nationalsozialistisch gefärbten Theaterkritiken lobte man die „stählerne Romantik“, und „heroische Sachlichkeit“ als Charakteristika einer „aktivierenden Monumentalkunst“<sup>122</sup>, die dem offiziellen Stil der damaligen Zeit entsprach. Besonderen Wert legte man auf Authentizität. Die Dekorationsteile mussten möglichst echt aussehen. Wenn möglich waren sie daher aus natürlichen Materialien gefertigt, wie etwa die erwähnten Holzelemente. Sie sollten das Theatergeschehen reell, greifbar erscheinen lassen. Schon beim Meininger Hoftheater<sup>123</sup> wurde versucht mit dem Bühnenbild die Natur getreu abzubilden, in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde dies mit dem Bau plastischer Elemente und „echter“ Gebäude

---

<sup>119</sup>Wie schon am 4.7.1936 wurde 1937 erneut *Das Käthchen von Heilbronn* inszeniert. Es folgten der *Prinz Friedrich von Homburg* und *Der zerbrochene Krug* (undatiert). Für die Beleuchtung zuständig war das Städtische Elektrizitätswerk-hier darf man nichts allzu anspruchsvolles erwarten. Zur musikalischen Begleitung existieren leider keine Angaben mehr.

<sup>120</sup>Teil des Nachlasses Dr. Fritz Buddes. Zu finden in dem Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

<sup>121</sup>Wardetzky, Jutta: Theaterpolitik im faschistischen Deutschland. S.22.

<sup>122</sup>Ebenda.

<sup>123</sup>So hat beispielsweise Georg II. von Meiningen bei seinem Entwurf zur *Hermannsschlacht* 1875 zahlreiche von Holzhäuser für den 2. Akt in Teutoburg geplant. Inmitten dieses Ortes befindet sich eine alte Eiche. Die Schlachtfeldszene im 5. Akt spielt inmitten eines von Eichen durchwachsenen Waldes. In seinem Entwurf für den 1878 inszenierten *Prinz von Homburg* spielt der 1. Akt in einem echten Schlossgarten, direkt vor dem Schloss

fortgesetzt, und bei den Marburger Festspielen wurde anhand der ausgewählten Elemente eine Pseudo-Natürlichkeit demonstriert. Denn keine natürliche Vielfalt wurde gezeigt, sondern nur einzelnes exemplarisch dargestellt. Diese wenigen Objekte, die auf der Freilichtbühne zu sehen waren, wurden dann aber so authentisch wie möglich konstruiert, beispielhaft dafür ist die Inszenierung des *Zerbrochenen Krugs*, vor dessen Inszenierung für die typische, weiträumige Festspielbühne Marburg der Intendant Dr. Budde nicht zurückschreckte. Im mittleren der drei Spitzbögen wurde die Amtsstube präsentiert, in den beiden seitlichen Bögen die dörfliche Umgebung mit einfachen Behausungen dargestellt. Auf Fotos bzw. einer Skizze zum Bühnenbild zu dieser Aufführung sind „echte“ derbe Möbel zu sehen und auch bei den Fotos zum *Homburg* zitieren Fässer oder ein Wagenrad eine gewisse Pseudohistorische Volkstümlichkeit.<sup>124</sup> Somit erfolgte eine Abkehr von der Illusionsbühne zugunsten einer Illusionswelt im Sinne und nach den Regeln der Nazis. Die Marburger Festspiele wiesen all die genannten Charakteristika auf und hätten wohl auch bei der Inszenierung der *Hermannsschlacht* mit Sicherheit den damaligen, nationalsozialistischen Zeitgeschmack getroffen. Den Unterlagen des Nachlasses Dr. Fritz Buddes lässt sich entnehmen, dass dieser eine Inszenierung der Kleistschen *Hermannsschlacht* in Marburg für die späten Jahre des Nationalsozialismus geplant hatte, dies jedoch, möglicherweise aufgrund der Einstellung des Theaterbetriebs 1943 wegen des fortdauernden Krieges, nie umsetzen konnte. Ein weiterer möglicher Grund für die nicht erfolgte Inszenierung ist die Tatsache, dass Deutschland zu dem späteren Zeitpunkt bereits einige Niederlagen hatte einstecken müssen und derartige Mobilmachungen zum Kampf wohl eher auf Ablehnung bei den Zuschauern (beziehungsweise zu leeren Tribünen) geführt hätte. *Die Hermannsschlacht* wurde ja, wie bereits oben erwähnt, nur in den ersten Jahren der NS-Diktatur inszeniert. Im Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität Köln zeugen nur noch einige wenige Randbemerkungen von der geplanten Inszenierung. Die Materialien zu der *Hermannsschlacht* wurden leider von den Erben Dr. Fritz Buddes vor einigen Jahren aus dem Nachlass entfernt.<sup>125</sup> Wenige Jahre darauf diente wieder ein Kleistwerk als Aushängeschild für folgende Festspieltage einer Freilichtbühne. Auf dem Heidelberger Schlosshof wurden, als die

---

<sup>124</sup>Abb. 4, 5 und 6. Die Skizze (Abb. 6) zeigt, dass das eher als Kammerstück angelegte und für die Guckkastenbühne geschaffene Stück auf einer durch Raumteiler (Stellwände) begrenzten Bühne gebracht wurde, darüber der freie Himmel.

<sup>125</sup>Hierzu existiert eine kurze Notiz in einem ansonsten leeren Ordner des Nachlasses von Dr. Steinfeld im Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Medien gerade gleichgeschaltet wurden, die Reichsfestspiele mit *Amphitryon* eröffnet.<sup>126</sup> Hans Schweickart inszenierte ihn im Juli 1937, Ingolf Kunze war Gesamtleiter der Festspiele. Schirmherr war der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, Dr. Goebbels persönlich. Auch hier waren sämtliche Größen des Berliner NS-Kulturbetriebs versammelt. Zusätzlich zur Politprominenz waren dem Staat genehme Schauspielerberühmtheiten wie Gustav Gründens als Ehrengäste eingeladen worden und erschienen. Auch die Darsteller, unter ihnen solch Prominente wie Bernhard Minetti als Jupiter, entstammten beinahe ausnahmslos dem Berliner Theaterbetrieb.

Die Festspielrede des Oberbürgermeister Heidelbergs Dr. Neinhaus war stark vom nationalsozialistischen Geist und dem Anspruch an ein, trotz und gerade wegen aller historischen Bedrohungen und Angriffe von Außen, einheitliches Deutschland durchwoben. Die Rede wurde anschließend, Medien und Politik gingen ja nun größtenteils Hand in Hand, von mehreren Zeitungen in dem kompletten Wortlaut und -länge abgedruckt (sei es nun freiwillig oder als Pflichtabdruck). Hier hieß es: „Die Form, in die die Festspiele des Reiches gegossen sind, ist Heidelberg.“<sup>127</sup> Und auch die Bühne scheint in die Stadt, oder vielmehr in den Schlosshof gegossen zu sein und diese Aussage noch zu veranschaulichen. Die Bühne befindet sich wirklich unmittelbar vor dem Schloss. Eine Distanz zwischen Kunst und historischem deutschen Kulturgut wird somit durch die räumliche Beschaffenheit und die Ansprache des Oberbürgermeisters ganz im Sinne der Forderungen der entsprechenden Politiker aufgehoben.

Wie auf zwei Fotografien einer Zeitungskritik zu sehen ist, muss sich das Stück an die räumlichen Gegebenheiten anpassen, während die Zuschauerränge, wieder im Stil einer Arena leicht halbkreisförmig angeordnet und etwas ansteigend, rund um die Nebengebäude mit Blick aufs Schloss angeordnet sind. Ein Kritiker<sup>128</sup> sah in der Beschaffenheit des Schlosshofes eine Notwendigkeit des Regisseurs, das Stück in stärkeren Farben aufzutragen: „So verflüchtigte sich wohl hier und da der Duft einer Jambenreihe, eines Gedankens oder auch eines Wortes. Aber was tat das gegen die darüber hinaus gewonnene Wirkung eines Freskogemäldes, in dem die Götter wie die Menschen gesteigerter erschienen, von der genialischen Hand Kleistens in die spukhafte Ruinenumgebung verzaubert? Schien es nicht manchmal als schläge sein romantisches

---

<sup>126</sup>Abb. 7

<sup>127</sup>Zitat nach Meuer, Adolph in einer (unbekannten) Zeitung vom 22.7.1937. Zu finden im Nachlass von Dr. Steinfeld, Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

<sup>128</sup>Zitat nach Geisenheyner, Max in einer (unbekannten) Zeitung; nachträglich datiert mit 1936/37. Zu finden im Nachlass von Dr. Steinfeld, Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität Köln.

Herz hier stärker als im geschlossenen Raum?“<sup>129</sup> Schon im Programmheft zu den Marburger Festspielen wurde die besondere Eignung der Freilichtbühne der „romantikumwehten schönsten deutsche Bergstadt“ betont.<sup>130</sup> Im Text der Werbebroschüre Marburgs wird die Festspielstadt mit unterschwellig auf die Blut und Boden-Mystik anspielenden Worten in einen angedeuteten militärischen Kontext geschoben: Marburg wird „ von der trutzigen Landgrafenburg wie ein Helm überragt“. Die Häuser der alten deutschen Vorzeigestadt der Nazis wurden wie von einer (göttlichen oder führenden) „Hand“ gesät...und es sieht aus, als wäre die Stadt „wie auf bleiern Füßen dort stehen geblieben“.<sup>131</sup>

In der Schlusszene auf dem Heidelberger Schlosshof lässt der Berliner Bühnenbildner Traugott Müller ein effektvolles Säulenfeuer emporsteigen, „als verschwände darin Jupiter gen Himmel. Nur noch seine Stimme bleibt ein Weilchen zwischen Bäumen und Sternen hängen.“<sup>132</sup> Und schließlich heißt es: „Die Zuschauer wollten sich in dieser zauberhaften Mondnacht kaum vom Schlosshof und Park trennen, so sehr klang die Dichtung in ihnen nach.“<sup>133</sup> Bereits 1934 bei den Proben zum *Zerbrochenen Krug* klang dieser „romantische Stimmungszauber“ an, unter der Regie Detlev Siercks bekam er jedoch „niederländische, bäuerliche Züge“<sup>134</sup>. Auch das Drumherum klang weniger national-pathetisch, eher provinziell-volkstümlich und Vorurteilsbeladen und ebenfalls werbend für den Festspielort. So ist von dem „ungeheuer empfindlichen Völkchen, diese(-n) zeitlosen Wertherianern ihres Lebens“ der Schauspieler die Rede, welche arbeiten müssen, aber nicht wollen, denn nun „geht es um die kulturpolitische Front des neuen Deutschlands. Dabei ist hier die Luft so weich, der Sommer so herrlich, das Wetter so schön! Die Sehnsucht pürscht im Walde, im romantischen Idyll an den Berghängen, in Sommernächten bei Perseo, dem ewigen Weinzweig, wo es von Glas zu Glas klingt und von Mund zu Mund singt.“<sup>135</sup> Heinrich George spielt den Dorfrichter Adam in der Szenerie auf dem Podium des Landhaussaales. Überschwänglich lobt der unbekannte Autor die neue Rolle des

---

<sup>129</sup>Ebenda.

<sup>130</sup>So die Bezeichnung in der Tourismusbroschüre. Aus dem Nachlass von Dr. Fritz Budde. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

<sup>131</sup>Aus der Tourismusbroschüre der Stadt Marburg aus dem Jahre 1937.

<sup>132</sup>Zitat nach Geisenheyner, Max in einer (unbekannten) Zeitung; nachträglich datiert mit 1936/37. Aus dem Nachlass von Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln. Bis auf Weiteres entsamen alle Zitate dieser Quelle.

<sup>133</sup>Zitat nach selbigem Autor (anderer Beitrag): Geisenheyner, Max in einer (unbekannten) Zeitung; nachträglich datiert mit 1936/37.

<sup>134</sup>Zitat nach unbekanntem Verfasser, in: Deutsche Zeitung Berlin vom 18. Juli 1934.

<sup>135</sup>Ebenda.

Theaterkritikers, der „Werkstatt-Helfer, Beobachter und Begleiter“ ist. „Unsere Position ist heute eine ganz andere als vor dem 30. Januar 1933. Heute dürfen wir nicht nur berichten und Stellung nehmen, heute müssen wir mitarbeiten, wegweisen, vorantreiben, ergänzende Richtungspunkte aufstellen.“ Der Autor möchte seinen Beitrag zur Probenarbeit von Kleists *Zerbrochnem Krug* scheinbar dazu nutzen, seine Kollegen in die entsprechende Richtung zu weisen. „Es gibt keine Distanzierung mehr“, stattdessen soll der, der mehr als bloß schreiben könne, derjenige, welcher „sich zu schöpferischer Beurteilung fähig fühlt“, sein Amt walten lassen-natürlich ausschließlich im Sinne der NS-Ideologie<sup>136</sup>.

Durch die Inszenierungen der *Hermannsschlacht* und des *Prinzen von Homburg* auf den Freilichtbühnen des frühen NS-Staates konnten die Nationalsozialisten die Massen ins Theater locken, dort die Blut- und Bodenmystik prägen sowie das scheinbar alle Klassenunterschiede aufhebende Gemeinschaftsgefühl erzeugen. Freiluftspektakel in attraktiver Umgebung lockten im Gegensatz zum traditionellen Theater im geschlossenen Raum, wie es bisher existierte, jedermann an. Bei der *Amphitryon*-Inszenierung auf dem Heidelberger Schlosshof wurde den Zuschauern sogar noch ein Feuerspektakel geboten. Die Kleistschen Werke *Die Hermannsschlacht* und der *Prinz von Homburg* eigneten sich gerade aufgrund ihrer zeitgemäßen Schlichtheit in der Ausstattung, kriegerischen Handlung und ihres gründungsmytischen Geistes hervorragend, um die Zeit des neuen Deutschlands einzuläuten. Die von Kleist erwähnten Naturelemente, wie die deutsche Eiche, wurden dabei perfekt in das Bühnenbild aufgenommen oder aber in parteinahen Zeitungsrezensionen beschrieben, und so schließlich auch im Sinne der NS-Staatsführung in das Vorhaben der Erzeugung eines Neuen Deutschlands integriert. Nachdem man sich bereits in der Weimarer Republik von der Illusionsbühne mit ihren Hintergrundbildern und Kulissen immer mehr abzuwenden begann und stattdessen eher expressionistische Stilelemente ins Bühnenbild einfließen, trat nun durch die monumentale Massenbühne mit ihrem kargen, aber dafür mit möglichst naturgetreuen Elementen versehenen Bühnenbild, jedoch ohne aufwendig gestaltete Hintergrundbilder die Arena an die Stelle der Rampenbühne.<sup>137</sup> Das eindimensionale Zuschauen des Spiels wich einer

---

<sup>136</sup>Ebenda.

<sup>137</sup>In den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelte Jessner eine Stufenbühne, welche von vielen expressionistischen Szenebildnern aufgegriffen wurde, und eine lange Rampe. Beide sollten nach Jessners Vorstellung als abstrakt-expressionistische Elemente dem dramatischen Verlauf des Stücks dienen, doch bald wurden diese Elemente von anderen Bühnenbildnern aufgegriffen und zu beliebigen Dekorationszwecken zweckentfremdet. Vgl. hierzu Wilcke, Joachim: Tendenzen des modernen Theaters. In: Propyläen Geschichte der Literatur. Band 6, S.493. Propyläen Verlag Ulstein, Berlin 1982.

mehrdimensionalen Arena, bei der die Zuschauer zu Mitwirkenden wurden. Dies geschah durch die terrassenförmige Anordnung der einzelnen Bühnen, durch das Mitwirken „normaler“ Bürger auf der Bühne und durch Interagieren bei Ansprachen vor Spielbeginn, welche vom zuschauenden Volk mit dem aktivierenden Hitlergruß beantwortet wurden.<sup>138</sup> Dieser letzte Aspekt mag an das antike Rom erinnern, bei dem das Volk ebenfalls miteinbezogen wurde, indem es bekannterweise durch Heben oder Senken des Daumens über Leben und Tod mit abstimmen durfte. Hatte Hermann gegen Roms Truppen gekämpft, so machten sich die Nazis die Mittel der römischen Antike zunutze, um dem Volk ein Gefühl von Gemeinschaft und (scheinbarer) Mitbestimmbarkeit oder Macht zu erzeugen. Die monumentalen Spitzbögen Marburgs werden bei den Zuschauern nicht nur Bewunderung ausgelöst haben, sondern auch Distanz zu den Bühnendarstellern. Dahingegen befanden sich die Zuschauer der Reichsfestspielbühne Heidelberg inmitten der Gemäuer, welche ebenso die Bühne umschlossen. So waren sie vollkommen ins Geschehen eingebettet. Auch die Theaterkritiken zu Heidelberg fielen schon weit professioneller im Sinne des NS-Kulturbetriebs aus, wie ich oben beschrieben habe. Ab 1937 wurden schließlich alle Medien, wie der Theaterbetrieb und die Zeitung, staatlich gleichgeschaltet. Schon ein Jahr zuvor fand allerdings das Fest zum 125. Todestag Kleists statt, bei dem der nationalsozialistischen Ideologie volle Rechnung getragen wurde. Im nächsten Kapitel möchte ich daher aufgrund ihrer enormen Bedeutung für den NS-Kulturbetrieb und die Zukunft der Kleistschen Dramen auf der Deutschen Bühne generell auf die Bochumer Kleistwoche 1936 eingehen.

## **2.4. „Kleists Vermächtnis“ in Bochum 1936**

### **2.4.1. Einleitung**

Nachdem die wirtschaftliche Krise und damit einhergehende hohe Arbeitslosenzahlen überwunden waren, wollte das NS-Regime seinem Volk und der ganzen Welt vor Augen führen, dass das „Neue Deutschland“ mächtig und stark sei. 1936 präsentierte es sich als Gastgeber der Olympiade in Berlin dem internationalen Publikum. Im Sommer sollte passenderweise der starke, stolze Körper Germaniens in Form dieser Leibesertüchtigungen vorbildlich präsentiert werden. Und für den Herbst, als Zeit der Rückbesinnung und inneren Einkehr, sollte auch dem Innersten, dem deutschen Geist,

---

<sup>138</sup>Der ehemalige Leiter der Schlossfestspiele Dr. Fritz Budde war ab 1945 Leiter des Lektorats für Sprechkunde, Vortragskunst und Theaterkunde der Universität Marburg. 1952 inszenierte Erwin Piscator in Marburg „Nathan der Weise“.

Rechnung getragen werden, rechtzeitig zum Beginn der neuen Theatersaison. So war 1936 nicht nur das Jahr eines Nazi-Körperkults, sondern auch des geistigen Kults, das Jahr der Festinszenierungen. Kleist eignete sich hierzu wieder in besonderem Maße, wie ich im Folgenden belegen werde. Passenderweise jährte sich am 21. November 1936 der Todestag Kleists zum 125. Mal. Man nutze dieses Datum um Kleists in den nationalen Zeitungen zu gedenken und seinen germanischen Geist wieder aufleben zu lassen. Durch die NS-gefärbte Presse war Kleist als „Führer-Geist“ auch den potentiellen Theatergängern bereits präsent. Nun sollte der Kult auf die Spitze getrieben und Kleist im großen Stile interpretiert und seine Werke inszeniert werden. Im Herbst fanden daher etliche Kleist-Feiern sowie zwei stark besuchte Festwochen in Kurmark und Bochum statt mit beachtlichem Zuspruch beim Publikum. Die Zahl der Kleistinszenierungen verdoppelte sich im Verhältnis zu den vier vorhergegangenen Spielzeiten.

Um die deutschen Klassiker wie Goethe, Schiller, Kleist und Hebbel noch besser -im Sinne des NS-Kulturapparates- inszenieren zu können wurde die Idee eines „deutschen Festspielhauses“ entwickelt.<sup>139</sup> Dieses stellte eine Kombination aus dem im vorherigen Kapitel beschriebenen Freilichttheater und einem Innenraum-Theater dar. Es wies eine Rundform auf, welche den germanischen Opferstätten nachempfunden war. Das Bochumer Stadttheater stellte ein solches Festspielhaus per Exzellenz dar.<sup>140</sup> Der Theaterleiter Saladin Schmitt inszenierte im Rahmen der Festwoche, die am 15. November 1936 begann und 'theatralischerweise' am 21. November, Kleists Todestag, endete, sämtliche Bühnenwerke Kleists unter dem Motto „Kleists Vermächtnis“.<sup>141</sup> Schirmherr der Festwoche war Reichsleiter Alfred Rosenberg, „Beauftragter des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.“<sup>142</sup>

Das Programm begann mit einer Sonntagsaufführung von Kleists erstem Theaterstück, der Familie Schroffenstein, es folgen an den nächsten Wochentagen in chronologischer Reihenfolge zum Entstehungsdatum *Robert Guiskard* (1802-1803) und *Der zerbrochne Krug* (1803-1806) am Montag, gefolgt von *Amphitryon* (1807) am Dienstag, am Mittwoch *Penthesilea* (1808), anschließend *Das Käthchen von Heilbronn* (1807-1808), danach *Die*

<sup>139</sup>Vgl. Emmel, Felix: Theater aus deutschem Wesen. G. Stilke Verlag, Berlin 1937, S.92ff.

<sup>140</sup>Auf der Abb. 8 im Bildteil meiner Arbeit ist die Bühne im Modell zu sehen, auf der Abb. 9 eine Skizze zur Bühne.

<sup>141</sup>Vgl. hierzu das Programmheft zur Bochumer Festwoche.

<sup>142</sup>M. Gärtner, in: Albert, Claudia (Hg.): Deutsche Klassiker im Nationalsozialismus. Schiller, Kleist, Hölderlin. Metzler Studienausgabe, Stuttgart 1994. S.85.

*Hermannsschlacht* (1808) sowie *Der Prinz von Homburg* (1809-1811) in der letzten Inszenierung am Samstag. Aufgrund des großen Erfolges beim Publikum wurden die Festwochen zweimal in den nächsten Monaten wiederholt und die einzelnen Dramen im Laufe des folgenden Jahres schließlich rund 100 mal in Bochum aufgeführt, sodass man an dieser Stelle von einer besonderen Bedeutung der Bochumer Spieljahre für die Häufigkeit der Kleistinszenierungen im Nationalsozialismus sprechen kann.

#### **2.4.2. Zur Beweislage**

Zu den Inszenierungen am Bochumer Stadttheater existieren, wie meine Archivrecherchen ergaben, nur wenige Fotografien und Entwürfe. Trotz hoher Inszenierungszahlen und stets ausverkaufter Aufführungen ließen sich ebenso wenige Zeitungskritiken zu den Bochumer Aufführungen finden. Gleiches gilt im Übrigen auch für andere, besonders Publikumsreiche Kleist-Inszenierungen, beispielsweise die des Preußischen Staatstheaters, mit dem ich mich im Kapitel 2.5. zum Berliner Theaterbetrieb auseinandersetzen werde. Möglicherweise wollten sich die theateraffinen Zeitungsausschnittsammler im Nachhinein von den mit allerhand NS-Pathos aufgeladenen Artikeln lieber trennen, denn schließlich sind die Zeitungen zum Zeitpunkt der Bochumer Kleistwoche im Jahre 1936 bereits gleichgeschaltet. So ist es nicht verwunderlich, dass die Inszenierungen darin fast ausnahmslos, speziell für ihren besonderen „Bochumer Stil“ im Sinne der NS-Ideologie, auf den ich noch eingehen werde, gelobt werden-das Festival wurde ja mit großem Aufwand und finanzieller staatlicher Förderung inszeniert, um Besuchermassen, auch mithilfe entsprechender Zeitungsartikel, ins Theater zu locken. Bei den Premieren saßen führende NS-Politiker und -Schauspieler im Publikum, ähnlich wie bereits bei den Heidelberger Freilichtfestspielen. Fürs gemeine, zahlende Volk waren nur noch wenige Plätze verfügbar. Auch dies mag ein Grund dafür gewesen sein, dass die nachfolgenden, Prominentenfreien Bochumer Kleistaufführungen vom „normalen Publikum“ dann so zahlreich besucht wurden-schließlich musste man ja mitreden können! Kritik zu den Inszenierungen wird in den archivierten Zeitungsartikeln nur äußerst punktuell geäußert. Ein möglicher Grund dafür ist, dass Dr. Saladin Schmitts „Bochumer Stil“, der sich durch eine strenge Formalisierung der Inszenierungen kennzeichnet, viel Spielraum bei der Interpretation lässt. Dies spiegelt sich auch in der Differenziertheit der 'Lobreden' in den Zeitungskritiken wieder. Dennoch lassen sich gewisse Parallelen in den Kritiken ausmachen: eine Tendenz, Kleists Person vor die einzelne Inszenierung seiner Werke zu

stellen und eine gleichzeitige Deutung Kleists als besonders Vaterlandstreuen und Visionär des „Neuen Deutschlands“. Hier wird Kleist in dem Medium Zeitung im Sinne des NS-Geistes funktionalisiert. Die Kritiken sind also der ideologischen Kulturpolitik der Diktatur dienlich oder zumindest nicht hinderlich.

Einige Jahre zuvor, 1925, hatte man bei der Bochumer Kleistinszenierung der *Hermannsschlacht* noch ein naturalistisches Bühnenbild angestrebt. Dies lässt sich anhand der einzig in den Archiven erhaltenen Zeitungskritik zu den Kleistinszenierungen der Weimarer Republik, aus den Düsseldorfer Nachrichten exemplarisch belegen. Doch zu diesem Zeitpunkt war „der Abstand zwischen ihm und uns, uns und den germanischen Vorfahren zu groß.“<sup>143</sup> Der Autor wünschte sich anscheinend einen anderen Stil, als den naturalistischen im Sinne Max Reinhards. Besonders die plastischen Urwaldpartien wurden kritisiert. Anstelle dessen hätte der Autor gerne eine stärkere Abstraktion, ein Losgelöstsein des „Völkerschicksals“ der Deutschen vom „Wald“ gesehen. Auch der „antiquierte Pathos“ Hermanns wirkt dem Kritiker noch zu konventionell. Anders sieht es jedoch mit den Massenszenen aus. Sie werden schon im Jahre 1925 gelobt: „In den Massenszenen bewährte Dr. Schmitt, wie immer bei solchen Anlässen, strategisches Geschick.“ Militärisches fand demnach auch im Deutschland der Weimarer Republik immer geneigte Anhänger. Und so wie auch in der Festschrift zur Kleist-Woche 1936 wird hier bereits aus Dr. Saladin Schmitt, dem Mann mit dem ausländischen Namen, bei diesem Lob womöglich lieber ein Dr. Schmitt.

Einige Jahre darauf, am 22.3.1934, hat sich der generelle Ton in den Zeitungskritiken verändert, Kleist als Person rückt immer häufiger in den Vordergrund. So behandelt „Der Bochumer Anzeiger“ in einem viertelseitigen Artikel ausführlich die erneuten Inszenierungen von Kleists *Hermannsschlacht* am Stadttheater.<sup>144</sup> Der Autor, wieder Dr. Sieburg, der bereits den Artikel aus dem Jahre 1925 geschrieben hatte, setzt sich nun insbesondere mit Kleists persönlicher Motivation für die *Hermannsschlacht* auseinander. Diese deutet er ganz im Sinne der NS-Ideologie. So behauptet er direkt zu Beginn von den Lesern zu wissen, dass Kleist „uns als der stärkste dichterische Ausdruck tat- und todbereiten vaterländischen Willens“ gelte, sich vom „unerträglichen Druck“ zu befreien, und die Aufführung somit als „festliches Symbol“ zu sehen sei. Im Folgenden äußert sich der Kritiker des Bochumer Anzeigers zur unmittelbaren Wirkung der *Hermannsschlacht* zu

---

<sup>143</sup>Düsseldorfer Nachrichten vom 10.9.1925. Autor Erich Sieburg. Der Autor des Artikels beschreibt Kleist hier in seiner Rolle als „Franzosen-Hasser“ als „uns“ (die Deutschen des Jahres 1925) berührend.

<sup>144</sup>Undatierter Artikel einer unbekanntenen Zeitung. Siehe Abb. 20

Zeiten ihrer frühen Aufführungen. Die eher negative Resonanz des zuschauenden Bürgertums auf die ersten Kleistinszenierungen an österreichischen und schließlich an deutschen Bühnen deutet er als spießbürgerliche Reaktion auf Kleists „Tendenz aufzuwühlen“<sup>145</sup>. Bei seiner Betrachtung ignoriert der Autor einen entscheidenden, historischen Aspekt für die Bewertung des Stückes, nämlich die zu dem Zeitpunkt der späten Erstinszenierungen der *Hermannsschlacht* nicht mehr gegebene politische Brisanz, welche für die richtige Interpretation von Kleists Intention beabsichtigt war. Zum Zeitpunkt der Inszenierungen gab es nichts mehr aufzuwühlen, der Krieg mit Frankreich und die bürgerkriegsähnlichen Zustände innerhalb Deutschlands waren beendet. Ohne den politischen Aspekt auf die Lebenszeit Kleists anzuwenden, lässt sich das Drama Kleists und die durchaus politisch denkende Person Kleist jedoch nicht korrekt einordnen. Dem Autor scheint dies nicht wichtig zu sein. Er bewertet Kleist so, als ob sich die damaligen Zustände innerhalb Deutschlands auf die Weimarer Republik und das angebrochene „neue Deutschland“ übertragen ließen. So sagt er, dass sich das Bürgertum von der Vergewaltigungsszene verschrecken ließe, ein Volk im Sinne des „Patrioten“ Kleists, und damit spricht er das Publikum seiner Zeit an, wisse sich jedoch in Kleist und seine Zeit hineinzusetzen, da Hermann als dem „Führer“ der zerstückelte Leichnam „als Werbemittel gegen den Feind dient“. Der Autor betont, dass, obwohl Hermann sich durch seinen unabdingbaren „stählernen Willen“ auszeichne und skrupellos im Sinne der Freiheit des Landes vorgehe, er sich dennoch durch „Menschlichkeit“, selbstverständlich ausschließlich in Bezug auf „sein“ eigenes Volk auszeichnen würde. Für seine Interpretation der *Hermannsschlacht* bedeutet dies, das ein hoher Zweck selbst abstoßende, raue Mittel billige, welche notwendig sind, damit sich Hermann im Sinne des „Hasszustand“s Kleists, der „nicht nur in seinen völkischen Instinkten, noch mehr in seinem Anspruch auf Gerechtigkeit überhaupt zutiefst“ verwundet sei, wehren könne.<sup>146</sup> Ihm geht es demnach nicht um die Einordnung in die Zeit Kleists, sondern um die Betonung einer speziellen, wegweisenden Sichtweise, um eine Übertragung einzelner Elemente auf seine Zeit und die Zukunft des NS-Staates. Ein nun nicht mehr schwaches, bürgerliches, sondern starkes Volk im Sinne der NS-Ideologen versteht dies und sieht in Kleist, ebenso wie in Hermann, den Visionär, einen Führer für das Volk, der mit seinem Volk gemeinsam bereit ist, alles zu riskieren und vor nichts zurückschreckt. Die gesamte

---

<sup>145</sup>Das Zitat entstammt der Zeitungskritik Dr. Sieburgs im Bochumer Anzeiger vom 22.3.1934.

<sup>146</sup>Die bis auf weiteres genannten Zitate entstammten der Zeitungskritik Dr. Sieburgs im „Bochumer Anzeiger“ vom 22.3.1934.

Beschreibung Hermanns und Kleists ist somit mit typischen Schlagwörtern, wie sie im ideologischen System des nationalsozialistischen Staates verwendet wurden, belegt. Hermann und Kleist werden zu Führerfiguren im Sinne des von Adolph Hitler medial vermittelten Bildes interpretiert und als Vorreiter für den völkischen NS-Staat, der kein schreckhaftes Bürgertum mehr braucht, gedeutet.

Erst im letzten Drittel der Zeitungskritik bezieht sich der Autor überhaupt auf die Inszenierung des Werkes vom 22. März 1934. Die Rollen sind 1934 genauso besetzt wie zur Kleist-Festwoche 1936. Die Darstellung Hilde Ebberts in der Rolle Thusneldas wird hier mit positiven Weiblichkeitsattributen der unterschiedlichsten Frauenrollen im Sinne der NS-Ideologie belegt. So wird ihr natürliches, jugendliches Wesen betont. Sie sei „keine in Raserei sich erschöpfende Furie“ sondern, stattdessen eine nicht aneckende Frau und disziplinierte „Rächerin ihrer Ehre“. Innerhalb ihrer gesellschaftlichen Rolle ist sie also unkompliziert und eckt nicht an, nur wenn es darum geht, sich nach Außen, zum Fremdartigen hin zu verteidigen, macht sie von Rache Gebrauch.

Indem sie das Festkleid anzieht wird die „Bäuerin“ zur „Dame“. Höfisches Wesen oder starke Auflehnung gegen ihren Mann oder politisches Agieren sind ihr fremd, sie ist eine Frau des Volkes, „Weib nur, dass den ihm abverlangten Bühnenakt als Schicksal empfindet, unter dem es selbst zusammenbricht“. Liest man die Darstellung Thusneldas als weibliches Vorbild für die Theaterzuschauerinnen, also vermutlich der Frauen des breiten Bürgertums während des Nationalsozialismus, ergibt sich daraus im Endeffekt, dass die ehemalige gesellschaftliche Klassenordnung aufgehoben wird, ganz im Sinne der NS-Ideologie. Denn um aus einer einfachen Frau eine feine Dame zu machen, bedarf es nun lediglich der äußeren „Verkleidung“. Somit kann jede Frau, wenn sie es wünscht Dame spielen und so 'Dame sein' und somit einem anderen, höheren Stand angehören. Außerdem, liebt man die Darstellung Thusneldas weiter getreu der vom NS-Staat gewünschten Ideologie als Vorbild für die ideale deutsche Frau, bleibt diese stets bodenständig, greifbar, „eine von uns“. Nicht nur die Distanz zwischen den Ständen wird aufgelöst, auch die Distanz zwischen der Bühnenfigur und dem weiblichen Publikum ist somit aufgehoben. Thusnelda wird zur germanischen Frau schlechthin-im Sinne der NS-Ideologie. Eine Fotografie aus der Festschrift zeigt die Darstellung der Thusnelda 1936.<sup>147</sup> Die germanisch-blonde Frau ist in einer Nahaufnahme zu sehen. Sie lächelt beseelt im Geiste der damaligen Zeit und den damaligen Geschmack treffend und schaut dabei in

---

<sup>147</sup>Siehe Abb. 18

den imaginären Himmel. Die Ästhetik mit der großflächigen Perspektive von unten auf ihr Gesicht erinnert stark an die heroisch anmutenden Fotografien und Filme Leni Riefenstahls, die ja beispielsweise die deutschen Athleten bei den Olympischen Spielen im selbigen Jahr gefilmt hatte.<sup>148</sup>

Willy Busch spielt die männliche Hauptrolle, den Germanenfürsten Hermann mit „Gesicht und Ausdruck“. Herbert Schneider in der Rolle des Verführers Ventidus spielt mit „femininer Eleganz“ und „mit Maß und Würde“. Feminine Eleganz scheint den typischen, gefährlichen Verführer auszumachen, dem der urdeutsche, wenig elegante, aber umso direktere Hermann gegenübersteht. Durch seine raue Bestimmtheit und Geradlinigkeit, wird dieser schließlich als Sieger im Kampf um die Liebe Thusneldas hervorgehoben. Tugenden, die dem deutschen Mann archetypisch, wieder ganz im Dienste der NS-Ideologie, zugeschrieben werden.

Der Verlierer Marbod ist hingegen „primitiv schon im Aussehen: Steinzeitmann beinahe und vielleicht ein bisschen reichlich wild. Hermann und die Seinen erscheinen kultivierter, schon im Kostüm.“ Der Regisseur Mahlens verzichtete nicht auf den von Kleist geschilderten Zweikampf, stattdessen jedoch auf „das Kleistsche Motivwarr“ ebenso wie auf die „Vergewaltigungsszene“ und ordnete so den „Text zur Linie“.<sup>149</sup> Diese Vereinfachung geschah offensichtlich zugunsten des Aspektes der Befreiung des Volkes, welcher wiederum programmatisch in der NS-Politik existierte. Anderes, wie das vorher Genannte, hätte möglicherweise nur davon abgelenkt.

Zum Bühnenbild äußert sich Dr. Sieburg lediglich in den letzten zwei Sätzen seiner Kritik insofern, dass der Bühnenbildner von Preßber die geordnete Linie im Stile der NS-Ästhetik sichtbar werden ließ: Während sich die Handlung in wilden, ursprünglichen „reizvoll durchlichteten Urwaldpartien“ abspielte, gaben „mit Hakenkreuzheraldik bedeutsam ausgestattete Zelträume“ die scheinbar nötige Ordnung und Form. Dort wo einerseits der Ursprung der Deutschen, nämlich im reizvollen Wald lag, dort gab es bereits ein starkes und notwendig kultiviertes Volk im Sinne der NS-Ideologie.

Zwei Jahre darauf, im Herbst 1936 wird das „festliche Symbol“<sup>150</sup> des Werkes durch den geschaffenen festlichen Rahmen der Kleistwoche betont und reell. Statt (lediglich) Intendant und Regie mischten hier nun etliche weitere Verantwortliche an den

<sup>148</sup>Leni Riefenstahl. Deutschland 1933-1936. 4-DVD Collector's Box. Hot Town Music-Paradiso.

<sup>149</sup>Das Zitat entstammt der Zeitungskritik Dr. Sieburgs im Bochumer Anzeiger vom 22.3.1934.

<sup>150</sup>Ebenda.

Inszenierungen mit: außer dem Stadttheater Bochum beteiligen sich die Kleist-Gesellschaft, die Stadt Bochum und die NS-Kulturgemeinde finanziell und inhaltlich. Kleist wurde somit offiziell. Über ihn, im weitesten, nämlich im offiziellen Sinne, diskutierten im umfangreichen Rahmenprogramm zu den Aufführungen ein berühmter Schauspieler, ein Wissenschaftler<sup>151</sup> und der Vorsitzende der Kleistorganisation, Professor Minde-Pouet. Richtungsweisende Themen im Sinne des NS-Staates wie „Kleists Weg zu Staat, Volk und Vaterland“ werden behandelt. Auch in dem Vortrag des Vorsitzenden der Kleist-Gesellschaft Minde-Pouets wird Kleist eine Vorbildfunktion im Sinne der nationalsozialistischen Diktatur zugeschrieben.<sup>152</sup>

Und auch im Vorwort zur Festschrift macht er ordentlich Stimmung für den neuen, nationalsozialistischen Geist und dessen Stimme alias Kleist: „Vollends, seitdem die nationalsozialistische Revolution mit ihrem Sturme die deutsche Bühne von fremdem Geiste gereinigt und für deutschen Geist wieder freigemacht hat, war für diesen Dramatiker die Stunde gekommen.“<sup>153</sup> meint Minde-Pouet. Der Schirmherr der Festivitäten, der Reichsleiter der NSDAP Alfred Rosenberg attestiert Kleist die „Stimme einer solchen deutschen Leidenschaft“, bei der „die Kräfte einer tiefergehenden Gestaltung nicht in der Logik liegen, sondern aus einer großen Leidenschaft kommen.“<sup>154</sup> Der Reichsdramaturg Schlösser nutzt die Gelegenheit, um Kleist als soldatischen Geist vorzuführen und so auch den *Prinz von Homburg* auszulegen, da „dieser Geist nicht eines untergeordneten, gedrillten und automatisch gewordenen Soldatentums sei, sondern eines noch selbstsichereren und dafür unerschrockeneren.“<sup>155</sup> Sämtliche Veranstaltungen werden orchestral von klassischer Musik begleitet.

Der Intendant Saladin Schmitt, dessen ungewöhnlicher, exotisch klingender Vorname im Programmheft nur als Buchstabenkürzel zitiert wird, war äußerst versiert im Inszenieren chronologischer Bühnenwerke eines bekannten Autors. Bereits seit 1919 ließ er sein stets

---

<sup>151</sup>Der wissenschaftliche Redner war Karl Justus Obenauer, SS-Scharführer und Germanistikprofessor an der Universität Bonn. Im Dezember 1936 entzog er, Dekan geworden, Thomas Mann die Ehrendoktorwürde der Bonner Universität, da dieser Mitte November 1936 die tschechische Staatsbürgerschaft angenommen hatte. Obenauer fragte am 26. September 1936 schriftlich bei Georg Minde-Pouet an: »Kann ich den Vortrag in SS-Uniform halten? Oder ist Frack gewünscht?« zitiert aus den Pressematerialien zur Kleistausstellung im Schloss Hardenberg vom 17.8. bis 23.11.2008. Quelle: Internet. [http://www.schlossneuhardenberg.de/fileadmin/downloads/pressematerialien/Kleist\\_Exponatverzeichnis.pdf](http://www.schlossneuhardenberg.de/fileadmin/downloads/pressematerialien/Kleist_Exponatverzeichnis.pdf) Letzter Zugriff am 8.7.2013.

<sup>152</sup>Minde-Pouet übte während und auch noch einige Jahre nach dem Nationalsozialismus das Amt des Vorsitzenden der Kommanditgesellschaft aus. In diesem Zusammenhang wird noch heute von vielen Seiten seine ideologische Nähe zur damaligen Diktatur kritisiert, die der Kleistgesellschaft geschadet haben mag.

<sup>153</sup>Georg Minde-Pouet in: Festschrift zur Kleist-Woche 1936. S.3.

<sup>154</sup>Alfred Rosenberg in: Festschrift zur Kleist-Woche 1936. S.3.

<sup>155</sup>Berliner Tageblatt vom 19.11.1936.

gleiches Ensemble das Gesamtwerk klassischer Autoren, beispielsweise Shakespeares, aufführen. Um Kleist nun ohne Missfallen bei der kulturpolitischen Führung zeigen zu können, und trotzdem sein gewohntes künstlerisches Niveau zu halten, musste er Fingerspitzengefühl beweisen. Entwürfe und Fotografien zum Bühnenbild von Harry Mänz zeigen durchweg einen pompösen Monumentalstil, wie er zur Zeit der Diktatur gerne gesehen wurde.<sup>156</sup> Vereinzelt finden sich barocke Stilelemente, als kleine Reminiszenz an die Zeit in der Kleist lebte.

Die Entwürfe zur ersten Aufführung, der *Familie Schroffenstein* am 15.11.1936, zeigen eine bis in den letzten Winkel dekorierte Bühne des Stadttheaters.<sup>157</sup> Von der in der Sekundärliteratur erwähnten, oben zitierten Schlichtheit der Bühnenausstattung kann hier nicht die Rede sein.<sup>158</sup> Die Kapelle ist eine Barockkapelle mit zahlreichen Bögen, Säulen und seitlichen Logen. Ihre Stuckelemente reichen bis an die Decke der Bühne und zieren hohe Bögen. Die Kapelle wirkt, soweit dies anhand der schlechten Qualität der mir vorliegenden Abbildungen zu erkennen ist, äußerst finster und besitzt keine Fenster. Kein Licht fällt ins Innere. Die Details lassen sich nur anhand der künstlichen Beleuchtung, welche durch Scheinwerfer, die auf das Innere gerichtet sind, erkennen. Die Kapelle wirkt beengt und steil, was manchen Zuschauer eingeschüchtert haben mag. Ein Entwurf zur Gebirgshöhle, der mit dem 5. Akt datiert wurde, zeigt keine naturalistisch gestaltete Höhle, sondern grobe, große Steinplatten als Bodenfläche und Versatzstücke von Torbögen, die die Wände darstellen. Diese Bruchstücke in Bogenform erinnern an die Bögen der Kapelle. Die Höhle gibt den Blick auf den Bühnenhintergrund, den nächtlichen Himmel frei. Es ist stockfinster. Zu der Musik sämtlicher Aufführungen der Festwoche wurde (in der Festschrift) nur ein Kapellmeister namentlich genannt, doch dieser wird vermutlich den erwünschten Ehrfurcht gebietenden Pathos vermitteln können. Passenderweise und ja auch ganz wunderbar authentisch (und ganz im Sinne der Nazis) zur Kapellszene des 1. Akts in diesem ersten Stück gleich zum Auftakt der Festwoche.

S/W-Fotografien zur Aufführung zeigen, dass dieser von Mänz skizzierte Bühnenaufbau fast bis ins letzte Detail umgesetzt wurde. Auf ebenfalls bis an die Decke der Bühne

---

<sup>156</sup> Leider fanden sich nur zur *Hermannsschlacht* und zum *Zerbrochnen Krug* Originaldokumentationen zu den Bühnenbildern der Kleist-Woche von 1936 (in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln), weshalb Abb. 9- 18 dem Bildteil der „Festschrift zur Kleist-Woche 1936 in Bochum“, in: „Kleists Vermächtnis“. Max Beck Verlag, Leipzig 1936 entstammen. Inwiefern Entwicklungsprozesse oder Eingriffe diesbezüglich im Vorfeld stattfanden kann daher nicht mehr rekonstruiert werden.

<sup>157</sup> Abb. 10

<sup>158</sup> Vgl. hierzu Zitat 107. Die Autorin der in der DDR verfassten Forschungsliteratur, Jutta Wardetzky, hatte dies noch mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit formuliert.

dekorierte Innenansichten des Schlosses konnte jedoch aufgrund der Lichtsituation verzichtet werden. Denn statt die gesamte Bühne grell auszuleuchten gibt das Licht hauptsächlich den mittleren und unteren Bereich der Bühne für die Blicke der Zuschauer frei. Auf dieser zeigen sich nur einzelne, stark überdimensionierte Möbelstücke-sonst wäre allerdings die gesamte Bühne rasch zugestellt gewesen. Im 2. Aufzug, 2. Szene<sup>159</sup> sieht man im linken Bühnenbereich einen Kamin mit einer beinahe mannshohen Feuerstelle und einem fast bis an die Decke reichenden Luftabzug. Die Wände sind ebenfalls bis in circa zwei Meter Höhe mehrfarbig gekachelt, wodurch der Raum einen etwas sterilen, kalten Charakter erhält. In der Mitte der Bühne befindet sich ein überdimensionierter Tisch mit dunkler Tischdecke, welcher dem Raum eine finstere Note verleiht. Doch von diesem Tisch, der die ganze Bühne dominiert, ist in Kleists typischerweise äußerst spärlichen Anweisung zur Bühnendekoration keinesfalls die Rede:

„*Warwand*. Zimmer im Schlosse. Sylvester auf einem Stuhle“<sup>160</sup>.

Die Wände sind mit Wappen verziert. Diese sind allerdings keine Zeichnungen mit symbolischem Gehalt, sondern lediglich bloße Umrisse, die Wappen andeuten. *Familie Schrockenstein*, Kleists erstes Bühnenstück, weist ebenso wie seine anderen Werke für das Theater kaum Beschreibungen zum Bühnenbild auf. Ohnehin spielt dieses Trauerspiel nur an sechs durch Wände begrenzten Örtlichkeiten: dem Inneren einer Kapelle in Rossitz, einem Schlosszimmer in Rossitz und einem in Warwand, einem Bauernzimmer, einem Turmverlies sowie einer bei Kleist immer wieder gerne verwendeten Höhle, diesmal liegt sie im Gebirge. Kleist hatte zu dem Spiel in fünf Aufzügen außerdem noch folgende spärliche Hinweise zur Dekoration, Kostümierung und Positionierung der Darsteller gegeben:

„Rossitz. Das Innere einer Kapelle. Es steht ein Sarg in der Mitte“<sup>161</sup>

„Gegend im Gebirge. Im Vordergrund eine Höhle. Agnes sitzt an der Erde und knüpft Kränze.“<sup>162</sup>

---

<sup>159</sup>Abb. 11

<sup>160</sup>In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.47.

<sup>161</sup>1. Aufzug, 1. Szene. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.9.

<sup>162</sup>2. Aufzug, 1. Szene. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.39.

„Gegend im Gebirge. Agnes sitzt im Vordergrunde der Höhle in der Stellung der Trauer. Ottokar tritt auf, und stellt sich ungesehen nahe der Höhle.“<sup>163</sup>

„Rossitz. Ein Zimmer im Schlosse.“<sup>164</sup>

„Bauernküche. Barnabe am Heerd. Sie rührt einen Kessel, der über Feuer steht.“<sup>165</sup>

„Rossitz. Ein Gefängnis im Turm. Die Tür öffnet sich, Fintenring tritt auf.“<sup>166</sup>

„Das Innere einer Höhle. Es wird Nacht. Agnes mit einem Hute, in zwei Kleidern. Das Überkleid ist vorne mit Schleifen zugebunden. Barnabe. Beide stehen schüchtern an einer Seite des Vordergrundes.“<sup>167</sup>

Von derartig detailverliebter Dekoration der über-proportionierten Einzelstücke ist bei Kleist also keineswegs die Rede, alles hier ist eine Frage der Interpretation und somit ein gefundenes Fressen für den gestalterischen Duktus der Nationalsozialisten.

Eine Fotografie der Aufführung von *Robert Guiskard* (der gemeinsam mit dem anschließenden *Zerbrochnen Krug* am zweiten Abend inszeniert wurde) zeigt wieder eine kalte, Respekt einflössende Atmosphäre. Bewaffnete Adelige stehen vor den Stufen einer recht steil wirkenden, geländerlosen und schlichten Steintreppe. Auf dem eher schmalen Treppenabsatz steht Helena, gespielt von Barbara Clemen, vor einem circa fünf Meter hohen Durchgang. Die Seitenwände sind dunkel und ohne jeden Schmuck, gleiches gilt für die Decke. Der Fotografie nach zu urteilen, blickt man durch die türlose Öffnung nur in schwarzes Nichts. Rechts deutet sich ein dunkler, leicht geraffter von der Decke bis zum Boden reichender Vorhang an, mit welchem die Tür möglicherweise verdeckt werden konnte. Die Kargheit und starke Linienführung ist auffällig. Die Darsteller unterstützen die kalte Atmosphäre, indem sie alle recht steif dastehen. Zu Fuße der Treppe steht Guiskard ihr zugewandt, im Vordergrund drei bewaffnete Ritter. Er trägt, ebenso wie Helena und einige weitere bedeutungsvolle Adelige einen exzentrischen Draculaumhang mit spitzen Schulterklappen und aufgestelltem, überdimensioniertem Kragen. Sein schlohweißes, wirres Haar, sein ernster, beinahe finsterner Gesichtsausdruck mit tiefen Sorgen- und

---

<sup>163</sup>3. Aufzug, 1. Szene. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.65.

<sup>164</sup>3. Aufzug, 2. Szene. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.79.

<sup>165</sup>4. Aufzug, 3. Szene. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.107.

<sup>166</sup>4. Aufzug, 5. Szene. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.115.

<sup>167</sup>5. Aufzug, 1. Szene. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.121.

Zornesfalten und schmalen, zusammengepressten Lippen und der überdimensionierte, stark in Falten gelegte steife Kragen, geben ihm ein entschlossenes, aber auch unangenehm Respekt einflössendes, verbissenes Aussehen. Rechts auf der Treppe stehen etliche Hofdamen. Ihre locker-weich fallenden Gewänder stehen zu dieser Strenge in einem starken Kontrast. Eine weitere Fotografie<sup>168</sup> zeigt die Darsteller zu Fuße der Treppe. Auf schlichten Schemeln (dies lässt sich auf einer weiteren Fotografie erkennen) sitzen diese in unnatürlich aufrechter Körperhaltung, mit finsternen Mienen und verschlossener Armen. Dadurch, dass die mittig angeordneten Darsteller alle sitzen, wirken die Treppe und die Tür noch überdimensionierter. Die Kargheit der Bühne und der eckige, puristische Baustil der Treppe und Bühne geben dem Bild einen spät-expressionistischen Eindruck. Doch die Kostüme der Darsteller wirken eher pseudohistorisch ritterlich-extravagant. Die adeligen Herrschaften tragen lange, dunkle Mäntel, passend zum Bühnenbild mit schlichter Schnittführung, mit zackigen Krägen. Das ritterliche Volk trägt Reitstiefel und mit undefinierbaren Wappen leicht verzierte Brustpanzer. Aus welchem Material diese und die restlichen Kostüme gefertigt sind, lässt sich aufgrund der minderen Bildqualität leider nicht genau bestimmen. Einige Darsteller tragen als Kopfbedeckung preußisch anmutende Hüte im Stile Friedrich des Großen. „Robert Gusikard wurde“ im Nationalsozialismus „als richtungsweisendes Drama für die Gestaltung eines Volkes interpretiert“<sup>169</sup> und daher insbesondere in den ersten Jahren nach der Machtergreifung häufig aufgeführt. In den Kriegsjahren wurde er, vermutlich aufgrund der Handlung, bei der ein normannischer Feldherr scheitert, fast gar nicht mehr inszeniert. Nach dieser eher düsteren, ernsthaften Kleintinterpretation wurde das zuschauende Volk noch am gleichen Abend mit derber Komik des verdorbenen Dorfrichter Adams wieder aufgemuntert.

Ein Entwurf zum *Zerbrochnen Krug* zeigt keineswegs die schlichte Bauernstube, die man aus anderen Inszenierungen kennt, sondern eine reichverzierte gute Stube, die an alpine, betont rustikale Luxuswochenenddomizile aus Wohnzeitschriften der heutigen Zeit erinnert.<sup>170</sup> In der Mitte des Raums befindet sich die Wendeltreppe, rechts ein Kachelofen mit hölzerner Ofenbank. Überall stehen niedrige Sitzbänke herum. Der Boden weist bunte Kacheln auf. Diese haben eine beträchtliche Wirkung auf den gesamten Bühnenraum. Die

---

<sup>168</sup>Im Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln befinden sich weitere Fotografien zur Inszenierung.

<sup>169</sup>Vgl. hierzu Eicher, Thomas: Theater im „Dritten Reich“. S. 339.

<sup>170</sup>Abb. 12

Amtsstube wirkt dadurch ziemlich bunt und unruhig.<sup>171</sup> Die Decke ist relativ niedrig und hat eine quadratische, mit reliefartig eingelassenen Figuren verzierte Holzvertäfelung. Die großen Figuren sind auf der Skizze kaum zu erkennen, doch deuten sich je Tafelquadrat ein Mann in unterschiedlicher Körperhaltung an. Möglicherweise verkörpern sie comichaft den Hergang des nächtlichen Besuchs, der zum zerbrochenen Krug führte. Für diese These spricht, dass eine Figur den Krug in der Hand zu tragen scheint. Der Zuschauer, der sich mit ebenso wachsamem Blick an die Klärung des Falls begibt, wie der preußische Vorzeige-Gerichtsrat Walter (Ernst Holznapel) im Verhör, wäre dafür mit diesem zu entdeckenden Indiz belohnt worden. Durch die niedrige Decke wirkt das Zimmer trotz der eher hellen Fenster an den drei Wänden insgesamt dunkel und etwas bedrückend. Rechts neben der Treppe gibt eine geöffnete Tür den Blick in ein helleres, mit einem Bauernschrank möbliertes Zimmer frei. Ein Foto zur Inszenierung zeigt den Gerichtsrat auf einem Sessel das Verhör mit abgewendetem Körper, argwöhnisch beäugend.<sup>172</sup> Er trägt nicht nur beinahe dieselbe aus der Zeit Kleists stammende Kleidung wie der Gerichtsrat aus der berühmten Janningsverfilmung des *Krugs* aus dem Jahre 1937, sondern ähnelt ihm auch von seinen Gesichtszügen stark.<sup>173</sup> Alfred Schieske als Dorfrichter Adam (mit Basedowaugen und Halbglatze) sitzt hier gerade erregt gestikulierend an seinem Tisch. Mit dem Zeigefinger deutete er anklagend auf Ruprecht (gespielt von Willi Bittern). Im Hintergrund eine Butzenscheibe, die einen hellen Sonnenstrahl (bzw. das Scheinwerferlicht) nach innen eindringen lässt.

Ein Entwurf zum *Amphitryon*<sup>174</sup> zeigt keine echte antike Villa, sondern eine Anhäufung zahlreicher, bis an die Decke reichende antiker Säulen, welche von Figuren gekrönt sind, die sich auf der mir vorliegenden Abbildung jedoch nicht eindeutig erkennen lassen. Das Ganze wirkt stark überfrachtet, die Säulen stehen wirr und unmotiviert herum. Dazwischen befinden sich flache, breite Treppenstufen. Im Vordergrund steht eine Statue. Diese dominiert den Raum aufgrund der Anordnung im mittigen Bühnenvordergrund und auch wegen ihrer übermannshohen Größe. Bei der später erfolgten Verfilmung *Amphitryons* mit dem Titel „Amphitryon- unter den Wolken wohnt das Glück“ wird diese auf ganz andere Weise zitiert werden.<sup>175</sup> Hier auf der Bühne ist Amphitryon in voller, der griechischen Antike

<sup>171</sup>Zwar handelt es sich um eine S/W-Abbildung, doch legen die verschiedenen Schattierungen und Graunancen die starke Vermutung nahe, dass es sich hierbei um Kacheln verschiedener Farben gehandelt haben mag.

<sup>172</sup>Abb. 24

<sup>173</sup>Siehe hierzu das Kapitel 2.6.3.

<sup>174</sup>Abb. 13

<sup>175</sup>Siehe Kap. 2.6.2. Im Film beklagt sich Alkmene bei der Statue des Zeus über den aufgrund des

entsprechender Montur, mit Helm und Lendenschurz zu sehen. Sein Blick ist zum Himmel gerichtet, seine Armhaltung lässt ihn wie einen militärischen Gesandten wirken. Seine theatralische Arm- und Körperhaltung erinnert an die berühmten Bilder Leni Riefenstahls der germanischen Sportler anlässlich der Olympiade<sup>176</sup>. Im rechten Bildbereich befindet sich ein Gemäuer mit einem Bühnenabgang.

Die Festwoche wurde als mediales Ereignis in etlichen regionalen und überregionalen Zeitungen dokumentiert und teilweise kritisiert.<sup>177</sup> So äußerte sich ein sogenannter „Sonderkorrespondent“ Heinrich Heinig einer unbekanntenen Zeitung zur *Amphitryon*-Inszenierung.<sup>178</sup> Dabei bezog er sich eingangs auf den Intendanten und seinen „akademischen“ Inszenierungsstil: „Schmitts Bühne zeigt natürlichen Respekt vor dem Werk. Hier ist Achse, Antrieb und Atem.“ und weiter: „Herr Schmitt kennt keine Nachsicht. Diese Natur, die wohl Ehrverneigung und auch viel Erziehung ist, umzirkelt die Szene, und hebt sie, lässt sie fallen, durchformt sie.“ Der Autor kritisierte den puristischen, aufs Wesentliche reduzierten Stil Schmitts insofern, dass, wenn „Schmitt, der Bewährte und allenthalb Gerühmte, sich herzlicher die Phantasie zur Freundin nähme“ die „Stimmungen und der Sprachkurs“ Kleists wohl noch besser zur Geltung gekommen wäre.

Harry Mänz' Entwurf zur *Penthesilea* zeigt einen gemalten Bühnenhintergrund mit Felsformationen. Die vorgelagerten Rampen erinnern an die Stufen eines verfallenen Amphitheaters. Diese wird Mänz wohl für die Jagdszenen zwischen Penthesilea und Achill gleich zu Beginn des Dramas vorgesehen haben. Zu Fuß dieser oval geschwungenen Rampe stehen die kläglichen Überreste antiker Säulen. In der Mitte des Bühnenbodens des angedeuteten Amphitheaters sind tanzende Menschen angedeutet. Sie stehen auf einer quadratischen Holzfläche. *Penthesilea* wurde hier vermutlich nur inszeniert, um Kleists gesamtes, dramatisches Werk zu zeigen. Erst in den 1940er Jahren wurde das Stück trotz seines grausamen Endes häufig aufgeführt.

Die Kritik des Berliner Schriftleiters Paul Kerstens zur Bochumer *Penthesilea* fiel dennoch

---

Kriegseinsatzes abwesenden Ehemann.

<sup>176</sup>Ebenda. Vgl. hierzu: Leni Riefenstahl: Olympia 1936. In: Collector's Box. 4 DVD. Original Verfilmungen von Leni Riefenstahl.

<sup>177</sup>Im Nachlass Dr. Steinfelds finden sich vier Kritiken, die sich eindeutig auf die Novemberaufführungen des Jahres 1936 beziehen, sprich auf die Premieren der Bochumer Kleistfestwoche. Eine weitere, mit handschriftlichen Korrekturen versehene Schreibmaschinenseite behandelt die *Penthesilea*aufführung in Bochum am 18.11.1936. Hierbei handelt es sich vermutlich um eine Kritik Dr. Steinfelds selbst.

<sup>178</sup>Zu finden im Nachlass von Dr. Steinfeld, Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln. Der Titel der Zeitung ist leider nicht dem Zeitungsausschnitt zu entnehmen. Wahrscheinlich handelt es sich um das Berliner Tageblatt, wie Schrifttyp und Aufmachung vermuten lassen.

positiv aus. Und wieder im Sinne der NS-Ideologie. In seiner Drahtmeldung einer unbekanntem Zeitung vom 20. November 1936 kritisierte Kersten in diesem Rahmen die letzte *Penthesilea*-Inszenierung, welche 1928 im Berliner Staatstheater stattfand, als eine wenig gelungene Inszenierung der „Systemzeit“; als gelungenes Beispiel dagegen stellt er die Bochumer Kleistsinszenierungen des Dr. Saladin Schmitt. Er bezeichnete die *Penthesilea*-Aufführung als „glanzvollen Mittelpunkt dieser an starken Eindrücken reichen Tage, weil die Bochumer Bühne sich mit der Totalität ihres künstlerischen Apparates in den Dienst von Dichter und Werk gestellt hat.“<sup>179</sup> Was hiermit gemeint ist, lässt sich bereits erahnen: eine Abkehr von traditionellen Inszenierungen der Vorjahre zugunsten einer Interpretation im Sinne der NS-Ästhetik. Der Autor lobte die Abkehr von „billigen Ansprüchen eines bloßen Ästhetizismus“ zugunsten einer „Konzentration“, derer es nicht an „Interpretation“ mangle. Dabei erreichte sie mit „einfacher Strenge“ „klare Geschlossenheit, „sie hat Farbe und Stimmung“. Somit entsprach die Inszenierung der gewünschten Abkehr von einer „Grau-in-Grau-Manier“, als welche der Reichsbühnenbildner Benno von Arent sich über den expressionistischen Stil insbesondere etwa eines Caspar Neher ausgelassen hatte.<sup>180</sup>

Zum Bühnenbild erfährt der Leser lediglich, dass Dr. Harry Mänz eine „übersichtlich gegliederte Drehscheibe“ gestaltet hatte, welche Projektionen vorgelagert war, „die gleichsam selber sprechen und die Handlung ausdeuten.“ Nach der erfolgten Umsetzung der Entwürfe mangelte es wohl auch hier nicht an Symbolen.<sup>181</sup> Einer in Klammern gesetzten Anmerkung lässt sich entnehmen, dass das Schlussbild als Chaos zusammenstürzender Säulen inszeniert wurde, eine „sinnvolle Idee“, wie der Kritiker fand. Ein sicherlich beim Publikum dankbar aufgenommener Effekt im Dienste der Unterhaltung, ähnlich dem „echten“ Feuer beim Heidelberger Freilichtspektakel.<sup>182</sup>

Doch nicht jedem Kritiker gefiel diese Effekthascherei.<sup>183</sup> Im folgenden Vergleich der einzelnen Charaktere der Kleistschen Dramen bezeichnete dieser *Penthesilea* als „das

---

<sup>179</sup>Hiermit wurde die Weimarer Republik häufig von den Nationalsozialisten titulierte.

<sup>180</sup>Benno von Arent machte sich 1941 seine „Gedanken über die Errichtung einer Meisterschule für Bühnenbild, Kostüm und Festgestaltung in der Hauptstadt“. Möglicherweise waren ihm diese „Gedanken“ bereits 1936 in Bochum gekommen. Vgl.: Tretow, Christine: Caspar Neher. Graue Eminenz hinter der Brecht-Gardine und den Kulissen des modernen Musiktheaters. Eine Werkbiographie. Prospekte. Studien zum Theater. Band 7. Wissenschaftlicher Verlag, Trier 2003. S. 224. Künftig zitiert als: Tretow, Christine: Caspar Neher.

<sup>181</sup>Abb. 14

<sup>182</sup>Vgl. hierzu Kapitel 2.3.2.

<sup>183</sup>Koch, Heinrich. Zeitung ungenannt, datiert mit dem 24.11.1936. Zu finden im Nachlass von Dr. Steinfeld, Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln. Der Titel der Zeitung ist leider nicht dem Zeitungsausschnitt zu entnehmen.

eigenartigste Gedicht deutscher Literatur“, welches sich nur dem erschließen könne, der „um seine strenge Methodik“ wisse. Generell hatten die Nationalsozialisten ihre Probleme mit dem Stoff der *Penthesilea*.<sup>184</sup> Infolgedessen wurde *Penthesilea* während der NS-Zeit am Theater (fast) nur bei Festspielen im Rahmen der Gesamtwerkinszenierungen aufgeführt. Der Autor der Zeitungskritik zur Bochumer Festspielinszenierung bezeichnete das Werk stark verkürzend und vereinfachend als „Gedicht“ und setzte es in Kontrast zum *Homburg*, der sich durch „innere Güte“ gepaart mit kühlem Verstand statt durch Penthesileas „Maßlosigkeit“ auszeichnen würde. Infolgedessen bestünde die Notwendigkeit der Regie und Darstellung, das Stück in Relation zum demütigen *Käthchen von Heilbronn* und dem Verstandesmenschen *Prinz von Homburg* zu setzen. Doch bei dieser Aufführung gelingt dieser Kontrast seiner Ansicht nach nicht: „Die Bochumer Inszenierung war etwas einseitig nach dem Gefühlsmäßigen hin verlagert“. Das Bühnenbild von Dr. Mänz lobte er zwar für seine gelungene Betonung der „Wildheit des Gefühls“, doch kritisiert er gerade den dramaturgischen Effekt der plötzlich zusammenstürzenden zyklischen Säulen im Schlussbild als Vorwegnahme der von Kleist sich langsamer entwickelten „Katastrophe“, die in dem durch den Amazonenpfeil zu Fall gebrachten und getöteten Achill und dem kannibalischen Akts der Verzehr seines Leibes durch Penthesilea gipfelt. Der Darstellerin der Penthesilea, Heidi Kuhlmann, vermochte „in den ekstatischen Szenen echte Erschütterung hervorzurufen“, doch sie ist nach seiner Auffassung „keine geistige Schauspielerin. Eben aus diesem Grunde blieb die Aufführung in rein gefühlsmäßigen Bezirken“. Im Ganzen hielt er die Inszenierung jedoch für gelungen, denn sie kam „der Kleistschen Unerbitterlichkeit und Rücksichtslosigkeit recht nahe.“

Eine andere Kritik des Sonderkorrespondenten mit dem Kürzel H.H. einer unbekanntenen Zeitung, nachträglich datiert mit dem 21. November 1936, läßt wieder den Ton der Berliner Regierung verlauten.<sup>185</sup> So beginnt der Artikel mit einem Zitat des nationalsozialistischen Schriftstellers Hanns Johsts<sup>186</sup> in der Bochumer Festschrift. Nach Johst kann das

---

<sup>184</sup>Die *Penthesilea* unter der Regie Hadanks musste am Deutschen Theater in Berlin nach nur vier Aufführungen aufgrund staatlicher Anordnung abgesetzt werden. Siehe hierzu auch Kapitel 2.5.3.

<sup>185</sup>Zu finden im Nachlaß von Dr. Steinfeld, Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität Köln. Der Titel der Zeitung ist leider nicht dem Zeitungsausschnitt zu entnehmen.

<sup>186</sup>Hanns Johst (1890 - 1978) war nicht nur „der“ NS-Schriftsteller und Dramatiker, sondern bediente auch etliche einflussreiche Ämter im NS-Staat. Seit 1935 war er Präsident der Reichsschrifttumskammer; er war Reichskultursenator und Präsident der Dichterakademie im NS-Deutschland. Vgl. hierzu: Düsterberg, Rolf: Hanns Johst-Der Barde der SS. Ferdinand Schöningh Verlag. Paderborn 2004.

„erregende“ Drama der *Penthesilea* nur durch das persönliche Drama Kleists übertroffen werden. Im Folgenden beschrieb Johst Kleists Todesakt äußerst plastisch und effekthaschend: „einsam führte er die Pistole zum Munde, um den Zufall aus der Welt zu schaffen und das Schicksal zu vollenden.“ Er sah in dieser Inszenierung sogar den Höhepunkt des „Zyklus“, „szenisch und technisch weit gewichtiger als die eifrigen Inszenierungen zuvor, aber im Grunde bestimmt und gebildet, durchrast und durchpeitscht von der künstlerischen Besessenheit einer einzigartigen Schauspielerin: Heidi Kuhlmann.“ Im Gegensatz zum vorherigen Kritiker lobte er die Inszenierung für die Betonung des Gefühls, denn „wenn man nun, nach dem zupackenden Erlebnis und Ergebnis dieses Abends, danach fragt, wo wohl der künstlerische Ansatz und technische Anlass solcher Wirkung lägen, beantwortet sich jenseits aller Denkübung, Dramaturgie und Darstellung die Frage von selbst: in der Wut der Sprache.“ Aber nicht nur die Wut der Kleistschen Sprache hatte es dem Autor angetan, auch Saladins Inszenierungsstil, die Wut mit „Spannung und Format“ der Hauptdarstellerin und ihren Amazonen abzubilden, wurde von ihm gelobt. Abschließend nahm er die *Penthesilea*-Inszenierung zum Anlass, den „ganzen Fundus“ „hysterisch und psychopathisch hinterbaute(-r) Charakterstücke“ diesem Werk unterzuordnen, denn hier kann kein „geistesgeschichtlicher Beobachter“, weder Regisseur, noch Schauspieler die „tiefen Verrückungen und Visionen des Genies in ein Schema zwängen, das alles klebt, leimt und kittet“.

Auch Dr. Steinfeld, dessen Archiv die erhaltenen Zeitungsausschnitte zu verdanken sind, bezieht sich in einem Beitrag auf die *Penthesilea*-Inszenierung in Bochum am 18.11.1936.<sup>187</sup> Jedoch nimmt er diese zum Anlass über das Werk an sich zu schreiben, um es in einem übergeordneten literaturhistorischen Kontext zu betrachten. Er bezeichnet die Inszenierung als „hohes, künstlerisches Erlebnis“, als „gestaltgewordenes Schicksal“ Kleists. Die Frage, ob „wir“ (die Deutschen des Jahres 1936) heute ein Theater im Sinne Kleists besäßen, bejahte er mit einer Nähe der *Penthesilea*-Inszenierung zum „Urgrund der Tragödie“. Nach seiner Auffassung ging es dem Dichter nicht um den „Kampf der Geschlechter, nicht um die Gefühle“, sondern um „die menschengewordene Unerbitterlichkeit des Alles oder Nichts Heinrich von Kleists“. Gleichzeitig galt das Stück in seiner extrem ausgelebten Gefühlswelt zwischen den zwei Polen Hass und Liebe, die im Verspeisen des Geliebten gipfelte und unwiederbringlich endete, als Zeichen für Kleists Genie, wie sich aus den vorliegenden Artikeln lesen läßt. Warum Kleist sein Werk dieser

---

<sup>187</sup>Der Artikel liegt in unveröffentlichter Version, als Schreibmaschinenblatt vor. Siehe hierzu Abb. 17

extremen Bipolarität schockierenderweise im Extremsten, dem Tod im Kampf, enden ließ, darüber konnte oder wollte man sich an keiner Stelle explizit äußern, und schrieb es seiner schwer zu deutenden Genialität zu. Vorsichtshalber wurde es dann aber auch fast nicht mehr inszeniert.

Ganz im Gegensatz zum *Käthchen von Heilbronn*, dieses wurde im NS-Staat am dritthäufigsten (nämlich rund 90 mal ) inszeniert.<sup>188</sup> In Bochum wurde es dann am fünften Abend als „Schauspiel in 5 Aufzügen“ interpretiert. Dafür, dass das Werk auch hier großen Erfolg beim Publikum geerntet haben mag, spricht die Tatsache, dass es sogar einer Illustrierten als Titelblatt diente.<sup>189</sup> Auf diesem einzigen Farbbild zu den Bochumer Inszenierungen (vermutlich nachkoloriert) sind Käthchen und „ihr“ Graf Wetter von Strahl umschlungen in der Halbtönen zu sehen. Sie wirkt mit ihren extrem langen, dicken blonden Haaren, der engen roten Weste und hochgekremelter weißen Bluse und ihrem mädchenhaften Gesicht mit kleiner Stupsnase eher keck statt sonnambul. Und der Graf, gebräunt und mit gepflegt männlich-markanten Gesichtszügen ausgestattet, neigt sich, die Umarmung genießend, huldvoll lächelnd zu ihr herab. Das Foto könnte auch einem Heimatfilm der 1950er Jahre entsprungen sein (zumal ihre Kombination von Weste und Bluse stark an ein Dirndl erinnert). Nicht überraschend ist in diesem Zusammenhang, dass die Maske für die Bochumer Festspiele mit dem rustikalen Wort „Haartrachten“ aufgeführt wird.<sup>190</sup> Josef Gößringer zeichnete sich verantwortlich für sämtliche Frisuren der Inszenierungen. Eine hier nicht abgebildete Fotografie in der Festschrift zeigt auch bei der *Familie Schroffenstein* allerlei Haartrachten der Frauen: Die hellblonde Agnes (gespielt von Gudrun Christmann) trägt aufwendige Schnecken als Flechtwerk und auch Abälard (Robert Harprecht) und Robert (Horst Caspar) in *Robert Guiskard* haben eine stilvoll ondulierte Lockenpracht. Selbst die Locken der wilden Amazonenkönigin sind hochgesteckt und wirken dadurch etwas burschikos, während die anderen Amazonen sogar straffe Dutts im Nacken tragen. Man gibt sich also auch hinsichtlich der Frisuren eher streng und geordnet, sittsam frisiert sogar bei den „wilden“ Amazonen. Der Bühnenbildentwurf zum Schlussbild von Harry Mänz<sup>191</sup> zeigt ein im Stile eines Aquarells eher verwaschen, träumerisch, unscharf dargestelltes Schloss in Seitenansicht. Viele

---

<sup>188</sup>Vgl. hierzu Eicher, Thomas: Theater im „Dritten Reich“. S.336.

<sup>189</sup>Abb. 16

<sup>190</sup>Quelle: Programmheft als Lose-Blatt-Einlage in der Festschrift zur Kleist-Woche 1936.

<sup>191</sup>Abb. 15

Details wurden nachträglich mit Tusche oder Graphit hinzugefügt. Im Vordergrund sind an flachen Steintreppen angelegte Schiffe auszumachen. Der Himmel ist kaum als solcher erkennbar, er wirkt durch eine Planquadrat ähnliche Aufteilung der Bildfläche und von der Decke leicht herabhängende mit Wappen verzierte Gobelins oder Fahnen eher wie die Kuppel eines Glasgewächshauses. Fotografien zur Schlusszene der Aufführung zeigen ein der romantischen, märchenhaften Vorstellung des Mittelalters gemäß gekleidetes Käthchen. Auch die anderen Darsteller tragen leicht mittelalterlich wirkende Kleidung, die allerdings aus undefinierbaren Epochen zusammengemischt erscheint und wohl eher der märchenhaften Fantasie der Kostümbildnerin entsprang. So sind die meisten Kleider aus schweren Stoffen mit reichlich schnörkelhaftem Blümchenmuster geschneidert. Der Hintergrund bei dem Foto zur Schlussbildszene liegt wieder im Schatten des Scheinwerfers.

Im Zusammenhang mit der Recherche zu diesem Kapitel des „Bochumer Stils“ war auffallend, dass bereits in den Anfangsjahren die „angeblichen“ Kritiker definitiv einen erheblichen Teil dazu beitrugen, die Person Kleist und sein Werk auf die Situation im NS-Staat zu übertragen.<sup>192</sup> Meine Ausführungen zur Bochumer *Hermannsschlacht* 1934, wie auch 1936, belegen dies. Dieser Punkt nimmt in den Artikeln häufig sogar einen weit größeren Stellenwert ein als die Beurteilung der jeweiligen Inszenierung. Hier stellt sich die Frage worauf sich der häufig in den Kritiken zitierte „Bochumer Stil“ wohl festmachen ließ,-außerhalb der stilistischen Neuinterpretation der Person Kleist. In der Hauptsache handelte es sich bei den Werkinterpretationen um monumentale Bühnenbauten, die einen übertriebenen Historismus an den Tag legten, wie auf den archivierten Bühnenbilddokumenten zu erkennen war.

Des weiteren wurde in etlichen Zeitungsartikeln der Festrahmen, in den sich die Inszenierungen einbetteten, lobend erwähnt, während die Inszenierung nur andeutungsweise kritisiert wird. So wird in der *Westfälischen Landeszeitung*<sup>193</sup> sogar anstelle einer bestimmten Inszenierung der Besuch Alfred Rosenbergs zum Höhepunkt der Bochumer Kleistwoche erklärt: „Ganz ohne Zweifel ist der Höhepunkt der Kleist-Woche mit dem gestrigen Tag überschritten worden. Die Industriestadt Bochum konnte

<sup>192</sup>Vgl. hierzu auch: Kirsch, Mechthild: Das Kleist-Jubiläum 1936. In: Albert, Claudia (Hg.): Deutsche Klassiker im Nationalsozialismus. Schiller. Kleist. Hölderlin. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart 1994. Künftig zitiert als: Kirsch, Mechthild: Das Kleist-Jubiläum 1936.

<sup>193</sup>Westfälische Landeszeitung Rote Erde vom 19.11.1936. Der Titel der Zeitung ist leider nicht dem Zeitungsausschnitt zu entnehmen.

den Schirmherrn der Kleistwoche, Reichsleiter Alfred Rosenberg, in ihren Mauern begrüßen.“ Zweifelsfrei erhält die kulturelle Veranstaltung der „NS-Kulturgemeinde“<sup>194</sup> so eine politische Note, Kleists Werk rückt davor in den Hintergrund.

### **2.4.3. Das Rahmenprogramm der Bochumer Kleist-Woche**

Ebenso wie in den Zeitungskritiken häufig der Versuch unternommen wurde, eine Verbindung zur Gegenwart herzustellen, erfolgte dies auch in den Reden, die im Festrahmen der Kleistwoche gehalten wurden. Die folgenden drei wurden als Morgenveranstaltung im Parkhaus gehalten. Der Schauspieler und ehemalige Theaterdirektor der Berliner Freien Volksbühne, Friedrich Kaysler, bezog sich in seiner Rede „Gedanken zum Prinzen von Homburg“ auf die immerwährende „Magie seines (Kleists) Verstands und Herzens“<sup>195</sup>. Der Literaturprofessor Karl Justus Obenauer beschrieb in seiner Rede Kleists „Weg zu Volk, Staat und Vaterland“. Dieser Weg wurde Kleist nach seiner Auffassung zu Lebzeiten aufgrund der gesellschaftspolitischen Umstände verwehrt, nun, im Zeitalter des nationalsozialistischen Deutschlands, sei dessen „Wesen ganz enthüllt und an seine ihm im geistigen Raum der Nation zukommende Stelle“<sup>196</sup> gerückt. Obenauer gab einen „Leitgedanken für eine neue Kleistforschung“- Kleist ist demnach als ein „Dichter unmittelbarer Existenzgefühle, in seiner unlyrischen Sachlichkeit Urtümlichstes bewahrend und nordisch-germanischen Sagamännern verwandt.“ Hier wurde ganz bewusst versucht, Kleist mit Hermann gleichzusetzen und ihn somit als Vorbild für die Deutschen im Sinne ihres NS-Staats umzumünzen.

Der Vorsitzende der Kleist-Gesellschaft Professor Georg Minde-Pouet behandelt in seiner Rede das Verhältnis zwischen Goethe und Kleist. Goethe habe Kleist nur deswegen derart abgelehnt, da er „in Kleist sein jüngeres Ich wiedererkannt habe“<sup>197</sup>. Kleist wurde anhand von pseudopsychologischer, historischer Ferndiagnose mit Goethe auf eine Ebene gerückt. Der Reichsdramaturg Schlösser machte im Rahmen der Festwoche eine „Kundgebung für Volk und Jugend“. Kleist scheint also nun offiziell für Volk und Jugend relevant zu sein. In der Rede forderte er dazu auf, Kleist zu „entbürgerlichen und entliterarisieren.“<sup>198</sup> Der

---

<sup>194</sup>Diese Kulturgemeinde war einer der offiziellen Veranstalter der Festwoche (siehe: Festschrift zur Kleist-Woche 1936).

<sup>195</sup>Sämtliche Zitate der drei Vorträge zu finden in: Kleist-Archiv Sembdner (Hg.): Die Jahrbücher der Kleist-Gesellschaft. 1921-1938. 2 Bände. Kleist-Archiv Sembdner. Heilbronn 2013. Künftig zitiert als: Kleist-Jahrbuch 1937. S.1561ff.

<sup>196</sup>Kleist-Jahrbuch 1937. S.1571ff.

<sup>197</sup>Ebenda. S.1586ff.

<sup>198</sup>Auszug aus Schlössers Festrede, abgedruckt in der Rheinisch-Westfälischen Zeitung vom 20.11.1936.

anscheinend im Publikum anwesende Autor der NS-Zeitung „Der Angriff“, Joachim Klaiber, verschärfte noch den Ton von Schlössers Rede, indem er dazu appellierte „all das Gerümpel“ wegzuräumen, „mit dem vergangene Generationen uns das wahre Bild Kleists verstellte“ hätten.<sup>199</sup> Gleichzeitig nahm er seine Rede zum Anlass, um gegen „das Besserwissertum und den Dünkel des schulmeisterlichen Spießbürgers wie gegen das Falschmünzertum des psychologischen Literaten“ zu wettern. Er äußerte sich positiv zu Kleists Selbstmord, womit dieser „größte Verantwortung“ bewiesen habe. Diese Verantwortung sei „schärfstes Mittel, seinen Anspruch auf Teilnahme an der Gestaltung des öffentlichen Lebens durchzusetzen.“<sup>200</sup> Selbstmord, um in der Gesellschaft etwas zu bewirken, denn das verkannte Genie konnte so markiert die Zeiten überdauern, bis er von den Nazis als das erkannt wurde, was er wirklich war, wird hier behauptet. Kleist kann also demnach der NS-Ideologie eher als Toter denn als zum Widerspruch befähigter dienlich sein. Und keinen Widerspruch gegen die Ummontierung seiner Person und Werke einlegen.

Der Autor der Rheinisch-Westfälischen Zeitung<sup>201</sup> ging sogar soweit, die Distanz zwischen den nationalsozialistischen Reden und den streng formalisierten Inszenierungen Saladin Schmitts zu kritisieren. Wie in diesem Kontext fast nicht anders zu erwarten war, nahm er Partei ein für die Reden: „Die Bochumer Inszenierungen sind dem politischen und weltanschaulichen Gehalt der einzelnen Dramen nicht immer mit ganzer Konsequenz nachgegangen. Und doch hätten damit gerade die dringendsten Fragen unserer Zeit bei Kleist Antworten gefunden, die auf künstlerischer Ebene ergänzt hätten, was Obenauer wissenschaftlich und Dr. Schlösser kulturpolitisch über Kleist's Sendung als politischer Dichter gesagt haben.“<sup>202</sup>

In der Forschungsliteratur wird Saladin Schmitts Unschuld zur Instrumentalisierung der Bochumer Festwoche betont, da dieser unabsichtlich mit seinen niveaувollen Klassikerinszenierungen dem Wunsch des Regimes nach Klassikerpflege nachkäme.<sup>203</sup> Dieses Streben nach Macht und Einfluss scheint nach Auffassung der Autorin eine Kooperation mit NS-Größen verständlich zu machen. Um diese Notwendigkeit für den Erfolg der Bochumer Kleist-Woche zu untermalen, führt sie die vorangegangene Kleist-Feier des selben Jahres in Frankfurt an der Oder an, welche wohl durch „nicht immer

<sup>199</sup>Klaiber, Joachim: Das Kleist-Bild entstand neu. In: Der Angriff vom 20.11.1936.

<sup>200</sup>Ebenda.

<sup>201</sup>Dr. Eiland: Kleist-Festwoche. In: Rheinisch-Westfälische Zeitung vom 22.11.1936.

<sup>202</sup>Ebenda.

<sup>203</sup>So etwa zu finden bei: Kirsch, Mechthild: Das Kleist-Jubiläum 1936. S.98.

überzeugende künstlerische Leistungen<sup>204</sup> als auch die fehlenden politischen Schirmherren wenig Resonanz erhielt: „Bochum ist das nationale Fest gewesen, Frankfurt bedeutet stilles Gedenken im engsten Heimatkreise.“ heißt es im Völkischen Beobachter.<sup>205</sup> Das stark bevölkerte Zentrum der Wirtschaft, das Ruhrgebiet war nun um eine Attraktion reicher. Das politisch und wirtschaftlich weit unwichtigere Frankfurt an der Oder hatte das Nachsehen, zudem lag Frankfurt auch noch in der Nähe von Berlin, in dem sich die Propaganda auf einige deutsche Vorzeigetheater konzentrierte, wie ich in den folgenden Kapiteln dieser Arbeit noch belegen werde. Das Dr. Saladin Schmitt sich jedoch keineswegs völlig „unschuldig“ verhielt, wie in dem oben genannten Beitrag aus der Forschungsliteratur betont, dafür sprechen zwei Aspekte. Zum einen hat Schmitt die Dramen, nachdem er von Seiten der Zeitungen noch für seinen ehemaligen „akademischen Stil“<sup>206</sup> gerügt worden war, vermutlich im Sinne des Reichsdramaturgen bearbeitet. Auf die Textvorlage bezogen bedeutet dies, dass Szenen, die womöglich vom Pathos der Handlung ablenken könnten, weggelassen, geglättet wurden. „Die grotesken Verzerrungen des Schlusses bleiben zwar sichtbar, sind jedoch erheblich abgemildert“<sup>207</sup>, so die Deutsche Allgemeine Zeitung vom 16.11.1936. Es erfolgte demnach eine Reduzierung der facettenreichen Kleistschen Werke auf ein für die Zuschauer leicht deutbares Bild. Ein doch erheblicher Eingriff. Auch in Bezug auf die Bühnenausstattung, wurde, wie bereits belegt, dem vom NS-Regime erwünschten Bild Rechnung getragen. Der Bühnenbildner Harry Mänz huldigte dem zeitgenössischen Monumentalstil. Dabei verwendete er zwar historische, nämlich barocke Elemente, wie beispielsweise reich verziertes Mauerwerk- zu sehen etwa auf den Entwürfen und dem Foto zur Inszenierung zu der *Familie Schroffenstein*<sup>208</sup>, dem *Käthchen von Heilbronn*<sup>209</sup> oder beim *Prinz Friedrich von Homburg*<sup>210</sup>. Allerdings bildeten die Szenen nicht etwa das Zeitalter der Handlung der einzelnen Werke ab, sondern die Lebenszeit Kleists. Dies erfolgte keineswegs naturgetreu, sondern mit expressionistisch angehauchten, überdimensionierten Treppen, Säulen oder Gemäuer. Die Bühne wurde so von einer kargen, streng wirkenden Dekoration beherrscht. Dadurch wurde zum einen die Größe der Bühne betont. Zum anderen erschien die einzelne Figur der Handlung dementsprechend

---

<sup>204</sup>Ebenda.

<sup>205</sup>Dr. Zigelski, Hans: „Kleist in seiner Vaterstadt.“ In: Völkischer Beobachter vom 24.11.1936.

<sup>206</sup>Berliner Tageblatt vom 19.11.1936, unbekannter Verfasser.

<sup>207</sup>Unbekannter Verfasser.

<sup>208</sup>Abb. 10f.

<sup>209</sup>Abb. 15

<sup>210</sup>Abb. 21

klein,- sie ist nur ein Teil des großen „Ganzen“- der übergeordneten, reduzierten Handlung. Deutlich zeigt sich dies insbesondere auch bei den Bühnenbildentwürfen zu *Robert Guiskard*.<sup>211</sup> Dieser trägt außerdem noch eine voluminöse Halsmanschette, die ihn besonders streng erscheinen läßt.<sup>212</sup> Ergänzt wird die rohe, beinahe einschüchternde Kargheit der Bühnenbilder, die stellenweise an den Spätexpressionismus erinnern mag, durch militärisch wirkende Massenszenen. Sämtliche Inszenierungen der Bochumer Kleistwoche erscheinen mit heute stark aufgesetzt wirkendem „Pathos“: „mit weit ausholenden Gebärden und Bildern, mit Massen und Pathos, neben der bürgerlich-biedereren Übung des Lustspiels.“<sup>213</sup>

Der zweite Aspekt, der gegen Saladin Schmitts „Unschuld“ hinsichtlich seines Erfolgs bei den Nationalsozialisten spricht, ist sein schließlich von Erfolg gekröntes Bestreben eine Parteigröße wie Rosenberg als Schirmherr der Bochumer Kleistwoche zu gewinnen. Sicherlich spielten dabei finanzielle Aspekte eine nicht zu unterschätzende Rolle. Denn die Aufmerksamkeit der Medien war mit einem derartigen Schirmherrn kalkulierbar groß, wie ich bereits oben angeführt habe. Doch warum musste es unbedingt eine Parteigröße sein? Warum nicht eine sich politisch weitgehend neutral verhaltende kulturelle Prominenz? Hatte das deutsche Volk einen derart großen Hunger nach politischen Führerstars? Natürlich war der Theaterbetrieb zu diesem Zeitpunkt bereits gleichgeschaltet. Und eine Festwoche dazu prädestiniert dem Staatsapparat, der politischen Bühne zu dienen. Rosenberg nutzt denn auch die Gunst der Stunde, um in seiner Ansprache Kleist mit Hermann gleichzusetzen und ihn als Stimme Deutschlands zu konnotieren: „Eine Stimme einer solchen deutschen Leidenschaft ist für uns Kleist.“<sup>214</sup> und der Schirmherr und Reichsdramaturg Schlösser spricht in seiner Rede mit dem Titel „Kundgebung für Volk und Jugend“ von Kleist als Märtyrer: „Wir nehmen Kleist ganz als unsrigen, in dem Augenblick, wo wir die Beziehung aller Lebenselemente wiederherzustellen suchen, erscheint uns sein Leben, sein Werk, sein Tod als eine der wichtigsten Taten von politischer Bedeutung, die mithelfen werden, dass aus einem Volk von Einzelgängern, von Hilflosen, von Geknechteten, von Unverständigen, ein Volk von Männern, Soldaten und Rittern werde.“<sup>215</sup>

---

<sup>211</sup>Abb. 22

<sup>212</sup>Abb. 23

<sup>213</sup>Berliner Tageblatt vom 17.11.1936, unbekannter Verfasser.

<sup>214</sup>A. Rosenberg in: Festschrift zur Kleist-Woche 1936. Vorwort S.3.

<sup>215</sup>Berliner Tageblatt vom 19.11.1936.

## 2.5. Der Berliner Theaterbetrieb

### 2.5.1. Einleitung

Während die Theater kleinerer Städte, wie Bochum, auf Monumentales und Heroisches setzten, erwartete das Regime vom Berliner Theaterbetrieb als Aushängeschild der deutschen Theaterszene weit Herausragenderes und Richtungsweisendes. Denn hier hatte man genug neoklassizistische Monumente im alltäglichen Stadtbild vor Augen, man denke an den Bau des Olympiastadions, von zahlreichen Regierungsgebäuden, der Messe und anderen Speerobjekten abgesehen. Paraden und Massenkundgebungen der Parteispitze gehörten zum Alltag. Der Berliner Theaterbetrieb sollte das Innere der deutschen Seele niveauvoll braun färben, dem neuen Deutschland beim Volk ein geistiges Fundament bieten, das auf altbewährtem wie den Kleistschen Klassikern aufbaute. Um die Klassiker von ihrem eher opulenten Naturalismus à la Max Reinhard zu entstauben und einen deutlichen Schlussstrich unter die Weimarer Zeit und ihre für die Publikumsmassen scheinbar zu abstrakten Theaterexzesse à la Jessner zu setzen, benötigte es einer Ummodulierung. Schließlich konnten die Massen noch nicht per Fernsehen gleichgeschaltet oder „neu“ sozialisiert werden. Stars, die man schon von der Leinwand, dem anderen großen Medium der damaligen Zeit kannte, wie etwa Heinrich George oder Gustav Gründgens, schienen dazu geeignet, breitere Schichten der Bevölkerung für das ehemals bürgerliche Theater begeistern zu können.

Gründgens, der Schauspieler und Regisseur, war dabei untrennbar mit dem staatlich kontrollierten Berliner Theaterbetrieb während des Nationalsozialismus verbunden. Bevor der Düsseldorfer Gründgens am Berliner Staatstheater zu arbeiten begann, und dort 1934 Intendant wurde, hatte Max Reinhardt ihn bereits vier Jahre am Deutschen Theater als Schauspieler und Regisseur unter Vertrag gehabt. Seine erste Rolle am Staatstheater, die des Mephistopheles in Goethes Faust, machte ihn jedoch unvergesslich.

Die Inszenierung wurde zum vielzitierten Paradestück und Gründgens zum wichtigsten deutschen Schauspieler der damaligen Zeit.<sup>216</sup> Das Berliner Staatstheater war dem preußischen Ministerpräsidenten Göring direkt unterstellt, doch nahm Gründgens eine Sonderstellung ein und schaffte mit Diplomatie einerseits dem Anspruch seines

---

<sup>216</sup>Gründgens (1899-1963) konnte trotz seiner mehr oder weniger bekannten Homosexualität, nach der Machtergreifung am Deutschen Theater bleiben. Geschützt durch Göring, der den Berliner Theaterbetrieb führte und sich in ständigem Wettstreit mit Joseph Goebbels, dem Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, befand, machte Gründgens unter dem NS-Regime eine steile Karriere. Vgl. hierzu etwa: Blubacher, Thomas: Gustav Gründgens: Biografie. Henschel Verlag, Berlin 2013. Künftig zitiert als: Blubacher, Thomas: Gustav Gründgens.

Vorgesetzten hinsichtlich der festlichen Ausstattung gerecht zu werden und andererseits einen eigenen szenischen Stil zu pflegen.<sup>217</sup> Obwohl er sich unter der Obhut Görings befand, war Gründgens jedoch nicht vor der gefährlichen Kritik der ideologischen Führung gefeit. Durch seine Aufführung des Hamlets währte sich die Diktatur in Gefahr.<sup>218</sup> NS-Kulturgrößen wie Alfred Rosenberg reagierten heftig auf Gründgens' Darstellung des Hamlet, weil dieser die Tragödie eines vereinsamten Intellektuellen inmitten eines verbrecherischen Staates hervorzuheben schien und er Sätze wie „Die Zeit ist aus den Fugen“ und „Dänemark ist ein Gefängnis“ angeblich tendenziös vortrug. Gründgens reagierte prompt auf die Ächtung im „Völkischen Beobachter“ von 1936 und setzte sich in die Schweiz ab, was ihm letztendlich wiederum zu einem Karrieresprung in Deutschland verhalf, da der Unentbehrliche bei seiner Rückkehr von Göring zu seinem quasi Leibeigenen, zum Preußischen Staatsrat, ernannt wurde. Gründgens amtierte bis 1945 als Generalintendant des Preußischen Staatstheaters. Allerdings mit Unterbrechungen, da er, der schon im 1. Weltkrieg seine patriotische Kampfbereitschaft gezeigt hatte, 1944 freiwillig an die Front ging, von dort aber ein Jahr später durch Görings Gefolgschaft zurückgeholt und sofort auf die „Gottbegnadetenliste“ gesetzt wurde, um weitere Ausfälle für den Theaterbetrieb zu vermeiden.<sup>219</sup> Während seiner Zeit als Intendant des Preußischen Staatstheaters war Gustav Gründgens zwar auf die Billigung seines Gönners Göring angewiesen. Doch dies bedeutete keineswegs, dass er als Ausnahmetalent, sich völlig der Willkür der nationalsozialistischen Führung unterwarf. So wird in der Forschungsliteratur immer wieder davon gesprochen, dass es dem Nazi-Regime nicht möglich gewesen sei, den unkontrollierbaren Theaterbetrieb politisch zu disziplinieren- oder mit anderen Worten gesagt, dass hier, obwohl Berlin als Vorzeigetheaterstadt fungieren sollte, doch die eine oder andere Möglichkeit seitens der Theaterbetreiber bestand, ihre eigene Linie zumindest teilweise durchzusetzen.<sup>220</sup> Als Grund dafür nennt

---

<sup>217</sup>Gründgens spielte auch in dem Film „Tanz auf dem Vulkan“ von 1938 mit. (Ebenso wie Gisela Uhlen, die bereits in Bochum das Käthchen gab oder Ernst Legal und Theo Lingen). Die von Theo Mackeben kreierte Filmmusik (Gustav Gründgens sang „Die Nacht ist nicht allein zum Schlafen da“; „Bel Ami“, „Nur nicht aus Liebe weinen“) ist bis heute noch ein Begriff.

<sup>218</sup>1936 spielte Gründgens am preußischen Staatstheater am Gendarmenmarkt den Hamlet unter der Regie Lothar Mühels.

<sup>219</sup>Künstler, die für den Kulturbetrieb der Diktatur als unverzichtbar galten, wurden in die sogenannte „Gottbegnadetenliste“ oder auch „Führerliste“ aufgenommen und waren somit von jeder Kriegspflicht freigestellt. Nachzulesen u.a. in: Ahrens, Gerhard (Hg.): Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling. Weinheim Verlag, Berlin 1987 (2. Aufl.).

<sup>220</sup>Vgl. hierzu z.B.: Rühle, Günther: Theater in Deutschland. S. 818f oder Neuhaus, Stefan: Literatur und nationale Einheit in Deutschland. A.Francke Verlag. Tübingen 2002. S.35. Künftig zitiert als: Neuhaus, Stefan: Literatur und nationale Einheit in Deutschland.

Neuhaus den Zwang der „Theaterschaffenden“ zum Spielen, Sich-selbst-Darstellen, zum Mitteilen und Spaßmachen.

Aufgrund der oben bereits beschriebenen starken personellen und Spielpläneingriffe im Rahmen der Gleichschaltung des Theaterbetriebs waren viele „Kulturschaffende“ ins Ausland abgewandert, aus Deutschland verbannt worden oder hatten ein Berufsverbot erteilt bekommen.<sup>221</sup> Allein in Berlin existierte noch eine hochrangige, lebendige Theaterszene, die trotz ihrer teilweisen finanziellen Abhängigkeit vom Staat versuchte weitgehend politisch neutral zu bleiben und für die das rein künstlerische Schaffen weiter im Vordergrund stehen sollte. Ob dies gerade in Bezug auf die Kleistinszenierungen gelang, wird im Folgenden zu untersuchen sein.

Das Projekt „Nationalsozialistisches Theater“ forderte jedenfalls von den rund 320 Theatern im Reich 1938 pro Spielzeit etwa zwölf Premieren.<sup>222</sup> „1938/39 bestanden zwei Drittel der neuen dramatischen Produktion aus Komödien, Lustspielen und Schwänken.“<sup>223</sup> Jedoch erhob Gründgens, ebenso wie der Leiter des Deutschen Theaters Hilpert, einen hohen Qualitätsanspruch an die neuen Stücke der Hauptstadt. Er forderte, dass sich diese zuerst einmal in der Provinz zu bewähren hätten, bevor er sie für seine Bühne in Erwägung ziehen würde. Dem Tauglichkeitstest hielten nur wenige Stücke stand, „kamen über fünf, sechs Aufführungen gar nicht hinaus...Gründgens, Fehlings“<sup>224</sup> und HilperTs Teilnahme am politisch-ideologischen Theater des Dritten Reichs war demzufolge eher distanziert.<sup>225</sup> Wenn sie Stücke solcher Autoren übernahmen, wurden sie oft nur zweitrangig besetzt oder zwischen Klassikeraufführungen quasi versteckt. Denn Klassiker wie Goethe, Schiller und Kleist ließen sich, im Zeitalter der meisten Theateraufführungen Deutschlands überhaupt, immer wieder spielen, ohne gegen die staatlichen Auflagen zu

---

<sup>221</sup>Der Begriff „Kulturschaffende“ war ein Neologismus der NS-Propagandamaschine. Geschaffen, um die Theatermitarbeiter nun als Abkehr von allem Avantgardistischem, Versnobten demonstrativ zu den Arbeitern ebenbürtigen Schaffenden zu machen und somit zumindest in die Volksgemeinschaft der Gleichheit sprachlich zu integrieren.

<sup>222</sup>Unter anderem waren alle jüdischen sowie alle links engagierten und etliche ausländische Autoren verboten worden. Doch wie sollte man an „gute“ Autoren kommen? Die im Sinne der Staatsideologie von Jungautoren neugeschriebenen Stücke konnten dem sich von Spielzeit zu Spielzeit erneuernden Bedarf an Stücken nicht nachkommen. Vgl. hierzu Rühle, Günther: Theater in Deutschland. S. 818f.

<sup>223</sup>Artikel „Mehr Mut zur Gegenwart“. Zu finden im Berliner Tageblatt vom 5.9.1938. Unbekannter Verfasser. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

<sup>224</sup>Busch, Michael: Fehling, Jürgen. In: Kopitzsch, Franklin u. Brietzke, Dirk (Hg.): Hamburgische Biografie, Band 5. Göttingen 2010. S.113-114. Jürgen Fehling (1885-1968), Regisseur am Berliner Schauspielhaus, stand ebenso wie Gründgens auf der Gottbegnadetenliste. Zu verdanken hatte er dies in erster Linie seiner Inszenierung von einem Werk des NS-Autors Hanns Johst. Bei „Thomas Paine“ (1935) saßen Göring und Goebbels im Publikum.

<sup>225</sup>Weitere, regimetreue Theater Berlins waren das Lessingtheater, das bis zum Kriegsende bestand, sowie das Renaissancetheater, das bis 1944 unter Georges Intendanz betrieben wurde.

verstoßen und ohne an Qualität einzubüßen. Bevorzugt wurden von den Bühnen Stücke mit historischen Themen. Im Durchschnitt wurden diese Stücke sieben-, achtmal gespielt.<sup>226</sup> Ob hierbei dennoch in die Kleistschen Werkinszenierungen NS-Elemente hineingeflossen sind, wird im folgenden untersucht. Wenn, dann mag dies weitaus „niveauvoller, subtiler geschehen sein und so den Zuschauern möglicherweise eine Wahlfreiheit zur Interpretation gelassen haben, vielleicht auch zur Lesart einer Kritik an den aktuellen Zuständen. Manche Berliner Theater zeigten sich jedoch ziemlich eindeutig regimetreu wie beispielsweise das Lessingtheater, das bis zum Kriegsende bestand, sowie das Renaissancetheater, das bis 1944 unter Georges Intendanz betrieben wurde. So zeigt das Programmheft zu Georges 1944er *Prinz Friedrich von Homburg*-Inszenierung am Renaissance-Theater einen nackten Mann mit Laute, der von einem Adler in den Himmel getragen wird. Hiermit ist möglicherweise die durch die Darstellung verharmlost wirkende poetische Himmelfahrt des Dichters Kleist gemeint, Kleist wird so möglicherweise wieder zum dichterischen Märtyrer, Vordenker verklärt.<sup>227</sup>

Im Programmheft, das auf wertigem, dickem weißen Papier gedruckt wurde, findet sich (bis auf die Auflistung der Mitwirkenden) der Aufsatz Kleists mit dem Titel : „Was gilt es in diesem Kriege?“ Dieser endet mit den Worten:

„Einer Gemeinschaft mithin gilt es, die dem ganzen Menschengeschlecht angehört, deren Dasein keine deutsche Brust überleben und die nur mit Blut, vor dem die Sonne verdunkelt, zu Grabe gebracht werden soll.“<sup>228</sup>

Die finsternen Worte wirken 1944 kurz vor dem Kriegsende nur allzu plastisch.

## **2.5.2. Das Preußische Staatstheater und andere regimetreue Berliner Theaterbetriebe**

### **2.5.2.1. Einleitung**

In den 1920er und 1930er Jahren umfasste das „Preußische Staatstheater Berlin“ zwei Spielstätten<sup>229</sup>. Beide unterlagen seit Inkrafttreten des Ermächtigungsgesetzes von 1933 zunächst der offiziellen Führung des Preußischen Ministerpräsidenten Göring. Nach kurzer Zeit wurde das „Schillertheater“ jedoch in städtischen Besitz überführt und unterlag

<sup>226</sup>Vgl. hierzu: Rühle, Günther: Theater in Deutschland. S. 819. Oder: Eichler, Thomas: Theater im „Dritten Reich“. S.324-339.

<sup>227</sup>Das Titelbild und die Zierstücke des Programmheftes stammen von Emil Rudolf Weiß.

<sup>228</sup>In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band II, S. 336.

<sup>229</sup>Zuvor wurde lediglich das Schillertheater als Preußisches Staatstheater bezeichnet.

von da an Josef Goebbels, der sowohl als Propagandaminister als auch als Berlins Gauleiter einen beträchtlichen Einfluss auf die Reichstheaterkammer und somit letztendlich auch auf die Bühnenarbeit ausübte. In beiden Spielstätten wurde Kleist inszeniert.

Das „Schauspielhaus am Gendarmenmarkt“, so der damalige inoffizielle Name des klassizistischen Baus mit Gustav Gründgens als Intendanten, war das Zugpferd für die Publikumsmassen Berlins.<sup>230</sup> Mit ihm wollte sich der staatlich gelenkte Theaterbetrieb dem Volk präsentieren und dieses in der Hauptsache gut unterhalten wissen.<sup>231</sup>

Die zweite Spielstätte, das kleinere Schillertheater, besaß eher eine politisch gesteuerte Vorbildfunktion hinsichtlich der anspruchsvolleren Theaterkunst. Hier war der berühmte Schauspieler Heinrich George Intendant und hier sah man auch bei etlichen Aufführungen Goebbels, Göring, Rosenberg und gelegentlich sogar den wenig theateraffinen Hitler<sup>232</sup>.

Ihre bloße Anwesenheit unterstrich die Bedeutung der Klassikerinszenierungen. Die Prominenz des NS-Staates thronte in der ehemaligen Kaiserloge, die man einfach in „Regierungsloge“ umbenannt hatte. Mit eigenem Pausenraum abgeschirmt vom restlichen Publikum, entsprachen die in beiden Theatern vorhandenen Führerlogen der Berliner Theater vollkommen einem alten, absolutistischen Theaterkonzept. Der Führer und seine Parteispitze thronte demnach über dem Geschehen- und natürlich auch über dem Volk als Masse.

Beide preußische Staats Theater und ihre Intendanten standen in direkter Konkurrenz zueinander und verfolgten nicht nur hinsichtlich der Auswahl der Stücke unterschiedliche Linien. Das kleinere Schillertheater unterlag dem strengen Einfluss Goebbels, während Gründgens im Auftrag Görings das Theater am Gendarmenmarkt äußerst erfolgreich zu führen wusste.<sup>233</sup> Der Regisseur Fehling wechselte nach heftigen Auseinandersetzungen

---

<sup>230</sup>Von 1821-1919 hieß es Königliches Schauspielhaus und bis 1945 „Preußisches Staatstheater“. 1984 wurde es, nachdem es im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigt worden war, teilweise rekonstruiert, teilweise verändert, wiedereröffnet. Das mittlerweile als „Konzerthaus“ fungierende Theater stellt eines der wohl herausragendsten Zeugnisse Karl Friedrich Schinkels klassizistischer Baukunst dar. Schinkel hatte schon Erfahrung als Bühnenbildner bei Kleist gemacht, seine Entwürfe zum Bühnenbild vom *Käthchen von Heilbronn* existieren noch heute im Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

<sup>231</sup>Vgl. hierzu: „Theatergeschichte des Schillertheaters“. Redaktion Lars Kieper. [www.staatsoper-berlin.de/de\\_DE/content/schillertheater\\_theatergeschichte](http://www.staatsoper-berlin.de/de_DE/content/schillertheater_theatergeschichte) Quelle: Internet. Letzter Zugriff am 1.5.2013. Künftig zitiert als: Kieper, Lars: Theatergeschichte des Schillertheaters.

<sup>232</sup>Hitler bevorzugte die effektvolle Eigeninszenierung auf der öffentlichen Staatsbühne. Doch seine gelegentliche Anwesenheit unterstrich vermutlich die gesellschaftspolitische Relevanz der Klassikerinszenierungen für das kulturinteressierte Publikum.

<sup>233</sup>Zwar wurde das Schillertheater noch vorübergehend als »Preußisches Theater der Jugend« im Verbund der Preußischen Staatstheater dem Ministerpräsidenten Göring unterstellt, dann aber schließlich doch in den

mit dem aufbrausenden und auch außerhalb der Bühne zur Melodramatik neigenden Gründgens vom Gendarmenmarkt zum kleineren Schillertheater unter der Leitung seines Freundes George. Dort inszenierte er sogleich Kleists *Prinz von Homburg*, am 6.2.1940.

Auch der Regisseur Lothar Müthel, schon seit der Weimarer Republik bekannt für seine Klassikerinszenierungen, hatte bereits bei Gründgens das Handtuch geworfen und war nach Wien gegangen. Kurz darauf konnte ihn Gründgens jedoch zurück nach Berlin locken, wo er im Schauspielhaus am Gendarmenmarkt nun wieder für ihn Klassiker in Szene setzte, darunter auch Kleist.

### 2.5.2.2. Das Schiller-Theater

1894 hatten wohlhabende Theaterinteressierte die Schiller-Theater-AG gegründet, die den alleinigen Zweck verfolgte, Theaterbesuche für das Arbeiter- und Kleinbürgertum Berlins attraktiv zu machen. Eigens zu diesem Zweck ließ die AG das Schiller-Theater erbauen. Die Theaterspielpläne richteten sich demzufolge stark nach dem herrschenden, breiten Zeitgeschmack und fanden großen Anklang bei den „kleinen Leuten“. So führte auch die Spielzeiteröffnung im Jahre 1914/15, kurz vor Ausbruch des 1. Weltkriegs, mit Kleists *Prinz von Homburg* zu Begeisterungstürmen anlässlich der nationalistischen Tendenz des Stückes.

Rund zwei Jahrzehnte darauf, Deutschlands Kampfgeist war wieder entfacht, wurde das nun deprivatisierte Haus für die Hauptstadt umfassend „herausgeputzt“. Vereinfachung und Monumentalismus lautete dabei die Formel, ganz im Sinne des klassizistischen Ästhetikbegriffs der Nationalsozialisten. Der Putz wurde von den Fassaden entfernt und auch der angestaubte Prunk des Zuschauerraums wich einer schlichten Zweckmäßigkeit. Die Neue Sachlichkeit der 20er Jahre hatte ihren Einzug in die öffentliche Stadtarchitektur gefunden. Ab 1938<sup>234</sup> wurde das Haus nun von der Reichshauptstadt Berlin selbst betrieben, vorbei die Zeit der politisch eher unabhängigen AG. Nachdem der jüdische Privatpächter 1933 Deutschland hatte verlassen müssen, inszenierte der allseits beliebte

---

Besitz der Stadt Berlin überführt und unterlag somit der Gunst Goebbels, der als Gauleiter von Berlin und Minister für Volksaufklärung und Propaganda über die Reichstheaterkammer maßgeblichen Einfluss auf die Bühnenarbeit ausübte. Vgl. hierzu: Kieper, Lars: Theatergeschichte des Schillertheaters.

<sup>234</sup>Am 5. November, vier Tage vor der „Reichskristallnacht“, wurde die Wiedereröffnung des Schillertheaters nach dem Umbau, mit Schillers *Kabale und Liebe* gefeiert. Hitler war anwesend. Bereits ein Jahr zuvor war George im Schillertheater als Goethes „Götz von Berlichingen“ gefeiert worden. Doch nun spielte Heinrich George nicht nur selber mit (in der Rolle des Stadtmusikanten Miller) sondern war der neue, durch den Reichspropagandaminister Goebbels ernannte, Intendant.

Schauspieler Heinrich George<sup>235</sup> unter dem Pseudonym Heinrich Schmitz die Klassiker, unter der politischen Aufsicht Goebbels. Diesem war das Staatstheater am Gendarmenmarkt, mit dem Göring andauernd prahlte, ein Dorn im Auge. Goebbels wollte Göring ausstechen, das Theater bot die Plattform. Doch die beiden neu besetzten Schauspielerintendanten hatten keine Erfahrung und womöglich auch nicht das nötige Talent für die Tätigkeit als Intendant.<sup>236</sup> Der große Erfolg blieb, vermutlich wegen mangelnden Talents für den Beruf des Intendanten, zwar bei beiden aus, jedoch zählte die Aufführung des *Prinz von Homburg* im Jahre 1940 zu einer der wenigen eindrucksvollen Aufführungen des Schiller-Theaters. Ebenso wie zwanzig Jahre zuvor erntete Kleists Drama Begeisterungstürme beim Theaterpublikum, wie aus den Zeitungskritiken hervorgeht.

Dieses Drama war ein „Muss“ im preußischen Theaterprogramm, handelte es doch von preußischer Zucht und Pflichterfüllung. Gleichzeitig wurde es als Führerdrama verstanden, das „die Entwicklung eines Führers im Sinn des Dritten Reichs schildert, als den Weg eines Menschen zum Heldentum“.<sup>237</sup> Im Herzen des NS-Staates, dem Sitz des Führers musste es daher unbedingt gebracht werden. Fehling führte Regie bei dem viereinhalb Stunden dauernden 'Kriegs'drama. Dieses zeichnete sich durch langatmige und mit ekstatischen Ausbrüchen versehenen Dialogen im Deklamationsstil ähnlich der nationalsozialistischen Proklamationen aus. Ausstatter war Josef Fenneker, welcher für seine besonders malerischen Bühnenbilder bekannt war.<sup>238</sup>

Betrachtet man heute die archivierten Skizzen<sup>239</sup> zu der Aufführung, so entfalten sich märkische Landschaften vor dem Auge und erzeugen aufgrund ihrer Kargheit und gedämpften, erdig-grauen Farbwahl eine mystisch-düstere Stimmung. Auch die Bühne

---

<sup>235</sup>Am 22.6.1944 spielte Heinrich George im Schillertheater seine letzte Rolle in Kleists *Der zerbrochne Krug*, inszeniert von Ernst Legal.

<sup>236</sup>1936 verpflichtete Goebbels den Schauspieler Eugen Klöpfer als Intendant an die Volksbühne und Heinrich George 1938 in selbiger „Rolle“ an das Schillertheater.

<sup>237</sup>„Der Prinz von Homburg im Dritten Reich“. Autor R. Erckmann. In: Programmheft des Hessischen Landestheaters Darmstadt 1933/34, S.6. Zu finden in: Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität Köln.

<sup>238</sup>Vgl. hierzu die Berliner Zeitung vom 7.2.1940. Der Autor Otto Ernst Hesse betont den staatlich gelenkten künstlerischen Duktus der Inszenierung Fennekers. Unter der Überschrift „Kleist gigantisch und ekstatisch“ betont er den bewußten spielerischen Umgang mit Historischem als Möglichkeit mit Monumentalem Emotionen zu erzeugen.

<sup>239</sup>Alle in diesem Kapitel als Abbildungen die Ausführungen belegenden Zeitungsausschnitte, Skizzen und Fotografien befinden sich im Nachlaß von Dr. Steinfeld, Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

zeichnete sich durch Schlichtheit aus, wie S/W-Fotografien<sup>240</sup> der Inszenierung zeigen: hellgrau getünchte Wände, rustikal wirkende Deckenbalken und ein äußerst spartanisches Mobiliar. Offensichtlich traf das den Prinzen und Preußen nicht im Glanz erscheinen lassende, sondern eher in eine Moll-Atmosphäre eintauchende karge Bühnenbild den Geschmack der Nationalsozialisten, wie aus etlichen, im Archiv der theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln erhaltenen, Zeitungskritiken hervorgeht. Der „Völkische Beobachter“ als Propagandastimme etwa befasste sich ausführlich mit der Bühnenbildnerischen Gestaltung:

„Von dem Garten im altfranzösischen Stil, den Kleist vorschreibt, ist nichts mehr erkenntlich. Die Nacht von Fehrbellin deckt eine märkische Landschaft, die am hellen Schlachttag ihre kahlen Sturzäcker zeigt. Das Schloss am Beginn und am Ende des Spiels ist weder Renaissancezwingler noch Sanssouci, ein Spukschloss vielmehr mit winkliger Stiege, das halb Burg, halb Mühle sein könnte, zufällig in die Landschaft verschlagen. Der Lustgarten vor dem alten Berliner Schloss wird in die ungeheure Perspektive einer frostigen, eintönig weiten und weißen Landschaft versetzt, deren Zufahrt an eine Landstraße erinnert, die zur Via Triumphalis geworden ist, wie in Schwedt an der Oder. Der Katafalk Frobens steht ohne Kirchenzeremoniell im Freien, unter offenem Himmel, und an dem schwarzen Sockel des Sarges schreitet in der düsteren, farblosen Tracht der Trauer ein endloser Zug märkischer Bauern vorbei. Das farbenfrohe Bunt des 18. friderizianischen Jahrhunderts fehlt auch in den versöhnlichen Szenen. Auf das Helldunkel des 17. Jahrhunderts ist alles abgestimmt, kalvinistisch streng, die graue Generalität, der schwarze Damenflor des Hofes, als ob noch der Rembrandt der Nachtwache die Palette des Kostümmalers geführt hätte.“<sup>241</sup>

Rembrandt wurde von den Nationalsozialisten als der Ihrige erachtet, schließlich galt er auch als Arier. Auf Fotos (datiert einen Tag vor der Premiere, daher vermutlich speziell beleuchtet und gestellt während der Generalprobe) kann man bei den Szenen, die sich im dunklen Inneren von Gebäuden abspielen, diese Rembrandtsche Manier wiedererkennen. Die Räume sind nur mit dem Mobiliar ausgestattet, welches von den Schauspielern während der Szene „benutzt“ wird, ansonsten grau getünchte Wände, kein Fenster mit Aussicht, kein Bild, keine Zier. Die Skizzen und Fotos zu der Inszenierung tragen dem typischen, von den Nazis sonst erwünschten Monumentalismus bei dieser Inszenierung nur durch die landschaftliche Weitläufigkeit der Bühnenbilder Rechnung: Ein grober, weitläufiger Acker stellte das Schlachtfeld von Fehrbellin dar. Das Schloss der Frobenszene erinnerte nicht an ein historisches Gebäude, sondern wirkte fast unwirklich. Es sah aus, als ob es seit Ewigkeiten nicht mehr instandgesetzt worden war. Eine hohe

---

<sup>240</sup>Abb. 25 und 26

<sup>241</sup>Völkischer Beobachter vom 8.2.1940.

Wendeltreppe, die zum Schlossturm führte, ersetzte die von Kleist beschriebene Rampe. Alles war in Grautöne getaucht, wie die Entwürfe Fennekers und die Fotografien zur Inszenierung belegen. Selbst der Himmel ist auf jedem Bild schmutzig-grau. Nur der Entwurf zum Schlachtbild weist einen Horizont mit blass rosa Streifen auf. Die gesamte Landschaft ist reizlos, weitgehend flach, monoton und karg, ohne Bebauung und ohne natürlichen Wald und Wiesen. Im Hintergrund deuten sich verschwommen vereinzelte, karge Nadelbäume an. Die gemalten Feldwege scheinen ins Nichts zu führen .

Auch der Berliner Lustgarten wirkt nicht gerade erheiternd und untermalt noch die Tatsache, dass sich in der Mitte des äußerst tristen, leeren Platzes der Sargständer befindet. Auf diesen bewegt sich der nicht enden wollende Trauerzug hinzu. Irgendwie musste es ja zu der viereinhalb stündigen Aufführung gekommen sein. Umrahmt wird das Szenario von einer grau-gelben, öden Landschaft unter grauem Himmel. Statt einer, wie bereits zu Kleist Lebzeiten üblichen, historischen Gestaltung, baut Fehling demnach sowohl bei den Szenen, die im Freien spielen, als auch bei den Innenraumszenarien auf Weitläufigkeit und Kargheit. Für eben solche expressionistischen Bühnenbilder war Fehling bereits vor 1933 bekannt. Ob von Fehling intendiert oder eben nicht, die unpompöse Ästhetik wurde von der nationalsozialistischen Presse, allen voran dem Völkischen Beobachter, lobend erwähnt, so beispielsweise „das ekstatische Szenarium der Darsteller, die unvergessliche Fassung des Bühnenbildes“.<sup>242</sup>

Sogar die Fahnen und Standarte hängen farblos herab: „Das karge schwarzweiße Berlin, das Josef Fenneker streng und einsam der Aufbahrungsszene Frobens wie eine melancholisch ferne flache Riesenkaserne als umschließenden Ring des Hintergrundes mitgegeben hat, trägt symbolhaft das Ganze.“<sup>243</sup> Wie die Figurinenzeichnungen und Fotografien der kostümierten Darsteller zeigen, untermauerten die Kostüme noch die finstere Dramatik. George spielte den Großen Kurfürst und strahlte dabei äußersten Ernst, Härte und Macht aus.<sup>244</sup> Dieser Eindruck wurde auch durch seine hoheitliche, respekteinflössende, dunkle Montur mit einer hohen, weißen Perücke und seine ernsthaften Gebärden erweckt. Passend zum Anlass war er dunkel gekleidet. Im Publikum, auf einem Stuhl noch vor der ersten Parkettreihe saß der beste Freund Georges, der jüdische Schauspieler Bobby Müller. George, der von Goebbels geradezu

---

<sup>242</sup> Eine etwaige Absicht Fehlings läßt sich, wie zu erwarten war, anhand des verfügbaren Materials nicht ablesen. Das Zitat stammt aus dem Völkischer Beobachter vom 8.2.1940.

<sup>243</sup> Berliner Tageblatt vom 14.5.1936.

<sup>244</sup> Abb. 27

angehimmelt wurde, hatte dies bewirkt und auch, dass Müller keinen Judenstern tragen musste. „Sie spielten für mich Theater, ich werde diesen Abend nie vergessen!“<sup>245</sup> Nachdem George 1946, ein Jahr nach seiner Inhaftierung in dem Berliner Speziallager Hohenschönhausen unter russischer Führung gestorben war, lobte Fehling ihn für eine ganz andere, fast gegensätzliche Seite des strengen Kurfürsten.<sup>246</sup> Es war Georges Darstellungskunst der nach außen sichtbar gemachten inneren Wandlung des Kurfürsten, die ihm noch Jahre später im Gedächtnis geblieben war: „Man kann sich nichts Zarteres, Lieblicheres vorstellen. Seine Stimme klang seidenweich, sein Gang, seine Haltung waren behutsam, sorglich elegant.“<sup>247</sup> Fehling bezieht sich dabei auf die erste Szene des Vierten Akts. Die Figur der jungen Natalie, scheinbar sehr effektiv verkörpert durch Maria Pierenkämper, schaffte diese Gefühle bei ihm, dem Kurfürsten, hervorzurufen. Natalie war, wie S/W-Fotografien einzelner Szenen belegen, in ein „zünftig“ hoch geschlossenes, unschuldig-weißes, dank reichlich Stoffbahnen wallendes, aber dennoch schnörkellos-streng designtes Kleid gehüllt.<sup>248</sup> An den Ärmel auffallend große Manschetten, die wohl als Reminiszenz an die kurfürstliche Zeit dienen sollten. Da sie keinen Kopfschmuck trug, sah man Natalies schulterlanges, braun gewelltes Haar betont unprätentiös, aber dennoch frisiert wie etwa Katherine Hepburn, ihre Frisur entsprach also nicht der Kleistschen Epoche.

Auch der Darsteller des *Prinz von Homburg* wusste zu überzeugen. Horst Caspar trug einen strengen, enganliegenden Gehrock und schwarze Ledergamaschen, die bis zu seinen Knien reichten. Horst Caspar, ein junger, heroisch-männlich wirkender Schauspieler mit langem, wehendem Haar überzeugte auch Herbert Maisch, der auf der Suche nach einem geeigneten Darsteller des Schillers für eine Filmproduktion war und offensichtlich vom Zuschauerraum aus castete.<sup>249</sup> Er „fühlte“, dass dieser Darsteller dem nationalsozialistischen Filmbetrieb dienen könne: „Gleich im ersten Akt, beim Anblick des

---

<sup>245</sup>Zitiert nach: „George“. TV-Doku-Spielfilm 2013. Regie: Joachim Lang. Originalzitat aus einer alten Interviewsequenz. Vor Filmbeginn abgedruckt in: Süddeutsche Zeitung Nr.160 vom 13.7.2013. Artikel: „Lebenswerk“. Autor: Gertz, Holger.

<sup>246</sup>Er starb im Gefangenenlazarett an Blinddarmentzündung und Herzschwäche. Das Speziallager Hohenschönhausen diente nach Gründung der DDR und ein paar Umbaumaßnahmen der Stasi weiter als geheimgehaltenes Gefängnis mitten in Berlin mit Folter- und Verhörzellen. Heute ein Museum, berichten Exinhaftierte aus der DDR von ihren persönlichen Erfahrungen. Allerdings werden diese in letzter Zeit immer häufiger durch „neutralere“ Historiker ersetzt.

<sup>247</sup>Ahrens, Gerhard (Hg.): Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling. Ullstein Verlag Quadriga, Berlin 1991. In drei Texten äußert sich Fehling zu seinem Verhältnis zu George. Der Ausschnitt entstammt einem dieser Texte. S.252.

<sup>248</sup>Abb. 29

<sup>249</sup>Abb. 29

Prinzen auf der Steinbank , war es eine Vision für mich; ich blendete von dem Prinzen zur Gestalt Schillers hinüber. Ich fühlte: dieser ist der Schiller!“<sup>250</sup> Maisch griff bei seiner Ausführung Schlagwörter und den Ton der Nazis wie das Sehende, Visionäre des NS-Jargons auf. Womöglich tat er dies, um ja den erwünschten Ton der Presse zu treffen, und so erwähnt zu werden und damit gleichzeitig hellhörig für die Filmpläne zu machen. Und auch George wusste sich, obwohl er an dem Schiller-Theater jüdische Schauspieler und Kommunisten beschäftigte, sehr wohl zu „integrieren“.<sup>251</sup>

Drei Jahre später kam es zu einer erneuten Aufführung eines Kleistwerks am Schiller-Theater. Der Oberspielleiter des Schiller-Theaters und Schauspielfreund Georges, Ernst Legal, inszenierte das *Käthchen von Heilbronn* am 27.6.1943.<sup>252</sup> Legal, der Kleist und allen voran das *Käthchen von Heilbronn* bereits etliche Male auf verschiedene deutsche Bühnen gebracht hatte<sup>253</sup>, litt jedoch mittlerweile sehr unter der künstlerischen Diktatur der Nationalsozialisten und fühlte sich in seinem Schaffen wie gelähmt.<sup>254</sup> Möglicherweise ist dies der Grund dafür, dass die Kritiken nicht so positiv ausfielen. Ungünstig war außerdem, dass nur wenige Monate zuvor das Käthchen bereits am Deutschen Theater aufgeführt worden war und sein monumentales Ritterschauspiel mit der stark auf den „treuen“ Charakter des Käthchens fokussierten Inszenierung der anderen Berliner Bühne nicht Schritt halten konnte: „Vor Jahresfrist erst sah man das Käthchen von Heilbronn im Deutschen Theater...ganz als wundersames, heiter-stilles Märchen...Ernst Legal macht es nun genau umgekehrt! Er legt den Akzent voll auf das 'Große historische Ritterschauspiel', bietet es im Stil, wie es zu des Dichters Zeiten wohl auf der Bühne erschienen sein mag...das Kosmisch-Naturhafte, das Landschaftliche- denkt man hier nicht unwillkürlich an Bilder von Altdorfer? -, wick diesmal in der Ausstattung...einer seltsamen Mischung aus Drapieren und Mäuerlein, in deren Schatten auch der so düsterreiche Hollunderbusch nur gleichsam am Spalier sich entfalten durfte.“<sup>255</sup>

Zur *Käthchen*-Inszenierung am Schiller-Theater existieren nur wenige überlieferte

---

<sup>250</sup>B.Z. am Mittag vom 1.7.1940.

<sup>251</sup>Zu seiner filmischen Darstellung vgl. das Kapitel 2.6.1. dieser Arbeit.

<sup>252</sup>Abb. 30

<sup>253</sup>Am 4.11.1914 in Wiesbaden, Bühnenbildner war Theodor Schleim, und am 17.5.1928 in Kassel, Bühnenbildner war Caspar Neher. Nach der Inszenierung am Schillertheater brachte Legal das *Käthchen* noch ein letztes Mal, am 11.7.1953 in Frankfurt am Main auf die Bühne, die Bilder dazu hatte Hermann Scherr gestaltet.

<sup>254</sup>Vgl. hierzu: Anft, Christl: Ernst Legal (1881-1955). Schauspieler, Regisseur, Theaterleiter: Ein bürgerlich-humanistischer Künstler im gesellschaftlichen und ästhetischen Strukturwandel der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. FU Berlin 1981. S.21ff.

<sup>255</sup>Nacht-Express, 28.6.1943.

Fotografien, die meisten befinden sich im Nachlass von Dr. Steinfeld, Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität Köln. Ein Grund für das Fehlen von Skizzen des Bühnenbildes und der Figurinen mag der Bombenangriff auf das Schillertheater am 2.9.1943 gewesen sein, bei dem die Dekorationen der *Käthchen*-und auch der *Homburg*-Aufführung vollständig verbrannten.<sup>256</sup> Ein Abgleich der Darstellungsmittel ist daher nicht vollständig möglich.<sup>257</sup>

Die Presse kritisierte vorrangig die Konzentration der Aufführung auf das ritterliche Schauspiel mit all seinen Effekten. Sei es, dass der „übergewichtige“ Cherub von der Decke gelassen wurde und dort auch in der Schlussszene wieder herum baumelte, oder dass der Schlossbrand zu einem Feuerwerk geriet, hier hätten sich die Kritiker mehr Romantik erträumt. Die seit George zu einem großen Orchestersaal umgebaute Bühne mag Legal dazu verleitet haben das Stück als Massenevent zu inszenieren. Fenneker hatte, wie schon beim *Prinz von Homburg*, versucht, die Distanz zwischen der Guckkastenbühne und den Zuschauern aufzuheben, indem er den Orchesterraum als Vorbühne nutzte.<sup>258</sup> Auf diese Weise entstand eine monumentale Bühne mit gewaltigen Bühnenbildern. Diese zeigten das Schloss mit seinen barocken Details und der Handlung entsprechenden Räumlichkeiten. Die fehlende ausgiebige Darstellung der atmosphärischen Naturszenen als romantisches Element, wurde in einigen Zeitungskritiken bemängelt: „Sonst aber herrscht nicht die romantische Naturlandschaft, sondern die malerische Kulisse der Ritterburg.“<sup>259</sup> An anderer Stelle heißt es: „Fenneker hatte zum Teil reizende Bühnenbilder geschaffen, eine schwebende schwäbische Landschaft, die als dauernder Hintergrund das Ganze rahmte, zierliche barocke Schlossgemäcker...das Mitwirken des Orchesterraums, der nicht nur mystische Tiefe, sondern auch Kellerreminiszenzen birgt, wenn Femrichter, Ritter, Kaiser vorsichtig polternd seine Treppe nehmen, bleibt mit seinem betonten Dimensionalismus ein Gegensatz zu der zarten Bildhaftigkeit der Bühne.“<sup>260</sup>

---

<sup>256</sup>Ebenso verbrannten die Bühnenbilder des *Prinz von Homburg*. Dies alles hatte sich im Dekorationsmagazin befunden.

<sup>257</sup>Die Forschungsliteratur beruft sich hauptsächlich auf die Schilderungen in den damaligen Zeitungskritiken. Vgl. hierzu z.B.: Orzechowski, Norman: Kleists Dramen in den Bühnendekorationen des 19. und 20. Jahrhunderts. S.438-441.

<sup>258</sup>Vgl. hierzu: Orzechowski, Norman: Kleists Dramen in den Bühnendekorationen des 19. und 20. Jahrhunderts. S.438f.

<sup>259</sup>Berliner Börsen Zeitung, 29.6.1943.

<sup>260</sup>Deutsche Allgemeine Zeitung, 28.6.1943.

Dem betont zarten, stark verinnerlichten, devoten Käthchen schrieb Kleist die göttliche Hand in Form eines Cherubs zu, welcher ihr erschien, wenn es um Erkenntnis ging. Sei es das Erkennen der Liebe des Prinzen oder beim Auffinden und Retten der entscheidenden Dokumente in der Schlossbrandszene. Wenn Fenneker diesen Cherub nun von der Decke hinab sinken ließ, so mag dies auf die Zuschauer etwas albern, aufgesetzt oder antiquiert gewirkt haben: „eine mächtige Goldfigur, schwebte er über dem Schauplatz, doch reichlich lange“.<sup>261</sup> Dabei hatte Kleist sein Stück bewusst mit märchenhaften Attributen ausgestattet, wie dem märchenhaften Barockschloss oder der hexenähnlichen Kunigunde. Beim *Käthchen* ging es um das Erkennen der Wahrheit. An dieser Fähigkeit mangelte es dem Graf Wetter zu Strahl, während Käthchen von dieser völlig eingenommen durch das Geschehen beinahe somnambul schwebte. Kunigunde als böse Hexe, Widersacherin auf dem Weg zur Wahrheitsfindung und mit allen falschen Attributen ausgestattet, wusste sich in dieser künstlichen Welt am Hofe perfekt zu inszenieren und regierte auf intrigante Art und Weise. Das unterhaltsame, bewusst überzogene Stück (denn ja, es war ein Märchen mit überzogenen Charakteren) wurde seinerzeit aufgrund Kleists Kritik des Hofes nicht aufgeführt. Möglicherweise wollte Fenneker mit seinen Bildern des Hofes den von Kleist märchenhaft überzogen dargestellten historischen Rahmen abstecken und durch die Überdimensionalität (be-)greifbar machen. Die als zu ausufernd kritisierten Effekte, wie der Brand des Schlosses, sind Kleisttypisch und Teil seiner Dramatik. Feuer dient ihm in seinen Werken als vernichtendes Natursymbol, oder Wasser, wie beispielsweise in der Flussszene, als klärendes Element. Der Vierte Akt beginnt mit der ersten Szene im Gebirge, mit Wasserfällen und einer Brücke. Diese wird von den Knechten des Rheingrafens auf dessen Geheiß niedergerissen, um einen vermuteten Angriff des Verfolgers Graf Wetter von Strahl mit seinem Gefolge, inklusive Käthchens, zu verhindern. Hier, wo die Naturgewalt Wasser durch den abgerissenen Steg auf einmal eine Improvisation erfordert, kommt es nicht nur zur Entdeckung des Futterals, welches Käthchen bei sich trägt, sondern es wird auch mit derben, sogar judenverachtenden Sprüchen herumhantiert:

„*Käthchen* (am Ufer zurückbleibend).

Herr Graf von Strahl!

*Ein anderer Knecht.*

---

<sup>261</sup>Berliner Morgenpost, 29.6.1943.

Schafft Balken und Bretter her!

*Ritter Flammberg.*

Was! bist du ein Jud'?

*Alle.*

Setzt hindurch! Setzt hindurch!

(sie folgen ihm).

*Graf vom Strahl.* Folgt! Folgt! Es ist ein Forellenbach, weder breit noch tief! So recht! So recht! Laßt uns das Gesindel völlig in die Pfanne hauen!<sup>262</sup>

Nun befand sich Deutschland im selbstverschuldeten, real gewordenem Krieg und nicht mehr nur in einer mehr oder weniger reellen, gefühlten Bedrohung von Außen. Dies ließ sich auch an den Rezensionen ablesen. Denn die Kritiker wünschten sich scheinbar eine deutlichere Grenzziehung zwischen der (deutschen) Natur, als Ort der göttlichen Führung und drinnen als künstlichen, bösen, undeutschen, und somit Ort der Gottesabstinenz für dieses Stück. Draußen, in der Natur, ist demnach das Gute, Ursprüngliche, Urgermanische und somit Gottgewollte zuhause. Und Gottes 'Führung' strafte letztendlich mit dem Schlossbrand das Fehlverhalten der Hofgesellschaft ab, was als himmlisches „Wunder“ zu sehen sei, so sah es zumindest der Autor der Berliner Börsen Zeitung<sup>263</sup>.

Bei Kleists Werk siegt die Natur letztendlich über die verfälschende Kunst. Die Art und Weise, wie das Ende des Stückes inszeniert wurde, gefiel nicht, denn: „Nicht das überirdische Wunder, sondern das elementare Ereignis“ stand im Vordergrund, das Ganze verkam demnach zu einem Spektakel, welches wohl eher für eine Freilichtbühneninszenierung erwartet worden wäre, aber doch nicht in der Hauptstadt des Vorzeigetheaters. „Der Brand des Schlosses wird zu einem großen wogenden Volksauflauf, das brennende Schloss selbst zu einem elementaren Feuerwerk...Das Wunder wird zum Schaustück. Auch das Bühnenbild...strotzt von barocker Schaulust. Die Burglandschaft hat trotz ihrer Fülle an Burgen und bewehrten Städten eine poetische Weite und elementare Kraft“.<sup>264</sup> Die romantischen, märchenhaft überzogenen Anklänge in Kleists *Käthchen von Heilbronn* wurden als „Herbergen oder Schlosszimmer nicht ohne

---

<sup>262</sup>In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.590.

<sup>263</sup>Berliner Börsen Zeitung, 29.6.1943.

<sup>264</sup>Ebenda.

Künstlichkeit dargestellt.“<sup>265</sup> Dies hätte ein geneigter Theaterbesucher als „märchenhaft“ bewerten können, doch ebenso künstlich, wie in Kunigundes Welt ging es auch in den vielen Bühnenbildern vonstatten, welche die zahlreichen Natur- und Waldszenen ausschmückten: „Vom Wald vor der Höhle, von Pechs Herberge, von der Gebirgsgegend, in der die Ritter ihren Strauß ausfechten, vom Fluss, über den eine Brücke führen soll, den aber hier eine Versenkung ersetzt, wird so gut wie nichts sichtbar...Für die anderen Bilder wird ein stilisierter Rahmen von Burgzinnen benutzt, sie ragen auch in Kunigundes Kemenate – man weiß nie recht, wird draußen oder drinnen gespielt? Malerisch reizvoll ist eigentlich nur das Bild mit dem Holunderbusch.“<sup>266</sup> Anscheinend war hier nicht dem Ideal der Darstellung von illustrierenden Elementen aus „echten“ Materialien, echter Bäume usw. nachgekommen worden, wie es von den Nationalsozialisten gerne gesehen wurde. Aufgrund des einheitlich dekorierten Bühnenbildes, welches eine Burgenlandschaft zeigt, blieb kein Raum für detailgetreue, naturalistische Szenarien. Dieser Aspekt betont wiederum noch die kritisierte Abkehr vom leiseren, stimmungsvollen Spiel wie man es von einem Berliner Vorzeigetheater erwartete, hin zum effektvollen, lauten Spektakel.

Hätte Legal *das Käthchen* auf einer kleineren, nicht so zum Monumentalismus verführenden Bühne inszeniert, wären ihm wohl einige Kritiken erspart geblieben. Die Chance auf eine erneute, möglicherweise weniger effekthaschende Inszenierung des Käthchens am Schillertheater wurde vom alles zerstörenden Theaterbrand aufgrund eines Luftangriffs wenige Monate darauf zunichte gemacht.<sup>267</sup>

### **2.5.2.3. Das Schauspielhaus am Gendarmenmarkt**

Das damalige Schauspielhaus am Gendarmenmarkt weist eine lange Historie auf. Mit dem Ende des Nationalsozialismus endete jedoch auch die lange Theatergeschichte. Bis heute dient es ausschließlich als Konzerthaus. Im Nationalsozialismus erwies das bis heute noch hochgelobte Ausnahmetalent Gustav Gründgens in seiner Rolle als Intendant und Schauspieler dem Berliner Staatstheater die Ehre. Lediglich drei Kleistwerke wurden jedoch während seiner Ära dort inszeniert. Da das Theater allerdings auch im Nationalsozialismus eine kulturpolitische Vorbildfunktion erfüllte und somit eine herausragende Rolle einnahm, werde ich im Folgenden auf alle drei Inszenierungen, die

---

<sup>265</sup>Ebenda.

<sup>266</sup>12Uhr-Blatt, 28.6.1943. Siehe auch Abb. 30

<sup>267</sup>Siehe hierzu z.B.: [www.forum.heimat.de/staatsoper-material/media/Kleine](http://www.forum.heimat.de/staatsoper-material/media/Kleine) Baugeschichte.pdf. Quelle: Internet. Letzter Zugriff am: 15.7.2013.

*Hermannsschlacht* (1934), *Amphitryon* und *Käthchen von Heilbronn* (beide 1937) eingehen. Die Vorgeschichte des Theaters zeigt, dass es bereits schon deutlich früher unter der strengen Hand der monarchischen und später staatlichen Führung stand. Da Kleist mit seinem *Prinz von Homburg* das Feudalsystem kritisierte, kam dieses Werk erst 1828 auf die Bühne des Königlichen Nationaltheaters, so die damalige Bezeichnung des Theaters, wurde aber, obwohl schon vorsorglich gekürzt, auf Einspruch des Königs nach der dritten Aufführung wieder abgesetzt. Eigenmächtiges, wenn auch erfolgreiches Handeln eines Offiziers wurde seinerzeit selbst auf der Bühne nicht akzeptiert. Der Generalintendant der Königlichen Bühnen von 1815 bis 1828, Karl Graf von Brühl, war bereits wie später Gründgens, ein gefeierter Theaterschauspieler. Er entwarf selbst die Kostüme „wie sie - nach den möglichst besten Quellen- wirklich seyn sollen. Er fand, dass auch die Dekorationen „architektonisch und historisch richtig komponirt und, was die Landschaften betrifft, selbst in Bezug auf Pflanzen und Bäume nach den verschiedenen Himmelsstrichen charakteristisch dargestellt seyn“ müssten.<sup>268</sup> In diesem Punkt konnte er mit Friedrich Schinkel rechnen, der nicht nur das nach einem Brand zerstörte Gebäude nach dem Vorbild des Athener Thrasyllos-Monuments mit 1200 Zuschauerplätzen wiederaufgebaut hatte, sondern während Brühls Intendanz über hundert Bühnenbilder zu mehr als dreißig Stücken lieferte, darunter auch die Bühnenbilder zum *Käthchen von Heilbronn*. Zur „Dekoration des Käthchen von Heilbronn“ existiert heute noch eine Skizze.<sup>269</sup> „Auffällig ist in dieser Bühnendekoration die Asymmetrie der architektonischen Anlage, die sich einem felsigen Gelände anpasst und den Eindruck eines in mehreren Generationen gewachsenen Baukomplexes erweckt. Vielleicht schlägt sich hier das Erlebnis der Rheinlandschaft mit ihren zahlreichen Ritterburgen nieder, die Schinkel 1816 gesehen hat. Er mischt jedoch Bauformen der Romantik, der Gotik (auch der englischen) und der Renaissance – besonders in dem vorderen Bauteil mit dem Portal und dem Altan darüber – so, dass eine geschichtliche Abfolge der Teile nicht abzulesen ist. Das Portal und der Altan waren vermutlich begehbar, während der Mittel- und Hintergrund, durch die Helligkeit abgerückt, als gemalter Prospekt zu denken sind.“<sup>270</sup>

Der Spielplan des Preußischen Staatstheaters am Gendarmenmarkt sah von Beginn an

---

<sup>268</sup>Vgl. hierzu die kurze Darstellung der Kleist-Organisation. [www.kleist.org/kaet/1824bruehl.htm](http://www.kleist.org/kaet/1824bruehl.htm) . Quelle: Internet. Letzter Zugriff am 15.7.2013.

<sup>269</sup>Abb. 31

<sup>270</sup>Börsch-Supan, Helmut und Griesebach, Lucius: Karl Friedrich Schinkel. Architektur, Malerei, Kunstgewerbe. Ausstellungskatalog. Berlin 1981. S.277-278.

Triviale oder eben eingängige Klassiker für das eher kleinbürgerliche Volk vor. Gelegentlich diente das Theater politischen Veranstaltungen, wie auch 1848 anlässlich der preußischen Nationalversammlung. Doch 1876 fand hier unerwarteter Weise die Uraufführung der *Penthesilea* statt. Nach dem Ende der Monarchie begann für das Theater die Abkehr von den historisierenden Bühnenbildern und einen stetigen Wandel, ein Suchen nach der richtigen, eher abstrakten Form, die bis 1944 anhielt.<sup>271</sup> Die nationalsozialistische Kulturpolitik erwartete dabei möglichst werktreue Klassikerinszenierungen vom Vorzeigetheater Deutschlands schlechthin und wollte damit eine deutliche Grenze zum Theater der Weimarer Zeit ziehen. Der unbequemen Haltung und dem expressionistischen Bühnenstil des ehemaligen, jüdischen Intendanten Jessner<sup>272</sup> wurde deutlich abgesprochen. Das Theater sollte nun wieder wie vor der gescheiterten Demokratie möglichst unterhaltsam, dabei frei von Abstraktionen und unpolitisch sein. Die Zuschauer sollten auf hohem Niveau unterhalten, aber nicht zum Nachdenken angeregt werden. Nach erfolgter Umstrukturierung des Betriebes wünschte sich Goebbels einen Star als Intendanten, um dem Theater neuen Aufwind zu geben. Gustav Gründgens sollte sich dabei als die hervorragend geeignete Figur erweisen. Künstlerischen Anspruch und Regimetreue konnte er geschickt vereinen. Gründgens' offizielle Einstellung richtete sich „gegen eine willkürliche Interpretation der Dichtung durch ungerechtfertigte Experimente, die sich zwischen Werk und Zuhörer drängen“.<sup>273</sup> Bei meinen Recherchen fiel mir auf, dass Gustav Gründgens zwar der Forderung der Propagandadienstellen nach Klassikern bis zu einem gewissen Grad nachgab, jedoch keineswegs in dem zu erwartendem Maße.<sup>274</sup> Zu Kleist hatte er ohnehin keine allzu große Affinität, da er nach eigener Aussage, „Kleist hin, Kleist her – Schiller für den größten

---

<sup>271</sup>Vgl. hierzu: Bergmann, Berger und Müller, Gerhard: Apollos Tempel in Berlin-vom Nationaltheater zum Konzerthaus am Gendarmenmarkt. Prestel Verlag, München 2009.

<sup>272</sup>Nachdem Jessner, enttäuscht von den Kritiken zu seinen letzten Stücken, 1933 ins Exil ging, ersetzte die NS-Leitung ihn zunächst durch den unpolitischen, aber relativ farblosen Intendanten Ulbrich, welcher jedoch erfolgreich seine Aufgabe der schnellen Säuberung des Theaters von allem Jüdischen und Unbequemen vornahm. Der NS-Schriftsteller Hanns Johst stand im dabei als Chefdramaturg zur Seite.

<sup>273</sup>Jammerthal, Peter: Ein zuchtvolles Theater. Bühnenästhetik des „Dritten Reiches“. Das Berliner Staatstheater vor der „Machtergreifung“ bis zur Ära Gründgens. Diss. FU Berlin 2005. S.15. Künftig zitiert als: Jammerthal, Peter: Ein zuchtvolles Theater.

<sup>274</sup>Hierbei berufe ich mich auf die von mir besuchten Archive und ihre Bestände. Die Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln verfügt über nahezu vollständige Auflistungen sämtlicher Theaterinszenierungen der Werke Kleists an den Bühnen im Nationalsozialismus. Aufgrund der repräsentativen Stellung des Preußischen Staatstheaters wären zahlreiche Kleistinszenierungen zu erwarten gewesen. Tatsächlich überlies Gründgens diese jedoch anderen Theatern, allen voran dem Bochumer Theater bei der Festspielwoche.

deutschen Dramatiker“ hielt.<sup>275</sup> Da Kleists Werke jedoch ein „Muss“ auf der nationalsozialistischen Bühne darstellten, kam er nicht umhin drei seiner Werke auf die Insel<sup>276</sup>, so der damalige inoffizielle Name des Schauspielhauses, zu bringen.

Gründgens ließ die *Hermannsschlacht* direkt, nachdem er mit Lessings *Minna von Barnhelm* eine viel gelobte Premiere als Intendant gefeiert hatte, durch den regimetreuen Regisseur Lothar Müthel inszenieren.<sup>277</sup> Während Gründgens bei Lessings Stück über eine deutsch-deutsche Einigung auch in der Rolle als Riccault brillierte, überlies er bei der *Hermannsschlacht* lieber ganz seinem Ensemble mit Paul Hartmann als dem Cheruskerfürsten die Ausführung seiner Ideen. Auf die Inszenierung der *Hermannsschlacht* (Premiere am 24.10.1934) sollten weitere deutsch-preußische Werke folgen: So Hans Rehbergs „Der Große Kurfürst“ unter der Regie Jürgen Fehlings und daran anschließend, den Zyklus beendend, Hans Schwarz „Prinz von Preußen“, bei dem wieder Lothar Müthel Regie führte.

Die Realisierung der *Hermannsschlacht* geschah jedoch nicht völlig ohne Einflussnahme des großen Gründgens. Ihm lag, laut eigener, offizieller Aussage, viel daran, diese ohne Regie-Exzesse, sprich möglichst nah am Original und ohne Experimente à la Jessner umzusetzen. Für das Bühnenbild verantwortlich war der im NS-Staat gut beschäftigte Traugott Müller. Nachdem Traugott Müller in den 1920er Jahren bereits für Erwin Piscator und Leopold Jessner „konstruktivistische Baugerüste“ geschaffen hatte, wendete er seinen Kurs hin zu Bühnenbildern, „die den ästhetischen Forderungen der völkisch-faschistischen“ Kulturfunktionären „paradigmatisch entsprechen oder diese sogar antizipieren.“<sup>278</sup> Müller steuerte zwei Jahre darauf das Bühnenbild zum Zerbrochenen *Krug* für die Eröffnung der Reichsautobahn Bühne (am 5.11.1936 in Kersdorf bei Briesen,

---

<sup>275</sup>Badenhausen, Rolf u. Gründgens-Gorski, Peter (Hg): Gustav Gründgens- Briefe Aufsätze Reden. Hoffmann und Campe, Hamburg 1968. S.385.

<sup>276</sup>Trotz strengster, staatlicher Restriktionen ermöglichte Gründgens seinen Künstlern kreatives Schaffen auf hohem Niveau inmitten der Theaterhauptstadt Berlin. Vgl. hierzu u.a. Jammerthal, Peter: Ein zuchtvolles Theater. S.16f.

<sup>277</sup>Vgl. hierzu: Klee, Ernst: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945. S. Fischer Verlag. Frankfurt a. M. 2007. S.425. Müthel war nicht nur NSDAP-Mitglied, sondern hatte bereits den NS-Märtyrer Schlageter in Hanns Johst Stück gespielt. Er war Präsidialrat der NS-Reichstheaterkammer und schaffte es dennoch, nach durchlaufenem Entnazifizierungsprogramm, bis 1958 als Theaterdirektor in Wien und Frankfurt a. M. zu arbeiten.

<sup>278</sup>Vgl. hierzu: Tretow, Christine: Caspar Neher. Graue Eminenz hinter der Brecht-Gardine und den Kulissen des modernen Musiktheaters. Eine Werkbiographie. Prospekte. Studien zum Theater. Band 7. Wissenschaftlicher Verlag, Trier 2003. S.226. Künftig zitiert als: Tretow, Christine: Caspar Neher. Sowie: Muschelknautz, Johanna: „kautschukmann muss man sein“. Zur szenographischen Arbeit Traugott Müllers im Dritten Reich. Magisterarbeit am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Berlin 1989. S.150.

Niedersachsen) bei. Und gab dieser Inszenierung somit den entsprechenden niveauvollen Rahmen. Dies geschah unter den wachsamen Augen des Reichsamts „Feierabend“ und wurde der Auftakt für eine Deutschlandtournee. Alle Autobahnarbeiter kamen so zu „Freude“ mittels Kleist und konnten wieder neue „Kraft“ schöpfen.<sup>279</sup> „Dem klassischen Stück angepasste heitere und musikalische Umrahmung“ allerdings schien dann doch nötig, um die Arbeiter für den Theaterklassiker aufnahmebereit zu machen.<sup>280</sup>

Ein Bühnenbildentwurf Traugott Müllers zur *Hermannsschlacht* zeigt den Innenraum des Fürstenzelts aus dem 2. Akt. Dieser beinhaltet nicht nur eine eher schlichte Sitzgelegenheit für den Fürsten, sprich einen mit samten wirkenden Stoffen verzierten Hocker, sondern ein großes, eckiges Pult, ebenso eckige, überdimensionierte Vorhänge, Geländer und expressiv wirkende Ornamente. Die expressionistisch wirkenden Ornamente, wie stilisierte Schnecken an der oberen Leiste oder eckige Formen waren allerdings alte germanische Symbole, Hakenkreuze inbegriffen. Das Zelt ist nicht als solches zu erkennen. Vielmehr dürfte es sich hierbei um ein stabiles Gemäuer handeln, wie die massiv wirkenden Wände vermuten lassen. S/W-Fotografien anderer Szenen zeigen eine kaum beleuchtete, finster wirkende Bühne mit einem überdimensionierten, recht karg und einschüchternd kühl und grob wirkenden Holzhaus.<sup>281</sup> Das Haus ist aus wuchtigeren Stämmen gezimmert als das Haus für die Bochumer *Hermannsschlacht*. Auf dem Foto sind keine weiteren Details zu erkennen. Allerdings ist die Bühnenbeleuchtung sehr schwach, wodurch die Szenerie ziemlich finster, beinahe nächtlich, wirkt. Die Kostüme sind schlichter, weniger auftragend, glaubwürdiger. Die Mäntel sind einfache Umhänge aus grobem Stoff und erinnern nicht an die interpretierte Germanenversion der römischen Togas, wie eben bei den Bochumer Figurinen zu sehen.<sup>282</sup> Die Frisuren wirken etwas naturbelassener, weniger onduliert und die Männer tragen alle Bärte. So exakt am Original Kleists wie nach Gründgens Aussage, wurden die Szenen nicht gestaltet. Es gab durchaus verschiedene zeittypische Einflüsse, so auch leicht expressionistischen Züge, welche in der NS-Pressen vermutlich nicht so gut wegkamen, dies wurde jedoch durch den harten Realismus und Monumentalismus wieder ausgeglichen:

---

<sup>279</sup>Als Teil der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“. Regie führte Fritz Kersten. Das wichtige Inventar musste in der Hauptsache für den Transport von einem Aufführungsort zum nächsten geeignet sein. Siehe hierzu: Orzechowski, Norman: Kleists Dramen in der Bühnendekoration des 19. und 20. Jahrhunderts. S. 403f.

<sup>280</sup>Ebenda.

<sup>281</sup>Abb. 32 und 34

<sup>282</sup>Vgl. hierzu die Abb. 19, welche Thusneldas farbenfrohes, an eine Toga erinnerndes Kleid zeigt .

„Diese Stunde des Einsseins war das Werk Lothar Mühels. Bis ins Letzte spürte man im ersten Teil die nachgestaltende Hand, die erkannte, daß das Unscheinbarste wichtig genug im Bau des Ganzen. Das war der echte, der nie zu unterdrückende, nie zu knebelnde Furor Teutonicus, der hier von Bild zu Bild aufflammte...Dieser Auftrieb, diese Besessenheit im Nachempfinden der Dichtung reichte aber leider nicht bis zum Ende. Die geballte, beinahe ekstatische Szenenfolge des zweiten Teiles verführte Mühel zu einem mehr optischen als innerlichen Schauen... Das Bühnenbild von Traugott Müller gefiel mit wenigen Ausnahmen...Der Abend war ein voller Erfolg für das staatliche Schauspielhaus.“<sup>283</sup> Scheinbar hatte sich die NS-Propagandapresse hier noch mehr Ideologisches für den zweiten Teil erwartet.

Während der Premiere der *Hermannsschlacht* saß ein Teil der NS-Führungselite, verkörpert durch Hermann Göring, Joseph Goebbels und Innenminister Frick in der einstigen Kaiserloge. Offenbar sollte hier der nationale Aufbruch markiert werden. Für das gemeine „Volk“, an das sich die Aufführungen ja nun zumindest offiziell richteten, statt an die sogenannten „Snobs“ (siehe oben), gab es kaum eine Theaterkarte. Diese waren der politischen Führung und wenigen auserlesenen Prominenten vorenthalten. „Sich zeigend schuf man einen Nimbus und bezeugte zugleich, wie wichtig einem das Theater war.“<sup>284</sup> Dies mag wohl auch ein Grund dafür gewesen sein, weshalb die Pressestimmen die *Hermannsschlacht* stark im Sinne der politischen Führung und eher positiv bewerteten: „Von den Bühnenbildern Traugott Müllers mit ihren großartigen Vereinfachungen, ihren germanischen Holzbauten, ihren Wotanseichen, einem Wald mit Palisaden, Sumpfschilf und Riesenwurzeln und der ganzen raumschaffenden Vereinigung von Naturalismus und Phantastik, bis zu der Stellung der Schauspieler und ihrer Gebärden spürte man, wie fein die Regie gerade das Visuelle betont hatte.“<sup>285</sup>

Hermann wurde als klassischer Held präsentiert: mit natürlich gepflegtem Bart, wallendem Haar und offenem Hemd schritt er mit stolzgeschwellter Brust und etwas steif, typisch für einen kämpferischen Helden des damaligen Zeitgeschmacks, über die Bühne, "ohne die Verschlagenheit, ohne die Abgründe dieses abtrünnigen Germanen. Walter Franck gab den Römer Varus, sachlich, kühl. Klöpfer, sich Kleists grausamen Humor nähernd, Marbod. Und Hilde Weissner machte als Thusnelda ein schönes, adliges Weib.“<sup>286</sup> Die

<sup>283</sup>Völkischer Beobachter vom 25.10.1934, Autor Wolf Braumüller.

<sup>284</sup>Rühle, Günther: Theater in Deutschland 1887-1945. S.757.

<sup>285</sup>Deutsche Allgemeine Zeitung vom 24.10.1934.

<sup>286</sup>Rühle, Günther: Theater in Deutschland 1887-1945. S.757.

Fotografien zeigen, dass die Cherusker nicht in primitive Felle gekleidet waren, wie das Vorurteil über die Urdeutschen vermuten ließe.<sup>287</sup> Sie waren mit einfachen Stoffen bekleidet. Thusnelda trug ein weißes Gewand, welches an eine römische Toga erinnerte. Ihr Haar war blond, wie in der Kleistschen Vorlage, jedoch ganz im Geschmack der 1930er Jahre schulterlang geschnitten und wies typischerweise mit Kreppeisen gestylte, künstlich-steif gelegte Wellen auf. So konnte sie auch den meisten Zuschauern ohne Umschweife gefallen. Im "Völkischen Beobachter" wurde Kleist zum Held der deutschen Nation erklärt: "Kleist! Herrlicher Kleist! Dich verstehen kann nur ein Deutscher. Und nie wird dich daher ein Deutscher vergessen."<sup>288</sup> Zwei Tage darauf inszenierte Gründgens als Kontrast zum, trotz feinsten Kleidung als je zuvor auf deutschen Bühnen, doch eher groben Cheruskers, ein elegantes, wortgewandtes französisches Stück.<sup>289</sup> Im Gegensatz zum klassischen Werk Kleists war dieses Stück, wie bei Scribe üblich, ganz seiner Zeit verhaftet. Und frei von jeder Kleist-eigenen Rigorosität.

Am 7. April 1937 brachte Lothar Müthel unter Gründgens ein weiteres Stück Kleists auf die Bühne am Gendarmenmarkt. Die Bühnenbilder von Rochus Gliese verhalfen Kleists *Amphitryon* zu ebenso großem Erfolg wie Traugott Müllers der *Hermannsschlacht* drei Jahre zuvor. Unkolorierte Fotografien<sup>290</sup> zeigen eine weiße Bühnendekoration ohne dekorative Elemente. Der weiße, hölzerne Palast wirkt betont klein und und zerbrechlich, beinahe wie aus Pappe. Er erinnert eher an einen italienischen Wintergarten in Leichtbauweise als an ein antikes Atrium. In der Mitte der fotografierten Szene stehen Schauspieler, welche die Thebaner verkörpern, bis zur Brust in einem Becken im Bühnenboden versenkt, was sie lächerlich wirken lässt. Die Bühne wird durch ein Hintergrundbild, welches stilisierte Papp-Bäumchen und einen Gartenzaun zeigt, stark begrenzt. So wirkt die Bühne relativ klein und der Blick des Zuschauers konzentriert sich auf das Minenspiel der einzelnen Darsteller. Der sehr dunkle, vermutlich nachtblaue, Horizont ist im Hintergrundbild stark vereinfacht, wellenförmig mit stark deckenden Farben gemalt und wird durch sehr lichte Wellen in der Mitte durchbrochen. Die Kostüme der Figuren sind schlicht. Die Thebaner tragen schlichte Hosen und Hemden, keine griechischen Schnitte, sondern einfachste deutsche Schneidermachart. Lediglich simple

<sup>287</sup>Vgl. hierzu Abb. 34.

<sup>288</sup>Völkischer Beobachter vom 25.10.1934, Autor Wolf Braumüller.

<sup>289</sup>Es war Eugène Scribes (1791-1861) leicht dahinschwingendes Lustspiel „Das Glas Wasser“. Ein Werk, das wie seine übrigen erfolgreichen Werke in Fließbandarbeit quasi im Vier-Wochen-Takt in seiner Schreibwerkstatt produziert wurde. 1960 spielte Gustav Gründgens in einer deutschen TV-Verfilmung des Stücks (mit Liselotte Pulver und Horst Janson) mit. Regie führte Helmut Käutner.

<sup>290</sup>Abb. 33.

Stirnbänder und Kragen lassen sie der Antike entsprungen wirken. Wichtigere Figuren wie beispielsweise die Doppelrollen Amphitryon und Sosias sind so durch ihre Typenverkleidung direkt erkennbar. Sosias trägt, einen gröberen Stoff mit Bindegürtel um seinen fülligen Bauch und einen Hut, welcher ihn fröhlich-komisch wirken lässt.<sup>291</sup> Diese Kostümierung des Sosias war häufig auf den Fotografien zu den *Amphitryon*-Inszenierungen der damaligen Zeit zu sehen war. Sosias klobige Schuhe sind vermutlich gewöhnliche Sandalen, die bis heute noch gerne getragen werden. Amphitryon trägt einen antiken Götterhelm, und Gamaschen umwickeln seine Unterschenkel. Er wirkt durch seine Montur kampfbereit, was ihn in dieser Situation, in dieser hellen, eher zarten Pappwelt deplatziert und lächerlich wirken lässt.

Kleist schuf seinen *Amphitryon* auf der Grundlage von Molières Gesellschaftskomödie. Als ein Lustspiel mit Tiefgang, denn anders als bei der reinen Gesellschaftskomödie Molières weist sein Stück eine weitere Ebene auf, die der Selbsterkenntnis des Ichs. Molière gestaltete seine Komödie zu einem leichten, französischem Stück mit hohem Unterhaltungswert. Doch da der Premiere im preußischen Staatstheater auch „Generaloberst Göring und Gemahlin“ beiwohnten, musste seitens der gleichgeschalteten Presse auch auf die Ernsthaftigkeit der Kleistschen Dramatik eingegangen werden, denn schließlich sollte hier, zumindest offiziell, nicht der seichte, französische Molière, sondern der Deutschen Dichterheld Kleist gezeigt werden.<sup>292</sup> Man ging daher, aufgrund der anscheinend die Götter der Lächerlichkeit preisgebenden beiden Doppelrollen Amphitryon/Jupiter und seines Dieners Sosias/Merkur und in Ermangelung der tiefen, charakterlichen Darstellung der Identitätsproblematik, auf die besondere Konstruktion des Bühnenbildes ein, welche „eine für das Auge und das innere Miterleben bezeichnende Parallele zum Spiel schuf“. <sup>293</sup> Durch eine Erweiterung der engen Bühne von Akt zu Akt gewann der Spielraum an Tiefe und Fläche. Dadurch kam es zu einer „Verschiebung aus dem vordergründig Nahen in eine für die Phantasie offenere Weite. Damit und mit der köstlichen Übereinstimmung in Gestalten und Gewändern der Doppelrollen war eine Leichtigkeit für die Welt des Lustspiels geschaffen“. <sup>294</sup>

Zwar wurde hier Kleist inszeniert, doch geschah dies, aufgrund der komischen Elemente,

---

<sup>291</sup>Diese Kostümierung des Sosias war häufig in der damaligen Zeit zu sehen, wie die archivierten Fotografien zu den unterschiedlichsten *Amphitryon*-Inszenierungen zeigen.

<sup>292</sup>So ließ die lokale Presse stolz über ihre Prominenz verlauten. In: Berliner Lokal-Anzeiger vom 8.4.1937.

<sup>293</sup>Völkischer Beobachter vom 9.4.1937.

<sup>294</sup>Ebenda.

wie der Leichtbauweise des Bühnenbildes, den kaum mit ihren Häuptern aus dem Boden herausblickenden Thebanern und der doch eher belächelnswerten Kostümierung der Darsteller näher an dem Vorbild Molières als von Kleist beabsichtigt. Das Bühnenbild und die überzogene Kostümierung trugen demnach eine entscheidende Rolle dazu bei, dem NS-Publikumsgeschmack hinsichtlich guter Unterhaltung gerecht zu werden und jedoch eine beinahe gewagte, inoffizielle, da französische Alternative zum Stoff des deutschen Dichters anzudeuten.

Kurz vor Weihnachten des selbigen Jahres, am 23. Dezember 1937, kam es zu einer erneuten Kleist-Inszenierung am Berliner Staatstheater. Jürgen Fehling führte Regie beim *Käthchen von Heilbronn*, Rochus Gliese war erneut Bühnenbildner. Auch diese märchenhafte Aufführung fand bei den Kritikern in der dunklen Jahreszeit großen Anklang. Ein S/W-Foto zur Holunderbuschszene zeigt Käthe Gold als blondes Käthchen.<sup>295</sup> Sie ist in ein locker geschnürtes, einfaches Miederkleid gekleidet, welches an ein Dirndl erinnert und liegt auf Moos gebettet. Die Hände wie zum Gebet gefaltet, die Augen verschlossen, lächelt sie huldvoll, romantisch-verklärt, denn direkt neben ihr sitzt der Graf Wetter von Strahl, dargestellt durch Helmut Reuter. Dieser trägt einen Kettenoverall, welcher von einem Ärmellosen Umhang, der von einem Gürtel gehalten wird, halb verdeckt wird. Der Umhang weist strenge Phantasiesymbole in schwarz-weiß kontrastierender Farbgebung auf. Im dunklen Hintergrund ist ein moosbewachsener Fels zu erkennen. Ein weiteres Foto zeigt die Femegerichtszene.<sup>296</sup> Auf einem Podest, auf das links und rechts Stufen führen, ist die Gerichtsbarkeit als solche zu erkennen. Das kirchliche Oberhaupt im Ornat befindet sich auf der linken Seite, eine Stufe unter dem Kaiser, welcher auf der höchsten Stufe steht. Beide tragen einen hoheitlichen Mantel. Seitlich unterhalb von ihnen und auf der Bühne stehen Ritter in Rüstung. Der Hintergrund, auf dem sich mittig schwach eine betende Figur mit langen Haaren andeutet, ist wiederum dunkel, doch befinden sich im oberen Teil des Bühnenbildes drei große Fenster, die den Blick auf das in helles Sonnenlicht getauchte Außengelände freigeben.

Zusätzlich zu der ohnehin schon düsteren Atmosphäre im Inneren sind durch die Fenster Galgen zu erkennen. Es gibt kein Entrinnen. Nur ins Nichts führende Felder und einige wenige Bäume sind außerdem zu sehen. Auf einem weiteren Foto zu dem dritten Akt sitzen Käthchen und zwei Herren, auf der Fotografie leider nicht genau identifizierbar, auf

---

<sup>295</sup>Abb. 28

<sup>296</sup>Abb. 35

einer Bank nahe der Brücke, inmitten der Natur. Diese wird durch zwei echte oder täuschend echte Bäumchen hinter ihnen, einige Bodensträucher direkt neben der Bank, sowie eine üppige Landschaftsmalerei im Bildhintergrund dargestellt. Große, mit Kletten oder Baummoos behangene Nadelbäume und Farne im Bildvordergrund lassen den Blick frei auf einen von sanften Bergen umrahmten See. Insgesamt sind die Landschaftselemente dieses Bildes zwar realistisch gemalt, doch wirkt der Himmel durch seine kontrastierende Farbgebung, seine leuchtende Strahlkraft, die von unheilvollem Dunkel an den Rändern zackig begrenzt wird, eher unrealistisch, dramatisch finster. Durch die Wolken wird eine romantische Stimmung erzeugt, die durch die groben, dunklen Ränder etwas Bedrohliches, an Rauchwolken oder Flammenruß Erinnerndes bekommt.

„Fehling hat erkannt, daß Kleists Ritter nicht aus einer wirklichen Feudalwelt stammen, sondern aus der Vorstellung, die sich eine bürgerliche Zeit von der Feudalwelt des ausgehenden Mittelalters machte...Ein kühnes, neuartiges und unkonventionelles Kleist-Bild hat sich in dieser Aufführung durchgesetzt.“<sup>297</sup> Gleichzeitig zu den stimmungsvollen, aufwendigen Bühnenbildern Glieses setzt Fehling sämtliche, von Kleist erwünschten Effekte ein: „Wie ein Gemälde alter deutscher Meister ist dieser nächtliche Märchenwald im Gewitter, wie Rochus Gliese ihn schuf, und das turbulente Hin und Her um das brennende und zusammenbrechende Schloss ist realistisch und romantisch zugleich“. <sup>298</sup> Eben dieses Märchenhafte einer Illusionsbühne war es, was auch der Reichsbühnenbildner Benno von Arent forderte.<sup>299</sup> Gliese wusste die von Arent unerwünschten realistischen Elemente geschickt zu integrieren, sodass sie nicht auf Ablehnung stießen, sondern ein wunderbares Gesamtbild ergaben.

Fehling ging in seiner Regiearbeit genau auf Kleists Anweisungen ein. Dies war, vergleicht man die Aufführung mit Kleistinszenierungen anderer Bühnen unter der NS-Kulturpolitik, eher die Ausnahme, denn oftmals trat das Innere der einzelnen Werke vor einem aufgesetzten Pathos, einer bereits beschriebenen Monumentalästhetik in den Hintergrund. An manchen Stellen nutzte Fehling allerdings die Technik seiner Zeit, um die von Kleist erwünschten Effekte noch zu überhöhen. Beispielsweise ließ er das Schloss „mit dem Aufgebot aller Maschinerie“ in Schutt und Asche zerfallen, während „über der Trümmerstätte im Dunkel ein Glanz“ aufleuchtete, „Farben glühen rot, blau: ein gewaltiger

<sup>297</sup>K.H. Ruppel, in: Rischbieter, Henning (Hg.): Großes Berliner Theater. Verlag Friedrich. Velber bei Hannover 1962. S.115.

<sup>298</sup>Berliner Lokal-Anzeiger vom 25.12.1937.

<sup>299</sup>Auf ihn gehe ich im Kapitel 2.5.4. zur Volksbühne genauer ein.

Engel steht nicht nur hinter Käthchen, wie Kleist es wollte, sondern schwebt riesenhaft mit ausgebreiteten Armen über ihr, die im hellen Lichtglanz unten kniend zu ihm aufschaut.“<sup>300</sup>

Einen ebensolche herabschwebende Engelplastik gab es ja, wie oben genannt, ebenfalls bei Legals Käthcheninszenierung am Schillertheater, sechs Jahre darauf, doch hatte diese nicht gerade für Begeisterung bei den Kritikern gesorgt. Dies mag daran gelegen haben, dass sich der überproportionale Engel nicht so gut in das ohnehin für seine übertriebene Effekthascherei kritisierte Gesamtbild des flachen, barocken Ritterspektakels einfügte, sondern zu lang und plakativ dort von der Decke baumelte.

Ein Kritiker verglich die Malereien Glieses mit der Alexander-Schlacht Altdorfers<sup>301</sup>. Dieses berühmte Gemälde des Renaissancemalers Albrecht Altdorfer<sup>302</sup> zeichnet sich unter anderem durch seine, für Altdorfer eher untypische detailgetreue Darstellung der einzelnen Personen in der Schlachttümmel und wiederum für Altdorfers typische, phantastische Darstellung der Landschaft aus. Lässt man die Schlacht außer Acht und konzentriert sich ausschließlich auf den Hintergrund, lassen sich in der Tat einige Parallelen entdecken: Der Himmel ist in ein übertrieben satt leuchtendes Blau getränkt und die um die dazu im Kontrast betont kräftig gelb strahlende Sonne herum platzierten Wolken wirken recht künstlich-spirituell. Außerdem sind sehr ähnlich zu Rochus Glieses stimmungsvoll gemaltem Landschaftshorizont flache Berge um einen See platziert. Bis ins letzte dekorative Detail schuf Gliese seine Bühnenbilder nach historischen Vorbildern: „Über der Szene hingen, um die sinnbildhafte Unwirklichkeit zu betonen, als in die Tiefe gestaffelter Deckenschmuck, die heraldischen Tafeln mit ihren schwer schwingenden Bändern, wie wir sie gleichfalls aus den Bildern vom Beginn des 16. Jahrhunderts kennen, Vorboten des Barock und eigentlich für Inschriften bestimmt.“<sup>303</sup> Rochus Gliese, „der in den 20er Jahren die Entwicklung des streng stilisierten Bühnenbildes weiterentwickelt hat, oder der Expressionist Cesar Klein,“ verweigerten „sich einer Anpassung an den geforderten

---

<sup>300</sup>Berliner Tageblatt vom 25.12.1937.

<sup>301</sup>Deutsche Allgemeine Zeitung vom 24.12.1937.

<sup>302</sup>333 bei Issos Keilerei: Die Alexanderschlacht (1528-29) Altdorfers war eine Auftragsmalerei für einen bayrischen Herzog. Das für Altdorfer ungewöhnlich große Gemälde(158-120 cm) stellt die Schlacht bei Issos dar, bei der Alexander der Große gegen den Perserkönig Darius kämpft. Ungewöhnlicherweise für Altdorfer handelte es sich hierbei nicht um eine reine Landschaftsmalerei (ohne Personen) , wofür er eigentlich der Wegbereiter unter den deutschen Malern war. Das stimmungsvolle, farbenprächtige Gemälde wurde allerdings Altdorfers berühmtestes Werk Es fand schon bei Napoleon Bonaparte Gefallen, der es in seinem Badezimmer aufhängen lies. Mittlerweile ist das Bild jedoch wieder in der Münchener Pinakothek zu bewundern. Vgl. hierzu: [www.pinakothek.de/albrecht-altdorfer/historienzyklus-alexanderschlacht-schlacht-bei-issos](http://www.pinakothek.de/albrecht-altdorfer/historienzyklus-alexanderschlacht-schlacht-bei-issos) Quelle: Internet. Datum des letzten Zugriffs: 16.7.2013.

<sup>303</sup>Deutsche Allgemeine Zeitung vom 24.12.1937.

Realismus und“ versuchten „ihren Stil unter Zurücknahme einiger Elemente zu wahren.“<sup>304</sup>

Obwohl Fehling dem NS-Regime durchaus kritisch gegenüberstand, schuf er eine Interpretation des Käthchens, welche Romantik und Mittelalter in den Szenen geschickt und spannungsreich zugleich verband.<sup>305</sup> Weil ihm dies so vortrefflich gelang, konnte er selbst von der NS-gefärbten Presse nur positives Lob für seine Arbeit einheimen.

### **2.5.3. Das Deutsche Theater unter Hilpert und seine Amphitryon-Inszenierung**

Das Deutsche Theater war dem bildungsbürgerlichen Publikum verpflichtet, im Gegensatz zum immer schon stark von dem jeweiligen Regierungsstil abhängigen Konkurrenten, dem Staatstheater. Beim privat finanzierten Deutschen Theater, welches von Max Reinhardt ins Leben gerufen worden war und von diesem viele Jahre erfolgreich geleitet wurde, kamen Klassiker und leisere Kammerspiele mit humanistischem Bildungsanspruch auf die Bühne. Kurz vor Beginn der Diktatur hatte der legendäre Reinhardt noch Kleist in Szene gesetzt. Am 19.10.1932 feierte Reinhardts *Prinz von Homburg* am Deutschen Theater Premiere. Ernst Schütte steuerte das Bühnenbild bei, Mark Lothar die Musik. Gustav Fröhlich brillierte in der Rolle des Prinzen. Das Stück lief, wie bei Reinhardt zu erwarten war, gut, es wurde insgesamt 41 mal aufgeführt. Der Österreicher Reinhardt verließ jedoch kurz vor der Machtergreifung der Nazis Deutschland<sup>306</sup>, und gab seinen erfolgreichen Reinhardt-Konzern auf. Seit der Spielzeit 1905/6 hatte Reinhardt das Theater wegweisend für die Theaterszene geführt. 1933 wurde er, der ebenso wie Hilpert meist selber Regie führte, zunächst in seiner Funktion als Direktor durch Carl Ludwig Achaz und Heinrich Neft ersetzt, bis Heinz Hilpert ab dem Beginn der Spielzeit 1934 das Haus während der nationalsozialistischen Zeit bis zum Kriegsende weiterführte.<sup>307</sup> Da das Theater aufgrund seiner Tradition bei den Nazis als liberalistisches Institut gehandelt wurde<sup>308</sup> musste Hilpert sich ständig mit dem Reichsdramaturgen über die Spielplangestaltung auseinandersetzen. Doch gleichzeitig wusste auch das NS-Regime um die entscheidende Rolle des Deutschen Theaters bei der Behauptung Berlins als Theaterhauptstadt. Hilpert inszenierte

---

<sup>304</sup>Tretow, Christine: Caspar Neher. S.227.

<sup>305</sup>Vgl. hierzu u.a. K.H. Ruppel in: Rischbieter, Henning (Hg.): Gründgens. Schauspieler, Regisseur, Theaterleiter. Friedrich, Velber b. Hannover 1963. S.19.

<sup>306</sup>Die Nationalsozialisten wussten um seine Bedeutung für den Theaterbetrieb und wollten auf ihn nicht verzichten. Daher beabsichtigten sie ihn, der jüdischer Herkunft war, zum „Ehren-Arier“ ernennen, was er jedoch ablehnte.

<sup>307</sup>Am 1.3.1933 feierte bezeichnenderweise „Das grosse Welttheater“ Hugo von Hofmannsthals Premiere, Regie führte ein letztes Mal: Max Reinhardt. Das Stück wurde 31 mal aufgeführt.

<sup>308</sup>Vgl. hierzu Wardetzky, Jutta: Theaterpolitik im faschistischen Deutschland. S.144ff.

weiter, weitestgehend im Sinne Reinhardts, jedoch nicht nach dessen Vorbild, und ohne den vom Reichsdramaturgen Goebbels gewünschten Prunk, jedoch stets mit hohem Niveau, so schließlich auch Kleist. Zu Hilperts Haltung dem Nationalsozialismus gegenüber finden sich einige aufschlussreiche Zeilen in Carl Zuckmayers Geheimreport<sup>309</sup>. Über Hilpert, den er persönlich gut kannte, sagte er: „Von allen in Deutschland verbliebenen Theaterleuten der entschiedenste, aktivste leidenschaftlichste Nazigegner“<sup>310</sup>. Hilpert war nicht nur Leiter des von dem Propagandaministerium finanzierten Deutschen Theater in Berlin, sondern gleichzeitig auch vom Josefstädter Theater in Wien und von den Salzburger Festspielen. Trotz seiner besonders exponierten Stellung billigten die Nazis ihm, dem aufgrund seines Talents und Erfolgs nur schwer Ersetzbaren, ein teils äußerst riskantes Verhalten zu. Beispielsweise während der Proben 1936 am Deutschen Theater, denen Zuckmayr heimlich vom dunklen Zuschauerraum aus beiwohnte. Als ein Statist auf der Bühne den Hitlergruß zum Besten gab, erwiderte Hilpert, vor den Augen aller seiner Beschäftigten, ihm diesen mit „langem, vernichtenden Blick, Räuspern, Spucken und bedeutsamen Kopfschütteln, mit einem breiten 'Guten Mor`jn“<sup>311</sup>. Diese Reaktion blieb für Hilpert folgenlos, andere hätte es womöglich das Leben gekostet. Dem Wunsch und der Forderung des Propagandaministeriums nach Aufführungen von ausgewiesenen nationalsozialistisch gesinnten Autoren gab Hilpert nur einmal pro Saison nach, inszenierte die Werke E.W. Möllers oder S. Graffs jedoch nicht selber. Stattdessen fanden sich auch, Deutschland befand sich zu dem Zeitpunkt bereits schon länger im Krieg, im Spielplan vornehmlich Werke von Shakespeare und Kleist.<sup>312</sup> Zu Kleist hatte Hilpert nach Eigenaussage ein gemischtes Verhältnis, er zog andere Klassiker wie Goethe oder Schiller vor<sup>313</sup>. Womöglich darum wartete er mit der Inszenierung der Kleistwerke bis in die dritte Kriegsspielzeit 1942/43.<sup>314</sup> Und womöglich ließ Hilpert, der sonst fast immer,

<sup>309</sup>Zuckmayr, Carl: Geheimreport. Wallstein Verlag, Göttingen 2002. S.24-28. Künftig zitiert als: Zuckmayr, Carl: Geheimreport. In seinem Report für den amerikanischen Geheimdienst „Office of Strategic Services“ fertigte der 1939 emigrierte Schriftsteller 150 Charakterstudien von Schriftstellern, Theaterschaffenden und anderen Künstlern an, anhand derer er beurteilte, ob diese Nazis, Non-Konformisten oder neutrale Persönlichkeiten waren.

<sup>310</sup>Zuckmayr, Carl: Geheimreport. S.24.

<sup>311</sup>Zuckmayr, Carl: Geheimreport. S.26.

<sup>312</sup>„Shakespeare, mit fünfzehn Werken Hilperts meist gespielter Autor, gilt wegen der intensiven deutschen Rezeptionsgeschichte quasi als deutscher Autor, wenigstens aber als „germanisch“ nach der Rasse, dessen Tragödien und Elfenwelten aus „nordischer“ Mythologie schöpfen und dessen Königsgestalten „Heroismus und politisches Führertum“ verkörpern.“ in: Weigel, Alexander. Deutsches Theater (Hrsg.): Das Deutsche Theater. Eine Geschichte in Bildern. Propylän. Würzburg 1999. S.183. Künftig zitiert als: Weigel, Alexander: Das Deutsche Theater.

<sup>313</sup>Hilpert, Heinz: Formen des Theaters. In: Weigel, Alexander: das Deutsche Theater. S.80.

<sup>314</sup>Weigel führt dies auf die seit 1941 geführten Auseinandersetzungen mit Goebbels und Schlösser über den Klassikerspielplan zurück. S.185.

wie Reinhardt zuvor ebenfalls, selbst Regie führte *Das Käthchen von Heilbronn* (1942) und *Penthesilea* (1943) durch andere Regisseure in Szene setzen. Bei dem *Prinz von Homburg* (1943) und dem *Zerbrochenen Krug* (1942) führte er jedoch selbst Regie.

Am 7. Februar 1942 ließ Hilpert Bruno Hübner das *Käthchen von Heilbronn* aufführen. Ernst Schütte steuerte wie bereits bei Reinhardts *Prinz Friedrich von Homburg*<sup>315</sup> das Bühnenbild bei. Für die Musik zeichnete sich Rudolfs Wagner-Régeny verantwortlich.<sup>316</sup> Dieser hatte bereits 1937 zu dem *Käthchen von Heilbronn* ein Ballett komponiert.<sup>317</sup> Typisch für ihn, der an Bertolt Brecht und Kurt Weill anknüpfte, war der geschickte Einsatz unterschiedlichster musikalischer Mittel zur Gewinnung des Publikums. „Bei Wagner-Régeny bilden Mensch und Werk eine untrennbare Einheit“<sup>318</sup> Die sprachlichen Meisterwerke Kleists, wie etwa der *Prinz* oder *das Käthchen* stellten ihn vermutlich vor eine besondere Herausforderung, zeichnen sie sich doch durch unterschiedlichste Stimmungen aus, deren Emotionalität und Tiefe es zu untermalen galt. „Der Prinz ist eine der anspruchsvollsten Titelpartien der jüngeren Operngeschichte...Nicht nur der enorme Abitus, auch die Vielschichtigkeit vom Schwärmen bis zur Attacke, von der Angstfantasie des offenen Grabes...bis zur verklärten Resignation mit Flöte und Bratsche reizen die Besten des Fachs“<sup>319</sup>. Die Inszenierung fand, aufgrund ihrer Nähe zu Kleists Vorlage und der Szenedekorationen, großen Anklang bei der Presse. Möglicherweise hat bei der positiven Bewertung der Aufführung aber auch die Musik ihren Teil dazu beigetragen, ohne jedoch erwähnt zu werden, wie so meist. Dies ist jedoch ein Kapitel für sich, und soll hier nur kurz genannt werden: Offensichtlich zeigte die NS-Propagandamaschinerie mehr

---

<sup>315</sup>Und schließlich auch bei dem *Prinz von Homburg* unter Hilperts Intendanz.

<sup>316</sup>Der sächsische Komponist (1903-1969) hatte bereits die neunte Morgenfeier im Deutschen Theater anlässlich derer „Texte aus Werken von Heinrich von Kleist“ verlesen wurde, musikalisch begleitet. Auch die vierte Morgenfeier behandelte Texte aus Kleists Werken. Hierbei wurde allerdings Musik von Beethoven gespielt. Keine der 32 Morgenfeiern fand bei den beiden Parteistimmen (Völkischer Beobachter und Angriff) Beachtung. Vgl. hierzu: Weigel, Alexander: Gedämpftes Saitenspiel. Heinrich von Kleist, das Deutsche Theater und sein Direktor Heinz Hilpert 1934-1944. In: Kleist im Nationalsozialismus. S.89.

<sup>317</sup>Das Ballett wurde am 2.10.1937 in der Berliner Staatsoper uraufgeführt. Schon 1933 wurde *Prinz Friedrich von Homburg* in Manheim von Paul Graener als Oper inszeniert. Vgl. hierzu: Stiftung Schloß Neuhardenberg und Kleist-Museum: „Was für ein Kerl!“ Heinrich von Kleist im „Dritten Reich“. Kommentiertes Exponatverzeichnis zur Ausstellung vom 17.8.-23.11.2008. medialis, Berlin. S.78. Künftig zitiert mit: „Was für ein Kerl!“. Später war Wagner-Régeny als Opernkomponist in der DDR erfolgreich und geehrt (1955 mit dem Nationalpreis). Vgl. hierzu: Brockhaus-Riemann Musiklexikon. CD-Rom. Directmedia Publishing, Berlin 2004. S.11188f.

<sup>318</sup>So der Kritiker und Komponist Peter Szaunig in: „Die Wiederentdeckung des Komponisten Wagner-Régeny“. Eurasisches Magazin vom 30.6.2004. Autorin: Dagmar Dusil.

<sup>319</sup>Zitiert nach: „Der Prinz von Homburg. Im Wind der Zeiten. Belcanist der Wahrheit; das Staatstheater Mainz entdeckt Hans Werner Henzes Kleist-Oper „Der Prinz von Homburg“ als kongeniales Meisterwerk. In: Die Zeit vom 17.1.2013. Nr. 04. Autor Volker Hagedorn.

Interesse an der „offiziellen Interpretation“ von Theaterstücken auf der visuellen Bühne mit ihren optischen Reizen, als an der akustischen Möglichkeit zur Beeinflussung der Massen wie etwa des Radios. Während der Deutschen Diktatur wurde eifrig Radio gehört, und etliche Kleist-Werke als Hörspiele vertont. Am 1.1.1945, also kurz vor Kriegsende, wurden beispielsweise über alle Rundfunksender noch einmal die „wichtigsten Szenen“ des *Prinz von Homburg* in einem einstündigen Beitrag verkündet. Hierbei spielte Horst Caspar wieder einmal den Prinzen.<sup>320</sup> Auf die akustische Untermalung von Hintergrundgeräuschen, die etwa die Schlacht darstellten (und die womöglich an die realen Kriegsgeräusche der 1940er Jahre hätten erinnern können), wurde bewusst verzichtet.<sup>321</sup>

Während die meisten Kritiken sich in ihrem Lob zur *Käthchen*-Inszenierung eher allgemein äußerten, ging der Autor des nationalsozialistischen Blatts schlechthin, des „Völkischen Beobachters“, genauer auf einzelne Details der Inszenierung ein und zog Parallelen zu zwei Malern der Romantik:

„Bruno Hübner als Spielleiter präsentiert nicht seine Einfälle, sondern das lautere, unverstellte Werk in makelloser Weise. Es wird durch den Verzicht auf augenfällige Illusion nur reicher in seinem Wortschatz, nur leuchtender in seinem Wortsinn...Das Bühnenbild ...ist denkbar einfach: Ein Rahmen für das Proszenium, die Guckkastenbühne dahinter, von Fall zu Fall einige Versatzstücke und schließlich ein Prospekt für Wald oder Kemenate, für Heilbronn oder Worms. Angestrebt ist die Einfachheit der romantischen Maler, angestrebt ist die herzhaft Idylle von Karl Philipp Fohr oder Moritz v. Schwind. Der Schlossbrand vollzieht sich ohne große Knalleffekte. Die Szene am Holunderbusch hat die zärtliche Bescheidenheit einer Kinderzeichnung...'Still, aber prächtig', heißt es vom Käthchen von Heilbronn. Es ist auch der Tonfall der Inszenierung.“<sup>322</sup> Ein Foto zeigt die Femegerichtszene des 1. Akts.<sup>323</sup> Das blond bezopfte Käthchen kniet, unbewaffnet und ganz verletzlich, im Dirndl vor dem Grafen in Ritterrüstung und mit Schwert. Ihre Hände hat sie vorm Herzen gefaltet. Hinter ihr, in größerem Abstand steht der Kaiser, welcher durch seinen mit Hermelinpelz gesäumten Mantel als solcher zu erkennen ist. Alle drei

---

<sup>320</sup>Abb. 44.

<sup>321</sup>Die ideologische Vereinnahmung Kleists geschah eher nicht anhand von Hörspielen und anderen akustischen Neuheiten, sondern bei den traditionelleren Medienformen wie Presse und Theater- oder bei Feierlichkeiten, wie bereits belegt. Zu den Hörspielen siehe: Maurach, Martin: „Hörspiele über Kleist während des Nationalsozialismus. Ein Versuch anhand einer Manuskriptauswahl.“. In: Kleist im Nationalsozialismus. S.128. Hier erwähnt auch Maurach, dass die Quellenlage zur akustischen Kleistbearbeitung während der NS-Zeit eher dürftig ist.

<sup>322</sup>Völkischer Beobachter vom 9.2.1942.

<sup>323</sup>Abb. 35

Personen tragen keinen Kopfschmuck. Der Hintergrund wirkt finster. Eine schlichte Treppe führt im linken Bereich zu einer aus massiv wirkenden Steinen wie denen einer Ritterburg erbauten Empore mit Holzgeländer, auf welcher mehrere mit schwarzen Kutten und die Gesichter verdeckenden Kapuzen Maskierte das Geschehen auf der Bühne beobachten. Im Hintergrund befindet sich ein Bild wie eine Art Wandmalerei, auf welcher Ritter der Gotik in Kettenhemden und -kapuzen zu sehen sind. Darüber befinden sich grobe, unebene Steinwände, rechts befindet sich eine echte knapp über mannshohe Rundbogentür, welche die Schauspieler hinaus ins Dunkle führt. Die Beleuchtung ist ebenfalls gedämpft, finster. Sie wirkt wie von den den gemalten Fackeln im Bildhintergrund schwach erhellt. Aus einer Kritik erfährt man, dass der Bühnenraum während der gesamten Aufführung ein Ritterraum war und damit gleichzeitig den historisch-atmosphärischen Rahmen für das Große Ritterschauspiel bildete.<sup>324</sup> Dies belegt eine weitere erhaltene Fotografie.<sup>325</sup> Sie zeigt vermutlich die Höhlenszene. Hier befindet sich die Höhle, die naturgetreu plastisch gestaltet worden war, mitten auf dem Schlosshof. Dieser wurde von zwei „echten“ Gebäuden mit Zugängen links und rechts flankiert. Der Hintergrund mit seiner Burgmauer, den beiden schmalen hohen Bäumen und dem romantisch verhangenem Himmel ist jedoch stimmungsvoll gemalt. 42 Aufführungen des Stücks sprechen für den Erfolg beim Publikum.<sup>326</sup> Von Effekten wie einem Feuerspektakel oder ähnlichem sah Hübner gänzlich ab. Ebenso war die Bühne Ernst Schüttes aufs Wesentlichste reduziert, aber dennoch romantisch, mystisch, stimmungsvoll, dazu trugen die Malereien und das Licht bei. Pseudomittelalterlichen Märchenprunk suchte man hier vergebens.

Nur einen Monat darauf, am 10. März 1942, wurde Kleist *Amphitryon* am Deutschen Theater aufgeführt. Diesmal schuf Caspar Neher, der dem NS-Staat kritisch gegenüberstand, das Bühnenbild. Hilpert führte selbst Regie. Das Bühnenbild war folglich auch unerwartet gestaltet, wenn man von Kleistaufführungen anderer Theater der NS-Zeit ausgeht. Anstelle der antiken Szenerie, verlegte Neher die Bühne in das barocke Preußen eines *Prinz von Homburgs*. Er tat dies aufgrund Hilperts Vorstellung vom Preußen Kleist: „Es ist...müßig, eine bühnenmäßige Form zu finden, die der griechischen Göttersage gerecht wird, sondern nur notwendig, den märkischen Kleist in die klassische Zeit zu

---

<sup>324</sup>Die Kritik ist leider undatiert, ohne Angabe von Autor und Zeitung.

<sup>325</sup>Abb. 36

<sup>326</sup>Sämtliche Aufführungszahlen zum Deutschen Theater beruhen auf den Angaben des Archivs des Deutschen Theaters.

stellen, die Preußen aus sich heraus entwickelt hat. Deshalb ist es mir wichtig, als Grundlage der Umwelt die architektonische Phantasie Schlüters auf die Bühne gebannt zu sehen und lediglich aus dem Wort heraus die Menschen dieses Stückes zu entwickeln.“<sup>327</sup> Nach Auffassung Hilperts ist Kleists Werk demnach am besten in Kleists eigener Zeit aufgehoben. Nur in diesem (preußischen) Kontext wird der Klassiker Kleist demnach verstehbar für das Publikum der NS-Zeit. Hilpert beabsichtigte mit diesem eigenwilligen Vorgehen entgegen der von den Nazis geforderten Werktreue, auch hinsichtlich der Angaben zum Bühnenbild, Kleists Sprache und Gefühlswelt in den Vordergrund zu rücken und nicht durch Bühneneffekte wie beim Staatstheater zu verdecken. So hielt er sich in seinen Inszenierungen auch an den genauen Wortlaut der einzelnen Werke. Hier lässt sich eine verdeckte Kritik Hilperts an Kleist vermuten, der ihm, nach eigener Aussage ja als nicht würdig gegenüber den wirklichen Klassikern Goethe und Schiller galt (siehe oben). Denn nach Hilperts Auffassung war Kleist nur in seinem zeitlichen Kontext verstehbar, während die beiden vorgenannten Klassiker auch losgelöst von ihrer eigenen Zeit auslegbar waren, ohne Qualitätseinbuße. Diese Verlagerung ins Preußentum wiederum bildet jedoch eine, von den Nationalsozialisten durchaus erwünschte Grundlage, Kleist als „der“ urdeutsche Dichter des großen Preußentums. Dieser Umstand schützte Hilperts Kleistinterpretation vor der Zensur des staatlichen Kulturbetriebs, möglicherweise ein geschickter Schachzug, um nonkonformistischen Künstlern, wie beispielsweise Caspar Neher, kreatives Arbeiten in der Diktatur zu ermöglichen. Eine Fotografie einer Szene zeigt das Schloss und mehrere Akteure.<sup>328</sup> Das thebanische Haus Amphitryons ist als solches nicht wiederzuerkennen. Lediglich auf dem Dach befinden sich mehrere Figuren, welche griechische Götter darstellen sollen, was sich wegen der schwachen Bildauflösung aber nicht mit Sicherheit feststellen lässt. Seitlich vom Schloss, das hinsichtlich seiner bescheideneren Größe eher einer Villa entspricht, befinden sich zwei antike Säulen als Reminiszenz an die griechische Götterwelt. Wie Hilpert selbst bereits attestiert hatte, wurde die Villa nach architektonischen Vorlagen Andreas Schlüters erbaut. Somit ist das Schloss eine Brandenburger Barockversion also dem Zeitalter des Großen Kurfürsten entsprungen: Vor der Schmuckfassade befindet sich eine im Verhältnis zum Gebäude überdimensionierte, metallene, mit Schnörkeln reich verzierte Treppe mit Aufgang von beiden Seiten. Gesäumt werden diese beiden Treppenabsätze durch Putten.

---

<sup>327</sup>Hilpert, Heinz: Formen des Theaters. Alfred Ibach Verlag. Wien, Leipzig 1944. S.81f. Künftig zitiert als: Hilpert, Heinz: Formen des Theaters. Selbiger Text fand sich auch auf dem Programmzettel.

<sup>328</sup>Abb. 37

Auf der Empore, den Eingang verdeckend, steht Amphitryon, den man aufgrund seiner Kostümierung mit fürstlicher Garderobe und Kopfputz ohne weiteres mit dem Prinz von Homburg verwechseln könnte. Zu seiner linken und rechten Seite befinden sich barocke, uneinsehbare Fenster. Im Bühnenvordergrund links steht Sosias. Seine Kostümierung ähnelt der anderer Amphitryondarsteller der damaligen Zeit. In eher hellen, schlichten, groben Stoffen, zeitloser Hose, groben Schuhen, Weste und schlichtem Hemd steckt ein dickbäuchiger Mann mit Halbglatze und blonden Locken. Auf beiden Treppenflügeln und unterhalb der Empore befindet sich jeweils ein mit Schwert bewaffneter und im barocken Adelsstil gekleideter Mann. Die breitkrepigen Hüte sind mit jeweils einer buschigen Feder, gemäß der höfischen Etikette, versehen und lassen die Darsteller an die Musketiere erinnern. Alle Figuren, Sosias ausgenommen, tragen Rokokoperücken. Über dem Kopf Amphitryons, oberhalb des Eingangs, prangt das preußische Wappen mit dem Adlersymbol.

Nicht alle nationalsozialistischen Pressestimmen hießen Hilperts Aufführung im preußischen Stil gut: „Das Sprungbrett der Phantasie mag zur Not diesen Einfall rechtfertigen, philosophische Überlegung mag ihn beglaubigen. Dennoch: Der dichterischen Anweisung und der unleugbaren Griechenwelt steht der Eigenwille des Spielleiters gegenüber. Kleist hat seine guten Gründe gehabt, dieses Spiel der Griechensage in den Mythos zu entrücken.“<sup>329</sup> Hilpert hatte sich nach Auffassung dieses Autors zu sehr vom wahren, mystischen Kleist entfernt. Generell missfiel der nationalsozialistisch gefärbten Presse die Vermischung der französischen Barockelemente mit dem Preußischen, noch dazu geschmückt mit antiken Säulen. Denn all dies trug dazu bei, dass *Amphitryon* nicht den von Kleistwerken erwünschten deutschen, heldenhaften Geist zeigte, sondern sogar Französisches, und das, wo Kleist doch unter anderem in französischer Kriegsgefangenschaft hatte darben müssen. Hilperts Absicht, den *Amphitryon* Kleists ins Preußentum seiner Zeit zu verlegen, und somit noch besonders „deutsch“ zu machen, fiel so nicht eindeutig, nicht radikal genug für die Nationalsozialisten aus. Das galt zumindest für das Bühnenbild und die üppige, ausladende Kostümierung mit den großen Hüten. Kleist, der *Amphitryon* auf Basis der Molièrschen Gesellschaftskomödie schuf, aber dieser noch zusätzlich eine eigene, preußische, sprich ernsthaftere, aber dennoch humorvolle Note gab, wurde so von Hilpert jedoch die Ehre erwiesen. Caspar Neher war dafür bekannt, dass er mit seinen bühnenbildnerischen

---

<sup>329</sup>Völkischer Beobachter vom 12.3.1942.

Stilelementen und -brüchen die dichterische Aussage der Autoren bildhaft machte und so noch betonte „ohne jemals zu romantisieren oder zu vernebeln. Sie schufen Klarheit durch Phantasie, Kritik durch zeichnerische Hintergründe, Poesie durch unbunte Einfachheit“<sup>330</sup>. Doch dies wollte wohl von den Nazis nicht verstanden sein.

Am 6. September 1942 folgte Hilperts Aufführung des *Zerbrochnen Krugs*. Wieder war es Ernst Schütte, der das Bühnenbild dazu beisteuerte. Das Programmheft zeigt die Figurinen von der Kostümbildnerin Charlotte Flemming.<sup>331</sup> Sie erinnern in ihrem zeichnerischen Stil etwas an die Karikaturen aus dem *Simplizissimus* der Jahrhundertwende, denn genau wie an diesen ist hier die Derbheit der verschiedenen Leute jeder Schicht auszumachen. Die Kleidung zollte dem niederländischem „Kaff“ seinen Tribut. Gewänder aus groben Stoffen, dazu dicke Socken und grobe Holzklotschen sind zu sehen. Das Gesicht Ruprechts sieht mit seiner roten Nase, dem dunklen Strichmund und den Apfelbäckchen nicht nur wie die Persiflage auf einen einfach gestrickten jungen Bauern aus, sondern wie das Gesicht eines Clowns. „Mit aller Liebe, vielleicht sogar mit etwas zu viel Liebe für das Kleine und Einzelne“ hatte Hilpert das „niederländische Genrebild nach- und ausgemalt.“<sup>332</sup> Möglicherweise war Hilpert noch sehr beeindruckt von der legendären Verfilmung des *Zerbrochnen Krugs* fünf Jahre zuvor gewesen, in dem man Emil Jannings als Dorfrichter in Großaufnahme zu seiner ganzen Verdorbenheit erwachen sah, und meinte dies auf der Bühne des Deutschen Theaters zitieren zu müssen.<sup>333</sup> Ein interessanter Versuch, der leider misslang. Denn für derartig langatmige Szenen eines erwachenden Schlafenden in seinem mit reichlich Inventar ( in der Hauptsache Tand) ausgestattetem Schlafzimmer war die Theaterbühne wohl nicht der richtige Ort. So „Wirkt das Bild etwas eintönig, so das Tempo etwas zu gleichmäßig.“<sup>334</sup> Vielleicht besaß aber der Hauptdarsteller Walter Richter nicht die extreme Ausstrahlung eines Emil Jannings. Während *der Zerbrochne Krug* 1936 bei der Bochumer NS-Kleist-Woche in einem Aufwasch mit *Robert Guiskard* binnen eines Abends abgehandelt wurde, füllte diese Inszenierung mit über zwei Stunden den Abend, wohl auch da „das Elastische

---

<sup>330</sup>Ihering, H. In: Bertolt Brecht – Caspar Neher. Ausstellungskatalog, Hessisches Landesmuseum. Darmstadt 1963. S.6.

<sup>331</sup>Zu finden in dem Nachlaß von Dr. Steinfeld, Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln. Siehe zu den Figurinen bzw. Karikaturen Abb. 38.

<sup>332</sup>Berliner Morgenpost vom 17.6.1942. Autor Carl Weichardt.

<sup>333</sup>Jannings hatte auch bereits 1934 unter seiner Regie auf der Volksbühne in selbiger Rolle brilliert. Vgl. hierzu das nächste Kapitel.

<sup>334</sup>Ebenda. Siehe hierzu das Kapitel 2.6.3. zu besagter Verfilmung.

des Kleistschen Stils...etwas in die Breite geraten sei.“<sup>335</sup> Das Publikum, darunter Soldaten und Rüstungsarbeiter, wie der Völkische Beobachter natürlich berichten musste, fühlte sich aber gut unterhalten: „Eine Wohltat für sich...der Beifall kommt von Herzen“<sup>336</sup>.

Kurz darauf, am 23. März 1943, fiel Hilpert dem „Völkischen Beobachter“ wieder negativ auf. Diesmal hatte er *Prinz Friedrich von Homburg* in Szene gesetzt, sogar selbst Regie geführt und dabei des Prinzens poetische Seite betont. Aber vom preußischen Kriegerprinzen erwartete der NS-Kulturapparat natürlich hauptsächlich die Vorführung seiner kämpferischen Seiten: eine (Über-)Betonung des Militärischen, sein heroisches, die Pflicht über alles stellendes Handeln. Denn Deutschland befand sich mitten im Krieg, ein urdeutsches Militärvorbild zu inszenieren war also zuerst einmal die richtige Spielplanidee gewesen, wengleich dieser ohnehin staatlich kontrolliert wurde. Doch die Umsetzung missfiel: „Diese neue Inszenierung des 'Prinz von Homburg' hat etwas Zaghafte. Sie scheut die preußische Fanfare. Sie spricht Kleist gleichsam schnell beiseite. Sie betont mehr die mildernden Umstände des Falles als den kategorischen Imperativ.“<sup>337</sup> Statt bunter Fahnen und Statuten zeigte Caspar Neher sein typisches ruhiges Bühnenbild, in diesem Fall jedoch zu bloßen Hell-Dunkel-Kontrasten und Farblosigkeit auf die Spitze getrieben. Zwar wiesen die dekorativen Elemente den preußischen Prunk auf, doch wurde alles in Schwarz, Weiß und deren Schattierungen getaucht. Das zog sich hin bis zu den ebenfalls schwarzen, weißen oder daraus nuancierten historischen Kostümen. Auf der Bühne sollten nur Mondschein und Kerzenlicht als Lichtquellen gezeigt werden. Ein finsternes Bild wurde so vermittelt in den traurigen Kriegszeiten, jedoch unter dem Deckmantel des Ästhetikbegriffs der Kunst.<sup>338</sup> Davon konnte auch kein Prunk ablenken. Caspar Neher's Bühnenbauten begrenzten die Bühnenfläche stark.<sup>339</sup> Das Schloss befand sich dicht vor dem Bühnenrand ohne großen Raum davor zu lassen. Der Hintergrund (der sich dicht an den Bühnenrand presste) war aufwendig gemalt und zeigte das Schloss in seiner Weitläufigkeit. Von Emporen, theatralischen Auf- und Abgängen, bildgewordenen Hierarchien keine Spur. Die Schauspieler, die sich auf der eher flachen Bühne oder der kleinen Treppe im linken Vordergrund befanden, waren so für die Zuschauer besonders

---

<sup>335</sup>Völkischer Beobachter vom 17.6.1942.

<sup>336</sup>Ebenda.

<sup>337</sup>Völkischer Beobachter vom 25.3.1943.

<sup>338</sup>Vgl. hierzu Hilperts eigene Aussage. In: Einem, Gustav von u. Melchinger, S. (Hg.): Caspar Neher. Großformatiger Bildband. Friedrich Verlag, Hannover 1966. S.118.

<sup>339</sup>Abb. 39 und 40

gut erkennbar. Sie wirkten greifbarer, authentischer und die mimische Darstellung der Hauptfiguren stand im Fokus, was ganz im Gegensatz zu den Inszenierungen auf weitläufigeren Bühnen stand. Weil keine aufwändigen Um- und Abbaumaßnahmen nötig waren, verkürzte sich Hilperts *Homburg*-Inszenierung auf (wohl jedem geneigten Zuschauer zumutbare) zweieinhalb Stunden, was ganz im Gegensatz zum viereinhalb stündigen Marathon am Konkurrenztheater, dem Preußischen Staatstheater stand. Ohne langatmige Phasen und mit einem kontinuierlichen Spannungsbogen zeigte Caspar Neher in dieser Zeit das hoheitliche Schloss in der Außen- und Innenansicht, einen Prachtgarten, Kirchenzeremonien und den finsternen Kerker, getreu der Anmerkungen Kleists zum Bühnenbild. Dieser Aspekt, der eine Konzentration auf das Wesentliche der Handlung zur Folge hatte, gefiel der Presse: „Die schönen Bühnenbilder...drängten die Gestalten auf begrenzte Raumausschnitte zusammen, was der Auswirkung der Dialogüberschneidungen von der Paroleszene bis zum Schlußbild beim Kurfürsten sehr zugute kam und es Hilpert ermöglichte, auch die Vorgänge zusammen- statt auseinanderzulegen.“<sup>340</sup> Die schwarz-weiße Farbgebung lässt sich an diesen archivierten Fotografien natürlich nicht ablesen, doch anderes, was bereits aus den Kritiken hervorging, bestätigt sich. So ist die Bühne durch ein Schlossähnliches Gebäude auf kleinen Raum begrenzt. Flache Treppenstufen und Rampen führen zum Eingang, dem ein von Säulen getragenes Dach vorgelagert ist. Auf dem Dach befindet sich ein von stilisierten Stoffbahnen getragenes Wappen mit Krone. Zur Rechten steht ein Torbogen als Abgang für die Schauspieler. Auf der Treppe und der knapp bemessenen Bühnenfläche davor, befinden sich sämtliche Darsteller dicht nebeneinander angeordnet. Das einzige Mobiliar in dieser Szene ist eine schlichte Steinbank mit einfachen Zierelementen an den Armlehnen, ähnlich derer einer Kirchenbank (ohne Kniebrett). Links im Bühnenvordergrund befindet sich ein Buchsbaum oder ähnliches Ziergehölz in einem dunklen Topf. Auf einem anderen Bild sitzt der Prinz auf der kleinen Bank unterhalb eines hohen, plastisch-realen Baums.<sup>341</sup> Die männlichen Personen sind alle mit breitrempigen, teils dunklen, teils hellen Hüten sowie Reitmänteln, Degen, langärmeligen Stulpenhandschuhen und Reitstiefeln ausgestattet. Sie ähneln optisch den Musketieren. Die beiden Damen tragen lange, sittsam hochgeschlossene, wallende Kleider und langes, offenes Haar. Der Prinz trägt die gleiche Montur wie die übrigen Männer. Seine dunkel umrandeten Augen lassen ihn sorgenvoll erscheinen. Im Hintergrund stehen Männer, die große Fahnen an Stäben in ihren Händen halten. Die

<sup>340</sup>Deutsche Allgemeine Zeitung vom 24.3.1943.

<sup>341</sup>Abb. 39

Fahnen sind schwarz-weiß gemustert. Da sie auf der Fotografie nicht geschwenkt werden, sondern herabhängend lässt sich das Muster nicht erkennen. Die Soldaten oder Fahnschwenker tragen metallene Kragen zu der üblichen Bekleidung, wodurch sie wehrhaft wirken. Eine andere Abbildung zeigt das Innere des Schlosses, einen authentisch gemalten, prunkvollen Saal, eine mit detaillierten Schlachtszenen bemalte Wand und hohe Fenster, die ebenso „nur“ gemalt sind.<sup>342</sup> Nur ein Stuhl, ganz links im Vordergrund und ein von der Decke baumelnder Kronleuchter sind echte Gegenstände, und keinesfalls überdimensioniert. Ein kleiner Absatz am rechten Fenster bewirkt, dass die Zuschauer den darauf befindlichen Darsteller inmitten der höfischen Schar besser erkennen können. Aufgrund ihrer historischen Kostümierung und Perücken wirken die Schauspieler auf diesem noch vor der Premiere gestellten Bild, als ob sie selbst Teil dieser Bildkomposition wären.

Am 20. November 1943 überließ Hilpert dann wieder die Regie einem anderen. Günter Hadank hatte jedoch ein glückloseres Händchen bei seiner *Penthesilea*-Inszenierung mit Caspar Neher als Bühnenbildner als Hilpert zuvor. Die Kritiken lehnten es strikt ab, dass Hadank den Klassiker Kleist auf einer abstrakten Bühnenfläche inszenierte. Statt Illusionen und extremer Charaktere, brachte er abstrakte Formen und „rosenbekränzte Empfindsamkeit“<sup>343</sup> wie der Völkische Beobachter in einem ausführlichen Beitrag monierte. Die Düsseldorfer Volkszeitung verglich Hadank sogar mit einem weltfernen Klosterbruder: so kalt und leidenschaftslos habe er *Penthesilea*<sup>344</sup> in Szene gesetzt: „Im kargen Kabinet eines weltlichen Klosterbruders könnte diese Inszenierungsidee geboren sein: in abgeschiedener Stille, in der nur schwach das Echo der Leidenschaftsgewitter Kleists widerhallt, der Abglanz seiner Sturmjagden durch Himmel und Hölle sich kaum noch widerspiegelt.“<sup>345</sup> Die Kritik richtete sich im Großen und Ganzen gegen das nahezu dekorationslose Bühnenbild Nehers und die dazu krass im Kontrast stehende poetische, jedes Wort betonende Darstellung nach Hadanks Regie. Offenbar funktionierte die künstlerische Abstimmung der beiden nicht in dem Maße wie zwischen Hilpert und Neher. Auf der Bühne sah man ein pyramidenförmiges Dreieck und drei Ebenen, welche durch eine Treppe miteinander verbunden waren. Diese Treppe besaß geschwungene Stufen,

---

<sup>342</sup>Abb. 40

<sup>343</sup>Völkischer Beobachter vom 20.11.1943. Autor Biedrdrzynski.

<sup>344</sup>Zu dieser Inszenierung liegen mir ebenfalls leider keine Materialien vor.

<sup>345</sup>Volkszeitung vom 19.11.1943.

die nur behutsam betreten werden konnten und wodurch Jagd- und Verfolgungsszenen quasi ausgebremst wurden. Dies hatte zur Folge, dass der dramatische Fluss, der bei diesem Werk insbesondere von der körperlichen und sprachlichen Dynamik zwischen Penthesilea und Achill bestimmt wurde, immer wieder ins Stocken geriet. Dies bemerkte auch die Deutsche Allgemeine Zeitung vom 19.11.1943<sup>346</sup>: „Hadank hat jeden Naturalismus des Kostüms in der Umwelt umgangen; auch seine Griechen sind sehr kultivierte Heerführer ohne Spuren und Gerät des Krieges, und die Ebene am Skamandros hat Kaspar Neher in eine kreisförmige Zweistufenanlage verwandelt, deren Mittelteil wie eine ferne Zeiterinnerung ein hoher helldunkler Kegel vor schwarzem Theatergrund einnimmt... Schon dieser Bühnenbau zwingt zu einer gewissen Tempomässigung und Dämpfung: die sanften Saiten der Tragödie klingen stärker als die wilden“.<sup>347</sup> Im Gegensatz zu Hilperts Kleistinszenierungen, die aufgrund ihres hohen künstlerischen Niveaus und dennoch Kleistnahen Werkinterpretation der NS-Presse nicht eine allzu große Angriffsfläche boten, fiel Hadanks Inszenierung der *Penthesilea* stark ab. Schlösser nahm dies zum Anlass, um vom „Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda“ die Absetzung Hilperts von seinem Direktorenposten zu fordern.<sup>348</sup>

#### **2.5.4. Die Berliner Volksbühne**

1890 wurde die „Freie Volksbühne Berlin“<sup>349</sup> als Verein theaterinteressierter Bürger, erstmals aus jeder Schicht, gegründet. Seit 1914 stand dazu das entsprechende Theater auf dem damaligen Bülowplatz in Berlin-Mitte, das mittels Spendengeldern der Vereinsmitglieder, den sogenannten „Arbeitergroschen“ von dem Architekten Oskar Kaufmann erbaut worden war. Es bestand aus einer säulengerahmten, monumental anmutenden Hauptfront, mit dahinter befindlichen bodentiefen Fenstern. Das unverzierte Gebäude stand auf einer Art Platte leicht erhöht, mit einer vorgelagerten, flachen Treppe. Durch die Spalten zwischen den Säulen schien dann bei den abendlichen Vorstellungen viel verheißendes Licht auf den Platz. Als erstes Berliner Theater brach es mit der Tradition zugunsten moderner Inszenierungen von Klassikern. Auch politisch Gewagteres,

---

<sup>346</sup>Deutsche Allgemeine Zeitung vom 19.11.1943.

<sup>347</sup>Deutsche Allgemeine Zeitung vom 19.11.1943.

<sup>348</sup>Doch es sollte noch etwa dauern bis man seinem Drängen nachgab. Weil Hilpert jedoch schließlich denunziert worden war, wurde er im Oktober 1944 nicht, wie seine Direktorenkollegen dem Arbeitsamt „abgegeben“, sondern zu den Telefonen geschickt, wo er aufgrund eines Herzinfakts 1945 ausgemustert wurde. Vgl. hierzu: Weigel, Alexander, in: Kleist im Nationalsozialismus. S.99.

<sup>349</sup>Vgl. hierzu: Kiehn, Ute: Theater im Dritten Reich: Volksbühne Berlin. Wvb, Berlin 2001 oder Bogusz, Tanja: Institution und Utopie: Ost-West-Transformationen an der Berliner Volksbühne. Transcript Verlag, Bielefeld 2007.

sonst Zensiertes, stand auf den Spielplänen, schließlich war diese Bühne explizit frei und nicht an staatliche Gelder gebunden. 1933 wurden der Platz, auf dem die Volksbühne noch heute steht, in „Horst-Wessel-Platz“ umbenannt und personelle Umstrukturierungen im Sinne der Diktatur durchgeführt. Dies bedeutete das Ende der freien Meinungsäußerung, auch für die Volksbühne.

Im „Theater am Horst-Wessel-Platz“, so dann die Zusatzbezeichnung der Volksbühne im Nationalsozialismus, wurden ebenfalls Klassiker inszeniert und Konzerte und Tanzveranstaltungen gegeben. Der Schriftzug „Die Kunst dem Volke“<sup>350</sup> war bis zur Zerstörung des Gebäudes 1944 über dem Eingang am Hauptportal eingemeißelt und stellte das offizielle Motto für alle kommenden Inszenierungen dar. Explizit finanzierbare Vorstellungen sollten auch eine ungebildete Bürgerschicht auf den rund 1700 Sitzplätzen unterhalten. Inwiefern hierbei noch gewagtere Inszenierungen stattfanden, soll im Folgenden untersucht werden. Von 1900-1938 leitete der Direktor Bernhard Graf Solms die Volksbühne. Während der nationalsozialistischen Diktatur zählte hierzu auch das Heibeltheater, unter der damaligen Bezeichnung „Theater in der Saarlandstrasse“. Ab 1933 bewirkte die NS-Regierung, dass die Bühne, an der stets hochrangige Persönlichkeiten wie etwa Erwin Piscator gearbeitet hatten, zum Staatsbetrieb wurde. Auf der Volksbühne wurden während der NS-Diktatur vier Kleistdramen inszeniert, der Prinz von Homburg sogar zweimal, mit teilweise beachtlichem Zuspruch beim Publikum und Feuilleton. Am Mittwoch, dem 21. Februar 1934 fand hier zum ersten Mal die Inszenierung von Kleists Lustspiel, dem *Zerbrochenen Krug* statt. Heinz Hilpert führte Regie und Emil Jannings brillierte als Dorfrichter Adam.<sup>351</sup> Das Bühnenbild gestaltete Willy Schmidt. Eine Fotografie wurde scheinbar aus einer, der beiden übereinander angeordneten Logen heraus fotografiert.<sup>352</sup> An ihr lässt sich die starke Begrenztheit der Guckkastenbühne im wahrsten Sinne des Wortes erkennen. Aus dieser fernen Perspektive wirkt die Bühne, die gleichzeitig die Stube Adams ist, aufgrund ihrer starken Ausleuchtung zugunsten der üppigen Dekoration und der tiefen, sie umgebenden Schwärze wie ein ganz eigener Miniaturkosmos in einem Schuhkarton. In diesem Nusschalen-Miniaturkunstwerk erscheinen die Darsteller wie Figuren, wie Objekte dem Inventar zugehörig. Das Mobiliar ist bäuerlich und derb, die Beleuchtung und die Wände sind schmutzig-dunkel. Auf einem

---

<sup>350</sup>Nachzulesen auch im Archiv zur Geschichte auf der Homepage der Volksbühne: <http://www.volksbuehne-berlin.de/deutsch/volksbuehne/> Quelle: Internet. Letzter Zugriff am 29.11.2012.

<sup>351</sup>Abb. 43

<sup>352</sup>Abb. 42

Fotoreihen sich die Hauptakteure auf einer Ofenbank nebeneinander.<sup>353</sup> Die historische, niederländisch anmutende Kleidung wird durch entsprechenden Kopfputz, grobe Hausschuhe oder Accessoires wie eine langstielige Pfeife ins Gemütlich-Belächelnswerte gezogen. Hier darf gelacht werden.

Ab wann Eugen Klöpfer Graf zu Solms als Direktor ablöste herrscht Uneinigkeit. Die Chronik der Internetseite der Volksbühne geht von dem Jahr 1939 aus. Doch laut der Forschungsliteratur<sup>354</sup> war Eugen Klöpfer ab der Winterspielzeit 1935/36 bis zur Schließung der Theaterbetriebe 1944 der Intendant der beiden unter der Bezeichnung Volksbühne zusammengefassten Theaterhäuser. Unter seiner Ägide bzw. unter der künstlerischen Leitung des Graf Bernhard zu Solms brachte der Regisseur Gerhardt Scherler den *Prinz von Homburg* am 28.10.1935. Traugott Müller steuerte das Bühnenbild und Hermann Simon die Musik dazu bei, über die, wie in den meisten Fällen der von mir untersuchten Aufführungen, leider keine Zeugnisse (etwa in Form von Tonmitschnitten) mehr vorliegen. Simon besaß eine klassische Chorausbildung und schrieb unter anderem auch Choräle und ganze Oratorien. Bereits 1932 brillierte er mit seiner damals innovativen Schauspielmusik zu Gründgens Inszenierung von Goethes Faust I am Staatstheater. Dabei und vermutlich auch beim *Prinz von Homburg*, hielt er sich an eine knappe Tonsprache, die perfekt auf die Handlung abgestimmt war und öfter aus verschiedenen gleichzeitig hörbaren Instrumenten bestand. „Er dachte und fühlte in Stimmen; auch instrumental. Das führte zum Durchscheinendsten Aussparen des Satzes. Sein Wortmusikgesetz hatte kein Schema.“<sup>355</sup>

Diese Inszenierung erntete jedoch eher Kritik als Lob. „Eine schöne und würdige Aufführung, die dem Dichter leidenschaftlich“ diene, hieß es immerhin von Seiten des Völkischen Beobachters.<sup>356</sup> Doch weniger positiv viel das Urteil Herbert Iherings aus. Er war einer der einflussreichsten und fleißigsten Theaterkritiker der Weimarer Zeit bis 1936, Filmkritiker im NS-Deutschland und darüber hinaus noch in der BRD und der DDR.<sup>357</sup> Er zerriss die Aufführung. Denn „die sehr schönen Bühnenbilder Traugott Müllers verlangten so umständliche Umbauten, dass 'Prinz Friedrich von Homburg', dieses knappste Drama,

---

<sup>353</sup>Abb. 41

<sup>354</sup>Vgl. hierzu beispielsweise: Kiehn, Ute: Theater im „Dritten Reich“: Volksbühne Berlin. Wvb, Berlin 2001. Oder: Drewniak, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-1945. Droste Verlag Düsseldorf 1983. S.397. Künftig zitiert als: Drewniak, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat.

<sup>355</sup>Vgl. hierzu (auch Zitat): Bieber, Saskia: Das musikalische Berlin im Nationalsozialismus. Magazin Archiv Ausgabe Nr. 2, 2002. Musikverlage Zimmermann & Robert Lienau, Frankfurt 2002.

<sup>356</sup>Völkischer Beobachter vom 30.10.1935.

<sup>357</sup>Vgl. hierzu beispielsweise: Göschel, Sebastian, Kirschstein, Corinna, Lingnau, Fee Isabell: Überleben in Umbruchzeiten. Biographische Essays zu Herbert Ihering. Horlemann Verlag, Leipzig und Berlin 2012.

indem kaum ein Vers zu streichen ist, fast dreieinhalb Stunden Spieldauer in Anspruch nahm. Das ist keine Äußerlichkeit. Zeitmasse gehören zum künstlerischen Werk. Die Spieldauer gehört zum Wesen der Aufführung.<sup>358</sup> Von anderer Stelle wurde das von Mathias Wiemann übertrieben dargestellte Somnambule des Prinzen kritisiert, wodurch er, der den Prinzen ansonsten als „fesselnde Charakterstudie“<sup>359</sup> wiedergab, kraftlos und undramatisch wirkte. Diese Version fiel demnach stark ab gegenüber der Reinhardtschen am Deutschen Theater der Spielzeit 1932/33.

Fotografien zeigen einen deutlich leidenden Prinzen, wie an seinem traurigen Gesichtsausdruck und den dunklen Augenrändern, vermutlich aufgrund des Somnambulismus, seines Schlafmangels, zu erkennen ist.<sup>360</sup> Möglicherweise ist diese aber auch der von Scheinwerfern stark ausgeleuchteten Bühne und einer sie umgebenden Finsternis geschuldet. Jacob Tiedke als General Kottwitz, trägt einen weißen Rauschebart und Halbglatze. Einige im Archiv der Akademie der Künste erhaltene Kritiken zeugen vom Erfolg des *Prinz von Homburg* am 28.10.1935: „eine schöne und würdige Aufführung, die dem Dichter leidenschaftlich diene“<sup>361</sup>, ein „wundervoller Abend“<sup>362</sup>. Es gab jedoch auch gegenteilige Meinungen, welche hauptsächlich einen fehlenden dramaturgischen Spannungsbogen bemängelten. Dies führte der Autor des Berliner Tageblatts auf die mangelnde Erfahrung des Spielleiters Gerhard Scherler zurück.<sup>363</sup> Es fehlte an Lebendigkeit und Tempo. „Scherler leistet sauberste, sorgfältigste Arbeit, aber es fehlt ihm, wie Wiemann, an Schwung“.<sup>364</sup> Eine Rolle für die Langatmigkeit mag tatsächlich die Konstruktion der Bühnenbilder gespielt haben. Traugott Müller hatte für das kürzeste Drama Kleists aufwendige Bühnenbilder und Dekorationen geschaffen, welche zeitaufwändige Um- und Abbaumaßnahmen erforderten. Hierdurch zog sich die Aufführung in die Länge auf „fast dreieinhalb Stunden Spieldauer. Das ist keine Äußerlichkeit. Zeitmasse gehören zum künstlerischen Werk. Die Spieldauer gehört zum Wesen der Aufführung.“<sup>365</sup> Traugott Müller hatte seiner kreativen Phantasie keine

---

<sup>358</sup>Berliner Tageblatt vom 29.10.1935.

<sup>359</sup>Berliner-Lokal-Anzeiger vom 29.10.1935.

<sup>360</sup>Abb. 45 Auf diesem Foto, das mit Sicherheit für die Presse o.ä. nachgestellt wurde, sieht man leider keine Augenringe, doch dafür den Blick zum Himmel gerichtet, während sich Natalie sitzsam an ihren Prinzen schmiegt. Das Anschmiegsame der Frau war anscheinend damals an der Volksbühne en vogue, denn auch das Käthchen posiert so. Vgl. hierzu Abb. 48.

<sup>361</sup>Völkischer Beobachter vom 30.10.1935.

<sup>362</sup>Kreuz-Zeitung vom 30.10.1935.

<sup>363</sup>Berliner Tageblatt, 29.10.1935.

<sup>364</sup>Berliner Lokal-Anzeiger, 29.10.1935.

<sup>365</sup>Berliner Tageblatt, 29.10.1935.

Schranken gesetzt, sondern „mit allem, was Zeitstil erfordert, recht frei“<sup>366</sup> gestaltet. Eine der wenigen erhaltenen Fotografien<sup>367</sup> der damaligen Inszenierung zeigt die Darsteller in einer leicht vereinfachten, historischen Kostümierung mit wie zum Hitlergruß triumphierend erhobenen Säbeln. Sie stehen alle vor dem Eingang des großen, wie aus echten Steinen massiv erbaut wirkenden Schlosses. Auf dem Foto ist lediglich ein Ausschnitt zu erkennen, daher lässt sich hier keine eindeutige Aussage über die Architektur des Gebäudes treffen. Rechts davor befindet sich ein einzelner Baumstamm. Kleist machte auch beim *Prinz von Homburg* nur spärliche Anmerkungen zum Bühnenbild. Traugott Müller versuchte sich hier an einer das Stück typisierende, eher monumentale Bühnenausschmückung der Kleistschen 'Hinweise', die jedoch im Zusammenwirken mit dem eher schwach spielenden, aus verschiedenen Theatern zusammengewürfelten Schauspielern und einem betont romantisch-somnambul dahin leidendem Prinzen wenig dramatische Spannung aufwies, und so kritisierte Ihering die Regiearbeit: „Scherler leistete sauberste, sorgfältigste Arbeit, aber es fehlt ihm, wie Wieman, an Schwung.“<sup>368</sup>

Am 13. Mai 1936 wurde das *Käthchen von Heilbronn* durch den Regisseur Richard Weichert auf der Volksbühne verwirklicht. Goetz Rothe steuerte das Bühnenbild dazu bei. Betont wurde das Märchenhafte der Fabel und „die Atmosphäre des Schwabenlandes“<sup>369</sup>. Skizzen zum Bühnenbild zeigen eine bunte, märchenhafte Welt, die von einem romantischen Wind stimmungsvoll umhaucht wurde, so gerieten jedenfalls die Entwürfe, die keinen eigensinnigen Stil oder reflektierenden Geist bei Rothe vermuten lassen. Das Schloss wirkt wie eingetaucht in eine orientalisch-bunte Märchenwelt aus 1001 Nacht. Lediglich die Kirche im linken Bildvordergrund der Skizze zeigt eine Verortung im Christentum.<sup>370</sup> Das in pastelligen, warmen Rot- und Ockertönen gemalte Schloss mit seinen kleinen Türmen steht leicht erhöht. Eine rötlichen Rampe führt hinauf in den Schlosshof. Der zartblaue Himmel mit seinen gelb-beigen getupften Wolken unterstreicht den lieblichen, eher romantischen Gesamteindruck. Hier wirkt gar nichts monumental, streng oder gar bedrohlich. Außenwelt und Schloss wirken daher harmonisch, nicht kontrastierend, wie anhand des Kleistschen Werkes ablesbar. Kunigundes Kunstwelt und Käthchens 'Natur' sucht man hier vergeblich. Doch vermutlich war dies auch gar nicht

---

<sup>366</sup>Berliner Lokal-Anzeiger, 29.10.1935.

<sup>367</sup>Abb. 46

<sup>368</sup>Berliner Tageblatt vom 29.10.1935.

<sup>369</sup>Berliner Lokal-Anzeiger vom 14.5.1936.

<sup>370</sup>Abb. 48

erwünscht. Denn dem Programmheft ist zu entnehmen, dass Weichard in diesem Kleistwerk nichts anderes sah als ein „romantisches, deutsches Märchen-Liebesspiel. Käthchen selbst ist nichts anderes als das Aschenbrödelprinzesschen. Triebkraft bei ihr ist die Gewalt demütiger Herzensliebe.“<sup>371</sup> So sieht man denn auch auf den anlässlich der Premiere angefertigten Fotografien das Käthchen dementsprechend demütig an ihren Prinzen geschmiegt.<sup>372</sup> Die Schlossbrandszene, in einer Skizze Rothes illustriert, zeigt wie die übrigen Skizzen eine märchenhafte Stimmung: Himmel und Erde, Schloss und die Bäume zur Rechten sind eins in der braun-rötlichen Glut. Nur anhand dunklerer Umrisse hebt sich das Schloss vor dem gleichtönigen Einerlei dieser Märchenwelt ab. Im Innern, direkt am Eingang und im darüber befindlichen Fenster zeigt sich als hellrot glühender Brandherd das 'Herz' der Flamme. Roethe setzte das gesamte Repertoire an Technik ein, was den Theaterschaffenden damals zur Verfügung stand. Ein Projektor malte einen Kuppelhorizont an die Kulisse, was auf Zuspruch bei Publikum und Presse stieß, ein anderes Mal stürzte die Brücke zu langsam und ungefährlich ein, was anscheinend lächerlich wirkte und auch der Schlossbrand wurde zu spät deklamiert-lange nachdem die Zuschauer das Feuer schon lodern sahen.<sup>373</sup> Insgesamt gefiel diese kurzweilige, schwäbische Effekthascherei dem Publikum der Volksbühne jedoch.<sup>374</sup>

Kurz darauf hatte Goebbels den damals populären Schauspieler Eugen Klöpfer zum Theaterleiter bestimmt. Er sollte den Direktor Bernhard Graf Solms und gleichzeitig auch den sperrigen Regisseur Hilpert ersetzen, dem es immer wieder gelang mit seinen Inszenierungen, darunter auch etliche Kleistinterpretationen, eine eigene, vom Nationalsozialismus unabhängige künstlerische Note zu verleihen. Leider erwies sich Klöpfer jedoch als ebenso ungeeignet für den Beruf des Theaterleiters wie sein 1938 ans Schillertheater berufener Kollege George. Klöpfer inszenierte am 23. November 1939 *Amphitryon*<sup>375</sup> und der berühmte Bühnenbauer Cesar Klein schuf eine Dekoration, die auf Weicherts „Stil eines Märchens“<sup>376</sup> abgestimmt war. Diese Kleistnahe Inszenierung gelang und gefiel bis auf wenige Ausnahmen<sup>377</sup>: „Cesar Kleins sehr bestimmt geformtes

<sup>371</sup>Zitiert aus dem Programmheft.

<sup>372</sup>Abb. 47

<sup>373</sup>Vgl. hierzu Iherings ausführliche Beschreibung im Berliner Lokal-Anzeiger vom 14.5.1936.

<sup>374</sup>Vgl. hierzu: Orzechowski, Norman: Kleist in den Bühnendekorationen des 19. und 20. Jahrhunderts. S. 442f.

<sup>375</sup>Diese Inszenierung ist (bisher) nicht in der Chronik der Volksbühne aufgelistet. Vgl. hierzu: [www.volksbuehne-berlin.de/deutsch/volksbuehne/archiv/spielzeitchronik/1930\\_bis\\_1940](http://www.volksbuehne-berlin.de/deutsch/volksbuehne/archiv/spielzeitchronik/1930_bis_1940). Quelle: Internet. Autor unbenannt. Letzter Zugriff am 30.11.2012.

<sup>376</sup>12Uhr-Blatt vom 25.11.1939.

<sup>377</sup>Vgl. hierzu Ruppel, Karl Heinz: Großes Berliner Theater. S.126. Ruppel kritisiert moderne Anklänge, wie

Bühnenbild gab dem Spiel mehr als nur einen Rahmen. Die mit gelben und braunen wechselnden Quadraten gezierte Palastfassade zur Linken trug eine Quadriga über dem Säulenportal, davor ein runder Steinaltar, im Vordergrund eine durch Ornamente durchbrochene Steinmauer mit weißer Gitterschiebetür, auf der links, wie ein Tortenaufsatz, des Torhüters viersäuliges Türmchen thronte.<sup>378</sup> Dieses expressive Schachbrettmuster, welches nur bei Landschaftsszenen nicht zu sehen ist, findet sich immer wieder bei Kleins Bühnenbildern, so auch bei der *Prinz von Homburg*-Aufführung 1940 auf der Volksbühne. Zahlreiche, im Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln noch erhaltene Skizzen belegen dies.<sup>379</sup> Die bunten Skizzen zeigen eine streng wirkende Burg in Außen- und Innenansicht mit spärlichem, historischen Hofmobiliar wie Eichenstühlen. Cesar Klein hatte sogar für die Konstruktionsweise dieser Stühle exakte Vorgaben skizziert.<sup>380</sup> So durchdacht war jedes Detail. Auf jedem Bild, welches sich auf Szenen bei Hofe bezieht, prangt deutlich sichtbar der preußische Adler als Wappen über allem. Ein Entwurf zur *Homburg*-Inszenierung<sup>381</sup> zeigt die Außenwelt: Eine hölzerne Rampe befindet sich inmitten der Natur, auf einem Stück Gras. Dahinter sieht man auf ein Tal mit umzäunten Weiden herab und in der Ferne ist ein Dorf mit Kirchturm zu erkennen. Der Stil der Skizze wirkt durch die mit welligen Linien gemalten Ränder der Hügel und Täler in verschiedenen Grüntönen eher expressionistisch als natürlich. Der Himmel ist von rosaroten Wölkchen durchwoben, die jedoch nicht allzu romantisch wirken, da sie teilweise dafür zu kräftig gefärbt sind und eher wie Streifen eines Brandes von links nach rechts herüber geweht werden. Aus selbiger Richtung scheint auch eine kleinere Rußwolke über das grüne Gras der Hügel zu ziehen. Weder Tier noch Mensch ist zu sehen, wodurch die Szenerie seltsam verlassen wirkt. Figurinskizzen zeigen eine zeitgemäße historische Kostümierung der Darsteller. Sowohl bei der *Homburg*inszenierung<sup>382</sup>, wie beispielsweise an Natalies aufwendigem Kleid und einer historischen Frisur zu sehen, als auch bei der *Amphitryon*inszenierung, hier exemplarisch mit Jupiters Kostümierung belegt.<sup>383</sup> Amphitryon trägt einen Helm und sein Harnisch weist eine reiche Ornamentik auf. In der Mitte des Brustpanzers befindet sich die

---

etwa die Schiebetür, die eine Garage vermuten ließe oder die klassizistische Bauweise, die an eine Mittelmeervilla erinnere. Er hätte den Stoff wohl lieber ganz in antikes Gewand gekleidet gesehen.

<sup>378</sup>Kritik vom 24.11.1939. Autor Günter Sawatzki, Zeitung nicht genannt.

<sup>379</sup>Abb. 50 und 51

<sup>380</sup>Abb. 52

<sup>381</sup>Abb. 55

<sup>382</sup>Abb. 53

<sup>383</sup>Abb. 54

Abbildung eines Kopfes, vermutlich Jupiter selbst. Klein hatte sogar für die Nebendarsteller noch ein bis ins letzte Detail auf die Rolle abgestimmtes, individuelles Kostüm entwickelt. Eine schon anhand der Kostümierung unterstrichene 'Vereinheitlichung' oder besser gesagt Gleichmacherei der Massen, des Volks, ist hier absolut nicht der Fall. Auffällig ist die durchgehend streng wirkende, gradlinige Schnitfführung, welche durch eine individuelle, leuchtende Farbgebung der einzelnen Garderoben aufgelockert wird. Bei der Innenarchitektur und Ausstattung findet sich ein starker Kontrast zwischen dem expressionistisch wirkenden Schachbrettbühnenboden und dem historischen Mobiliar. Beim *Amphitryon*-Bühnenbild setzte Klein das auffällige Schachbrettmuster sogar noch auf den naturalistisch gestalteten Fassaden fort. Ob das Schachbrettmuster zur künstlerischen Expressivität Kleists passte und diese noch unterstrich, bleibt dem Geschmack des Betrachters überlassen. Jedenfalls schuf Klein mit dem Boden auf dem sich alles abspielte eine ungewöhnliche Basis, etwas ganz eigenes, Klein/Kleisttypisches und Gegensätzliches zur wechselnden Dekoration.

Drei Jahre nach *Amphitryon* folgte eine völlig andere Kleistinterpretation. Karl Heinz Martin inszenierte *Penthesilea* am 10. September 1942. Rochus Gliese schuf dazu ein extremes, die Extreme der Gefühlswelt Penthesileas leider übertünchendes Bühnenbild. Auf der Rückseite des Programmhefts, welches den Reichsadler mit Hakenkreuz zeigt, finden sich den romantischen Blick auf die Liebe und Sehnsucht noch übersteigernde Worte Penthesileas, welche so gar nicht zu dem objektfixierten, platten Inszenierungsstil, der sich aus Fotografien und Zeitungskritiken erschließen lässt, passen will:

„Mädchenrätsel

Träumt er zur Erde, wen,

Sagt mir, wen meint er?

Schwillt ihm die Träne, was,

Götter, was, meint er?

Bebt er, Ihr Schwestern, was,

Redet, erschrickt ihn?

Jauchzt er, oh Himmel, was

Ists, was, beglückt ihn?<sup>2</sup>

Mit diesem Textausschnitt wird so betont, dass sich bei der anscheinend unreifen Amazone alles ganz romantisch um den einen Mann, Achill, dreht. Ihr ganzes Gefühlsleben richtet sich nach ihm und lässt ihr Ego davor zurücktreten.<sup>384</sup> Dem gegenüber stand ihre wichtige Rolle als Anführerin der Amazonen, die machtvolles Handeln im Sinne ihres Frauenstaates voraussetzte. Doch wie sollte eine Frau dazu in der Lage sein? Dies scheint die Passage aus dem textuellen Zusammenhang gerissen und in das extreme Klischee, welches diese Inszenierung vermittelte, zu fragen. Ganz im Sinne des vom nationalsozialistischen Regime, erwies sich der reine Frauenstaat aufgrund der übertriebenen, typisch weiblichen Emotionalität als regierungsunfähig,- dort wo die Liebe zum starken Mann ins Spiel kommt. Und hätte dieser sich doch bloß nicht von der attraktiven Wildheit dieser Dame bezirzen lassen!

Fotografien, die Zeitungsausschnitten entstammen, zeigen attraktive junge Frauen in Körperbetonenden Kleidern, mit offenen Haaren. Sie sind schulterfrei gekleidet und die noch vorhandene Brust wird durch ein metallenes Körbchen, das an Stelle von Kleists genannten Brustpanzer, getreten ist, betont. Die Seite mit der abgetrennten Brust ist auf jeder Fotografie durch die Positionierung der Darstellerinnen verdeckt. Offensichtlich wollte man mit einer gewissen 'wilden' Ästhetik das Publikum anlocken, aber nicht mit einer offensichtlich fehlenden weiblichen Brust abschrecken. Penthesilea, gespielt von Lieselotte Schreiner, ist auf allen drei Fotos in sitzender Haltung zu sehen. Auf zwei Fotos<sup>385</sup> wird sie von Prothoe innig umarmt und gestützt, dabei sind Penthesileas Augen geschlossen. Prothoe zeigt dank eines durch groben Stoff und Schnitfführung leicht antik-griechisch wirkenden Minikleides für die Nationalsozialisten offiziell ganz unsittlich viel Bein.

Auf dem dritten Bild<sup>386</sup> schaut Penthesilea zum stehenden Achill empor, ihre Arme und Hände suchen, aber finden keinen Halt an seinem Brustpanzer. Er ist durch seinen antiken Helm und reich verzierten Ganzkörperpanzer und sein rundes Schild weit besser geschützt als sie, denn ihre Arme sind nackt und verletzlich. Er lächelt sie von oben herab an, den Kopf nur leicht geneigt. Nicht nur seine Körperhaltung sondern auch seine Mimik strahlen ein gewisses Überlegenheitsgefühl aus. Für den Achill hatte Martin den männlich-attraktiven Schauspieler Borchert engagiert, der optisch auch wunderbar in die Rolle eines

---

<sup>384</sup>Im Kontext hätte diese Passage eine Lesart nahegelegt, nämlich den beginnenden Versuch Penthesileas, ihre selbstbezogene Gefühlswelt zu verlassen, um sich in den Mann Achilles einzufühlen.

<sup>385</sup>Abb. 56

<sup>386</sup>Abb. 57

gebräunten, markanten Westernhelden der 1950er Jahre gepasst hätte. Zu diesen klischeehaften Rollenbildern, die stark von dem tieferen Sinn des Trauerspiels ablenkten, kamen noch die von Kleist erwähnten Doggen auf die durch riesige Felsenlandschaften monumental wirkende Bühne. Rochus Gliese hatte ein Bühnenbild kreiert, welches auf diese Klischees einging, sie noch betonte. Das Ganze gipfelte schließlich in einer kriegerischen Massenszene, zu der Kompanien des Bund Deutscher Mädels und der Hitlerjugend aufmarschierten.<sup>387</sup> „Martin hat nicht nur das pausenlose Gefüge der vierundzwanzig Szenen geschickt in fünf Akte aufgeteilt, sondern er illustriert in Rochus Glieses kargen, vom symbolischen Spiel der Wolken überzogenen Schlachtfeldbildern...die Szene durch malerische Gruppengliederungen, deren Komposition gleich zu Beginn überrascht, durch Streitwagen, sinnfällige Trachten, ja selbst mit einem Aufgebot grimmiger Doggen.“<sup>388</sup> lautete das doch eher wohlgesonnene Urteil einer Pressestimme. Dem standen jedoch zahlreiche Kritiken gegenüber, die gerade diese Konzentration auf das Kriegsschauspiel als Grund für eine Abflachung des Kleistschen Mythos erachteten. Und Deutschland befand sich nun schon seit längerem im Krieg. Zuviel Kriegsrealität war auf der Bühne unerwünscht, man wollte dem Alltag ja dann doch eher entfliehen. Oder das Kriegsgeschehen zumindest an den Rande der Handlung gedrängt wissen. Dies wäre möglich gewesen, wenn Martin außer den Kriegsszenen stärker auf die poetische Seite des Werkes eingegangen wäre. Das effekthaschende Zitat auf der Rückseite des Programmheftes wäre auch in einem besseren Kontext während der Vorstellung wieder richtig deutbar gemacht worden. Der Regisseur und Gliese verzichteten auf jede romantische Szene oder Dekoration, dabei hatte Kleist einige Szenen in der *Penthesilea* eher romantisch angelegt, von der Kleistschen Psychologie des Zusammenspiels der beiden Seelen ganz abgesehen, die man hätte durch ein feinsinnigeres Spiel und Betonung der tempobestimmenden Worte wunderbar in Szene setzen können. Doch „auf die genaue Durchleuchtung der mythologischen Situation war Wert gelegt, wohingegen das Psychologische in grobkörniger Holzschnittmanier umrissen wurde“<sup>389</sup>. Stattdessen wurde bei dieser Inszenierung jedes Risiko zur kritischeren, eigensinnigeren Auseinandersetzung mit dem Kleistschen Stoff gescheut zu Gunsten einer selbst für NS-Kritiker zu flachen Interpretation. Das Stück verlor an Tiefe, denn die

---

<sup>387</sup>Vgl. hierzu: Orzechowski, Norman: Kleists Dramen in der Bühnendekoration des 19. und 20. Jahrhunderts. S.446.

<sup>388</sup>Berliner Lokal-Anzeiger vom 11.9.1942. Autor Kersten.

<sup>389</sup>Berliner Zeitung vom 11.9.1942.

Kleist'schen Worte gingen unter zwischen Massenaufläufen und Pathos.

Ab 1943 liefen am Theater am Horst-Wessel-Platz nur noch „Stunden des Tanzes“. Der Theaterbetrieb wurde erst 1954 im Neubau an gleicher Stelle im Osten Berlins wiedereröffnet.

Am 1. September 1944 mussten laut Goebbels Verkündigung in seinem eigens herausgegebenen Wochenblatt alle Theater schließen.<sup>390</sup> Viele Intendanten erfuhren davon erst durchs Radio. Auch Gründgens protestierte gegen die komplette Schließung, da sie die „Immunität der Kunst verletze und dem Ansehen des Schauspielerstandes einen kaum wieder gutzumachenden Schaden zufüge.“<sup>391</sup>

Die Schauspieler wurden jedoch nicht noch schnell eingezogen, sondern konnten im Filmbetrieb, der bis zum Kriegsende weiterlief, arbeiten oder standen auf Goebbels „Gottbegnadetenliste“, waren also unverzichtbar für Deutschland und daher auch unabkömmlich. Manche Intendanten widersetzten sich zunächst dem Inszenierungsverbot und spielten noch ein paar Mal ihre Klassiker, bis Goebbels dies stoppte, so wie bei Wüstenhagen in Hamburg, der im vollbesetzten Deutschen Schauspielhaus für *Verwundete und Rüstungsarbeiter Faust* inszenierte.<sup>392</sup>

## 2.6. Kleist im Kino des NS-Staates

### 2.6.1. Einleitung

Mit Beginn der Feierlichkeiten der Bochumer Kleist-Woche 1936 setzte ein regelrechter Medien-Hype auf Kleist ein, der in einer Verfilmung des *Zerbrochenen Kruges* und einem gleichnamigen Ballett gipfelte. Rudolf Wagner-Régeny hatte das Ballett komponiert, das am 2.10.1937 in der Staatsoper uraufgeführt wurde. Außerdem hatte Wagner-Régeny zur Erstaufführung des *Amphitryon* unter Hilpert 1942 eine neue Theater-Musik verfasst.<sup>393</sup> Diese Eigenkompositionen zeigen, welches nie wieder erreichte Gewicht Kleist für den damaligen Kulturbetrieb hatte.<sup>394</sup> Zu Beginn des Nationalsozialismus war das Theater „das“

---

<sup>390</sup>Seit dem 25.7.1944 war Goebbels zum „Reichsbevollmächtigten für den totalen Kriegseinsatz“ ernannt worden. In der Wochenzeitung „Das Reich“ vom 20.8.1944 hieß es unter der Überschrift „Verzicht entflammt Widerstand“: „Jetzt ist der Augenblick gekommen, daß alles, was Kunst hieß, sich in die Kraft verwandelt, die wir am unmittelbarsten brauchen. Vereinfachung reicht nicht hin, denn Kunst ist nicht 'kriegsnotwendig'. Vieles muss einfach aufgehoben und für später im Auge behalten werden.“ In: 'Das Reich'. Berlin. Nr.34/1944 vom 20.8.1944. Zitiert nach: Rühle, Günther: Theater in Deutschland. S.986.

<sup>391</sup>Badenhausen, Rolf u. Gründgens-Gorski, Peter: Gustav Gründgens. Briefe, Aufsätze und Reden. Hoffmann und Campe, Hamburg 1967. S.41.

<sup>392</sup>Siehe hierzu u.a.: Rühle, Günther: Theater in Deutschland 1887-1945. S.989.

<sup>393</sup>Leider existieren, soweit mir bekannt ist, zu sämtlichen Vertonungen keine Archivmaterialien mehr.

<sup>394</sup>Vgl. hierzu: Drewniak, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat. S.174. Versucht man anhand der

Massenmedium, und die NS-Agitatoren hatten sich an einigen Theatern und Kleist-Inszenierungen darin geübt mit diesem in ihrem Sinne umzugehen, wie die vorangegangenen Kapitel belegt haben. Parallel zu dieser Dinglichmachung und parallel zu dem technischen Fortschritt (es gab nun Tonfilme und schließlich erste Farbfilme) wuchs das Medium Film zu immer größerer Bedeutung an. Hiermit konnten auch die Ungebildeteren erreicht werden.

Bereits 1924, zur Stummfilmzeit, wurde die *Hermannsschlacht* verfilmt, so interessant waren derartige Mythen schon für die Filmindustrie der Weimarer Zeit.<sup>395</sup>

Und auch die sogenannten „Preußen“-Filme fanden in der Weimarer Republik großen Anklang. Die Nationalsozialisten wollten natürlich daran anknüpfen und somit die militärischen Gesinnung und Mobilmachung des Volkes weiter fördern. Kleists Werke waren aufgrund ihres preußischen Sujets dazu prädestiniert stofflich verwendet zu werden. So lassen sich gewisse Parallelen zu Kleists Werken in manchen der NS-Preußenfilme feststellen. Beispielsweise bei dem propagandistischen Veit-Harlan-Film „Der große König“<sup>396</sup> mit Otto Gebühr und Kristina Söderbaum von 1940-1942, bei welchem der Feldwebel Treskow, dargestellt durch Gustav Fröhlich, starke Ähnlichkeit mit dem Prinz von Homburg aufweist. Auch er handelte auf eigene Faust, widersetzte sich den Anordnungen des Königs (dargestellt durch Otto Gebühr), in dem er selbst das Signal zum Angriff bei der Schlacht von Torgau (am 8.11.1760) gegen die Österreicher gibt (nach einer Stunde, 5 Minuten Spielzeit), da der Hornist sich weigert zu blasen, und wird von dem König zwar für sein Widersetzen als Zeichen vom Mangel an der preußischen Tugend der Disziplin bestraft, jedoch anschließend zum Leutnant befördert, denn die Österreicher wurden besiegt. Er darf denn auch den Heldentod sterben und erfährt am Sterbebett von dem „Großen König“ noch die kernigen, anerkennenden Worte: „Kamerad, adieu. Adieu, all meine Soldaten (nach einer Stunde 49 Minuten Spielzeit). Der Zweck heiligte die Mittel, der Sieg und die Verteidigung des eigenen Territoriums war wichtiger als alles andere. Das galt auch als vorbildlich für den Kriegseinsatz im Sinne der NS-Ideologie.

---

meistgespielten Komponisten der Opernspielzeit 1942/43 Rückschlüsse auf den Musikstil der Kleistinszenierungen zu machen, so lässt sich vermuten, dass es sich um eher Klassisches gehandelt haben dürfte, denn italienische Klassiker wie Verdi, Puccini aber auch Wagner und Mozart führten die Spitze an. Vgl. hierzu die Tabellen auf S.328-331 selbigen Buches.

<sup>395</sup>„Die Hermannsschlacht. Ein Stummfilm in fünf Akten aus dem Jahr 1924.“ LWL Medienzentrum für Westfalen. „Frei nach der Geschichte“ wird hier der Sieg Hermanns über die Römer in 54 Min. Spieldauer zelebriert. Mit 46seitigem Begleitheft, welches darüber informiert, dass „Die Hermannsschlacht“ aufgrund der Besetzung des Ruhrgebiets 1923 gedreht wurde und die Römer mit den Besetzern verglich. Nach 1924 und dem Abzug der franz. Belagerer verschwand der Film in die Archive.

<sup>396</sup>DVD „Der große König“. Details im Anhang.

Während der NS-Diktatur gab es zwar mehrere geplante Kleistverfilmungen, doch nur die zwei eher humorvoll interpretierten Werke schafften es tatsächlich bis auf die Leinwand: *Der zerbrochne Krug* (1937) mit Emil Jannings in seiner legendären Paraderolle als Dorfrichter Adam und die locker-leicht dahin schwebende Version von *Amphitryon* (1940).

397

Um es überhaupt auf die Leinwand zu schaffen, musste ein Film damals nicht nur entsprechende Förderer finden, sondern von der dafür speziell initiierten Abteilung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda genehmigt werden. Seit dem 1.6. 1933 wurde eine Filmkreditbank gegründet, die als GmbH scheinbare Entscheidungsfreiheit suggerierte, jedoch unter staatlicher Kontrolle stand. Filmindustrie und Staat wurden so erstmals eng aneinander gebunden. 70% der Filme wurden durch Kredite dieser Bank finanziert. Der Staat nahm so direkt Einfluss auf den Filmstoff. Die Aktien der beiden größten deutschen Filmgesellschaften, Tobis und Universum Film AG (kurz Ufa) gingen im Laufe der Jahre durch clevere Transaktionen an den Staat über, wodurch die gesamte Filmindustrie sich um 1940 in staatlicher Hand und somit unter voller Staatskontrolle befand.<sup>398</sup> Diese gebrauchte in der Hauptsache allerdings die sogenannte „Wochenschau“, die vor dem Beginn der jeweiligen Filmvorführung über die aktuellen Geschehnisse an der Front, im In- und Ausland „informierte“, als Meinungsmache und Stimmungserzeuger.<sup>399</sup> Aber auch die Spielfilme sollten gleichgeschaltet werden. Goebbels äußerte sich in seiner Rede vor dem größten Deutschen Filmunternehmen, der Ufa, zu der neuen, diktierten Aufgabe des Films, welche die gesamte Filmindustrie betraf: „Er werde auf die Förderung mit allen Mitteln bedacht sein“. Somit war das Abhängigkeitsverhältnis geklärt. „Bisher hat der Film seine tiefste Aufgabe nicht erfüllt, nämlich die Aufgabe einer jeden Kunst: Vorkämpfer nationaler Kultur zu sein, sondern er habe in unwürdiger Weise Schuhputzerdienste geleistet und sei allen Erscheinungen

---

<sup>397</sup>Beide Filme stehen in dem Filmarchiv der Deutschen Kinemathek in Berlin zur Ansicht zur Verfügung. Künftig zitiert als: Filmarchiv der Deutschen Kinemathek.

<sup>398</sup>Lediglich kleine Filmgesellschaften konnten sich teilweise dem Einfluß entziehen, hatten allerdings auch nicht den selben Wirkungsraum wie ihn die größeren bei entsprechender finanzieller Unabhängigkeit, noch besessen hätten: Ab dem 2.9.1941 wurden die kleinen Gesellschaften unter der Berlin-Film GmbH zusammengefaßt. Vgl. z.B.: Kettler, Constanze Freiin von: Die Instrumentalisierung von Preußen im nationalsozialistischen Propaganda-Spielfilm. Grin Verlag, Norderstedt 2004. Künftig zitiert als: Kettler, Constanze Freiin von: Die Instrumentalisierung von Preußen im nationalsozialistischem Propaganda-Spielfilm.

<sup>399</sup>Vgl. hierzu z.B. Wulf, Josef: Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Zeitgeschichte. Ullstein TB. Frankfurt/M. 1983. Dritter Teil. S.289-338. Um den gesamten Filmbetrieb gleichzuschalten, waren an etlichen Stellen personale Veränderungen durchgeführt worden-spricht etliche Entlassung nonkonformer Fachleute.

hinten nachgehinkt. Das werde jetzt anders werden. Auch im Film sei Gleichschaltung Voraussetzung“.<sup>400</sup> Im Kino der Kriegsjahre saßen hauptsächlich Frauen, die Männer waren im Kriegseinsatz, und wollten sich je denn mehr vom Elend ablenken. In dieser Zeit musste sich Goebbels keine Gedanken um mangelnde Zuschauerquoten machen, 1940 wurden über 100 deutsche Filme pro Jahr produziert. Jede(-r) Deutsche sah 1940 dreizehn Filme. Gleichzeitig sank der Anteil der gezeigten internationalen Filme auf 17 Prozent in diesem Jahr<sup>401</sup>. Etliche Filme wurden verboten weil sie zu amerikanisch waren oder Darsteller nicht-deutscher Herkunft in tragenden Rollen mitspielten<sup>402</sup>. Mit der künstlerischen Freiheit zu Zeiten des Nationalsozialismus war es auch bei der Filmproduktion eine heikle Angelegenheit. Goebbels hatte sich zu seiner, und somit der allgemein wirksamen Auffassung zum Thema der künstlerischen Freiheit, wie folgt geäußert: „Kein Einzelmensch, er mag hoch oder niedrig stehen, kann das Recht besitzen, von seiner Freiheit Gebrauch zu machen auf Kosten des nationalen Freiheitsbegriffs. Denn nur die Sicherheit des nationalen Freiheitsbegriffs verbürgt ihm auf die Dauer persönliche Freiheit.“<sup>403</sup> Somit war klar, dass sich auch jeder dem Regime eher kritisch gegenüber eingestellte Filmschaffende der Diktatur zu seiner eigenen Sicherheit und um seiner Karriere willen unterzuordnen hatte. Das Reichslichtspielgesetz, das am 16.2.1934 in Kraft getreten worden war, schuf die rechtliche Grundlage für eine filmische Landschaft ganz im Sinne der Nazis. Filme, die den geforderten Attributen, wie etwa dem völkischen Unterhaltungscharakter oder der Jugendtauglichkeit entsprachen, hatten die Chance für ihre Produzenten einträglicher zu werden, da sie vom Staat unter Umständen ein Prädikat erhielten, was mit Steuererlässen honoriert wurde.<sup>404</sup>

Auch Kleists *Zerbrochener Krug* aus dem Jahre 1937 erschien dem Propagandaministerium

---

<sup>400</sup>In: Film-Kurier vom 27.4.1933. Zu finden im Filmarchiv der Deutschen Kinemathek, Berlin.

<sup>401</sup>Zum Vergleich: der Anteil an ausländischen Produktionen betrug 1937 noch rund 40 Prozent. Vgl. hierzu: Kettler, Constanze Freiin von: Die Instrumentalisierung von Preußen im nationalsozialistischem Propaganda-Spielfilm.

<sup>402</sup>„Das Hohe Lied“, eine Literaturverfilmung, wurde verboten, da die Hauptdarstellerin, niemand geringeres als Marlene Dietrich, zu dem Zeitpunkt bereits in die USA emigriert war, und dort sofort weiter erfolgreich in klischeehaften Hollywoodstreifen als Vamp brillierte. Dieses Rollenbild mißfiel den Nazis. Ihr späterer, ernsthafterer Film „Der blaue Engel“ wurde dann jedoch, nachdem der Wirbel um ihre Emigration auch etwas abgeflacht war, in den deutschen Kinos gezeigt.

<sup>403</sup>Courtade, Francis, Cadars, Pierre: Geschichte des Films im Dritten Reich. Zürich und Wien 1976. Zitat auf S.16.

<sup>404</sup>Vgl. hierzu beispielsweise: Kanzog, Klaus: Michael Kohlhaas, Dorfrichter Adam, Penthesilea, Prinz Friedrich von Homburg. Das Interesse deutscher Filmemacher an Kleist in den Jahren 1935 bis 1945. In: Kleist im Nationalsozialismus. Kleist-Museum. Königshausen & Neumann. Frankfurt/Oder 2005. S.101. Künftig zitiert als: Kleist im Nationalsozialismus.

„staatspolitisch und künstlerisch wertvoll“, und noch bis heute darf dieser Film das Prädikat „besonders wertvoll“ tragen.<sup>405</sup> Begründet sei dies, nach Aussage verschiedener Autoren, mit der Auffassung, dass dieser Film schlichtweg ein Klassiker der deutschen Filmgeschichte, und somit unabdingbar sei, doch es „fehlt weiterhin das Interesse, nach seinem kulturpolitischen Stellenwert zur Zeit des 'Dritten Reiches' zu fragen.“<sup>406</sup> Anders sah es allerdings bei der *Amphitryon*-Verfilmung aus. Zwar spielten bei „*Amphitryon – Aus den Wolken kommt das Glück*“ ebenso bekannte Schauspieler mit wie etwa Willy Fritsch in der Rolle des Jupiter oder etwa Käthe Gold als Alkmene, jedoch alles unter der Regie eines aufmüpfigen 'Halb-Judens', so die offizielle Bezeichnung für Reinhold Schünzel. Am 18. Juli 1935 kam die deutsche Version in die Berliner Kinos, zwei Monate darauf in die französischen Kinos. Zu sehen war ein stellenweise satirisch wirkender Film, der gespickt war mit Gesangseinlagen, die an eine Operette erinnerten. Trotzdem, und irgendwie auch irritierenderweise wurde der Film keineswegs als solche Operette bezeichnet. Der ebenfalls als „künstlerisch besonders wertvoll“ prämierte Film ist ebenfalls noch heute in der Ufa Klassiker Edition erfasst, die gängige Wahrnehmung oder Erinnerung an den Film ist jedoch eine andere, gespaltenere als an Jannings Bauernstubenstück. Im Folgenden werde ich beide, recht unterschiedlichen Filme genauer betrachten.

Der Vollständigkeit halber möchte ich hier noch kurz auf zwei geplante Kleist-Verfilmungen eingehen, die die Rolle, welche Kleist für die damaligen politisch denkenden „Medienmenschen“ gespielt hat, unterstreicht:

Leni Riefenstahl plante die Verfilmung der *Penthesilea*. Sie sah in diesem Werk Kleists Vollkommenstes und hatte sogar die Absicht, das Buch Hitler zu schenken, damit sie, selbst Mitglied der Kleist-Gesellschaft, mit ihm als Kleist-Interessierten über dieses Werk diskutieren könnten.<sup>407</sup> Riefenstahl stand in engem (Brief-) Kontakt mit dem Vorsitzenden der Kleist-Gesellschaft Georg Minde-Pouet. Sie las von ihm ausgewählte Literatur. Sie bereitete sich auf die *Penthesilea*, die sie, als Vorbild der selbstständigen, kämpferischen

---

<sup>405</sup>Der Oscarpreisträger Emil Jannings brillierte hier in einem noch heute erhältlichen Film der „Ufa Klassiker Edition“ (siehe Literaturverzeichnis). Jannings war 1929 für zwei Rollen als erster Schauspieler überhaupt mit diesem Preis ausgezeichnet worden (Die beiden Hauptrollen in „Der Weg allen Fleisches“ und „Sein letzter Befehl“.) Jannings ist noch bis heute der einzige deutsche Schauspieler, der mit dem amerikanischen Oscar als bester männl. Hauptdarsteller ausgezeichnet wurde. Vgl. hierzu z.B. die lebendige Darstellung seiner Biographie im Online-Archiv des Magazins Der Spiegel. Zu finden unter: <http://einestages.spiegel.de/s/tb/25745/erster-oscar-gewinner-emil-jannings.html>. Quelle: Internet. Letzter Zugriff am 4.6.2013.

<sup>406</sup>Vgl. hierzu z.B.: Kleist im Nationalsozialismus. S.101.

<sup>407</sup>Nach einem Brief Riefenstahls an den Vorsitzenden der Kleist-Gesellschaft, Georg Minde-Pouet vom 7.8.1939. Aus dem Teilnachlaß von Minde-Pouet. Zitiert in: Maurach, Martin: „Betrachtungen über den Weltlauf“. Kleist 1933-1945. Theater der Zeit, Berlin 2008. S.129.

Frau, zunächst selbst verkörpern möchte, auch praktisch vor. Sie lernt reiten, Speer werfen und schwimmen. 1939 erfolgen bereits erste Probeaufnahmen. Als Regisseur wollte sie zuerst mit Fehling zusammen arbeiten, doch „Fehling, so genial er als Bühnenregisseur war, blieb mir menschlich fremd.“<sup>408</sup> 1940 brach Riefenstahl die Proben ab,- stattdessen erhoffte sie die Realisierung ihres bereits 1934 geplanten „Tiefland“-Projektes-  
vergebens.<sup>409</sup>

Ein weiterer geplanter Kleist-Film war die *Kohlhaas*-Verfilmung im Jahre 1935. Als potentieller Darsteller für den schwierigen Charakter des sein Recht mit allen Mitteln einfordernden Kohlhaas wurde Heinrich George gehandelt, auch Emil Jannings war nicht abgeneigt.<sup>410</sup> Beide hatten bereits in der recht unterschiedlichen Darstellung des Dorfrichter Adam beim Theaterpublikum brilliert. Zwar hatte Saladin Schmitt die Absicht, den Plan der Verfilmung im Rahmen der Bochumer Kleist-Woche groß kund zu tun, doch der Vorsitzende der Kleist-Gesellschaft Minde-Pouet riet ihm davon ab. Und tatsächlich wurde dieser Film nie gedreht. Die Realisation scheiterte wohl an dem gefährlich revolutionären Potential. Eine Ermutigung zur Aufmüpfigkeit einzelner Individuen gegen die Diktatur sollte unbedingt verhindert werden, die Rolle des Kohlhaas war nun einmal eher die Rolle eines Einzelkämpfers aus dem „gewöhnlichen“ Volk gegen das bestehende System.

### **2.6.2. „Amphitryon-aus den Wolken kommt das Glück“ (1935)**

Der teuerste Kinofilm des Jahres 1935, von der Ufa produziert, erhielt von der Filmprüfstelle das Prädikat „künstlerisch besonders wertvoll“. Die Publikumszahlen waren jedoch nicht dermaßen groß, wie man für die rund zwei Millionen Reichsmark teure Produktion erhofft hätte. Die Ähnlichkeit mit der Kleistschen Vorlage und der Molierschen ist eher gering. Über die Deutung der *Amphitryon*-Verfilmung als propagandistischen Film ist die Forschungsliteratur in zwei Lager gespalten. Zum einen sieht man in bestimmten Sequenzen eine Reaktion und Verballhornung von Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“. Etwa in der jeweiligen Anfangssequenz. Bei allen Riefenstahlfilmen<sup>411</sup> dauert

<sup>408</sup>Riefenstahl, Leni: Memoiren. Albrecht Knaus Verlag, München u. Hamburg 1987. S.341.

<sup>409</sup>Möglicherweise schien ihr der Stoff schien nun besser ins (Kriegs-) Konzept zu passen, doch die Finanzierung scheiterte, die Ufa versagte ihr in den Kriegsjahren selbst zu dem im Verhältnis zur Penthesilea sicherlich weniger aufwändigem Projekt die Mittel. Vgl. hierzu: Kleist im Nationalsozialismus. S.106.

<sup>410</sup>Vgl. hierzu z.B. die Darstellung von Klaus Kanzog in: Kleist im Nationalsozialismus. S.103.

<sup>411</sup>„Olympia“, „Tag der Freiheit“, „Sieg des Glaubens“ und „Triumph des Willens“ stellen Riefenstahls als „Dokumentationen“ verharmlost von ihr deklarierten Filme in enger Zusammenarbeit mit dem Propagandaministerium dar. Die Filme sind nicht auf dem deutschen Markt erhältlich, weshalb ich für meine Analyse auf das unveränderte Filmmaterial der „4-DVD Collectors Box“ der niederländischen Hot-Town

dieser Quasi-Vorspann circa 20 Minuten, die mit ihrem reinen Bildgehalt, ohne Kommentare und Stimmen, Stimmung und Emotionen erzeugen sollen. In „Triumph des Willens“ scheint Hitler im Flugzeug aus dem Himmel zu kommen um direkt Nürnberg anzusteuern, während bei der Komödie Amphitryon (Willy Fritsch) mit seinem Gehilfen Merkur wenig ehrfürchtig oder glamourös direkt nach wenigen Minuten Spieldauer auf der Erde landet. Also sehr unglamourös und Hitlers übertrieben imposante Flugzeuglandung karikierend. Dass der Regisseur des Films ein Halbjude war, und damit dazu prädestiniert nach Möglichkeiten zu suchen, mittels des Films verdeckte Kritik an dem Regime zu äußern, mag naheliegen.<sup>412</sup> Die andere Richtung der Forschungsliteratur kritisiert den Film jedoch an manchen Stellen gerade für seine Nähe zum nationalsozialistischen Zeitgeist: Besonders in ästhetischer Hinsicht seien hier einige Parallelen etwa zur Architektur á la Speer zu beobachten: So gleichen die monumentalen Bauten, welche in den Szenen nach der Rückkehr der Thebanischen Truppen zu sehen sind, den in „Triumph des Willens“ gefilmten Nürnberger Reichsparteitagsanlagen<sup>413</sup>. Jedenfalls wurde der Regisseur Schünzel von Seiten der Ufa-Leitung dazu gezwungen, einen Satz im Film zu streichen: „Wir wollen den Kriegsminister sehen.“ durfte kurz nach Einführung der Wehrpflicht besser nicht vom (thebanischen) Volk gefordert werden.<sup>414</sup>

Generell schafften es sogar noch trotz Goebbels Propagandadiktatur einige Filme auf die Leinwand, welche nicht dem geforderten NS-Anspruch gerecht werden konnten, oder wollten, mit Hilfe einer List: Einige Regisseure produzierten zwei Filmversionen, eine systemtaugliche, die sie der Abteilung Film des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda und Goebbels als „Ministerkopie“ zur Überprüfung vorlegten, und eine andere, die dann in die Kinos kam. Oder man verlegte die Dreharbeiten ins ferne Ausland. Schlimmstenfalls verschwanden diese Filme dann schnell wieder aus dem jeweiligen Kinoprogramm.<sup>415</sup> Gewagtere Filme, die für ihre Regisseure folgenschwere Konsequenzen

---

Music -Paradiso (2003) zurückgreifen musste.

<sup>412</sup>Im Lexikon des Internationalen Films wird der Film als „respektlos-ironische Komödie“ gehandelt, „welche manch Seitenhiebe auf Autoritäten und Militarismus...und das 1935!“ enthalte. Der Kleist zugeneigte Thomas Mann hingegen bezeichnete den Film schlichtweg als „albernen Amphitryon-Film.“ Quellen: Brüne, Klaus: Lexikon des internationalen Films. Band 1. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1990. S.126. Künftig zitiert als: Lexikon des internationalen Films. De Mendelssohn, Peter: Thomas Mann. Tagebücher 1935-1936. Fischer Verlag. Frankfurt am Main 1978. S.180.

<sup>413</sup>Sie sind dort bereits nach dem typischen Riefenstahlschen Stimmungsintrö nach 22 Minuten Spielzeit zu sehen und gleichen aus der gezeigten Vogelperspektive römischen Legionenlagern.

<sup>414</sup>Dies geht aus einem Protokoll der Vorstandssitzung der Ufa vom 11.12.1934 hervor. Zu finden im Bundesarchiv R 109 I, /1029. Quelle: Kleist im Nationalsozialismus, S.102 Fußnote.

<sup>415</sup>Zum Beispiel waren dies Filme der späteren Jahre wie „Romanze in Moll“ unter der Regie von Helmut

gehabt hätten, gab es allerdings nicht in den Kinosälen zu sehen. Ob dies auch bei *Amphitryon-aus den Wolken kommt das Glück*, der ja doch möglicherweise eine Satire darstellte, der Fall war, ist leider nicht mehr festzustellen.

Franz Doelle schuf zu dem Film eine fröhlich, beschwingt klingende, operettenhafte Geigen- und Trompetenmusik, welche ein klein wenig an die Hollywoodfilme der damaligen Zeit erinnerte. Die Melodie erklingt gleich zu Beginn des Films und wiederholt sich im weiteren Verlauf immer wieder. Vor dem Hintergrund, dass draußen vor den Toren Thebens immerhin ein Krieg herrscht, wirkt die Musik doch fast ein wenig übertrieben heiter.

Der Film zeigt in seiner Anfangssequenz eine Marktszene, bei welcher Frauen die Abwesenheit ihrer Männer für den Kriegseinsatz beklagen. Der Kriegsminister, der auf einem kleinen Gefährt durch den Markt geschoben wird, hält eine wenig überzeugende Rede vor den Frauen. In der Forschungsliteratur wird häufig von der optischen Ähnlichkeit der Figur des thebanischen Kriegsminister mit dem preußischen Ministerpräsidenten Hermann Göring gesprochen.<sup>416</sup> Tatsächlich läßt sich jedoch zumindest keine allzu genaue optische Ähnlichkeit ausmachen, beide sind übergewichtig. Doch in seiner Gestik und seiner späterer Ansprache lässt sich durchaus eine Parallele mit Göring ziehen. Dieser Kriegsminister ist bereits nach dreiminütiger Spielzeit zu sehen, als er auf einem Handkarren durch die Massen der Frauen geschoben wird. Er wirkt dabei lächerlich deplatziert, feist sitzt er auf seinem Amtsschimmel-der Sänfte, sich selbst mit übertriebener, aufgesetzter Grandezza recht kandidelt wirkend frische Luft zufächernd (möglicherweise eine Anspielung auf Görings Homosexualität), während die anderen Männer auch dank ihm schmerzlich vermisst werden.

Die Thebanerinnen sind fast alle attraktive Frauen im gebärfähigen Alter und mit Frisuren der 1920-30er Jahre gestylt (also in der Hauptsache ondulierte, festgesteckte Haare oder Kurzhaarschnitte mit gelegter Dauerwelle). Sie tragen fast identische Kleider, nämlich schlichte, unifarbene und helle Gewänder und häufig komisch wirkende Hüte, die umgestülpten, expressionistischen Vasen oder Küchensieben ähneln. Nur Alkmene sticht hervor durch ihr auffallend elegantes, weißes Gewand, welches mit einer zarten Kapuze

---

Käutner von 1943, der sogar das Prädikat „künstlerisch besonders wertvoll“ erhielt, oder etwa „Große Freiheit Nr. 7“ aus dem Jahre 1944, bei dem wieder Käutner Regie führte. Dieser Hans Albers-Filmklassiker durfte allerdings nur einmal, und das in Prag, gezeigt werden. Er wurde 1945 dann von den Alliierten für die Kinos wieder freigegeben und seine Filmmusik mit Chansons wie „Auf der Reeperbahn nachts um halb 1“ sind bis heute Allgemeingut. Quelle: Lexikon des internationalen Films. S.3151 bzw. 3156.

<sup>416</sup>Vgl. hierzu beispielsweise die Ausführung Klaus Kanzogs in: Kleist im Nationalsozialismus. S.102.

ihr blondes Haupt bedeckt. Sie verkörpert optisch den Idealtypus der feinen, arischen Deutschen. Vor den Frauen präsentiert sie sich verständnisvoll für den Kriegseinsatz, doch später daheim (nach 8 Minuten Spielzeit) sieht man sie alleine in ihrem komplett weiß gestalteten Boudoir an ihrem Schminktisch im (Selbst-)Gespräch mit der Büste Jupiters, die Abwesenheit ihres Gattens Amphitryon beklagend. Hier liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei dem Stück lediglich um einen Eheschwank handelt, bei welchem an dieser Stelle die „einfachen“ Zuschauerinnen sich darüber bestätigt fühlen sollen, dass es den Damen gehobenen Ranges auch nicht besser geht, selbst wenn sie versuchen den schönen Schein zu wahren. Der Film verläuft jedoch nicht die ganze Zeit nach diesem Schema, wie sich später zeigen wird.

Nach neun Minuten sieht man den Göttertempel, der von himmlisch-zart getupften, weißen Wolken umgeben ist. Die Kamera blendet auf den erwachenden Jupiter, der zu dem vorhergegangenen Szenario auffallend heraussticht: er ist alt, unattraktiv, ein bärtiger Mann mit Glatze und er gähnt schrecklich laut, nicht willens aufzuwachen die Augen noch halb geschlossen haltend. Mit seiner ästhetischen Büste hat er nur noch wenig Ähnlichkeit. Doch während er sich reckt und räkelt und dabei seine Hände zu Fäusten ballt, sieht man als unmittelbare Wirkung sogleich ein Gewitter über der Stadt Theben donnern (der Blitzeffekt erfolgt nach 10 Minuten Spielzeit). Durch seinen keck schräg aufgesetztem beflügelten Hut, ist ein auf Rollschuhen seine Kreise ziehender und mit ebenso komisch wirkendem Sonnenschirm bestückter Mann als der Götterbote charakterisiert. Der aber dann immerhin vernünftig klingende Merkur weckt Jupiter, damit dieser mit ihm sogleich durch eine göttlich-goldene Lupe durch die Wolken Alkmenes Klagen lauschen kann. Später wird erneut in die filmische Trickkiste gegriffen, als Jupiters Verwandlung zum attraktiven Amphitryon am Gesichtsdampfbad unterm Handtuch gezeigt wird. Mit Hilfe kaum sichtbarer Filmschnitte wird ein immer schöner werdender Jupiter gezeigt, dem Hausmittelchen, seinem Zaubertrank, sei dank (nach 40 Minuten Spielzeit). In Theben besingt eine Gruppe Frauen ihr Dasein als ausharrende Soldatenfrauen in operettenhafter, aber unbekümmert-seicht daher schwingender, moderner Art. Diese Frauen sind auch in der kurz darauf für das französische Kino produzierten Version des Films zu sehen. Natürlich mussten sie ausgetauscht werden, doch es wurde sehr darauf geachtet, dass sie optisch und vor allen Dingen bis in die letzte Geste und Mimik mit der deutschen Version übereinstimmten. Die Tatsache, dass der Film generell fast identisch fürs französische Kino mitproduziert wurde, spricht wohl eher dafür, dass der Film als

subtile Satire zur politischen Situation in Deutschland zu werten ist und vor allen Dingen eben nicht als Propagandastück.<sup>417</sup> Auch die späteren Massenszene, in der die Schiffe der Thebanischen Krieger wieder in den Hafen zurückkehren, (nach einer Stunde Spielzeit) und die direkt darauf folgende Rede des Kriegsministers wirken satirisch und mit politischem Aktualitätsgehalt. Passenderweise wurde zum Zeitpunkt der Filmpremiere gerade in Deutschland die allgemeine Wehrpflicht eingeführt, die nicht von jedem begrüßt wurde.

Die mit Schild und Speer wieder einkehrenden, wenig militärisch-streng vor sich hin latschenden Krieger werden von Taschentuch schwenkenden, herausgeputzten Frauenmassen begrüßt. Kurz zuvor wurden auch die Götter wieder als Vorbilder demontiert, beispielsweise als der herrische Merkur, der ebenfalls in der filmischen Verwechslungskomödie einen anderen (Sosias) austauscht, die Götterspeise seiner Frau bemängelt, die ja schon bei der kleinsten Berührung ängstlich zitterte (nach 104 Minuten Spielzeit). Kurz darauf erfolgt dann die Ansprache des Kriegsministers an die Soldaten während die Frauen mithören dürfen. Er hält eine Papyrusrolle in den Händen und liest das meiste ab. Ganz im rhetorischen Stile eines Görings, wird hier, Jupiter tritt an Hitlers Verweisstelle, mit pathetisch-kehligem Ton vorgetragen: „Er (Jupiter) wusste, dass wir für eine gerechte Sache einstehen!“ Ironischerweise stockt die Stimme des Kriegsministers bei dem Wort „gerechte“-er muss es ablesen. „Gerecht“ könnte an dieser Stelle-man denke auch an das französische Publikum-mit „Gerächt“ gedeutet werden, der Rechtfertigungsversuch für kriegerische Maßnahmen. Und je nachdem, wie man dies lesen möchte, ein Vorgriff auf die kriegerischen Rachepläne und vorweggenommene, hier natürlich nicht gebilligte Rechtfertigung der Nazis für ihre zukünftige üblen Absichten. Von einem Fenster aus wohnen Jupiter und Merkur dem Szenario bei. An besagter Textstelle wird anschließend auf Jupiter geblendet, der sich dabei leicht verlegen über seine Glatze fährt, aber keine Einwände zu haben scheint, solange nur seiner Eitelkeit Rechnung getragen wird und alles in seinem göttlichen Namen geschieht.

Darauf folgt eine übertrieben begeistert ausgeführte und somit deplatziert wirkende Tanzeinlage der gesamten Kriegerfrauen. Die vorhergegangene bemüht-ernsthafte Ansprache des Kriegsministers wird so ins Lächerliche gezogen. Im Gegensatz zu seinen strengen Worten steht die heiter gestimmte Tanzrevue-Einlage der unschuldig und mit

---

<sup>417</sup>Auf der für meine Recherchen herangezogenen DVD-Aufzeichnung (Details siehe Anhang) zeugt ein Extrabeitrag von der bis ins letzte Detail identisch realisierten Version für das französische Kinopublikum.

hellen und glockenklaren Stimmen naiv-begeistert dazu singenden Frauen, welche schließlich von der alten Alkmene im Himmel beäugt wird. Nach 112 Minuten Spielzeit und circa zweiminütiger Tanzeinlage trippeln die Frauen, beide Arme zum Himmel hoch gehoben, wie Aufziehpuppen, neben ihre Männer, die Soldaten, die in Reih und Glied stehen. Nun wirken alle Thebaner folgsam aufgestellt.

Doch nach 118 Minuten sieht man Amphitryon vorm Scheidungsanwalt. Dieser wird von Jupiter selbst verkörpert, Merkur ist hier sein Assistent. Statt eines menschlich-fehlerhaften Dorfrichter Adams und seinem aufmerksamen, die Fassung stets wahren und hütenden Schreiberlings lassen sich nun Jupiter und Merkur auf dieses niedere menschliche Schauspiel oder anders gesagt, in ähnlich eigennütziger Manier, auf das menschliche Spiel „Recht“ und „Gericht“ ein. Denn der ins Alter gekommene Jupiter möchte nur ungern auf die begehrte Ehefrau Amphitryons verzichten. Die restliche Filmdauer über sind allerhand neckische Ehe- und Liebsrangeleien zu sehen. Die alte Juno klärt Alkmene noch höchstpersönlich darüber auf, dass ihre „Anständigkeit kein Mann zu schätzen wüsste“ (nach 126 Minuten), denn auch Göttergatten gehören in Wahrheit nicht auf einen Sockel. Juno räumt auf mit dem Wirrwarr und holt ihren Gatten zurück in den wohl doch nicht so glückverheißenden Himmel.

Der halb jüdische Regisseur Reinhold Schünzel verließ direkt, nachdem sein von allerhand subtiler Kritik an den Deutschen durchwobener Film in die Kinos kam, sein Heimatland und emigrierte in die USA, um dort in Hollywood weiter sein Glück zu suchen.

### **2.6.3. „Der zerbrochne Krug“ (1937) mit Emil Jannings**

Goebbels wünschte sich für die Filme, die es im Nationalsozialismus auf die deutschen Leinwände schaffen wollten, dass diese „Kunstwerke...ins nationalsozialistische Erdreich eingedrungen“ sein sollten.<sup>418</sup> Und tatsächlich schien *Der zerbrochne Krug* 1937 voll ins Schwarze getroffen zu haben, so erhielt er direkt das Prädikat „staatspolitisch und künstlerisch wertvoll“, bediente er doch mit seinem volkstümlichen Szenario das propagandistische Klischee des Urdeutschen. Die Handlung des von Gustav Ucicky für die große Leinwand verwirklichtem Bühnenstück Kleists, spielt fast ausschließlich in der Stube des Dorfrichters Adam. In einer langen Anfangssequenz wird der Zuschauer Zeuge vom Erwachen dieses skurrilen, interessanten, mit menschlichen Schwächen und Abarten üppig ausgestatteten Mannes. Danach nimmt die Handlung rasch an Tempo zu, dafür

---

<sup>418</sup>Goebbels hatte bereits im März 1933 vor der Organisation filmschaffender Künstler gehalten, bei der er ihr diesen Plan, mit Zwang zur Umsetzung verkündete.

sorgt die Botschaft des Gerichtsschreibers (dargestellt von Max Gülstorff), dass der Gerichtsrat auf dem Weg zu Adam (Jannings in seiner Paraderolle) sei. In 81 Minuten Spielzeit entfaltet sich Adams faszinierend verdorbene Welt immer mehr vor den Zuschauern. Das Stück ist damit in etwa genauso lang wie die Kruginszenierung am Theater, bei der Jannings bereits erstmalig auf der Premiere am 19.9.1918 im Hoftheater des Königlichen Schauspielhauses Berlin brillierte. Die Texte, die Thea von Harbou für den Film bearbeitete, halten sich weitestgehend an das Kleistsche Lustspiel. Das dargestellte Dorf Huisum erwacht gleich zu Beginn aus einer Winternacht, wie sich am teilweise gefrorenem Dorfanger, an den groben, festen Erdschollen und der schlafenden Vegetation erkennen lässt. Mit seinen niedrigen Katen, den Kindern mit Häubchen und Klotschen, dem kleinen Bach, wirkt es wie ein von Kleist knapp zitiertes und im Film detailliert ausgestaltetes, holländisches Dörfchen. Die Tatsache, dass es sich um ein niederländisches Dorf handelte, missfiel dem deutschen Propagandaminister jedoch nicht. Bald sollte Holland mitsamt seinen arischen Bewohnern sowieso zum „Dritten Reich“ gehören.

Volkstümlich wird es denn auch in der Bauernstube, dem offiziellen Gerichtsraum des Dorfrichters. Wenig Licht fällt durch die Butzenscheiben, ein derber Tisch mit groben Holzstühlen befindet sich in der Mitte des Raums, wie geschaffen für das anschließende wollüstige Essen-zelebrieren mit derben Brot, groben Würsten und einem Mann, der wahrlich kein Postverächter ist. Leider teilt der Gerichtsrat seine Sinnesfreuden nicht mit Adam, dennoch schafft er es für lange Zeit ihn um seinen Wurstfinger zu wickeln. Schließlich kommt es, wie nach der Kleistschen Vorlage nicht anders zu erwarten war, dank der Perücke als Indiz endlich zur Überführung Adams als eigentlichem Übeltäter. Genau wie bei der Volksbühneninszenierung wurde hier auf stilistische Details besonders geachtet, der Raum ist bis in den letzten Winkel mit niederländischem Bauerngut ausgestattet. Im Gegensatz zur Bühne, bei der der Zuschauer nicht jedes kleine Detail von seinem Platz aus erkennen kann, höchstens mit dem Opernglas, ermöglicht die Filmkamera (Kameramann war Fritz Arno Wagner), ein bewusstes nahes Herangehen. Bereits in der Anfangsszene schlüpft sie fast in Adam hinein. Jannings spielt diese Tatsache voll aus, jedes der vielen Details seiner Vorstellung sitzt. Der Zuschauer fühlt sich dadurch automatisch sehr nah zu Adam, erhascht nicht nur einen flüchtigen Blick auf sein Intimsphäre, sondern sieht dieses durch Jannings äußerst befriedigend für den Zuschauer als Voyeur peinlich genau zelebriert. Denn so wie bereits der wenig göttlich-

schön aussehende Jupiter lauthals gähmend aus seinem schnarchenden Schlaf bei „Amphitryon-aus den Wolken kommt das Glück“ erwachte, so setzt der im Gegensatz zum Jupiter gänzlich uneitel wirkende Adam noch eins drauf. Doch seine Perücke, sein einziger verletzlich-eitler Moment, wird ihm schließlich zum Verhängnis. Carl Zuckmayer sprach in seinem Geheimreport von Emil Jannings mit seiner „Reineke-Fuchs-haften Sentimentalität (das Häslein beweinand, während er es verspeist), es hatte alles Format und den Reiz der Einmaligkeit.“<sup>419</sup> Die filmische Fixierung auf den Charakterdarsteller Jannings profitierte davon, dass noch mit künstlerisch, ausdrucksstärker wirkendem S/W-Film gedreht worden war<sup>420</sup>. Eine Besonderheit des Films war, dass dieser chronologisch abgedreht wurde, sprich ohne szenische Sprünge. So konnten sich die Darsteller, die wie damals in der jungen Kinozeit noch meist vom Theater kamen, ganz authentisch in ihre Rolle hinein entwickeln. Und die Charakter subtiler, ohne Ablenkung, entwickelt beziehungsweise bloßgestellt werden.

Beim Bühnenbild wurde großen Wert auf ein authentisch wirkendes Set gelegt, dem Ort der Handlung. Wie bekannt sein dürfte, gab Kleist auch hier nur äußerst spärliche Hinweise, diesen wurde denn auch voll Rechnung getragen. So ist, wie bereits oben erwähnt, das gesamte Setting dem von ihm genannten Dorf bei Utrecht, sprich inmitten der holländischen Provinz entsprechend gestaltet, bereits im Vorspann beispielsweise sind mit Holland typischerweise assoziierte Windmühlen zu sehen. Diese scheinbare historische Echtheit, die von den Nazis ja auch schon bei den Theaterinszenierungen erwünscht waren, setzt sich beim Janningsfilm fort bis in die „gute“ Stube, wenn sie denn eine solche wäre. An der Decke der Stube befanden sich beispielsweise „echte Holzbalken“<sup>421</sup> und auch die Fenster sind echt und zeigen einen winzigen Ausschnitt auf die dörfliche Verschlafenheit außerhalb der mit allerhand Tand zugestellten, holzvertäfelten Stube. Zu sehen sind in der Hauptsache zahlreiche Gefäße, tönernerne Töpfe, zinnerne Becher und natürlich etliche kleine Schnapsflaschen in den Regalen, ein Waschkübel, eine mit groben Schnitzwerk verzierte Pendelwanduhr aus dunklem Eichenholz und mit großen Nachschlagewerken spärlich bestückte, kleine Bücherregale, ein großer Kachelofen, ein Schemel mit einem vermutlich in der Vornacht geleerten, grob verzierten Weinglas. Auf dem Tisch liegen fette Brotlaibe und eben besagte Würste, denn hierauf hält

---

<sup>419</sup>Zuckmayer,Carl: Geheimreport. S.138.

<sup>420</sup>S/W-Fotografie und -filme lenken den Blick stärker auf die Darsteller, da die Umgebung in ihrer mangelnden Farbigkeit nicht zu sehr anzieht.

<sup>421</sup>„Die Mitarbeiter des Jannings-Films äußern sich zu ihren Dreharbeiten.“ In: Film-Kurier, Jhg. 19, Nr. 240 vom 15.10.1937. Zu finden im Archiv der Kinemathek des Filmmuseums Berlin.

die Kamera wie ein Vergrößerungsglas. Dieses Vergrößerungsglas hält Licht, der Schreiber, seinem Adam dann auch nur allzu gerne in Form eines Spiegels vor Augen. Durch den in der 12. Minute des Films gereichten Spiegel blickt Adam, der seine Wunde auf der Stirn betrachten soll, flüchtig in die Kamera, als ob er vom Zuschauer kurz abzulesen versucht, ob dieser ihn bereits entlarvt hat. Doch es ist nur ein kurzer Atemzug, und sofort fährt Adam mit seiner nur allzu offensichtlich aufgesetzten Unschuldsmiene fort. Die Distanz zum Theaterpublikum existiert hier nur nicht mehr, sondern Jannings spielt bewusst mit der Vermischung der Grenzen zwischen Ich und Du, Nähe und Distanz. Bereits der Vorspann, der in der altdeutschen Schrift die Namen aller Mitwirkenden nennt, zeigt, dass es sich hier um ein Volksstück handelt. Und was damit gemeint ist, wird dem Zuschauer sogleich vor Augen geführt, denn zahlreiche Symbole vergangener Zeiten deutscher Beschaulichkeit werden vorgeführt: So ist direkt (sprich in der ersten Minute des Films) ein Glockenspiel zu sehen und hören. Während sich die darstellenden Figuren als kleine Holzfiguren im Kreis immer wieder der Reihe nach präsentieren, wird die Melodie gespielt. Das Glockenspiel mit seinen laufenden Männchen erinnert an den lustig herauspringenden Schwarzwälder Kuckuck der ebenso volkstümlichen Wanduhren. Beide scheinen einer alten, beschaulichen Zeit entsprungen, in die sich so mancher zurücksehnt (auch wenn er diese gar nicht leibhaftig kannte und es diese so wie dargestellt vermutlich auch nie gegeben hat) weil alles seinem geregelten, behäbigen Lauf nachgeht und Tradition über Veränderung siegt. Gegen Ende des Stücks schließt sich der Kreis wieder und diesmal sind die „echten“ Darsteller leibhaftig verkleinert auf dem Glockenspiel nacheinander zu sehen. Wie beim Theater, nur origineller, verkleinert, verbeugen sie sich vorm Filmpublikum. Allen geht es wieder gut, selbst Adam dreht sich wieder mit im Glockenspiel, als ob sich für ihn nichts geändert hat, alles läuft weiter im Kreis des Lebens und er ist ein (extravaganter) Teil dessen.

Die Kamera zeigt in der Hauptsache die beiden Darsteller auf Augenhöhe mit dem Zuschauer. Dort wo beide sitzen, sieht der Zuschauer auch keine Beine unterm Tisch, sondern lediglich den Oberkörper-so als ob er selbst mit dabei säße.<sup>422</sup> Und auch als Adam auf seiner Treppe in der Stube steht, die ihn wieder hoch ins Schlafzimmer führt, als ein Bote einkehrt und ihm das Herannahen des Gerichtsrates verkündet, sieht man von Jannings immer noch nur seine obere Körperhälfte in Großaufnahme. Mit Adam

---

<sup>422</sup>Nach 17 Minuten Spielzeit.

gemeinsam vom Treppenabsatz aus schaut der Zuschauer durch die Kameraführung auf den eintreffenden Boten herab. Der Bote guckt also von unten in die Kamera bzw. zu Adam hinauf. Dies lässt ihn, trotz seiner formellen, militärisch wirkenden Kleidung durch die Perspektive wenig Respekt einflößend wirken, was aus einem anderen Blickwinkel jedoch der Fall gewesen wäre. Doch die Braunschweiger Würste wurden von den Mägden in „Popillenakten“ eingewickelt, die nun anscheinend erstmals unerwartet für Adams seriösen Anschein wichtig werden. Er gerät in Hektik und humpelt rasch. Bis zum nach 25minütiger Spielzeit eintreffenden Gerichtsrat. In dieser Szene sieht man Adam nun zumindest in den ersten Sekunden in voller Körpergröße. Erst beim Vortragen seiner Lügengeschichte, warum er seine Perücke vermisst, wendet sich das Blatt auch perspektivisch. Adam steht nun tiefer, wirkt kleiner als der am Richterpult sitzende Gerichtsrat. Friedrich Kayssler, der den Gerichtsrat verkörperte, war bereits dem Publikum aufgrund zahlreicher Auftritte in Theaterstücken und Filmender Weimarer Zeit, die sich mit dem Preußentum auseinandersetzten und dessen Klischees bedienten als „der“ Preußendarsteller schlechthin präsent, und somit eine höhere Instanz und Adam überlegen.<sup>423</sup> Danach jedoch ist er wieder in der Hauptsache im Halbporträt zu sehen. Interessanterweise sind die aggressiv Anklagenden nun leicht von unten zu sehen, so als ob man sich selbst dagegen etwas klein, angeklagt oder schuldig zu fühlen habe (nach einer halben Stunde Spielzeit). So fährt das Stück mit den raffinierten Kameratricks fort. Ganz in aufgesetzter Unschuld, die man auch an seinem Adam sehen konnte, betont Jannings später „Es ist das *Format* dieser Gestalt, die eine moralische Kritik nicht aufkommen lassen will.“<sup>424</sup> An dieser Stelle stellt sich die berechtigte Frage, ob Kleist durch diese Version in irgendeiner Weise Rechnung getragen wurde. Denn hier scheint es in der Hauptsache um das Thema der Verantwortung für andere, Unmündigere (die einfachen Dorfbewohner ohne Macht) zu gehen die (offiziell) nicht in der Lage sind, Schein und Sein selbst zu erkennen und eine richtige Entscheidung zu treffen. Alles Gegenständliche und jeder Mensch wird in vereinfachten Stereotypen dargestellt. Schließlich zeigt auch das Glockenspiel, dass keine wirkliche Veränderung, sei sie nun innerlich oder eben sichtbar gemacht äußerlich, zu finden ist. Eine derartige Umgebung ist gefeit gegen starke Veränderungen, dies verhindert ihre Schlichtheit der Existenz, das einfache Dorfleben. Eine Kreatur wie Adam kann in einer derartigen Umgebung immer wieder gedeihen und

---

<sup>423</sup>Z.B. in „Der alte und der junge König“ (Regie: Steinhoff) in der Rolle Friedrich Wilhelm des I.

<sup>424</sup>Zitiert nach: Emil Jannings: „Theater und Film-Das Leben und ich. Autobiographie. Bearbeitet von C.C. Bergius. Deutsche Buchgemeinschaft Berlin 1951. S.107.

sich durchmogeln.

Der Film folgte zwar an vielen Stellen der vom Propagandaministerium geforderten „Werktreue“, indem sie sich an deutsche Volkstümlichkeit und an die Kleistsche Fassung hält. Jedoch gibt es im späteren Verlauf ein paar Abweichungen von der Interpretation der Kleistschen Version.<sup>425</sup> Ob diese Abweichungen nur das noch bis in die heutige Zeit existierende Genre Heimatfilm bedienen, oder möglicherweise doch für eine eigenwilligere Hintergründigkeit des Stückes sprechen, gilt es kurz zu betrachten: Der Film lässt Kleists Variante in der Gerichtsszene (nach 43 Minuten Spielfilmzeit) weg. Hier hätte es nach dem *Variant* der Kleistschen Vorlage gelaute:

Walter: „Steh auf mein Kind.“ Eve: „Nicht eher, Herr, als bis Ihr eure Züge  
Die menschlichen, die euch vom Antlitz strahlen,  
Wahr macht durch eine Tat der Menschlichkeit.“<sup>426</sup>

Diese Passage hätte allerdings Walter als Vorbild dessen, was Preußentum nach Auffassung der Nazis zu bedeuten hätte, geschadet. Walter sollte nicht als unmenschlich verunglimpft werden und somit möglicherweise seine scheinbar unantastbare, Respekt einflößende „Rechtschaffenheit“, im wahrsten Sinne des Wortes, ins Wanken gebracht werden. Außerdem wollte man nicht Eve als gefährlich ernstzunehmende Frau darstellen; dazu sollte sie nicht berechtigt sein, dazu war sie zu jung und somit gefälligst ohne große Rechte und getreu dem bedienten Stereotyp nicht weiter ernst zu nehmen. Ruprecht wurde in der Variante außerdem dazu aufgefordert (Adams Trickserie sei dank) dem Militärdienst beizutreten. Und Adams (nicht gezeigte) Androhung, Ruprecht mit der Miliz nach Ostindien zu schicken, blieb daher unerwähnt. Auch derartige Unannehmlichkeiten zum Thema des Kriegseinsatzes sollten im Stück anscheinend unbedingt gemieden werden. Stattdessen sagt Walter im Film (nach 60 Minuten) nur zu Eve: „Wär's so wie du mir sagst-ich kauf ihn frei.“

---

<sup>425</sup>Der von den Nationalsozialisten geforderte Realitätsanspruch sah vor, dass die Wirklichkeit, die hinter dem Stück liege, sichtbar gemacht werden sollte. Ich bezeichne dies daher als Pseudo-Realität, da dies voraussetzt, dass nicht mehr die Fähigkeit des Zuschauers zum Lesen der Kleistschen Intention angenommen wird, sondern diese Interpretation des Werkes durch den Film vorgegeben und gelenkt werden soll. Die Freiheit zur eigenen, unter Umständen recht eigenwilligen Interpretation der dichterischen Intention wird determiniert zum Zwecke einer als „Realismus“ getarnten NS-Version des Stückes. Vgl. zum geforderten Realismus und zur Werktreue beim *Zerbrochnen Krug*: Maurach, Martin: „Betrachtungen über den Weltlauf. Kleist 1933-1945. Theater der Zeit, Berlin 2008. S.97-99.

<sup>426</sup>Sembdner, Helmut: Sämtliche Werke. Band 2, S.840.

Ob die Weglassung dieser Passagen von Seiten des Propagandaministeriums veranlasst worden war, dazu existieren allerdings keine Belege, auch nicht in Goebbels Tagebuchaufzeichnungen. Jedenfalls hätten solche Nebenschauplätze unter Umständen eine stärkere Auseinandersetzung mit den anderen Charakteren und eine Verlagerungen der Perspektive mit sich gebracht. Weg von der exponierten Betrachtungsweise des Adams hin zu einem Potpourri an zumindest etwas differenzierteren Charakteren. Doch so wäre Jannings Parodiestück vermutlich nicht zu diesem geworden, hätte sich das Drehbuch nicht nur auf eine chronologische Verfilmung des gedruckten Werkes konzentriert, sondern dessen variantenreiche (ehemals handschriftliche) Urfassung mit integriert. Stattdessen konzentriert sich der Film auf das Hauptmotiv Kleists, das auf Sophokles König Ödipus zurückzuführen ist. Es ist der Richter Adam, der gezwungen wird, sich selbst zu überführen- und Jannings humpelt durch das Szenario, den Schwellfuß kaum verbergen könnend.

Der Film wurde trotz seiner besonderen künstlerischen Leistung, die ihm als Prädikat sogar von staatlicher Stelle verliehen worden war, rasch abgesetzt. Die Gründe dafür sind nicht bekannt. Im Herbst des Jahres 1942 kam der Film erneut in die Kinos. Offenbar benötigte man diese noch in weniger gebeutelten Tagen entsprechend aufwändig verfilmte, humoristische Volkstümlichkeit in den Kriegswirren und Krisenjahren des gealterten NS-Regimes.

### **3. Kleist in der DDR**

#### **3.1. Die Ausgangssituation**

Nach Kriegsende bestand in der Bevölkerung ein starkes Bedürfnis nach geistigem Input und Ablenkung von den Alltagssorgen. „In Berlin wurden immerhin von Oktober 1946 bis Mai 1947 etwa 70 Sprechstücke und Opern aufgeführt, darunter 54 Werke ausländischer Autoren.“<sup>427</sup> Nie mehr wurden in Deutschland in dem extremen Maße Theater neu gegründet wie im ersten Nachkriegsjahr.<sup>428</sup> Dabei war aufgrund der zerstörten Theaterhäuser und fehlender Bühnenmaterialien Improvisationstalent gefragt. Und auch die Stoffwahl war weit experimenteller und offener für Andersartiges geworden: man

---

<sup>427</sup>Vgl. hierzu: Daiber, Hans: Deutsches Theater seit 1945: Bundesrepublik Deutschland, Dt. Demokrat. Republik, Österreich, Schweiz. Philipp Reclam, Stuttgart 1976, S.31. Künftig zitiert als: Daiber, Hans: Deutsches Theater seit 1945.

<sup>428</sup>Daiber, Hans: Deutsches Theater seit 1945. S.29.

orientierte sich zunächst am Ausland. Neue Autoren aus den USA oder Frankreich kamen auf die deutschen Bühnen. Die Bühnenbilder waren schlichtweg von Gemälden Picassos oder Dalis abgekupfert.<sup>429</sup> Kleist-Inszenierungen fanden in dieser Phase der Neuorientierung kaum statt und wenn, wie bei der *Krug*-Inszenierung Glieses vom 15.10.1947, dann nur mit wenig positivem Echo. Im Theater am Schiffbauerdamm hatte Rochus Gliese wenig glücklich versucht aus dem Kleistschen Lustspiel eine Komödie zu machen. „Da war keine Atmosphäre, kein Leben, kein Humor, der von innen heraus kam.“<sup>430</sup> Das Bühnenbild Werner Zipzers kam auch nicht gut weg, in der Presse wurde es unter anderem als „schwere holländisch-bäuerliche Vermummung“<sup>431</sup> titulierte. Möglicherweise zeichnet sich hier der Wunsch der Kritiker nach einem rigorosen Weglassen von allem Stilisierenden oder Typisierenden, an welches man noch aus dem Nationalsozialismus gewöhnt war, ab. Bei anderen Inszenierungen der Nachkriegsjahre wurde häufig die Ausstattung bemängelt, allerdings meistens, da diese gerade aufgrund eines fehlenden Fundus und stark eingeschränkter finanzieller Mittel oft recht spartanisch ausfiel.<sup>432</sup> Das Not erfinderisch macht, zeigte sich bei der *Amphitryon*-Inszenierung von Arthur Maria Rabenalt in Baden-Baden, bei der die Thebaner Stahlhelme und weiße Uniformen trugen.<sup>433</sup> Nichts war mehr geblieben vom Monumentalismus. Statt aufwendiger Bühnenbilder, zu welchen die Mittel fehlten, stand die schauspielerische Darstellungskunst nun wieder im Vordergrund. Bühnenbildnern wie etwa Caspar Neher oder Rochus Gliese kam dies nicht ungelegen. Sie konnten ihre schlichteren Ausstattungen fortsetzen. Das im Westteil Berlins gelegene Schillertheater setzte mit nahezu unverändertem Ensemble der NS-Zeit seine Klassikerinszenierungen fort. Hier wurde denn auch am 8.4.1952 in alter Tradition, der *Prinz von Homburg* unter Regie Lothar Mühels und mit Unterstützung Caspar Neher inszeniert. Kritische Sätze wie etwa

„In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“<sup>434</sup>

---

<sup>429</sup>Vgl.: Orzechowski, Norman: Kleists Dramen in der Bühnendekoration des 19. und 20. Jahrhunderts. S. 449.

<sup>430</sup>Telegraf vom 17.10.1947, Autor Heinz Ritter.

<sup>431</sup>(Grammatikalisch frei) zitiert nach der Berliner Zeitung vom 17.10.1947. Autor ungenannt.

<sup>432</sup>Unmittelbar nach der Kapitulation der Wehrmacht am 9.5.1945 hatte deshalb das Zürcher Schauspielhaus nicht nur Lebensmittel, sondern sogar Gegenstände wie Vorhänge und Requisiten an die deutschen Kollegen geschickt als „Hilfsaktion für Deutschland“. Im deutschsprachigen Ausland rechnete keiner mit einer baldigen Fortsetzung bzw. besser gesagt Neuerschaffung des Theaterbetriebs eines freien Deutschlands. Vgl. hierzu: Daiber, Hans: Deutsches Theater seit 1945. S.31.

<sup>433</sup>Vgl. hierzu: Daiber, Hans: Deutsches Theater seit 1945. S.31.

<sup>434</sup>In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S. 838.

wurden jedoch bewusst weggelassen. Dies sollte typisch für die Berliner Theater werden, denn hier wachten die Alliierten ganz genau darüber, dass nichts den kleinsten Anschein des ehemaligen Herrscheranspruchs machte oder in irgendeiner Weise verdächtig, sprich im Stile der NS-Ästhetik, wirkte. Die Entnazifizierung wurde in Berlin so stark betrieben wie in keiner anderen Region Deutschlands. Dies betraf selbstverständlich auch den Theaterbetrieb.

Doch diese Überreaktion, sprich das rigorose Streichen im Originaltext Kleists, schadete Mühels Inszenierung nachhaltig. Es hagelte Kritiken, die ein Fehlen der Kleistschen Tiefe und Spannung bemängelten: „Die Aufführung ist grundunerfreulich. Sie traut sich an Kleist, aber sie traut Kleist nicht ganz. Sie läßt die klirrende preußische Glorie pfleglich nur im Halbdunkel...Die Inszenierung Lothar Mühels ist ungeschickt, hohl, provinziell, ohne Mut und ohne Fleiß.“<sup>435</sup> Auch Caspar Neher's Arbeit erntete durchweg negative Schlagzeilen. Kritisiert wurde hauptsächlich ein übertrieben karges Bühnenbild, welches nur vereinzelt, und dann noch nicht einmal an entscheidenden Stellen realistische Stilelemente des Barocks aufwies. Offenbar hatte der ehemals hochgelobte Neher versucht, jeden imposanten Pomp, wie er während der Diktatur eingesetzt worden war, rigoros zu meiden, auf Kosten der Atmosphäre.

Ein Jahr darauf konnte Siems in seiner Rolle als Gastregisseur am Schillertheater mit seiner *Amphitryon*-Inszenierung vom 14.5.1953 ebenfalls nicht überzeugen. Weder Regisseur noch Bühnenbildner H.W. Lenneweit wussten die große Bühnenfläche optimal zu nutzen, wodurch viel an Spannung der Kleistschen Dichtung verloren ging. „Zwar hat H.W. Lenneweit mit Fleiß alle akustischen Mängel abgedeckt, die einmal mit Fleiß hinein gebaut wurden (wobei das Bühnenbild einer riesigen Maikäferschachtel ähnelt). Dennoch wurde Regisseur Friedrich Siems von den Ausmaßen überwältigt, und vieles glitt in falsche Proportionen ab.“<sup>436</sup> Der Eindruck einer „Maikäferschachtel“ war durch den Einsatz eines typischen 1950er Jahre Materials entstanden. Hohe, durchlöchernde Blechzäune, steckten den Bühnenraum ab.<sup>437</sup> Doch hierher rührte der wenig schmeichlerische Vergleich mit einer Maikäferschachtel, offensichtlich missfiel die gewagte Material- und Formspielerei der 50er Jahre. Der letzte „große kunsthistorische „Stil“ des 20. Jahrhunderts“<sup>438</sup> missfiel den Kritikern und schien daher zunächst nicht unbedingt für die klassische Bühne geeignet

---

<sup>435</sup>Neue Zeitung vom 10.4.1952. Autor Friedrich Luft.

<sup>436</sup>Der Abend vom 15.5.1953. Autor nicht genannt.

<sup>437</sup>Orzechowski, Norman: Kleist in den Bühnenbildern des 19. und 20. Jahrhunderts. S.461f.

<sup>438</sup>Orzechowski, Norman: Kleist in den Bühnenbildern des 19. und 20. Jahrhunderts. S. 457.

zu sein. Die Kritiker waren im Übrigen größtenteils nicht ausgetauscht worden. Anders sah die Situation für die bekannten Gesichter des NS-Theaters aus. Für sie bedeutete das Spielen in den Alliiertenzonen gerade während der ersten Jahre nach dem Krieg und in Zeiten der Entnazifizierung für die Schauspieler ein ständiges Taktieren. Mancher Schauspieler missfiel beispielsweise aufgrund seiner Vorgeschichte der US-Zone, doch wurde er in der französischen Zone dann mit offenen Armen und Theaterengagements willkommen geheißen.<sup>439</sup> Überhaupt erwies sich die Beurteilung der Schuldhaftigkeit der Theaterschaffenden von Seiten der Alliierten als schwierig. Die US-Macht vertrat die Auffassung, dass diese wegen ihrer Stellung als dem politischen Leben entrückten Künstler wohl nicht gezwungen worden wären, der Partei beizutreten. Sie taten dies nach Ihrer Ansicht dann hauptsächlich aus Karrieregründen. Gründgens war nach mehreren Entnazifizierungsprozessen und Lagerinhaftierungen nun ein gebrochener Mann. Zumindest auf der Berliner Bühne, wo ihn die Russen wieder auftreten ließen, gefiel er dem angespannten Publikum und den Kritikern nicht mehr.<sup>440</sup> Er konnte schließlich jedoch in seiner Heimatstadt Düsseldorf weiter vorrangig als Theaterintendant arbeiten. Und auch als Schauspieler in der Rolle des *Figaro* oder *König Ödipus* gefiel er dort der Lokalpresse.<sup>441</sup> In seinen Schriften betonte er geschickterweise immer wieder die unpolitische Gesinnung eines wahren Künstlers.

*Der zerbrochne Krug* wurde bereits 1945, nachdem Gmelein aus dem Konzentrationslager zurückgekehrt war, durch ihn als Spielleiter am Hamburger Besenbinderhof inszeniert. Offensichtlich mit Erfolg, denn wenig später wurde er zum Präsidenten der Bühnengenossenschaft berufen und schuf noch bis zu seinem Tode 1959 zahlreiche Zimmertheaterstücke, die Vorbilder für viele neu entstehende, kostengünstig und schnell realisierbare Theater quer durch Deutschland werden sollten.<sup>442</sup> Jürgen Fehling durfte, von

<sup>439</sup>Vgl. hierzu z.B.: Daiber, Hans: Deutsches Theater seit 1945. S.42-50. Daiber sieht in der Entnazifizierung eine „Tragikkomödie der mittleren Talente und Unbegabten“(S.50), da diese aufgrund mangelnder Mittel sprich Einfluß, Beziehungen und Vermögen, sich nicht ihre politische und moralische Unschuld erkaufen konnten. Doch nicht jeder berühmte Theaterwirkende war etwa ein Freund Zuckmeiers. Und sogar nicht ganz so berühmte Persönlichkeiten wie George oder Gründgens, deren Schritte jedem, auch den Alliierten bekannt waren aufgrund ihrer das NS-Regime überdauernden Omnipräsenz, hatten wohl dank Neids und Konkurrenzdenken ihrer Kollegen, die den Alliierten nur allzu gerne in vielen Fällen als Denunzianten dienten, nun durchaus einen größeren Nachteil.

<sup>440</sup>Am 3. 5.1946 bei „Snob“ von Sternheim in der Rolle des Christian Maske. Alles wartete gespannt und mit Gejohle auf seinen Auftritt. Auf dem Schwarzmarkt waren extrem hohe Preise für die Karten gezahlt worden. Doch sein Auftritt fiel, glaubt man den Kritiken, blass aus. „Er hatte sein kaltes Charisma verloren“. Zitiert nach Daiber, Hans: Deutsches Theater seit 1945. S.47.

<sup>441</sup>Vgl. hierzu: Daiber, Hans: Deutsches Theater seit 1945. S.90f.

<sup>442</sup>Vgl. hierzu z.B.: Daiber, Hans: Deutsches Theater seit 1945. S.76f. Helmuth Gmelin, der schon vor 1935 bereits Pläne für ein „Theater ohne Vorhang und Rampe“ hatte, schuf mit dem sogenannten Zimmertheater einen Theatertyp der 1940er und frühen 50er Jahre. Die Nähe zum Publikum begünstigte typische

der US-Zone zum Leiter des Hebbel-Theaters berufen, dort nach einem Eklat mit der Sowjet-Zone nicht mehr arbeiten. Der gebürtige Schweizer Emil Jannings, der als offizieller „Nazi und Preuße“ schlechte Karten hatte, erhielt in Deutschland Berufsverbot, in seinem Fall waren sich die Zonen einig, nahm die Österreichische Staatsbürgerschaft an, durfte dort aber auch nirgendwo mehr spielen und starb bereits 1950. Mit der Währungsreform vom Juni 1948 waren die Theaterkartenpreise ins Horrende gestiegen und das Publikum blieb den großen, teilweise wieder instandgesetzten Häusern fern. Von den ehemals 419 Bühnen waren nur noch 104 geblieben, davon 42 in Gesamtberlin.<sup>443</sup> Düsseldorf, wo Gründgens hin zurückgekehrt war, hatte es relativ gut getroffen, da der Fundus nur wenig beschädigt worden war und noch vier Spielstätten existierten, darunter das Düsseldorfer Opernhaus, mit dem neugebauten Saalbau in Essen eine der beiden bestausgestatteten Spielstätten des Westens. Berlin war nicht mehr das Zentrum, auch in kultureller Hinsicht. Die Berliner Theaterbetriebe hatten ihre herausragende Stellung verloren. Stattdessen wurden die staatlichen Fördergelder gleichmäßig verteilt, wodurch die ehemals von den Nazis als „Provinz“ abgeurteilten Theater kleinerer Städte profitierten. Einige, im NS-Staat weniger beachtete Theater gewannen so, wieder oder erstmalig, an Bedeutung. Mit Berlin gleichrangig als Theaterzentrum existierten nun München, Hamburg, Köln, Düsseldorf, Frankfurt und der größte deutsche Ballungsraum, das Ruhrgebiet.

In den Fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts zeichnete sich allmählich ein Wandel ab, denn den Deutschen ging es wieder besser, zumindest materiell, und dies wollte man auch bei den Bühnenbildern demonstriert sehen, welche wieder repräsentativer sein sollten. Einzelne Regisseure wie der Regisseur Gustav Rudolf Sellner prägten einen ganz eigenen, neuen Stil, der Vorbild für etliche andere Theater wurde. Sein strenger Stil am kleinen Darmstädter Theater entsprang dem Expressionismus und war für eine „strikte Trennung“ von Publikum und Schauspielern unter Einsatz einer Rampe, die „diesen geheimnisvollsten Teil des Theaters, der das Theater überhaupt erst zum Theater macht: ein Schauspieler ohne Rampe bleibt ein verkleideter Mensch...hinter der Rampe erst wird er zum Schauspieler, zu einem Teil des Spiels, das dem Zuschauer paradoxerweise nur

---

Stilelemente, wie den spärlichen Einsatz von typischer Theatralik, sprich wenig Schminke, keine Kostümierung, keine übertriebene Gestik und Mimik und kein Bühnenbild. Die Zuschauer sahen die Darsteller so genau wie bei einer Nahaufnahme im Film, nur eben live. Die Schauspieler nahmen die Reaktionen des Publikums stärker und unmittelbar wahr, was sich auf ihr Spielen auswirken konnte.  
<sup>443</sup>Eine Karte kostete 60 (West-) bis 70 (Ost-)Mark und rund 15% weniger Zuschauer wollten sich dies leisten. Vgl. hierzu z.B.: Daibler, Hans: Deutsches Theater seit 1945. S.91.

dadurch nahekommend, dass es durch die Rampe von ihm abgerückt wird.“<sup>444</sup> Dabei war ihm ein gewisses Pathos wichtig „ohne das es kein großes Theater geben kann – für das Pathos, versteht sich, das den vor diesem Begriff Schauernden dennoch erreicht.“<sup>445</sup> Somit gab es bei Sellner im Gegensatz zu seinen zeitgenössischen Kollegen wenig Naturalistisches zu sehen. Er wollte nichts mit den Mitteln des Films vergleichbares schaffen, sondern Theater als reine Kunstform, mit maskierten Mimen. Sellners Bühnenbildner Mertz verband verschiedenste Elemente des Mobiliars zu einer abstrahierten Einheit. Das bedeutete konkret, dass der Raum, in dem sich die Figuren während der Handlung aufhielten, an den dramatischen Verlauf und die Intention des Stückes angepasst sein sollten und diese abstecken mussten. Die Bühnenbeleuchtung sollte nicht eine bestimmte Stimmung erzeugen, sondern der künstlerischen Aussage dienen.<sup>446</sup> Für manche Kleist-Werke war diese spezielle Auffassung geeignet, denn die beiden somnambulen Inszenierungen des Jahres 1952, *Der Prinz von Homburg* und *Das Käthchen von Heilbronn* spielten beide ja wie bereits belegt, in einem typisierten, fest abgesteckten, symbolträchtigen Szenario. Für andere Werke, wie *Amphitryon* (1961 in Darmstadt inszeniert), war ein derart extrem antinaturalistischer, symbolhafter Stil allerdings weniger geeignet und wirkte rasch übertrieben: die Villa sah aus „wie eine Mittelmeerpension für sparsame Leute“, und die Nacht-Beleuchtung des ersten Akts ließ diese sogar wie „eine schlecht-beleuchtete Montagehalle“<sup>447</sup> wirken. Die mit Baustoffen befleckten Kleider wurden mit denen von Bauarbeitern verglichen: Auch Alkmene war derart gekleidet, als habe sie „gerade im Hause die Decke geweißt.“<sup>448</sup> Kritiker wie Bertolt Brecht bezeichneten Sellners Stil als wenig innovativ, sondern vielmehr als „Reichskanzleistil“<sup>449</sup>. Den Zuschauern altbekannter Klassiker wie Kleists Dramen wurden

<sup>444</sup>Hensel, Georg, in: Kaiser, Hermann: 300 Jahre Darmstädter Theater in Berichten von Augenzeugen. Von der Landgräfin Elisabeth Dorothea bis Georg Hensel zusammengestellt und mit Kurzbiographien versehen von Hermann Kaiser. Eduard Roether Verlag, Darmstadt 1972. S.174f. Künftig zitiert als: Hensel, G. In: 300 Jahre Darmstädter Theater in Berichten von Augenzeugen.

<sup>445</sup>Ebenda.

<sup>446</sup>Vgl. hierzu: Hensel, G. In: 300 Jahre Darmstädter Theater in Berichten von Augenzeugen. S.175.

<sup>447</sup>Hensel, Georg: Kritiken. Ein Jahrzehnt Sellner-Theater in Darmstadt. Reba-Verlag, Darmstadt 1963. S. 313.

<sup>448</sup>Ebenda.

<sup>449</sup>Unter dem Begriff „Reichskanzleistil“ fassten Kritiker normalerweise die grobe, an die NS-Ästhetik anknüpfende, neoklassizistische oder heroische Bauweise verschiedener streng und kalt wirkender Baudenkmäler, wie einiger noch heute das Städtebild mitprägender Hochhäuser, zusammen, welche in den 60er und 70er Jahren des 20. Jhd. erbaut wurden. Dies geschah unter anderem durch Albert Speers ehemalige Mitarbeiter, wie dem Düsseldorfer Architekten Helmut Hentrich, der im NS-Staat auf der „Gottbegnadeten-Liste“ stand, und für die Organisation Todt unter Einsatz von Zwangsarbeitern und Kriegsgefangenen bereits Gebäude errichtete. Brecht oder der österreichische Schauspieler und Theaterregisseur Fritz Kortner beziehen sich in ihrer Kritik jedoch auf das Darmstädter Bühnenbild, dessen

demnach gerne mit stilistischem Pathos gezeigt, während moderne Stücke a la Brecht sich eher für einen neuen Rationalismus, Minimal Art und andere sich langsam neu herausbildende Kunstströmungen zu eignen schienen, da sie offensichtlich die Tristesse der Realität, Deutschland war gescheitert, es mangelte an Sinnhaftigkeit, zeigten, welche durch stilistisches Allerlei, so schien es immer mehr, nur noch halbherzig verdeckt werden konnte.

Generell lassen sich für die ersten beiden Jahrzehnte nach dem Krieg für die Ost- und Westbühnenbilder demzufolge zwei Grundtendenzen feststellen. Zum einen „eine stilisierend-ästhetisierende, die sich dem Text gegenüber in einer gewissen Unverbindlichkeit hält, und eine interpretierende, die dem Text gerecht zu werden versucht.“<sup>450</sup> Dabei wurde in den Fünfziger Jahren ein neuer, eigener Kunststil entwickelt, der sich auch in den Bühnenbildern der Kleistinszenierungen widerspiegelte. Weg vom Monumentalismus der NS-Zeit, mit Hilfe der Einflüsse der experimentellen, verspielten Zwanziger Jahre hin zur Asymmetrie, die in der realen Architektur und im Design zu sehen war. Neue Materialien eröffneten diese neuen Möglichkeiten der Gestaltung, wie beispielsweise der Einsatz von Stahlbeton, der trotz einer Unausgewogenheit der Träger genug Stützkraft besaß. Mit Messingarmaturen, Glasbausteinen und Kunststoffelementen wurde neuer Schwung demonstriert.<sup>451</sup>

Goebbels hatte 1945 den Begriff des „Eisernen Vorhangs“ dem Theater entlehnt und für die von den Russen annektierten Ostgebiete eingeführt. Nun wurde dieser Begriff zum Symbol der Spaltung Deutschlands. Beide Systeme konkurrierten miteinander und auch der Theaterbetrieb war Teil dessen. Für die Künstler bedeutete dies, dass nur der im Ost- oder Westteil Berlins eine Chance bekam, der sich zuvor nichts hatte zu schulden kommen lassen bzw. vom anderen System einen Nutzen gezogen hatte. Sei es eine „kommunistische Gesinnung“, die eine Karriere im Westen unmöglich machte, oder beispielsweise der Besitz von „West-Konten“, die im Osten nicht hingenommen wurden. Zunächst gab es keine gravierenden Unterschiede hinsichtlich der inszenierten Werkauswahl und etwa auch den „Reichskanzleistil“ konnte man an Ost- und Westbühnen sehen. Große Unterschiede bestanden jedoch im Zweck der

---

expressive, stilbildende Ästhetik an die Übertriebenheit, an den leeren Pathos der NS-Inszenierungen erinnerte. Vgl. hierzu u.a.: Seidler, Franz W.: Fritz Todt, Baumeister des Dritten Reichs. Verlag S. Bublies 2000. Oder Viertel, Berthold: Schriften zum Theater. Kösel, München 1970. S. 266f.

<sup>450</sup>Billeter, Erika: Das Bühnenbild nach 1945. Eine Dokumentation. Kunstgewerbemuseum, Zürich 1964. S. 11.

<sup>451</sup>Vgl. hierzu etwa: Orzechowski, Norman: Kleists Dramen in den Bühnendekorationen des 19. und 20. Jahrhunderts. S.457.

Theateraufführungen für Schauspieler und Publikum. Ihering, der sich für Ostberlin entschieden hatte, hatte sofort für ein „Theater der produktiven Widersprüche“ plädiert, neue Inhalte gefordert, gegen Startheater gewettert sowie pädagogische und soziale Absichten beim Regieführen gefordert. Laut Beschluss sollten die Schauspielhäuser „Pflanzstätten der Kultur, der fortgeschrittenen sowjetischen Ideologie und Moral“ sein und „an der Erziehung der Sowjetmenschen aktiv teilnehmen“; analog dazu wurde das Theater in der DDR als Teil der Kulturpolitik Instrument der „sozialistischen Bewusstseinsbildung“<sup>452</sup>. Iherings Forderung nach pädagogischer und sozialer Regie und einem Theater als Pflanzstätte der Kultur ging also scheinbar auf. Doch zunächst bedurfte es sogenannter kompetenter „Stars“.

Zu diesem Zweck war die Ostregierung zuerst bereit tiefer in die Tasche zu greifen als der Westen, wenn es darum ging Theatertalente für sich zu begeistern.<sup>453</sup> Später, nach dem Bau der Mauer, sollte sich dies jedoch ins Gegenteil verkehren.

Seit Ende der 50er Jahre galt es im Westen das Theater für das Bürgertum zu fördern, und somit einen Gegenpol zu den Massenmedien zu erhalten, obwohl die Theaterbetriebe vom Staat und mit diesem zusammenhängenden Einrichtungen subventioniert wurden und somit doch weitestgehend abhängig waren.

In Westdeutschland wurde die Theaterpflege jahrelang kulturpolitisch debattiert. Hierauf legte, wie bereits oben genannt, beispielsweise auch das Darmstädter Theater Wert.

Anders sah es bei der Berliner Volksbühne aus, die sich nun im Ostteil befand. Sie diente der Partei als kulturpolitische Erziehungsanstalt für das Bildungsbürgertum. Die Worte „Die Kunst dem Volke“ ließ die DDR-Regierung vom Gebäude entfernen.<sup>454</sup> Umso besser, dass die Berliner Volksbühne eine Gewerkschaft besaß, welche Betriebsanteile verkaufte, denn so konnte sie die Theaterinteressierten Besserverdiener längerfristig an sich binden. Aus dem Theater für die Arbeiter wurde ein Theater für die Bildungselite, oder die bürgerlichen Schichten, (welche man selbstverständlich nicht mehr als eben solche bezeichnete)

---

<sup>452</sup>Daiber, Hans: Deutsches Theater seit 1945. S.95. Gründgens erhielt in Düsseldorf zunächst 24.000 Mark Jahresgehalt, sein Kollege Fritz Wisten, ab 1950 Intendant an der Ostberliner Volksbühne hingegen 132.000 Mark, einen Teil davon in Westmark.

<sup>453</sup>Ein 1949 durch die in Ostberlin ansässige „Deutsche Wirtschaftskommission“ initiiertes Kulturplan sollte anhand eines Prämiensystems der „Erhaltung und Entwicklung der Deutschen Wissenschaft und Kultur“ sowie der „Verbesserung der Lage der Intelligenz“ dienen. Dafür benötigte Kräfte, wie Ärzte, Lehrer und Künstler kamen in die Gunst sogenannter „Sonderzahlungen“, um beispielsweise ihren Hausbau oder ihre Heizkosten besser decken zu können. Einen rechtlichen Anspruch darauf hatten sie jedoch nicht.

<sup>454</sup>Vgl. hierzu: [www.volksbuehne-berlin.de/deutsch/volksbuehne/archiv/geschichte\\_des\\_hauses/](http://www.volksbuehne-berlin.de/deutsch/volksbuehne/archiv/geschichte_des_hauses/) Quelle: Internet. Letzter Zugriff am 11.1.2013.

welche sich gerne damit assoziieren und in den Kreis der Erlesenen dazugehören wollten. Das Programm, eine Mischung aus Aufführungen moderner, meist DDR-stämmiger Autoren, ausgewählter Klassiker, darunter selten auch Kleist, und Lesungen diktierte der Staat. Die Staatliche Führung ließ sich auch noch eine eigene Loge bauen, wie einst das Naziregime am Gendarmenmarkt.

Seit dem Bau der Mauer im August 1961 waren Theaterbesuche im anderen Stadtteil für alle Berliner verboten. Nur Westdeutsche anderer Bundesländer und Ausländer durften die Ostberliner Theater besuchen. Arbeiten im Osten und Wohnen im Westen, wie es viele Theaterschaffende vorzogen, war unmöglich geworden. Darum und aufgrund der wenig freien künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten an den Ostbühnen, gingen berühmte Theatermitarbeiter in andere Regionen oder kapitulierten, wie bereits einige Jahre zuvor Ernst Legal. Dies blieb nicht ohne Folgen für die DDR. Künstler der Ostblockstaaten mussten oder durften einspringen, aber wollten auch nicht bleiben und sahen Ost-Berlin eher als Sprungbrett für den Westen oder eine internationale Karriere. Der Druck auf die Ostberliner Bühnen erhöhte sich, denn nach dem Mauerbau konnte niemand mehr aus Karrieregründen den Stadtteil wechseln und wer dies doch tat, vornehmlich um sich vom Osten in den Westen abzusetzen, wurde vom DDR-Regime und der Ostpresse als Verräter tituliert und von der Westseite als „Grenzgänger“ isoliert. Die politische Entwicklung und die darin begründete Republikflucht ebenso wie der Bau der Mauer wurde von beiden Stadtteilen in Theaterstücken stofflich verarbeitet.<sup>455</sup> Dabei wurde die politische Meinung des jeweiligen Staates untermauert.

### **3.1.1. Wiederherstellung des klassischen Erbes**

„Gerade dieses prononciert kulturell motivierte Emigrationsbewußtsein, das der Inhumanität des Dritten Reichs die Humanität der Weimarer Klassik als beispielgebenden national- und weltliterarischen Wert gegenüberstellte, grundierte das Erbe-Verhältnis der DDR entsprechend ihrem antifaschistischem Gründungsmythos ebenso wie die geistigen und ästhetischen Orientierungen in der Arbeiterbewegung insgesamt.“<sup>456</sup> Lessings „Nathan der Weise“ war darum das erste Stück des Theaterspielbetriebes des neuen Staates auf der Bühne des Deutschen Nationaltheaters, des Ostberliner Theaters, welches sich

---

<sup>455</sup>So gab es beispielsweise das Drama „Romeo und Julia in Berlin“, welches die Flucht behandelte oder „Schlag 132, eine Ostinszenierung, welche die Notwendigkeit des Mauerbaus hervorhob. Vgl. hierzu: Daiber, Hans: Theater nach 1945. S.224ff.

<sup>456</sup>Ehrlich, Lothar/Mai, Gunther (Hg.): Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht. Stiftung Weimarer Klassik. Böhlau Verlag Köln 2000. S. 8. Künftig zitiert als: Ehrlich/Mai: Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht.

explizit von Anfang an der Klassikerpflege verschrieben hatte. Das altbewährte Stück steht für Humanität und Toleranz, zwei Attribute mit denen auch der Staatsapparat der zweiten deutschen Diktatur assoziiert sein wollte. Dem (klein-) bürgerlichen Publikum gefiel's. Schon um 1830 hatte man Klassiker auf die deutschen Bühnenbretter gebracht, um die Arbeiterbewegung zu unterstützen und sich gerade mit den Klassikern gegen das Bürgertum durchzusetzen. Auch 1919, als die erste deutsche Republik gegründet worden war, sollten die Klassiker als „der Geist von Weimar“<sup>457</sup> für die Stabilität eines noch jungen Systems sorgen.

Weimar sollte nun für die Bewohner der DDR zum Ort der Erinnerung an das Gute der Zeit vor dem NS-Regime werden. Das „Gute“ waren Klassiker wie Goethe oder Schiller, welche bereits vor dem NS-Regime hochgelobt wurden und dem Bürgertum, auch der Arbeiterbewegung, humanistischen Halt und Orientierung boten. Die vergangene Klassik wurde mystifiziert und diente dem neuen, wackeligen Arbeiterstaat als Halt auf den man sich immer wieder berufen konnte. Sie wurde als fortschrittliche Weiterentwicklung der Aufklärung angesehen. Auf diesem geistigen Fundament sollte der DDR-Staat gründen. Entsprechende staatliche Stellen bestimmten über die Auswahl der Klassiker. Kleist schwer einzuordnende Werke, die sich irgendwo zwischen Romantik, Klassik und Moderne befinden, waren dem DDR-Staat nur bedingt dienlich. Der den Klassikern zugeschriebene „Realismus, ihr humanistisches und dialektisches geschichtspolitisches Konzept, ihre Diesseitigkeits-Orientierung (waren) Anlaß für eine intensive Rezeption, während die nachrevolutionäre Individualitätsproblematik der Romantik eher abgelehnt wurde und die Neigung mancher ihrer Vertreter zu einem weltanschaulichen Irrationalismus heftige Kritik hervorrief“.<sup>458</sup> So lautete es offiziell von Seiten der SED. Konkret bedeutete dies jedoch eine Ablehnung von allem Dialektischen zugunsten der Werktreue. Ideen und Thesen dieser Werke, sollten nicht (mehr) für das Jetzt umgedeutet, aber auch nicht weiterentwickelt werden. Man tat dies als irrational oder „reaktionär“ im Sinne Georg Lukács ab.<sup>459</sup> Alles, was an die Romantik erinnerte, sollte vernichtet werden.

---

<sup>457</sup>Zitiert nach: Ebert, Friedrich: Schriften, Aufzeichnungen, Reden. Mit unveröffentlichten Erinnerungen aus dem Nachlaß. Band 2. Dresden 1926. S.149f.

<sup>458</sup>Vgl hierzu u.a.: Haase, Horst u.a.: Die SED und das kulturelle Erbe. Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED. Dietz Verlag Berlin 1988. 2. Auflage. S.397. Hier gibt die SED Selbstauskunft über ihr kulturelles Verständnis.

<sup>459</sup>Vgl. hierzu: Lukács, Georg: Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur. S.55. Durch „das Eindringen der Romantik in das deutsche Spießertum...entstand die folgenschwerste Verdunkelung des deutschen Geistes, denn...die romantische Ideologie...beherrschte am stärksten die deutsche Intelligenz“ aufgrund „ihrer Wurzellosigkeit einerseits und den Versuchen andererseits, auf dem Wege einer objektiv falschen, gesellschaftlich gefährlichen „Tiefe“ dies Elend zu überwinden.“

Die Stadtschlösser in Berlin und Potsdam, die Dresdner Innenstadt, die Garnisonskirche in Potsdam und die Universitätskirche in Leipzig, sie alle fielen der neuen Diktatur zu Opfer. Gelder für die Restaurierung und Instandhaltung flossen jedoch in klassische Gebäude zu denen etwa der Dresdner Zwinger, die Wartburg oder das Weimarer Nationaltheater und der Magdeburger Dom zählten.<sup>460</sup>

In den Theatern, welche wie bereits im einleitenden Kapitel 3.1. erörtert, dazu bestimmt waren, die Klassiker nicht nur an das gebildetere Volk, sondern auch an die Arbeiter zu bringen bestimmte die Parteiführung der SED über das Programm. Der neue Staat sollte so mit dem humanistischen Wertebild assoziiert und verknüpft werden. Dass Klassiker schon im NS-Staat zu ähnlichen Bindungsversuchen der Kulturpolitik erfolgreich an den Theatern aufgeführt werden durften, wurde mit der sozialen Differenzierung gerechtfertigt und offiziell so gebilligt.

Wie die Klassiker nun vermittelt werden sollten, darüber gab Engels Auskunft: unter „Verwandlung“ und Fortbildung“ also „in einer aktuellen wirkungsorientierten Bezüglichkeit.“<sup>461</sup> Marx und Engels liefern offiziell das Konzept für das humanistische „Erbe“ der geistigen Väter Deutschlands, welches durchzusetzen die SED sich zuständig sah. Avantgardistisches, Westlich-Modernes wurde schon früh, als die Linie für den neuen Staat DDR noch diskutiert wurde, abgelehnt. Brecht und Hanns Eisler waren mögliche Pole, auf der anderen Seite Friedrich Wolf oder Johannes B. Becher etwa.<sup>462</sup>

Schließlich lieferte Georg Lukács<sup>463</sup> den idealen Vorgang zur Bildung des geistigen Fundaments der DDR als wissenschaftliche Methode: Goethe und Schiller als die Helden der guten Deutschen, also der DDRler, klassische Aufklärer und somit Vorbilder einer antifaschistischen Linie und Vorbilder für den Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft. Die deutsche Romantik wurde, da sie reaktionär auf die Errungenschaften der Aufklärung und Klassik reagierte abgelehnt und als „irrational“ bezeichnet. So die offizielle Linie der DDR der 1950er und 1960er Jahre unter Walter Ulbricht.

Doch „Diktatorische Systeme, die wie in der DDR einer genormten wie normierenden Ideologie verpflichtet sind, kollidieren bei ihrem Versuch einer planmäßigen Konstruktion

---

<sup>460</sup>Vgl. hierzu: Dietrich, Gerd: Politik der SED. In: Ehrlich, Lothar u. Mai, Gunther: Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht. S.171.

<sup>461</sup>Ehrlich/Mai: Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht. S.10.

<sup>462</sup>Vgl. hierzu: Ehrlich/Mai: Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht. S.10. Goethe stand für den ersten Kulturminister der DDR, Becher, schon in den 1930er Jahren für ein besseres Deutschland ohne Faschismus. Die deutsche Romantik erwies sich jedoch als riskantes historisches Terrain, da ihr avantgardistische Strömungen der Moderne entsprangen, welche der westlichen Welt einen Nährboden bot.

<sup>463</sup>Vgl. hierzu: Lukács, Georg: Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur. S.17-57.

von Gesellschaft, Wirtschaft und Kultur mit der relativen Autonomie und Eigensinnigkeit ihrer Subsysteme, mit den strukturellen Ausgangsbedingungen und den Übergängen traditioneller Mentalitäten. Dies gilt in besonderem Maße für Kunst und Kultur, deren Wesenskern in ihrer Spontanität, Individualität, Subjektivität, Eigensinnigkeit und Normierungsresistenz besteht.“ wie schon Gründgens betont hatte.<sup>464</sup>

In den Theatern saßen seit Beginn der DDR in den Ämtern der Intendanten meistens Herren aus den Parteikreisen. Daher waren alle Intendanten zumindest Mitglieder der SED, Professor Karl Kayser, der Leipziger Generalintendant war sogar Mitglied des Zentralkomitees.<sup>465</sup> Seit etwa Mitte der 1960er Jahre zeichnete sich dennoch in der Literatur und im Theater ein Wandel im Umgang der Erbevermittlung ab. In den nächsten Kapiteln soll untersucht werden, wodurch ein solcher Prozess hervorgerufen wurde und insbesondere inwiefern sich der Wandel auf die Kleistinszenierungen auswirkte. Zwar nahm der Intendant eher eine geschäftsführende als künstlerische-inhaltliche Linie ein, doch wird im Folgenden noch zu untersuchen sein, inwiefern einzelne Inszenierungen „frei“ gelangen und möglicherweise, trotz ihrer kontextuellen Gebundenheit Alternativen fernab vom sozialistischen Ideal boten.

### **3.1.2. Das offizielle Kleist-Bild in der DDR**

Im Prinzip gab es kein offizielles Kleist-Bild in der DDR, Kleist war eine zwar nicht ganz zu leugnende, dafür war er in einem auf Autoren vergangener Zeiten basierendem Kulturstaat noch zu präsent, aber dennoch unbeliebte Randfigur und ein von den Nationalsozialisten missbrauchter Autor. Nicht nur sein Patriotismus, wie in der *Hermannsschlacht* deutlich zum Ausdruck gebracht, wurde von beiden deutschen Staaten in den ersten Jahrzehnten nach dem Nationalsozialismus gänzlich abgelehnt, zu unmenschlich und amoralisch handelten außerdem *Penthesilea* oder *Kohlhaas*. Gerade das in den 1950er und -60er Jahren geforderte sozialistische Vorbild boten Kleists brüchige Charaktere nicht.

Demzufolge gab es in den ersten Jahren der DDR keine Förderung entsprechender Kleist-Inszenierungen an den Theatern. Außerdem waren Kleist-Werke nicht, wie etwa in der BRD, Teil des Unterrichtsstoffes an den höheren Schulen.

Aber nicht nur die extremen oder wankenden Charaktere der Kleistschen Protagonisten waren der SED ein Dorn im Auge. Um „ganz klare positive Ideale und Ziele und ein

---

<sup>464</sup>Ehrlich/Mai: Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht. S.19.

<sup>465</sup>Lediglich die Intendanten der Berliner Volksbühne (Ost) Benno Besson, sowie Walter Felsenstein von der Komischen Oper, beides Gastintendanten, waren nicht in der Partei.

festumrissenes positives Programm<sup>466</sup> zu vermitteln, musste wirklich alles stimmen: das Bühnenbild, die Kostüme, die Musikwahl und die Technik, alles sollte sich dem sozialistischen Staatsideal unterwerfen, nichts sollte widersprüchlich wirken.

Theaterspielformen wie das Zimmertheater, welches sich gerade in den Nachkriegsjahren immer größerer Beliebtheit erfreut hatte, waren aufgrund ihrer anstoßenden Direktheit nicht mehr gefragt. Formalistische Inszenierungen ohne melodiose Musik und Brechts realistisches Theater ohne Vorbildfunktion stand ebenso in der Kritik.<sup>467</sup> Gleiches betraf auch das Improvisationstheater, Avantgardistisches oder etwa die Commedia dell'arte und sogar Shakespeare oder Autoren der deutschen Romantik, im speziellen Kleist. Kleist sollte nicht mehr Teil des Theaters sein.

An Berliner Theatern begann in den 1960er Jahren ein Ringen der Regisseure um die unterschiedlichsten Interpretationsweisen der Klassiker. Die SED bewertete dies zuerst eher als negativ, da es zu einer Abwendung vom Klassikervorbild geschehe. Sie konnte und wollte jedoch nicht mehr in die Theaterarbeit eingreifen. Das einheitliche Klassikerbild begann zu schwinden. Während dieser Phase des Umbruchs inszenierte Adolf Dresen am traditionsbewussten Deutschen Theater verschiedenen Kleistwerke. 1974/75 wagte man sich an der Volksbühne im Rahmen eines offiziellen „Klassiker-Projektes“ mit Molières „Menschenhasser“ oder Hebbels „Nibelungen“ auch an Kleists *Käthchen von Heilbronn*. Provozierend war in diesem Zusammenhang hauptsächlich die neue Definition „Klassiker“ für Autoren, die eher der Romantik zuzuordnen sind.<sup>468</sup>

Im Namen der Kunst wurden Kleistinszenierungen nun doch von Staatsseiten gebilligt. Womöglich auch um eine künstlerische Vielfalt in der DDR zu suggerieren, begann sich das offizielle Kleistbild analog dazu zu ändern, der Kulturbegriff wurde weiter gefasst. Denn um das starre Staatssystem weiter erhalten und sichern zu können, war es von staatlicher Sicht erforderlich, den Bewohnern der DDR eine neue Öffnung für

---

<sup>466</sup>Dymschitz, Alexander: Züge einer neuen Kunst. In: Tägliche Rundschau vom 13.8.1946.

<sup>467</sup>Brechts Inszenierung der Mutter Courage am Deutschen Theater (1949) war voller lebendiger Widersprüche. Die Musik unterbrach die Handlung ständig und das ganze endete auch noch ohne richtiges Ende im Sinne des DDR-Regimes. Eine Katastrophe. Brecht löste damit verstärkte Formalismusdebatten aus. Ihm wurde nahegelegt dem klassischen Theater zu folgen, sprich die Figuren weniger vielschichtig zu gestalten, die Handlung durchgängig zu komponieren und mit einem geschlossenen Ende und Lerneffekt für die Zuschauer zu versehen. Der darauf folgenden Forderung Brechts, sich wenigstens, unter anderem für ein größeres Repertoire, auch Autoren wie Shakespeare zu öffnen, kam die SED-Führung nicht nach. Vgl.: Stuber, Petra: Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater. Forschungen zur DDR-Gesellschaft. Ch. Links Verlag, Berlin 2000. S. 101-109. Künftig zitiert als: Stuber, Petra: Spielräume und Grenzen.

<sup>468</sup>Vgl. hierzu Stuber, Petra: II. Vom Verschwinden des Vorbilds. Klassik auf dem Theater ab 1965. In: Ehrlich, Lothar u. Mai, Gunther: Weimarer Klassik in der Ära Honecker. S.147f. Künftig zitiert als: Stuber, Petra. In: Weimarer Klassik in der Ära Honecker.

andersartiges, westlicheres zu suggerieren. Die Romantik, die als Teil einer widerspruchsvollen gesellschaftlichen und kultur- und kunstgeschichtlichen Entwicklung bewertet wurde, sollte neben der Klassik, mit der Rechtfertigung historischer Phänomene und Vielfältigkeit der Kunst jetzt doch wieder rezensiert werden.

Kleist's *Käthchen von Heilbronn* und seine *Penthesilea* profitierten von dem nun zumindest staatlich gebilligtem Nachholprogramm an den Bühnen Ostberlins. 1978 wurde das *Käthchen* an vier Bühnen inszeniert, nach 15 Jahren Bühnenabstinenz. *Penthesilea* wurde 1978 das erste Mal in der Theatergeschichte der DDR aufgeführt.

Anders sah es da noch an den Provinztheatern aus, bei denen die jeweiligen Landesgremien noch die alte Linie der klassischen Erbevermittlung weiterführten, und an den Schulen, wo Margot Honecker an dem rigiden Bild der Klassikervermittlung festhielt. Hier gab es auch in den 1970er-Jahren noch so gut wie keine Kleistinszenierungen, den *Zerbrochnen Krug* ausgenommen, hier war Kleist noch immer zu rigoros.

Die DDR präsentierte sich nun im neuen, weltoffeneren Gewand und etliche DDR-Regisseure pendelten beruflich zwischen Ost- und Westberlin. Gleichzeitig kehrten etliche Regisseure der DDR den Rücken wie etwa Adolf Dresen dem Deutschen Theater 1977. Ihre Arbeiten wurden mittlerweile auch in Westdeutschland geschätzt. Schließlich war das Thema der Erbevermittlung und ihrer Abgrenzung ausgereizt. In der Mitte der 1980er Jahre bildeten junge Theaterschaffende freie Spielgruppen und die Institution Theater kam ins Wanken. In den späteren 80er Jahren entstanden Interpretationen a la Frank Castorf, die frei von dem ewig währenden Spiel zwischen Staats- und Gegenmodell der inszenierten Klassiker waren.<sup>469</sup> Sie waren somit erstmals eine neue Kunstform, statt sich immer nur mit dem selben Problem auseinanderzusetzen und sich somit stets nur im Kreis des Systems zu bewegen. „Figuren und Zeitgeschichte wurden neu erfunden und montiert.“<sup>470</sup> Auch der Bühnenraum wurde frei interpretiert. Statt an Erfahrungen aus der DDR-Theatergeschichte anzuknüpfen oder diese zumindest unterbewusst miteinfließen zu lassen, wurde so etwas Neues geschaffen. Jedoch nicht ohne künstlerische Inspiration, die Castorf sich aus den unterschiedlichsten weltlichen Strömungen holte. So erinnerten „die leicht fallenden Kleider der Frauen und manche Körperbewegung der Schauspieler...an das Wuppertaler Tanztheater von Pina Bausch.“<sup>471</sup>

<sup>469</sup>Frank Castorf inszenierte u.a. 1986 Goethes *Clavigo* in Gera und 1989 Schillers *Räuber* in Berlin.

<sup>470</sup>Stuber, Petra. In: Weimarer Klassik in der Ära Honecker. S.151.

<sup>471</sup>Stuber, Petra. In: Weimarer Klassik in der Ära Honecker. S.151.

### 3.1.3. Das Kleist-Jubiläum 1977

Die Werke des Autors waren nie völlig aus dem Literaturkanon der DDR verbannt worden, dafür gab es zu viele Verfechter Kleists, die teilweise auch in den entsprechenden Gremien der SED saßen. Zwar stand Kleist nie auf dem DDR-Lehrplan, zwar gab es für ihn selbst in seiner Geburtsstadt Frankfurt an der Oder an dem nach ihm benannten Kleist-Theater während der gesamten DDR keine einzige Inszenierung seiner Werke, doch wurden seine Werke immer noch in relativ hoher Auflage quasi für den Privatgebrauch gedruckt. Namowicz<sup>472</sup> geht von zwei parallel vorherrschenden offiziellen Sichtweisen aus, welche für die Interpretation der Kleistschen Werke galten: zum einen war es die ideologische Sichtweise, welche Kleist als kranken Menschen und reaktionären Romantiker eingeordnet und somit als Gegner der Klassiker aus dem Erbe verbannt hatte, wie bereits erörtert. Zum anderen eine pragmatische Sichtweise, bei der Kleist als Reaktionär auf die Missstände im damaligen Preußen und Realist gedeutet wurde. Seine Figuren konnten nicht als Vorbilder dienen, da sie realistisch gezeichnet waren. Daher wurden die Kleistschen Werke auch zu Beginn der DDR, als Vorbilder gesucht wurden, kaum inszeniert. Die pragmatische Sichtweise wurde im Lauf der Jahre immer stärker vertreten, denn sie bot den Vorteil, dass Kleist nicht völlig verbannt werden musste, was außerdem nicht nur den Verlust des preußischen Dichters für die DDR bedeutet hätte, sondern möglicherweise zu Widerstand hätte führen können. Stattdessen konnte Kleist teilweise im Sinne der DDR-Diktatur instrumentalisiert werden. So kam es der Regierung, bzw. einzelner Gremien<sup>473</sup> nicht ungelegen, dass schließlich das Interesse der intellektuellen Subkultur an Kleist wuchs. Wäre dies nicht der Fall gewesen, hätte es wohl auch nicht die Kleistinszenierungen auf den großen Bühnen gegeben.<sup>474</sup> Diese waren zumindest teilweise von der staatlichen Gunst abhängig und konnten daher eine Systemkritik nur äußerst vorsichtig anbringen. Eine oberflächliche Kritik wurde vom Staat durchaus gebilligt, aus einem Grund: das preußische Junkertum wurde abgelehnt, man wollte ihn als antipreußischen Dichter umdichten, weshalb auch sein *Prinz von Homburg*

---

<sup>472</sup>Vgl. hierzu Namowicz, Tadeuz: Heinrich von Kleist in der DDR. S.161. In: Kreuzer, Hans Joachim (Hg.): Kleist Jahrbuch 1995. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart 1995. Namowicz geht, nach einer zugrunde liegenden 1. und 2. Auflage (mit je 10.000 Exemplaren) der im Aufbau-Verlag erschienenen Ausgabe der Kleistschen Werke (Hg. Helmut Brandt) davon aus, dass in 20 Jahren und 7 Auflagen bis zum Jahre 1980 immerhin rund 70.000 Exemplare verkauft worden seien.

<sup>473</sup>Namowicz nennt hier den Kulturpolitiker Herrstadt.

<sup>474</sup>Vgl. hierzu z.B. die Kapitel 3.3.3.-3.3.5. dieser Arbeit.

gegen Mitte des Bestehens der DDR recht häufig inszeniert wurde.<sup>475</sup> Dieser wurde dann sozialistisch umgedeutet. Das zu Beginn der DDR noch identitätsstiftende Preußentum wurde mit Hilfe der Homburginszenierungen als ausgedient und provinziell abgetan. Nun wollte man sich offiziell als weltoffen, international repräsentieren, um dem Zeitgeist, auch außerhalb der Mauern, zumindest oberflächlich betrachtet näherzukommen.

Gegen Ende der 1970er Jahre wurde die Anti-Preußen-Haltung seitens der SED jedoch für nicht mehr so wichtig erachtet, weshalb weitere Aspekte der Kleistschen Werke immer häufiger offiziell thematisiert werden konnten, insofern sie nicht die allgemeine Ordnung störten und insofern diese nicht allzu laut gegen den Sozialismus sprachen.

Zeitgleich wuchs das Interesse des Regimes an der preußischen Identität als staatsdienendem Element, schließlich befand sich ein Großteil Ostdeutschlands auf den territorialen Hoheitsgebieten des ehemaligen Reiches Friedrich des Großen, und Kleist bot diesbezüglich mit seinem *Prinz Friedrich zu Homburg* eine geeignete Vorlage für nun doch folgende Inszenierungen. Die DDR wollte von der BRD mit Friedrich des Großen und dem Preußentum assoziiert werden. Sie galten (noch immer) in West- und Ostdeutschland etwas, trotz Friedrichs Militarismus und anderer unleidlicher Eroberungspolitiken à la Napoleon. Symbolisch für den Wandel hin zu einer Neuentdeckung des Preußentums war auch die Geschichte des Reiterstandbilds Friedrich des Großen, welches seit 1851 im Ostteil der Stadt Berlin stand, dort, von einem Klotz umhüllt, den zweiten Weltkrieg überdauerte und dann 1950 von der DDR-Regierung entfernt wurde, um schließlich in den späten 1980er Jahren auf Veranlassung Honeckers (die bereits 1980 erfolgt war) sechs Meter östlicher wieder aufgestellt zu werden.<sup>476</sup>

Der 200. Geburtstag Kleists im Jahre 1977 wurde denn auch zum Anlass genommen, offiziell, das heißt in erster Linie von der Seite der politischen Staatsführung, sich zu Kleist zu äußern und seiner zu gedenken. Der stellvertretende Kulturminister der DDR, Klaus Höpcke, sprach denn auch von Kleist als Impulsgeber für den Sozialismus. Ihn „sehend zu beerben“<sup>477</sup> bedeute, sich für den Sozialismus einzusetzen. Diesem Aufruf einer einseitigen, sozialistischen Auslegung seiner Werke, sollten die Theater nachkommen und seine anderen Werke, insbesondere *Penthesilea*, als Symbolfigur eines

<sup>475</sup>Vgl. hierzu beispielsweise die Inszenierung Adolf Dresens am Deutschen Theater, auf die ich im Kapitel 3.2.4. eingehe.

<sup>476</sup>Vgl. hierzu: Giebel, Wieland (Hg.): Das Reiterdenkmal Friedrich des Großen. Berlin Story Verlag. Berlin 2007.

<sup>477</sup>Höpcke, Klaus: Kleist und die Waage der Zeit. In: Die Weltbühne. Ausgabe 42.1977.

Menschen, der in einem falschen System steckt, und daher zugrunde geht, inszenieren. Die nationalistisch konnotierte *Hermannsschlacht* blieb unerwähnt. Und auch in den beiden anlässlich des Gedenkjahres in der DDR erscheinenden Werkausgaben<sup>478</sup>, wird die *Hermannsschlacht* nicht abgedruckt, was nicht passt, wird totgeschwiegen. Zumindest sollte das Kleist-Gedenkjahr 1977 den Startschuss für zahlreiche Kleist-Ausgaben, Biographien und Auseinandersetzungen mit dem Autor geben. Das diese in der Hauptsache eine pragmatische, vereinfachende Sichtweise auf Kleist boten, wurde bereits erwähnt. Dennoch erfolgte von einigen wenigen Schriftstellern, wie dem bereits genannten Kunert, eine differenziertere, nicht unbedingt dem offiziellen Kleist-Bild entsprechende Auseinandersetzung, wie ich im Kapitel 3.3. erörtern werde.

## **3.2. Kleist auf der Bühne der DDR**

### **3.2.1. Einleitung und Auswertung der Spielpläne**

Kleist wurde nie häufiger als zu Zeiten des NS-Regimes inszeniert und war ja gerade in den ersten Jahrzehnten der DDR ein unerwünschter Autor, ein geschmähter „Staatsfeind“. Möglicherweise existiert daher zu den NS-Inszenierungen mehr Forschungsliteratur, möglicherweise ist dies auch mit der kürzeren Zeitspanne der Verarbeitung nach dem Ende der Diktatur begründet. Oder die weniger exzessiv und weniger allumfassend betriebene Aufarbeitung liegt daran, dass sich davon weniger Menschen betroffen wähnen. Möglicherweise sind weniger Deutsche an der selbstbestimmten, eigen motivierten, aktiven (nicht wie etwa durch Entnazifizierungsprozesse von außen vorangetriebenen) Aufarbeitung interessiert. Die staats- und obrigkeitskritische Phase der 1970er Jahre, die zur aktiven Auseinandersetzung führte, scheint weit zurück zu liegen. Letztendlich begünstigt eine Annahme geringerer interessierter Leser auch in dem Fall „Kleistinszenierungen in der DDR“ möglicherweise die fehlende breitere, mediale Auseinandersetzung mit dem speziellen Thema. In der Forschungsliteratur werden zu den Inszenierungszahlen lediglich Schätzungen gemacht. An dieser Stelle sollen daher alle Kleistinszenierungen in der DDR erfasst und anhand der bereits in den theoretischen Kapiteln vorweggenommenen Aussagen diesbezüglich überprüft und analysiert werden. Weder die von mir besuchten Archive der ehemaligen DDR, wie etwa die Akademie der

---

<sup>478</sup>Midell, Eike: Heinrich von Kleist. Heinrich von Kleist. Dramen. Insel-Verlag, Leipzig 1977. Mittlerweile vergriffen. Brandt, Helmut: Kleist. 2 Bände. Bibliothek deutscher Klassiker. Aufbau Verlag Berlin 1977. Ebenfalls vergriffen.

Künste in Berlin, noch Westdeutschlands, wie beispielsweise die Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln<sup>479</sup>, besitzen eine Übersicht über den vollständigen Bestand zu den Inszenierungen während der DDR. Daher soll diese Lücke nun geschlossen werden. Zugrunde liegen die Nachschlagewerke der Archive, welche ich mit den Angaben in der Sekundärliteratur abgeglichen habe. Auch die Forschungsliteratur bietet bisher keine vollständige Übersicht über die Inszenierungen in der DDR. Zusätzlich zu meiner Archivforschung habe ich die Aufführungsdaten mit der Liste auf der Internetseite der Heilbronner Kleist-Organisation verglichen, welche ein lange zurückgreifendes, allerdings bisher auch noch unvollständiges Verzeichnis der Premieren anhand der Selbstauskünfte der Theater, sowie ausgewählter Sekundärliteratur, aufweist.<sup>480</sup>

Ab der ersten Ausgabe des Jahres 1961 wird in dem einzigen Nachschlagewerk der DDR-Theatergeschichte, dem „Theaterdienst“<sup>481</sup> zu den Inszenierungen der deutschen Theater auf eine separate Auflistung der Berliner Bühnen verzichtet. Deren Premieren finden sich ab diesem Zeitpunkt lediglich unter der allgemeinen DDR-Theaterpremierenaufstellung verzeichnet. Der „Theaterdienst“ endet mit dem Jahr 1962 und wird im Archiv der Akademie der Künste von da an durch ihr eigens herausgegebenes Nachschlagewerk „Dramatiker und Komponisten auf den Bühnen der Deutschen Demokratischen Republik“ ersetzt. Mit der Publikation der Broschüre „Wer spielte was? Bühnenrepertoire der DDR“ setzte ab 1977 die Direktion für das Bühnenrepertoire im Auftrag des Ministeriums für Kultur der DDR die Übersichten fort. Dabei richtet es sich, wie im Vorwort der Ausgabe des selbigen Jahres zu lesen ist, nicht nur an Theaterschaffende, sondern explizit auch an die zentralen und örtlichen Leitungen des Staatsapparates, Journalisten und andere medial Arbeitende. „1977 haben die 49 Schauspiel-, 43 Musiktheater-, 39 Ballett- und 12 Puppenspiel-Ensembles 1689 Inszenierungen gezeigt, von denen 722 neu ins Repertoire gekommen sind....Die Vielzahl von Werken aus der DDR, aus der Sowjetunion, und aus anderen sozialistischen Ländern erweist die schöpferische Rolle, die neue sozialistische

---

<sup>479</sup>Die „Sammlung Inszenierungsdokumentationen“ des Archivs der Akademie der Künste birgt zu einigen Kleistinszenierungen der DDR ab dem Jahre 1960 umfangreiche Materialien wie etwa zu den Regisseuren, den Proben, Aufführungen, Rezensionen und dem Bühnenbild. Der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln verdankt diese Arbeit insbesondere zu den NS-Inszenierungen wertvolle Materialien wie etwa Original-Figurinenzeichnungen der Bühnenbildner und etliche Zeitungsartikel.

<sup>480</sup>Die Kleist-Organisation bezieht ihre Aufführungsdaten, welche nur bis 1900 vollständig sind und danach lediglich Premieren erfassen, aus Quellenangaben hauptsächlich älterer Sekundärliteratur sowie Selbstauskünften der Theaterbetriebe. <http://www.heinrichvonkleist.org/index.php/kleist-auf-dem-theater/188-kleist-auf-dem-theater>. Quelle:Internet. Letzter Zugriff am 16.1.2013.

<sup>481</sup>Die Bestände befinden sich in dem Archiv Darstellende Kunst, Akademie der Künste, Berlin.

Bühnenwerke im Gesamtrepertoire der Theater spielen. Das deutsche und das internationale Erbe der Schauspiel...Kultur nimmt ebenfalls einen bedeutenden Platz ein. Das Bühnenrepertoire der DDR weist außerdem einen hohen Anteil an realistischen Werken aus aller Welt auf...Vor allem aber zeigt es sich als ein Repertoire, das in seiner Gesamtheit um die wachsenden Kulturbedürfnisse der Werktätigen und der ganzen Bevölkerung bemüht ist und damit seinen Anteil an der Erfüllung der Hauptaufgabe leistet. Die DDR, das zeigt auch die vorliegende Übersicht, ist eine sehr dynamische Theaterlandschaft.“

Diese Dynamik war anscheinend neu oder zumindest neu für die Inszenierung der Kleist-Werke. Denn erst in den 1970er Jahren begann eine Vielfalt in der Auswahl der inszenierten Werke Kleists. Wie sich im Zitat und hinsichtlich der Aufführungszahlen anderer Jahre ablesen lässt, wurden Kleists Werke sowohl in den Frühjahren der DDR, als auch in den mittleren Jahren der DDR-Geschichte bei weitem seltener inszeniert, als Klassiker wie Goethe oder Schiller. Dies wandelte sich tatsächlich stark zu Beginn der 1970er Jahre. Zwar nahmen 1977 die Spitzenplätze die DDR-Autoren Strahl (mit 427 Aufführungen des Stückes „Ein irrer Duft von frischem Heu“) oder Gelman (mit 309 Aufführungen des Werkes „Protokoll einer Sitzung“) ein. Bei den klassischen Autoren führte allerdings anstelle von Schiller und Goethe nun Shakespeare gefolgt von Kleist mit seinem *Zerbrochener Krug*. Mit der Spielzeit 1990/91 wurden die Theater der neuen Bundesländer durch die Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins erfasst. In den letzten drei Jahren der DDR kam Kleist hinter Schiller 1988 auf den Platz 30 der meistgespielten Autoren, 1989 noch nicht einmal unter die 50 meist inszenierten Autoren.<sup>482</sup> Die im Rahmen dieser Arbeit erfolgte Auswertung der Spielpläne<sup>483</sup> ergab folgendes Bild für die Inszenierungsstatistik: Insgesamt feierten die Kleistschen Werke auf der Bühne der DDR fast 300mal Premiere. Die in Kapitel 7 aufgeführte Tabelle gibt über die einzelnen Inszenierungen zwischen 1948-1991 Auskunft. Am weit häufigsten wurde *Der zerbrochene Krug* inszeniert. Ihm folgen, mit großem Abstand *Amphitryon* und *Prinz Friedrich von Homburg*. Dies belegt die Grafik zur Summe der Inszenierungen der einzelnen Werke.<sup>484</sup> Verschiedene, teilweise auf zitierter Forschungsliteratur der vorangegangenen Kapitel gestützte Thesen zur gesellschafts- und kulturpolitischen

---

<sup>482</sup>Ebenda.

<sup>483</sup>Siehe hierzu Kapitel 6 „Statistiken und Schaubilder der DDR-Inszenierungen“ im Anhang. Zur Tabelle: Unter Umständen wurde nicht jedes kleinere Provinztheater in den genannten Nachschlagewerken erfasst. Dies ist jedoch ebensowenig in anderen Nachschlagewerken zum NS-Staat bzw. zur BRD der Fall gewesen.

<sup>484</sup>Grafik 1. Alle Grafiken befinden sich im Anhang dieser Arbeit.

Situation in der DDR als Ausgangsbasis nehmend, ließen sich folgende Feststellungen zu den Inszenierungen machen:

Die Anzahl der Stücke nach Jahren<sup>485</sup> ist nicht durch den Mauerbau 1961/62 zurückgegangen. In den Folgejahren, diese als mögliche verspätete Reaktionszeit der Theaterbetriebe auf politische Großereignisse angenommen, wurde Kleist ebenso häufig oder wenig häufig inszeniert wie etwa Ende der 1960er Jahre oder Mitte der 1980er Jahre. Im Jahr 1961 wurden die Kleistschen Werke sogar mit 1952 am dritthäufigsten in der DDR-Geschichte inszeniert, nach 1977, dem Jahr des 200. Geburtstags Kleists, und 1987, ebenso einem Kleistgeburtstag. Obwohl Kleist auch 1957 und 1967 Geburtstag gefeiert hätte, betraf dies nicht die DDR-Bühnen. In diesen beiden Jahren wurde Kleist sogar besonders wenig (nämlich zwei- bzw. dreimal) inszeniert.

Im Kapitel 3.1.1. wurde zwischen den Phasen des Theaterbetriebs in der Zeit von 1949-1968, welche sich in etwa mit der Ära des ersten DDR-Staatsministers, Walther Ulbricht deckt, sowie mit der Zeit nach 1968 bis 1989 sprich der Ära Erich Honeckers unterschieden. Gerade rechtzeitig vor der offiziellen Staatsgründung der DDR war ein Theaterkonzept entwickelt worden, welches sich aufgrund verschiedener gesellschaftspolitischer Entwicklungen in den nächsten zwanzig Jahren der jungen DDR immer wieder wandeln musste und dennoch schließlich vollkommen überholt und somit gescheitert war. Gegen Ende der 1960er Jahre war die staatlich gelenkte Funktion des Theaters als System-bildend und stärkend in den Hintergrund getreten, Klassiker hatten demzufolge ihre Bedeutung für den Staat verloren. Der Regierungswechsel weckte kurzfristig die Hoffnung auf eine Lockerung der betriebenen Erbevermittlung und Öffnung zum Westen hin. Tatsächlich, wie in den Grafiken 2 und 3 zu sehen, hatte dieser Wandel einen Einfluss auf die Kleistinszenierungen.<sup>486</sup> Zumindest im ersten Jahrzehnt des Honecker-Regimes wurde Kleist etwas häufiger inszeniert, während auch das Interesse der Autoren und der Filmemacher an Kleist wuchs. Diese breitere Rezeption und damit einhergehende Öffnung für die Person Kleist und sein Gesamtwerk war wohl der Grund für eine größere Vielfalt an den inszenierten Kleistwerken, die sich in den 1980er Jahren deutlich bemerkbar machte. Zwei weitere Thesen waren allerdings nicht haltbar. Beide betrafen die Inszenierungen in Berlin. Die erste Vermutung, die sich nicht bestätigte, war, dass es einen Unterschied in der Inszenierungspraxis und der Inszenierungsvielfalt in

---

<sup>485</sup>Grafik 3

<sup>486</sup>Grafik 2 und 3

Ostberlin im Verhältnis zu den anderen Städten der DDR gab. Zwar wurde Kleist in Berlin häufiger als in anderen Städten inszeniert, doch die Vielfalt der Stücke wurde nicht durch Berlin allein bestimmt.<sup>487</sup> Ein Wandel hinsichtlich der gespielten Stücke ließ sich im Osten des geteilten Deutschlands nicht stärker ausmachen als an anderen Orten.<sup>488</sup> Die zweite zu belegende oder revidierende These betraf die sich ändernde Inszenierungsmenge durch den Wandel der *Homburg*-Rezeption. Die Tabelle (Grafik 6) zeigt, dass das Stück über den preußischen Prinz in den Anfangsjahren zwar gemieden wurde, doch seit den 1960er Jahren relativ konstant, mit leichtem Anstieg zu den Spätjahren der DDR hin, inszeniert wurde. Die durch Honecker veranlasste Wiedererrichtung des Preußendenkmals in den frühen 1980ern war demnach lediglich ein Schaustück, oder zumindest ohne Auswirkungen auf die Aufführungszahlen des *Prinz Friedrich von Homburg*.

### 3.2.2. DDR-Inszenierungen vor und nach 1968

Wie bereits im Kapitel 3.1.1. umrissen, sollte das Theater der DDR gerade in den ersten beiden Jahrzehnten nach Staatsgründung dem Regime als Identitätsstifter dienen. Künstler hatten sich dieser höheren Aufgabe unterzuordnen. In der Rubrik „Premieren der Woche“ im Theaterdienst-Journal vom 28.4.1962 findet sich folgender Aufruf: „Künstler und Kulturschaffende! Kämpft voller Leidenschaft mit der Kunst als Waffe für den Sieg des Sozialismus, für den Frieden! (Aus den Mai-Losungen 1962). Darunter findet der begeisterte Leser noch folgendes: „Die Theaterredaktion beglückwünscht alle Theaterschaffende zum 1. Mai.“<sup>489</sup> Der Begriff „Kultur“- bzw. „Theaterschaffende“ wurde, wie bereits im ersten Teil meiner Arbeit beschrieben, vom NS-Propagandaministerium erfunden, um den Arbeitscharakter der künstlerischen Berufe hervorzuheben und diese damit weniger abgehoben, weniger avantgardistisch wirken zu lassen. Hier zeigt sich, dass das DDR-Theater offenbar an diese NS-Sichtweise nahtlos angeknüpfte. Künstlerische Selbstdarstellung war nicht mehr gefragt, stattdessen sollten sich Hauptdarsteller dem höheren Dienst, den klassischen Werken der Aufklärung von Lessing, Goethe oder Schiller unterordnen und die jeweilige Rolle nicht mit zu viel charakterlicher Komplexität füllen. Dies hätte scheinbar vom positiven Helden nur abgelenkt. Anstelle einer authentischen Verkörperung der jeweiligen Dramenfigur wurde für das

<sup>487</sup>Grafik 4. Die Reihenfolge der aufgelisteten Städte erfolgte anhand der Summe ihrer Kleistinszenierungen.

<sup>488</sup>Grafik 5

<sup>489</sup>Im Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste.

humanistische Theater gearbeitet, welches durch Rollenstereotype, und da war man den Nationalsozialisten in den Gründungsjahren des NS-Regimes nicht unähnlich, idealistische Handlungsvorbilder für ein illusionistisches Theater schuf. Der kämpferische Hermann und das übertrieben folgsame Käthchen wichen einem neuen, der Zeit angemessen erscheinenden Männer- und Frauenbild. Es galt nun für die Schauspieler nachvollziehbare Figuren, die wie Menschen aus dem Alltag wirkten, möglichst authentisch zu verkörpern. Das Bühnenbild und die Kostümierung durfte dabei nicht herausstechen, sondern hatte sich gemeinsam mit den Darstellern einer Generalaussage unterzuordnen. Diese stand stets unter der Prämisse des Humanismus, denn auf ihm sollte das Selbstbild der Bewohner der DDR als der moralisch besseren Nation der Deutschen (im ständigen Wettkampf mit der BRD) gründen. Mit Fortschritt und Harmonie wollte die zweite deutschen Diktatur assoziiert werden. Gleichzeitig sollte das geistige Fundament in Form von der klassischen Erbevermittlung wie oben bereits erörtert, dabei nicht nur identitätsstiftend, sondern auch staatslegitimierend sein. Die in den Kleistwerken angelegten, extremen, vielschichtigen, nicht so einfach einzuordnenden oder verdächtig überzogen wirkenden Charaktere waren demnach nicht zweckdienlich für das Leitbild des staatlich kontrollierten Theaters. Dieses Leitbild war der interessierten Öffentlichkeit anhand der einzigen Theaterzeitschrift der DDR bekannt gemacht worden: „durch lebendige Menschen auf der Bühne verdichtete Abbilder konkreter Menschen vorzuführen und damit die Illusion, den Schein zu erzeugen, es handle sich um reale Bewegungen dieser Menschen gegeneinander und miteinander, kurz...ein wahrhaftes Abbild des gesellschaftlichen Lebens einer bestimmten Zeit mit ihren Hintergründen und treibenden Hauptkräften.“ zu schaffen.<sup>490</sup> Man erwartete demnach einen Pseudo-Historismus hinsichtlich Bühnenbild und Darstellern, alles sollte der gerade vorherrschenden Vorstellung von der Zeit, in der die klassischen Werke angelegt waren, entsprechen und somit werktreu inszeniert werden. Mitte der 1960er Jahre boten jedoch etliche Theater alternative Interpretationen zu dem geforderten Inszenierungsstil der SED. Die wichtigsten Theater der DDR waren in Berlin verortet: die nach dem Ende des Nationalsozialismus weiterbetriebenen Bühnen der Staatsoper, die Volksbühne und das Deutsche Theater. Weitere große Theater mit hohem Zuschaueranteil und größerer staatlichen Förderung waren das als Musiktheater betriebene Metropol, welches schon zu NS-Zeiten existierte,

---

<sup>490</sup>Erpenbeck, Fritz. In: Theater der Zeit 1949. Heft 3. S.2. Vgl. hierzu: Ehrlich, Lothar; Mai, Gunther (Hg.): Weimarer Klassik in der Ära Honecker. S.139.

an welchem jedoch hauptsächlich Operetten und nie Kleist inszeniert wurde, die Komische Oper, die Kammerspiele und das Berliner Ensemble. Aber auch Leipzig und Dresden schufen einen typischen Stil, alternativ zum Vorherrschenden. Im Folgenden werde ich mich auf einige ausgesuchte Kleist-Inszenierungen an führenden Bühnen der DDR konzentrieren. Die Auswahl fiel zum einen auf das Deutsche Theater in Berlin, da dieses bereits im Nationalsozialismus Kleist aufführte, wie von mir in den vorhergehenden Kapiteln untersucht wurde und so ein direkter Vergleich möglich ist. Zudem gab es am Deutschen Theater die außergewöhnliche Begebenheit einer fast gleichzeitigen *Homburg*-Inszenierung mit zwei West-Berliner Inszenierungen. Geschehen in den 1970er Jahren, also in Zeiten des gesellschaftlichen und kulturellen Umbruchs. Weiter werde ich Wolfgang Engels *Penthesilea*-Aufführung am Staatstheater Dresden untersuchen, da diese Inszenierung vielbeachtet war und einen guten Ausblick von den Berliner Bühnen ins Landesinnere der DDR ermöglicht. Beginnen werde ich jedoch mit einer Freilichtbühnenaufführung der *Hermannsschlacht*. Am Harzer Bergtheater Thale inszenierte Curt Trepte 1957 den nach dem 2. Weltkrieg ansonsten verschmähten Hermann mit neuer Ideologie und erneutem, großem Erfolg. Im folgenden Kapitel werde ich daher auf diese Inszenierung explizit eingehen.

### **3.2.3. Die Hermannsschlacht auf der DDR-Bühne**

#### **3.2.3.1. Die Hermannsschlacht auf der Freilichtbühne der DDR**

Zur *Hermannsschlacht* hatte es bereits 1922 einen Stummfilm gegeben, bevor sie dann wie im ersten Teil der Arbeit belegt, im Sinne der Nazis umgedeutet wurde. 1957 wurde die *Hermannsschlacht* das erste Mal wieder aufgeführt und dann erst wieder nach 25 Jahren. Während die eigenwillige Version von Claus Peymann, die am 30. Oktober 1982, wieder in Bochum, Premiere feierte, auf weltweite Beachtung stieß, war das positive Medienecho zur Premiere einer auf ganz andere Weise ungewöhnlichen Version von Curt Trepte am Harzer Bergtheater ein Vierteljahrhundert davor eher gering. Dabei war *die Hermannsschlacht* seit jeher für die Freilichtbühne prädestiniert, und nicht wie im Falle Peymanns für ein geschlossenes Theater.

Der Theaterregisseur und Schauspieler Trepte war im Nationalsozialismus aufgrund seiner KPD-Parteizugehörigkeit politisch verfolgt worden und daher emigriert. Im ukrainischen Exil, am Deutschen Gebietstheater Dnjepropetrowk, spielte er seine liebste Rolle, die des

Ruprechts im *Zerbrochnen Krug*.<sup>491</sup> Nach der Verbrämung der *Hermannsschlacht* gerade in den Anfangsjahren der NS-Diktatur wagte er, der bereits in der DDR als Schauspieler und Regisseur an den Städtischen Bühnen in Leipzig gearbeitet hatte, sich als erster wieder an den vieldiskutierten Stoff, auf der geschichtsträchtigen Harzer Bühne. Hier hatten schon die ersten Hexentänze stattgefunden, hier war in der Weimarer Republik die völkische Bewegung initiiert worden. Und als die Nationalsozialisten zur Staatsmacht gewählt worden waren, waren auf dieser idyllisch gelegenen Bühne auf einem von alten Wäldern umgebenem Berg mit Blick über die Täler und in die weite Ferne nicht nur Thingspiele, sondern ebenso Kleists *Hermannsschlacht* mit großem Erfolg beim Publikum in Szene gesetzt worden.

In der Phase der DDR wurde die Harzer Freilichtbühne unter der Bezeichnung „Harzer Bergtheater Thale“ und als offizielles Vorbild aller DDR-Freilichtbühnen geführt.<sup>492</sup> Zu verdanken hatte sie dies vor allen Dingen den Inszenierungen Curt Treptes. Seine *Hermannsschlacht* rief statt gegen die Erbfeinde der Nazis nun gegen den kapitalistischen Feind auf. Die Inszenierung von 1957, die auf ein Kleistgedenkjahr fiel, und bei der sogar Walter Ulbricht im Publikum saß, setzte nun die ideologischen Grenzen zwischen den sozialistischen Staat und jede Form von Amerikanisierung. Also wurde die *Hermannsschlacht* erneut, wie bereits von den Nationalsozialisten, zu eigenen politischen Zwecken instrumentalisiert und hierzu umgedeutet. Dies missfiel zwar etlichen Kritikern, aber wohl nicht dem Publikum. Die gelungene Aufführung wurde zum Publikumsmagnet und zum Richtungsweiser kommender Freilichtbühnenspektakel der DDR. Noch 1961, wieder ein Kleist-Gedenkjahr, erinnerte sich Trepte in einem Interview mit dem „Theaterdienst“ gerne an seine Inszenierung zurück und bezog Stellung zu Kleist auf den Bühnen der DDR: „Seit Jahren vertrete ich die Ansicht, dass es eine Notwendigkeit des sozialistischen deutschen Nationaltheaters ist, die Werke eines der größten Dramatiker unseres Volkes ganz für die Bühne zurückzugewinnen. Sowie unserem werktätigen Zuschauer die Widersprüchlichkeit und Tragik dieses zugleich Unglücklichsten der deutschen Dichter verständlich zu machen, ja allen die Größe, Wahrheit und Schönheit seiner Dichtungen zu erschließen.“<sup>493</sup> Trepte wusste um die zahlreichen Kleistanhänger in

---

<sup>491</sup>Newsletter Nr.19/Juni2011. Autorin: Ina Prescher. Archiv der darstellenden Kunst , Akademie der Künste. Berlin.

<sup>492</sup>So auch Treptes Selbstauskunft in: Trepte, Curt (Hg.): Harzer Bergtheater. Tradition und Gegenwart. Zum 60jährigen Bestehen des Harzer Bergtheaters zu Thale. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. Berlin 1963. S.50. Künftig zitiert als: Trepte, Curt: Harzer Bergtheater.

<sup>493</sup>Ebenso zitiert in: Trepte, Curt: Harzer Bergtheater. S.4.

der SED. Der Theaterdienst als einziges Theatermagazin der DDR und ganz im Sinne des Staates, äußerte daher folgende Frage zu seiner Absicht *das Käthchen von Heilbronn* auf die Harzer Naturbühne zu bringen: „Die Einwände, die viele Theaterleute immer wieder gegen dieses Stück erhoben haben, sind aber sicherlich nicht ganz von der Hand zu weisen. Ist in diesem Werk nicht ein Zurückgehen hinter die Aussage von Schillers „Kabale und Liebe“ zu verzeichnen, wo ja bekanntlich die Bürgertochter den Edelmann auf ihre Seite herüberzieht?“ Curt Trepte daraufhin: „Der Vergleich der beiden Liebespaare liegt nahe. „Kabale und Liebe“ ist eine Tragödie, die Liebe der Bürgertochter zum Edelmann musste an den damaligen feudalen Klassenverhältnissen tragisch zerschellen. Kleists „Käthchen“ aber ist ein romantisches Schauspiel im Rahmen der Feudalgesellschaft des Mittelalters mit unwirklichem Schluss- ein Märchen! Aber welches prosaisches Märchen voller Schönheiten und Wahrheiten. ...“Käthchen von Heilbronn“ ist durchaus kein Werk der romantischen Verherrlichung des Mittelalters. Es ist ein zutiefst humanistisches Stück voller Wahrheiten und Schönheiten....Auch ist an eine literarische Gedenkfeier mit Vorträgen aus verschiedenen Werken des Dichters gedacht. Außerdem wird ein Reportagefilm von der Inszenierung der „Hermannsschlacht“ und von dem Premierenbesuch des Vorsitzenden des Staatsrates, Walter Ulbricht, im Harzer Bergtheater der Öffentlichkeit gezeigt werden. Das sozialistische Theater hat Kleist gegenüber eine ehrenvolle Verpflichtung. Es sollte bei dieser Ehrung auch an seinen besten Vorkämpfer, den hervorragenden Kleist-Darsteller Hans Otto, nicht vergessen, der am Preußischen Staatstheater Anfang der Dreißiger Jahre mit großem Erfolg den Prinzen von Homburg und vordem in Hamburg den Grafen von Strahl wie auch die Rolle des Ventidus in der „Hermannsschlacht“ verkörperte.“<sup>494</sup> Trepte versuchte demnach entgegen der Einwände des „Theaterdienstes“ Kleist Käthchen als humanistisches Werk zu deuten. Er erhoffte sich auf diese Weise wohl entsprechende Förderer, die für die Inszenierung nötig waren. Denn Freilichtbühnenspektakel dienen seit jeher als touristische Attraktion idyllischer, aber eher kulturell abgelegener Regionen. Wie bereits bei den in Kapitel 2.3. behandelten Marburger Festspielen etwa, wurden auch hierfür geworben. Statt Werbebroschüren die mit NS-Symbolik und volkstümelnden Schlagwörtern im nationalsozialistischen Jargon gespickt waren, versuchte Trepte sich an einem humanistischen Käthchen im authentischen Mittelaltergewand, um die ostdeutschen Touristen anzulocken. Denn „die Freilichtbühne kann auf eine besondere und

---

<sup>494</sup>Theaterdienst 28 vom 9.7.1961. Archiv der darstellenden Kunst, Archiv der Akademie der Künste, Berlin.

unvergleichliche Weise auch dem gesellschaftlichen Fortschritt dienen“ so Trepte.<sup>495</sup> Das archivierte Material zu den Thaler Kleist-Inszenierungen durch den Schauspieler, Theaterleiter und Regisseur Curt Trepte ist leider bis heute noch in der Bearbeitung und daher nicht zugänglich.<sup>496</sup> Die *Hermannsschlacht*-Inszenierung löste in der Presse heftige Diskussionen aus. „Die Wahl des Stückes wurde als ungeeignet für die Deutschen Festspiele in Thale angesehen.“<sup>497</sup> Eine Zeitung schätzte die Notwendigkeit einer subtileren, geistespolitisch kontrollierten Führung des Publikums offenbar weniger groß ein und lobte die Premiere: „Wir sind der Überzeugung, dass unser Publikum durchaus verstanden hat, worum es Kleist geht.“<sup>498</sup>

Die Inszenierung geschah in politischen Zeiten, in denen etwa ein Georg Lukács und andere bereits das offizielle Kleistbild als einen für den sozialistischen Staat ungeeigneten Dichter geprägt hatten, doch die Resonanz bei der DDR-Diktatur war jedenfalls positiv: „Ich danke den Künstlern und Mitarbeitern des Bergtheaters für ihre guten künstlerischen Leistungen...Ihre Leistungen sind von großer Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Volkskultur“ bedankte sich Walter Ulbricht in „Freundschaft“ bei Trepte.<sup>499</sup> Prof. Schultze von der Ständigen Kommission für kulturelle Massenarbeit beim Rat des Bezirks Halle sagte: „Wir sind überrascht und erfreut über die kluge und erfolgreiche Meisterung dieser schwierigen Aufgabe.“<sup>500</sup>

Das Programmheft gibt Auskunft zum Schauspiel in fünf Akten „in der kritischen Einrichtung für das Harzer Bergtheater.“ Kritisch daher, da das Ensemble der „Deutschen Festspiele 1957“ „erfüllt von der gleichen Sorge, um den Bestand unserer Nation, die Heinrich von Kleist vor 150 Jahren diese Worte sprechen ließ“ ist und sich deshalb dazu entschlossen hätte *die Hermannsschlacht* zu spielen.<sup>501</sup> Es folgt ein Appell zur friedlichen, demokratischen Wiedervereinigung der beiden „gewaltsam getrennten...besten Deutschen in West und Ost“ und eine Forderung der „Freiheit der deutschen Kunst“. Schließlich heißt es: „Im Interesse der Erhaltung der deutschen Einheit, der deutschen Kultur, im Interesse

---

<sup>495</sup>Trepte, Curt: Harzer Bergtheater. S.50.

<sup>496</sup>Die letzte Nachfrage stellte ich am 20.3.2013. Demnächst sind die „10 Regalmeter“ (so heißt es auf einem Flyer des Archivs) von und über Curt Trepte vermutlich wieder zu finden im Curt-Trepte-Archiv, Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste Berlin.

<sup>497</sup>Newsletter Nr.19/Juni 2011. Autorin: Ina Prescher. Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste. Berlin.

<sup>498</sup>Ebenda.

<sup>499</sup>Eintragung ins Gästebuch des Theaters vom 9.6.1957. Zu finden in: Trepte, Curt: Harzer Bergtheater. S.78.

<sup>500</sup>Gästebucheintrag vom 11.7.1957. In: Trepte, Curt: Harzer Bergtheater. S. 79.

<sup>501</sup>Zitiert aus dem Programmheft.

des Lebens unserer Nation erklären wir uns entschieden, gegen alle Bestrebungen angehen zu wollen, die die Spaltung Deutschlands durch die Stationierung atomarer Waffen, die Remilitarisierung und Refaschisierung, die der Tod der geistigen und künstlerischen Freiheit ist, verewigen möchten.“ Die Aufführung stand also unter politischer Markierung, wobei der atomwaffenfreie, friedliche Ostteil trotz aller Wiedervereinigungswünsche nach Auffassung des Ensembles der einzig vertretbare für ein gemeinsames Deutschland, für „den Bestand unserer Nation“ ist. Im Programmheft befindet sich ein erfundenes Gespräch<sup>502</sup> zwischen Adam Müller und Kleist, das Stimmung für die Inszenierung machen soll. Im plastisch geschilderten Gespräch setzen sich die beiden Protagonisten über die gespaltene Nation auseinander. Kleist vertritt einen stark nationalistischen Standpunkt und lässt verlauten: „Weimar wird sich ekeln“ über seine *Hermannsschlacht*, die „Feuer Deutschland in die Adern, wie Gift in Napoleons Därme führe!“. Das die Aufführung auch das Feuer in das Blut des DDR-Publikums schießen lassen soll, macht Rolf Thieme in seinem Aufsatz „Widerstreit der Meinungen“<sup>503</sup> deutlich, als er die Zuschauer dazu aufruft, mitzuteilen, ob nach der Inszenierung „richtigere Begriffe, geläuterte Grundsätze reiner Gefühle...von hier durch alle Adern des Volkes“ fließen würden. Treptes im Interview bereits geäußerte Lesart Kleists als eben nicht wie bei der DDR-Regierung verpönten Romantiker untermauern noch einige Statements Ost- und Westdeutscher Kulturprominenz im Programmheft. So etwa Axel Eggebracht aus Hamburg, der sagt, dass Kleist „das Gegenteil eines Romantikers ist. Er sucht der Welt nicht zu entfliehen- er will wirken, sie verändern.“ Da ihm dies misslang, sei er „zugrundegegangen“. Als wichtigste Autoren für die in dieser *Hermannsschlacht*- Interpretation vertretene Auffassung werden im Programmheft Lion Feuchtwanger, mittlerweile aus Kalifornien, sowie Dora Wentscher aus Weimar zitiert:

„Die Hermannsschlacht ist entstanden aus einem Hassen und Lieben heraus, das wir nicht teilen können, ihre ungebändigte Irrationalität bricht immer wieder durch“, so der Autor von Jud Süß, der weiter betont das Kleists „Schöpferkraft“ ihn ins Innerste des Menschen führte und wider seines Willens zwang die Wahrheit auszusagen. Zum mystischen Ton Feuchtwangers im harten Kontrast stehen dann Dora Wentschers sehr pragmatisch-knappe Worte, die in ihrem Frage-Antwort-Stil etwas an die propagandistischen Appelle aus der NS-Zeit erinnern: „Der Bruderkrieg ist das größte Verbrechen gegen die Nation und ihr sicherer Verderb.“ oder „Rom: Das ist uns Amerika.“ „Aristan: Das ist uns Adenauer

<sup>502</sup>Autorin der 1956 im Volksverlag Weimar erschienen „biographischen Dichtung“ war Dora Wentscher.

<sup>503</sup>Im Programmheft auf S.7.

& Co.“, „Aristan als Verräter seines Vaterlandes“. Im restlichen Teil des Programmhefts werden historische Tatsachen und Zusammenhänge zum Zwecke der geschichtlichen Bildung des interessierten Publikums erörtert.

Die Aufführung, bei welcher Nebenrollen auch mit Schauspielern aus dem Westen besetzt worden waren verlief ohne Pause.<sup>504</sup> Die Bühne des Bergtheaters war natürlich gewachsen, mit Felsen und Bäumen, die in die Szenen integriert werden mussten. „Das große Naturtheater verlangt Massen auf der Bühne. Adäquat den Chören der griechischen Tragödie als Sprecher des Volkes treten in späteren Werken große dramatische Massenszenen in Erscheinung.“<sup>505</sup> Bei der *Hermannsschlacht* wurden die Felsen von Schauspielern erklommen. Trepte verfolgte dabei eine „dynamische Raumregie“ unter der „Erschöpfung und Anwendung aller Elemente des Naturtheaters“.<sup>506</sup> Fotos zur Inszenierung<sup>507</sup> zeigen die Umsetzung der dynamischen Regie durch den Raumgestalter Klaus Poppitz. Die Bühne befindet sich vor sowie links und rechts neben den, wie in einem Amphitheater aufsteigenden Zuschauerrängen. Als Bühnenhintergrund ist der freie Blick auf die Täler und den Himmel gegeben. Die fotografisch festgehaltene Bardenszene zeigt eine große Gruppe Krieger, die in schlichten Jacken aus grobem Stoff gekleidet sind.<sup>508</sup> Sie tragen enge Hosen sowie nach oben hin oval zulaufende Helme, eckige Schilder (vermutlich aus Holz) und Äxte in ihren Händen. Alle knien auf einem Bein um den Barden herum. Neben den Kriegern stehen etliche Bäume und ein Holzzaun, der nicht wie auf der geschlossenen NS-Bühne aus massiven Baumstämmen erbaut wurde, sondern eher wie eine luftig zusammengeschnürter Reisighaufen wirkt. Die Szenerie ist von aufgewirbeltem Staub des sommerlichen Naturbodens oder künstlich erzeugtem Rauch umgeben-genau lässt sich dies anhand der schwarz-weißen Fotografie nicht erkennen. In der Hally-Szene sieht man die Römer in kniehoch geschnürten Ledersandalen und Brustwams über die Tote (gespielt von Ditlinde Rex) gebeugt. Ein blonder Hermann, mit zu einem wilden Zopf grob gebundenem, langen Haar, kniet neben der Leiche. Er trägt eine helle Fellweste und eine kurze Lendenshorts. Der Darsteller, Hermann Stövesand, sieht sehr kernig und dabei zeitlos attraktiv aus. Als Hermanns Abgesandter bei Marbot, gespielt durch Walter Segler, vorstellig wird, sind auf der Bühne kleine Jungen in schlichten Leinenshorts und Umhang

---

<sup>504</sup>Winfried wurde durch Herbert Karsten aus Verden an der Aller oder der Waffenschmied Teuthold durch den Hannoveraner Fritz Trapp verkörpert.

<sup>505</sup>Trepte, Curt: Harzer Bergtheater. S.66.

<sup>506</sup>Trepte, Curt: Harzer Bergtheater. S.68.

<sup>507</sup>Im Bildteil von: Trepte, Curt: Harzer Bergtheater.

<sup>508</sup>Für die Kostümauswahl verantwortlich war Tamara Bansen, für die Anfertigung Sonja Paul.

anwesend. Marbots herausragende Stellung als Suevenfürst wird hier durch seine erhöhte Positionierung auf einem Felsen deutlich gemacht. Marbot fällt auf, da er eine Kostümierung trägt, die an die Brustpanzer und Beinkleider von Samuraimkriegerern erinnert. Und auch seine Frisur wirkt asiatisch. Vom Kostümbildner Max Goldmann geglättete Haare wurden am Hinterkopf zu einem Knoten zusammengefasst. Passenderweise waren zu den Festspielen sogar Gäste aus den sozialistischen Staaten Asiens angereist.<sup>509</sup> In der Schlusszene stehen die Germanen vor und auf einer Steintreppe, die aus etlichen unregelmäßigen Platten zusammengesetzt war. Oben am Treppenabsatz befindet sich die von der Reisingwand umzäunte Holzhütte Hermanns, die dermaßen schlicht wirkt, dass sie nur aufgrund ihrer erhöhten Positionierung als Behausung Hermanns zu erkennen ist. Er steht auf einer Art Balkon dieses spartanischen Häusleins und lehnt sich an das Holzgeländer. Dabei hat er seinen Arm triumphierend, wie zum Hitlergruß, gen Himmel erhoben. Seine Germanen schauen hinauf zu ihm, jedoch mit gesenkten Armen. Die Aufführung wurde musikalisch von Jochen Allihn begleitet, jedoch existieren hierzu keine weiteren Zeugnisse mehr.

Diese extreme Polarisierung auf der künstlerischen Bühne sollte eher eine Ausnahme sein, bevor sich an den Theatern der DDR die Tendenz zum Subversiven durchsetzte. Die Aufführung hatte jedenfalls, wie auch schon die Freilichtspektakel in den Jahren des Nationalsozialismus zuvor, hohe Zuschauerzahlen zu verzeichnen.<sup>510</sup>

### **3.2.3.2. Die Hermannsschlacht-Inszenierung in Leipzig (1988)**

In der DDR wagte man sich erst 30 Jahre später an die erneute Regie der Hermannsschlacht, dieses mal am Leipziger Theater. Karl Georg Kayser inszenierte *die Hermannsschlacht* kurz nachdem man auch im Westen scheinbar genug zeitlichen Abstand zur NS-Verbrämung hatte. Und erst als sich in der DDR ein Wandel der Kleistrezeption vollzogen hatte.<sup>511</sup> Im selben Jahr reagierte auch das Kleist-Theater in Frankfurt an der Oder<sup>512</sup> mit einer *Hermannsschlacht*-Inszenierung, womöglich als Nachwirkung auf die Peymannsche Version.

---

<sup>509</sup>Siehe hierzu: Trepte, Curt: Harzer Bergtheater. S.47.

<sup>510</sup>Vgl. hierzu: Trepte, Curt: Harzer Bergtheater. S.47. Zwischen 1954-1962 fanden 27 Festspiele mit 1000 Vorstellungen vor 1,5 Mio. Besuchern statt. Die Premiere der *Hermannsschlacht* war ausverkauft. S. 47f.

<sup>511</sup>Die Gründe, die zum Teil auch mit einem politischen Wandel zusammenhingen, habe ich in Kapitel 3.1. und 3.2. beschrieben.

<sup>512</sup>Regie führte Michael Holles.

Im Archiv<sup>513</sup> befinden sich bereits für den Verband der Theaterschaffenden der DDR ausgeführte Dokumentationen der Leipziger Inszenierung am 10.1.1988 durch Karl Georg Kayser. Das Bühnenbild schuf Axel Pfefferkorn, die Kostüme kreierte Marlies Knoblauch. Die vorliegenden S/W-Fotografien stammen von Helga Wallmüller und dokumentieren die Premiere. Über die Richtung, welche Kayser bei seiner Interpretation eingeschlagen hat, erfährt der Theaterbesucher bereits aus einem Info-Blatt des Theaters. Hier wird angegeben, dass *die Hermannsschlacht* „eines der schwierigsten, für kaum spielbar gehaltenen Dramen des deutschen Erbes“ sei.<sup>514</sup> Die Konsequenz, welche Kayser daraus zog, war eine ironische Brechung der literarischen Vorlage, um bei den Zuschauern die nötige Distanz zu erzeugen. Statt einer „Inventur der Waffen, die Kleist in seinem Stück vornimmt“<sup>515</sup> ist die Inszenierung als Aufruf zum Frieden zu sehen. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass Kleist, wie aus autobiografischen Zitaten abzulesen ist, keineswegs für einen Einsatz von Waffen war. Bereits als 15jähriger hatte er die familiäre Militärlaufbahn eingeschlagen und in zwei Gefechten um Leben und Tod kämpfen müssen, was ihn, den sensiblen und hochmoralischen Kantanhänger wohl fürs Leben tief gebrannt und einmal mehr verstört hat: „Gebe uns der Himmel Frieden, um die Zeit, die wir hier so unmoralisch töten, mit menschenfreundlicheren Taten bezahlen zu können.“ Dieses Zitat findet sich im Programmheft in einem abgedruckten Aufsatz Thomas Manns, der bekannterweise ein starker Verfechter Kleists war. Im Programmheft ist weiter ein Aufsatz des Dramaturgen Matthias Caffier zu finden, in welchem er betont, dass bei Hermann der Feind kein Gesicht mehr habe, sondern nur noch als Rassenhass (hier gegen die Römer) fortbestehe. Der Hass würde auch die Beziehung zu seiner Ehefrau zerstören, da er die Kommunikationsfähigkeit vernichtet hätte. Seine Rettung wäre gewesen, wenn er gelernt hätte den anderen verstehen zu lernen.<sup>516</sup> Ob der Versuch einer kommunikativen Annäherung im Falle Hermanns und der Römer bei einem reinen Territorialkampf genützt hätte, scheint doch eher fraglich. Daher wird im Programmheft auch noch Christa Wolf zitiert, welche Unterschiede zwischen damals (sie bezieht sich auf den zweiten Weltkrieg) und heute (damit meint sie die Bedrohung Europas als Großnation durch einen Atomkrieg) feststellt, in dem Sinne, dass damals-und hiermit wird indirekt wohl auch Hermanns

---

<sup>513</sup>Archiv der Darstellenden Kunst , Akademie der Künste, Berlin.

<sup>514</sup>In: Dokumentation zum deutschsprachigen Theater, Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste Berlin.

<sup>515</sup>Dokumentation zum deutschsprachigen Theater, Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste Berlin.

<sup>516</sup>Zu finden im Programmheft, ebenda.

Notwendigkeit zum listigen Gegenschlag gegen die Römer zu sehen sein, und Kleists Patriotismus und Franzosenhass gerechtfertigt sei.

Der Titel des Programmhefts und das Plakat zeigen einen Entwurf von Ulrich Hoepfner. Auf diesem lassen sich abgetrennte Gliedmaßen erkennen, in einer ebenfalls abgetrennten Hand steckt noch ein Dolch. Ein abgetrennter Schädel mit unkenntlichem Gesicht birgt einen schmerzhaft aufgerissenen Mund. Doch wer aufgrund dieser grausamen Bilder ebenso grausame Szenen für das Stück erwartet hätte, wäre überrascht worden. So wurde die Aufführung, die mit einigen humorvollen, oder grotesken Szenen aufwartete, bereits von Tonaufnahmen mit sanftem Bardengesang begleitet. Offenbar sollte der Leipziger Opernchor unter Leitung von Andreas Pieske friedliche Töne anschlagen.<sup>517</sup>

Sämtliche Fotografien zur Inszenierung zeigen einen schwach beleuchteten Bühnenraum. Der Bühnenboden ist mit Erde bedeckt. Der Bühnenraum weist wenig Tiefe auf. Die Wandfarbe im Hintergrund ist scheinbar pechschwarz (es handelt sich ja um S/W-Fotografien, daher kann hier nur eine Einschätzung geschehen) und wird durch einen leicht glänzenden, transparenten Vorhang, der an Frischhaltefolie erinnert, bedeckt. Das Mobiliar ist äußerst spartanisch. Caféhausstühle, kleine Klappstühle und -tische zeugen von einem improvisierten Lager. Die ganze Szenerie<sup>518</sup> erinnert ein wenig an eine Zirkusmanege, was einerseits an dem Vorhang und Bodenbelag liegt, andererseits durch die Kostümierung einiger Darsteller geschuldet ist: Die bis auf Hermann voll bärtigen Männer tragen Hüte und Mäntel mit einer aufgesetzt stolzen Körperhaltung, was im Zusammenspiel dieser Aspekte an Zirkusdirektoren erinnert. Zwei Männer haben Bärte, die wie Abraham Lincolns Bart gestutzt sind. Hermann tanzt nicht nur durch seine Bartlosigkeit optisch aus der Reihe. Seine Kleidung ist neuzeitlich, die der übrigen Herren eher wilhelminisch. Statt eines Zylinders oder breitkrepigen Hutes trägt Hermann eine schlichte Wollmütze, wie sie noch heute gerne an der Küste von Seefahrern getragen wird. Im Hintergrund liegt ein überdimensionierter toter Auerochse, der zum Teil in ein weißes Tuch gewickelt ist. Die Herren, teils mit Reitstiefeln, Gehrock oder Frack, sitzen nun wie in einem Café herum, was offenbar ein urtümliches, Testosteron-geschwängertes Trinkgelage verballhornen soll. In einer weiteren Szenenphotografie ist der eher in wenig repräsentativem Alltagsjackett und Hose gekleideter Hermann in nachdenklicher, salopper

---

<sup>517</sup>Im Archiv Theaterdokumentation, Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin gibt es einen Tonmitschnitt der Inszenierung.

<sup>518</sup>Abb. 58

Pose über einen Tisch geneigt. Über dem Tisch hängt eine schlichte 1970er Jahre Deckenlampe. Neben ihm Ventidus, dargestellt von Matthias Hummitzsch, der einen eleganten Haarschnitt und teure Designerkleidung mit glänzender Reithose und -stiefeln trägt. Seinen Zylinder hat er, wie es die Etikette gebietet, bei Tisch abgenommen. Auf einem weiteren Foto ist Ventidus gerade handgreiflich damit beschäftigt Thusnelda näherzukommen. Sie läßt es zwar über sich ergehen, doch scheint sie dabei eher innerlich abwesend. Thusnelda trägt eine biedere Hochsteckfrisur der 1970er und ein ebenso züchtiges wie biederes 70er-Jahre Kleid, welches beinahe bis zum Boden reicht und kaum ausgeschnitten ist.

Auf einem anderen Foto wurde der Bühnenraum ebenso minimalistisch neu dekoriert: Zwei Leitern halten ein weißes Banner. Im Vordergrund ist wieder Hermann zu sehen, der sich, wie fast immer, mit seinem Körper und Blick ans Publikum richtet. Andere Fotos zeigen die Uniformierten. Die Krieger tragen etwas zu klein geratene Stahlhelme, welche darum fast an Clownshüte erinnern. Sie tragen alle Brillen, die an historische Taucherbrillen oder an den Augenbereich von Gasmasken erinnern sowie lange, dunkle Militärmäntel. Varus trägt ein Schirmmütze aus Leder, einen an SS-Offiziere erinnernden streng geschnittenen Mantel und einen Lorbeerkranz als lange Kette um seinen Hals. Schlachtszenen<sup>519</sup> spielen sich vor und hinter dem weißen Banner in einer nachtdunklen Szenerie ab. Die Soldaten marschieren in Springerstiefeln und transparenten Schutzschildern diesseits und jenseits des Banners, welches eine weiße Friedensfahne versinnbildlichen könnte. An den Seiten werfen zwei halb abgedeckte Scheinwerfer ein schwaches Licht auf das Menschengetümmel. Am Banner stehen Hermann, Thusnelda und die anderen „Führungskräfte“ und beobachten das Vorbeimarschieren der steif wirkenden römischen Truppen in entspannt-belustigt wirkender Körpersprache. Im Hintergrund, stark erleuchtet, ist ein römischer Legionärsstab mit dem Reichsadler zu erkennen, der sich genau oberhalb der Mitte des Banners befindet.

Auf den weiteren Fotografien ist eine veränderte Stimmung zu beobachten. Vermummte Darsteller in einfacher Winterkleidung stehen betreten herum. In der Mitte der Bühne liegt ein bedeckter Körper, vermutlich Hallies. Danach ist Hermann in Nahaufnahme zu sehen. Er ist direkt ans Publikum gerichtet, sein Blick scheint zu triumphieren. Er umklammert Thusnelda (Ellen Herwig), doch diese erwidert sein Ergreifen nicht, sondern läßt es wieder einmal nur über sich ergehen, mit herabgesenkten Armen in einem scheckigen

---

<sup>519</sup>Abb. 59

Wollmantel steht sie einfach nur da. Auf weiteren Fotos wurde der Plastikvorhang niedergerissen und liegt zu Füßen der Darsteller, die sich nun wieder in Kampfmontur, mit Helm und Brille befinden. Ein Römer hat einen schwarzen Regenschirm aufgespannt, um sich zu schützen, während im Hintergrund Nebelschwaden aufgezogen sind (Bühnennebel, der wie von einer Rauchbombe zu kommen scheint).<sup>520</sup> Auf weiteren Bildern zieht nun eine Troika, wieder mit dem römischen Adler, auf. Die Modellpferde der Troika sind glänzend lackiert und erinnern aufgrund ihrer Unbeweglichkeit an Karussellpferde. Ein Soldat<sup>521</sup> hält eine weiße Fahne hoch, deren Phantasiesymbol etwas an das Hitlersymbol erinnert. Stolz stehen die anderen Germanen daneben, alles sind wieder schlicht und derb gekleidet im Gegensatz zu den eher persifliert ins Lächerliche gezogene, elegant gekleideten Römern. Hermann (Friedhelm Eberle) trägt vor sich das Schwert, wie man es vom Hermannsdenkmal gewohnt ist. Varus wird durch Klaus Pönitz verkörpert. Schließlich der Kampf Mann-gegen-Mann, bei dem ein kleiner Römer sich hinter seinem Schwertersatz, dem zusammengeklapptem Regenschirm, zu verstecken versucht, während ihm ein großer, massiger Germane ohne Kopfschutz, ohne Haare und nur im zerfetzten Unterhemd die Brust feilbietet, doch der Römer unterliegt.<sup>522</sup> Lediglich eine Fotografie zeigt mehr räumliche Tiefe und Bauten: Im grell erleuchteten Hintergrund stehen nun wieder die bärtigen Männer (wie die Köpfe der amerikanischen Väter erhöht) auf einer Art spartanischen Feuerleiter. Im Vordergrund ist Hermann in Unterwäsche zu sehen. Er liegt als gebrochener Mann auf dem Boden, Thusnelda zugewandt. Diese steht mit zornig-niedergeschlagenem Blick und zu Fäusten geballten Händen zum Publikum hin. Ein daran anschließendes Foto zeigt Hermann mit einem Helm mit Hörnern. Seine Arme werden von den Bärtigen gestützt. Unter seinem halb geöffneten Mantel blitzt die nackte Brust hervor. Er wirkt völlig zermartert. Auf dem Schlussbild Thusnelda, die sich ans Publikum wendet. Sie trägt nun Winterkleidung bestehend aus mehreren Schichten und einem dicken Pelz und Ohrenwärmern. Sie lächelt erstmals. Dem im Archiv vorliegenden Textbuch der Regie ist eine starke textliche Kürzung zu entnehmen, auf inhaltliche Veränderungen wurde dabei jedoch verzichtet. Das Stück endet mit den Worten Alraunes, die, nachdem der Lautsprecher bzw. die Tontechnik

---

<sup>520</sup>Tatsächlich waren die Hüllen der aus Sperrholz gefertigten Schilder („scutum“, das Schild war das einzige uniforme Merkmal der Legionen) der römischen Soldaten aus Leder, das sich bei der Varusschlacht unangenehmerweise mit Regenwasser vollsaugte und dieses sehr schwer werden ließ. Vgl. hierzu etwa: Horn, Heinz Günter: Die Römer in Nordrhein-Westfalen. Nikol Verlag. Hamburg 2002.

<sup>521</sup>Abb. 60

<sup>522</sup>Abb. 61

ausgestellt wurde, die „letzten“ Worte Hermanns noch einmal in die Stille hinein wiederholt:

„Denn eh' doch, seh ich ein, erschwingt der Kreis der Welt  
Vor dieser Mordbrut keine Ruhe,  
Als bis das Raubnest ganz zerstört,  
Und nichts, als eine schwarze Fahne,  
Von seinem öden Trümmerhaufen weht!“<sup>523</sup>

Sämtliche Kritiker<sup>524</sup> gehen in teils sogar halbseitigen Artikeln ausführlich auf diese Inszenierung ein, daher scheint das Interesse für dieses Ereignis seitens der Presse und vermutlich auch der Zuschauer groß gewesen zu sein. Dies ist nicht verwunderlich, wenn man sich die Spielpläne der vorhergegangenen Jahrzehnte anschaut, die derlei schwierige Stücke lieber mieden.<sup>525</sup> Der Dramaturg der Leipziger Inszenierung, Matthias Caffier, gibt in einem konzeptionellen Artikel<sup>526</sup>, der hauptsächlich mit der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte der *Hermannsschlacht* vertraut machen soll, Auskunft über die dürftigen Inszenierungszahlen der Kleistschen Werke auf der DDR-Bühne. Selbst das Kleist-Gedenkjahr 1986 anlässlich seines 175. Todestages konnte an diesem Umstand anscheinend nichts ändern. Lediglich an die Dresdener *Penthesilea*-Aufführung<sup>527</sup> könne man sich vermutlich noch erinnern. Caffier hält fest: „Eine der großen Qualitäten besteht für uns heute in seiner totalen Desillusionierung alles Heldischen. Am deutlichsten wird dies durch einen Vergleich mit Goethes Weltbild, von dem Thomas Mann sagt, es sei vom Sturm und Drang der Jugendwerke „eingelenkt ins Edel-Humane, Klassizistische, Hoch-Gesittete, die reine Schönheit“.“<sup>528</sup> Bei Kleists *Hermannsschlacht* werde nach Caffiers Auffassung ein Befreiungskampf mit einer nicht unproblematischen Ehe verbunden. Aufgrund der mangelhaften Kommunikation der Eheleute stehen diese am Ende des Stücks vor dem Trümmerhaufen ihrer Beziehung. Caffier stellt daher an die Gesellschaft

---

<sup>523</sup>In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.744.

<sup>524</sup>Das Archiv der Künste beherbergt 13 Rezensionen der Tagespresse Ostdeutschlands zur Aufführung. Alle folgenden Zitate aus Rezensionen sind der „Dokumentation im Auftrag des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR“ zur genannten Inszenierung entnommen. Archiv der Darstellenden Kunst, Akademie der Künste.

<sup>525</sup>An dieser Stelle sei auf meine Tabelle zu den Kleistinszenierungen an den Theatern der DDR verwiesen. Siehe Anhang (Kapitel 7).

<sup>526</sup>Leipziger Volkszeitung vom 8.1.1988. Archiv der Darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin.

<sup>527</sup>Siehe Kapitel 3.2.5. dieser Arbeit.

<sup>528</sup>Leipziger Volkszeitung vom 8.1.1988. Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin.

der sich im Wandel befindenden DDR die Frage: „Muß heute, im beginnenden Zeitalter der Kultur des Dialogs, nicht nach neuen Möglichkeiten der Verständigung gefragt werden, wenn so die Maske des Siegers aussieht?“<sup>529</sup> Der Regisseur Karl Georg Kayser nimmt ebenfalls zur dritten -und letzten- *Hermannsschlacht*-Inszenierung am DDR-Theater Stellung. Der offene Diskussionscharakter wird am Ende noch einmal verdeutlicht, indem zu einem Besuchergespräch in den Klubraum des Schauspielhauses mit dem „Inszenierungskollektiv“ der *Hermannsschlacht* eingeladen wird. Der ehemalige Dramaturg des Deutschen Theaters, Alexander Weigel lässt in Theater der Zeit vom Mai 1988 die Inszenierung lebendig nachwirken: Auf „braunem Torfboden“ finden wir einen Varus, der wie ein US-General aussieht, Ventidus dagegen entspringt dem 18. Jahrhundert und Marbod (Günter Grabbert) sieht mit seiner Fellmütze und dem dicken Mantel aus wie ein „russischer Partisanenkommissar“, Thusnelda ist in typische 1980er Jahre Alltags-Garderobe gekleidet und Hermann selbst erinnert Weigel an einen Waldarbeiter, während ihn die römischen Soldaten an „insektenhafte Homunculi aus einem Sciencefiction-Film erinnern“.<sup>530</sup> Diese komödienhafte Formgebung missfiel dem Autor, da diese vom Inhalt des Werkes, von Kleists Intention, ablenken würde. Er bezieht sich in seiner Kritik zur Leipziger und Frankfurter Inszenierung (von 1986) auf die vorhergegangene West-Aufführung durch Peymann (1982), die nach seiner Auffassung dazu diente Alt- 68er Erfahrungen aufzuarbeiten. Um politische Probleme wie den Terrorismus, die halb koloniale Unterdrückung, nationale Befreiungskämpfe und Guerilla-Kämpfe zu verarbeiten, wurde für dessen Inszenierung eine ästhetische Bewältigung gewählt, bei der der Einzelne differenziert dargestellt wurde. Die Leipziger Inszenierung ist nach Auffassung Weigels hier als wenig gelungener Abklatsch der Peymannschen zu sehen, da sie mit der Kostümierung etc. öfter „peinlich“ wirkte. Nach Weigels Auffassung ist *die Hermannsschlacht* in einer Zeit des Übergangs entstanden, bei denen es zuerst dynastische Kriege gab, welche dann durch allumfassende Volkskriege (wie im Kaiserreich und im NS-Staat) abgelöst wurden. „In welcher Widersprüchlichkeit sich das bis heute zugespitzt hat, dokumentiert das Frankfurter Programmheft wenigstens mit einer Passage aus Heiner Müllers „Sinn und Form“- Interview von 1985, in der das Verhältnis von Frieden und Befreiung problematisiert wird.“<sup>531</sup> Weigel kritisiert zusätzlich zu seiner

---

<sup>529</sup>Leipziger Volkszeitung vom 8.1.1988. Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin.

<sup>530</sup>Weigel, Alexander in: Theater der Zeit vom Mai 1988. Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin.

<sup>531</sup>Vgl. hierzu die selbe Quelle.

historisierenden und relativierenden Sichtweise ein Fehlen der ursprünglichen Shakespeareschen Kälte und Schärfe eines radikalen Hermanns zugunsten eines freundlicheren, quasi „weichgespülten“ neuzeitlichen Hermanns, der, speziell bei der Leipziger Version, irgendwie keine innere Wandlung durchmachte. Auch Thusnelda wurde kleinbürgerlicher, nachvollziehbarer und durchschnittlicher und damit nicht mehr als einstige Gegenposition für Hermann wirkend, gestaltet. Ebenfalls kritisiert er die Darstellung der anderen Fürsten als dem Preußentum verhaftet, wodurch Hermann als menschlich nachvollziehbarer Sympathieträger wirkte, der so gar nichts mehr mit seinen Kollegen gemein hatte. Hans-Joachim Vogler hatte als Bühnenraum für die Frankfurter Inszenierung<sup>532</sup> einen „preußisch-nüchternen Saal mit hoher Tür und ebensolchen Fenstern“ geschaffen.<sup>533</sup> Erst ab dem 5. Akt, der Schlachtszene, wird dieser Raum verlassen. Die Kostüme Gudrun Maria Urbans waren nach Auffassung Weigels eher unauffällig und angemessen gestaltet. Rolf Günther zeigt einen intelligenten, eher schmal gebauten Hermann, der allerdings wenig irrational und auch nicht zum Hass neigend, dargestellt wurde. Eine mit leichter Komik subtil den männlichen Radikalismus in Frage stellende Thusnelda wird durch eine lobenswerte Monika Dortschy präsentiert.<sup>534</sup> In der Frankfurter Version schaut sich Thusnelda die Zerfleischung Ventidus im Fernsehen an, während die Barden über Platzlautsprecher singen und während Hermann sich gestisch unverändert gebärt. In der Leipziger Version zeigt sich Hermann immerhin schließlich leidend, als er in „die Fänge der Deutschnationalen gerät“.<sup>535</sup> Weigel kritisiert also bei beiden 1980er Jahren DDR-Inszenierungen die Übertragung auf derzeitige politische, in der öffentlichen Diskussion stehende Verhältnisse als Pendant zu der Interpretation der Kleistschen Version als Reaktion auf die damaligen Zustände. Denn so wurden beide, ebenso wie Peymanns bahnbrechende, international geschätzte Version, nicht der Kleists Werk innewohnenden inneren Wandlung und Gespaltenheit gerecht.

„Ein schwarzes Bühnentuch, eben noch Symbol für die Zerstörung des „Raubnests“, senkt sich über den Fürsten und seine Mannen, sie unter sich begrabend“kritisiert die Autorin des Neuen Deutschlands die in ihren Augen misslungene Antikriegsversion Kaysers, bei der die Fürsten nur noch „wie Biedermänner“ wirken und auch die Kostüme „einfach nur

<sup>532</sup>Leider ohne Materialien oder weitere Belege.

<sup>533</sup>Vgl. hierzu: Weigel, Alexander in: Theater der Zeit vom Mai 1988. Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin.

<sup>534</sup>Ebenda.

<sup>535</sup>Ebenda.

merkwürdig“ seien.<sup>536</sup> Das Stück, bei dem „einen eigentlich das Entsetzen packen müsste über die verheerenden Auswirkungen eines Krieges, der Menschen ihres Menschseins beraubt“, verkommt so zur Darstellung eines Hermanns, der sich immer mehr zu einem „marodierenden Landknecht“ entwickelt.

Kayser bediente sich auch bei dieser Inszenierung etlicher Effekte, wie dem Einsatz der Nebelmaschine, lodernder Feuer und der knisternden Plastikfolie als die Römer den Teutoburger Wald durchquerten. Das Drama wurde hier zur Zirkus-Groteske angesichts der Ernsthaftigkeit der Thematik und des teilweise komischen, clownesken Gebärdens der Darsteller, auch da die Römer anstelle von Waffen lediglich Regenschirme besaßen. Die Bedrohung von Außen scheint nicht mehr reell zu sein, oder zumindest nicht mehr körperlicher Natur. Diese Sichtweise missfiel etlichen staatsnahen Kritikern. Die Leipziger Volkszeitung tadelte wieder die Lesart, bei der der napoleonische Spieß umgedreht worden sei und das Stück vom Befreiungskriegsstück zum Antikriegsstück umgedeutet wurde, doch lobte erstmals die Kostüme, welche „die Miseren unserer Geschichte“ seit Hermann zitieren. Vormärz, Wilhelminische Zeit und Hitler wurden hier derart vermischt, dass der Zuschauer überfordert worden sei von der Vielfalt der Epochen. Gelobt wurde die teils von Trommelwirbel begleitete Blasorchestermusik Karl Ottomar Treibmars, die dem dramatischen Verlauf folgend immer bedrohlicher wird, während jedoch zu viele Reize auf den Zuschauer einwirkten.<sup>537</sup> Auch Volker Schulte vom Sächsischen Tagesblatt konstatierte: „etwas weniger wäre am Ende mehr gewesen“.

Der Autor der Märkischen Neuesten Nachrichten äußerte sich ganz im Sinne des humanistischen Staatsideals. Er lobte Hermann, der nicht wie früher als rigoros dargestellt wird, sondern nun besonnen handelt.<sup>538</sup> Allerdings kritisiert er, dass die Römer beim Kampf im Teutoburger Wald nicht auf ihrem „globalen Irrweg“ gezeigt würden, sondern sich lediglich im „Morast und Nebelschwand“ nicht orientieren konnten.<sup>539</sup>

Ein anderer Kritiker hingegen sah in Hermann den „skrupellos tüftelnden Machtpolitiker“, „dem der Zweck selbst familiär alle Mittel heiligt. Die Moral ist ihm unwichtig, weil ein vermeintlich höheres Gesetz das vermeintlich niedere aufhebt.“<sup>540</sup> Ventidus wurde als Ovid

---

<sup>536</sup>Neues Deutschland vom 14.1.1988. Autorin Ursula Meves. Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin.

<sup>537</sup>Vgl. hierzu: Sächsisches Tagesblatt vom 20.1.1988. Autor Volker Schulte. Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin.

<sup>538</sup>Vgl. hierzu: Märkische Neueste Nachrichten vom 16.1.1988. Autor E. Peuker. Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin.

<sup>539</sup>Ebenda.

<sup>540</sup>Neue Zeit vom 15.1.1988. Autor Georg Antosch. Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin.

des galanten Roms ausgelegt, während Varus das imperiale Kaisertum verkörperte. Der Pressespiegel vom Leipziger Theater aktuell schließlich kritisierte die Pressestimmen insofern, dass diese besser die Arbeit Kaysers an der realisierten Konzeption hätten messen sollen, statt von unterschiedlichsten anderen Standpunkten auszugehen.<sup>541</sup> Von der geforderten Werktreue war man anscheinend, zumindest in der Wahrnehmung der meisten Kritiker, bei Kleistinszenierungen mittlerweile abgerückt.

### 3.2.4. Adolf Dresens Kleistinszenierungen am Deutschen Theater

1977 sollte wieder ein Kleist-Gedenkjahr sein. Dies zum Anlass nehmend, hatte sich der DDR-Regisseur Adolf Dresen<sup>542</sup> im Berliner Ostteil an die Inszenierung von drei Kleist-Werken gewagt. Bereits am 15.5.1975 fand die Premiere des *Prinz Friedrich von Homburg* am Deutschen Theater statt. Es war das zweite Mal in der DDR-Geschichte, dass dieses Stück auf der Bühne des Staatstheaters der Deutschen Demokratischen Republik, so die andere Bezeichnung des Traditionshauses nach der Teilung, inszeniert wurde.<sup>543</sup> Dresen wagte sich dabei an eine Doppelinszenierung mit dem auch in Ostdeutschland meistgespielten Werk Kleists, dem *Zerbrochener Krug*.<sup>544</sup> Zwei Jahre darauf, die beiden Stücke wurden noch immer aufgeführt, folgte die Interpretation der *Kohlhaas*-Erzählung für das Theater. Die Doppelinszenierung war ursprünglich fürs Jahr 1972 geplant, musste aus verschiedenen Gründen jedoch um drei Jahre verschoben werden. Der ehemalige Dramaturg Dresens, Alexander Weigel nennt hierzu ein vorhergegangenes „Mißverhältnis zwischen politischem Anspruch und künstlerischer Kompetenz“<sup>545</sup>. Der neue Intendant Gerhard Wolfram versuchte Inszenierungen von gewagter Gegenwartsliteratur als „Anregungen“ durchzusetzen, was jedoch misslang. Infolgedessen wollte man dann doch auf Klassiker, denen nun Kleist zugerechnet wurde, zurückgreifen, um „aktuelle Themen auf das Theater zu bringen“<sup>546</sup>. Möglicherweise geschahen die Kleist-Inszenierungen jedoch auch, um sie in die Nähe der Kleist-

---

<sup>541</sup>Leipziger Theater Aktuell vom Juni 1988. Autorin Erika Stephan. Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin.

<sup>542</sup>Adolf Dresen (31.3.1935-11.8.2001) war Theater- u. Openregisseur, inszenierte nach der Wende weiter erfolgreich an deutschsprachigen Theatern, so unter anderem „Iphigenie auf Tauris“ am Wiener Burgtheater 1999 und hatte u.a. posthum 2002 den Deutschen Kritikerpreis verliehen bekommen. Vgl. hierzu: Wer war wer in der DDR? 5. Ausgabe. Band 1. Christoph Links Verlag. Berlin 2010.

<sup>543</sup>Siehe hierzu Grafik 6 im Anhang.

<sup>544</sup>Vgl. hierzu die Inszenierungsstatistik und die Grafik 1 im Anhang.

<sup>545</sup>Weigel, Alexander: Das Deutsche Theater. Eine Geschichte in Bildern. Propylän Verlag. S.266.

<sup>546</sup>Ebenda.

Gedenkjahrfeierlichkeiten zu rücken und sie und den *Kohlhaas* an dem konservativem, staatsverbundenen Theaterbetrieb rechtfertigen zu können. Wäre dieser Zeitverzug nicht geschehen, hätte es jedenfalls eine einmalige Sensation in der Theatergeschichte des geteilten Berlins gegeben, die *Homburg*-Premiere an drei Berliner Theatern. Diese außergewöhnliche Begebenheit hätte einen direkten Vergleich der beiden Theatersysteme provoziert. Möglicherweise wurde daher eine Terminverschiebung der DDR-Inszenierung von Staatsseiten her veranlasst.<sup>547</sup>

1972 inszenierten das Schillertheater und die Schaubühne, damals noch am Halleschen Ufer, den *Prinz Friedrich von Homburg* auf recht unterschiedliche Art und Weise. Im Prinzip ist daher von drei unterschiedlichen Aufführungsstilen und nicht etwa einem Ost- und einem Weststil auszugehen. Das Schillertheater, das schon lange vor dem NS-Zeitalter der Klassikerpflege zugetan war, brachte am 9.9.1972 den *Prinz von Homburg* unter der Regie Hans Lietzaus.<sup>548</sup> Die Presseurteile fielen größtenteils negativ aus. Bemängelt wurde hauptsächlich das Bühnenbild. Wilfried Minks hatte dieses Kolossal drama kreiert. So erinnerte das Bühnenbild etliche Kritiker an die einstige NS-Bühnenbildästhetik: „Fragt sich nur, wen oder was wir in dem nackten Alabasterengel vor uns haben; einen Boten des Glücks? Den Genius der Poesie persönlich?...die gigantischen Ausmaße dieser Figuren...könnten uns glauben lassen, hier habe sich als Bühnenbildner nicht Wilfried Minks betätigt, sondern Albert Speer, Hitlers größenwahnsinniger Architekt; die sanft geschwungenen, matt spiegelnden haushohen Marmorwände, die den Bühnenraum ein- und umfassen, sehen in Gemeinschaft mit dem kämpferischen Geflügel eher nach einem Exklusiv-Pissoir für Nazibonzen aus als nach einem Spielraum für eine historische Begebenheit aus der Mark Brandenburg“.<sup>549</sup> Offensichtlich missfiel nicht nur die architektonische Raumgestaltung, sondern auch die Verwendung 'seltsamer', nicht auf das Werk beziehbarer Symbole. In der Rolle des Kurfürsten hatte Bernhard Minetti 'gedient', der noch aus seiner NS-Spielzeit Monumentales gewöhnt war. Bereits auf den Heidelberger Reichsfestspielen 1937 hatte er sich als Zeus mit Amphitryon (Gustav Knuth) „in gar heftige und laute Raserei“ hineingespielt und mit ihm „göttliche Gewalt und soldatischen Ursprung“ vergessen, so

---

<sup>547</sup>Hierzu lagen mir bis dato keine belegbaren Informationen vor.

<sup>548</sup>Lietzau feierte damit auch seine Premiere als Generalintendant.

<sup>549</sup>Der Tagesspiegel vom 12.9.1972. Autor unbekannt. Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin.

das Urteil der NS-Presse.<sup>550</sup>

„Das Interessante und Neuartige an der Schaubühnen-Konzeption war vor allem, dass man das Kleistsche Drama als Teil der Kleistschen Biographie begriff und dementsprechend den Prinzen als Teil der Persönlichkeit Kleists interpretierte.“<sup>551</sup> Peter Stein hatte das Stück am 22. November inszeniert, Bühnenbildner war Botho Strauß. Mit ihrer die Traumwelt des Prinzen (dargestellt von Bruno Ganz) betonenden Version gelang es der Schaubühne sich vor dem Schillertheater als „das“ Theater Berlins zu etablieren. Die neuartige psychologische Sichtweise auf das Stück und seinen Dichter stieß allerdings bei konservativeren Kritikern eher auf Ablehnung, da sich das Theater „mittels einer ästhetisierenden, am Schluss kolportagehaft die Hinrichtung eines Menschen und den Triumph einer Puppe demonstrierenden Aufführung um Kleists leidenschaftlich idealisierendes Preußendrama“<sup>552</sup> mogeln würde.

Dresen zeigte mit seiner Interpretation des Homburg einen dritten Stil. Er sah seine Doppelinszenierung als „Zweifel an festgefühten Ordnungen und Autoritäten“<sup>553</sup>, wobei im Homburg die Autorität gefestigt, im Krug hingegen demoliert wurde. Alexander Lang war dabei in der Rolle des Prinzen und Bärbel Bolle als Prinzessin Natalie von Oranien zu sehen. Eine Fotografie<sup>554</sup> zeigt den Moment als der Graf Hohenzollern, gespielt von Klaus Piontek, dem Prinzen seine Botschaft übermittelt. Der Prinz scheint aufgrund seiner ernsten Mimik und dadurch, dass er seine Hand zur Stirn erhoben hat, erschüttert. Das äußerst sparsam dekorierte Bühnenbild Hans Broschs ist für beide Inszenierungen dasselbe gewesen.<sup>555</sup> Die Darsteller bewegen sich offensichtlich gedämpft auf dem Bühnenboden, der durch einen dunklen Filzflor bedeckt ist. Die Wände stellen sich auf den Fotografien nach oben hin endlos dar und bestehen aus dunklen, etwas faltigen, knittrigen, schlicht wirkenden Stoffbahnen. Im Mittelpunkt der Szenerie öffnet sich zum Publikum hin ein Tor und gibt den Blick frei auf einen weiteren Raum. Dieser ist im Gegensatz zum ersten strahlend-hell weiß. Auf seinem ebenfalls mit dem dunklen Flor bedeckten Boden

---

<sup>550</sup>Vgl. hierzu: Thiemann, Iliane: Bernhard Minetti: „Eine unbändige Lust, Kleist zu spielen“. Newsletter Nr. 19/Juni 2011. Archiv der darstellenden Kunst. Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Das Zeitungs zitiat stammt ebenfalls daher, jedoch ohne weitere Angaben.

<sup>551</sup>Orzechowski, Norman: Kleists Dramen in der Bühnendekoration des 19. und 20. Jahrhunderts. S.494.

<sup>552</sup>Süddeutsche Zeitung vom 6.11.1972. Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin.

<sup>553</sup>Vgl. hierzu: Förstel, Stephan: Prinz Friedrich von Homburg in Berlin. In: Newsletter 19/Juni2011. Archiv der Akademie der Künste, Berlin.

<sup>554</sup>Abb. 62

<sup>555</sup>Im Archiv des Deutschen Theaters werden Fotografien zu den drei Kleist-Inszenierungen Dresens aufbewahrt. Meine Ausführungen beziehen sich auf diese Fotografien, sofern sie (aufgrund der Mengenfregabe) nicht durch Abbildungen belegt werden konnten.

liegen einige weiße Stoffbahnen. Im ersten Raum befinden sich rechts Natalie und ihre Zofen. Direkt vor dem Tor, das einen Holzrahmen aufweist und dadurch eher an ein schlichtes Provisorium, an ein Scheunentor oder eine Tür von einem Kartoffelkeller als an eine hoheitliche Behausung erinnert, neigt sich der Prinz den Frauen zu. Seine Körperhaltung ist angespannt, er wirkt wie auf dem Sprung oder verletzt. Beide Hände hält er vor seinen Bauch. Im Hintergrund steht ein Mann, vermutlich ein Feldwebel, wie seine Stiefel, Reithose und -rock, die Tasche und der breitrempige Hut vermuten lassen. Er wendet dem Publikum den Rücken zu und befindet sich bereits im hellen Raum, mit verschränkten Armen, da er möglicherweise über den Prinzen und den Eingang wacht oder auf Natalie wartet. Denn diese trägt vor ihrem Körper einen großen Reisekoffer, links neben ihr befindet sich ebenfalls Reisegepäck. Sie ist, wie alle anderen Darsteller, der historischen Zeit des *Prinz von Homburg* entsprechend gekleidet. Über ihren langen Kleidern tragen die Frauen schwarze, bodenlange Capes. Ihre Häupter sind entweder durch zünftiges Flechtwerk geschmückt oder, wie im Falle Natalies und ihrer Zofe, durch schwarze Tücher bedeckt. Vor der tristen Garderobe, der kargen Beleuchtung und den gedämpften Tönen der Kostüme und der Bühnendekoration stechen Natalies hellblonde Haare stark hervor. Sie schaut enttäuscht oder ernüchtert auf den Prinzen, den Kopf leicht nachdenklich gesenkt. Sie scheint schon länger dort zu verweilen. Ihre vier Damen hingegen blicken den Prinzen recht lebendig an und wirken weniger erstarrt, denn ihre Mimik und ihre Hände scheinen in Bewegung, wie eine leichte Bewegungsunschärfe vermuten lässt. Der Prinz ist ebenfalls in Reitrock, Stiefel und weiße Reithose gewandet, doch sein Gehrock ist stark beschmutzt, seine Haare sind etwas zerzaust. Ein vom Theater selbst herausgebrachtes Magazin zur 93. Spielzeit 1977/78, welches sich im Impressum als „Arbeitsheft der Dramaturgie“ titulierte, informiert über die drei Kleistwerke, die während dieser Zeit am Deutschen Theater inszeniert wurden, auch die Premiere von *Michael Kohlhaas* vom 20.1.1977 zählt dazu. Die Broschüre legt ihre Gewichtung auf den historischen Kleist als „Dichter in Preussen“ und will so den Brückenschlag zu der sich hauptsächlich auf preußischem Territorium befindlichen DDR machen. Alle drei Werke spielen in Kleists Brandenburg-Preußen.<sup>556</sup> Gleichzeitig wird hier eine Art Rechtfertigung zur Wahl dieses Dichters als Stoff für das Traditionshaus gegeben:

---

<sup>556</sup>Dies ist insofern inkorrekt, weil Kleist nach seiner Vorrede zum *Zerbrochenen Krug* die Angabe gemacht hat: „Die Handlung spielt in einem niederländischen Dorf bei Utrecht.“, vermutlich damit Adam als immerwährender, gewiefter Teufels in Menschengestalt gesehen, und nicht sein Verhalten als Kritik am preußischen Rechtssystem oder ähnlichem bewertet wird. Adam kann sich eben überall und immer durchmogeln.

Kohlhaas, Adam und Homburg stehen nach der offiziellen Auffassung des Herausgebers des Arbeitshefts in Konflikt zwischen subjektiver Selbstbehauptung und „ihrem Bemühen, dem Staat und seinen Rechtsnormen zu dienen“. <sup>557</sup> Im Anschluss erfolgen Ausschnitte aus Kleists Biografie, die die Zeit der Entstehung der Werke betreffen. Hier wird deutlich gemacht, dass Kleist ein Verfechter einer „poetisierten Utopie“ dieser „idealbürgerlichen Gesellschaft“ gewesen sei. <sup>558</sup> Es werden wichtige Eckpunkte zum Verständnis der Werke umrissen, wie die typischen krassen Wendungen der Handlung, welche die dargestellte Weltordnung ins Wanken bringen oder der Einsatz von ausgewählten Symbolen, wie etwa dem Lorbeerkranz beim *Homburg* oder der *zerbrochne Krug*, auf dem vorher die ganze Staatsordnung abgebildet war. Zur Bühne wird angenommen, dass sich im *Zerbrochnen Krug* und im *Prinz von Homburg* „das Inhaltliche adäquat in der -gegensätzlichen- Struktur wiederholt“ <sup>559</sup> Beim *Homburg* sei es die „Kreisform“ beim *Zerbrochnen Krug* die Explosion, denn anders als dem *Homburg*, gelingt dem Dorfrichter die Flucht aus der alten, nun in Schutt und Asche liegenden Welt. Beides, In-sich-Geschlossenheit und Durchbrechen des Kreises, versuchte man in der Bühnenform und durch die Beleuchtung darzustellen. So beginnt die Aufführung, wie auf den im Programmheft abgebildeten schwarzweiß-Fotografien zu erkennen, im Dunklen und endet auch wieder so. Schlachten spielen sich im grellen Licht 'draußen', ab, während die nachtschwarze Dunkelheit im Innern den Figuren Schutz bietet.

Beim *Homburg* wurde eine Drehscheibe eingesetzt, welche die Entwicklung der Geschehnisse verkörpern soll und durch welche „die Figuren nun vorwärts müssen, ob sie wollen oder nicht.“ <sup>560</sup> Die Szenen und entsprechenden Bilder wurden jedoch nicht, wie aufgrund der Fotos zu vermuten wäre, von vorne nach hinten verschoben, sondern bewegten sich rampenparallel, der Prinz im vorderen, dunklen Bereich, der sich durch die Darstellung der Welt der Frauen stark kontrastierend erhellte, der Kurfürst auf dem Schlachtfeld. <sup>561</sup> So sollte eine „Gleichwertigkeit beider Prinzipien“ <sup>562</sup> verbildlicht werden. Ein Foto zeigt die Triumphierenden als Degen schwingende Schattenfiguren auf dem grell

---

<sup>557</sup>Aus dem Programmheft zu den drei Inszenierungen. Der damalige Theaterdramaturg, heutiger Wissenschaftler und Publizist, Alexander Weigel zeichnet sich verantwortlich für Inhalt und Redaktion.

<sup>558</sup>Ebenda.

<sup>559</sup>Ebenda.

<sup>560</sup>Dies erfährt der Leser aus dem Beitrag „Die Bühne“, bei der es sich um eine Zusammenfassung aus einem Gespräch mit dem Bühnenbildner Hans Brosch handelt.

<sup>561</sup>Abb. 63

<sup>562</sup>Ebenda.

strahlenden Fehrbelliner Schlachtfeld.<sup>563</sup> Schließlich wurde alles wieder von der nächtlichen Dunkelheit des Fehrbelliner Gartens getilgt. Der Kreis hatte sich geschlossen, der Tag war vollendet.

Historische Details waren aufs Minimalistischste reduziert, um stattdessen archetypische Muster der Kleistschen 'poetischen' Auffassung zu versinnbildlichen. Das sollten auch die Kostüme widerspiegeln, die, wie an mehreren Stellen betont wird, keinesfalls „millieuhaft“ ausfallen sollten. Hier wurde ein starker Kontrapunkt zu Inszenierungen wie der Leipziger *Hermannsschlacht* gesetzt, die geradezu durchwoben waren von allerlei historisch-stilistischen Modezitataten.<sup>564</sup> Jedoch trug der Kurfürst bei der Inszenierung am Deutschen Theater beispielsweise einen Anzug mit Weste, Gehrock und Zylinder, der eher dem Modestil der Jahrhundertwende 19./20. Jhd. als dem beginnenden 19. Jahrhundert glich. Die Uniformen der Soldaten wiederum erinnern an Schlachtbilder aus Napoleonischen Kriegen, also Kleists Zeiten. Schwarze Reitröcke, Degen, Reitstiefel und Dreispitz sind durchaus historisch passend gewählt. Dem geforderten Fehlen von Milieuhaftigkeit wurde demnach nicht immer entsprochen.<sup>565</sup>

Auch beim *Zerbrochnen Krug* hatte Hans Brosch das Bühnenbild und die Kostüme kreiert. Wie sich an den allein als S/W-Fotografien und den als im Arbeitsheft befindlichen schlichten Zeichnungen Broschs vorliegenden Quellen nicht erkennen lässt, wurde farbige Bekleidung nur spärlich eingesetzt und einzig und allein mit dem Auftrag „Heiterkeit“ zu erzeugen, so die Umschreibung in dem Arbeitsheft des Deutschen Theaters. Fotos<sup>566</sup> zeigen die Darsteller in derber Garderobe aus groben Stoffen, die sie als Bauern kennzeichnet. Die Frauen tragen Häubchen im niederländischen Stil und mehrschichtige Kleider, wie damals üblich. Marthe Rull (Else Grube-Deister) trägt ein knappes Cape. In ihrer Hand hält sie eine weiße Tüte in der vermutlich der Krug ist. Eve (Bärbel Bolle) trägt schwarze Handschuhe. Beide Männer (der Bauer und sein Sohn) tragen Lederjacke bzw.-mantel. Wir erinnern uns aus dem Emil Jannings Film: es ist Winter. Doch Kleist hat zur Jahreszeit im *Zerbrochnen Krug* nichts gesagt, auch sind die Beschreibungen Kleists zu der Bekleidung, welche möglicherweise Rückschlüsse auf das Wetter hätten zulassen können, derart aufs Wesentlichste reduziert, dass keine Vorgabe diesbezüglich existiert.

---

<sup>563</sup>Abb. 64

<sup>564</sup>Vgl. hierzu das vorherige Kapitel.

<sup>565</sup>Vgl. hierzu Abb. 62 und 63

<sup>566</sup>Im Archiv des Deutschen Theaters.

Perspektivisch scheint Dresden seine Schauspieler relativ realistisch, frei walten gelassen zu haben, denn nur die Betroffene mit ihrem zerbrochenem Krug und entsprechender betretener Miene steht zum Publikum gewendet. Während Eve mit ihrem Bräutigam zu diskutieren scheint, ist sie ihm realistisch seitlich zugewandt und von ihm sieht das Publikum hauptsächlich seine Rückenpartie. Links neben den anderen steht Adam (Dieter Franke). Er hält seinen Hut in der verkrampft geballten Faust, trägt einen Ledermantel und dicke Wollstrümpfe überm Hosenbein. Mit erhobenem Kopf lauscht er Eves Disput mit ihrem Verlobten Ruprecht und ist dabei nach rechts, also zu ihr hin gedreht. Der knappe Hintergrundausschnitt zeigt die selbe Stoffwand wie beim *Prinz von Homburg*, jedoch ist alles heller ausgeleuchtet. Denn hier ist bereits der Prozess der Wahrheitsfindung in Gange getreten. Dieser bringt, im wahrsten Sinne des Wortes Licht ins Dunkel, denn im Laufe der fortschreitenden Handlung erhellt sich die Bühne immer mehr.

Beim *Zerbrochenen Krug* wurden allzu zahlreiche Bauernstubendetails vermieden. Die Bauernstube bestand aus einem mittig angeordneten Holztisch, einem schlichten Ohrensessel im rechten Vordergrund, der erwähnten Garderobe und einer Bank, sowie einem Bett mit Vorhang und einem hohem Holzschrank. Da dieser zwar keinerlei Verzierungen aufwies, aus dunklerem Holz gefertigt war und seine Türen immerhin einen Rahmen hatten, war er dem Landhausstil statt der modernen 1970er Jahre Wohnung zuzuordnen. Die Wände waren, wie meist beim *zerbrochenen Krug*, schlicht weiß getüncht, allerdings nicht aus Rauputz, wie er bei den NS-Inszenierungen gerne eingesetzt wurde. Auf einigen Fotografien, bei denen der Dorfrichter und der Amtsrichter argumentieren, ist im Hintergrund ein großes Sprossenfenster zu sehen; es hat den Raum bereits erhellt. Musikalische Zitate aus der 5. Sinfonie von Ludwig van Beethoven wurden vermutlich eingesetzt, um spannungsreiche Momente der Entlarvung zu betonen.

Für den *Kohlhaas*, der auf den historischen Hans Kohlhaase zurückzuführen ist<sup>567</sup>, wählte Hans Brosch den Bau eines Tubus, um eine Zentrierung auf den Kohlhaas und ein Abgeschnitten sein von der sich der Erzählung nach entsprechend wandelnden Umgebung zu verdeutlichen. Gleichzeitig ist Kohlhaas in seiner Welt, dem Tubus, gefangen ohne Möglichkeit dieser zu entkommen. Die Bühnenbilder und auch die Kostüme zeigen bewusst keine historische Genauigkeit, wodurch eine „reine Theaterwelt“ mit dem „Problem des Kohlhaas damals bis heute“ skizziert werden sollte, so die

---

<sup>567</sup>Kleist nimmt hierauf direkt in den ersten Sätzen seines „Kohlhaas“ Bezug. Vgl.: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band II, S.9.

vorsichtige Formulierung einer Kritik am Staat DDR im Programmheft, das von Presse, IM's und neutralen Zuschauern gelesen wurde.<sup>568</sup> Die Kostüme der Darsteller sind daher verschiedensten historischen Epochen zuzuordnen.

Der Bühnenbau geht nicht von der Erzählung aus, sondern von der Bühnenfassung. Damit das Stück überhaupt spielbar wird, musste die Handlung vereinfacht und Nebenschauplätze eliminiert werden. Die Architektur der Bühne bewirkt, dass die Figuren dicht vor den Zuschauern spielen und so die Konzentration direkt auf Kohlhaas gelenkt wird. Um nicht weiter der nicht ungerechtfertigten Gefahr zu unterlaufen, dass das Stück bei den entsprechenden Kontrollstellen der Diktatur anecken würde, wurde im „Arbeitsheft“ eine historische Rechtfertigung und Verharmlosung und Verallgemeinerung der Kritik und aktuellen Brisanz versucht, indem Adam Müller als historischer Gegenpol zu Kleists kritischen Staatsauffassung zitiert wurde. Dieser hatte sich 1808 bereits dafür gerechtfertigt seine dramatischen Poesie auf den Staat zu beziehen einzig und allein aus dem Grund, „um das höchste Gemeingut der Nation, ihrer Selbstheit, ihre Eigentümlichkeit, ihr gemeinsames Leben...um dieses gemeinschaftliche Leben gemeinschaftlich mit der Nation zu schauen und zu genießen.“<sup>569</sup>

Im Unterkapitel „Fragen an den Regisseur“ gibt Dresden Auskunft darüber warum er, zusätzlich zur Doppelinszenierung zwei Jahre zuvor, anlässlich des Kleist-Gedenkjahres 1977 noch den Kohlhaas aufgeführt habe: Die Tatsache, dass Kohlhaas in Übereinstimmung mit dem Recht selber zum Rechtsbrecher wurde, sagt er mehrdeutig, „erzählt viel über unsere Geschichte“.<sup>570</sup>

Nicht nur in der Doppelinszenierung sieht man Darsteller wieder, auch im *Kohlhaas* tauchen bekannte Gesichter auf. Jedoch mit zeitlicher Distanz und daher nicht so direkter Nähe. Der General der Reiterei, Homburg wird von Alexander Lang gespielt, der beim *zerbrochenen Krug* Ruprecht darstellt, beim *Kohlhaas* jedoch fehlt. Dieser wird von Kurt Böwe charakterisiert, der in den anderen beiden Aufführungen nicht mitwirkte. Jedoch sieht man etwa Dieter Franke als Kurfürsten, als Dorfrichter Adam und als Kurfürsten von Brandenburg. Auch Bärbel Bölle ist in drei Hauptrollen in den Kleistinszenierungen zu sehen: als Prinzessin Natalie von Oranien, als Eve und Lisbeth. Elsa Grube-Deister sieht

---

<sup>568</sup>Vgl. hierzu ebenso den im Programmheft abgebildeten Beitrag mit Hans Brosch aus „Die Bühne“.

<sup>569</sup>Ebenfalls im Arbeitsheft. Auch zu finden in: Adam Müller. Italienisches Theater, Masken, Extemporieren. 1808.

<sup>570</sup>Ebenda. Dresden sieht in den Montagemoenten wie sie etwa Piscator schon in den 1920er Jahren pflegte, eine Möglichkeit, mit diesen auf die durch Medien wie Film und Fernsehen veränderten Sehgewohnheiten der Zuschauer zu reagieren und die Erzählung spielbar zu machen.

man in der Doppelrolle der Kurfürstin und der Frau Marthe Rull und Dietrich Körner etwa als Feldmarschall Dörfling und Gerichtsrat Walter.

Die Pressestimmen anlässlich der „beiden wichtigsten Stücke Heinrich von Kleists“<sup>571</sup> waren, wie zu erwarten, nicht durchweg positiv.<sup>572</sup> Offenbar wurde mit der Stückwahl ein besonderer Nerv der damaligen Gesellschaft getroffen. Kritisiert wurde jedoch die *Homburg*-Inszenierung für „flüchtig hingetupfte Momentaufnahmen“. Um beide Stücke an einem Abend spielen zu können, hatte Dresen starke Straffungen beim ohnehin schon recht knappen *Homburg* vornehmen müssen, was anscheinend zu Lasten der sich vor den Zuschauern entfaltenden Dramatik ging. Die betont neutrale Darstellung der Figuren stieß ebenfalls auf Ablehnung. Die *National-Zeitung*<sup>573</sup> hingegen äußert sich durchweg positiv über die anregenden „Menschenbilder“, die „Kleist unserem Theater bietet“. An anderer Stelle<sup>574</sup> wurde lediglich die Sprechweise bemängelt, die „streckenweise zungenbrecherisch“ sei.

Der selbe Autor, der bereits die *Homburg*-Inszenierung kritisiert hatte, lobt die *Kohlhaas*-Inszenierung für ihre untadelige Ästhetik der „kunstvollen Kargheit“, wenngleich auch es an „Spannung einer wohlgebauten Geschichte mangeln mag“.<sup>575</sup> Offenbar sah man kein allzu breites Interesse an der Inszenierung der Erzählung. Ein anderer Autor versteht in *Kohlhaas* einem Menschen, der „sich in keinem Moment als ein Aufständischer sieht, der gegen die Feudalklasse zu Felde zieht.“<sup>576</sup> Hier erfährt man allerdings etwas mehr zum Bühnenbild: „Die Darsteller haben auf der durch Plüschvorhänge verkleinerten Bühne effektvolle Auftrittsmöglichkeiten. Die Vorhänge, durch die sie sich zwängen, verbergen Burg oder Stall. Durch die Schlitze halten die Rechtsanwältinnen ihre Plädoyers, werden Hände herausgereicht, die *Kohlhaas* als einen Helden und Aufständischen begrüßen. Die Logen werden benutzt, um Erlässe im Fall *Kohlhaas* vorzutragen“, im selben Beitrag fällt auch Kritik: „Die Absicht, die Erzählung nicht zu dramatisieren, sondern sie einfach zu

---

<sup>571</sup>Neues Deutschland vom 4. Juni 1975, S.4. Autor: Rainer Kerndl. Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin.

<sup>572</sup>Der für die Presse häufig artikulierteste Anknüpfungspunkt war der 30. Jahrestag der „Befreiung vom Faschismus“. Vgl. hierzu: Dörschel, Stephan: Prinz Friedrich von Homburg in Berlin. Newsletter Nr. 19/ Juni 2011. Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste Berlin.

<sup>573</sup>*National-Zeitung* Nr.130, 4. Juni 1975, S.7. Autor Rolf-Dieter Eichler. Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin.

<sup>574</sup>Günther Bellmann. Undatiert. Zeitung unbekannt. Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin.

<sup>575</sup>Neues Deutschland. Undatiert. Autor: Rainer Kerndl. Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin.

<sup>576</sup>Werner Pfeilling. Undatiert. Zeitung unbekannt. Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin.

spielen, verlor sich immer mehr und mehr. Ich-Erzähler Kohlhaas trat in den Hintergrund, was folgte war die blanke Szenenmontage; eben der Versuch, mit Kleist das Wesentliche der Vorgänge im Theater zu veranschaulichen, ohne ausschmückendes Nebenbei.“<sup>577</sup>

Während meiner Recherche ergab sich folgendes Bild für die Kleist-Inszenierungen des Regisseurs Dresen: Während Engel (siehe hierzu das folgende Kapitel) die völlige Offenlegung seiner Konzeption wählte, existieren zu Dresens Arbeit am Deutschen Theater nur äußerst wenige Materialien. Im Archiv der Akademie der Künste findet sich allerdings ein IM-Schreiben<sup>578</sup>, das zeigt in welcher politisch brisanten Position sich Dresen als regimekritischer Regisseur befand: Hierbei handelt es sich um die „Operative Information Nr.46/77“<sup>579</sup> über die Premiere von Dresens *Kohlhaas*-Interpretation vom 20.1.1977, bei welcher die Einschätzungen verschiedener IM's zusammengefasst wurden. Diese bewerten nicht nur Dresens politische Ansichten, sondern auch die Intention, die hinter seiner Aufführung stünde: „Der Regisseur vertritt kurz zusammengefasst die Auffassung, dass es in einem Staat (bisher und heute) kein Recht für ein Individuum geben kann. Die Aktualisierung und der Bezug auf unsere heutige Gesellschaft wird deutlich durch die ersten Sätze. Der Kohlhaas entsteigt einer Gruft und gibt sinngemäß an, dass er das an ihm angetane Unrecht noch immer nicht verstehen kann und er glaube, dass es durch die menschliche Gesellschaft noch immer nicht überwunden ist. Im Stück wird logisch entwickelt, dass jeder Mensch, dem durch den Staat, in dem er lebt, individuelles „Unrecht“ widerfährt, das Recht hat, sich auf anarchistischem Weg ohne Rücksicht auf gesellschaftliche Normen Genugtuung zu verschaffen.“ Und nun weiter zur Deutung Dresens politischem Gegenwartsbezug im Arbeiter- und Bauernstaat: „ Durch dieses Stück kommt es zu einer nachträglichen Rechtfertigung der Unterzeichner der „Protestresolution“ zur Aberkennung der Staatsbürgerschaft für Biermann.“ Dresens Stückwahl scheint demnach politisch begründet und als reaktionärer Aufruf zur Rebellion gegen den Staat. Die Aufführung selbst fand jedoch ohne „besondere Vorkommnisse“ statt und der künstlerische Erfolg wurde von Seiten der für die Stasi zuschauenden IM's „als mäßig eingeschätzt.“<sup>580</sup>

Es heißt weiter in der „Operativen Information“: „Es wird bildhaft dargestellt, wie das individuelle Recht im Kampf unterschiedlicher Machtgruppen im Staatsapparat durch eine

---

<sup>577</sup>Ebenda.

<sup>578</sup>Das Kürzel „IM“ steht für Informelle Mitarbeiter im Dienste der Staatssicherheit der DDR.

<sup>579</sup>Eine Kopie der BstU befindet sich im Adolf-Dresen-Archiv, Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste Berlin.

<sup>580</sup>Ebenda.

Flut von Papier unterdrückt wird.“ Dresen stellt jedoch in seiner *Kohlhaas*-Adaption nichts Neues dar, sondern dieser Umstand wurde bereits im Originalwerk Kleists zur schrecklichen Tatsache erhoben. Das sich die Stasi in diesem Punkt angegriffen fühlt, zeigt einmal mehr, dass es sich bei der DDR um einen Unrechtsstaat handelte, der seine Bewohner unbedingt unter Kontrolle halten musste. Die Schlussfolgerung des berichtenden Leiters Girod, die an den Leiter der „BV“<sup>581</sup> und andere bedeutsame Kürzel ging, lautete darum wie folgt: „Nach Ansicht verschiedener inoffizieller Quellen werden durch dieses Stück ideologische Aussagen im Interesse des Feindes verbreitet. Durch das Stück wird offen zu anarchistischen Aktionen gegen den Staat und insbesondere seine Institutionen aufgerufen. Das Stück ist in einem konzeptionellen Zusammenhang mit dem Stück „Die Insel“ von Fugard und der geplanten Inszenierung „Guevara oder der Sonnenstaat“ von V. Braun zu sehen. Hier kommt es zu einer breiten Kritik am bestehenden Recht unseres Staates. Diese Kritik wird jeweils in Formen gekleidet, die scheinbar zu unserer Realität keinen Bezug haben. Durch die Form der Inszenierung entsteht eine Enthistorisierung, die wiederum als Kritik an unseren gesellschaftlichen Realitäten erscheint.“ Nach Auffassung der IM's wird Kleist von Dresen als Mittel zur Kritik am derzeitigen System gedeutet. Dresen inszenierte als erster und letzter den Kleistschen *Kohlhaas* auf der Bühne der DDR<sup>582</sup>. Danach war es Zeit für ihn, in den Westen zu emigrieren.

### 3.2.5. Wolfgang Engel inszeniert *Penthesilea* am Staatsschauspiel Dresden

Am 13. September 1913 war das Schauspielhaus Dresden mit Kleists Fragment *Robert Guiskard* eröffnet worden.<sup>583</sup> Nachdem das Theater beide Weltkriege, seinen Wiederaufbau und verschiedene Nutzungsweisen überstanden hatte, wurde es 1985 zu einem reinen Sprechtheater umgewandelt. Das Interesse für die *Penthesilea*-Inszenierung von Wolfgang Engel ein Jahr darauf war legendär. Im Rahmen einer Europatournee präsentierte sich die DDR hiermit sogar recht erfolgreich dem Pariser Publikum.<sup>584</sup>

<sup>581</sup> „BV“ bedeutete Bezirksverwaltung. Zu den in den Akten verwendeten Kürzeln siehe:

<http://www.stasiopfer.de/content/view/full/141/173/>. Quelle: Internet. Letzter Zugriff am 7.8.2013.

<sup>582</sup>1966 hatte es am Elbe-Elster-Theater in der Lutherstadt Wittenberg die Inszenierung „Frei nach Kleist. Die Fehde des Michael Kohlhaas“ in der Bearbeitung von Ursula Damm und Horst-Ulrich Wendler gegeben. Vgl. hierzu die Inszenierungsstatistik im Anhang.

<sup>583</sup>Vgl. hierzu: [www.buehnengenossenschaft.de](http://www.buehnengenossenschaft.de) Quelle: Internet. Letzter Zugriff am 5.8.2013.

<sup>584</sup>Das Archiv der Darstellenden Kunst der Akademie der Künste in Berlin verfügt über umfangreiches Material zu der Inszenierung Wolfgang Engels am 8.3.1986. Die Arbeiten am Werk wurden bereits zum damaligen Zeitpunkt für die interessierte Öffentlichkeit dokumentiert. Diese öffentliche Dokumentation wird

Das auf hochwertigem Büttenpapier farbig gedruckte, aufwendig gestaltete Programmheft nennt keine Besetzungsliste, diese findet sich auf einem schlichten Einlegeblatt. Auf diesem wird Penthesileas (Cornelia Schmaus) Geliebter erst an 16. Stelle, als erster Mann, genannt. Er wurde durch Christoph Hohmann verkörpert. Engel, der laut Eigenaussage<sup>585</sup> den Wunsch nach dem romantischen Liebesideal bei Männern und Frauen gleichermaßen angelegt sah, betonte so, dass es bei dem Stück um eine Frauengesellschaft geht, deren speziellen Gesetzmäßigkeiten für den Verlauf des Dramas oberste Priorität hatten.

Wendet man das Blatt, so finden sich auf der Rückseite des Einlegers diejenigen namentlich genannt, die quasi auf der Rückseite der Bühne standen: Fürs Bühnenbild verantwortlich war Jochen Finke. Die Kostüme hatte Jutta Harnisch beige-steuert. Die Beleuchtung erzeugten Peter Meißner und Hans Lau.

Im Programmheft findet sich zunächst ein Gedicht Friedrich Hebbels mit dem Titel „Kleist“, ein Portrait Kleists von Heinz Zander sowie ein längerer Beitrag Thomas Manns über die Person Heinrich von Kleist. Somit erhielt Kleist, der bis dato ja wie bereits ausführlich belegt, ein unerwünschter Dichter war, durch andere berühmte Künstler seine Legitimation. Seine Werke wurden nun offiziell als erhaltenswert und wertvoll erachtet, als unabdingbarer Beitrag zum literarischen Kanon und Kulturgut der DDR. Dem folgen ein kurzer Auszug aus Kleists *Penthesilea* sowie mehrere Briefe Kleists, in denen er sich zu *Penthesilea* äußerte. Goethe, dem Lieblingsklassiker und ehemaligem Erbevermittler der DDR, zollte Engel seinen Tribut, indem er lediglich die erste, handschriftliche, unleserliche Seite von Kleists Brief an Goethe (vom 24.1.1808) abbildete. Paul Wunderlichs<sup>586</sup> Artikel mit dem Titel „Diese Sehnsucht nach Glück“, in welchem er Kleists Freitod gedachte und sich zu der extremen *Penthesilea* eher mitfühlend äußerte, ist komplett abgedruckt. Rechts neben Christa Wolfs Nachwort mit dem schlichten Titel „Penthesilea“, in welchem sie ausführlich auf Kleists persönliche Motivation und psychischer Ambivalenzen und Parallelen zur Amazonenkönigin einging, befindet sich ein Druck Erich Heckels mit dem Titel „Mädchen“.

---

im Archiv noch ergänzt um Bühnenbildskizzen und -fotografien, Kostümentwürfe und 19 Rezensionen in der damaligen Tagespresse der DDR.

<sup>585</sup>Vgl. hierzu sein Interview mit seinem Dramaturgen Dieter Görne, der Kostümbildnerin Jutta Harnisch, mit Cornelia Schmaus und dem Regieassistenten Michael Funke. In: Theaterarbeit in der DDR. Wolfgang Engel inszeniert *Penthesilea*. Staatsschauspiel Dresden (Hrsg.) 1986. S.106f.

<sup>586</sup>Der Künstler Wunderlich, gebürtiger Eberswalder, war ein Jahr vor der Premiere in die Schlagzeilen geraten, da man seine ehemals von der Hamburger Staatsanwaltschaft wegen unsittlicher Darstellung bereits 1960 konfiszierten Lithographien, nun, nach einem Vierteljahrhundert, kommentarlos zurückgab.

Des weiteren befinden sich im Programmheft Fotografien der antiken Vorbilder, so die Büste der Königin Teje (um 1370 v. Chr.) und ein Fries des Amazonenkampfs des Mausoleums zu Halikarnassos von Skopas. Wieder einmal wurden hier die Zuschauer der DDR über die historischen Zusammenhänge im Programmheft aufgeklärt und der Aspekt der antiken Mythologie für die Inszenierung des Kleistwerks betont.

Der stückführende Dramaturg Dieter Görne führte in einem Aufsatz<sup>587</sup> Wielands Zitat an, in welchem dieser Kleist auf eine fortgeführte Linie mit Sophokles und Shakespeare setzte. Kleist schließt demnach für die Literaten der DDR die „Lücke unserer damaligen Literatur“.<sup>588</sup> Diese dienten mit ihren Theaterstücken der „gründlichen Umgestaltung des Zusammenlebens der Menschen“, der Hauptaufgabe des Theaters nach Ansicht Brechts und Görnes.

Im ausführlich dokumentierten Konzept rechtfertigt Wolfgang Engel sein Vorgehen und seine getroffenen Entscheidungen bei den Proben in einer allgemein gehaltenen Ausdrucksweise. Seine Worte wählte er mit Bedacht, beispielsweise wenn er im Interview von dem Regieassistenten Michael Funke gefragt wurde: „Bei Christa Wolff steht Achill nie ohne den Zusatz: „das Vieh“. Wie werten wir seine erotisch rasende Mordlust?“ antwortete: „Wir dürfen uns bei diesem Stück nicht zu Moralaposteln, ausgehend von unserer humanistischen Position machen. Das Ehrliche an Kleist ist, dass man gezwungen wird, vor sich selbst Angst zu bekommen. Man muss in sich selbst hinabsteigen. Die Figuren dürfen keine Monster sein. Man muß sich in den Figuren begreifen können. Die Katastrophen entstehen immer dann, wenn wir überrascht und erschüttert staunen, was alles in uns steckt. Sie werden vermieden, wenn wir im Voraus begreifen, wozu wir fähig sein KÖNNTEN.“ Seine Kritik am Staat mit seinem humanistischem Ideal und seiner diktatorischen Realität schwang dabei äußerst vorsichtig und abwiegelnd, aber dennoch rauslesbar mit.

Das Stück spielte, anders als die Originalversion Kleists, in einem Zimmer ohne Aussicht. Dies war bereits ein plastisch gewordener Vorgriff auf den dramatischen Verlauf, den die Figuren erfahren würden, ohne perspektivischen Blick nach draußen und ohne Aussicht auf ein Leben außerhalb der Mauern. Lediglich als Penthesilea starb, waren die Wände des kargen Raums verschwunden. Penthesilea versank mit ihrem Achill in den

---

<sup>587</sup>Dieser Aufsatz findet sich im Konzeptordner, Wolfgang Engel Archiv, Akademie der Künste, Berlin.

<sup>588</sup>Vgl. hierzu: Wieland, Christoph Martin an Georg Christian Gottlob Wedekind am 10.4.1804, zitiert nach: Günzel, Klaus: Kleist. Ein Lebensbild in Briefen und zeitgenössischen Berichten. Verlag der Nation, Berlin 1984. S.185.

Bühnenboden. Im gesamten Bühnenbild gab es „außer einigen Wartesaalbänken (sächsisches Reichsbahnbiedermeier der Strecke Bad Schandau-Sebnitz) „keine konkreten Hinweise auf Historisches oder Soziales. Alles was geschieht, geschieht innerhalb der Distanz zwischen Sprache und Raum.“<sup>589</sup> Daher wurden, wie die Bühnenendfassung belegt<sup>590</sup>, textuelle Kürzungen und Änderungen vorgenommen, um alles, was draußen, also in der Welt außerhalb der Amazonen spielte, wie etwa die Kampfszenen, nun per Bericht der jeweiligen 'Parteien' vor dem geistigen Auge der Zuschauer auftauchen zu lassen. Die bearbeitete Version sollte der Konzentration auf den dramatischen Verlauf der Innenwelt, der Entwicklung der beiden Hauptakteure dienen. Zu diesem Zweck wurde Odysseus das Wort beschnitten. Er spielt ohnehin bei Kleist eine untergeordnete Rolle auf dem Kriegsschauplatz. Hauptsächlich wacht er als Oberster über die Heere. Er hatte nun bei Engel ähnlich wenig zu vermelden, wie die Oberpriesterin (Helga Werner), die über die Staatsordnung der Amazonen wacht.<sup>591</sup> Insgesamt kürzte Engel das Trauerspiel, welches bei Kleist aus vierundzwanzig Auftritten besteht, daher auf 20 Szenen.

Die Kargheit im Mobiliar und das Fehlen der ohnehin nur spärlich erwähnten Landschaftselemente rechtfertigte der Bühnenbildner Finke mit der Authentizität in der Umsetzung: „Kleist ahmt in „Penthesilea“ keine realen historischen Begebenheiten nach. Hügel und Haine existieren allein in der Sprache. Sie als wirkliche Gegenstände auf der Bühne zu imitieren, würde vom dramatischen Vorgang eher ablenken, als ihn zu befördern.“ Sein Ziel sei gewesen „einen Raum zu schaffen, der sich ganz auf die subjektive Situation der Figuren bezieht“, denn „Kleist stellt die innere Struktur des Geschehens dar“.<sup>592</sup> Die Bühnenbildentwürfe zeigen einen grob angedeuteten Bergkamm und einen eher hellen Horizont auf dem gemalten Bühnenhintergrund. In der Mitte der Bühne steht ein durch drei Pappmachéwände begrenzter Raum.<sup>593</sup> Der Boden des Raums ist hell gekachelt. Die Wand zum Publikum hin fehlt, bzw. wurde, wie auf einer Skizze zu sehen, einfach innen an die linke Stellwand gelehnt. Die Wände weisen je ein 2, 50 Meter

---

<sup>589</sup>Jochen Finke gibt in seinem im Konzept befindlichen Artikel „Der Raum für „Penthesilea“ Auskunft über seine Bühnenbildnerische Umsetzung des Trauerspiels.

<sup>590</sup>Im Wolfgang Engel Archiv, Akademie der Künste, Berlin befindet sich die Kopie der Kleistschen Vorlage in der Bühnenendfassung.

<sup>591</sup>So ist z.B. der dritte Auftritt vollständig und der Vierte Auftritt dermaßen gekürzt, dass Engel sie zur dritten Szene zusammengefasst hat.

<sup>592</sup>Zitate entstammen alle dem mir vorliegendem (und im Archiv der Akademie der Künste ebenso verwahrten) Buch „Theaterarbeit in der DDR“, vollständige Quellenangabe siehe oben bzw. Literaturverzeichnis.

<sup>593</sup>Abb. 65

hohes, schmales Fenster auf. Diese Fenster lassen zwar Licht ins Innere dringen, doch befinden sie sich derart hoch, dass die im Raum anwesenden Personen nicht durch sie hinaus blicken können. Oben an den Wänden sind Strahler angebracht, wie man sie aus Gefängnissen oder von Sportplätzen kennt. An jeder Wand befinden sich schlichte Wartesaalbänke und eine geschlossene Tür. In der Mitte des Raumes ragt ein weißer, schmaler Stab bis zur Decke empor. An dessen Fuß liegt Dornengestrüpp, vermutlich eine Reminiszenz an das Rosenfest. Der Stab ließe sich auch als ein männlicher Phallus oder als durchdringender Dolch interpretieren. Unter einer Skizze befindet sich das Statement des Bühnenbildners: „Keine Kopie von realer Welt. Konzentration auf innere Vorgänge. Keine Antike! Keine Nachahmung. Keine Logik.“ Auf einer weiteren Skizze der Kommentar: Der Raum vorn von Senkrechten beherrscht: männlich, hart. Die Landschaft hinten: waagrecht, weiblich, weich. Dahinter ungerichtet das Endlose“.

Fotografien<sup>594</sup> zu den Proben zeigen die Amazonen in klassischen Trenchcoats. Diese sind ebenso schwarz wie die Haare der Amazonen. Alle tragen entweder einen praktischen Pferdeschwanz, einen straffen Dutt oder grob gestutztes Haar. Unter den Trenchcoats tragen sie klassische französische Businesskostüme mit Bleistiftrock und knappem Blazer. Was heutzutage höchstens einen Affront gegen die emanzipierten Frauen bedeuten würde, nämlich diese in die Nähe der zwanghaften, wütenden Amazonen zu stellen, diente in den 1970er Jahren noch als eine originelle Kampfmontur, egal ob in Ostdeutschland oder im kapitalistischen Ausland. Im Unterschied zu den anderen Frauen trug Penthesilea unter ihrem, dank Schulterklappen und dicken Knöpfen militärisch wirkendem Trench, ein weißes Hochzeitskleid. Hier geht es um die ungewöhnliche Eheanbahnung eines Liebespaares.

Penthesilea<sup>595</sup> trug einen schwarzem Kurzhaarschnitt und bravem Seitenscheitel. In grober Arbeiterkluft und Hose sowie derben Stiefeln wirkte sie äußerst androgyn. Achill, mit blondem Pferdeschwanz in ebenso grober Kostümierung, jedoch in helleren Farben, wie die Fotografien vermuten lassen, wirkte wegen seiner langen Haare etwas feminin. Achill war der einzige Darsteller in heller Bekleidung. Auch die andern Männer trugen das gedeckte Schwarz. Achill stach so nicht nur aufgrund seines Muts zur Liebe heraus, sondern auch optisch. Eine andere Szenenfotografie zeigt die engste Vertraute der

---

<sup>594</sup>Quelle: Alle recherchierten Fotografien entstammen dem Wolfgang Engel Archiv, Archiv der Darstellenden Kunst: Theaterdokumentation/Sammlung Inszenierungsdokumentation der DDR-Inszenierungen, Akademie der Künste, Berlin.

<sup>595</sup>Abb. 66

Amazonenkönigin, Prothoe, welche die auf dem Boden liegende Penthesilea stützt. Das Paar liegt unmittelbar neben den aufgetürmten Rosenzweigen. Einige Frauen höheren Ranges stehen neben ihnen mit ernster, beinahe argwöhnischer Miene. Im Hintergrund halten sich rang niedrigere Amazonen auf. Sie sitzen auf den Bänken im Wartebereich oder lehnen sich salopp an die Wände. Die Stimmung, die durch die Körpersprache der Darstellerinnen auf den Fotografien vermittelt wird, ist äußerst beklommen. Und auch durch das Geäst in der Mitte des, von dem Stab wie einem Pfeil durchbohrten Bodens, wirkt die Szenerie nicht gerade hoffnungsvoll für die Frauenwelt. Der Stab ist wie ein Phallus in das Zentrum dieser Frauengemeinschaft eingedrungen. Unklar ist, ob er aus dem Himmel kam, oder auf dem Boden von Menschenhand errichtet wurde. Er steht inmitten des Rosengeästs als Symbol für das grausame, rituelle Liebesfest der Amazonen steht. Das Geäst erinnert gleichzeitig an einen wartenden (noch nicht entzündeten) Scheiterhaufen, und nicht mehr wie ein Rosenkranz fürs Fest.

Das Archiv der Darstellenden Kunst der Berliner Akademie der Künste verfügt über eine unbeschnittene Videoaufzeichnung dieser Inszenierung mit unbenanntem Datum. Hier zeigt sich, dass in dem Fall Engels, der ein betont puristisches Bühnenbild und Kostüme für seine Protagonisten wünschte, um nicht von ihrer inneren Dramatik, die nach außen vordringt, abzulenken, gerade jedes dennoch eingesetzte stilistische Mittel noch stärker wirkt, umso mehr von Bedeutung ist.

Im Gegensatz zu den Fotografien, die während der Proben aufgenommen wurden, hat Penthesilea, ebenso wie die anderen Amazonen, während dieser mitgeschnittenen Aufführung keine kurzen Haare, sondern lange, straff zu einem Dutt gebundene. Allerdings waren Penthesileas Haare nicht wie die der anderen Amazonen noch durch ein Haarband fixiert, sondern standen etwas störrischer ab und wirkten durch einzelne lose Strähnen etwas befreiter. Der weiße Stab, der auf den Skizzen und auf den Fotografien zur Probe wie ein Trenner die Mitte der Bühne markierte, war nun ein heller Lichtstrahl, der von den Protagonisten durchschritten werden konnte. Dies ist als dramaturgischer Regieeinfall zu sehen, der eine Wendung der geistigen oder auch nach außen artikulierten Einstellung der einzelnen Rollen markierte. Ein weiterer interessanter Einfall, der die Beleuchtung betraf, war der Wandel der Farben. Er vollzog sich analog zum Wandel der inneren (Gefühls-) Welt der Amazonen. Dies wurde auch durch die Kleidung der Amazonen markiert. Zu Beginn des Trauerspiels sah man den kargen Raum, indem sich, bis auf die letzten

Szenen, die ganze Handlung bewegt. „Der Raum des Wartens ist „Ruhepunkt im blutigen Gewühl und Schlachtfeld für individuelle Emanzipation (Penthesilea, Achill) zugleich.“<sup>596</sup> Engel ließ diesen Raum erbauen, um hiermit den Betrachter zu einer Neuinterpretation von Altbekanntem zu zwingen, um einen neuen Blickwinkel auf ein bekanntes Werk und Thema zu ermöglichen. Finke dachte bei seinen Entwürfen an Magritte, der „die normalsten Gegenstände so kombiniert hat, dass die wahnsinnigsten Dinge rauskamen. So entstand durch die Kombination aus Trivialem plötzlich Eigenartiges, manchmal sogar Bedrohliches.“ Er setzte sich bei der Kreation mit seiner Überzeugungskraft gegen Engel durch, der sich einen niedrigeren, wohlgeordneten Raum vorgestellt hatte, mit dem Kommentar: „Die wohlgeordnete Zwangswelt ist das Männliche.“<sup>597</sup> Eine Neonsoufite ersetzte in der Aufführung<sup>598</sup> den weißen Stab der Proben. „Die Seele“ nennt Finke diesen Neonstab.<sup>599</sup> Nach oben verschwand er im Schnürboden, wohin auch die Wände reichten. Der „Saal der Wartenden“ war nur äußerst gedämpft beleuchtet. Umso stärker stach der weiße Speer in der Mitte hervor. Nach der zweiten Szene herrschte wenige Sekunden völlige Schwärze, wie auch danach, um die Szenen als solche in sich abgeschlossen zu markieren; dann wieder das spärliche Licht. Doch nun rief die Oberpriesterin die Mädchen zur Vorbereitung des Rosenfestes herbei. Das Licht wurde etwas heller. Die fröhlich kreischenden Teenager trugen unter ihren kürzeren Mäntel, die immerhin den Blick auf weiße Söckchen und Gymnastikschuhe freigeben, rosafarbene, an Tütüs erinnernde Röcke bzw. Kleider. Die Amazonen, die die Mädchen bei ihren Vorbereitungen ernst beäugten, waren dagegen umso strenger gekleidet. Sie trugen weiße Schürzenkittel über den schwarzen Kleidern. Ihre Haarbänder waren aufgerichtet, was an die Häubchen von Lazarettwestern aus dem ersten Weltkrieg erinnern mag, oder an Kinderheimerzieherinnen um die Jahrhundertwende. Die Oberste trug als einzige einen farbigen Mantel, wenngleich jedoch auch in gedeckten Farben. Der bordeauxfarbene Mantel wird von einem übergeworfenen Fuchspelz und der 1930er-Jahre Frisur im Mignonstil noch französischer. Darunter trug sie einen engen Pencilskirt und schwarze Lederoverknees. Ein gewagter Businesslook. So kann man weder kämpfen noch reiten. Eine eigenwillige, vermutlich aber doch dem Zeitgeist der 1980er Jahre geschuldete

---

<sup>596</sup>Wolfgang Engel bezeichnet den Raum in seinen Materialien zur Inszenierung als „Saal der Wartenden“.

<sup>597</sup>So Finke in den Gesprächen zum Thema: „Der Raum-Prozeß einer Annäherung“. In: Wolfgang Engel Archiv, Archiv der Darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin. S.36.

<sup>598</sup>Es folgt eine Beschreibung der Inszenierung anhand der Videoaufzeichnung.

<sup>599</sup>Finke in den dokumentierten Gesprächen zum Thema: „Der Raum- Prozeß einer Annäherung“. In: Wolfgang Engel Archiv, Archiv der Darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin. S.43.

Inszenierung, in denen Frauen in Blazern mit übertrieben gepolsterten Schultern in die männliche Verkleidungsdomäne vordringen. Dies ist Engels Interpretation der nach außen hin präsentierten weiblichen Frauenrolle in einer Welt, die dennoch von Männergesellschaften dominiert wird. Ein interessantes, provokantes Thema in den 1980er Jahren, weil hier natürlich nicht „nur“ die Emanzipation der Frau behandelt wird, sondern auf die Freiheit und Emanzipation aller Individuen angespielt wurde. Diese lebten in einer Gesellschaft, die durch Dogmen geprägt und eigentlich menschenfeindlich war. So wie Kleist seinen über die Amazonen entsetzten Achill ausrufen lässt:

„Sie sind beraubt, unmenschlich, frevelhaft?“<sup>600</sup>

Dies ist durchaus als Kritik am System der DDR mit seinen engen Grenzen, die ständig wieder aufs neue nach innen und außen verteidigt werden müssen, zu verstehen. Wolfgang Engel traf demnach mit seiner Inszenierung einen Nerv beim damaligen Publikum. Die dargestellte Diskrepanz zwischen Staat und Individuum, das vergebliche Ringen um persönliche Freiheit inmitten des Systems mit seinen Dogmen, all das konnten die Zuschauer nicht nur nachempfinden, das traf mitten ins Bewusstsein der Generation der Staatsbürger der DDR. Wolfgang Engel betonte, dass es Kleist nicht um die Darstellung eines individuellen Problems ging und er daher seine Charaktere auch bewusst wenig umschrieben habe. Hier markiert Engel die Nähe Kleists zum antiken Stoff. „Man soll nicht versuchen, Figuren psychologisierend auf die Sprünge zu helfen“, so Engel in seinem Gespräch.<sup>601</sup> Die Ausnahme bildeten, nach Auffassung der Mitwirkenden, Penthesilea, Achilles und Prothoe. Für sie galten offenbar doch andere Gesetze. Der Dramaturg Görne, als Mittler zwischen Staat, Kunst und Publikum, betont in diesem Zusammenhang eine Distanzierung Kleists zu den Dichtern der Romantik, denen er in den ersten Jahrzehnten der DDR ja als zugehörig angesehen wurde und auch heute noch häufig wird. Statt wie Schillers Figuren „Ideenträger ihres Systems“ zu sein, handele es sich bei den Kleistschen Figuren um Teile eines „Plans“. An dieser Stelle zitierte Görne Kleist, der sich in seinen Liebesbriefen zu einem „Lebensplan“ geäußert hat und diesen immer wieder von der Außenwelt erschüttert und zunichte gemacht sah. Hierin bestand nach Auffassung der Mitwirkenden eine Missinterpretation Kleists von Kants „Kritik der

---

<sup>600</sup>In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.454.

<sup>601</sup>In seiner Konversation mit den genannten Mitwirkenden. Zu finden im Wolfgang Engel Archiv, Archiv der Darstellenden Kunst, Akademie der Künste.

Urteilkraft“. Zu labil, „läßt er sich maßlos erschüttern von der Möglichkeit, dass alles, was bisher als wahr angesehen wurde, auch nur Schein sein kann. Kleist sah plötzlich für sich keine SICHERHEIT DER ERKENNTNISSE mehr.“<sup>602</sup> Politisch gedacht, machte dies das Stück für die Bewohner der DDR absolut aktuell, denn ihre Staatsführung war ja, wie bereits anhand der Klassikerpflege und Theaterpolitik der DDR beschrieben, darauf bedacht sich immer wieder gegen den anderen Teil Deutschlands zu profilieren. Zum Zeitpunkt der Inszenierung erachteten viele bereits die Ideologie, auf der die Staatssicherheit basierte, als erschöpft. Hierin mag auch einer der Hauptgründe für den enormen Erfolg dieser Inszenierung beim Publikum gelegen haben.

Ein weiterer Grund war vermutlich die herausragende Darstellungskunst der Hauptdarstellerin, Cornelia Schmaus, der für ihre Interpretation der Penthesilea der wichtige Helene-Weigel-Preis verliehen wurde. Die Interpretation lebte in der Tat von der verbalen und gestischen Darstellungskraft ihrer Protagonisten, wie die Videoaufzeichnung zeigt. Die Stimme Penthesileas geriet an den entscheidenden Stellen ins Wanken, wenn sie die Diskrepanz zwischen ihrem inneren Begehren und ihren Pflichten als Herrscherin des Frauenstaates spürte und nach diesen handeln musste. An anderer Stelle wurde Penthesilea herrisch und laut, wenn sie wieder ganz in ihrer Rolle als dominante Amazonenkönigin ist und ihr Territorium verteidigen wollte. Dies zeigte sich insbesondere im Liebesringen mit Achill, wo sie wie eine Raubkatze mal anschmiegsam gab, doch dann wieder verbal ihre Krallen ausfuhr. Achill ließ in diesem Liebesreigen zwar nicht seine Stimme wirken, sondern spielte vielmehr seine körperliche Überlegenheit aus. Beispielsweise wenn er sich stehend dicht vor die sitzenden Penthesilea drängte, sodass sein (durch eine Reithose) Geschlecht direkt auf ihrer Augenhöhe war Seine Verletzlichkeit zeigte er grundsätzlich durch seinen nackten Oberkörper, der ihn schutzlos machte. Andererseits zeigte er sich so jedoch wieder liebesbereiter, als sie sich demonstrierte. Überhaupt wurde bei dieser Inszenierung immer wieder die Gefahr, die von einem möglichen Sich-Einlassen-auf-den Anderen ausgeht, gezeigt. Penthesilea drohte diese Gefahr. Sie musste sich distanzieren, um nicht ihre eigenen Werte und persönliche Selbstbestimmung preiszugeben. Engel verdeutlichte dies etwa, wenn Penthesilea, während sich Achill ihr näherte, die Flucht auf die Wartesaalbank wählte. Indem sie dann auch hierarchisch über ihm stand, imponierte sie ihm. Dies ist ein durch die

---

<sup>602</sup>Zitiert nach: Notate zum Entstehungsprozeß-Konzeptionsgespräche. Notiert von Michael Funke. Wolfgang Engel Archiv, Archiv der Darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin.

Körpersprache der Darsteller versinnbildlichtes ewiges Problem der Selbstbestimmung inmitten enger, manchmal auch nicht offiziell artikulierter, sondern subversiven Schranken einer Gesellschaft, welches vermutlich alle Menschen im Laufe ihres Lebens mehr oder weniger häufig oder intensiv erleben. Somit ein klassisches und gleichzeitig postmodernes Thema. Dabei wurden hier keine nachvollziehbaren Individuen gezeigt, keine realistische Charaktere gezeichnet, sondern lediglich als Figuren umrissen. Trotzdem ließ das tiefe Gefühl, das zwischen den Liebenden stand, ihr Problem, und das ist harmlos umschrieben, sie für das DDR-Publikum persönlich erlebbar und nah wirken.

Die wortgewaltige Jagdszene zu Beginn des Trauerspiels wurde zunächst spannungsreich-atmosphärisch im Wechsel von verschiedenen Männern vorgetragen. Die Berichtenden standen dabei in dem Raum. Es folgte die Version der Amazonen in kühl-abwiegender Sprachwahl, die dabei immer wieder durch Worte und Tonlage der gegenseitigen Bestätigung und Verschwesterung geprägt war. Engel hielt sich hierbei an den Originaltext der Kleistschen Vorlage. Nicht nur die sprachliche Ausdruckskraft, auch die Körpersprache der Darsteller unterstrich die Dynamik des dichterischen Werks Kleists auf gelungene Art und Weise. Alle Amazonen wirkten dynamisch, aber gerade durch ihre Positionierung in dem engen Raum doch auf ihre Rollen festgelegt. Selten verließ eine Figur während einer Diskussion seine Position im Raum und noch seltener durchquerte eine Figur den alles spaltenden, weißen Lichtstrahl. Das gleiche galt für die Gefolgschaft Achills. Dennoch wirkten die Rollen nicht derart starr, wie sich vermuten ließe. Sie zeigten durchaus menschliche Emotionen, indem sie natürlich, nachvollziehbar gestikulierten. Unterstützt wurde dies durch die zwar gedämpft farbige Kleidung, doch zog Penthesilea ihren Mantel beispielsweise dann nur knapp über die Schultern, wenn sie nicht so recht wusste, wie es ihr, der Neuverliebten, mit ihren Gefühlen erging. Erst als sie sich mit Achill im Liebesreigen befand, wagte sie den Mantel gänzlich abzustreifen, während er sich schon früher, bis zum Ende, mit schutzlos entblößter Brust und dennoch kraftstrotzend, männlich demonstrierte.

Die Oberpriesterin, welche in ihrer Rolle der Wahrerin des starren, unmenschlichen Systems das Rosenfest ausrief, trug als einzige einen hellen Mantel. Dieser war allerdings äußerst blass, hellgrau. Indem sie noch meistens einen Schleier trug, der zudem ihr Gesicht öfter verdeckte, wirkte sie unheimlich, beinahe wie ein Gespenst. Ihr auf die Kopfmitte verrückter Haaransatz verstärkte diesen Eindruck noch. Als sie den Schleier

abnahm ähnelte sie einer Außerirdischen.<sup>603</sup> Die Oberpriesterin stand, wie in der Vorlage Kleists, als geistliche Macht noch über Penthesilea. Zwar musste sie den Befehlen ihrer Königin folgen, doch diese musste ebenso die Ordnung, über welche die Hohepriesterin wachte, sichern. Die Oberpriesterin geriet ins Wanken, als ihr entscheidende Informationen vorenthalten wurden, was nach Auffassung Görnes „für übliche Verhältnisse solcher Posten“ spräche. Als Reaktion darauf be- und verurteilte Sie Penthesilea als gefährdet:

„Dem Feind' in ihrem Busen wird sie sinken.“<sup>604</sup>

Als Penthesilea schließlich das wichtige Ritual des Rosenfestes in Frage stellte, erhellte sich der Bühnenraum. Der Hintergrund wirkte weniger trist und grau, beinahe gelb oder grün. Und auch die Kleider der Amazonen gewannen auf einmal an Farbe. Prothoes Kleid wirkte hellblau, das einer anderen Amazonin hellgelb. Alles schien dadurch etwas weniger depressiv. Nach einer Stunde und 13 Minuten forderte Engels Penthesilea auf einmal Musik: „Den Siegesgesang!...Die Hymne!“ Das Lied bezeichnete Engel in seinen Aufzeichnungen als „Sonette“. Diesem ging die Arbeit an William Shakespeares „Sonette“ in der Werkstatt des Schauspielhauses 1985 voraus. Idee für dieses Lied war nach Engels Aussage „der Versuch, eine wirklich tiefgreifende Partnerschaft aufzubauen“.<sup>605</sup>

Penthesilea flehte mit ihrem Wunsch nach dem gemeinsamen, geliebten Lied nach Halt und Unterstützung bei ihren Amazonen.

Für Engel entsprang dies der Sucht Penthesileas, die auch die Menschen seiner Zeit betroffen hätte, der Sucht nach Selbstbestimmung, der Sucht nach Leben gemäß der eigenen Empfindung.

Indem die Zuschauer versucht waren, die Protagonisten entweder als Ideale oder Monster zu sehen, offenbarte sich ihnen ihre eigene Befangenheit, ihre Hemmnis nach dem eigenen Gefühl zu leben oder wie Engel es umschrieb: „Damit entlarven wir unsere Mittelmäßigkeit.“<sup>606</sup> Die eigene innere Freiheit kann nicht erreicht werden. In ihr sah Engel jedoch eine Chance weniger manipulierbar zu sein. Während der Entwurfsphase zur Inszenierung erfolgte eine dokumentierte Diskussion der Mitwirkenden über die

---

<sup>603</sup>Möglicherweise mag diese abstoßende Frisur der Maskenbildnerin eingefallen sein, als sie sich an Porträts der ehemals mächtigsten und grausam waltenden Frau Englands Queen Elizabeth I. erinnerte.

<sup>604</sup>Siebenter Auftritt. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.415.

<sup>605</sup>Vgl. hierzu: Engel in seinem Konzept zum Thema: „Hoffnung und Krieg“. In: Wolfgang Engel Archiv, Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin. S.18.

<sup>606</sup>Ebenda.

Ungleichheit zwischen Männern und Frauen. Die naturgegebene Ungleichheit erweist sich bei einem gesellschaftlich begründeten Streben nach Karriere als hinderlich, da Frauen nun einmal die Kinder gebären, und daher per se benachteiligt seien, oder eben die Kinder abgeschoben werden müssten, so lautete die Kernaussage der Diskussion. Dieses Problem bestand keinesfalls nur in der DDR und hat auch bis heute nichts an Aktualität verloren. „Für Achill sind die Männer um ihn herum alle Eunuchen. Für die aber ist Achill Eunuch, weil sie ihn nicht begreifen. Die Männer flohen entsetzt vor der Jungfrau von Orleans, weil die das weibliche Frauenbild auf radikale Weise über den Haufen schmiß.“ so Engel.<sup>607</sup>

Dieses Lied, welches die Frauen ohne instrumentale Begleitung sangen, war gleichzeitig auch die erste und letzte musikalische Untermalung während des gesamten Stückes. Doch leider vermochte auch nicht die Musik Penthesileas Seele zu heilen oder befreien. Der Gesang wurde unterbrochen als Achill die Bühne betrat und sogleich zu schimpfen begann. Es folgte ein Liebesspiel, bei welchem Achill auf die fordernden Worte der Amazonenkönigin mit respektloser Komik reagierte. Sie stieg auf eine der Wartesaalbänke und verlangte von ihm aus dieser erhöhten Position zu ihr wie zur Sonne empor zuschauen. Er reagierte darauf pantomimisch, indem er seine Augen vor ihrem lichten Anblick schützte und danach versuchte, sie durch ein imaginäres Fernglas zu betrachten. Das Publikum lachte und brauchte vermutlich auch diese kurze Entspannung, bevor es umso spannungsreicher und trauriger weiterging. Als Achill ihr den Rosenkranz anreichte, sie ihn aber nicht ergriff, fesselte er rasch seine Hände damit und bot ihr an, an seiner Seite Königin zu werden, jedoch zu seinen Füßen, wo sie nach seiner Auffassung immer noch besser aufgehoben sei, als hier.<sup>608</sup>

Vorher verstellten die beiden immer wieder die Wartesaalbänke, in ihrer beiderseitigen Hilflosigkeit, stellten sie wild aufeinander, bewegten sich dabei stets in diesem Raum. Nach zwei Stunden schließlich wieder tiefes Schwarz. Als sich der Vorhang erneut hob, hatte sich die Bühne verändert. Der aus den dünnen Pappwänden gebaute Raum war fort. Penthesilea hockte auf einem stufenhohen, die Bühnenhorizontale bedeckenden, Podest, neben ihr in einigen Metern Abstand der in erdfarbenes Tuch gehüllte Leichnam Achills. Zu ihren Füßen, dicht vor den Zuschauern auf dem niedrigeren, vorgelagerten Bühnenboden saßen die vier wichtigsten Amazonen. Am pastellzarten Horizont deuteten

---

<sup>607</sup>Engel in seinem Konzept zum Thema: „Hoffnung und Krieg“. In: Wolfgang Engel Archiv, Archiv der Darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin. S.24.

<sup>608</sup>VHS: Nach 1:43 h Laufzeit der Videoaufzeichnung.

sich weiche Berge an. Die Kleider der Amazonen waren nun wieder bedeckt. Lediglich Prothoe trug keinen Mantel, sondern ein hellblau strahlendes Kleid.

Die Kostümbildnerin Jutta Harnisch wählte Mäntel für ihre Darsteller, „weil Menschen in ihrem Bedürfnis nach Schutz (=sich im Mantel verkriechen) so ausgeliefert wirken. Bei Penthesilea reduziert sich Kleidung auf das Einfachste, Schmuckloseste, Kampfpraktischste-weibliches, Betonendes scheidet aus“ so Harnischs Interpretation der Figur.<sup>609</sup> Und an gleicher Stelle weiter: „Die Distanz, die Kleist mit seiner Beschwörung von Antikem schafft, aber mit seiner Sprache wieder aufhebt, war nicht durch historisch distanzierendes Kostüm zu vertiefen, sondern durch (die) Weite des optisch-zeitlichen Spielraums zu über-brücken. Gegenwärtigkeit sollten die Figuren bekommen.“ Allerdings erinnerten die Mäntel der männlichen Darsteller, Achills ausgenommen, mit ihren Krägen und dicken Goldknöpfen eher an Mäntel aus der Zeit Napoleons. Die Idee eines Hochzeitskleides, welche Harnisch nach Eigenaussage für die Kostümierung von Cornelia Schmauch schaffen wollte, hat sie in der Realisation dann wohl auch verworfen, denn Penthesilea trug bis zum Ende des Trauerspiels, wie der Mitschnitt und die letzten Figurinenzeichnungen zeigten, zunächst noch unter ihrem Mantel und schließlich gänzlich unbedeckt, lediglich eine weiße Hemdbluse aus Seide und eine dunkle Hose, die im Lauf der Handlung immer deutlicher verdeckt.

Generell zeigten die Skizzen die Amazonen mit Kopftüchern und meist in fellbesetzten Mänteln. Der Videomitschnitt zeigt jedoch, dass darauf letztendlich größtenteils verzichtet wurde. Lediglich Asteria trug einen ärmellosen Pelzmantel und Feldhandschuhe. Die ursprünglich militärisch-streng wirkenden Mäntel waren nun aus schwarzem Stoff gefertigt und wirkten somit deutlich schlichter und klassischer.

Ursache dessen mag Harnischs Überlegung gewesen sein: „Die Distanz, die Kleist mit seiner Beschwörung von Antikem schafft, aber mit seiner Sprache wieder aufhebt, war nicht durch historisch distanzierendes Kostüm zu vertiefen, sondern durch Weite des optisch-zeitlichen Spielraums zu über-brücken. Gegenwärtigkeit sollten die Figuren bekommen.“<sup>610</sup> Und tatsächlich zeigt eine nachfolgende Figurinenzeichnung dieselben Mäntel, wie in der Aufführung: „Militärmäntel, von fast allen Figuren getragen und Zeichen des permanenten Kampfes gegeneinander, sind zugleich für den jeweiligen Schauspieler

---

<sup>609</sup>Jutta Harnisch: Kostüme für Penthesilea. Original. In: Wolfgang Engel Archiv, Archiv der Darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin. S.36.

<sup>610</sup>Harnisch, Jutta: „Annäherung an Penthesilea.“ Datiert mit 12.1988. Quelle: Penthesilea. Konzeption-Entwürfe-Proben. Wolfgang Engel Archiv, Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin.

ein brauchbares Arbeitsinstrument, haben Formen und Schnitte der Kleistzeit, sind aber aus heutigem, leinenartigem Material und in gegensätzlichen Farbtönen gehalten“<sup>611</sup>. Die Farben lassen sich heute leider nicht mehr nachvollziehen, da sämtliches mir vorliegende Material zur Inszenierung schwarz-weiß ist, Skizzen inklusive. Statt Penthesilea kleidete Harnisch nun die Oberpriesterin, als Verfechterin der geistigen Werte und Riten in ein Hochzeitskleid, das an ein Gespenstergewand erinnerte. Passenderweise, denn die gehüteten Riten waren in höchstem Maße grausam und schauerlich. Zudem waren in den 1980er Jahren semi-transparente Stoffe und wehende Schals en vogue.

Prothoe in ihrer Rolle als abwiegende, verständnisvolle Freundin wird wohl immer als Sympathieträgerin gehandelt worden sein. Sie wirkte von allen Figuren am nachvollziehbarsten, am menschlichsten. Ihr eingeschränktes Urteilsvermögen und Ihre Unfähigkeit die Freundin zu retten war in ihrer Gebundenheit und ihrem Arrangement des Systems geschuldet. Von ihr, wie auch von den sozialisierten Menschen, war kein extremer Akt zu erwarten. Prothoe (Hannelore Koch) trug daher „unter dem Militärmantel ein blaugraues, handplissiertes Seidenkleid, unter dem Busen abgebunden. Ein Kleid, das heute noch tragbar wäre, womit man sich identifizieren kann als Frau, weich und weiblich, aber hergeholt aus der Antike, aus dem Klassizismus.“<sup>612</sup> Sie konnte und durfte jedoch gerade nach Ansicht Kleists ihrer Freundin Penthesilea keine echte Überlebensebene in der morbiden Amazonenwelt aufzeigen. Den Zuschauern diente sie daher eher als Mittlerin zwischen unserer Welt und dem Auseinanderklaffen mit dem (Liebes-) Ideal, und musste zwingend an ihrem Versuch Penthesilea zu retten, sie wieder in die Ordnung zurückzuholen, scheitern. Für manche staatsaffine Zuschauer wäre eine derartige Rettung zunächst möglicherweise angenehmer gewesen, hätte jedoch die Offenlegung der Diskrepanz zwischen der gelebten Realität, sprich der Mittelmäßigkeit, und der selten gelebten und erlebten Fähigkeit zum Erkennen und vollkommenen Nutzen unseres freien Handlungsspielraums im Keim erstickt.

Die Amazonenkönigin richtete sich mit ihren letzten Worten dieses eine mal direkt ans Publikum. Doch schließlich verlautete es von Prothoe: „Sie stirbt!“<sup>613</sup>

Penthesilea war nur noch als Schattenumriss zu erkennen, die anderen Amazonen wurden vom Scheinwerfer beleuchtet. Nach zwei Stunden und 21 Minuten fiel schließlich

---

<sup>611</sup>Ebenda.

<sup>612</sup>Zitat von Jutta Harnisch, ebenda.

<sup>613</sup>Vierundzwanzigster Auftritt. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.500.

der Vorhang. Auf diesem fanden sich die Worte: „Kleist und ich befinden uns hier auf dem Wege nach Potsdam in einem sehr unbeholfenem Zustande, indem wir erschossen daliegen“, die wohl Henriette Vogel, Kleists Todesgefährtin, zugeordnet werden sollen. Applaus.

Engel hatte bei seiner Inszenierung auf Penthesileas Selbstmord mit dem Dolch verzichtet. „In Künstlerischer Verwirklichung des großen poetischen Einfalls, Penthesilea durch nichts als durch ihren Willen sterben zu lassen, erstarrt die Amazonenkönigin zum leblosen Schatten. Sie stirbt nicht nur an Jammer und Reue darüber, dass sie in völliger Geistesabwesenheit ihren geliebten Achill zerfleischt hat, sie ist auch am Eckpunkt ihres inneren Kampfes zwischen Pflicht und Neigung angelangt.“<sup>614</sup> „Die Rosenmädchen den Pioniergruß ausführen zu lassen, ist gleichfalls eine seltsame, wenngleich einen Lacher bewirkende Lösung“ so der Kritiker, der mit der Ausstattung nicht allzu viel anzufangen wusste: „Die Kostümgestaltung (Jutta Harnisch) bewegt sich in der Spanne zwischen urzeitlichem Tierfellumhang und heutiger Kleidung. Damit wird nicht nur das Assoziationsvermögen des Publikums unterschätzt, es werden auch undialektische Gleichsetzungen behauptet. Echter Gegenwartsbezug ergibt sich aus dem Geist der dramatischen Handlung, nicht aus Äußerlichkeiten“. Und scheinbar kam auch die Kostümierung Vera Irrgangs als Amazonen-Oberste beim Publikum nicht allzu gut an: „ein modernes Kostüm und eine nuttig wirkende Frisur, die ihrem Auftritt ein Gelächter bescherten.“ Man fühlte sich damals anscheinend (noch) von entsprechender Kostümierung provoziert.<sup>615</sup> Dies belegt umso mehr die Bedeutung des wohlzuwählenden Einsatzes jedes Stilelementes in einem dramatischen Werk Kleists, bei dem es um Elementares geht. Andererseits ist auch möglich, dass die Kritiker der üblichen Schwäche aufsaßen, dort, wo das Innere unangenehm und kompliziert, sogar unlösbar wird, gerne auch mal auf greifbaren, die Konzentration unter Umständen auch einfach determinierenden Äußerlichkeiten herumzuhacken. Gefährlich ist der Einsatz von stilbildenden Elementen bei derart ernsten Themen wohl immer, da diese leicht von der inneren Problematik ablenken können.

Durchweg gelobt wurde jedoch die darstellerische Leistung der beiden Hauptdarsteller.

<sup>614</sup>Ehrlich, Lothar: Im Kampf ums Durchsetzen eigener Glücksansprüche. In: Sächsische Zeitung vom 11.3.1986. Zu finden im Wolfgang-Engel-Archiv, Sammlung Inszenierungsdokumentation, Archiv der darstellende Kunst, Akademie der Künste Berlin. Alle weiteren in diesem Kapitel genannten Kritiken entstammen dieser Quelle.

<sup>615</sup>Hier wird auch (wieder) die sprachliche Bewältigung kritisiert. Vgl. hierzu u.a.: Ulichberger, E.: Von der Gewalt großer Gefühle. In: Sächsische Neueste Nachrichten. Dresden 15.3.1986. Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin.

Ein Kritiker bemängelte explizit das Fehlen der Kampfszenen.<sup>616</sup> Der Autor der Nationalzeitung war voll des Lobes, kritisierte jedoch die Umsetzung der Kleistschen Sprache: „Das führte bis zur Textunverständlichkeit aus sprachlicher Nachlässigkeit. Eine bedenkliche Tendenz, der man nicht nur in Dresden rechtzeitig begegnen sollte.“<sup>617</sup> Wie diese Gegenwehr auszusehen habe, darüber ließ uns der Autor im Unklaren. Die Videoaufzeichnung bestätigt diese scheinbar recht subjektive Wahrnehmung hinsichtlich der Sprache jedoch nicht. Eine andere Zeitung lobte wiederum die sprachliche Umsetzung, aus der die Aufführung ihre „Spannkraft“ bezöge. Hier gelingt es „diese oft vertrackt verschachtelten Verse gedanklich klar zu gliedern, ihre rhythmischen Schönheiten zu entdecken und ihren rhetorischen Schwung zu bewahren.“<sup>618</sup> Aus einer anderen Zeitung erfuhren die Leser vom „vollbesetzten Schauspielhaus“, dessen Publikum dem Geschehen „oft atemlos“ folgte, denn „keine weggerückte Geschichte fand statt, sondern ein Geschehen unter Menschen, die unmittelbar Herausforderndes an uns Heutige mitzuteilen hatten. In der dritten Vorstellung am 15. März war der Beifall leidenschaftlich und langanhaltend.“<sup>619</sup> Christa Wolf las in der „Penthesilea“ „eine Metapher für die hoffnungslose Trennung von Mann und Frau“ und „den Kampf einer Frau um ihr Recht auf individuelle Liebe“ und sieht doch vielmehr Kleist allgemeingültigen „verkörperten Schrei nach einer realen Möglichkeit für eine lebbare Existenz“.<sup>620</sup> Voll des Lobes und über die Darstellungskunst und Kleist schwelgend fiel die Kritik eines anderen Autors selbiger Zeitung aus, der auf die Kostüme einging: „Das Expressive dieser Aufführung wird auch durch die bildhaft wirkenden Kostüme ...unterstrichen: lange Militärmäntel, Fechtmasken als Helme, zeitlose Untergewandung; die Frauen mit kahler, hoher Stirn, nichts Amazonenhaftes...ohne vordergründige Lanzen- und Schwerter-Theatralik. Engels Regieweise konzentriert auf das große Thema Kleist; er sieht mit dem Blick der Christa Wolf. Am Ende zwei Zeilen auf dem Vorhang: zwei Menschen befinden sich auf dem Wege zum Tod an sich selbst. Wir, die Überlebenden schauen genauer hin.“<sup>621</sup> 1989, der Zusammenbruch des Systems zeichnete sich bereits ab, sollte Engel für

<sup>616</sup> „Aber der Dichter wünschte ein Schlachtfeld bei Troja. Wir sollten es ihm bewilligen, vielleicht zurückhaltend angedeutet.“ In: Antike Heldensage als Bekenntnis zur Natur des Menschen. Ebert, Gerhard. Neues Deutschland, Berlin 26.3.1986. Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin.

<sup>617</sup> Baschleben, Klaus: Gefühl im Konflikt: zum Gesetz ihres Handelns. National-Zeitung vom 18.3.1986.

<sup>618</sup> Kranz, Dieter: Archaische Geschichte wurde aufregend und aktuell inszeniert. Tribüne vom 22.3.1986.

<sup>619</sup> Funke, Christoph: Schmerzhaft belindender Lichtstrahl. Der Morgen vom 19.3.1986. Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin.

<sup>620</sup> Wolf, Christa. Anm.: Red. Gekürzt. Thüringsche Landeszeitung vom 15.3.1986. Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin.

<sup>621</sup> Menchèn, Dr. Georg: Die tödliche Liebe der Penthesilea. Thüringsche Landeszeitung vom 15.3.1986. Archiv der darstellenden Kunst, Akademie der Künste, Berlin.

seine Leistungen als Regisseur, zu denen insbesondere die *Penthesilea*-Inszenierung zählte, der höchste Preis der DDR verliehen werden. Er lehnte den Nationalpreis jedoch „aus Protest gegen die Regierung“ ab.<sup>622</sup>

### 3.3. DDR-Schriftsteller und ihr Verhältnis zu Kleist

Kleist stand seit Ende der 1960er Jahre bei Literaturinteressierten für einen Widerstand gegen ein ungeliebtes System, dem sich nun immer mehr Bürger auch offiziell entwachsen fühlten. Sein Außenseitertum und die Rebellion gegen die politischen Systemstrukturen des eigenen Mutterlandes, die einen in seiner Person zu beschneiden trachteten, wurden Thema zahlreicher DDR-Autoren und weniger Autoren West-Deutschlands.<sup>623</sup> Um sich mit diesem oft subjektiv motiviertem Problem auseinanderzusetzen, nahmen sie ihre Interpretation des dichterischen Genies Kleist zum Anlass.

Kleist wurde nun auch häufiger inszeniert, war präsenter als je zuvor in der DDR-Geschichte.<sup>624</sup> Die politischen Ereignisse der Jahre 1976/77 hatten für eine zunehmende Ernüchterung und Enttäuschung hinsichtlich der Umsetzbarkeit des Konzepts des realen Sozialismus als einer gelungenen Staatsform gesorgt. Währenddessen begann sich die intellektuelle Subkultur der DDR vermehrt für den Außenseiter Kleist zu interessieren. Sie richteten sich dabei gegen das damals noch vorherrschende offizielle Kleistbild. 1976 hatte Peter Goldammer<sup>625</sup> ein Buch über Kleist herausgebracht. Darin wurde Kleist, wie bereits im Nationalsozialismus<sup>626</sup> relativ einseitig zum Opfer seiner politischen Zeit und zum verkannten Seher einer besseren, in diesem Fall selbstverständlich sozialistischen Ära Deutschlands umgedichtet.<sup>627</sup> Zu diesem Zeitpunkt der DDR bedeutet eine derartige

---

<sup>622</sup>Zum 40. Geburtstag der DDR-Geschichte, am 9. Oktober 1989, feierte sich die Staatsspitze im Rahmen dieser Preisverleihung ein letztes Mal. „Der Nationalpreis war keine Ehre, sondern ein Politikum.“ so Heiner Müller. Nachdem er den Preis angenommen hatte, wurde er, dessen Stücke vorher häufig abgelehnt worden waren, nun zum meistgespielten Autor der DDR. Vgl. hierzu: [www.mdr.de/damals/archiv/artikel84882.html](http://www.mdr.de/damals/archiv/artikel84882.html). Quelle: Internet. Letzter Zugriff am: 8.8.2013.

<sup>623</sup>Elisabeth Plessen (geb. 15.3.1944 als Gräfin von Plessen in Neustadt, Westdeutschland, heute ist die wohnhaft in Berlin und in Italien) schrieb 1978 den Roman „Kohlhaas“, in welchem sie die historische Figur, die bei Kleist noch wütend-entschlossen handelte, zu einem eher „modernen Menschen“ also einem schwankendem, nachdenklichen Menschen und gleichzeitig Gedankenträger ihrer eigenen von Zweifeln geprägten Suche nach Gerechtigkeit umformt. „Kohlhaas“ erschien im Fischer Verlag, Zürich u.a. 1979.

<sup>624</sup>Vgl. hierzu die Inszenierungsstatistiken im Anhang (Kap.6.).

<sup>625</sup>Goldammer, Peter: Schriftsteller über Kleist. Eine Dokumentation. Aufbau Verlag, Berlin 1976. Hierin äußern sich 14 Autoren.

<sup>626</sup>Vgl. hierzu meine Darstellung in Kapitel 2.4. anlässlich des Kleist-Gedenkjahres im Nationalsozialistischen Deutschland.

<sup>627</sup>Autoren, welche sich in dem NS-Staat mit Kleist auseinandersetzten, oder welche völkisch-konservativ waren, wurden bewusst weggelassen, ganz im Sinne des antifaschistischen Sozialistischen Staates.

Interpretation von Kleists Abkehr von Preußen noch eine antinationalistische und antifaschistische Haltung.

Eine derartige Lesart wurde von Staatsseiten her, wie bereits erwähnt, gebilligt, um Kleist so nicht aus dem allgemeinen Bildungskanon ausschließen zu müssen. Stattdessen diente Kleist als „Spiegelfigur der Diskrepanz von Werk und Wirklichkeit, Staat/Gesellschaft und Individuum, Utopie und (Real-)Politik“<sup>628</sup>. Nun stand dem vom Staat durchaus geförderten Pragmatismus eine subjektive Sichtweise gegenüber. Diese Subjektivität spiegelte sich enorm bei der Kleist-Rezeption der Schriftsteller wieder. So kritisierte Günter Kunert in seinem 1975 erschienenen „Pamphlet für K.“ den schon seit jeher immer wieder und in seinem System bis dato konstant vorherrschenden pragmatischen Umgang mit Kleist. Nicht verwunderlich ist angesichts dieser Tatsache, dass Kunerts Aufsatz von Peter Goldammer nicht in dessen staatsfreundlichem Buch wurde.

Kunert kritisierte in seinem Aufsatz die vorherrschende einseitige, pragmatische Sichtweise Kleist fälschlicherweise als „kranker Autor“<sup>629</sup> anzusehen, wobei die Gesellschaft natürlich intakt beziehungsweise gesund sei. Er sah darin eine „dogmatische Literaturverkenning“.<sup>630</sup> Wie bereits Theo Honnef 1988 konstituiert hatte<sup>631</sup>, ging es Kunert in seinem Pamphlet in der Hauptsache darum, deutlich zu machen, dass wertende, unsachliche Beschreibungen wie „krank“ auf Künstler, zu denen er sich selbst als Mitbetroffenen zählte, nicht nur deplatziert waren, sondern immer wieder gerne verwendet wurden, um eine Regime gefährdende Kritik abzuwehren. Immer wieder, da diese Diffamierung bereits im Nationalsozialismus beispielsweise für den Künstler Kafka verwendet wurde.<sup>632</sup> Kunert ging sogar weiter zurück in die Geschichte und verurteilte den Schriftsteller Goethe, der wie wir wissen, Kleist äußerst kritisch gegenüber stand, als Urheber dieser üblen Nachrede. Ohne eine nähere Begründung warf Kunert dem „Vielzuvielschreiber“ und „Weimarer Geheimrat, der sich für alles kompetent hielt, vor,

---

<sup>628</sup>Enke, Norbert Otto, in: Breuer, Ingo (Hg.): Kleist-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart, Weimar 2009.

<sup>629</sup>Vgl. hierzu Kunert, Günter: Pamphlet für K. In: Sinn und Form 27. Berlin 1975. S.1092.

<sup>630</sup> Ebenda.

<sup>631</sup>Vgl. hierzu: Honnef, Theo: Heinrich von Kleist in der Literatur der DDR. Peter Lang, New York 1988. S. 123-144. Künftig zitiert als: Honnef, Theo: Heinrich von Kleist in der Literatur der DDR.

<sup>632</sup>Zwar wurde Kleist im Nationalsozialismus häufiger als „krank“ bezeichnet, doch führte man diesen Umstand auf die Tatsache zurück, dass er in der falschen Zeit gelebt hätte (nämlich nicht im Nationalsozialismus, in dem man ihn nun ja als halben Propheten zweckdienlich überhöhte.) Vgl. hierzu die theoretischen Kapitel im ersten Teil dieser Arbeit. Als tatsächlich „krank“ zu gelten, bedeutete für etliche Menschen im Nationalsozialismus die Hinrichtung. Kleist wählte die von den Nazis quasi gerechtfertigte Endlösung, den Märtyrer-Tod.

Kleists Werke in seiner hintervotzigen Art“ abgewertet zu haben, weil ihm der Jüngere als „krankhaft in hohem Maße“ gegolten habe. Ohne dies belegen zu können, warf er ihm des weiteren sogar vor, den *Zerbrochnen Krug* mit Absicht schlecht inszeniert zu haben, um so Kleist vollkommen scheitern zu lassen<sup>633</sup> Daraus resultierend, forderte Kunert eine seiner Ansicht nach dringend zu korrigierende Form der bislang ausschließenden oder Kleist aburteilenden Erbe-Rezeption.<sup>634</sup> In dem Sinne, dass solch sensiblen, äußerst talentierten Künstler wie Kleist, dessen Blick für die Missstände in unserer Welt besonders ausgeprägt gewesen sei, eine ebensolche Vorbildfunktion anzurechnen sei, wie eben den Klassikern. Bereits in den Jahren 1938 und 1939 hatte es einen Briefwechsel zwischen Georg Lukács und Anna Seghers gegeben, in welchem Lukács, als ein Verfechter der sozialistischen Romantikkritik und Vertreter der darauf gründenden DDR-Erbepolitik, die Sichtweise Goethes verteidigte. Er behauptete, Goethe habe an Kleist „die Mischung von Reaktion und Dekadenz“ missfallen. Die in der späteren DDR äußerst erfolgreiche und geehrte Seghers<sup>635</sup> setzte dagegen, dass Kleist ein Dichter sei, der von den gesellschaftlichen Missständen in seinem Tiefsten verletzt wurde und daher in einer Linie mit anderen Wahnsinnigen und Selbstmördern der Deutschen Literaturgeschichte, wie etwa Lenz, Günderrode oder Hölderlin zu sehen sei und Goethes Werke ja im Gegensatz zu derer Kleists „erkauft waren durch eine starke Anlehnung seines Schöpfers an die bestehende Gesellschaft.“<sup>636</sup>

1977 erschien Kunerts Buch mit dem Titel „*Ein anderer K.*“<sup>637</sup> bei dem er eine neue Sichtweise auf Kleist angenommen hatte. Zwar war bei ihm immer noch das Werk unter die Person Kleist geordnet, wie bei etlichen seiner Kollegen der damaligen Zeit ebenfalls<sup>638</sup>, doch „Kleist ist hier nicht mehr der Künstler, der mit seinem Werk auf den Zustand der Welt reagiert, sondern er ist zum Prototyp des Nichtangepassten, des

<sup>633</sup>Vgl. hierzu Honnef, Theo: Heinrich von Kleist in der Literatur der DDR. S.137.

<sup>634</sup>Vgl. hierzu Honnef, Theo: Heinrich von Kleist in der Literatur der DDR. S.123.

<sup>635</sup>In den 1950er und -60er Jahren wurde der Kleist-Preisträgerin des Jahres 1929 zahlreiche Preise und Auszeichnungen von den entsprechenden Kulturstellen der Regierung der DDR verliehen. Später war sie SED-Mitglied und erste Präsidentin der Akademie der Künste in Ostberlin. In diesem Zeitraum schuf sie etliche Werke, mit denen sie sich nicht nur, wie bereits im vorab genannten Briefwechsel mit Lukács, zu ihren vorhergegangenen Phase der Neuen Sachlichkeit distanzierte, sondern die sie noch in besonderer Weise als absolut regimetreu auswies- im Sinne des sozialistischen Realismus. Vgl. hierzu: Barth, Bernd-Rainer: Seghers, Anna: Wer war wer in der DDR? 5. Ausgabe. Band 2. Christoph Links Verlag. Berlin 2010.

<sup>636</sup>Goldammer, Peter: Schriftsteller über Kleist. Berlin und Weimar 1976. S.290.

<sup>637</sup>Kunert, Günter: Ein anderer K. Dieses Werk Kunerts erschien zuerst 1976 als Hörspiel im Berliner Rundfunk und ein Jahr darauf als Buchausgabe in Ost- und Westdeutschland: Aufbau Verlag. Berlin und Weimar. 1977 und Reclam. Stuttgart 1977. Künftig zitiert als: Ein anderer K. Dabei beziehe ich mich auf die Reclamausgabe.

<sup>638</sup>Diese subjektivierende Sichtweise lässt sich beispielsweise auch bei Christa Wolf betrachten.

Rebellen gegen das Bestehende geworden.“<sup>639</sup> Die geforderte kritische Auseinandersetzung mit dem Klassikererbe und eine notwendige Korrektur des offiziellen Kleist-Bildes seitens der Verantwortlichen unterblieb und Kunert siedelte 1979 in die BRD über.

Die bereits mit knappen Werkzitate auszugsweise in den Programmheften der im vorangegangenen Kapitel analysierten Theaterinszenierung<sup>640</sup> präsente Christa Wolf war „das“ prominenteste Beispiel einer Wiederaufnahme mit der Auseinandersetzung mit dem Autor Kleist.<sup>641</sup> In ihrem 1979 erschienenen Werk „Kein Ort. Nirgends“ erzählt sie von den beiden Außenseitern Heinrich von Kleist und Karoline von Günderrode, die an keinem Ort willkommen sind. Die beiden Figuren erleben eine erste fiktive Begegnung bei einer Teegesellschaft im Jahre 1804. Beide sind in ihrer Existenz bedroht und schließlich gesellschaftlich völlig gescheitert. Die beiden Protagonisten werden zu Leidensgefährten, zu Verbündeten ihres Schicksals, denn „Die ungesunde Lust, auf die Hebel und Stangen hinter den Kulissen zu zeigen – bei einer Frau hat Kleist sie noch nicht angetroffen.“<sup>642</sup> In Wolfs Buch müssen beide Figuren ein neues Lebensmuster entwerfen, da das alte nichts mehr zählt. Beide wählen aufgrund dieser für sie unmöglichen Aufgabe den Freitod. Wolf wählte diese Begegnung vor dem Hintergrund der medial auch im Westen Deutschlands stark beachteten Ausbürgerung von Wolf Biermann im Jahre 1976.<sup>643</sup> Ähnlich wie der Lyriker und Liedermacher Biermann leiden auch die beiden Protagonisten unter einem einengenden Staatssystem. Christa Wolf tauchte ihr Buch in einen sehr gefühlsschwangeren, bildhaft-mystischem, einem stark romantisierenden Sprachstil, etwa wenn sie von Kleist als dem in seiner persönlichen Individualität und Originalität angegriffenem Subjekt wie folgt sprach: „So lernt man nur, wenn es ums Leben geht, in

<sup>639</sup>Honnef, Theo: Heinrich von Kleist in der Literatur der DDR. S.135.

<sup>640</sup>Vgl. hierzu Kap. 3.3.3. Im Programmheft zu den drei Kleistinszenierungen Adolf Dresens finden sich derartige Zitate Wolfs.

<sup>641</sup>Dora Wentschers (1883-1964) hatte als Pionierin der schriftstellerischen Auseinandersetzung mit den Werken Kleists bereits 1956, nach 30jähriger persönlicher Beschäftigung mit Kleist ein Drama mit dem Titel „Heinrich von Kleist“ verfasst. Mit diesem dreiteiligen Drama beleuchtete Wentscher Kleists Biographie unter sozialistischem Duktus. Vgl. hierzu beispielsweise: Honnef, Theo: Heinrich von Kleist in der Literatur der DDR. S. 79-93.

<sup>642</sup>Wolf, Christa: Kein Ort. Nirgends. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 2007.S.90. Künftig zitiert als: Wolf, Christa: Kein Ort. Nirgends.

<sup>643</sup>Zuerst immigrierte Karl Wolf Biermann (\*15.11.1936 in Hamburg) 1953 freiwillig in die DDR. Nachdem ihm jedoch aufgrund seiner werkimmanenten Kritik der Partei-Diktatur ein Berufsverbot erteilt worden war, wurde er 1976 wegen eines im westdeutschen Fernsehen bis in die DDR übertragenen Auslandsauftritts in Köln, bei welchem er sich an einigen Stellen kritisch zum Staatssystem DDR geäußert hatte, zwangsausgewiesen und kehrte in seine Geburtsstadt zurück. Diese Tatsache löste in Ost- und Westdeutschland zahlreiche Debatten aus und war der Beginn für Biermanns Popularität und die kritische Auseinandersetzung anderer DDR-Schriftsteller mit ihrem Freiraum in der Ära Honecker. Vgl. hierzu: Kirchenwitz, Lutz: Wer war wer in der DDR? 5. Ausgabe. Band 1. Christoph Links Verlag. Berlin 2010.

Todesangst. In der Gewalt von Mächten, die keinen Zweifel daran lassen, dass sie uns vernichten können, weil in uns selber etwas, dass wir nicht kennen wollen, ihnen entgegenkommt.<sup>644</sup> Wolf beschrieb hier, wie an so vielen Stellen in *Kein Ort. Nirgends* höchst subjektive Gefühle. Doch machte sie diese allgemeingültig, indem sie die stets sehr romantisierend ausgedrückte Gefühlswelt auf ein „man“ und „uns“ bezog. Durch diese beiden immer wiederkehrenden Worte wurde man direkt angesprochen und vereinnahmt. Die Leser wurden so Teil der Gefühlswelt der beiden Außenseiter, die dadurch plötzlich keine mehr sind. Wolf implizierte mit dieser Vorgehensweise, dass scheinbar jeder derart fühlen würde, alle fühlen im Kollektiv. Dabei ist nicht entscheidend, ob man ein Mann oder eine Frau ist. Christa Wolfs Buch stand im Zeichen der Emanzipation des Individuums, aber insbesondere auch der Frau, Wolf war schließlich persönlich betroffen.

Die Autorin, die für ihr Buch nach der Wende mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet wurde, nutzte diese Mittel des intimen, unmittelbaren Gesprächs im Buch um die Distanz zwischen den Lesern und den beiden Protagonisten zu überwinden.<sup>645</sup> Auf dem Buchdeckel der erst 2007 erschienenen Suhrkampausgabe ihres Buches gab Wolf eine im Wortlaut an den heutigen, besonders erfolgs- und zielfokussierten Zeitgeist angepasste Auskunft über ihre Motivation, die sie 1977 veranlasste, dieses Buch zu schreiben: „in einer Zeit, da ich mich selbst veranlasst sah, die Voraussetzungen von Scheitern zu untersuchen, den Zusammenhang von gesellschaftlicher Verzweiflung und Scheitern in der Literatur.“<sup>646</sup> Kleist ist so nicht nur der beinahe zum Märtyrer verklärte Außenseiter, sondern wird dieses Mal als Anlass oder Vorwand genommen, um die eigenen Vorstellungen über einen die Persönlichkeit einengenden Staat an die Leserschaft zu vermitteln. Transportiert wird dies über ein geschickt erzeugtes Gefühl der eigenen Betroffenheit beim Leser. Etliche Autoren schufen auf Basis dieses Werkes nun ebenso persönlich gestimmte, sensible Kleist-Porträts, welche gleichzeitig mit einer verdeckten Kritik an der eigenen Umwelt, dem eigenen Gesellschafts- und Staatssystem einhergingen. In seinem 1979 erst aufgeführten Theaterstück mit dem langen Titel: *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei* und dem Untertitel *ein*

---

<sup>644</sup>Wolf, Christa: *Kein Ort. Nirgends*. S.15.

<sup>645</sup>Im Kontrast dazu stehen die Möglichkeiten der Bühne, die durch ihre Eigenart der räumlichen Trennung (Bühne bzw. Spielraum vs. Zuschauer) immer eine zumindest optische oder körperliche Trennung aufweisen wird.

<sup>646</sup>Wolf, Christa: *Kein Ort. Nirgends*. Rückseitiger Buchdeckel. Die Erstausgabe erschien 1979 gleichzeitig im Ostdeutschen Aufbau-Verlag, Berlin/Weimar und in Westdeutschen Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt.

*Gräuelmärchen* läßt Heiner Müller (1929-1995) Kleist in der kurzen, pantomimischen Szene mit dem Titel „Heinrich von Kleist spielt Michael Kohlhaas“ als Paradebeispiel für die Auseinandersetzung mit der Preußischen Geschichte auftreten.<sup>647</sup> Aufgrund der eben schon bei Christa Wolf kritisierten äußeren Zwänge, sieht sich Kleist hier gezwungen seine Aggression, die durch die Fremdbestimmung und Unfreiheit des Individuum Kleists entsteht, gegen sich selbst zu richten. Dieser Aspekt mag wiederum grob betrachtet an die frühen NS-Interpretation erinnern, bei der Kleists Selbstmord als Heldentod eines Dichtergenies, der einfach im falschen System beziehungsweise im falschen geschichtlichen Kontext lebte, verklärt wurde. Im Gegensatz dazu stand jedoch Heiner Müllers Intention, mit seinem Stück aufzuzeigen, dass die negativen Seiten des Preußentums noch bis heute schlimme Auswirkungen auf die freie Entfaltung der Individuen haben, welche dadurch häufig total scheitern und ihre Existenz selbst vorzeitig beenden.<sup>648</sup> Diese negativen Seiten bedeuten kurzgefasst Dreierlei: eine Abtötung des Triebhaften. Dieses bezieht Müller auf den jungen Friedrich, der alles Künstlerisch-Freie, und auch seine homoerotischen Züge dem Preußentum unterordnet. Auf Kleist, der nach Müllers Ansicht<sup>649</sup> ebensolche homoerotische Züge trägt, trifft dies teilweise auch zu. Im Gegensatz zu Friedrich dem II., muss oder kann Kleist jedoch keine Wandlung mehr durchmachen, er ist bereits krank genug, wie die kurze, provokante Pantomime zeigt:

*Verkommenes Ufer (See bei Straußberg). Kleist in Uniform.*

*Kleistpuppe. Frauenpuppe, Pferdepuppe. Richtblock.*

*Kleist berührt Gesicht Brust Hände Geschlecht der Kleistpuppe. Streichelt küßt umarmt die Frauenpuppe. Schlägt mit dem Degen der Pferdepuppe den Kopf ab. Reißt der Frauenpuppe das Herz heraus und ißt es. Reißt sich die Uniform vom Leib, schnürt den Kopf der Kleistpuppe in die Uniformjacke, setzt den Pferdekopf auf, zerhackt mit dem Degen die Kleistpuppe: Rosen und Därme quellen heraus. Wirft den Pferdekopf ab, setzt*

<sup>647</sup>Müller, Heiner: *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*.

<sup>648</sup>Im Titel des Stücks sind bereits die Figuren Gundling, Lessing und Prinz Friedrich von Preußen genannt, welche die drei Teile des Stückes markieren. Gundling, in seiner Rolle des Präsidenten der Akademie der Wissenschaften wird zum alkoholkranken Opfer eines Preußenstaates, bei dem Macht über Geist dominiert. Anhand Friedrichs, der erst noch zum Großen Friedrich werden soll, wird die negative Entwicklung aufgezeigt, die ein Individuum gehen muss, um preußisch zu werden. Anhand Lessings, der vergeblich versucht zu verhindern zum einflusslosen Klassiker gemacht zu werden, wird schließlich das Scheitern der Aufklärung vorgeführt. Das vollständige Manuskript zum Stück ist online lesbar unter: [http://www.henschel-schauspiel.de/en/media/media/theater/TI-27\\_LP.pdf](http://www.henschel-schauspiel.de/en/media/media/theater/TI-27_LP.pdf). Quelle: Internet. Datum des letzten Zugriffs: 23.4. 2013.

<sup>649</sup>Vgl. hierzu: Müller, Heiner: *Die Schlacht/Traktor. Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessing Schlaf Traum Schrei*. Veröffentlicht in: *Spectaculum* 26, Frankfurt a. Main 1977 bzw. in Berlin 1977. S.150. Künftig zitiert als: Müller, Heiner: *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessing Schlaf Traum Schrei*.

die Perücke (fußlanges Haar) der Frauenpuppe auf, zerbricht den Degen überm Knie, geht zum Richtblock. Nimmt die Perücke ab, breitet das Frauenhaar über den Richtblock, beißt sich eine Pulsader auf, hält den Arm, aus dem Sägemehl rieselt, über das Frauenhaar über den Richtblock. Vom Schnürboden wird ein graues Tuch über die Szene geworfen, auf dem ein roter Fleck sich schnell ausbreitet.<sup>650</sup>

Analog zum Titel dieser Szene<sup>651</sup> stehen die Pferdepuppe und der Richtblock als Symbole für die Handlung beim *Michael Kohlhaas*, dem zunächst sein Pferd und somit seine Existenzgrundlage und schließlich seine Frau genommen wurde. Wie *Penthesilea* ist Kleist in seiner kranken Gesellschaftsordnung gefangen und unfähig seine starken Gefühle dieser unterzuordnen, das Herz des Geliebten. Auch die herausquellenden Rosen sind eine Anspielung auf das finstere Rosenfest. Schließlich richtet er am Richtblock, an dem *Kohlhaas* schließlich auch sein Leben ließ, über sich selbst. Der sensible Kleist hat also die an ihm durch das kranke, preußische System ausgeübte Macht und die Repressalien pervertiert. Er ist wider besseren Willens zu einer Figur des von ihm verhaßten Systems erzogen worden. Als verzweifelte Überreaktion, in Ermangelung besserer Möglichkeiten und um nicht jeder Aktion beraubt zu sein, hat er die an ihm verübte (seelische) Gewalt nun körperlich gegen sich selbst gerichtet.

In den 1970er bis zu den frühen 1980er Jahren setzten sich noch etliche weitere Schriftsteller mit der Person Kleist auseinander. Jürgen Rennert, Roland Müller und Erich Arendt<sup>652</sup> beispielsweise wählten die lyrische Form. Rennert und Arendt kritisierten den Preußenstaat zu Zeiten Kleists und seine Nach- bzw. Auswirkungen auf die Bürger der DDR, wobei sie Kleists Selbstmord als Aufhänger nahmen. Roland Müller behandelte in seinem Gedicht die Kleist-Rezeption anhand der Geburtsstadt Kleists, Frankfurt an der Oder. Dort trugen etliche Gebäude seinen Namen, während man in einer Bücherei oder am Theater vergeblich nach seinen Werken suchen würde, so Müller.

Der Lyriker Rainer Kirsch wählte anstelle der Gedichtform den Aufsatz. In zwei Essays setzte er sich kritisch mit dem gescheiterten Kleist auseinander. Diese sind als Aufruf zu mehr Toleranz und Freiheit zur Selbstbestimmtheit des Individuums im DDR-Staat zu

---

<sup>650</sup>Müller, Heiner: *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessing Schlaf Traum Schrei*. S.165.

<sup>651</sup>Sie spielt nicht etwa am Wannsee, wo Kleist sich erschoss, sondern in Straußberg am See, welches an den Ort Straussee erinnert, an welchem das Hauptquartier der NVA (Nationalen Volksarmee) lag. In: Honnef, Theo: *Heinrich von Kleist in der Literatur der DDR*. S.150.

<sup>652</sup>Vgl. hierzu Honnef, Theo: *Heinrich von Kleist in der Literatur der DDR*. S.183-191.

verstehen.<sup>653</sup>

Mussten die Werke Kleists, *Der zerbrochne Krug* ist hiervon ausgenommen, in der DDR bisher auf bessere Zeiten hoffen, so war durch die Auseinandersetzung der DDR-Schriftsteller nun doch immerhin ihr Autor wieder einem breiteren, kulturinteressierten Kreisen präsent. Dies mag möglicherweise zu einer größeren Leserschaft der Werke geführt haben.<sup>654</sup> Das Interesse der Theaterschaffenden an anderen Kleistwerken nahm derart zu, dass sich der eine oder andere tatsächlich an die vom stellvertretenden Kulturminister Höpcke<sup>655</sup> geforderten Inszenierungen weiterer Werke traute, wie bereits in den vorangegangenen Kapiteln mit Engel und Dresen dargelegt. Zeitlich leicht versetzt, was allerdings mit der längeren Produktionsdauer der Filme zusammenhängen mag, entstanden in diesem Zeitraum einige Kleistverfilmungen. Hierbei drehte sich nun alles in der Hauptsache um die Werkinterpretation und weniger um den Künstler Kleist, wie dies bei den Schriftstellern der Fall war.

### 3.4. Kleist-Verfilmungen in der DDR

Kunerts rein auf das persönliche Schicksal des Dichters konzentrierte Perspektive spiegelte sich ebenfalls in den Verfilmungen der Kleistschen Werke in den 1970er Jahren wieder und die Figur des Michael Kohlhaas schien hierfür ein geradezu prädestinierter rebellischer Held zu sein. Zum einen, da ihm aufgrund gesellschaftlicher und politischer Missstände und so gebilligtem Machtmissbrauchs schreckliches Unrecht widerfährt, ähnlich einem Kleist, der stark unter der Ablehnung von Seiten derer leidet, die die Macht haben, ihn als Künstler zu fördern oder dies zu unterlassen, und der, beeindruckt von der französischen Revolution, gleichzeitig eine Reform des Preußenstaates herbeisehnt, obwohl er selbst Adelige ist.

So entstanden in diesem Zyklus in Westdeutschland ein Kinofilm und eine Bearbeitung für das Westdeutsche Fernsehen des *Michael Kohlhaas*.<sup>656</sup> Die DDR-Filmbetriebe hielten diesen eine freie Interpretation des *zerbrochnen Krugs* entgegen, bei der eine Nebenfigur zu einem sanften Rebellen umgedichtet wurde. Außerdem kam 1989 eine Inszenierung des *Prinz von Homburg* in das DDR-Fernsehen. Im nachfolgenden Kapitel werde ich mich mit den Verfilmungen beschäftigen. Wie bereits erläutert, wandelte sich die vom Staat

---

<sup>653</sup>Kirsch, Rainer: Auszug, das Fürchten zu lernen. Erschienen lediglich in Westdeutschland bei: Rowohlt Verlag, Reinbeck 1978. S.155-157.

<sup>654</sup>Hierzu existieren leider keine mir zugänglichen Angaben, geschweige denn Statistiken.

<sup>655</sup>Vgl. hierzu meine Darstellung in Kap. 3.2.2.

<sup>656</sup>Die TV-Verfilmung erfolgte 1967 unter der Regie Wolf Vollmars; 1969 brachte Volker Schlöndorff *Michael Kohlhaas* auf die Leinwand.

diktierte, sprich öffentliche Auseinandersetzung mit Kleist allmählich. Zunächst wurde Kleist noch als Reaktionär und Romantiker komplett geschmäht, doch schließlich wurde er wieder inszeniert und anlässlich seines 200. Geburtstags offiziell geehrt. Dabei wurde eine sozialistische Sichtweise auf den Autor mit Nachdruck gefördert. Gegen Ende der 1970er Jahre zeichnete sich eine neue Entwicklung ab, die in den 1980ern voll zum Tragen kam: Kleist wurde positiv dargestellt, seine gesamten Werke wieder inszeniert.

Vorhergegangene Interpretationen des Dichters und seines Schaffens durften allerdings nicht kritisiert werden, man schwieg zu der „alten“ offiziellen Meinung über Kleist, ignorierte mit dem aktuellen Bild unstimmmige Teilaspekte. Kleist wurde nun zum großen Dichter erklärt.

Der von Staatsseiten für seine Arbeit akzeptierte Autor Hermsdorf, welcher ein Jahrzehnt nach Kleists 200. Geburtstag ein Buch über die Literaten, die im Berlin zu Zeiten Kleists gewirkt hatten, herausbrachte, sah Kleist am „Wendepunkt“ des preußischen Militärstaates und verglich ihn mit Friedrich Engels, der den Menschen in angeblich ähnlicher Weise als Marionette und Opfer (der menschenfeindlichen Industrialisierung) sah.<sup>657</sup> Dadurch erfuhr Kleist auf einmal eine Aufwertung im Sinne der zweiten deutschen Diktatur, die den Kommunismus als „das letzte Kapitel der Welt“ sehen wollte: „Gliedermann oder Gott – das ist vielleicht wirklich die Frage des letzten Kapitels von der Geschichte der Welt.“<sup>658</sup> Kleist wurde also als Vordenker fürs eigene System betrachtet, ähnlich wie bereits bei den Nationalsozialisten.

Die DDR-Verfilmungen der Kleistschen Werke fielen in die Ära der positiven Kleistkonnotation. Auch die DDR konnte mit einem Kinospießfilm und einer Fernseh-Produktion sowie etlichen Fernsehmitschnitten aufwarten. An dieser Stelle sei das Deutsche Rundfunkarchiv genannt, das auf seinen Seiten kurze Hörproben zu etlichen DDR-Inszenierungen bietet. Außerdem eine Übersicht<sup>659</sup> über ausgewählte Inszenierungen, die im DDR-Fernsehen der 1970er und -80er Jahre zu sehen waren.

<sup>657</sup>Hermsdorf, Klaus: Literarisches Leben in Berlin. Aufklärer und Romantiker. Akademie Verlag, Berlin (Ost) 1987. S.331.

<sup>658</sup>Ebenda. S.334.

<sup>659</sup>Unter: <http://www.dra.de/online/hinweisdienste/ereignis/2011/november21.html> findet sich die als „Fernseh-Dokumente“ chiffrierte Auswahl. Quelle: Internet. Datum des letzten Zugriffs: 7.5.2013. Zum Archivbestand Fernsehen zählen alle Eigen-, Ko- und Auftragsproduktionen des Deutschen Fernsehfunks (DFF) bzw. des Fernsehens der DDR, an denen der DFF Ausstrahlungsrechte hatte. Die Bestände des Fernseharchivs erstrecken sich zeitlich von der ersten Sendung des DFF am 21. Dezember 1952 bis zur Einstellung des Sendebetriebs am 31. Dezember 1991. Eine zweite große Bestandsgruppe stellen die Eigenproduktionen der Fernseh-dramatik inklusive der Literaturverfilmungen dar. Eine Sehbeteiligungskartei, die während der DDR händisch geführt wurde, gibt Auskunft über die Sehbeteiligung aller Theaterverfilmungen (u.a.) und bewertet die Verfilmungen in Schulnoten.

Darüber, welche Kriterien bei der Aufnahme in diese Auswahl eine Rolle gespielt haben, wird allerdings keine Auskunft erteilt. Ausführliche Besetzungslisten sämtlicher DDR-Kleistverfilmungen sind zum einen im englischsprachigen Internet zu finden.<sup>660</sup> Zum anderen ist Werner Kanzogs Arbeit in diesem Zusammenhang erwähnenswert, welche zusätzlich eine Auflistung der wichtigsten Rezensionen zu den jeweiligen Filmen aufweist.<sup>661</sup> Allerdings umfasst seine Darstellung lediglich die Jahre 1935-1977, beginnend mit *Amphitryon. Aus den Wolken kommt das Glück* und endend mit der Dokumentation für das Westdeutsche Fernsehen *Ich passe mich nicht unter die Menschen*.

Wenige Theaterinszenierungen der Kleistschen Werke wurden im DDR-Fernsehen gezeigt. Der Vollständigkeit halber möchte ich sie im Folgenden nennen, insbesondere da es hierzu noch keine Angaben in der ohnehin nur spärlichen Forschungsliteratur gibt. Es waren die in der DDR eher häufig aufgeführten Werke, deren Inszenierungen es ins DDR-Fernsehen schafften: *Amphitryon* in der Inszenierung von Uta Biernbaum von 1978, *Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe* in der Inszenierung von Fritz Bennewitz aus dem Jahre 1979. Es gab in der gesamten Spanne des DDR-Fernsehens lediglich zwei TV-Verfilmungen der Werke Kleists. Diese wurden auch erst in den allerletzten Jahren der Diktatur verwirklicht. Der eher geschmähte Stoff, *Prinz Friedrich von Homburg*, schaffte es aus bereits in vorhergegangenen Kapiteln genannten Gründen erst 1989 mit einer TV-Verfilmung von Fritz Bornemann und Ulrich Mühe in der Hauptrolle ins DDR-Fernsehen.<sup>662</sup> Die TV-Version des beim DDR-Theater am häufigsten inszenierten Werk Kleists<sup>663</sup>, *der Zerbrochne Krug* wurde erst 1990, ein Jahr nach dem Mauerfall, umgesetzt.<sup>664</sup> Noch in seinem Exil hatte Brecht eine Neuverfilmung von der *Marquise von O. und Michael Kohlhaas* geplant. Diese wurden jedoch nie (von Seiten der DDR) umgesetzt, die Gründe sind nicht bekannt.<sup>665</sup>

---

<sup>660</sup>Unter: <http://www.imdb.de/title/tt1884391/> findet sich beispielsweise die vollständige Besetzungsliste der *Prinz Friedrich von Homburg*-TV-Verfilmung aus dem Jahre 1989. Quelle: Internet. Letzter Zugriff am 11.8.2013.

<sup>661</sup>Kanzog, Werner (Hg.): *Erzählstrukturen-Filmstrukturen. Erzählungen Heinrich von Kleists und ihre filmische Realisation*. Erich Schmidt Verlag. Berlin 1981. Künftig zitiert als: Kanzog, Werner: *Erzählstrukturen-Filmstrukturen*.

<sup>662</sup>Erstsendedatum war der 24.3.1989. Komponist: Bernd Wefelmeyer. Quelle: Deutsches Rundfunkarchiv Babelsberg. Bestandsidentifizierungsnr.: 028779. Dauer: nicht genannt.

<sup>663</sup>Vgl. hierzu die Inszenierungsstatistik und Grafik 1 im Anhang.

<sup>664</sup>Regie führte Gert Keil. Komponist war Uwe Hilprecht. Das Erstsendedatum war der 15.4.1990. Dauer: nicht genannt.

<sup>665</sup>Bei meiner Recherche im Online-Datenbestandskatalog des Leibnizinstituts für Sozialwissenschaften (Gesis) entdeckte ich, dass 1984 die Fernsehzuschauer der DDR befragt wurden, ob Interesse an einer DDR-Verfilmung des Michael Kohlhaas bestehen würde. Die durch die „Abteilung Soziologische Forschung“ vom staatlichen Komitee für Fernsehen beim Ministerrat der DDR als „Sofortresonanzen DDR-Fernsehen“ bezeichneten Ergebnisse zu der Befragung lagen jedoch nicht (mehr) vor. Vgl. hierzu: Quelle: Internet.

In der DDR gab es lediglich eine „echte“ Kleist-Verfilmung (also keine fürs Fernsehen produzierte Inszenierungsabwandlung). Vor dem Hintergrund der staatlichen Kontrolle, dem Einfluss dieser auf die DEFA und somit den gesamten Filmbetrieb der DDR, wird dies verständlich. Der Spielfilm „Jungfer, sie gefällt mir“ wurde 1969 für das Kino verfilmt und kam 1971 ins DDR-Fernsehen. Bei diesem Film handelt es sich um eine recht freie Autoren-Interpretation der Kleistschen Vorlage des *Zerbrochenen Krugs*.

Ab dem Zeitpunkt der sozial-politischen Kurslockerung und scheinbaren Öffnung seit Ende der 1960er Jahre erfolgten allerdings etliche Vertonungen der Werke für den Hörfunk sowie einige Hörfunklesungen. So gab es beispielsweise im Berliner Funkhaus Nalepastrasse, dem Sitz der Tonstudios des Rundfunks der DDR, im Rahmen der Sendung „Stunde der Weltliteratur“ 1978 nun doch Kleist „auf die Ohren“: Der Spielfilm *Die Marquise von O.* war im gleichen Jahr im Westdeutschen Fernsehen ausgestrahlt worden. Möglicherweise war die Verfilmung Eric Rohmers dem einen oder anderen Bürger der DDR durch heimliches Westfernsehen schauen, bereits präsent, jedenfalls lieferte der DDR-Rundfunk dazu seine Hörversion.<sup>666</sup> Und ebenso gut möglich, dass die DDR-Filmemacher mit ihrer Version des *Zerbrochenen Krugs* eine sozialistische, bessere Version zur berühmtesten Kleist-Verfilmung, der NS-Version mit Emil Jannings schaffen wollten. Wichtig ist an dieser Stelle noch einmal zu betonen, dass die Mittel, welche für eine größere, filmische Umsetzung nötig gewesen wären, kaum zu beschaffen waren. Dieses Problem stellte sich nicht beim Hörfunk, der zwar ebenfalls staatlich kontrolliert war, jedoch mit weit weniger Aufwand alle potentiellen Zuhörer erreichen konnte.

In Westdeutschland hatte Volker Schlöndorff bereits 1969 *Michael Kohlhaas. Der Rebell* mit großem Erfolg auf die Leinwand gebracht. In seinem Film arbeitete er dokumentarische Aufnahmen der Studentenrevolte ein. „In der Folgezeit gehörte die Figur des Michael Kohlhaas zu den Vorbildern der anarchistischen Bewegungen und wurde gegen Ende der linksextremistischen Phase auch in die Diskussionen um die Wurzeln des Terrorismus hineingezogen.“<sup>667</sup> Geplant war ursprünglich eine Koproduktion mit der DEFA, also mit dem DDR-Filmbetrieb.<sup>668</sup> Wie einer Zeitungskritik zu entnehmen ist, zogen die

---

[www.gesis.org/dbksearch18/](http://www.gesis.org/dbksearch18/) Letzter Zugriff am: 11.8.2013.

<sup>666</sup>Heinrich von Kleist: Die Marquise von O. Stunde der Weltliteratur. Lesung vom 26.2.1978. Sprecher: Herwart Grosse. Quelle: Deutsches Rundfunkarchiv Babelsberg. Bestandsnr.: B012668347. Dauer: 58'34".

<sup>667</sup>Amann, Wilhelm: Heinrich von Kleist. Leben Werk Wirkung. Suhrkamp BasisBiographie 49. Berlin 2011. S.134. Künftig zitiert als: Amann, Wilhelm: Heinrich von Kleist.

<sup>668</sup>Der Volker Schlöndorff-Film wurde in der Tschechoslowakei gedreht, die TV-Realisierung als Mehrteiler in Celle, BRD.

DDR-Behörden jedoch die Dreh-Erlaubnis zurück.<sup>669</sup>

In Frankreich war der in Ost- und Westdeutschland der Nachkriegsjahrzehnte aus bereits genannten Gründen eher geschmähte Stoff des *Prinz von Homburg* bereits 1951 inszeniert worden, Gastspiele in Deutschland folgten.<sup>670</sup> Das Werk wurde allerdings vollkommen unpolitisch dargestellt und zum großen Erfolg in Frankreich. Kleist wurde nun in Europa berühmt. Die Betonung lag bei der Inszenierung auf dem Existentialismus. „Das Verhältnis des Einzelnen zur gesetzten Ordnung“<sup>671</sup> wurde in subjektivistischer Sichtweise dargestellt. Auch Eric Rohmers Film *Die Marquise von O.*, eine deutsch-französische Koproduktion, legt die Betonung auf eine ebensolche Subjektivität.<sup>672</sup> Denn Rohmers Aussage „Kleists Text Wort für Wort zu folgen, ist das Leitmotiv unserer Verfilmung!“<sup>673</sup> wurde keineswegs umgesetzt. Stattdessen wurde die Marquise, welche nach der Kleistschen Vorlage die Tragödie einer Vergewaltigung am eigenen Leibe erlitt, nun noch in erotisch aufgeladenen Bildern dargestellt. Auch *Das Erdbeben in Chili* von Helma Sanders-Brahms war ein Film, bei dem der Autor seine eigene Handschrift deutlich werden ließ.<sup>674</sup> Hier stand der Konflikt zwischen Jeronimo, und den Indios, von denen er abstammte, und den Kolonisatoren im Vordergrund. Die Biographie „Heinrich“ befasst sich ausschließlich mit dem Aspekt des dichterischen Arbeitens und Lebens Kleists.<sup>675</sup> Bis dato gibt es jedoch lediglich eine einzige erwähnenswerte, umfassende Verfilmung des Lebens Kleists. „Die Akte Kleist“ ein als „Dokumentation“ unvertitelter Mix aus Spielfilm und Interviews, beschäftigte sich unter anderem mit den Hintergründen für Kleists Selbstmord.<sup>676</sup> Mit hervorragenden Schauspielern nachgestellt, lieferte der Film aus dem Jahr 2010 zwar Hintergrundwissen und Interviews mit Fachkundigen. Leider erinnerte diese Auseinandersetzung mit der unverstandenen Person Kleist in Summe jedoch eher an einen Krimi, als an eine wirkliche, fundierte, nuancierte Verfilmung eines Künstlerlebens.<sup>677</sup> Verschwörungstheorien wurden genutzt, um die Spannung zu steigern.

<sup>669</sup>Kölner Stadtanzeiger vom 12.9.1969. Vgl. hierzu: Kanzog, Werner: Erzählstrukturen-Filmstrukturen. S. 154.

<sup>670</sup>Jean Vilar führte Regie bei dem hochkarätig besetztem Stück: Jeanne Moreau spielte Natalie, diesmal in Avignon, Gérard Philipe den Prinzen.

<sup>671</sup>Amann, Wilhelm: Heinrich von Kleist. S.134. Ingeborg Bachmann schrieb das Libretto für eine *Homburg*-Oper, welche sich auf diese Inszenierung Vilars zurückführen lässt.

<sup>672</sup>*Die Marquise von O. Nach der Novelle von Heinrich von Kleist.* Mit Bruno Ganz und Otto Sander. Regie und Buch: Eric Rohmer. Deutschland/Frankreich 1976.

<sup>673</sup>Zitat des Autoren und Regisseurs Eric Rohmer auf dem Cover der DVD.

<sup>674</sup>*Das Erdbeben in Chili.* Deutschland 1976. Regie und Buch: Helma Sanders-Brahms.

<sup>675</sup>Heinrich. Regie: Helmers Sanders-Brahms. Deutschland 1976/77.

<sup>676</sup>Die Akte Kleist. Dokumentation. Deutschland 2010. Buch, Regie, Schnitt: Simone Dobmeier, Hedwig Schmutte, Torsten Striegnitz. 52 Min. Spielzeit. Gebrueder Beetz Filmproduktion.

<sup>677</sup>So stellt Alexander Beyer einen Kleist mit emotionaler Tiefe dar, der in seinen letzten Lebensstunden

Dabei wurde sogar die polemische Frage gestellt, ob Kleist möglicherweise ein Agent war, der das Königshaus ausspionierte. Unterstützt wurde diese These durch die Tatsache, dass Kleist sich in den letzten Wochen vor seinem Lebensende ständig auf der Reise befand und an keinem Ort länger als wenige Tage verweilte.

### 3.4.1. „Jungfer, sie gefällt mir“ (1968)

Im Folgenden soll der einzige Spielfilm über ein Werk Kleists, der es je in die DDR-Kinosäle und schließlich umso zügiger ins DDR-Fernsehen schaffte, genauer betrachtet werden. Dieser Spielfilm ist noch heute im Handel käuflich zu erwerben und nicht nur ein archiviertes Relikt vergangener DDR-Zeiten. „Jungfer, sie gefällt mir“ ist unter anderem heute in der „Defa hall of fame“ verzeichnet. Anscheinend stellt dieser Film ein Glanzstück der DDR-Filmgeschichte und der Babelsberger Studios dar. Jedenfalls lässt sich an ihm DDR-Regiearbeit zugunsten einer etwas speziellen Interpretation der dichterischen Vorlage ablesen. Die Arbeitsgruppe 'Johannisthal' schuf anhand der Buchvorlage der bekannten Schriftsteller Jurek Becker und Günter Reisch das mit 103 Minuten Spielzeit recht langatmige Werk. Langatmig wurde die Verfilmung insbesondere durch ein Abweichen von der eigentlichen Handlung des *Zerbrochenen Krugs*. Zum Vergleich dauerte die verfilmte Inszenierung der legendären Emil Jannings-Version des *Zerbrochenen Krugs* lediglich 81 Minuten. Dies ist insbesondere auf die gezeigten „Klassenauseinandersetzungen nach der Französischen Revolution in Mitteldeutschland“ zurückzuführen, wie die National-Zeitung anlässlich der Film Premiere attestierte.<sup>678</sup> Auch mit dieser Film-Version der späten 1960er DDR-Jahre erfolgte eine Um“dichtung“ des dichterischen Schaffens Kleists. Im Film wurden das preußische Regiment und die Militärschmiede am Hofe bewusst ins Komisch-Lächerliche gezogen. Der staatskritische Kleist sollte auch mit diesem Film offiziell als Leitbild für eine Anti-Preußen-Neuaufrichtung der DDR dienen. Der Dorfrichter Adam fungierte hierbei als Symbolfigur für asoziales, egoistisches Fehlverhalten. Nur in einem derart mitgestalteten System konnte er sich durchmogeln und dieses ausnutzen: Als der Schreiber, der von Ruprecht begleitet wird, für seinen Herrn Dorfrichter beim Perückenmacher dessen „Fiffi“ wieder

---

zwischen kindlich-naiv wirkendem Übermut und trauriger Ernsthaftigkeit schwankt. Meret Becker spielt seine Todesgenossin Henriette Vogel, welche mit scheinbarer Naivität und Verehrung Kleists, genug Entschlossenheit aufbringt, um mit ihm in den Tod zu gehen. Das folgsame Kätchen von Heilbronn mag Meret Becker womöglich hierbei etwas inspiriert haben.

<sup>678</sup>National-Zeitung vom 18.3.1969. Vgl. hierzu: Kanzog, Werner (Hg.): Erzählstrukturen- Filmstrukturen. Erzählungen Heinrich von Kleists und ihre filmische Realisation. Erich Schmidt Verlag, Berlin 1981. S.163.

herrichten läßt (nach 52 Minuten), erfahren beide von diesem, dass Adam kein ungeschriebenes Blatt sei. Aufgrund seiner Habsucht und eigennützigen Verlogenheit wurde sogar bereits eine Schlacht verloren. Dies überzeugte nun Ruprecht endgültig, sich beim ehemaligen Regiment seines Kontrahenten Adams zu Dienst zu melden. Doch was musste er dort sehen? Und mit ihm die DDR-Zuschauer? Ein fehlgeleiteter, unkoordinierter Haufen Männer, dem noch „der letzte Rest Zivilismus ausgetrieben werden soll“, wie ein Soldat verlauten ließ. So wurde beim Verlesen des geheimen Briefs Adams an den preußischen Hauptmann, der nun von den Soldaten abwechselnd vorgelesen wird, selbst dem Analphabeten klar, dass Adam sich nur des unangenehmen Ruprechts entledigen wollte. Der General lobte in diesem Zusammenhang einen anderen Analphabeten für dessen Leseschwäche: „So ist es recht“, da eben Ungebildete das ideale Kanonenfutter darstellten (nach 57 Minuten Spielzeit). Lächerliche Exerzierübungen folgten. So zum Beispiel das Laufen auf den Händen, bei dem der General Ruprecht verkündete: „Nach neuesten Erkenntnissen sei die Erde rund....und man so Neuseeland am nächsten.“ (nach 100 Minuten Spielzeit). Gekleidet wie der Baron Münchhausen fuhr die preußische Hoheit auf einem kleinen Wägelchen vorbei, eine auf seinem Schoß gelandete Kanonenkugel verduzt haltend.<sup>679</sup> Nach 103 Minuten erfuhr der Zuschauer, dass Rupi alles daran setzte und sogar seine Pferde und den Wagen veräußerte, um seiner Eve die besten Verlobungsringe und ihrer Mutter einen neuen Krug zu kaufen. Zurückgekehrt in der dörflichen Gegend, sah er zufällig die Frau des Justizrates im selben See, in welchem er schon zu Beginn des Films mit seiner Verlobten badete. Das Kleistsche Motiv Wasser wird hier für einen flachen „Reinigungs“prozess zitiert. Nun rächte Rupi sich, indem er ihr teures, tief dekolliertes Kleid stahl und einer Strohpuppe überzog. Im Dorf zurück, zog er dort vor Gericht. Derweil verkündete der Schreiber, dass nun endlich das Recht ins Dorf einkehren würde (nach 106minütiger Spielzeit). Als Adam von Rupis Rückkehr erfuhr, geriet er in Panik und schlug den Schreiber bewusstlos um das Herauskommen der wahren Begebenheit zu verhindern, jedoch vergeblich. Eve erzählte schließlich ihrer Mutter die Wahrheit, doch Ruprecht konnte dem Gerichtsrat nicht nachweisen, dass er,

---

<sup>679</sup>Vgl. hierzu beispielsweise die Erzählungen vom berühmten Lügenbaron und Geschichtenerzähler Hieronimus Carl Friedrich von Münchhausen (1720-1797) nach Gottfried August Bürger. Rüttmann, Irene (Hg.): Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. Nachdruck der 2. Ausgabe. London 1788, Reclam, Stuttgart 1969. Oder August von Willes(1828-1887) Porträt: „Münchhausens Ritt auf der Kanonenkugel“. Die 1943 von der Ufa kostspielig verfilmten Geschichten mit Hans Albers wurden zu einem bis heute berühmten Filmklassiker. Erich Kästner schrieb zu dem Film, der von Josef Goebbels sogar selbst in Auftrag gegeben worden war, das Drehbuch unter dem Pseudonym Berthold Bürger- also dem selben Nachnamen wie dem Autor der Urfassung.

obwohl aus Sachsen stammend, auf Veranlassung Adams hin zum preußischen Militär rekrutierte. Alle Dörfler wussten bereits, wer der wahre Schuldige war, die Gerichtsbarkeit und das preußische Militär waren dagegen ahnungslos. Doch schließlich vertauschte Adam seine Kleidung mit derer des Dorfrichters, der Trick funktionierte: Adam wurde für Ruprecht gehalten und mit seinem Schreiber als Deserteur behandelt und wieder mitgenommen, während der vermeintliche Adam alias Ruprecht in seinem Dorf und (neuem) Amt blieb.

So wie der zu den Gründungsjahren der DDR noch bestehende Kult um das Preußentum auch mithilfe dieses Films als offiziell antiquiert dargestellt werden sollte, so wurde das gesamte Militär als dumm-bäuerlich und lächerlich veraltet präsentiert. Symbolisiert wurde dies beispielsweise mit einem Griff in die Requisitenkiste: ein Hut mit einer Feder wurde zum Spottobjekt in einer Szene, in welcher Ruprecht dem preußischen Regiment beigetreten war und mit ansehen musste, wie lächerlich es dort beim täglichen Exerzieren zugeht: Der Hut flog ab und landete schließlich auf einem falschen Haupt. Der Baron Münchhausen trug einen ebensolchen Hut. Auch der preußische *Prinz von Homburg* war auf der Bühne, wie bereits in den vorangegangenen entsprechenden Kapiteln belegt, mit einem derartigen, historisch angemessenen Federhut ausgestattet worden. Das Symbol des befederten Hutes findet sich auch beim *Käthchen von Heilbronn*. Ein solcher Hut gehört in Kunigundes Trickkiste, die sie, ebenso wie die hinzugedichtete Filmfigur der Frau des Justizrates benötigte, um die Männer zu bezirzen. Die Dame stammte denn auch aus der Hauptstadt der weiblichen Verführungskunst, Paris. Sie setzte alles daran um Ruprecht um den Finger zu wickeln. Dieser ging halbherzig auf ihre Avancen an, was zu einer Enttäuschung seiner deutschen Verlobten führte.

In dem Film stand nicht mehr der Dorfrichter im Vordergrund. Gezeigt wurde eine Episode aus dem Leben des hübschen Naturburschen, Frauenhelden und lebensfrohen Alleskönners Ruprecht, der schließlich für die Wiederherstellung der dörflichen Gemeinschaft sorgt. Bemerkenswert eindringlich war die fröhliche Titelfilmmusik. Die klassische Orchestermusik, die Wolfgang Heicking komponiert hatte, kündete mit Pfeifen und Trompeten in einem rasanten Tempo bereits an, was im späteren Filmverlauf zu sehen war: Holprig ging es zu, ebenso holprig hasteten die Streich- und Blasinstrumente in einem Stil, der ein wenig an Georges Bizets „Karneval der Tiere“ erinnern mag, durch die Notenreihen, ein Instrument scheint immer mal wieder auszubrechen. Doch schließlich fand alles wieder zusammen und es ging fröhlich weiter. Bedrohlich klingendes,

militärisches Trommeln war ebenso zu hören und schließlich endete die Musik nach einem rasanten Geigenquartett in einem abschließenden Posaunengetöse. Hier wurde wohl jemand nach hastiger Reise überführt, ein Vorgriff auf Adams Bestrafung.

Die erste Szene zeigte in bräunliches Licht getaucht, das sommerliche Bauerndorf, in welchem unter fröhlicher Militärblas- und Trommelmusik das preußische Regiment einzog und sich während des Durchmarschs räuberisch das eine oder andere Vieh schnappte.

Die zweite Szene zeigte, dieses mal in hellem Tageslicht, die Bäuerinnen bei der Feldarbeit. Ruprecht wurde beim Turteln im Heu mit seiner Eve von deren Mutter überführt. Der Dorfrichter war erst nach sechs Minuten zu sehen. Er saß auf einer Anhöhe am Feldestrand und richtete seine Perücke. Im Folgenden sah man, wie er seine Amtsmacht missbrauchte, indem er attraktive Bäuerinnen mit tiefem Dekolleté (mit 1960er Jahre Frisuren und bei der Feldarbeit unrealistisch stark geschminkt) begrabschte.

Anschließend legte er sich mit Ruprecht an, da dieser mit seinem Pferdefuhrwerk respektlos nah an ihm vorbei fuhr. Wie Cervantes Sancho Panza ritt der mit Hut und Perücke ausgestaffierte und mit Brokatweste vornehm gekleidete Adam auf einem Esel, statt einem zu erwartendem Amtsschimmel a la Don Quijotes Rosinante.<sup>680</sup> Ohne Pferd, sondern auf einem schlichten Esel, wirkte der überkandidelte, ernste Adam so direkt lächerlich. Hier war sein „Diener“, der Schreiber, sogar nur zu Fuß unterwegs. Beide befanden sich also demnach bereits bildlich sichtbar eine Stufe tiefer, degradiert. Die Ähnlichkeit mit Don Qujote könnte als ein Vorgriff auf die später folgende, explizite Dekonstruktion der preußischen Werte gedeutet werden, denn so wie anhand Don Qujotes die übertrieben positiven Rittererzählungen persifliert und als nicht tragbar vorgeführt werden, so wurde anhand Adams ein wenig ruhmreiches Preußentum entblößt. Und so wurde im Film des, Adam sei dank, zum Militär verfrachteten Ruprechts die Marodität des veralteten preußischen Staates demonstriert. Wie Sancho Pansa zu Don Quijote ist der Schreiber gegensätzlich zu Adam gestaltet: während dies bei Don Qujote eher anhand der Optik erfolgt (Don Quijote ist groß und dünn, sein Diener klein und dick) wurde Adam hier übertrieben herrisch und selbst überheblich, eitel, der Schreiber dazu kontrastierend devot und mit fast nicht vorhandenem Selbstbewusstsein gezeichnet. Doch zunächst ritt Adam, begleitet von eingängiger, moderner Geigenmusik der 1970er Jahre, garniert mit triumphierender Trompete, zum See. Dort mussten seine Augen und die der

---

<sup>680</sup>Vgl. hierzu beispielsweise die zweibändige deutsche Übersetzung von Susanne Lange, welche 2008 im Hanser Verlag, München erschien: Miguel de Cervantes Saavedra: Don Quijote von der Mancha.

Zuschauer Ev und Ruprecht nun in inniger Liebesbeziehung sehen. In der anschließenden Kirchenszene (nach 13 Minuten) sah man das Dorf, wie es die Tradition gebot, brav zum Gottesdienst versammelt. Adam grölte besonders laut mit, während Eve und Ruprecht sich unter der Orgel vergnügten, was dazu führte, dass diese Misstöne spielte. Alles schien ein klein wenig durcheinander, jedoch lief der dörfliche Alltag trotzdem funktionierend weiter. Im Folgenden sah man immer wieder die beiden Flirtenden in verschiedensten Szenen. Währenddessen wurde Adam immer deutlicher als neidischer, unleidlicher Geselle präsentiert, der hauptsächlich eigennützig dachte. So bezeichnete er streitende Dörfler nach 15 Minuten Spielzeit als „faul“. Immer wieder sah der Zuschauer, dass er sich nicht integriert ins soziale Gefüge, sondern sich als Randfigur, als intellektuell und überhaupt weit über ihnen stehend empfindet. Mit Panflötenklängen typischer 1970er Jahre Melodien, war Ev beim Zubettgehen mit ihrer Mutter in einer harmonischen Frauenszene zu sehen, während draußen grunzend Adam die Leiter an das Haus legte. „Sei nicht so zimperlich!“ schimpfte er nach 20 Minuten. Die Szene im Dunklen zeigte, wie es zum zerbrochenen Krug kam. Ruprecht, der jedoch nicht wusste, dass Adam gewaltsam ins Zimmer eindrang, nannte Ev vor ihrer Mutter „Metze“ (nach 22:43 Minuten). Dieser Irrtum ließ sich auch erst sehr viel später aus der Welt räumen.

Die Handlung des Films spielte sich zum Großteil im Freien ab, ganz im Gegensatz zur Kleistschen Vorlage und zur Emil Jannings-Version. Symbolisch sollte so mit der Begrenztheit der bestehenden, künstlichen und rigiden preußischen Ordnung gebrochen werden. Die Dörfler wurden in einer natürlich-funktionierenden sozialen Ordnung dargestellt. Hierfür wurden zahlreiche Szenen der Kleistschen Vorlage hinzugedichtet, wie etwa die eben genannten. Die damaligen Flowerpower-Bewegung der westlichen Welt aufgreifend, wurde das Ursprüngliche, wie die Bäuerin, die ihren Säugling mit zur Feldarbeit nahm, oder die echte, ungekünstelte Liebe Eves und „ihres“ Rupis unter freiem Himmel als Wahrhaftiges demonstriert. Dies ging in diesem Film allerdings Hand in Hand mit einem vorbildlichen Sozialverhalten der dörflichen Gemeinschaft. Ganz im Sinne des sozialistischen DDR-Regimes. Adam passte es gar nicht, dass er nach Eintreffen des höheren Richters nicht mehr der Mächtigste im Dorf war. Erst nach 24:02 Minuten sah man, wie Adam in seiner Amtstube erwacht. Markiert durch die eingeblendete Zeichnung der Juris mit der Waage, und geweckt von einem Hahnenschrei, lag er schnarchend mit der letzten Flasche Wein des Abends in der Hand im Bett. Während sein Gehilfe, der Gerichtsschreiber, die Hühner aus der dunklen Stube vertrieb, sah man den arg

zugerichteten Adam, der sich beim Rufen nach den Mägden wieder allerhand Schimpfwörter bediente und laut herumschrie: „Du dummes Luder!“ und kurz darauf, nach 26 Minuten Spielzeit „Was ist das hier für ein Saustall!“.

Im Gegensatz zum Original legte der Film seine Betonung auf die langatmige Darstellung des preußischen Regiments, welches noch bis zum Ende des Films eine entscheidende Rolle spielte. Dabei bediente sich die freie Adaption des Kleistschen Lustspiels verschiedenster Elemente etlicher Kleistwerke, mit dem Ergebnis eines bunten DDR-Abgesangs. Unter anderem wurde ein rigides Frauenbild vermittelt, welches Eve als tüchtig-brave Dorfschönheit, als „eine von uns“, die weltgewandte Frau des Gerichtsrats hingegen ganz im Sinne des Märchens vom *Käthchen* zunächst als künstliche, durchtriebene Kunigunde darstellte. Sie trug ein Korsett und den oben bereits erwähnten, Hut mit Federschmuck, wie Kunigunde in Kleists *Käthchen von Heilbronn*. Später wusste die frustrierte Dame dann sogar einen Balz- und Erpressungsversuch ihres Gatten an Evchen mit Raffinesse zu verhindern. Dazu verbündete sie sich mit der anderen Frau. Überhaupt zeigte der Film immer wieder die Notwendigkeit und Nützlichkeit zum solidarischen Verhalten. Die Gemeinschaft ist stark. Ruprecht, der von der preußischen Obrigkeit als dörflicher Naivling eingeschätzt und eher belächelt wurde, hat von dieser gelernt, und schlug mit deren eigenen Mitteln der Verkleidungskunst und einem Täuschungsmanöver zurück. Das Regiment zog wieder ab, mit ihm Adam, der nun als einfacher Soldat dienen musste und dort, in dem maroden, hierarchischen System weiter wüten und gedeihen konnte. Der ängstliche, gottesfürchtige und der Obrigkeit blind ergebene Schreiber folgte ihm. Die dörfliche Harmonie war somit wieder hergestellt. Vergleicht man *Jungfer, sie gefällt mir* mit den beiden bekannten westdeutschen Kleist-Verfilmungen der damaligen Zeit, *Die Marquise von O.* von Eric Rohmer und *Michael Kohlhaas-Der Rebell*, der TV-Version von Wolf Vollmar, so sind trotz aller Unterschiede einige Parallelen zu beobachten, die anscheinend dem (übergreifenden) Zeitgeist geschuldet waren. Das Thema der sozialen Gerechtigkeit wird nicht nur bei *Kohlhaas* behandelt, sondern ist ebenso bei *Jungfer, sie gefällt mir* zu finden, allerdings nicht mit aller Konsequenz. Der Dorfrichter Adam entging noch gerade seiner Bestrafung durch den Galgen. Ruprecht begab sich ebenso mit seinen Pferden wie *Kohlhaas* auf Reisen. Im Gegensatz zu ihm, wurde er dieser jedoch nicht enteignet, sondern tauschte ein Pferd und sein Fuhrwerk gegen den neuen Krug und die Eheringe selbst ein.

Die typische 1970er Jahre-Musik des Films, die an eine Mischung aus Enio Morricones

Westernmusik und psychedelischen Hippie-Panflötenklängen erinnern mag, wies eine starke Ähnlichkeit zu der Musik des *Kohlhaas*-Siebenteilers für den Westdeutschen Rundfunk aus dem Jahr 1967 auf. Und zwar immer dann, wenn der männliche Hauptakteur in Erscheinung trat. Offenbar assoziierte man mit ihr einen männlich-mutigen, rebellischen Geist. Allerdings war bei dem schwierigen Charakter des Kohlhaas ein ernsterer, älterer, wenn auch attraktiver Darsteller (Rolf Boysem) zu beobachten, währenddessen Ruprecht, der von Kleist ja als Nebenfigur angelegt wurde, in der DEFA-Version zum naiv-frechen, eher angepassten Schicksals-Rebellen stilisiert wurde. Im Gegensatz zu den westdeutschen Kleistverfilmungen der damaligen Zeit, wie der *Marquise von O.* und dem *Kohlhaas* wurde bei der freien *Krug*-Interpretation der DDR auf einen Sprecher verzichtet, es gab also ausschließlich direkte Rede. Diese hielt sich nicht an die Kleistschen Worte und entsprach keinem historischen Sprachstil <sup>681</sup>

### 3.4.2. „Prinz Friedrich von Homburg“ (1989)

Am 24. März 1989 erschien im DDR-Fernsehen die zweite und somit letzte Kleist-Literaturverfilmung, bezeichnenderweise von Kleists letztem Werk. *Der Prinz von Homburg*, in der Hauptrolle Ulrich Mühe, zeigte in 110 Minuten Spielzeit eine fernsehtaugliche *Homburg*-Bühnenversion.<sup>682</sup> Im Gegensatz zu „*Jungfer, sie gefällt mir*“, hielt sich der Direktor des Films, Fritz Bornemann, weitestgehend an die Kleistsche Vorlage. Die Musik steuerte Bernd Wefelmeier bei. Zu diesem Werk existieren keine Aufnahmen mehr im freien Handel, für meine Untersuchung konnte ich jedoch auf einen Fernsehmitschnitt, über den die Sembdner Kleist-Organisation verfügt, zurückgreifen. Ulrich Mühe stellte den Prinzen dar, was seinem Image als international erfolgreichem Schauspieler und seinen zukünftigen Engagements jedoch wohl nicht wichtig genug war,

---

<sup>681</sup>Bei der *Marquise von O.* wurde an wenigen Stellen die wörtliche Rede der Darsteller, die ja ansonsten ziemlich nah am Originaltext war, durch den Erzähler ersetzt. Ebenso wie beim *Kohlhaas* wurde hier durch einen Sprecher die typische Leerstelle bei Kleist, die Raum für Eigeninterpretation ließ, durch die indirekte Rede eines Erzählers ausradiert. Dieser Erzähler war nur äußerst selten, auffallend selten zu vernehmen, nämlich immer dann, wenn etwas besonders stark in die Handlung eingreifendes geschah. Der Erzähler verhielt sich dabei äußerst distanziert. Wie ein neutraler, nicht wertender Beobachter stand er zwischen den bedeutsamen oder zuweilen verhängnisvollen Verhalten der Darsteller in den jeweiligen Szenen.

<sup>682</sup>So erinnert die DEFA-Stiftung an Ulrich Mühe als besonders herausragenden Schauspieler der DDR. Ein Foto zeigt ihn in der Rolle Friedrich Hölderlins in „Die Hälfte des Lebens“ von 1984, durch die er internationale Beachtung errang. Seine Darstellung des *Prinz von Homburg* wird selbst in der Auflistung seiner TV- und Kino-Filme nicht erwähnt. Stattdessen wird zu dem Jahr der Entstehung der TV-Inszenierung nur erwähnt, dass er im Herbst 1989 an einer Demonstration zur Demokratisierung seines Landes teilnahm. Nachzulesen auf der Internetseite der DEFA-Stiftung. Quelle: <http://www.defa.de/cms/muehe-ulrich>. Datum des letzten Zugriffs: 24.5.2013.

um in seinen langen Online-Filmografien überhaupt erwähnt zu werden. Im Internet fand sich lediglich eine S/W-Fotografie einer Szene.<sup>683</sup> Diese zeigt den *Prinz von Homburg*, welcher von seinen Mannen umgeben ist, wobei zwei ihn am Arm ergriffen haben.<sup>684</sup> Er schaut ängstlich-erschrocken zu einem der Herren. Der Hintergrund liegt im Halbdunkel, das Bühnenlicht fällt insbesondere auf den Hauptdarsteller, wodurch sein Gesicht weiß erleuchtet ist. Im Hintergrund rechts läßt sich ein heller Vorhang erkennen, der möglicherweise das Ende einer großen Flagge darstellt.

Der Farbfilm<sup>685</sup> zeigte zunächst den Fehrbelliner Garten im Mondeslicht. Im Hintergrund der Bühne waren einige wenige Birkenstämme zu erkennen (die Kamera ging nie höher als bis auf Kopfhöhe, sodass man nicht sagen kann, ob die Baumstämme über eine Krone verfügten. Das Schloss, von welchem eine Rampe herabführte, war jedoch zunächst nicht zu sehen.<sup>686</sup> Bereits nach wenigen Sekunden erhellte sich die Bühne. Die Darsteller (den Prinz ausgenommen) standen wie in Kleists Werk auf einer säulengeschmückten Veranda, jedoch ohne das Kleistsche Gelände, dafür in für den Zuschauer deutlich erhöhter Perspektive und beobachteten den Prinzen mit ernsten Mienen von oben herabblickend. Ihre Kleidung war bis auf oben beschriebene 1980er Jahre Zugeständnisse historisch passend, Natalie trug ein unschuldig naturweißes Kleid und helle Handschuhe, die Gemahlin des Kurfürsten ein viktorianisch-streng wirkendes schwarzes Kleid mit weißen Spitzen an den Säumen. Ihre Haare waren zu einem Dutt lose zusammengesteckt. Hinter und seitlich vor den beiden Frauen standen Fackeltragende Männer. Der Graf von Hohenzollern, welcher bei Kleist die ersten Worte spricht, war zunächst nicht zu sehen, stattdessen hörte man seine Stimme als Sprecher aus dem Off. Die Kamera ging näher ran. Der Graf sprach hinter dem Kurfürsten in dessen Ohr. Es erfolgte sogleich ein Perspektivenwechsel. Von Nebel und der orangefarbenen Wand im Hintergrund umgeben, zeichnete sich seitlich schwach eine Treppe im Profil an. Hierauf wandelten der Kurfürst, seine Frau und Natalie über die Rampe zum Prinzen hinab (nach 3 Minuten Spielzeit). Dabei hatte die Kameraperspektive gewechselt. Die Darsteller drehten den Zuschauern nun den Rücken zu. Die Zuschauer guckten quasi wie hinter ihnen stehende Bedienstete

---

<sup>683</sup>Der bis kurz vor seinem Tode erfolgreiche Film, TV- und Theaterschauspieler Ulrich Mühe (20.6.1953-22.7.2007) war ebenso wie Emil Jannings Oskar-Preisträger. Diesen Preis und etliche weitere erhielt er für seine Darstellung des Stasi-Hauptmanns Gert Wiesler in „Das Leben der anderen“.

<sup>684</sup>Zu finden unter:<http://www.freiepresse.de/BILDERGALERIEN/index.php?gal=2631&bild=8>. Quelle: Internet. Datum des letzten Zugriffs: 24.5. 2013.

<sup>685</sup>Der TV-Mitschnitt existiert im Archiv der Sembdner Kleist-Organisation, Heilbronn.

<sup>686</sup>Erster Akt. Scene. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.747.

auf den Prinzen, der an seinem Tisch stand. Zusätzlich zum schwachen Bühnenlicht, das warm auf die Darsteller leuchtete, gab ein großer, mehrarmiger Kerzenleuchter sein ebenso warmes, schmeichelndes Licht auf den Prinzen ab. Dieser stand nun, nach einem Kameraschnitt, vor einem kleinen, runden Tisch, welcher von einer bodenlangen Tischdecke verdeckt wurde. Er trug eine Reithose und ein naturweißes Leinenhemd. Auch seine Reitstiefel wirkten authentisch, wenn man von der historischen Vorlage ausgeht. Trotzdem gab es einige Reminiszenzen an die 1980er Jahre: Die Darsteller trugen pastellene Schals, die lose um ihre Hälse gewickelt waren, zu der eher breitschultrigen, kastigen, weitärmeligen 1980er-Jahre Silhouette ihrer Mäntel. Sie könnten einem Modemagazin der 1980er zum Thema „Back to nature“ entsprungen sein. Natalie trug eine ebenso naturfarbene, helle Bluse, mit angesmokten Ärmeln und garniert mit einer obligatorischen Perlenhalskette. Dazu die vorderen Haarpartien am hinteren Oberkopf zusammengenommen. Sie war stets in einem schmeichelnden Weichzeichnerlicht zu sehen. Sie könnte damit auch einer biederen Vorabendserie des Westdeutschen Fernsehens der 1980er Jahre entsprungen sein.

In den ersten Minuten war laute Musik zu hören, danach nicht mehr. Als der Prinz seinen Traum schilderte (in der 10. Minute beginnend) und den Lorbeerkranz und Handschuh erwähnte, setzte erneut ein leiser Ton ein, gleichzeitig blendete die Kamera in Großaufnahme auf das Gesicht des Prinzen. Die nächste Szene wurde erneut von Fanfarenklängen markiert, die bereits in den ersten Minuten zu hören waren. Die Fanfarenmelodie war die selbe wie in dem Soundtrack<sup>687</sup> des 1970er Jahre US-Spielfilms „Rocky“. Sylvester Stallone brillierte darin als Underdog mit gutem Charakter und Herz, der sich von seinen Komplexen „freiboxte“. Zwischendurch, zur dramatischen Untermalung, setzte immer mal wieder ein Orchesterinstrument kurz ein. Meist handelte es sich dabei um ein Blasinstrument, das dann aber wieder nach wenigen Tönen verstummte, um nicht zu sehr von den Worten abzulenken.

Nach der nächsten Kamerablende untermalten gespenstische, elektronisch erzeugte Klänge, eine von Fackeln und Studiolicht schwach erhellte Szenerie. Der Prinz saß auf einer Bank und drehte den Lorbeerkranz in seinen Händen hin und her. Im Folgenden wurden einige Sätze des Kleistschen Originals gestrichen. Statt den Handschuh aufzunehmen, der ein immer wiederkehrendes Symbol bei der Kleistschen Vorlage

---

<sup>687</sup>Das Stück heißt: „The Rocky theme“ oder auch „Gonna fly now“ und wurde 1977 eigens für den Film „Rocky“ von Bill Conti komponiert. Der Song ist ein Klassiker der amerikanischen Popkultur.

darstellt, und hier ein Symbol zur Annahme der Kampfaufforderung im Ritterjargon bedeutete, umschlang der Prinz den Schal und Hals Hohenzollerns. Womöglich da die Regie diese Gestik als moderner und fürs Publikum einfacher nachzuvollziehen erachtete. Es wirkte weniger höfisch-distanziert, stattdessen körperlicher und viel verzweifelter. Während der Schilderung des Prinzen wurde, immer wenn er von dem Lorbeerkranz auf Natalies Haupt erzählte, der Kopf Natalies eingeblendet, auf welchen sich ein Kranz niedersenkte (hier in Minute 12). Dies wurde wieder durch Fanfarenklänge markiert. In der 13. Minute des Films begann der fünfte Auftritt des Werks. Wie bereits zuvor war dieser ebenso von natürlichem Licht (Kerzen) und unterstützend wirkendem, dezentem Studiolicht erhellt. Der von Kleist bezeichnete Saal im Schloss ließ sich nur schwach anhand einiger weniger Elemente, die sich im Hintergrund dürftig abzeichneten, erahnen. Eine Knabenfigur auf einem Sockel und ein kleiner Tisch, der mit einer Decke aus schwerem Stoff umhüllt war, leisteten hier ihren Dienst für den kargen Bühnenraum. Doch hauptsächlich wurde dessen Atmosphäre vom Spiel von Licht und Schatten bestimmt. Statt dass der Prinz beim sechsten Auftritt (nach 21 Minuten) bei seinem Selbstgespräch, wie von Kleist gefordert, nach vorne (zum imaginären Publikum) trat, stand er auf einer Anhöhe. Vermutlich handelte es sich bei der Anhöhe um eine Rampe, er war jedoch nur im Anschnitt zu sehen. Von dort aus hielt er seinen Monolog, während die Kamera immer näher an ihn heranfuhr.

Das Schlachtfeld bei Fehrbellin im zweiten Akt war auf dem selben Bühnenuntergrund in mattem Hellrosa-Grau errichtet worden. Der Hintergrund war im Aquarellstil gemalt. Vor dem ebenso pastellart-blassen Hintergrund waren lediglich abgebrannte Baumstümpfe und Stofffetzen oder ähnliches, nicht näher zu identifizierendes, zu sehen. Der gezeigte Bühnenraum war knapp bemessen und wirkte eher wie ein begrenzter Raum als eine Fläche unter freiem Himmel. Diese Wirkung entstand durch die dunkle Kante zwischen dem zur Wand hin schmutzig braunen Boden und dem hellen, gemalten Hintergrund ohne Aussicht. Nur naheliegende Baumstämme waren deutlich erkennbar. Der Prinz trug einen offenen, hellen Trenchcoat, der nicht nur zeitlich unpassend, sondern auch dem Kampfanlass nicht entsprechend, da wenig schützend, war. Er wirkte so bereits optisch wenig respektinflössend gegenüber den restlichen Männern, die alle strenge Westen und Lederhosen trugen. Und statt wie diese fest auf beiden Beinen zu stehen und so mit dem preußischen Erdreich verbunden zu sein, schien Mühe als Prinz beinahe somnambul durch den Raum zu schweben. Während die Männer mit ihren Kostümen in dunkleren

Erdtönen eher finster-ernst und beinahe bedrohlich wirkten (26. Minute), lief er leichtfüßig durchs Szenario. Seine während des Monologs getroffenen Aussagen wurden von eingespielten Kampfszenen untermalt, die in einen phantastischen Nebel gekleidet waren. Der dritte Auftritt, ein Zimmer in einem Dorf, wurde weggelassen, stattdessen war sofort der Rittmeister verletzt am Boden liegend zu sehen. Als Natalie ihm das Jawort gab, antwortet er, den rechten Arm wie zum Siegesgruß erhoben, die Faust dabei geballt:

Oh Gott, wär er jetzt da, den wir beweinen,

Weggelassen wurden darauf folgende Sätze:

Um diesen Bund zu schauen! Könnten wir  
Zu ihm aufstammeln: Vater segne uns!<sup>688</sup>

Der starke christliche Bezug sollte hier anscheinend abgeschwächt werden, womöglich da er von den moderneren Zuschauern ansonsten als stärker ins Gewicht fallend erachtet worden wäre, als für die Handlung des Stückes (nach Auffassung der Regie) relevant. Nach 34 Minuten Spielzeit wurde wieder einmal Natalies Kopf eingeblendet, dieses mal vor einem tiefroten Hintergrund, während sich der Lorbeerkranz auf ihr Haupt niedersenkte. Nach Kleist hätte stattdessen der Prinz die Kurfürstin und Natalie abgeführt. Doch im Film blieb er untätig.<sup>689</sup> Der neunte Auftritt wurde weggelassen, und der 10. Auftritt, der in der Kirche nach der Kleistschen Vorlage stattfinden sollte, ließ sich kaum diesem Handlungsort zuordnen. Stattdessen lag der Fokus auf den Darstellern. In dramatisierender Kameraführung wurde zwischen den Gesichtern oder Oberkörpern der Hauptdarsteller hin und her geschwenkt. Ein Geigenton markierte den dritten Akt (nach 40 Minuten Spielzeit). Anders als bei Kleist lag der Prinz in einem Bett, statt nach einer Weile zwei Stühle zu holen, und die zwei wachenden Reuter im Hintergrund waren auch nicht zu sehen. Im fünften Auftritt des fünften Akts, beim Auftritt von Kottwitz, wurden wieder ein paar kleinere, textliche Kürzungen vorgenommen (nach einer Spielzeit von einer Stunde und 20 Minuten). Kottwitz tritt ja bekanntlich für den Prinzen ein. Er tat dies auch wieder in der filmischen DDR-Version, doch reagierte der Kurfürst hier etwas anders als von Kleist gefordert: Der Kurfürst saß fest und selbstsicher, ruhig und eher statisch an seinem Tisch.

---

<sup>688</sup>Sechster Auftritt. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S. 780.

<sup>689</sup>Vgl. hierzu den 9. Auftritt in: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.785.

Bei Kleist jedoch hätte er sich hin-und herbewegt. Stattdessen hielt der filmische Kurfürst das Papier in der Hand, wie ein Chef die wichtigen Dokumente, während er Kottwitz aus der Menge hervortreten ließ. Dieses Szenario erinnerte an einen herrschsüchtigen, gerne etwas lauter werdenden Chef, einer Fabrik beispielsweise, vor dessen Arbeitsplatz sich die einfachen Fabrikarbeiter (von denen er mal mehr, mal weniger hält) versammelt haben, um gegen unhaltbare Zustände aufzubegehren und gemeinsam für eine gerechte Sache einzustehen (nach 1 Stunde 23 Minuten Spielzeit). Hier wurde noch einmal das sozialistische Ideal der Gemeinschaft heraufbeschworen. Doch im Jahr der Maueröffnung griffen Fritz Sohnemann und der Dramaturg Detlef Espey zu einer traurigen Lösung. Der Prinz nahm sich nach seiner unerwarteten Begnadigung, zwar erwacht aus der Ohnmacht, doch wieder ganz im Rausch, mit einem Kopfschuss das Leben. Der Tötungsakt war für die Zuschauer nicht zu sehen. Nach einer Stunde und 45 Minuten Spielzeit ertönte einfach ein Schuss, während die Kamera noch auf die letzte Szene hielt. Erst nachdem der Schuss zu hören war, blendete die Kamera auf den am Boden neben der Bank liegenden Prinzen, der, wie Kleist, sich zwar einen Schuss verpasst hatte (in diesem Fall war es ein Schläfenschuss, wie man an einem Blutfleck erkennen konnte), doch derart, dass dabei seinen Kopf bis auf die Schusswunde unversehrt blieb. Die geschlossene Form des Stücks wurde durch die Endgültigkeit des Selbstmordes durchbrochen. Es erfolgte keine Einigkeit zwischen dem Kurfürsten (dargestellt durch den großen, stämmigen, Glatze tragenden Friedo Solter) und dem Prinzen, der sich dem „Landes“-Vater widersetzte. Homburg hatte die durch Gesetze gerechtfertigte Kritik des Kurfürsten derart pervertiert, dass er die angedrohte landesväterliche Strafe nun selbst an sich ausübte. Hier wurde der bei Kleists Werk vorhandene Ödipus-Mythos verändert. Hin zu einer Unerreichbarkeit von allen Seiten. Sei es zu Natalie, der Kurfürstin oder dem Kurfürst, zu allen herrschte offensichtliche Distanz, auch wenn die Frauen für ihn eintraten. Für diese These spricht auch die betonte körperliche Distanzierung Natalies, die nicht wie bei Kleists Werk nach der Hand des Prinzen griff, sondern weniger körperlich agierte. Sie war für den Prinzen (körperlich artikuliert) noch unnahbarer als im Original. Dort heißt es im fünften Auftritt beispielsweise:

NATALIE *mutig und erhebend, indem sie aufsteht und ihre Hand in die seinige legt.*<sup>690</sup>

---

<sup>690</sup>Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.801.

Stattdessen ließ sie in der Filmversion rasch seine Hand los, guckte traurig oder etwas enttäuscht herab, während er im Hintergrund hinter ihr stand. Im Film kam es demzufolge natürlich auch zu keinem Kuss, wie ihn Kleist in einer seiner wenigen Anweisungen schrieb.<sup>691</sup> Als sie mit dem Kurfürst die Unterredung hatte, bekam diese Antikörperlichkeit eine Art Begründung. Er setzte sich vor sie, die Arme dabei verschränkt und schaut sie beinahe lüstern an, während er nur in einem unangenehm anzüglich-herablassenden, macht demonstrierendem Tonfall „Süßes Kind!“ (nach 58 Minuten) zu ihr sagte. Scheinbar hatte die DDR-Natalie gelernt, sich in entsprechenden Situationen entsprechend vorsichtig zu verhalten, vom „Fehltritt“<sup>692</sup> ist keine Rede mehr. Das Klima war schärfer geworden. Statt dass der Kurfürst sie am Ende der Unterredung „umarmt“, schaute er sie von oben herab an.<sup>693</sup> Nach Macht strebende Frauen zeigten sich besser emotionslos, ohne Betonung von Körperlichem, wollen sie in der von derart Kurfürsten regierten hierarchischen Systemen ernst genommen werden, so wurde es zumindest in der DDR-Filmversion suggeriert. Homburg erschien gegen die kühl kalkulierend handelnde Natalie umso devoter, wenig männlich-heroisch. Auch als er um seine Rettung schon bei Natalie und der Kurfürstin betteln musste. Preußische Reformen der starren, inneren Strukturen waren offensichtlich dringend nötig.<sup>694</sup>

Darauf folgte ein Szenenwechsel. Es war, wie zu Beginn des Films, wieder Nacht. Erneut war die künstliche Gespenstermusik mit Keyboardtönen zu hören. Der Prinz, scheinbar unsterblich, saß auf der Bank, den Lorbeerkranz wieder in den Händen windend und zitierte nun Kleist selbst aus dessen Aufzeichnungen: „Die Wahrheit ist, dass mir auf Erden nicht zu helfen war“. Heinrich von Kleist am Morgen meines Todes. 21.11.1811.<sup>695</sup> Die Aussage des Werks wird hiermit persönlicher, der Prinz mit dem Autor Kleist beinahe gleichgesetzt. Die Zeit der Entstehung des letzten Werk Kleist wird so künstlich verschoben auf den Zeitpunkt kurz vor dem Todesakt bis hin zur Verschmelzung zwischen Hauptfigur und Autor. *Prinz Friedrich von Homburg* wurde nicht mehr als Kreislauf sich wiederholender Symbole und Konflikte gesehen. Dies ist in der Originalversion der Fall, wenn das Stück mit dem träumenden Homburg beginnt, der auf der Bank im Mondschein

---

<sup>691</sup>Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.780.

<sup>692</sup>Vierter Akt. Erster Auftritt. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.803.

<sup>693</sup>Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.807.

<sup>694</sup>Vierter Akt. Erster Auftritt: Vgl. hierzu etwa die kurze, prägnante Darstellung in: Amann, Wilhelm: Heinrich von Kleist. S.93f.

<sup>695</sup>Aus dem letzten Brief an seine Schwester Ulrike. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band II, S.996.

sitzend, seinen Lorbeerkranz mit sich hadernd hin und her wendet und so wieder endet. Abgesehen vom hinzugefügtem filmischen Ende, das nach den berühmten letzten Worten des Originalwerks einsetzte: „Alle. In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“<sup>696</sup> gab es noch eine zweite markante Hinzudichtung, allerdings nicht von dramaturgischer Seite, sondern die Kostüme Ute Rossbergs betreffend. Der Kurfürst trug, wie schon der Dorfrichter Adam, eine Perücke auf dem kahlen Haupt. Im fünften Auftritt des letzten Akts, als Kottwitz ihm im Namen des gesamten Heers das Papier überreichte, welches Natalie geschrieben hatte, war er noch mit seiner Amtsperrücke bekleidet.<sup>697</sup> Eine Minute darauf setzte der Kurfürst diese wieder ab, anstatt sich, wie von Kleist gefordert, gegen das ohnehin im Film nicht existierende Fenster abzuwenden. In der Kleistschen Vorlage hingegen heißt es: „Er tritt an den Tisch und durchsieht die Schrift“<sup>698</sup> oder „Er stellt sich wieder an den Tisch und lies't“.<sup>699</sup> Im Film saß der Kurfürst dagegen unabrückbar an seinem Amtstisch. Es gab einen einzigen Moment in dieser Szene, in welchem er sich kurz erhob. Dabei spannte er seinen massigen Körper bedrohlich an und schrie: „Wenn ihr die Order nicht gebrochen hättet“. Er konnte aber auch über sich selber lachen, scheinbar. Denn als Kottwitz lange Furredede mit den an den eigentlich kahlköpfigen Kurfürsten gerichteten Worten: „Mit Haut und Haar, nahm ich den Kopf nicht aus, Und nichts dir gäb ich, was nicht dein gehörte!“<sup>700</sup> endete, lachte der Kahlköpfige. Doch es ging ihm wohl weniger um sein nicht vorhandenes Haar, denn mehr um ein Sich-Lächerlich-machen über die treue Ergebenheit von Kottwitz. Das Ringen nach Ordnung, der Zwiespalt zwischen Amtswesen und menschlicher Größe des Kurfürsten erschien in dieser Version eher als eine snobistische Laune. Der Selbstmord des Prinzen setzte sich umso konsequenter dagegen. Beide Positionen erschienen in dieser Version gegen Ende der zweiten deutschen Diktatur noch schärfer voneinander getrennt.

#### **4. Abschließende Betrachtung**

##### **4.1. Zusammenfassung**

Insgesamt 523 Kleistinszenierungen in den elf Jahren der NS-Diktatur (1945 waren alle Theater geschlossen) stehen lediglich 296 Kleistinszenierungen in den 40 Jahren seit der

---

<sup>696</sup>Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.838.

<sup>697</sup>Nach einer Stunde und 20 Minuten Spielzeit.

<sup>698</sup>Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.824.

<sup>699</sup>Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.827.

<sup>700</sup>Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band I, S.826. Im Film erfolgte dies nach 1 Std., 24 Min. Spielzeit.

Gründung der DDR gegenüber.<sup>701</sup> Trotz der Verschiedenartigkeit der Inszenierungen in beiden Diktaturen lässt sich zumindest eine Gemeinsamkeit hinsichtlich der heutigen Situation in den Archiven, als öffentlich zugängliche Verwahrstätten der Belegquellen, ausmachen. Generell ist die Quellenlage der Freilichtbühnen bedeutend schlechter als die der von mir zur Analyse herangezogenen Inszenierungen an den Bühnen der Großstädte. Dies hängt damit zusammen, dass die Freilichtbühnen nicht über Archive verfügen und somit eher für das unmittelbare Erlebnis, den Moment, eingebettet in dem natürlichen Umfeld, inszenierten. Der Anspruch, hier etwas Richtungweisendes für die Nachwelt zu kreieren, war meist nicht gegeben. Die große Ausnahme bildete die „Festspielstadt Marburg“, deren vorbildliche Inszenierungen im Sinne der Nationalsozialisten gut dokumentiert sind. Gleiches gilt wohl auch für die Harzer Bühne, der ältesten Freilichtbühne Deutschlands. Jedoch waren die Materialien zu den DDR-Inszenierungen an dieser Bühne im Archiv der Akademie der Künste zwar theoretisch vorhanden, jedoch während meiner Forschungszeit nicht zugänglich, da in Dauerbearbeitung.<sup>702</sup>

Freilichtfestspiele lockten auch die ansonsten wenig theaterbegeisterte Masse in die mehrdimensionalen Arenen, das war im Nationalsozialismus so, ebenso wie in der DDR und noch heute, wenngleich heute wohl kaum mehr ein staatlicher Duktus zu erkennen sein wird.

In der NS-Spielzeit eigneten sich besonders die kriegerischen Werke Kleists als Stoff für diese Bühnen. 1936 erzählten *Die Hermannsschlacht* in Heidelberg oder *Der Prinz von Homburg* in Marburg vom Gründungsmythos der Deutschen und läuteten das darauf basierende, neue, wehrhafte Deutschland ein, auf das alle nur gewartet hätten und stolz sein konnten. Das Geschehen auf der Bühne und den vor- und zwischengelagerten Rampen wurde „stimmungsvoll“ begleitet von allerhand Effekten wie etwa dem Einsatz von Feuer in Heidelberg und beeindruckend großen Massenaufmärschen bei den Marburger Festspielen. Die Kostüme waren bunt, die Bühne beeindruckend groß und die Bauten darauf ebenso massiv. Bis in den letzten Zuschauerrang konnte dem Geschehen gefolgt werden.

Die Bochumer Kleist-Woche im Herbst 1936, im Anschluss an die sommerlichen

---

<sup>701</sup>Die Inszenierungszahlen des nationalsozialistischen Theaters habe ich dem Buch „Theater im Dritten Reich“ entnommen, da Thomas Eichers Statistiken auf den bisher vollständigsten Auflistungen der Kleistinszenierungen basieren. Zu den DDR-Inszenierungen vgl. die Tabelle und Grafik 1 im Kapitel 7. im Anhang.

<sup>702</sup>Im Übrigen war der DDR-Intendant der *Hermannsschlacht*-Inszenierung an der Harzer Bühne, Curt Trepte, nach der Wende Mitarbeiter der Akademie der Künste.

Festspiele, diente einer Demontierung des bisher bestehenden Kleist-Bilds auf zwei Bühnen, der geschlossenen Theaterbühne sowie der literarischen Bühne, bei der Kleist nun im Bildungskanon zum Führer umgedichtet wurde. Die begeisterten Echos in der gleichgeschalteten Presse und die Anwesenheit der wichtigsten Kulturverantwortlichen des NS-Staats unterstrichen immer wieder den positiven, erfolgreichen Führercharakter der Kleistschen Dichtung. Der Fokus der Kritiken und der zitierten Redner des Rahmenprogramms lag daher nicht etwa auf den Details der einzelnen Inszenierungen, sondern auf den Teilaspekten der Dichtung und der Kleistschen Biografie, welche der NS-Propaganda und einer Mobilmachung zum Krieg dienlich sein konnten. Auch die Art und Weise der Inszenierungen war der Erzeugung eines neuen Führerbilds dienlich. In chronologischer Reihenfolge, mit der letzten Inszenierung an Kleists Todesjubiläum endend, wurde die Lesart eines einzigen, dichterischen Gesamtwerks, oder besser gesagt „Gesamtbilds eines Dichters“, als Botschaft provoziert.

Dies spiegelten auch die Gestaltungselemente des Bochumer Festspielhauses in Rundform wieder. Für alle Inszenierungen galt ein ähnliches Bühnenbild als geeignete Form. Sämtliches eingesetztes Inventar war überdimensioniert und strahlte eine kalte, imponierende Strenge aus. Die Überdimensionierung ließ die einzelnen Darsteller klein und nichtig wirken zugunsten der kühlen oder stereotypen Ästhetik. Der kühle Monumentalismus zeigte sich besonders deutlich bei *Robert Guiskard*, bei dem sogar dessen Kostüm streng und kalt wirkte. Für jedes einzelne Stück wurden typisierende Elemente als Charakteristikum der Zeit, in der das jeweilige Werk spielte, verwendet. Sobald sich der Vorhang öffnete, sprich auf einen Blick, waren die Stücke charakterisiert und voneinander zu unterscheiden. Bei der *Familie Schroffenstein* etwa durch barocke Stilelemente. *Das Käthchen von Heilbronn* war in eine pseudo-mittelalterliche Atmosphäre getaucht, die sich aus Stilelementen der Romantik und dem ritterlichen Mittelalter zusammensetzte. *Die Hermannsschlacht* spielte sich in dunklen Holzblockhütten ab, wie man sie dann auch an anderen Bühnen immer wieder zu sehen bekam. Demnach war die dargestellte bühnenbildnerische Ästhetik ebenso richtungsweisend wie das Rahmenprogramm und die Polemik der gleichgeschalteten Presse.

Zu diesem beispielhaften Bochumer Stil, der ein Jahr später „als Apotheose der nationalsozialistischen Idee von Theater(-Diktatur) gefeiert“ wurde, hatte auch der Vorsitzende der Kleist-Gesellschaft einen erheblichen Teil beigetragen.<sup>703</sup> Er sah in Kleist

---

<sup>703</sup>Werber, Niels: Kleists „Sendung des Dritten Reichs“. In: Kleist Jahrbuch 2006. J.B. Metzler, Stuttgart. S.158.

den „sicheren Führer“, der dem „deutschen Volk“ seinen Weg in die „völkische Schicksalsgemeinschaft“ gewiesen hatte.<sup>704</sup> Damit stand er nicht alleine da, die Liste der Kleist zum sehenden Führer umdeutenden Prominenten des NS-Kulturzeitalters ist lang. Und die Kleistschen Werke, die stets Kriegsführung, Gericht und Rache zum Thema haben, wurden auch in den Folgejahren auf der NS-Bühne noch gerne inszeniert. In der Reichshauptstadt wurde weiter am Kleistbild gefeilt, mit mal größerem Erfolg beim Theaterschauenden Volk und der gefärbten Presse, mal weniger gelungenen Inszenierungen. Dennoch gab es tatsächlich einige Aufführungen, die zumindest eine staatskritische Lesart ermöglichten bzw. aus heutiger Sicht nahelegen. Das Preußische Staatstheater mit seinem beiden Häusern brachte eher NS-taugliche Kleist-Inszenierungen, allen voran die *Prinz von Homburg*-Inszenierung Fehlings von 1940 am Schiller-Theater. Josef Fenneker schuf dazu triste märkische Landschaften. Die in Rembrandtscher Manier gestalteten Kostüme und die Innenraumszenen mit spartanischem, echt wirkendem Mobiliar wie etwa Rauputz und Deckenbalken begeisterte. Echte Materialien und Naturszenen waren unabdingbar um bei der NS-Presse gut anzukommen. So wurde etwa Ernst Legals *Käthchen* von 1943 dafür kritisiert, dass keine echten Materialien in den Naturszenen verwendet wurden. Kein Wunder, dass Lothar Müthels *Hermannsschlacht* am Schauspielhaus 1934 gut ankam, denn Traugott Müller hatte die Germanen in Holzhütten gesteckt. Zwar waren derlei Behausungen bereits in Bochum verwendet worden, doch waren sie dieses mal noch wuchtiger gestaltet. Dazu hatte er besonders echt wirkendes Waldmobiliar geschaffen, wie etwa überdimensionierte Wurzeln oder Sumpfschilf, auf einer ansonsten kargen Bühne. Ebenso vereinfacht wie die Dekoration waren die Kostüme. Alle Darsteller waren in schlichte Stoffe und einfache Schnitte gekleidet. Bei der deutschen, hellblonden Thusnelda konnte allerdings nicht auf eine sie hervorhebende, zeitgemäße Ästhetik verzichtet werden, weshalb die Schauspielerin eine schicke 1930er Jahre-Kreppisenfrisur trug. Auch Fehlings schwäbisches *Käthchen von Heilbronn* aus dem Jahre 1937 gefiel der braunen Presse. In diesem Fall aufgrund der eingesetzten Effekte wie Feuer auf der geschlossenen Bühne (!) und dem Bühnenbild Rochus Glieses in bunter Renaissancemalerei. *Amphitryon* (1937) von Lothar Müthel wusste dank Glieses Pappmachéwelt der Antike zu überzeugen, da diese das Minenspiel der Darsteller besonders gut betonte, so verlautete zumindest das positive Presseecho. Im Kontrast zu diesen Inszenierungen standen Hilperts Kleist-

---

<sup>704</sup>Georg Minde-Pouet in: Kleists Vermächtnis. Festschrift zur Kleist-Woche. S.8.

Interpretationen am Deutschen Theater. Dieses Theater galt ohnehin bei den Nazis als liberalistisches Institut. Ernst Schütte steuerte der *Käthchen*-Inszenierung von Bruno Hübner ein wenig monumentalistisches Bühnenbild bei, indem er die Bauten reduzierte und stattdessen nur mit Licht, Musik und bühnenbildnerischer Malerei eine dezente, romantische Atmosphäre erzeugte. Hier war kein Prunk zu sehen. Dies gefiel dennoch. Anders sah es bei der *Amphitryon*-Inszenierung von 1942 aus, zu der der expressionistische Bühnenbildner Caspar Neher Theben nach Preußen versetzt hatte. Hilpert rechtfertigte dies mit seiner Auffassung von Kleist als echtem Preußen. Somit sei dessen *Amphitryon*, und die Kleistsche Sprach- und Gefühlswelt nur in einem derartigen Kontext verstehbar. Mit diesem Kunstgriff verweigerte sich Hilpert der Übertragung eines Kleistwerks auf die politische Situation im NS-Staat. Dennoch gefiel den Nazis die Einbettung dieses Werks ins Preußentum, obwohl das Bühnenbild mit seiner Schlüterschen Villa und dem ganzen Zierrat eher französisch, denn typologisierend im Sinne der Nazis wirkte, und *Amphitryon* mit seinem vom ausladenden Hut mit Federbusch gekrönten Kostüm eher an den *Prinz von Homburg* erinnerte. Die Aufführung des *Prinz Friedrich von Homburg* missfiel jedoch. Caspar Neher hatte dazu eine stark begrenzte Bühnenfläche erzeugt, die von wenig historischem Mobiliar geschmückt wurde und deren Wandmalereien fehlendes Mobiliar kaschierte. Hier wirkten die Darsteller wie Teile einer Bildkomposition, die nur von Mond- und Kerzenschein beleuchtet war, und einen allzu poetischen preußischen Prinzen zeigte, zumindest nach Auffassung der nationalsozialistisch gefärbten Presse. Nichts war überdimensioniert, alles authentisch dargestellt. Als Günter Hadank unter Hilpert die *Penthesilea* inszenierte und dabei Neher freien Lauf ließ, schuf dieser ein stark abstraktes Bühnenbild mit einem Pyramidenförmigen Dreieck in der Bühnenmitte. Demnach stand das expressive Bild stark im Kontrast zur vorhergegangenen *Homburg*-Inszenierung. Das Stück, das wortbetont vorgetragen wurde, fiel durch und Hilpert wurde abgesägt.

Auf der Volksbühne, die sich ab 1933 im NS-Staatsbetrieb befand, brillierte Emil Jannings als Dorfrichter Adam auf einer Guckkastenbühne, die derart begrenzt wirkte, dass sie an einen Schuhkarton erinnerte. *Der Prinz von Homburg* 1935 missfiel obwohl er monumentale, echt wirkende Schlossbauten Traugott Müllers zeigte. Diese zogen jedoch das Stück ungünstig in die Länge. Und auch der romantisch-somnambule Prinz zeigte nicht genug militärische Spannkraft. *Das Käthchen von Heilbronn*, das in bunte Bilder gepackt war, die märchenhaft wirkten, gefiel, obwohl hier kein Kontrast zwischen

Käthchens Natur und Kunigundes Kunstwelt zu erkennen war. Cesar Klein hatte für die folgenden Inszenierungen von *Amphitryon* und dem *Prinz Friedrich von Homburg* einen ungewöhnlichen Schachbrett-gemusterten Bühnenboden kreiert, der sich teilweise sogar bis ins Gemäuer fortsetzte. *Amphitryon* wurde im Märchenstil präsentiert, der *Prinz* wieder einmal ganz historisch gekleidet, beides kam gut an. Die darauf folgende *Penthesilea*-Inszenierung Karl Heinz Martins 1942 war jedoch derart übertrieben klischeehaft, dass sie sogar bei der NS-Presse durchfiel. Die attraktiven Amazonen steckten in Miniröcken und trugen eine Hollywood-taugliche Lockenpracht. Die Körperbetonenden Kostüme boten keinerlei Schutz. Achill, mit Brustpanzer und Kampfhelm stand dazu in hartem Kontrast. Gekrönt wurden diese Rollenstereotype der schutzlosen, aufmüpfigen Frauen noch von Kompanien des Bund Deutscher Mädels und Hitlerjugend-Aufmärsche in den kriegerischen Massenszenen. Rochus Gliese hatte hierzu ein karges Schlachtfeld gemalt, dass von stimmungsvollen Wolken durchweht war. Von romantischen Szenen, die durchaus im Werk angelegt sind, war keine Spur. Jedoch zeigte sich insbesondere bei der *Krug*-Verfilmung mit Emil Jannings „eine faschistische Ästhetik, die nicht mit dem Kunstverständnis eines reaktionären Bürgertums gleichgesetzt werden kann, sondern in der die Idee der Literatur und Kunst mit einer anti-geschichtlichen und anthropologischen Definition des *natürlichen* Menschen verknüpft war. Die darin wirkende Kritik am Geschichtsdenken und Rationalitätsprinzip gehörte zu den Ambivalenzen der Moderne und war fundamental modern.“<sup>705</sup> Diese These spiegelte sich im Bühnenbild wieder, bei dem das ganze Inventar echt war. Bis heute zieht die deutsch-volkstümliche Verfilmung des *Zerbrochnen Krugs* mit damals neuen, perspektivischen Kameratricks die Zuschauer in Emil Jannings Bann. „Unter den Wolken wohnt das Glück“ mutet dagegen eher wie eine seicht-beschwingte Beziehungskomödie, bestenfalls im Sinne der Molierschen Vorlage, an. Dabei wagte dieser Film einige Seitenhiebe auf die Diktatur und ihre folgamen Diener, das zuschauende Volk.

Zwanzig Jahre nach der Bochumer *Hermannsschlacht* wurde auch in der DDR versucht, mit Kleists Werk eine Art Gründungsmythos zu legen. Bei der Harzer Naturbühnen-Inszenierung von 1957 wurde versucht, die Römer ganz plakativ nun als die verhassten Amerikaner umzudeuten. Das internationale, sozialistische Publikum und Ulbricht waren begeistert. Geboten wurde ein buntes Spektakel in der mehrdimensionalen Arena mit

---

<sup>705</sup>Jordan, Lothar: Kleist im Nationalsozialismus. S.34f.

ihrem imposanten Bühnenbildhintergrund, dem Panoramablick auf Berge und Ortschaften. Wie bereits auf der NS-Bühne kam auch hier viel echtes Holz zum Einsatz. Doch derartige simple Ummünzungen wollte die Regierung bald lieber durch positive Ideale, klassische Werke, die dem humanistischen Weltbild dienen sollten, ersetzt sehen. Bei den Bühnenbildern bedeutete dies einen Pseudo-Historismus, welcher der sozialistischen Vorstellung von der Zeit der Klassiker am ehesten entsprach. Das Theater der DDR hatte noch bis Ende der 1960er Jahre die Aufgabe systembildend und -stärkend zu sein. Kleist eignete sich dazu nur bedingt. Seine Werke waren daher zu diesem Zeitpunkt vom ideologischen Dienst befreit. Lediglich *der Zerbrochne Krug* wurde häufiger inszeniert. Und verfilmt. Der Spielfilm „Jungfer, sie gefällt mir“, eine äußerst freie Stoffverfilmung mit preußischen Militärverballhornungen, weist allerdings das eine oder andere sozialistische Ideal auf. Der Film diente dem offiziellen Leitbild für die Anti-Preußen-Neuausrichtung der DDR. Der im Gegensatz zu Jannings schlanke, kleine Adam war zwar wieder eine Symbolfigur für asoziales Verhalten in einer ansonsten intakten, bunten, dörflichen Gemeinschaft, jedoch ganz im Sinne des Arbeiter- und Bauernstaats. Der attraktive Bauernheld Rupi, ein echter Naturbursche ganz nach dem Geschmack der 1968er, und seine bescheidene, tüchtige Eve zeigten die einfache, ungekünstelte Liebe. Alles spielte sich im Freien ab, als klarer Gegenpunkt zu der preußischen Vorlage und der berühmten NS-Version. Alle Machtstrebenden wurden als künstlich, verdorben dargestellt. Auch als der Hauptdarsteller Rupi nach höherem, der Militärlaufbahn im missratenem preußischem Militär, strebte, geriet er zunächst unter Verdacht. Doch er kehrte wieder zurück in das sozialistische System, dem er entsprang. Dem pazifistischen DDR-System wurde hier wieder die Ehre erwiesen.

1977 war der DDR-Kulturbetrieb schließlich dazu bereit Kleists anlässlich seines 200. Geburtstags zu gedenken. In einer Ansprache des stellvertretenden Kulturminister Klaus Höpke, rief dieser dazu auf, Kleist, den „Impulsgeber für den Sozialismus“, nun genau als solchen zu interpretieren. Der Forderung, zumindest nach Interpretation, kamen einige Theaterregisseure und Schriftsteller nach. Die Werkausgaben, die zu diesem Zeitpunkt erschienen, entbehrten denn auch der *Hermannsschlacht*, und die Biografien zeigten eine pragmatische, vereinfachende Sichtweise auf Kleist. Zahlreiche Autoren nutzten Kleist und seine Biografie jedoch, um auf die Missstände in der DDR, insbesondere auf die geringe Möglichkeit zur freien Entfaltung des Subjekts, aufmerksam zu machen, wie etwa Günter Kunert oder Christa Wolf. Das Deutsche Theater zollte Kleist in einer Doppelinszenierung

des *Zerbrochnen Krugs* und des *Prinz Friedrich von Homburgs* seinen Tribut. Zwei Jahre darauf folgte die gewagte Inszenierung des *Kohlhaas*. Nach der Premiere ging der Regisseur Dresen nach Westdeutschland. Für alle drei Werke wurde ein Bühnenraum kreiert, der die Entwicklung der Dramatik veranschaulichen sollte. Für den *Homburg*, für dessen Darstellung des dramatischen Verlaufs man eine Kreisform als richtig erachtete, wurde eine Drehscheibe eingesetzt. *Der zerbrochne Krug* wurde als Explosion verstanden und *Kohlhaas* befand sich in einer Art von der Außenwelt abgeschotteten Röhre. Die Schlacht von Fehrbellin wurde durch grelles Scheinwerferlicht als „Draußen“ markiert. Der *Kohlhaas* befand sich ebenso in einem eher dunklen Innenraum fast ohne Inventar, wie der *Prinz*, doch gab es hierbei keine Türen, sondern lediglich Schlitz in einem Vorhang, durch den er in Kontakt mit der Außenwelt trat. Lediglich beim *zerbrochnen Krug*, der ja auf der selben Bühne am gleichen Abend wie *Homburg* gebracht wurde, wurden einige wenige, die Bauernstube grob kennzeichnende Möbelstücke eingesetzt. Sämtliche Kostüme waren pseudo-historisch und in gedämpften Farben gehalten. Sie entsprangen nach Aussage des Dramaturgen verschiedenen Epochen, um eine „reine Theaterwelt“ zu zeigen. Die dargestellten Probleme waren demnach nicht historisch bedingt, sondern immerwährend, und somit scheinbar unüberwindbar. Die eher konservative Auffassung Dresens zu dieser werkimmanenten Kleistschen Problematik provoziert die frustrierende Frage, ob es überhaupt jemals eine gesellschaftliche Ordnung ohne der bei Kleist zum Ausdruck gebrachten Brüche wird geben können.

Kleists Werke wurden in den Folgejahren zwar nicht unbedingt häufiger inszeniert, jedoch in einer größeren Spannweite, *Penthesilea* wurde erstmals in der DDR aufgeführt. Wolfgang Engel hatte in Dresden den Fokus auf die durch Körpersprache und Worte artikulierte Unüberwindbarkeit der Gespaltenheit der Hauptdarsteller gelegt. Die Selbstbestimmtheit des Individuums, ein tiefes Problem mit Aktualitätsbezug für die damaligen Bewohner der DDR, sollte so herausgestellt werden. Er hatte ebenso wie Kayser keine historische Genauigkeit erkennbar gemacht. Die Darstellerinnen trugen streng geschnittene Trenchcoats und wirkten auch aufgrund ihrer Kurzhaarschnitte recht entsexualisiert oder androgyn. Diese Kostümierung stand explizit im Gegensatz zu den körperbetonten Kostümen der NS-Inszenierungen. Der Dramaturg, als Mittler zwischen der staatlichen Theaterleitung, den Künstlern und der Außenwelt, bezeichnete diese Mäntel als Militärmäntel. Er definierte das Werk als Teil eines Plans, den Kleist mit der Schaffung seiner Werke verfolgt habe. Infolgedessen sei Kleist nicht den in der DDR

jahrzehntelang verachteten, irrationalen, reaktionären Romantikern zuzurechnen, sondern, wie anlässlich des Jubiläums 1977 vom stellvertretendem Kulturminister gefordert, als Vordenker für den sozialistischen Staat zu sehen. Weder der Bühnenraum, der einem engen, fensterlosen Wartesaal glich, noch das Mobiliar besaß irgendeine Parallele zur Kleistschen Vorlage. Begründet wurde dies damit, dass Objekte wie Hügel und Heine nur vom dramatischen Vorgang der Subjekte ablenken würden. Diese Enthistorisierung des ehemals geschmähten Dichters markierte eine deutliche Abkehr zu den historisierenden Klassikerinszenierungen der 1950-1960er Jahre. Ein anderer, nicht genannter Effekt war aber auch, dass sich die Figuren so leichter auf die eigene Situation der DDR übertragen ließen. Indem Engels auf die Darstellung der Gewaltszenen verzichtete und Penthesilea sich nicht mit dem Dolch selbst tötete, sondern „einfach so“ starb, wirkte das Ganze nicht sichtbar grausam, sondern subversiver, hoffnungslos, kalt, trist. Der karge Wartesaal unterstrich dies. Er war ein Raum ohne Aussicht, im doppelten Sinne, er bot keine Perspektive auf ein Glück im fortbestehenden System der Amazonen.

1988 wagte sich Karl Georg Kayser am Leipziger Schauspielhaus an eine erneute *Hermannsschlacht*-Inszenierung. Axel Pfefferkorn steuerte das moderne, weil experimentierfreudige Bühnenbild bei. Auch hier waren weder das Mobiliar noch die Kostümierung der schlicht schwarz gehaltenen Bühne historisch. Auch hier wurden Objekte, wie etwa schlichte Tische und Stühle nur äußerst spartanisch, meist zweckdienlich rational eingesetzt. Im Gegensatz zur ernsthaften *Penthesilea*-Inszenierung dienten manche Objekte auf der Bühne jedoch einer ironischen Brechung der literarischen Vorlage. Zu sehen waren goldene Karussellpferde oder mit Regenschirmen kämpfende Römer, und statt einheitlicher, reduzierter Kostüme wie bei der *Penthesilea*, trugen die Darsteller nun Kostüme aus den unterschiedlichsten Epochen, und determinierten so den Gründungsmythos. Unter Einsatz von Nebelmaschine, Feuer und knisternder Plastikfolie wurde *die Hermannsschlacht* als Friedensaufruf uminterpretiert. Die Aufführung wurde von Bardengesang und Blasorchester begleitet. Nach Auffassung der Regie zeigte Kleist in seiner *Hermannsschlacht* die totale Desillusionierung alles Heldischen. Sein extremer Hass hätte auch seiner Ehe geschadet, so der Dramaturg. Versinnbildlicht wurde dies unter anderem durch die Kostümierung Thusneldas, welche im Verlauf der missglückten ehelichen Beziehungskommunikation immer verhüllter gekleidet war, bis sie schließlich im Wintermantel auf der Bühne stand. Dagegen setzte das „Inszenierungskollektiv“ die These, dass nun, ein Jahr vor der Wende, die Zeit des Dialogs angebrochen sei, und lud

anschließend zur Diskussion in den Klubraum des Schauspielhauses ein. Die ehelichen Probleme ließen sich auf die Beziehung der erstarrten DDR-Diktatur und ihrer Mitbürger übertragen, denn letztendlich sah man einen erschöpften Hermann auf der Bühne, der für die Verteidigung seiner Territorien einen hohen Preis zahlen musste, seine Ehe. Eine mögliche Lesart dieser Inszenierung ist der als Aufruf zum friedlichen Dialog seiner Bewohner, um den Staat DDR vor dem Scheitern zu retten. Eine weitere Lesart ist die des staatlich geduldeten oder geförderten Aufrufs zur Diskussion über eine friedlichen (Wiederver-) Einigung der gespaltenen Nation.

Wenige Monate vor der Maueröffnung gab es erstmalig eine *Homburg*-Inszenierung für das Fernsehen der DDR. Ulrich Mühe gab den Prinz Homburg, der ebenso somnambul wie schon der Prinz in der NS-Inszenierung der Berliner Volksbühne durch die karge Studio-Bühnenlandschaft schwebte. Dem gegenüber stand eine emotionsarme, rational-entschlossen handelnde Natalie. Keine Mimik, kein Stimmungswandel entging der Kameraführung und damit dem Zuschauer. Elektronische Fanfarenklänge markierten spannungsgeladene Momente. Die Bühne war durch künstlich erzeugten Mondschein und Kerzenlicht beleuchtet, wie bereits beim *Prinz von Homburg* zur NS-Inszenierung am Deutschen Theater. Dennoch wirkte auch diese DDR- (Fernseh-) Inszenierung keinesfalls romantisch, von weich gezeichneten Gesichtern Natalies und Friedrichs abgesehen. Wieder einmal wurde eine pseudo-historische Kostümierung, mit Anklängen an die späten 1980er Jahre, eingesetzt. Hier vermutlich um die Antiquiertheit der preußischen Gesellschaftsordnung zu verdeutlichen, denn ein neues Zeitalter zeichnete sich schon am Horizont ab. Doch der Prinz war dermaßen an der ablehnenden Haltung des sein Amt aggressiv verteidigenden, sarkastischen Kurfürsten, der seinen Sessel, und somit seine Position, nur ungern verließ, erkrankt, dass er sich schließlich gezwungen sah, den angedrohten Tötungsakt in pflichtbewusster Konsequenz an sich selbst zu verüben. „Werktreue“ ist demnach auch in dieser filmischen Realisation nur bedingt gegeben. Ebenso wie die Übergänge zwischen den Inszenierungen der Weimarer Republik und der NS-Ästhetik fließend waren, fanden sich auch zu den DDR-Inszenierungen und der vorhergegangenen NS-Diktatur durchaus einige Parallelen. In beiden deutschen Diktaturen zeigte sich die Vorherrschaft eines kargen Bühnenbilds, um eine Botschaft zu transportieren. Teilweise lassen sich die Inszenierungen der DDR jedoch als „reaktionär“ auf die der NS-Zeit interpretieren. Dies war beispielsweise gegeben, wenn bei den Kleist-Inszenierungen der späteren DDR-Jahre die Farbigkeit der NS-Bühnen einer extremen

Schlichtheit und Grau-in-Grau-Manier wich. Etwa wenn Monumentalbauten der NS-Bühne nun durch (ebenso kalt wirkende) Bühnenobjekte ersetzt wurden, die rationale Bescheidenheit und Zweckdienlichkeit ausstrahlten. Diese erwünschte Ausstrahlung setzte die DDR-Kleist-Inszenierungen auch in Kontrast zu den gewagteren Stilexperimenten an den Bühnen der BRD und kann ebenso als reaktionär auf die Inszenierungen an den Theatern des kapitalistischen Westens bezeichnet werden.

## 4.2. Ausblick

„An dem Tage nämlich, an dem diese Art von Kunst (Anm.: Dadaismus) wirklich der allgemeinen Auffassung entspräche, wäre eine der schwerwiegendsten Wandlungen der Menschheit -Der Verfall des Theaters- eingetreten; die Rückentwicklung des menschlichen Gehirns hätte damit begonnen, das Ende aber möchte man sich kaum ausdenken.“<sup>706</sup> Ein halbes Jahrhundert nach dieser Aussage Hitlers, hatte sogar *die Hermannsschlacht* den Missbrauch durch die Nationalsozialisten überdauert. Claus Peymann inszenierte diese 1982 erstmalig in der Bundesrepublik mit dadaistischen Stilelementen. Die Verknüpfung der *Hermannsschlacht* und des *Prinz von Homburg* mit der ersten deutschen Diktatur ist auch heute noch Thema für den wissenschaftlichen Diskurs. Theoretische Gebilde ranken sich mittlerweile um den Begriff „NS-Ästhetik“. Tatsächlich war eine derartige Ästhetik auch bei etlichen der in dieser Arbeit behandelten Inszenierungen der Kleistwerke zu beobachten. Zum ideologischen Missbrauch in der DDR finden sich in der Forschungsliteratur bislang jedoch nur wenige Hinweise. Hier besteht dringender Nachholbedarf, zeitliche Distanz, die eine objektive Betrachtungsweise ermöglicht, ist schon länger gegeben.

Das Dichterhaus Kleists, das als eines von zahlreichen Dichtergedenkstätten innerhalb der DDR geschaffen wurde, um einem „kulturellen Gedächtnis“ zu dienen, wurde nach der Wiedervereinigung zur „Forschungs- und Gedenkstätte“<sup>707</sup> und das Kleist-Museum in Kleists Geburtsstadt weiterbetrieben. Zuletzt galt es anlässlich des 200. Jubiläums der Varusschlacht 2012, sich an Kleists *Hermannsschlacht* zu erinnern und das Werk zu

<sup>706</sup>Zitiert nach: Hitler, Adolf: Mein Kampf. Band 1. S.285. Teil 1 von Adolf Hitlers mittlerweile verbotenen Werk „Mein Kampf“. (Auf Seite 285 des Originalbuchs.) ist nachzulesen in: [www.archive.org/stream/Mein-Kampf/HitlerAdolf-Mein-Kampf-Band1Und2855.Auflage1943818S.\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/Mein-Kampf/HitlerAdolf-Mein-Kampf-Band1Und2855.Auflage1943818S._djvu.txt). Quelle: Internet. Letzter Zugriff am 4.7.2013. (Siehe hierzu auch die Anm. in den Fußnoten 22 u. 24).

<sup>707</sup>In Berlin sitzt seit den frühen Jahren des wiedervereinigten Deutschlands ein Forum, in welchem 200 Vereine, die ebenso als Dichter- „Gedenkstätten“ bezeichnet werden, vereinigt sind. In Bayern dagegen z.B. sind 40 derartige Dichtervereine verzeichnet (u.a. so namhafte Größen wie Erich Kästner, E.T.A. Hoffmann oder etwa Bert Brecht). Vgl. hierzu: Kruse, Josef Anton: „Im Namen der Dichter. Über literarische Gesellschaften und Literaturpreise“. S.13. Quelle: Internet. [www.seniorenstudium.uni-muenchen.de/forschung/publikationen/pub\\_pdf/vortrag\\_kruse.pdf](http://www.seniorenstudium.uni-muenchen.de/forschung/publikationen/pub_pdf/vortrag_kruse.pdf). Letzter Zugriff am: 23.8.2013.

huldigen. Fraglich ist an dieser Stelle ob um Kleist ein Kult herangewachsen ist, und er als ebensolche „Kultfigur“ diesem dient.

Heute rangiert *Michael Kohlhaas* hinter Goethes Faust (in sämtlichen Fassungen) an zweiter Stelle der meistgespielten Stücke auf der deutschen Schauspielbühne.<sup>708</sup> Offenbar scheint die vormoderne Rechtsauffassung nichts an ihrer Aktualität eingebüßt zu haben. In der DDR wurde er lediglich einmal nach der Kleistschen Vorlage inszeniert, allerdings ohne die spärlichen Angaben zum Bühnenbild zu berücksichtigen. Im NS-Theater war der *Rebell* noch nicht einmal auf der Bochumer Kleist-Woche zu sehen, trotz zahlreicher Kampfszenen. Auflehnung gegen einen Unrechtsstaat durfte in beiden Diktaturen keinesfalls gefördert werden. Der sein Recht mit allen Mitteln einfordernde *Rebell* ist aktuell sogar wieder im Kino zu sehen.<sup>709</sup> *Kohlhaas* wird in dieser Verfilmung zum Westernheld eines alten Europas ummontiert.<sup>710</sup> Der enttäuschte Wut-Bürger ist medial allgegenwärtig. Sein Handeln wird durch *Kohlhaas* noch individualisiert und mit Kampf- und Gewaltbildern, die das Filmgenre 'besser' inszenieren kann als die geschlossene Theaterbühne, auf die Spitze getrieben. Auch der Faschismus besaß „eine Schlagkraft, die einen Sturmangriff auf die etablierte Ordnung führen, erfolgreich mit dem Marxismus rivalisieren und die Gunst sowohl der Intellektuellen als auch der Massen gewinnen konnte.“<sup>711</sup> Doch *Kohlhaas* ist kein Ideenträger, kein Lösungsmodell, sondern eine gelungene literarische Figur. Er lebt die Wut der Bürger stellvertretend aus. Die Gesellschaftsordnung ist komplexer geworden. Das mediale Überangebot geht mit einem Gefühl der Unfähigkeit zur Durchschaubarkeit aller Informationen einher. Kleist artikulierte dies bereits indem er seinen Figuren wie *Käthchen*, *Prinz von Homburg* oder *Kohlhaas* wichtige Papiere zukommen ließ, die den Handlungsverlauf entschieden beeinflussten. *Kohlhaas* bisheriges Weltbild bricht zusammen, als er in der Resolution der Staatskanzlei als „Querulant“ bezeichnet wird.<sup>712</sup> Auch heute wird wieder der Wunsch nach Selbstbestimmtheit über das eigene Leben (im Bewusstsein oder Unterbewusstsein diese

<sup>708</sup>Gemeinsam mit „Der Besuch der alten Dame“ von Dürrenmatt, „Hamlet“ und „Romeo und Julia“ von Shakespeare, „Nathan der Weise“ von Lessing, die alle jeweils 21 mal inszeniert wurden.

<sup>709</sup>„Michael Kohlhaas“, 2013. Deutschland/Frankreich. Regie: Arnaud de Palières. Mads Mikkelsen spielt Kohlhaas.

<sup>710</sup>Bereits in den 1990er Jahren erinnerte der US-Film „Falling down“ an Kleists Kohlhaas. William Foster, bekannt als „D-Fens“ auf dem Weg zur Arbeit einen Zusammenbruch erleidet, aus dem System aussteigt und mit Gewalt sein Recht einfordert-bis zur Provokation eines geplanten „Suicide by cops“. „Falling down- Ein ganz normaler Tag“, 1993. USA. Regie: Joel Schumacher. Michael Douglas spielt William Foster.

<sup>711</sup>Sternhell, Zeev, Sznajder, Mario, Asheri, Maria: „Die Entstehung der faschistischen Ideologie. Von Sorel zu Mussolini“. Verlag Hamburger Edition. Hamburg 1999. S.14. Nach den Ausführungen der Autoren sind die ersten Theoretiker des Faschismus bei den radikalen Linken des 20. Jhds. zu finden.

<sup>712</sup>Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band II, S.24.

nie gänzlich erlangen zu können) laut. Alles soll idealerweise dem individuellen Lebensplan dienlich sein, einer gerechten Ordnung folgen. Einbrüche der Ordnung, wie Kleist sie bereits artikulierte, machen dies jedoch unmöglich, erscheinen dem Individuum als ungerecht, als nicht hinnehmbar.

Kleists Werke ironisieren den in unserer Gesellschaft, als angemessene Forderung erscheinenden, starren Anspruch „Jedermanns“ an individuelle oder höhere Gerechtigkeit, an einen glücklichen Ausgang der Geschichte, wie es etwa das Hollywoodkino oder allerhand Literatur suggeriert. Kleists Werke zeigen uns keine moralischen Handlungsmuster, rechtfertigen jedoch auch keinesfalls amoralisches Verhalten. Sie enden daher nie mit einer triumphierenden Gerechtigkeit.<sup>713</sup> Stattdessen zeigen sie in ästhetisierender Bildsprache mehr oder weniger ausgelebte Gewalt- als verzweifelten Versuch die Ungerechtigkeit zu überwinden. Ganz besonders deutlich ist dies bei dem gottgläubigem *Michael Kohlhaas* der Fall. Er verlor seine Liebe. Er opferte seine heimischen Wurzeln der Wut über die den Menschen in seiner Natur beschneidenden falschen Rechtsprechungen. Genugtuung blieb ihm versagt. Kleist entlässt uns in die gedankliche Freiheit.

## **5. Literaturverzeichnis**

### **5.1. Primärliteratur**

Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe Bd. 1-3. Münchner Ausgabe. Reuß, Roland, Staengle, Peter (Hg.). Hanser Verlag, München 2010.

H. v. Kleist. Sämtliche Werke „Brandenburger Ausgabe“ (BKA). Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hg.). Stroemfeld Verlag, Berlin/ Brandenburg 1988-2010.

Sembdner, Helmut: Heinrich von Kleists Lebensspuren. Band 8. dtv Gesamtausgabe, München 1969.

Exemplarische, zu untersuchende Literatur der DDR-Schriftsteller, welche sich mit Kleist auseinandersetzt:

Wolf, Christa: Kein Ort. Nirgends. Aufbau Verlag, Berlin 1979.

Kunert, Günter: Ein anderer K. und Reclam, Stuttgart 1977. (Anm.: Dieses Werk Kunerts erschien zuerst 1976 als Hörspiel im Berliner Rundfunk und ein Jahr darauf auch in der

---

<sup>713</sup> Hermanns Ehe ist gescheitert aufgrund seiner Fixiertheit auf den Hass; Käthchen wird nicht als Bauernmädchen vom Grafen akzeptiert, sondern muss sich erst aufgrund des Papiers als ebenso dem künstlichen System zugehörig erweisen. Die Liebe erweist sich als ein Märchen.

DDR als Buchausgabe beim Aufbau Verlag, Berlin und Weimar.)

## 5.2. Unpublizierte Materialien

Akademie der Künste Berlin-Brandenburg, Archiv Darstellende Kunst  
-Forschungsschwerpunkte:

1. Bernhard Minetti Archiv. Fotografien, Kritiken.
2. Theaterdokumentation/ Sammlung Inszenierungsdokumentation. In der Theaterdokumentation (Sammlung ab Mitte der 1960er Jahre), in der Rubrik Schauspieltheater und zu den Regisseuren-Schauspiel lag der Schwerpunkt der Forschung auf Wolfgang Engel (u. Intendant Gerhard Wolfram) sowie Adolf Dresen.
3. Adolf Dresen Archiv. Unterlagen, zu seinen Schauspielinszenierungen am Deutschen Theater Berlin 1965-1977. Proben- u. Aufführungsfotos, Programmhefte, Kritiken, Interviews mit Dresen zu seiner Theaterarbeit, Notizen, Entwürfe, Manuskripte von Aufsätzen, Essays, Reden, Vorträge, Filmszenarien, Arbeitsbücher, Korrespondenzen mit Personen u. Institutionen. Auto-,biografische Unterlagen.

Das Bundesarchiv  
-Recherche im Onlinebestandskatalog

Deutsches Rundfunkarchiv, Standort Babelsberg  
-Hörfunkbestände im Zeitraum 1945-1991, Archivbestand Deutscher Fernsehfunk, Fernsehen DDR.

Deutsches Theatermuseum, München  
-Fotosammlung.

Deutsches Theater Berlin, Archiv  
-Fotografien zu sämtlichen Kleist-Inszenierungen an diesem Theater während der NS- und DDR-Diktatur.

Filmmuseum Berlin, Deutsche Kinemathek.

-Forschungsschwerpunkte:

1. Einziges Deutsches Filmmagazin der NS-Zeit „Kinematograph“ (vorliegend als Microfiche). Forschung zu Veränderungen im Filmprogramm, Einflussnahme der entsprechenden Regierungsstellen in diese Branche.
2. Sämtliche Kleist-Verfilmungen (NS u. DDR) als VHS vorliegend.

#### Filmmuseum Düsseldorf

-Recherche in den Sammlungen des Schrift- und Kostümarchivs.

#### Filmmuseum Potsdam

-Forschungsschwerpunkt: Entwicklung der Filmbranche während der beiden Diktaturen anhand von Nachlässen (u.a. Rolf Kirsten). Fotosammlungen Babelsberg zur Vorgeschichte, NS-Zeit (Ufa) u. Kleist-Verfilmung der Defa, also in der DDR (insbesondere zu „Jungfer, sie gefällt mir“).

#### Freie Universität Berlin. Institut für Theaterwissenschaft. Theaterhistorische Sammlung Walter Unruh.

-Onlinebestandsrecherche, speziell zu Rollen- und Zivilporträts von Bühnenkünstlern.

#### Kleist-Museum, Frankfurt/Oder. Sammlung der Theatralita.

-Onlinebestandsrecherche, etwa zum Kleistfestival 2011.

#### Kleist-Organisation Sembdner, Heilbronn. Archiv.

#### Landesarchiv Berlin

-Recherche im Online-Datenbestandskatalog, insbesondere Tektonik-Gruppe A (bis 1945) wie etwa Preuß. Staatstheater (A Rep. 167) oder Reichskulturkammer für Gaue (A Rep. 243) und Tektonik-Gruppe F Theatersammlung (zu Max Reinhardt u.a.).

#### Leibnizinstitut für Sozialwissenschaften (Gesis).

-Recherche im Online-Datenbestandskatalog zum Schwerpunkt DDR-Fernsehen.

#### Stiftung Stadtmuseum Berlin, Märkisches Museum, Theatersammlung, Archiv der Staatlichen Schauspielbühnen

-Recherche speziell zu Kostümen, Inszenierungsfotos.

#### Theatermuseum Düsseldorf

-Recherche in den Inszenierungskarteien (Schwerpunkt Düsseldorfer Inszenierungen).

#### Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung

-Forschungsschwerpunkte:

1. Presseausschnitte zu Kleist-Inszenierungen kurz vor der NS-Diktatur, währenddessen und danach (hauptsächlich in Deutschland).

2. Text- und Bildmaterial zu Kleist-Inszenierungen während der NS-Diktatur. (etwa Fotografien zum Bühnenbild, Regiebücher u.a.). Insbesondere Nachlass von Dr. Budde u. Dr. Steinfeld.

3. Im Graphikarchiv: Figurinen und Bühnenbildentwürfe

### **5.3. Forschungsliteratur**

Ahrens, Gerhard (Hg.): Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling. Ullstein Verlag Quadriga, Berlin 1991.

Albert, Claudia (Hg.): Deutsche Klassiker im Nationalsozialismus. Schiller, Kleist, Hölderlin. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 1994.

Amann, Wilhelm: Heinrich von Kleist. Leben Werk Wirkung. Suhrkamp BasisBiographie 49, Berlin 2011.

Anft, Christl: Ernst Legal (1881-1955). Schauspieler, Regisseur, Theaterleiter: Ein bürgerlich-humanistischer Künstler im gesellschaftlichen und ästhetischen Strukturwandel der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. FU Berlin 1981.

Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. R. Piper GmbH & Co. KG, München 1986.

Badenhausen, Rolf u. Gründgens-Gorski, Peter: Gustav Gründgens. Briefe, Aufsätze und Reden. Hoffmann und Campe, Hamburg 1967.

Barth, Bernd-Rainer: Seghers, Anna: Wer war wer in der DDR? 5. Ausgabe. Band 2. Christoph Links Verlag. Berlin 2010.

Baumann, Carl-Friedrich: Entwicklung und Anwendung der Bühnenbeleuchtung seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Dissertation, Köln 1955.

Bergmann, Berger und Müller, Gerhard: Apollos Tempel in Berlin-vom Nationaltheater zum Konzerthaus am Gendarmenmarkt. Prestel Verlag, München 2009.

Bieber, Saskia: Das musikalische Berlin im Nationalsozialismus. Magazin Archiv Ausgabe Nr. 2, 2002. Musikverlage Zimmermann & Robert Lienau, Frankfurt 2002.

Biedrzyński, Richard: Schauspieler, Regisseure, Intendanten. Hüthig, Berlin 1944.

Billeter, Erika: Das Bühnenbild nach 1945. Eine Dokumentation. Kunstgewerbemuseum, Zürich 1964.

Blamberger, Günther: 'nur was nicht aufhört weh zu tuhn, bleibt im Gedächtnis'. Zur Typogenese des Kleist-Bildes in der deutschen Literatur der Moderne. Kleist-Jahrbuch 1995. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 1995.

Börsch-Supan, Helmut und Griesebach, Lucius: Karl Friedrich Schinkel. Architektur, Malerei, Kunstgewerbe. Ausstellungskatalog. Berlin 1981.

Bogusz, Tanja: Institution und Utopie: Ost-West-Transformationen an der Berliner Volksbühne. Transcript Verlag, Bielefeld 2007.

Blubacher, Thomas: Gustav Gründgens: Biografie. Henschel Verlag, Berlin 2013.

Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. 1. Band. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung u. Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, Stuttgart 2007.

Brecht, Berthold – Caspar Neher. Ausstellungskatalog, Hessisches Landesmuseum. Darmstadt 1963.

Brecht, Berthold, Schriften zum Theater, Band 7, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1964.

Breuer, Ingo (Hg.): Kleist-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart, Weimar 2009.

Brockhaus-Riemann Musiklexikon. Cd-Rom, Directmedia Publishing, Berlin 2004. S.11188 f.

Brown, Hilda M.: Wann ist der Starke am Mächtigsten? Über Helden und Zuschauer bei Kleist. In: Heinrich von Kleist und die Aufklärung. Mehigan, Tim (Hg.). Camden House, Suffolk, UK 2000.

Broszat, Martin: Bayern in der NS-Zeit. Herrschaft und Gesellschaft im Konflikt. Teil A. Oldenbourg Verlag, München 1979.

Brüne, Klaus: Lexikon des internationalen Films. Band 1. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1990.

Bühler, Hans-Eugen und Edelgard: Kleist-Ausgaben in Feldpost und Frontbuchhandel. In: Heilbronner Kleistblätter 15. Emig, Günther (Hg.). Kleist-Archiv Sembdner, Heilbronn 2003.  
Busch, Rolf: Imperialistische und faschistische Kleist-Rezeption 1890-1945. Eine ideologiekritische Untersuchung. Studien zur Germanistik, Frankfurt/Main 1974 .

Courtade, Francis, Cadars, Pierre: Geschichte des Films im Dritten Reich. Zürich und Wien 1976.

Daiber, Hans: Schaufenster der Diktatur. Theater im Machtbereich Hitlers. Verlag Günther Neske, Stuttgart 1995.

De Mendelssohn, Peter: Thomas Mann. Tagebücher 1935-1936. Fischer Verlag. Frankfurt am Main 1978.

Drewniak, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-1945. Droste Verlag, Düsseldorf 1983.

Düstberg, Rolf: Hanns Johst- Der Barde der SS. Ferdinand Schöningh Verlag, Paderborn 2004.

Ebert, Friedrich: Schriften, Aufzeichnungen, Reden. Mit unveröffentlichten Erinnerungen aus dem Nachlaß. Band 2. Verlag C. Reissner, Dresden 1926.

Eichberg, Henning, Dultz, Michael, Gadberry, Glen, Rühle, Günther.: Massenspiele, NS-Thingspiele, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell. problemata. Frommann-Holzboog, Stuttgart 1977.

Eicher, Thomas; Panse, Barbara; Rischbieter, Henning (Hg.): Theater im „Dritten Reich“. Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik. Kallmeyersche Verlagsbuchhandlung GmbH, Seelze-Velber 2000.

Ehrlich, Lothar und Mai, Gunther (Hg.): Weimarer Klassik in der Ära Honecker. Böhlau Verlag, Köln 2001.

Ehrlich, Lothar; John, Jürgen; Ulbricht, Justus H. (Hg.): Das Dritte Weimar. Klassik und Kultur im Nationalsozialismus. Stiftung Weimarer Klassik. Böhlau Verlag, Köln 1999.

Emmel, Felix: Theater aus deutschem Wesen. G. Stilke Verlag, Berlin 1937.

Ensberg, Peter und Marquardt, Hans-Jochen: Kleist-Bilder des 20. Jahrhunderts in Literatur, Kunst und Wissenschaft. IV. Frankfurter Kleist-Kolloquium, 6.-7.08.1999. Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte (Kleist-Museum) Frankfurt (Oder). Verlag Hans-Dieter Heinz, Akademischer Verlag, Stuttgart 2003.

Estarami, Ebrahim: Selbsthelfer in Zeiten des Umbruchs. Goethes Götze von Berlichingen, Schillers Wilhelm Tell und Kleists Hermannsschlacht. uni-edition GmbH, Berlin 2005.

Euler, Friederike: „Theater zwischen Anpassung und Widerstand. Die Münchner Kammerspiele im Dritten Reich.“ in: Broszat, Martin: Bayern in der NS-Zeit. Herrschaft und Gesellschaft im Konflikt. Teil A. Oldenbourg Verlag, München 1979.

Ebert, Friedrich: Schriften, Aufzeichnungen, Reden. Mit unveröffentlichten Erinnerungen aus dem Nachlaß. Band 2. Dresden 1926.

„Festschrift zur Kleist-Woche 1936. Veranstaltet von der Stadt Bochum und der Kleist-Gesellschaft in Verbindung mit der NS-Kulturgemeinde. Schirmherr: Reichsleiter Alfred Rosenberg“. Verlag Max Beck, Leipzig 1936.

Fröhlich, Elke (Hg.) i.A. des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands: Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil 1. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 2/III, Oktober 1932- März 1934, bearbeitet von Angela Hermann, München 2006.

Gehle, Holger: NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann. Deutscher Universitäts-Verlag GmbH, Wiesbaden 1995.

Giebel, Wieland (Hg.): Das Reiterdenkmal Friedrich des Großen. Berlin Story Verlag. Berlin 2007.

Grimm, Hans: Volk ohne Raum. Albert Langen Verlag, München 1926. (Anm.: Vierter und somit letzter Teil des Romans.)

Grob, Annelies: Die Bedeutung der Natur in Kleists Leben und Werk. Athesia Verlag, Bozen 1954.

Gutjahr, Ortrud (Hg.): Heinrich von Kleist. Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Bd. 27. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse 2008. Verlag Königshausen-Neumann, Würzburg 2007.

Günzel, Klaus: Kleist. Ein Lebensbild in Briefen und zeitgenössischen Berichten. Verlag der Nation, Berlin 1984.

Göschel, Sebastian, Kirschstein, Corinna, Lingnau, Fee Isabell: Überleben in Umbruchzeiten. Biographische Essays zu Herbert Ihering. Horlemann Verlag, Leipzig und Berlin 2012.

Goldammer, Peter: Schriftsteller über Kleist. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1976.

Grob, Annelies: Die Bedeutung der Natur in Kleists Leben und Werk. Athesia Verlag, Bozen 1954.

Haase, Horst u.a.: Die SED und das kulturelle Erbe. Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED. Dietz Verlag, Berlin 1988.

Hagemeyer, Hans: Ewiges Deutschland. Deutsches Schrifttum aus 15 Jahrhunderten. Reichspropaganda-Leitung der NSDAP (Hg.). München, vermutlich 1934 (undatiert).

Hamacher, Werner: Entferntes Verstehen. Studien zur Philosophie und Literatur von Kant bis Celan. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1998.

Hensel, Georg: Kritiken. Ein Jahrzehnt Sellner-Theater in Darmstadt. Reba-Verlag, Darmstadt 1963.

Hermsdorf, Klaus: Literarisches Leben in Berlin. Aufklärer und Romantiker. Akademie Verlag, Berlin (Ost) 1987.

Hilpert, Heinz: Formen des Theaters - Reden und Aufsätze. Verlag Alfred Ibach, Wien/Leipzig 1944.

Höpcke, Klaus: Kleist und die Waage der Zeit. In: Die Weltbühne. Ausgabe 42. 1977. Vgl. hierzu:  
<http://www.dielinke.de/nc/partei/zusammenschluesse/kommunistischeplattformderparteidie linke/mitteilungenderkommunistischenplattform/detail/artikel/kleist-und-die-waage-der-zeit/>  
Quelle: Internet. Letzter Zugriff am 18.6.2013.

Honnef, Theo: Heinrich von Kleist in der Literatur der DDR. Peter Lang, New York 1988.

Horn, Heinz Günter: Die Römer in Nordrhein-Westfalen. Nikol Verlag, Hamburg 2002.

Jammerthal, Peter: Ein zuchtvolles Theater. Bühnenästhetik des „Dritten Reiches“. Das Berliner Staatstheater vor der „Machtergreifung“ bis zur Ära Gründgens. Diss. FU Berlin

2005.

Jannings, Emil: „Theater und Film-das Leben und ich. Autobiographie. Bearbeitet von C.C. Bergius. Deutsche Buchgemeinschaft 1951.

Jordan, Lothar (Hg.): Beiträge zur Kleist-Forschung 2005. 19. Jahrgang. Themenband: Kleist im Nationalsozialismus. Königshausen & Neumann, Würzburg 2007.

Judt, Tony: Das vergessene 20. Jahrhundert. Die Rückkehr des politischen Intellektuellen. Carl Hanser Verlag, München 2010.

Judt, Tony: Geschichte Europas. Von 1945 bis zur Gegenwart. Carl Hanser Verlag, München 2006.

Kaiser, Hermann: 300 Jahre Darmstädter Theater in Berichten von Augenzeugen. Von der Landgräfin Elisabeth Dorothea bis Georg Hensel zusammengestellt und mit Kurzbiographien versehen von Hermann Kaiser. Eduard Roether Verlag, Darmstadt 1972.

Kanzog, Werner (Hg.): Erzählstrukturen-Filmstrukturen. Erzählungen Heinrich von Kleists und ihre filmische Realisation. Erich Schmidt Verlag, Berlin 1981.

Kershaw, Ian: Hitler. 1936-1945. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2002.

Kettler, Constanze Freiin von: Die Instrumentalisierung von Preußen im nationalsozialistischen Propaganda-Spielfilm. Grin Verlag, Norderstedt 2004.

Kiehn, Ute: Theater im „Dritten Reich“: Volksbühne Berlin. Wvb Wissenschaftlicher Verlag, Berlin 2001.

Kirchenwitz, Lutz: Wer war wer in der DDR? 5. Ausgabe. Band 1. Christoph Links Verlag, Berlin 2010.

Kirsch, Rainer: Auszog, das Fürchten zu lernen. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1978.

Klee, Ernst: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945. S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 2007.

Kleist-Gedenk-und-Forschungsstätte; Stadt- und Bezirksbibliothek Frankfurt an der Oder (Hg.): Heinrich von Kleist in der DDR. Ein Auswahlverzeichnis. Druckerei „Neuer Tag“, Frankfurt (Oder) 1977.

Kleist-Archiv Sembdner (Hg.): Die Jahrbücher der Kleist-Gesellschaft. 1921-1938. 2 Bände. Heilbronn 2013.

Klüger, Ruth: Katastrophen. Über die deutsche Literatur. Wallstein Verlag, Göttingen 1994.

Kollmann, Anett: Gepanzerte Empfindsamkeit. Helden in Frauengestalt um 1800. Reihe: Probleme der Dichtung. Band 34. Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2004.

Kopitzsch, Franklin u. Brietzke, Dirk (Hg.): Hamburgische Biografie. Personenlexikon. Band 5. Wallstein Verlag, Göttingen 2010.

Kreutzer, Hans Joachim (Hg.): Kleist Jahrbuch 1995. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 1995.

Kunert, Günter: Pamphlet für K. In: Sinn und Form 27, Berlin 1975.

Lukácz, Georg: Skizze einer Geschichte der Neueren Deutschen Literatur. Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur. Deutsche Literatur im Zeitalter des Imperialismus. Aufbau Verlag, Berlin 1955.

Lütteken, Anett: Heinrich von Kleist - Eine Dichterrenaissance. Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. Band 96. Verlag Niemeyer, Tübingen 2003.

Maurach, Martin: Betrachtungen über den Weltlauf. Kleist 1933-1945. Recherchen 55. Verlag Theater der Zeit, Berlin 2008.

Maurach, Martin: Das experimentelle Hörspiel. Eine gestalttheoretische Analyse. Deutscher Universitäts-Verlag GmbH, Wiesbaden 1995.

Mehigan, Tim (Hg.): Heinrich von Kleist und die Aufklärung. Camden House, Rochester, NY, USA and Woodbridge, Suffolk, UK 2000.

Michaelis, Rolf: Heinrich von Kleist. Friedrich Verlag, Velber 1968. Bildteil.

Mühr, Alfred: Mephisto ohne Maske. Gustav Gründgens. Legende und Wahrheit. Knauer Verlag, München 1984.

Müller, Beate: Stasi-Zensur-Machtdiskurse. Publikationsgeschichten und Materialien zu Jurek Beckers Werk. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2006.

Müller, Heiner: Die Schlacht/Traktor. Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessing Schlaf Traum Schrei. Veröffentlicht in: Spectaculum 26, Frankfurt a. Main 1977 bzw. Berlin 1977.

Muschelknautz, Johanna: „kautschukmann muss man sein“. Zur szenographischen Arbeit Traugott Müllers im Dritten Reich. Magisterarbeit am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Berlin 1989.

Neuhaus, Stefan: Literatur und nationale Einheit in Deutschland. A. Francke Verlag, Tübingen 2002.

Nickel, Gunter: "erkenne die Lage": Das Geschichtsdrama im frühen 19. Jahrhundert: Kleist-Grabbe-Büchner. In: Mennemeier, Franz Norbert/ Reitz, Bernhard (Hrsg.): Amüsement und Schrecken. Mainzer Forschungen zu Drama und Theater. Band 34, A. Francke Verlag, Tübingen 2006.

Orzechowski, Norman: Kleists Dramen in der Bühnendekoration des 19. und 20. Jahrhunderts. Aus der Reihe: Sprache & Kultur. ShakerVerlag, Aachen 1997.

Pehnt, Wolfgang: Die Architektur des Expressionismus. Hatje cantz Verlag, Ostfildern-Ruit

1998.

Propyläen Geschichte der Literatur. Band 6. Propyläen Verlag Ulstein, Berlin 1982.

Reene, Jules (Hg.): Bergtheater Thale. Freilichtbühne, Hexentanzplatz, Ernst Wachler (Autor), Thale, Bodetal-Seilbahn. String Publishing, Mauritius 2012.

Riefenstahl, Leni: Memoiren. Albrecht Knaus Verlag, München u. Hamburg 1987.

Rischbieter, Henning (Hg.): Großes Berliner Theater. Verlag Friedrich, Velber bei Hannover 1962.

Rischbieter, Henning (Hg.): Gründgens. Schauspieler, Regisseur, Theaterleiter. Friedrich Verlag, Velber bei Hannover 1963.

Rühle, Günther: Theater in Deutschland 1887-1945. Seine Ereignisse-seine Menschen. S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main 2007.

Runolt, Hartwig: Robert Guiskard. Tragödie. Strom Verlag, Köln 1933.

Schlösser, Rainer: Das Volk und seine Bühne. Bemerkungen zum Aufbau des deutschen Theaters. Theaterverlag Albert Langen, Georg Müller, Berlin 1935.

Schmitt, Carl: Der Hüter der Verfassung. Duncker & Humblot Verlag, Berlin 1996. 4. Auflage.

Schuhmann, Klaus: Heinrich von Kleist in der Literatur des geteilten Deutschland. In: Kleist-Bilder des 20. Jahrhunderts in Literatur, Kunst, Wissenschaft: IV. Frankfurter Kleist-Kolloquium, Frankfurt (Oder) 2003.

Seidler, Franz W.: Fritz Todt, Baumeister des Dritten Reichs. Verlag S. Bublies, Schnellbach 2000.

Staub, Andrea: Das Theater im Dritten Reich – Theater zwischen Propaganda, Zensur und Kultur. Grin Verlag, Norderstedt 2006.

Sternhell, Zeev, Sznajder, Mario, Asheri, Maria: „Die Entstehung der faschistischen Ideologie. Von Sorel zu Mussolini“. Verlag Hamburger Edition, Hamburg 1999.

Stiftung Schloß Neuhardenberg und Kleist-Museum: „Was für ein Kerl!“ Heinrich von Kleist im „Dritten Reich“. Kommentiertes Exponatverzeichnis zur Ausstellung vom 17.8.-23.11.2008. medialis, Berlin 2008.

Stock, Marion: Der traumatisierte Schriftsteller. Eine Untersuchung zur Darstellung des Schriftstellers im Normkonflikt anhand der Figuren Karoline von Günderrode und Heinrich von Kleist in Christa Wolfs Erzählung „Kein Ort. Nirgends.“ Verlag NG Kopierladen GmbH, München 1991.

Stommer, Rainer: Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die Thingbewegung im Dritten Reich. Jonas Verlag, Marburg 1985.

Stuber, Petra: Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater. Forschungen zur DDR-Gesellschaft. Ch. Links Verlag, Berlin 2000.

Studien zum Drama und Theater des 19. Jahrhunderts. Narr Francke Attempo Verlag GmbH, Tübingen 2006.

Teupe, Peter F.: Christa Wolfs Kein Ort. Nirgends als Paradigma der DDR-Literatur der siebziger Jahre. Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main 1992.

Theaterarbeit in der DDR. Wolfgang Engel inszeniert Penthesilea. Staatsschauspiel Dresden (Hg.) 1986.

Trepte, Claus: Harzer Bergtheater. Tradition und Gegenwart. Henschelverlag, Kunst und Gesellschaft. Berlin 1963.

Tretow, Christine: Caspar Neher. Graue Eminenz hinter der Brecht-Gardine und den Kulissen des modernen Musiktheaters. Eine Werkbiographie. Prospekte. Studien zum Theater. Band 7. Wissenschaftlicher Verlag, Trier 2003.

Viertel, Berthold: Schriften zum Theater. Kösel, München 1970.

Wardetzky, Jutta: Theaterpolitik im faschistischen Deutschland. Henschelverlag, Berlin 1983.

Weigel, Alexander: Deutsches Theater (Hg.): Das Deutsche Theater. Eine Geschichte in Bildern. Propylän Verlag, Würzburg 1999.

Werber, Niels: Die Geopolitik der Literatur. Eine Vermessung der medialen Weltraumordnung. Carl Hanser Verlag, München 2007.

Werber, Niels: Kleists „Sendung des Dritten Reichs“. Zur Rezeption von Heinrich von Kleists ‚Hermannsschlacht‘ im Nationalsozialismus. In: Kleist-Jahrbuch 2006. Blamberger, Günter; Breuer, Ingo; Doering, Sabine und Müller-Saget, Klau (Hg.). Verlag Metzler, Stuttgart 2006.

Wiegels, Rainer u. Woesler, Winfried (Hg.): Arminius und die Varusschlacht. Geschichte-Mythos- Literatur. Schöningh, Paderborn 2003.

Wilcke, Joachim: Tendenzen des modernen Theaters. In: Propyläen Geschichte der Literatur. Band 6. Propylän Verlag Ulstein, Berlin 1982.

Wulf, Josef: Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Zeitgeschichte. Ullstein TB. Frankfurt (Main) 1983. Dritter Teil.

Zuckmayr, Carl: Geheimreport. Wallstein Verlag, Göttingen 2002.

#### **5.4. Filmmaterial**

##### 1.) Literaturverfilmungen:

Amphitryon- Aus den Wolken kommt das Glück. Deutschland 1935. Ufa Klassiker Edition.

Der zerbrochne Krug. Deutschland 1937. Ufa Klassiker Edition.

Michael Kohlhaas. BRD 1967. WDR mediagroup/ARD.

Jungfer, sie gefällt mir. DDR 1968. Jokers edition.

Die Marquise von O. BRD/Frankreich 1976. Pierrot le Fou.

Der Große König. Deutschland 1940-42. Deutsche Filmklassiker. Black Hill Pictures GmbH 2009.

2.) Dokumentationen:

Leni Riefenstahl. Deutschland 1933-1936. 4-DVD Collector´s Box. Hot Town Music-Paradiso.

Die Akte Kleist. BRD 2010. LinguaVideo.

## 6. Abbildungen



Abb. 1



Abb. 2



**Abb. 3**



**Abb. 4**



**Abb. 5**

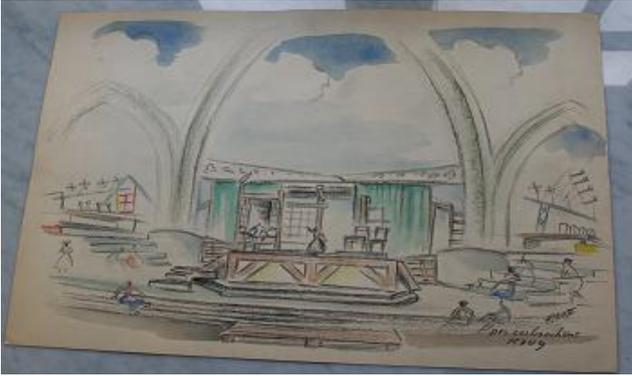


Abb. 6



Abb. 7

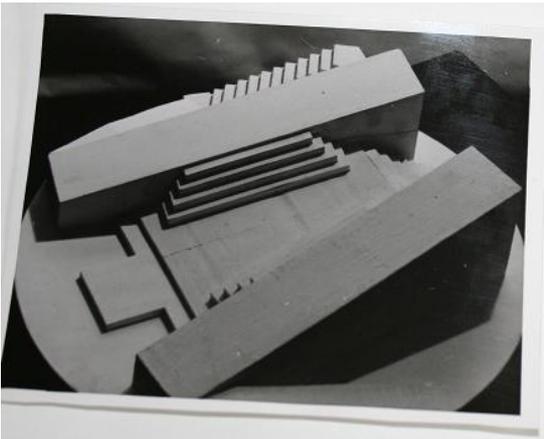


Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10

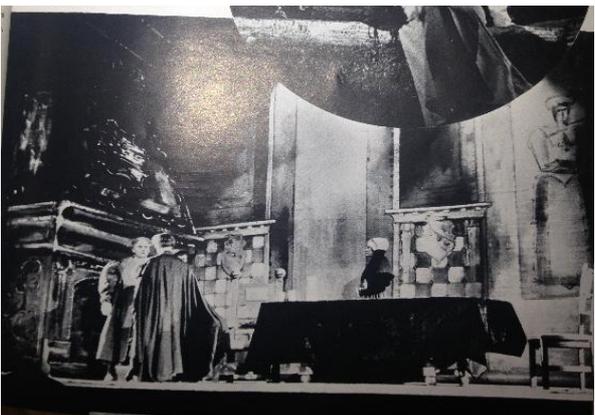


Abb. 11



Abb. 12

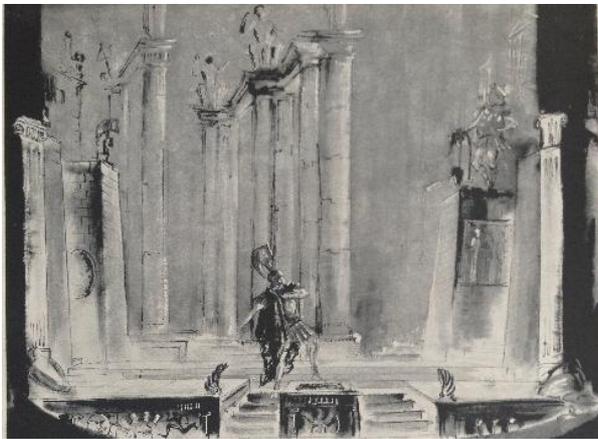


Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16



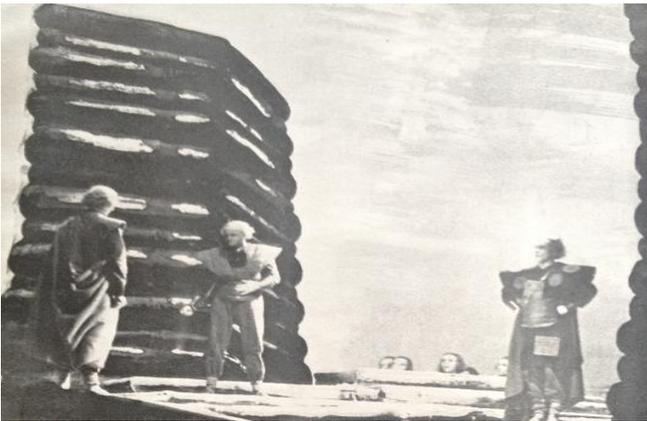
Abb. 17



**Abb. 18**



**Abb. 19**



**Abb. 20**



**Abb. 21**



**Abb. 22**



**Abb. 23**



**Abb. 24**



**Abb. 25**



**Abb. 26**



**Abb. 27**



**Abb. 28**



**Abb. 29**

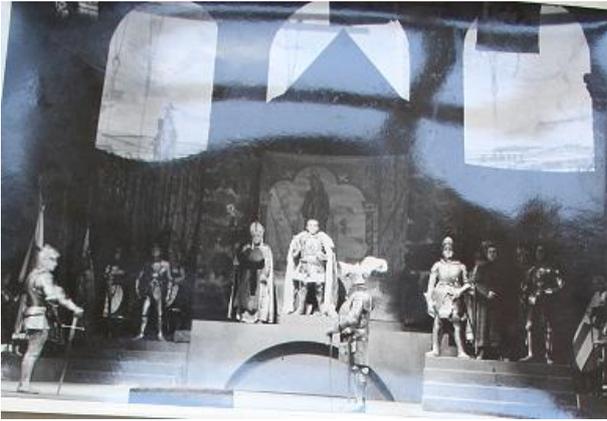


Abb. 30



Abb. 31



Abb. 32



**Abb. 33**



**Abb. 34**



**Abb. 35**



Abb. 36



Abb. 37



Abb. 38



**Abb. 39**



**Abb. 40**



**Abb. 41**



**Abb. 42**



**Abb. 43**



**Abb. 44**



**Abb. 45**



**Abb. 46**



Abb. 47



Abb. 48



Abb. 49

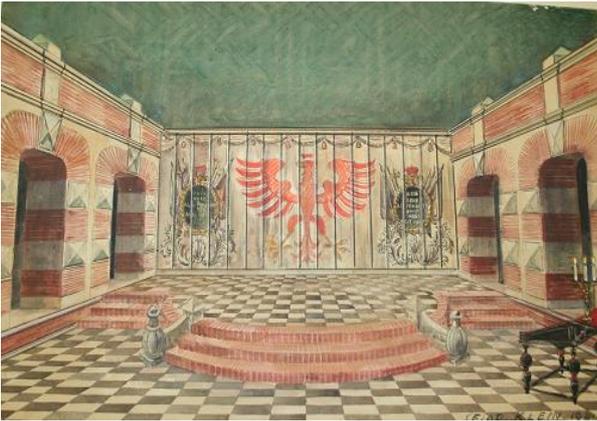


Abb. 50

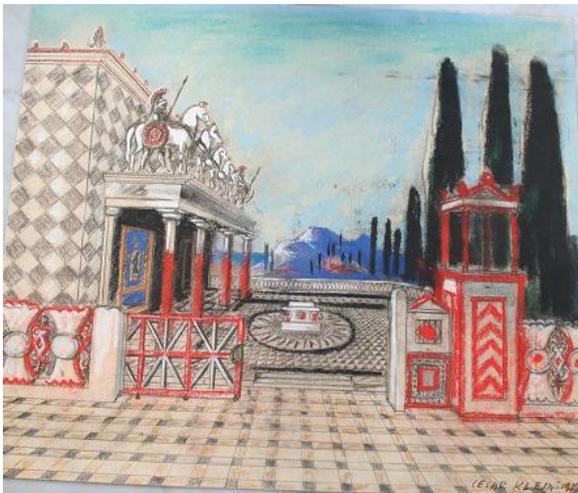


Abb. 51

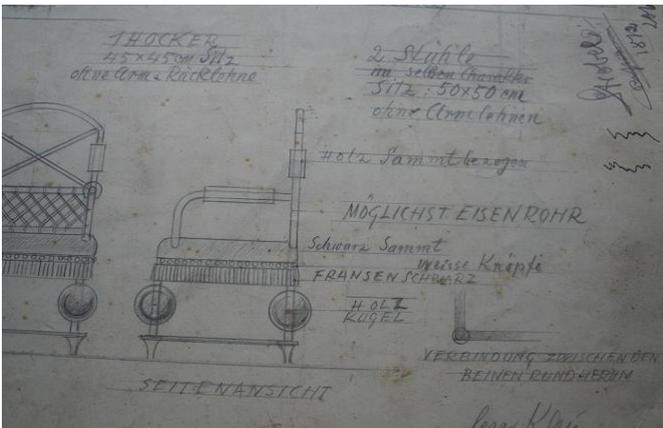


Abb. 52



Abb. 53



Abb. 54



Abb. 55



Abb. 56



Abb. 57



Abb. 58



Abb. 59



**Abb. 60**



**Abb. 61**



**Abb. 62**



**Abb. 63**



**Abb. 64**

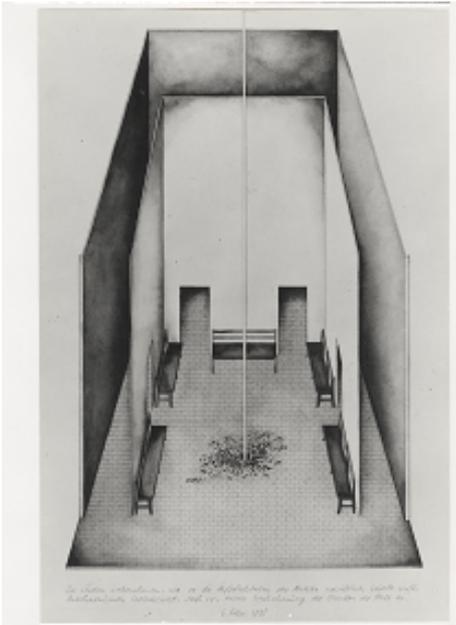


Abb. 65



Abb. 66

## 5.5. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Titelblatt einer Tourismusbroschüre der Stadt Marburg (1937). Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 2 Artikel „Marburg-die Festspielstadt“ in der selben Tourismusbroschüre der Stadt Marburg (1937). Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 3 Szenenfoto aus *Prinz Friedrich von Homburg*. Marburg 1937. Spielleitung: Dr. Fritz Budde. Nachlaß Dr. Fritz Budde, Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 4 Szenenfoto aus *Der zerbrochne Krug*. Marburg 1937. Spielleitung: Dr. Fritz Budde. Nachlaß Dr. Fritz Budde, Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 5 Szenenfoto aus *Prinz Friedrich von Homburg*. Marburg 1937. Spielleitung: Dr. Fritz Budde. Nachlaß Dr. Fritz Budde, Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 6 Bühnenbildentwurf zum *Zerbrochnen Krug*. Marburg 1937. Spielleitung: Dr. Fritz Budde. Nachlaß Dr. Fritz Budde. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 7 Szenenfoto aus *Prinz Friedrich von Homburg*. Schloßhof, Heidelberg 1937. Regie: Hans Schweickart. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 8 Modellbühne zu *Die Hermannsschlacht*. Schauspielhaus Bochum 1936. Regie: Dr. Saladin Schmitt. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 9 Bühnenbildentwurf zu *Die Hermannsschlacht*. Schauspielhaus Bochum 1936. Regie: Dr. Saladin Schmitt. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 10 Bühnenbildentwurf zu *Die Familie Schroffenstein*. Schauspielhaus Bochum 1936. Regie: Dr. Saladin Schmitt. Aus dem Programmheft zu den Bochumer Festspielen.

Abb. 11 Szenenfoto aus *Die Familie Schroffenstein*. Schauspielhaus Bochum 1936. Regie: Dr. Saladin Schmitt. Aus dem Programmheft zu den Bochumer Festspielen.

Abb. 12 Bühnenbildentwurf zu *Der zerbrochne Krug*. Schauspielhaus Bochum 1936. Regie: Dr. Saladin Schmitt. Aus dem Programmheft zu den Bochumer Festspielen.

Abb. 13 Bühnenbildentwurf zu *Amphitryon*. Schauspielhaus Bochum 1936. Regie: Dr. Saladin Schmitt. Aus dem Programmheft zu den Bochumer Festspielen.

Abb. 14 Bühnenbildentwurf zu *Penthesilea*. Schauspielhaus Bochum 1936. Regie: Dr. Saladin Schmitt. Aus dem Programmheft zu den Bochumer Festspielen.

Abb. 15 Bühnenbildentwurf zu *Das Käthchen von Heilbronn*. Regie: Dr. Saladin Schmitt. Schauspielhaus Bochum 1936. Aus dem Programmheft zu den Bochumer Festspielen.

Abb. 16 Titelblatt der Illustrierten Kölnische Zeitung vom 1936. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 17 Bühnenbildentwurf zu *Die Hermannsschlacht*. Schauspielhaus Bochum 1936. Regie: Dr. Saladin Schmitt. Aus dem Programmheft zu den Bochumer Festspielen.

Abb. 18 Szenenfoto aus *Die Hermannsschlacht*. Schauspielhaus Bochum 1936. Regie: Dr. Saladin Schmitt. Aus dem Programmheft zu den Bochumer Festspielen.

Abb. 19 Figurine der Thusnelda. Schauspielhaus Bochum 1936. Regie: Dr. Saladin Schmitt. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 20 Szenenfoto aus *Die Hermannsschlacht*. Schauspielhaus Bochum 1936. Regie: Dr. Saladin Schmitt. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 21 Szenenfoto aus *Prinz Friedrich von Homburg*. Schauspielhaus Bochum 1936. Regie: Dr. Saladin Schmitt. Aus dem Programmheft zu den Bochumer Festspielen.

Abb. 22 Szenenfoto aus *Robert Guiskard*. Schauspielhaus Bochum 1936. Regie: Dr. Saladin Schmitt. Aus dem Programmheft zu den Bochumer Festspielen.

Abb. 23 Szenenfoto aus *Robert Guiskard*. Schauspielhaus Bochum 1936. Regie: Dr. Saladin Schmitt. Aus dem Programmheft zu den Bochumer Festspielen.

Abb. 24 Szenenfoto aus *Der zerbrochne Krug*. Schauspielhaus Bochum 1936. Regie: Dr. Saladin Schmitt. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 25 Szenenfoto aus *Prinz Friedrich von Homburg*. Schiller-Theater Berlin 1940. Regie: Jürgen Fehling. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 26 Szenenfoto aus *Prinz Friedrich von Homburg*. Schiller-Theater Berlin 1940. Regie: Jürgen Fehling. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 27 Szenenfoto aus *Prinz Friedrich von Homburg*. Schiller-Theater Berlin 1940. Regie: Jürgen Fehling. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 28 Szenenfoto aus *Prinz Friedrich von Homburg*. Schiller-Theater Berlin 1943. Regie: Jürgen Fehling. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 29 Szenenfoto aus *Das Käthchen von Heilbronn*. Schiller-Theater Berlin 1937. Regie: Jürgen Fehling. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 30 Szenenfoto aus *Das Käthchen von Heilbronn*. Schiller-Theater Berlin 1937. Regie: Jürgen Fehling. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 31 Bühnenbildentwurf Friedrich Schinkels zu *Das Käthchen von Heilbronn*. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 32 Szenenfoto aus *Die Hermannsschlacht*. Schiller Theater Berlin 1934. Regie: Lothar Müthel. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 33 Szenenfoto aus *Amphitryon*. Preußisches Staatstheater Berlin 1937 Regie: Lothar Müthel. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 34 Szenenfoto aus *Die Hermannsschlacht*. Schiller Theater Berlin 1934. Regie: Lothar Müthel. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 35 Szenenfoto aus *Das Käthchen von Heilbronn*. Schiller- Theater Berlin 1942. Regie: Bruno Hübner. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 36 Szenenfoto aus *Das Käthchen von Heilbronn*. Schiller- Theater Berlin 1942. Regie: Bruno Hübner. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 37 Szenenfoto aus *Amphitryon*. Deutsches Theater Berlin 1941. Regie: Heinz Hilpert. Archiv des Theaternuseums München. Fotograf: Willy Saeger.

Abb. 38 Karikatur aus dem Programmheft zu *Der zerbrochne Krug*. Volksbühne Berlin 1934. Regie: Heinz Hilpert. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 39 Szenenfoto aus *Prinz Friedrich von Homburg*. Deutsches Theater Berlin 1943. Regie: Heinz Hilpert. Archiv des Theaternuseums München. Fotograf: Willi Saeger.

Abb. 40 Szenenfoto aus *Prinz Friedrich von Homburg*. Deutsches Theater Berlin 1943. Regie: Heinz Hilpert. Archiv des Theaternuseums München. Fotograf: Willi Saeger.

Abb. 41 Szenenfoto aus *Der zerbrochne Krug*. Volksbühne Berlin 1934. Regie: Heinz Hilpert. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 42 Szenenfoto aus *Der zerbrochne Krug*. Volksbühne Berlin 1934. Regie: Heinz Hilpert. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der

Universität zu Köln.

Abb. 43 Szenenfoto aus *Der zerbrochne Krug*. Volksbühne Berlin 1934. Regie: Heinz Hilpert. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 44 Radiosendung zu *Prinz Friedrich von Homburg*. Berliner Rundfunksender 1945. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 45 Szenenfoto aus *Prinz Friedrich von Homburg*. Volksbühne Berlin 1935. Regie: Gerhardt Scherler. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 46 Szenenfoto aus *Prinz Friedrich von Homburg*. Volksbühne Berlin 1935. Regie: Gerhardt Scherler. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 47 Szenenfoto zu *Das Käthchen von Heilbronn*. Volksbühne Berlin 1936. Regie: Richard Weichert. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 48 Bühnenbildentwurf zu *Das Käthchen von Heilbronn*. Volksbühne Berlin 1936. Regie: Richard Weichert. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 49 Bühnenbildentwurf zu *Das Käthchen von Heilbronn*. Volksbühne Berlin 1936. Regie: Richard Weichert. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 50 Bühnenbildentwurf zu *Prinz Friedrich von Homburg*. Volksbühne Berlin 1940. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 51 Bühnenbildentwurf zu *Amphitryon*. Volksbühne Berlin 1940. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 52 Entwurf eines Stuhles. *Prinz Friedrich von Homburg*. Volksbühne Berlin 1940. Bühnenbildner Cesar Klein. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 53 Figurine Natalie. Entwurf Cesar Klein. *Prinz Friedrich von Homburg*. Volksbühne Berlin 1940. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 54 Figurine Amphitryon. Entwurf Cesar Klein. Volksbühne Berlin 1940. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 55 Bühnenbildentwurf zu *Prinz Friedrich von Homburg*. Volksbühne Berlin 1940. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Köln.

Abb. 56 Szenenfoto zu *Penthesilea*. Volksbühne Berlin 1942. Regie: Karl Heinz Martin. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 57 Szenenfoto zu *Penthesilea*. Volksbühne Berlin 1942. Regie: Karl Heinz Martin. Nachlaß Dr. Steinfeld. Archiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Abb. 58 Szenenfoto zu *Die Hermannsschlacht*. Leipzig 1988. Regie Karl Georg Kayser. Akademie der Künste, Berlin, Best-Nr.232/B, ID 610a, Fotografin Helga Wallmüller.

Abb. 59 Szenenfoto zu *Die Hermannsschlacht*. Leipzig 1988. Regie Karl Georg Kayser. Akademie der Künste, Berlin, Best-Nr.232/B, ID 610a, Fotografin Helga Wallmüller.

Abb. 60 Szenenfoto zu *Die Hermannsschlacht*. Leipzig 1988. Regie Karl Georg Kayser. Akademie der Künste, Berlin, Best-Nr. 232/B, ID 610a. Fotografin Helga Wallmüller.

Abb. 61 Szenenfoto zu *Die Hermannsschlacht*. Leipzig 1988. Regie:Karl Georg Kayser. Akademie der Künste, Berlin, Best-Nr. 232/B, ID 610a, Fotografin: Helga Wallmüller.

Abb. 62 Szenenfoto zu *Prinz Friedrich von Homburg*. Deutsches Theater Berlin 1975. Regie: Adolf Dresen. Archiv Deutsches Theater Berlin, Fotografin: Gisela Brandt.

Abb. 63 Szenenfoto zu *Prinz Friedrich von Homburg*. Deutsches Theater Berlin 1975. Regie: Adolf Dresen. Archiv des Theatermuseums München. Fotograf: Willy Saeger.

Abb. 64 Szenenfoto zu *Prinz Friedrich von Homburg*. Deutsches Theater Berlin. Regie: Adolf Dresen. Archiv Deutsches Theater Berlin, Fotografin: Cecilie von Münchhausen.

Abb. 65 Bühnenbildentwurf zu *Penthesilea*. Staatsschauspiel Dresden 1986. Regie: Wolfgang Engel. Akademie der Künste, Berlin, Horst-Hiemer-Archiv 48.

Abb. 66 Szenenfoto zu *Penthesilea*. Staatsschauspiel Dresden. Regie: Wolfgang Engel. Akademie der Künste, Berlin, Horst-Hiemer-Archiv 48. Fotograf: Hans-Ludwig Böhme.

## 6. Statistiken und Schaubilder der DDR-Inszenierungen

| Nr. | Jahr | Stadt            | Name des Theaters                                      | Stück                       |
|-----|------|------------------|--|-----------------------------|
| 1   | 1948 | Dresden          | Deutsche Volksbühne                                    | Amphitryon                  |
| 2   | 1948 | Zeitz            | Theater  | Amphitryon                  |
| 3   | 1949 | Güstrow          | Stadttheater Güstrow                                   | Amphitryon                  |
| 4   | 1949 | Güstrow          |  | Amphitryon                  |
| 5   | 1950 | Cottbus          | Stadttheater Cottbus                                   | Der zerbrochene Krug        |
| 6   | 1950 | Staßfurt         | Stadttheater Staßfurt                                  | Der zerbrochene Krug        |
| 7   | 1950 | Brandenburg      | Volksbühne   | Der zerbrochene Krug        |
| 8   | 1950 | Bautzen          | Stadttheater   | Der zerbrochene Krug        |
| 9   | 1950 | Eisenach         | Theater der Stadt Eisenach.<br>Volksbühne Ludwigslust. | Der zerbrochene Krug        |
| 10  | 1950 | Halle            | Landestheater Sachsen.<br>Thaliatheater Halle          | Amphitryon                  |
| 11  | 1950 | Magdeburg        | Städtische Bühne                                       | Amphitryon                  |
| 12  | 1950 | Altenburg        | Landestheater  | Amphitryon                  |
| 13  | 1951 | Frankfurt (Oder) | Kleist-Theater   | Der zerbrochene Krug        |
| 14  | 1951 | Anklam           |  | Der zerbrochene Krug        |
| 15  | 1951 | Quedlinburg      | Städtische Bühnen                                      | Der zerbrochene Krug        |
| 16  | 1951 | Erfurt           | Städtische Bühnen                                      | Der zerbrochene Krug        |
| 17  | 1951 | Greiz            |  | Der zerbrochene Krug        |
| 18  | 1951 | Döbeln           |  | Der zerbrochene Krug        |
| 19  | 1951 | Zeitz            | Theater  | Der zerbrochene Krug        |
| 20  | 1952 | Berlin           | Kammerspiele   | Der zerbrochene Krug        |
| 21  | 1952 | Gera             | Bühne der Stadt Gogol                                  | Der zerbrochene Krug        |
| 22  | 1952 | Berlin           | Berliner Ensemble                                      | Der zerbrochene Krug        |
| 23  | 1952 | Freiberg         |  | Der zerbrochene Krug        |
| 24  | 1952 | Magdeburg        |  | Der zerbrochene Krug        |
| 25  | 1952 | Potsdam          |  | Der zerbrochene Krug        |
| 26  | 1952 | Greifswald       |  | Der zerbrochene Krug        |
| 27  | 1952 | Dessau           | Gastspiel des Berliner Ensembles                       | Der zerbrochene Krug        |
| 28  | 1952 | Halberstadt      | Gastspiel des Berliner Ensembles                       | Der zerbrochene Krug        |
| 29  | 1952 | Halle            |  | Amphitryon                  |
| 30  | 1952 | Altmark/Stendal  |  | Amphitryon                  |
| 31  | 1952 | Frankfurt (Oder) | Kleist-Theater   | Amphitryon                  |
| 32  | 1952 | Nordhausen       | Bühnen der Stadt Nordhausen                            | Der zerbrochene Krug        |
| 33  | 1952 | Leipzig          |  | Der zerbrochene Krug        |
| 34  | 1953 | Güstrow          | Theater der Kongreßstadt Güstrow                       | Der zerbrochene Krug        |
| 35  | 1953 | Dresden          | Landesschauspiel                                       | Der zerbrochene Krug        |
| 36  | 1953 | Weimar           |  | Amphitryon                  |
| 37  | 1953 | Plauen           |  | Amphitryon                  |
| 38  | 1954 | Berlin           | Berliner Ensemble am<br>Schiffbauerdamm                | Der zerbrochene Krug        |
| 39  | 1954 | Dresden          | Staatsoper Dresden<br>(Staatschauspiel)                | Der zerbrochene Krug        |
| 40  | 1954 | Eisleben         |  | Der zerbrochene Krug        |
| 41  | 1954 | Rudolfstadt      |  | Der zerbrochene Krug        |
| 42  | 1954 | Weimar           |  | Amphitryon                  |
| 43  | 1955 | Berlin           | Berliner Ensemble am<br>Schiffbauerdamm                | Der zerbrochene Krug        |
| 44  | 1955 | Gera             |  | Amphitryon                  |
| 45  | 1955 | Dresden          |  | Prinz Friedrich von Homburg |
| 46  | 1956 | Wittenberg       | Elbe-Elster-Theater                                    | Der zerbrochene Krug        |
| 47  | 1956 | Halle            | Theater der jungen Garde                               | Der zerbrochene Krug        |
| 48  | 1956 | Leipzig          | Städtische Theater                                     | Der zerbrochene Krug        |
| 49  | 1956 | Leipzig          | Städtische Theater                                     | Amphitryon                  |
| 50  | 1956 | Eisenach         | Landestheater  | Der zerbrochene Krug        |

| Nr. | Jahr | Stadt            | Name des Theaters               | Stück                       |
|-----|------|------------------|---------------------------------|-----------------------------|
| 51  | 1956 | Leipzig          |                                 | Amphitryon                  |
| 52  | 1956 | Magdeburg        |                                 | Das Käthchen von Heilbronn  |
| 53  | 1956 | Meiningen        | Das Meininger Theater           | Amphitryon                  |
| 54  | 1957 | Rostock          | Volkstheater Lortzing           | Der zerbrochene Krug        |
| 55  | 1957 | Quedlinburg      | Harzer Bergtheater              | Die Hermannsschlacht        |
| 56  | 1958 | Annaberg         | Kreistheater                    | Der zerbrochene Krug        |
| 57  | 1959 | Frankfurt (Oder) | Kleist-Theater                  | Der zerbrochene Krug        |
| 58  | 1959 | Görlitz          | Gerhart-Hauptmann-Theater       | Der zerbrochene Krug        |
| 59  | 1960 | Cottbus          | Stadttheater                    | Der zerbrochene Krug        |
| 60  | 1960 | Quedlinburg      | Kammerspiele                    | Der zerbrochene Krug        |
| 61  | 1960 | Magdeburg        | Haus der jungen Pioniere        | Der zerbrochene Krug        |
| 62  | 1960 | Prenzlau         | Staaliches Dorftheater          | Der zerbrochene Krug        |
| 63  | 1960 | Berlin           | Maxim-Gorki-Theater             | Der zerbrochene Krug        |
| 64  | 1961 | Anklam           | Landestheater                   | Der zerbrochene Krug        |
| 65  | 1961 | Döbeln           | Kreistheater                    | Der zerbrochene Krug        |
| 66  | 1961 | Zittau           | Stadttheater                    | Der zerbrochene Krug        |
| 67  | 1961 | Plauen           | Theater der Stadt               | Der zerbrochene Krug        |
| 68  | 1961 | Quedlinburg      | Städtische Bühnen Quedlinburg   | Das Käthchen von Heilbronn  |
| 69  | 1961 | Potsdam          | Hans-Otto-Theater               | Der zerbrochene Krug        |
| 70  | 1961 | Halberstadt      | Volkstheater                    | Prinz Friedrich von Homburg |
| 71  | 1961 | Frankfurt (Oder) | Kleist-Theater                  | Das Käthchen von Heilbronn  |
| 72  | 1961 | Halle            | Theater des Friedens            | Der zerbrochene Krug        |
| 73  | 1961 | Stralsund        | Theater der Werftstadt          | Der zerbrochene Krug        |
| 74  | 1961 | Cottbus          | Theater der Stadt               | Amphitryon                  |
| 75  | 1961 | Dessau           | Landestheater                   | Prinz Friedrich von Homburg |
| 76  | 1961 | Plauen           | Theater der Stadt               | Prinz Friedrich von Homburg |
| 77  | 1961 | Parchim          | Landestheater                   | Der zerbrochene Krug        |
| 78  | 1962 | Leipzig          | Kammerspiele                    | Der zerbrochene Krug        |
| 79  | 1962 | Annaberg         | Naturbühne Greifensteine        | Amphitryon                  |
| 80  | 1962 | Schwerin         | Mecklenburgisches Staatstheater | Amphitryon                  |
| 81  | 1962 | Erfurt           | Städtische Bühnen               | Der zerbrochene Krug        |
| 82  | 1962 | Greifswald       | Theater der Universitätsstadt   | Der zerbrochene Krug        |
| 83  | 1962 | Putbus           | Theater                         | Der zerbrochene Krug        |
| 84  | 1962 | Zittau           | Stadttheater                    | Der zerbrochene Krug        |
| 85  | 1962 | Weimar           | Deutsches Nationaltheater       | Prinz Friedrich von Homburg |
| 86  | 1963 | Annaberg         | Kreistheater                    | Amphitryon                  |
| 87  | 1963 | Berlin           | Maxim-Gorki-Theater             | Der zerbrochene Krug        |
| 88  | 1963 | Dresden          | Theater der jungen Generation   | Der zerbrochene Krug        |
| 89  | 1963 | Halberstadt      | Volkstheater                    | Der zerbrochene Krug        |
| 90  | 1963 | Leipzig          | Kammerspiele                    | Der zerbrochene Krug        |
| 91  | 1964 | Eisleben         | Thomas-Müntzer-Theater          | Der zerbrochene Krug        |
| 92  | 1964 | Leipzig          | Kammerspiele                    | Der zerbrochene Krug        |
| 93  | 1964 | Freiberg         | Stadttheater                    | Der zerbrochene Krug        |
| 94  | 1964 | Meiningen        | Meininger Theater               | Der zerbrochene Krug        |
| 95  | 1964 | Dresden          | Landesbühnen Sachsen.           | Der zerbrochene Krug        |
| 96  | 1964 | Berlin           | Maxim-Gorki-Theater             | Der zerbrochene Krug        |
| 97  | 1965 | Frankfurt (Oder) | Kleist-Theater                  | Amphitryon                  |
| 98  | 1965 | Berlin           | Maxim-Gorki-Theater             | Der zerbrochene Krug        |
| 99  | 1965 | Brandenburg      | Theater der Stadt               | Der zerbrochene Krug        |
| 100 | 1965 | Leipzig          | Kammerspiele                    | Der zerbrochene Krug        |

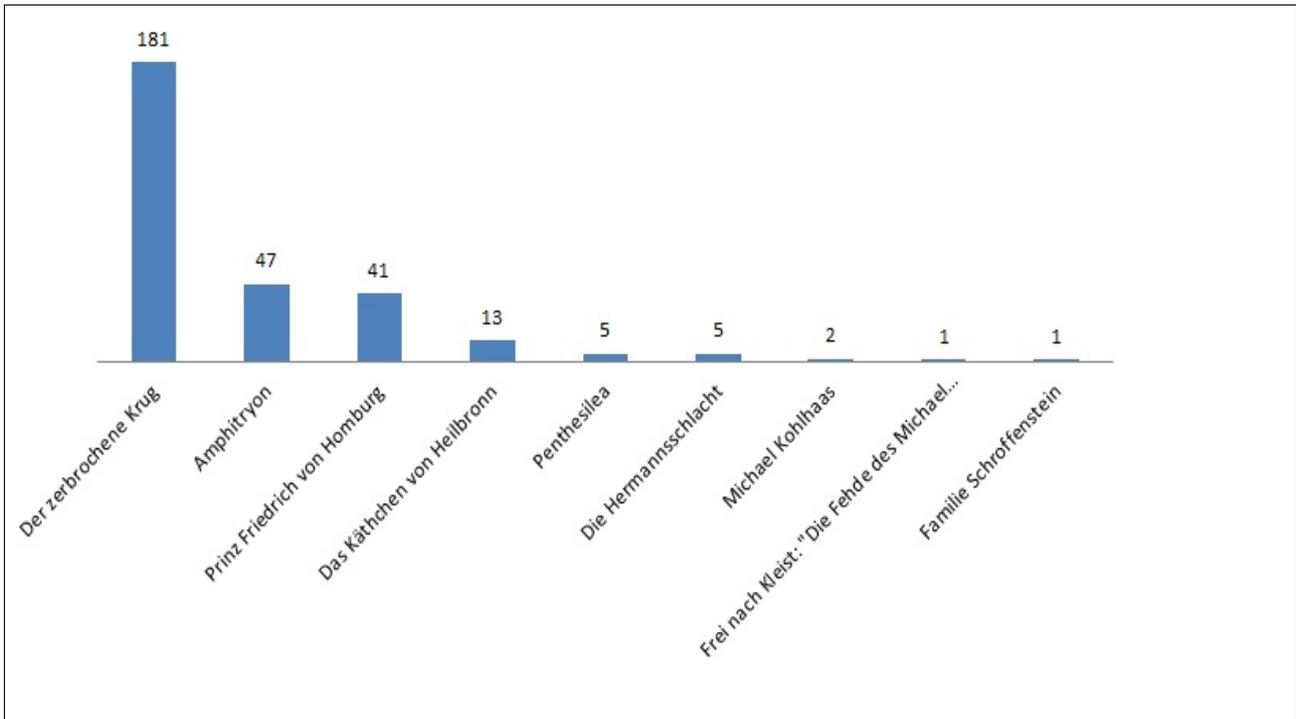
| Nr. | Jahr | Stadt            | Name des Theaters                          | Stück  |
|-----|------|------------------|--|--|
| 101 | 1965 | Meiningen        | Meininger Theater                          | Der zerbrochene Krug   |
| 102 | 1965 | Nordhausen       | Bühnen der Stadt                           | Der zerbrochene Krug   |
| 103 | 1965 | Rudolfstadt      | Theater                                    | Der zerbrochene Krug   |
| 104 | 1965 | Schwerin         | Mecklenburgisches Staatstheater            | Der zerbrochene Krug   |
| 105 | 1965 | Staßfurt         | Salzlandtheater                            | Der zerbrochene Krug   |
| 106 | 1966 | Wittenberg       | Elbe-Elster-Theater                        | Frei nach Kleist: "Die Fehde des Michael Kohlhaas". Bearbeitet von Ursula Damm u. Horst Ulrich Wendler |
| 107 | 1966 | Rostock          | Volkstheater                               | Der zerbrochene Krug   |
| 108 | 1966 | Weimar           | Deutsches Nationaltheater                  | Der zerbrochene Krug   |
| 109 | 1966 | Rostock          | Volkstheater                               | Der zerbrochene Krug   |
| 110 | 1966 | Weimar           | Deutsches Nationaltheater                  | Der zerbrochene Krug   |
| 111 | 1967 | Gera             | Bühnen der Stadt                           | Der zerbrochene Krug   |
| 112 | 1967 | Prenzlau         | Theater                                    | Der zerbrochene Krug   |
| 113 | 1967 | Weimar           | Deutsches Nationaltheater-Kleines Haus     | Der zerbrochene Krug   |
| 114 | 1968 | Plauen           | Theater der Stadt                          | Amphitryon   |
| 115 | 1968 | Zwickau          | Bühnen der Stadt                           | Prinz Friedrich von Homburg  |
| 116 | 1968 | Eisenach         | Landestheater                              | Der zerbrochene Krug   |
| 117 | 1968 | Rostock          | Volkstheater                               | Der zerbrochene Krug   |
| 118 | 1969 | Brandenburg      | Brandenburgtheater                         | Prinz Friedrich von Homburg  |
| 119 | 1969 | Karl-Marx-Stadt  | Städtische Theater                         | Prinz Friedrich von Homburg  |
| 120 | 1969 | Leipzig          | Städtische Theater                         | Prinz Friedrich von Homburg  |
| 121 | 1969 | Dessau           | Landestheater                              | Der zerbrochene Krug   |
| 122 | 1969 | Döbeln           | Kreistheater                               | Der zerbrochene Krug   |
| 123 | 1969 | Dresden          | Staatstheater                              | Der zerbrochene Krug   |
| 124 | 1969 | Brandenburg      | Brandenburger Theater                      | Prinz Friedrich von Homburg  |
| 125 | 1969 | Karl-Marx-Stadt  | Städtisches Theater                        | Prinz Friedrich von Homburg  |
| 126 | 1969 | Leipzig          | Städtische Theater                         | Prinz Friedrich von Homburg  |
| 127 | 1969 | Dessau           | Landestheater                              | Der zerbrochene Krug   |
| 128 | 1969 | Döbeln           | Kreistheater                               | Der zerbrochene Krug   |
| 129 | 1970 | Zwickau          | Bühnen der Stadt                           | Der zerbrochene Krug   |
| 130 | 1970 | Leipzig          | Städtische Theater                         | Prinz Friedrich von Homburg  |
| 131 | 1970 | Dresden          | Staatstheater                              | Der zerbrochene Krug   |
| 132 | 1970 | Karl-Marx-Stadt  | Städtische Theater                         | Der zerbrochene Krug   |
| 133 | 1970 | Leipzig          | Städtische Theater-Theater der jungen Welt | Der zerbrochene Krug   |
| 134 | 1970 | Stendal          | Theater der Altmark                        | Der zerbrochene Krug   |
| 135 | 1970 | Zwickau          | Bühnen der Stadt                           | Der zerbrochene Krug   |
| 136 | 1970 | Potsdam          |  | Der zerbrochene Krug   |
| 137 | 1971 | Parchim          | Landestheater                              | Der zerbrochene Krug   |
| 138 | 1971 | Frankfurt (Oder) | Kleist-Theater                             | Amphitryon   |
| 139 | 1971 | Leipzig          | Städtische Theater                         | Prinz Friedrich von Homburg  |
| 140 | 1971 | Dresden          | Staatstheater                              | Der zerbrochene Krug   |
| 141 | 1971 | Karl-Marx-Stadt  | Städtische Theater                         | Der zerbrochene Krug   |
| 142 | 1971 | Döbeln           |  | Amphitryon   |
| 143 | 1971 | Altenburg        |  | Amphitryon   |
| 144 | 1971 | Putbus           |  | Amphitryon   |
| 145 | 1971 | Leipzig          | Kellertheater                              | Der zerbrochene Krug   |
| 146 | 1972 | Leipzig          | Städtische Theater                         | Amphitryon   |
| 147 | 1972 | Stralsund        | Theater                                    | Prinz Friedrich von Homburg  |
| 148 | 1972 | Neustrelitz      | Friedrich-Wolf-Theater                     | Der zerbrochene Krug   |
| 149 | 1972 | Senftenberg      | Theater der Bergarbeiter                   | Der zerbrochene Krug   |
| 150 | 1972 | Wittenberg       | Elbe-Elster-Theater                        | Der zerbrochene Krug   |

| Nr. | Jahr | Stadt            | Name des Theaters               | Stück                       |
|-----|------|------------------|---------------------------------|-----------------------------|
| 151 | 1972 | Leipzig          | Städtische Theater              | Prinz Friedrich von Homburg |
| 152 | 1972 | Stralsund        | Theater                         | Prinz Friedrich von Homburg |
| 153 | 1972 | Dresden          | Staatstheater                   | Der zerbrochene Krug        |
| 154 | 1972 | Neustrelitz      | Friedrich-Wolf-Theater          | Der zerbrochene Krug        |
| 155 | 1972 | Weimar           | Deutsches Nationaltheater       | Der zerbrochene Krug        |
| 156 | 1972 | Leipzig          | Städtische Theater              | Amphitryon                  |
| 157 | 1973 | Brandenburg      | Brandenburger Theater           | Amphitryon                  |
| 158 | 1973 | Rudolfstadt      | Theater                         | Amphitryon                  |
| 159 | 1973 | Greifswald       | Theater                         | Der zerbrochene Krug        |
| 160 | 1973 | Leipzig          | Städtische Theater              | Amphitryon                  |
| 161 | 1973 | Leipzig          | Städtische Theater              | Prinz Friedrich von Homburg |
| 162 | 1973 | Dresden          | Staatstheater                   | Der zerbrochene Krug        |
| 163 | 1973 | Plauen           | Theater der Stadt               | Der zerbrochene Krug        |
| 164 | 1973 | Weimar           | Deutsches Nationaltheater       | Der zerbrochene Krug        |
| 165 | 1974 | Magdeburg        | Bühnen der Stadt                | Der zerbrochene Krug        |
| 166 | 1974 | Leipzig          | Städtische Theater              | Amphitryon                  |
| 167 | 1974 | Dresden          | Staatstheater                   | Der zerbrochene Krug        |
| 168 | 1974 | Eisleben         | Thomas-Müntzer-Theater          | Der zerbrochene Krug        |
| 169 | 1974 | Weimar           | Deutsches Nationaltheater       | Der zerbrochene Krug        |
| 170 | 1975 | Berlin           | Deutsches Theater               | Prinz Friedrich von Homburg |
| 171 | 1975 | Berlin           | Deutsches Theater               | Der zerbrochene Krug        |
| 172 | 1975 | Cottbus          | Theater der Stadt               | Der zerbrochene Krug        |
| 173 | 1975 | Magdeburg        | Bühnen der Stadt                | Der zerbrochene Krug        |
| 174 | 1975 | Berlin           | Deutsches Theater               | Amphitryon                  |
| 175 | 1975 | Cottbus          | Theater der Stadt               | Prinz Friedrich von Homburg |
| 176 | 1975 | Berlin           | Deutsches Theater               | Der zerbrochene Krug        |
| 177 | 1975 | Zeitz            | Theater                         | Der zerbrochene Krug        |
| 178 | 1975 | Magdeburg        | Großes Haus                     | Der zerbrochene Krug        |
| 179 | 1975 | Leipzig          | Kellertheater                   | Der zerbrochene Krug        |
| 180 | 1976 | Potsdam          | Hans-Otto-Theater               | Amphitryon                  |
| 181 | 1976 | Altenburg        | Landestheater                   | Der zerbrochene Krug        |
| 182 | 1976 | Cottbus          | Theater der Stadt               | Der zerbrochene Krug        |
| 183 | 1976 | Eisleben         | Thomas-Müntzer-Theater          | Der zerbrochene Krug        |
| 184 | 1976 | Frankfurt (Oder) | Kleist-Theater                  | Der zerbrochene Krug        |
| 185 | 1976 | Freiberg         | Stadttheater                    | Der zerbrochene Krug        |
| 186 | 1976 | Quedlinburg      | Städtische Bühnen               | Der zerbrochene Krug        |
| 187 | 1976 | Frankfurt (Oder) | Kleist-Theater                  | Der zerbrochene Krug        |
| 188 | 1977 | Potsdam          | Hans-Otto-Theater               | Amphitryon                  |
| 189 | 1977 | Prenzlau         | Theater                         | Amphitryon                  |
| 190 | 1977 | Schwerin         | Mecklenburgisches Staatstheater | Amphitryon                  |
| 191 | 1977 | Dresden          | Staatstheater                   | Das Käthchen von Heilbronn  |
| 192 | 1977 | Berlin           | Deutsches Theater               | Michael Kohlhaas            |
| 193 | 1977 | Berlin           | Deutsches Theater               | Prinz Friedrich von Homburg |
| 194 | 1977 | Frankfurt (Oder) | Kleist-Theater                  | Prinz Friedrich von Homburg |
| 195 | 1977 | Plauen           | Theater der Stadt               | Prinz Friedrich von Homburg |
| 196 | 1977 | Altenburg        | Landestheater                   | Der zerbrochene Krug        |
| 197 | 1977 | Bautzen          | Deutsch-Sorbisches Volkstheater | Der zerbrochene Krug        |
| 198 | 1977 | Berlin           | Deutsches Theater               | Der zerbrochene Krug        |
| 199 | 1977 | Döbeln           | Stadttheater                    | Der zerbrochene Krug        |
| 200 | 1977 | Eisleben         | Thomas-Müntzer-Theater          | Der zerbrochene Krug        |

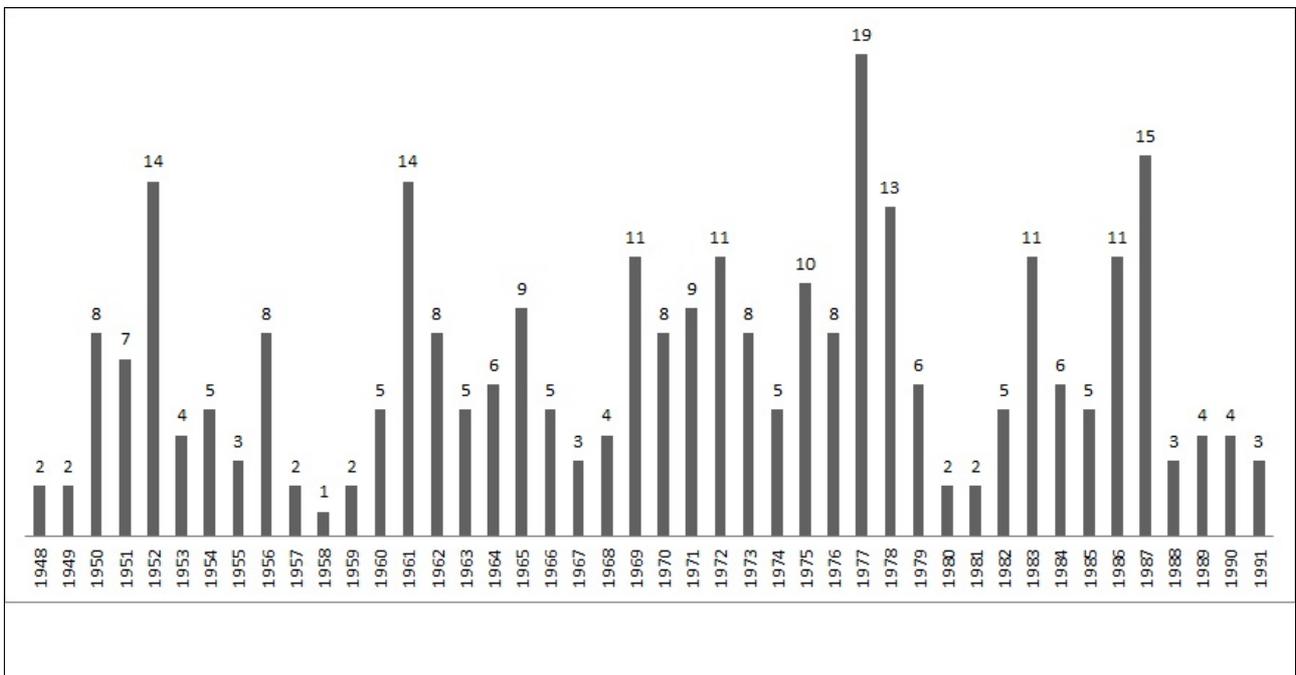
| Nr. | Jahr | Stadt            | Name des Theaters               | Stück                       |
|-----|------|------------------|---------------------------------|-----------------------------|
| 201 | 1977 | Frankfurt (Oder) | Kleist-Theater                  | Der zerbrochene Krug        |
| 202 | 1977 | Freiberg         | Stadttheater                    | Der zerbrochene Krug        |
| 203 | 1977 | Görlitz          | Gerhard-Hauptmann-Theater       | Der zerbrochene Krug        |
| 204 | 1977 | Nordhausen       | Bühnen der Stadt                | Der zerbrochene Krug        |
| 205 | 1977 | Quedlinburg      | Städtische Bühnen               | Der zerbrochene Krug        |
| 206 | 1977 | Dresden          | Staatstheater                   | Das Käthchen von Heilbronn  |
| 207 | 1978 | Rostock          | Volkstheater                    | Amphitryon                  |
| 208 | 1978 | Dessau           | Landestheater                   | Das Käthchen von Heilbronn  |
| 209 | 1978 | Eisenach         | Landestheater                   | Das Käthchen von Heilbronn  |
| 210 | 1978 | Weimar           | Deutsches Nationaltheater       | Das Käthchen von Heilbronn  |
| 211 | 1978 | Berlin           | Deutsches Theater               | Michael Kohlhaas            |
| 212 | 1978 | Meiningen        | Das Meininger Theater           | Penthesilea                 |
| 213 | 1978 | Wittenberg       | Elbe-Elster-Theater             | Prinz Friedrich von Homburg |
| 214 | 1978 | Bautzen          | Deutsch-Sorbisches Volkstheater | Der zerbrochene Krug        |
| 215 | 1978 | Erfurt           | Städtische Bühnen               | Der zerbrochene Krug        |
| 216 | 1978 | Görlitz          | Gerhart-Hauptmann-Theater       | Der zerbrochene Krug        |
| 217 | 1978 | Stralsund        | Theater                         | Der zerbrochene Krug        |
| 218 | 1978 | Weimar           | Deutsches Nationaltheater       | Der zerbrochene Krug        |
| 219 | 1978 | Dresden          | Staatstheater                   | Das Käthchen von Heilbronn  |
| 220 | 1979 | Dessau           | Landestheater                   | Das Käthchen von Heilbronn  |
| 221 | 1979 | Eisenach         | Landestheater                   | Das Käthchen von Heilbronn  |
| 222 | 1979 | Weimar           | Deutsches Nationaltheater       | Das Käthchen von Heilbronn  |
| 223 | 1979 | Anklam           | Theater                         | Prinz Friedrich von Homburg |
| 224 | 1979 | Erfurt           | Städtische Bühnen               | Der zerbrochene Krug        |
| 225 | 1979 | Stralsund        | Theater                         | Der zerbrochene Krug        |
| 226 | 1980 | Weimar           | Deutsches Nationaltheater       | Das Käthchen von Heilbronn  |
| 227 | 1980 | Frankfurt (Oder) | Kleist-Theater                  | Prinz Friedrich von Homburg |
| 228 | 1981 | Gera             | Bühnen der Stadt                | Prinz Friedrich von Homburg |
| 229 | 1981 | Stendal          | Theater der Altmark             | Prinz Friedrich von Homburg |
| 230 | 1982 | Berlin           | Maxim-Gorki-Theater             | Amphitryon                  |
| 231 | 1982 | Gera             | Bühnen der Stadt                | Prinz Friedrich von Homburg |
| 232 | 1982 | Potsdam          | Hans-Otto-Theater               | Prinz Friedrich von Homburg |
| 233 | 1982 | Frankfurt (Oder) | Kleist-Theater                  | Der zerbrochene Krug        |
| 234 | 1982 | Parchim          | Landestheater                   | Der zerbrochene Krug        |
| 235 | 1983 | Berlin           | Maxim-Gorki-Theater             | Amphitryon                  |
| 236 | 1983 | Magdeburg        | Bühnen der Stadt                | Amphitryon                  |
| 237 | 1983 | Dessau           | Landestheater                   | Prinz Friedrich von Homburg |
| 238 | 1983 | Potsdam          | Hans-Otto-Theater               | Prinz Friedrich von Homburg |
| 239 | 1983 | Berlin           | Volksbühne                      | Der zerbrochene Krug        |
| 240 | 1983 | Frankfurt (Oder) | Kleist-Theater                  | Der zerbrochene Krug        |
| 241 | 1983 | Parchim          | Landestheater                   | Der zerbrochene Krug        |
| 242 | 1983 | Potsdam          | Hans-Otto-Theater               | Der zerbrochene Krug        |
| 243 | 1983 | Radebeul         | Landesbühnen Sachsen            | Der zerbrochene Krug        |
| 244 | 1983 | Radebeul         | Landesbühnen Sachsen            | Der zerbrochene Krug        |
| 245 | 1983 | Magdeburg        |                                 | Amphitryon                  |
| 246 | 1984 | Berlin           | Maxim-Gorki-Theater             | Amphitryon                  |
| 247 | 1984 | Dessau           | Landestheater                   | Prinz Friedrich von Homburg |
| 248 | 1984 | Meiningen        | Das Meininger Theater           | Prinz Friedrich von Homburg |
| 249 | 1984 | Anklam           | Theater                         | Der zerbrochene Krug        |
| 250 | 1984 | Berlin           | Volksbühne                      | Der zerbrochene Krug        |

| Nr. | Jahr | Stadt            | Name des Theaters              | Stück                       |
|-----|------|------------------|--------------------------------|-----------------------------|
| 251 | 1984 | Potsdam          | Hans-Otto-Theater              | Der zerbrochene Krug        |
| 252 | 1985 | Berlin           | Maxim-Gorki-Theater            | Amphitryon                  |
| 253 | 1985 | Meiningen        | Das Meininger Theater          | Prinz Friedrich von Homburg |
| 254 | 1985 | Berlin           | Volksbühne                     | Der zerbrochene Krug        |
| 255 | 1985 | Freiberg         | Stadttheater                   | Der zerbrochene Krug        |
| 256 | 1985 | Gera             | Bünnen der Stadt               | Der zerbrochene Krug        |
| 257 | 1986 | Gera             | Bünnen der Stadt               | Amphitryon                  |
| 258 | 1986 | Dresden          | Staatstheater                  | Penthesilea                 |
| 259 | 1986 | Eisenach         | Landestheater                  | Prinz Friedrich von Homburg |
| 260 | 1986 | Meiningen        | Das Meininger Theater          | Prinz Friedrich von Homburg |
| 261 | 1986 | Berlin           | Volksbühne                     | Der zerbrochene Krug        |
| 262 | 1986 | Eisenach         | Landestheater                  | Der zerbrochene Krug        |
| 263 | 1986 | Freiberg         | Stadttheater                   | Der zerbrochene Krug        |
| 264 | 1986 | Gera             | Bünnen der Stadt               | Der zerbrochene Krug        |
| 265 | 1986 | Schwedt          | Theater der Stadt              | Der zerbrochene Krug        |
| 266 | 1986 | Zeitz            | Theater                        | Der zerbrochene Krug        |
| 267 | 1986 | Zwickau          | Bünnen der Stadt               | Der zerbrochene Krug        |
| 268 | 1987 | Gera             | Bünnen der Stadt               | Amphitryon                  |
| 269 | 1987 | Frankfurt (Oder) | Kleist-Theater                 | Die Hermannsschlacht        |
| 270 | 1987 | Dresden          | Staatsschauspiel               | Penthesilea                 |
| 271 | 1987 | Berlin           | Theater im Palast              | Prinz Friedrich von Homburg |
| 272 | 1987 | Eisenach         | Landestheater                  | Prinz Friedrich von Homburg |
| 273 | 1987 | Annaberg         | Eduard-von-Winterstein-Theater | Der zerbrochene Krug        |
| 274 | 1987 | Berlin           | Volksbühne                     | Der zerbrochene Krug        |
| 275 | 1987 | Döbeln           | Stadttheater                   | Der zerbrochene Krug        |
| 276 | 1987 | Eisenach         | Landestheater                  | Der zerbrochene Krug        |
| 277 | 1987 | Rudolfstadt      | Theater                        | Der zerbrochene Krug        |
| 278 | 1987 | Schwedt          | Theater der Stadt              | Der zerbrochene Krug        |
| 279 | 1987 | Zeitz            | Theater                        | Der zerbrochene Krug        |
| 280 | 1987 | Zwickau          | Bünnen der Stadt               | Der zerbrochene Krug        |
| 281 | 1987 | Frankfurt (Oder) | Kleist-Theater                 | Die Hermannsschlacht        |
| 282 | 1987 | Döbeln           | Stadttheater                   | Der zerbrochene Krug        |
| 283 | 1988 | Leipzig          | Theater                        | Die Hermannsschlacht        |
| 284 | 1988 | Berlin           | Theater im Palast              | Prinz Friedrich von Homburg |
| 285 | 1988 | Berlin           | Volksbühne                     | Der zerbrochene Krug        |
| 286 | 1989 | Leipzig          | Theater                        | Die Hermannsschlacht        |
| 287 | 1989 | Zwickau          | Bünnen der Stadt               | Der zerbrochene Krug        |
| 288 | 1989 | Berlin           | Volksbühne                     | Der zerbrochene Krug        |
| 289 | 1989 | Quedlinburg      | Kammerspiele                   | Der zerbrochene Krug        |
| 290 | 1990 | Dresden          | Staatsschauspiel               | Penthesilea                 |
| 291 | 1990 | Berlin           | Berliner Ensemble              | Prinz Friedrich von Homburg |
| 292 | 1990 | Frankfurt (Oder) | Kleist-Theater                 | Familie Schroffenstein      |
| 293 | 1990 | Berlin           | Deutsches Theater              | Der zerbrochene Krug        |
| 294 | 1991 | Schwerin         |                                | Der zerbrochene Krug        |
| 295 | 1991 | Schwerin         |                                | Penthesilea                 |
| 296 | 1991 | Magdeburg        | Freie Kammerspiele             | Der zerbrochene Krug        |

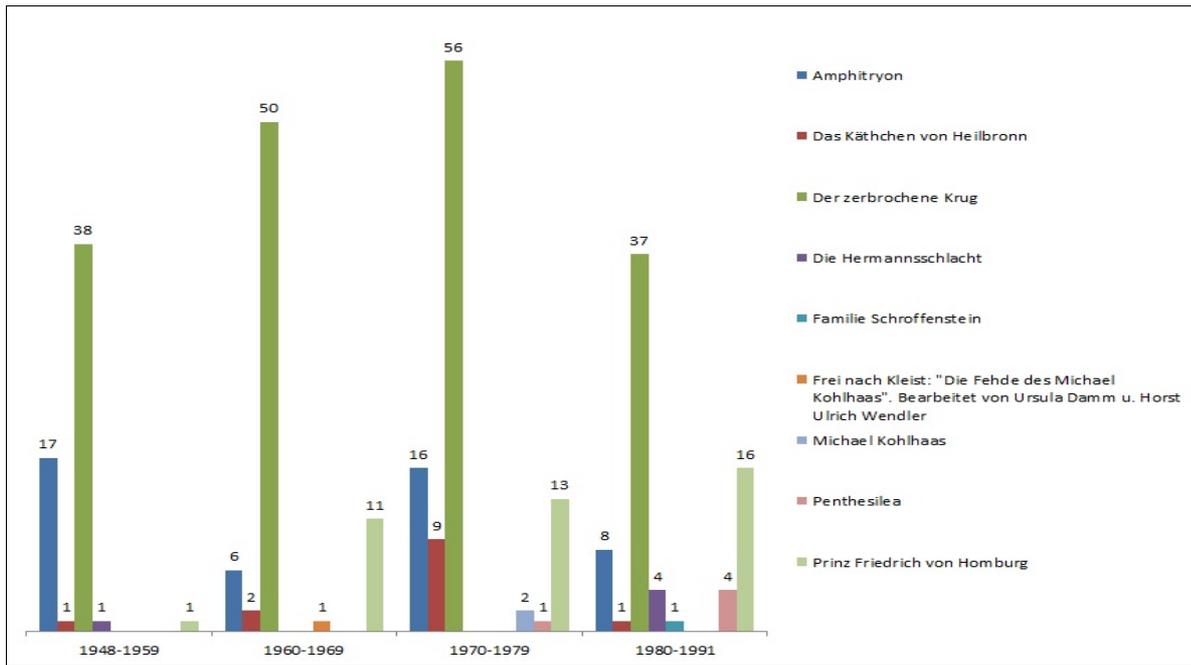
**Tabelle der Kleist-Inszenierungen in der DDR**



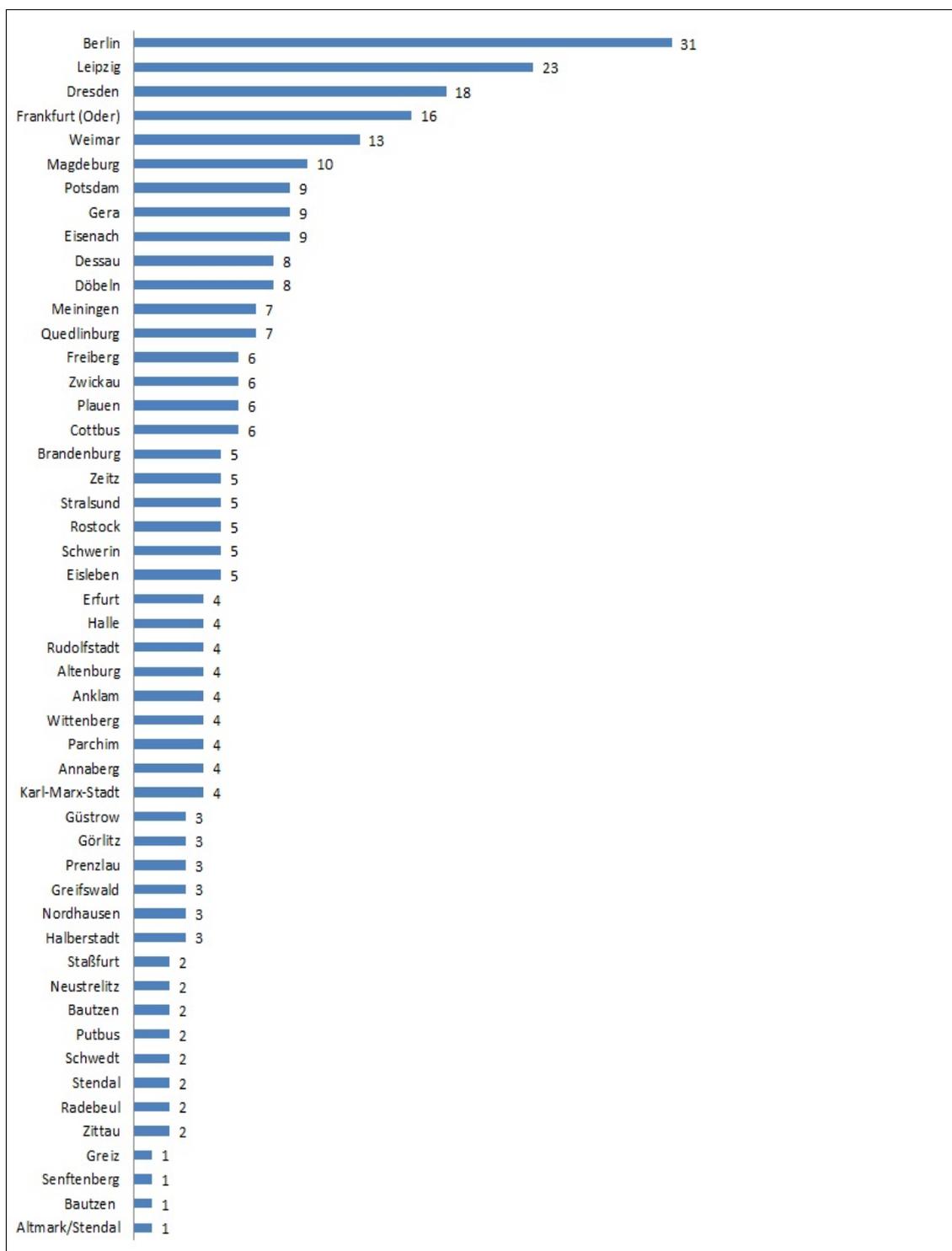
**Grafik 1 Gesamtanzahl der jeweiligen Werkinszenierungen**



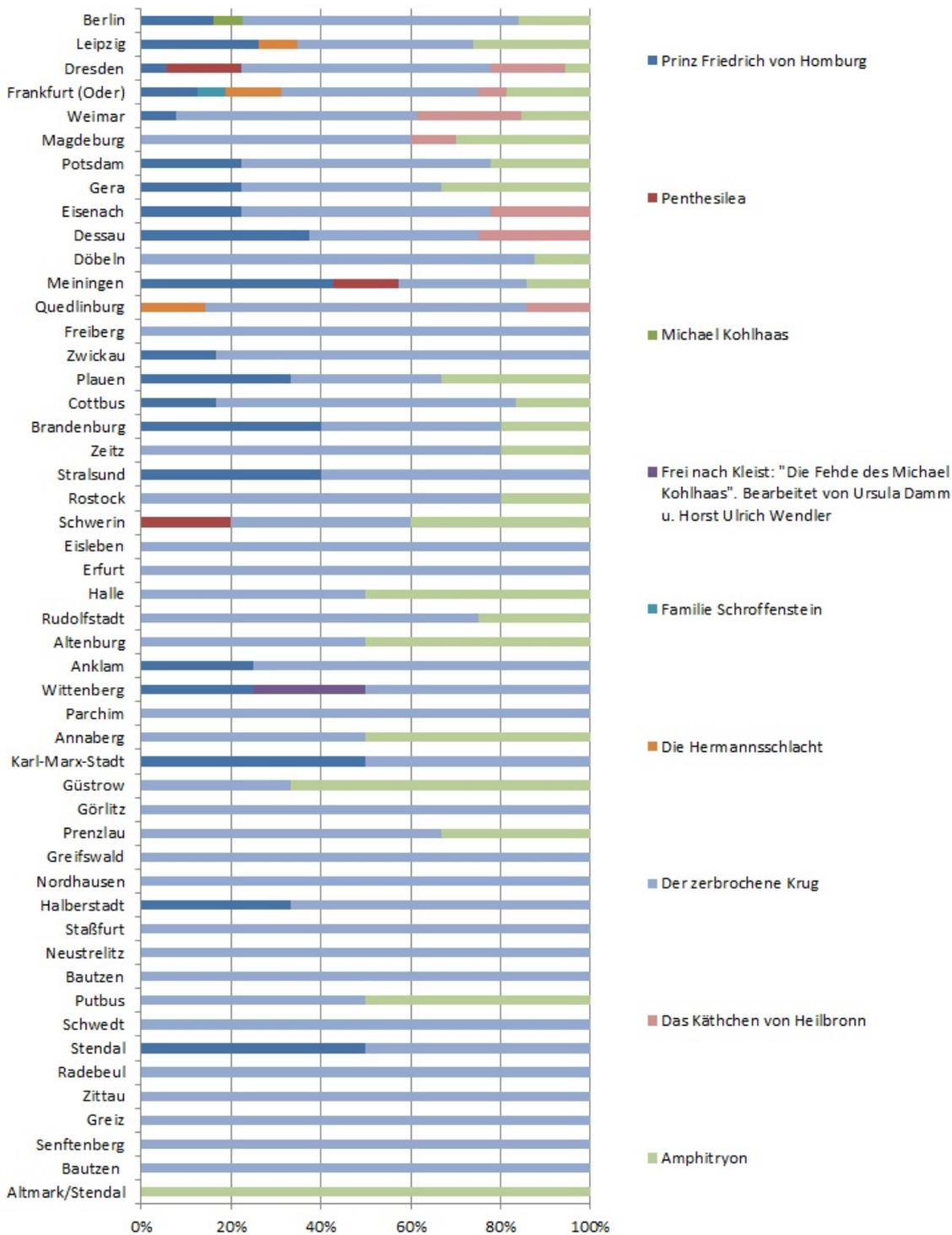
**Grafik 2 Anzahl der Werkinszenierungen nach Jahren**



**Grafik 3 Anzahl der inszenierten Werke nach Jahrzehnten**



**Grafik 4 Anzahl der inszenierten Werke nach Aufführungsort**



**Grafik 5 Werke nach Aufführungsort-Prozentvergleich**

| Stück              | Prinz Friedrich von Homburg |           |           |           |             |
|--------------------|-----------------------------|-----------|-----------|-----------|-------------|
| Stadt              | 1948-1959                   | 1960-1969 | 1970-1979 | 1980-1991 | Grand Total |
| Anklam             |                             |           | 1         |           | 1           |
| Berlin             |                             |           | 2         | 3         | 5           |
| Brandenburg        |                             | 2         |           |           | 2           |
| Cottbus            |                             |           | 1         |           | 1           |
| Dessau             |                             | 1         |           | 2         | 3           |
| Dresden            | 1                           |           |           |           | 1           |
| Eisenach           |                             |           |           | 2         | 2           |
| Frankfurt (Oder)   |                             |           | 1         | 1         | 2           |
| Gera               |                             |           |           | 2         | 2           |
| Halberstadt        |                             | 1         |           |           | 1           |
| Karl-Marx-Stadt    |                             | 2         |           |           | 2           |
| Leipzig            |                             | 2         | 4         |           | 6           |
| Meiningen          |                             |           |           | 3         | 3           |
| Plauen             |                             | 1         | 1         |           | 2           |
| Potsdam            |                             |           |           | 2         | 2           |
| Stendal            |                             |           |           | 1         | 1           |
| Stralsund          |                             |           | 2         |           | 2           |
| Weimar             |                             | 1         |           |           | 1           |
| Wittenberg         |                             |           | 1         |           | 1           |
| Zwickau            |                             | 1         |           |           | 1           |
| <b>Grand Total</b> | <b>1</b>                    | <b>11</b> | <b>13</b> | <b>16</b> | <b>41</b>   |

**Grafik 6** Tabelle der *Prinz Friedrich von Homburg*-Inszenierungen nach Aufführungsorten