

## Winrich Meiszius: Gustaf Gründgens 1899 - 1963

Wenige Monate vor seinem Tod im Jahr 1963 erklärte Gustaf Gründgens nach der Niederlegung der Intendanz des Hamburger Deutschen Schauspielhauses in einem Interview mit Günter Gaus : »Wenn ich jetzt diesen Einschnitt gemacht habe, so ... um ... noch rasch zu lernen, wie man lebt.« (Zit. nach Gustaf-Gründgens-Dokumentation, S. 186) Der hier von Gründgens ausdrücklich bekannte Gegensatz zwischen Theater und Leben hat seine künstlerischen Auffassungen und seinen Lebensweg geprägt und beeinflusst. Am Ende seines Lebens sieht er das Theater, dessen Wirklichkeit er sich unterworfen hat und das für ihn nicht nur zwischen 1933 und 1945 eine »Insel«, ein Fluchtpunkt war, als Fessel an. Ob die Erkenntnis vom Schein des Theaters und der Realität des Lebens ebenso tief und bewußt war wie die oft beschworene, existentiell zu nennende Bindung an das Theater als Ort auch von individueller Sicherheit, Ordnung, Klarheit konnte Gründgens nicht mehr formulieren.

### Anfänge

Im Entwurf zu einer Selbstbiographie aus dem Jahr 1952 (Briefe, Aufsätze, Reden; S. 337), die - für Gründgens typisch - über das Entwurfsstadium nie hinausgekommen ist, beschrieb er seine Herkunft und was sie für ihn bedeutet hat: »Vom Vater her aus Aachen, von der Mutter aus Köln stammend, bin ich in Düsseldorf geboren. Beide Familien hatten ihre große Zeit. ... Der Verfall dieser Familien setzte aber bereits vor meiner Geburt ein. Was blieb, war die äußere Fassade ... Ich lebe jetzt wieder in Düsseldorf ... Wieder kehrt die Gesellschaftsklasse, der ich angehörte, zu den Gewohnheiten zurück, unter denen ich schon als junger Mann gelitten habe ... « Vom Vater in eine ungeliebte kaufmännische Berufsausbildung gedrängt meldete er sich gegen Ende des 1. Weltkrieges freiwillig zum Militär. An Kriegshandlungen nicht mehr unmittelbar beteiligt folgte er einem Aufruf zur Mitarbeit an einem Fronttheater, täuschte erfolgreich Theatererfahrung vor und übernahm neben darstellerischen Aufgaben auch die Verwaltung des Theaters. 1919 begann er an der Hochschule für Bühnenkunst des Schauspielhauses Düsseldorf eine Ausbildung, die er 1920 mit Erfolg abschloß. Die Leiter des Schauspielhauses, Louise Dumont und Gustav Lindemann, bescheinigten ihm in seinem Zeugnis: »Herr Gustav Gründgens ... besitzt ein ungewöhnliches Talent für die sinnfällige Ausformung der seelischen Struktur problematischer Naturen; seine starken Ausdrucksmittel sind mit energischem Willen gepaart und gut diszipliniert. Das nervöse Temperament, das der leisesten Anregung folgt (,) weist (sic!) zunächst auf erfolgreiche Gestaltungen aus der modernen Literatur, ohne Beschränkung auf die Verkörperung nur jugendlicher Personen. Bei einem ungestörten Verlauf der Entwicklung dürfte der Gestaltungskraft Herrn Gründgens(,) das ganze Gebiet kompliziertester Charakterrollen in der klassischen dramatischen Literatur offen stehen (sic!).« (Zit. nach Gustaf-Gründgens-Dokumentation, S. 19) Neben der Ausbildung wurden die Schauspielschüler je nach Begabung bereits in kleinen Rollen eingesetzt. Zu den Mitschülerinnen und -schülern gehörten neben dem späteren Krefelder Intendanten Fritz Kranz, der Bühnenbildner Eduard Suhr. Andere, nicht weniger interessante Mitschüler waren der Schauspieler Paul Kemp oder der spätere Regisseur und Herausgeber des Essener »Scheinwerfers«, Han(ne)s Küpper. »... wir saßen Nächte durch in Ateliers uns befreundeter Maler; ich (Gustaf Gründgens, W.M.) erinnere mich an einen Abend in der Gegend um die Worringer Straße: wir waren etwa zwanzig und saßen auf der Erde um eine große Schüssel Kartoffelsalat. An der Wand hing ein großes Bild des Atelierbesitzers, Glockenläuten darstellend. Und Karl Hannemann las vor; stundenlang, erbarmungslos; eigene und fremde Sachen ... Oder wir spielten im Aktivistenbund, in der Rosenstraße war er beheimatet, das neueste Stück des damals so fruchtbaren Karl Hannemann oder irgendeines anderen

von uns.« (Düsseldorfer Nachrichten vom 25.1.1931) Jenseits der üblichen Gattungsgrenzen war der Aktivistenbund eine Sammlungsbewegung alternativen Kunstverständnisses. In den Ausstellungen in der Wohnung Erwin Quedenfelds waren neben den bildenden Künstlern Gerd Arntz, Gert Wollheim, Otto Pankok, Adolf Uzarsky auch die Bühnenbildner Knut Ström, Eduard Sturm, Walter von Wecus, aber auch der Schauspieler-Maler Adolf Dell vertreten. »Wer sich in der Schule, auf den Aktivistenbünden, Morgenveranstaltungen und Schulfestern noch nicht genug austoben konnte, durfte mit Eugen Dumont schmieren gehen ... Ich ging oft als Tänzer mit unglaublichen Namen mit ...«, erinnerte sich Gustaf Gründgens. An anderer Stelle erwähnte Gründgens auch die Beteiligung des damaligen Kunstgewerbeschülers Traugott Müller, dem späteren Bühnenbildner Erwin Piscators und des Preußischen Staatstheaters. Die Hoffnungen auf eine ungestörte künstlerische Entwicklung, die dem hohen künstlerischen und menschlichen Verantwortungsgefühl Dumonts und Lindemanns entsprangen, ließen sich in dem noch herrschenden System der Geschäftstheater in Deutschland kaum erfüllen. Die Theater von Halberstadt und Kiel waren die ersten Stationen der künstlerischen Entwicklung Gründgens'. Der Zwang zu wirtschaftlicher Effektivität der Pachtunternehmen bei gleichzeitig begrenztem Publikumsreservoir erforderte einen umfangreichen Spielplan. Der häufige Wechsel der »Novitäten« ließ wenig Zeit für Proben und die Abstimmung des Ensembles aufeinander. Uneinheitlichkeit und Stillosigkeit von Ausstattung und Darstellung gehörten zum Prinzip des »Stadttheatersystems«. So unbefriedigend diese »Lehrjahre« in der »Provinz« auch gewesen sein mögen, 1937 erkannte Gründgens sie rückblickend als die Grundlagen an, auf denen er später auch als Regisseur aufbauen konnte. »Man muß wahrscheinlich die Technik des Theaters so kennengelernt haben wie ich, nämlich: von Wanderbühnen, Sommertheatern über die kleinen und großen Provinztheater bis zu den Staatlichen Schauspielhäusern ... Erst wenn man, wie ich, jahrelang seine Inszenierungen entweder in dem braunen oder in dem schwarzen Zimmer machen mußte, das die Direktion gerade hatte malen lassen, und genötigt war, aus dem einen Zimmer immer neue Variationen herauszuholen, kann man später den großen Apparat einer Bühne beherrschen und dabei das Gefühl für Maß und Form behalten.«

(Regie, in: Wirklichkeit des Theaters, S. 31 f.)

Nach einem kurzen Zwischenspiel am Berliner Theater in der Kommandantenstraße gelangte Gründgens 1923 an die Hamburger Kammerspiele, die sich unter der Leitung von Erich Ziegel und seiner Frau Miriam Horwitz zu einer der wichtigsten deutschen Bühnen außerhalb der Theatermetropole Berlin entwickelt hatten. Vom Beginn seines Hamburger Engagements datiert auch die Änderung in der Schreibweise seines Vornamens. 1924 wurde Gründgens mit ersten Regieaufgaben betraut. In seiner Eigenschaft als Regisseur knüpfte er auch den Kontakt zu Klaus Mann, dessen frühes Stück »Anja und Esther« er 1925 in Hamburg inszenierte. Hier wie auch bei der Uraufführung von Klaus Manns »Revue zu Vieren« (1927) war Gründgens neben Erika und Klaus Mann auch als Darsteller beteiligt. Die 1925 mit Erika Mann geschlossene Ehe wurde 1929 geschieden. Die enge persönliche Beziehung zwischen Gründgens und der Familie Mann fand ihren Niederschlag in einigen literarischen Werken Klaus Manns, von denen eine Reihe im Exil entstanden und deren bekanntestes der Roman »Mephisto« (Amsterdam 1936) ist. 1928 engagierte Max Reinhardt Gustaf Gründgens an seine Berliner Theater. Der Hamburger Theaterkritiker Otto Schabbel resümierte die bisherige Entwicklung Gründgens': »Auch Gründgens sieht man ungern ziehen. Prototyp dekadenter Jünglinge und Neurastheniker, hat er sich aus einer gewissen Einseitigkeit zu einem immer größeren Radius entwickelt - von Palme, dem Ewig-Gekränkten bis gar zum Hamlet. Das Morbide, Brüchige des modernen Nervenmenschen bekam immer mehr Farbe in seiner technisch von Mal zu Mal reiferen Gestaltung. Und auch als Regisseur zeigte er nicht bloß Sinn für parodistische Einfälle. Geist und Geschmackskultur drückte sich in allen seinen

Inszenierungen aus.« (Zit. nach Gustaf-Gründgens-Dokumentation, S. 47)

## **Berlin 1928 - 1946**

Nach vier Jahren aber löste Gründgens bereits den Vertrag mit Reinhardt. Die erwartete Förderung durch den Regisseur und Theaterleiter war ausgeblieben. Durch seine künstlerische Aufgaben unterfordert suchte Gründgens Beschäftigung bei Film, Opernregie, Kabarett und Revue. Seiner Enttäuschung machte sich Gründgens 1932 bei der Beantwortung einer Umfrage Luft: »Vor vier Jahren kam ich nach Berlin ... meine künstlerische Herkunft war für meine Berliner Chance gleichgültig. In der Provinz geleistete Arbeit bedeutungslos ... Nichtssagende Rollen, unwichtige Inszenierungen: nach dem Abitur zurück in die Sexta ... Mit Erfolgen auf Nebengebieten meiner eigentlichen Bega- bung gelingt es mir mich durchzusetzen ... Ich habe ein Gesicht bekommen ... Aber ich habe nicht mein Gesicht.« (Wir und das Theater, S. 57 f.)

Zwischen 1930 und 1941 war Gründgens an 28 Filmen als Schauspieler, später auch als Regisseur beteiligt. Gründgens spielte Verbrecher wie in »M« (Regie: Fritz Lang, 1931), zwielichtige Gestalten wie in »Der Tunnel« (Regie: Kurt Bernhardt, 1933). Als Filmregisseur konnte sich Gründgens den litera- rischen Vorlagen zuwenden: »Eine Stadt steht Kopf« nach Gogols »Revisor« (1932), »Der Schritt vom Wege« nach Fontanes »Effi Briest« (1939). Seine Herkunft vom Theater, seine besondere Qualität als Theaterschauspieler konnte Gründgens in diesen Filmrollen nie verleugnen. Trotz eines hohen Maßes an artifiziellen Fähigkeiten bleibt eine gewisse Distanz zu den gespielten Rollen erkennbar, die möglicherweise auch erklärt, weshalb Gründgens nach 1945 beim Film kaum noch gefragt war. Mit einer erfolgreichen Serie von Operninszenierungen an der Berliner Staatsoper schuf Gründgens 1932 die Voraussetzungen für Aufgaben im Staatsschauspiel: die Rolle des Mephisto in Goethes »Faust I« (Regie: Lothar Müthel, 2.12.1932) und »Faust II« (Regie: Gustav Lindemann, 21.1.1933). Mit der Darstellung in beiden Faust-Teilen gelang Gründgens der Durchbruch als klassischer Schauspieler in der Theatermetropole Berlin. Der Theaterkritiker Alfred Kerr schrieb: »Der Abend hieß, geistpoetisch gesehen, Gustaf (dieser Vorname läßt sich nicht verheimlichen) Gründgens.« (Berliner Tageblatt, 3.12.1932) Sein Gegenspieler vom Berliner Börsen-Courier, Herbert Ihering, urteilte etwas zurückhaltender: »Es ist nicht leicht, die reser- vierte Haltung eines Staatstheaterparketts zu durchschlagen ... Gründgens wirbelt durcheinander. Er setzt sich durch. Er reizt auf. Aber er zwingt die Leute zuzuhören, ja oder nein zu sagen.« (3.12.1932) Neun Tage vor der »Machtergreifung« konnte Gründgens diesen Erfolg in der Inszenierung des zweiten Teils durch seinen Lehrers, Gustav Lindemann, wiederholen. Unmittelbar im Anschluß begab er sich zu Filmaufnahmen nach Spanien. Als er zu vertraglich vereinbarten Aufführungen im April 1933 nach Berlin zurückkehrte, eröffneten ihm die neuen Leiter des Preußischen Staatsschauspiels, der Schriftsteller Hanns Johst und der ehemals Weimarer Intendant Franz Ulbrich, daß der mit dem Staatstheater geschlossene Vertrag nicht fortgesetzt werden sollte.

Unter dem Eindruck der Faust-Aufführung wandte sich aber der Preußische Ministerpräsident, Hermann Göring, an Gründgens, um ihm die kommissarische Leitung des Staatsschauspiels anzutragen. Die Preußischen Staatstheater Berlin, Kassel unterstanden als einzige Theater in Deutschland nicht dem Propagandaminister Josef Goebbels. »Als ich das Amt übernahm, gingen vierwöchentliche, tägliche Verhandlungen voraus, in denen ich meine Bedingungen stellte. Bedingungen, von denen ich hoffte, daß daran das Angebot scheiterte. Sie wurden akzeptiert und - das muß ich sagen - eingehalten. .... Nach einem halben Jahr dämmerte mir, was mir meine Freunde damals schon sagten: daß dieses Amt in einem solchen Augenblick große Möglichkeiten bot, sich nützlich zu machen...« (Interview Gaus, S. 188) Besonderen Einfluß auf die Entscheidung zur Annahme des Amtes nahmen Erich Ziegel

und seine jüdische Frau Miriam Horwitz. Ein Freund Klaus Manns, der Schriftsteller Erich Ebermayer machte das Zwiespältige der Situation deutlich, als er in seinem Tagebuch schrieb: »Angesichts der politischen und persönlichen Vergangenheit Gustaf Gründgens' erscheint das zunächst wie ein Witz... Ein richtiges Schnippchen, das Gustaf den Herren schlägt!... Freilich muß man die Sache auch von der anderen Seite sehen. Mit der Berufung von Gründgens ... ist den Nationalsozialisten auf kulturellem Gebiet ein großer Coup gelungen. Mit Recht können sie der Welt wieder einmal versichern: Seht her, so schlimm sind wir gar nicht.« (Ebermayer, S. 241) Erst im Februar 1934 entschloß sich Gründgens, die Intendanz des Preußischen Staatsschauspiels in voller Verantwortlichkeit zu übernehmen. Rückblickend hat Gründgens die Zeit seiner »größten Erfolge« zwischen 1933 und 1945 angesiedelt und gleichzeitig eingeräumt, daß sie »trotz Allem, was ich täglich und praktisch zu tun hatte, so wenig Realität besaß...« (Interview Gaus, S. 185) Die Trennung zwischen Theater und Leben, zwischen Beruf und Privatheit, auf die sich Gründgens zeit seines Lebens berufen hat, erfährt hier eine besondere Wendung. »Ich wollte damit sagen, daß die Unsicherheit, in der wir alle lebten, uns die Bühne als den einzig sicheren Faktor erscheinen ließ.« Der Preis für diese Sicherheit war für Gustaf Gründgens und diejenigen, die sich mit ihm oder durch ihn auf »die Insel« des Preußischen Staatstheaters retten konnten, kulturelle Repräsentanten des nationalsozialistischen Deutschland zu sein.

Inwieweit sich Gründgens' Theaterästhetik mit nationalsozialistischen Kunstauffassungen deckte, wie weit sie ihnen entgegen- kam, muß bisher noch nicht geleisteten Einzelanalysen vorbehalten bleiben. In seiner Programmatik ist eine Annäherung an die Terminologie der Zeit nicht zu verkennen, dennoch gelingt es ihm, gerade indem er sich für ein nationalsozialistisches Theater einzusetzen vorgibt, nationalsozialistische Stücke im Spielplan des Staatstheaters zu verhindern. »Es ist die rastlose Arbeit des Staatstheaters, sich für die Werke der Dichter unserer Zeit würdig zu machen. Muß ich sagen, daß ich der Auffassung bin, daß auch der Dichter, der hier aufgeführt werden will, nicht nur in seinem Wollen würdig sein darf, auf der ersten Bühne des Reiches aufgeführt zu werden?« (Regie, in: Wirklichkeit des Theaters, S. 46 f.)

Um nicht als Repräsentant nationalsozialistischer Kultur auftreten zu müssen, beteiligte sich Gründgens nicht an internationalen Fachkongressen. Das Ensemble des Staatstheaters führte bis auf wenige Ausnahmen keine Auslandsgastspiele durch. Dem im Laufe des Krieges zunehmenden Druck zu öffentlichen Bekenntnissen zum Nationalsozialismus konnte Gründgens zuletzt im Februar 1943 nach Goebbels' Sportpalast-Rede nur dadurch entgehen, daß er sich freiwillig zum Militär meldete. An Hermann Göring schrieb er: »Ich würde meine Bitte nicht aussprechen, ... wenn ich nur die leiseste Möglichkeit sähe, mit den Problemen, die mich bedrängen, auf dem Platz des Generalintendanten fertig zu werden.« (Zit. nach: Briefe, Aufsätze, Reden, S. 38) In dieser Zeit ruhte seine Intendantentätigkeit, lediglich zur Regelung von Personalfragen im Anschluß an die Schließung der deutschen Theater und den Kriegseinsatz der Theaterschaffenden im September 1944 kehrte Gründgens auf Weisung von Göring nach Berlin zurück. Nach mehrmaliger Verhaftung durch die russische Besatzungsarmee wurde er 1945 in das Lager Jamlitz überführt. Petitionen und Erklärungen ehemaliger Kollegen und Persönlichkeiten des Kultur- und Theaterlebens wie Erich Kästner, Walter Kiaulehn, Werner Finck führten zur Entlassung nach neunmonatiger Haft. Zwei Fragen wurden für die Entnazifizierungsverfahren, denen sich Gustaf Gründgens zwischen 1946 und 1948 in Berlin und Düsseldorf zu stellen hatte, wesentlich. Der Vorwurf, 1934 die Ankaufsverhandlungen für das Gut Zeesen mit dem jüdischen Besitzer durch einen SA-Rechtsanwalt geführt und die Immobilie unter Wert erworben zu haben, erwies sich in dem Verfahren vor der von den Alliierten eingesetzten deutschen Entnazifizierungskommission in Berlin als nicht stichhaltig. Die Kommission sah Gründgens nicht als

Nutznießer des Systems, obwohl sie seine Tätigkeit als Theaterleiter einer der »ersten Bühnen des Reiches« als »Kapitulation vor den kulturpolitischen Forderungen« des nationalsozialistischen Regimes und damit als »belastend« bewertete. Die Kommission hatte keine Einwände gegen eine Tätigkeit als Schauspieler, befürwortete eine leitende Tätigkeit als Regisseur oder Intendant jedoch nicht.

Die alliierte Entnazifizierungskommission revidierte die Entscheidung erst, nachdem der sowjetische Theateroffizier seinen skeptischen amerikanischen Kollegen davon überzeugen konnte, daß Gründgens u.a. den kommunistischen Schauspieler Ernst Busch 1943 vor der drohenden Verurteilung wegen Hoch- und Landesverrats und der zu erwartenden Hinrichtung bewahren konnte. Das Angebot der russischen Besatzungsbehörden, das im Wiederaufbau befindliche Staatstheater als Leiter zu übernehmen, vertiefte das Dilemma für Gründgens, der sich einerseits nicht vollständig rehabilitiert und andererseits gleichzeitig von den um eine kulturelle »Volksfront« bemühten Russen umworben sah. In dieser Situation erschien die Berufung als Intendant der Städtischen Bühnen in seine Vaterstadt Düsseldorf als sinn- und ehrenvoller Ausweg.

Das unter britischer Oberhoheit von einer deutschen Kommission in Düsseldorf durchgeführte erneute Verfahren hatte gegen die Tätigkeit von Gründgens keine Bedenken und stufte ihn als »unbelastet« in Kategorie V ein. Die britische Militärregierung folgte dieser Entscheidung nicht und bewertete Gründgens als »Mitläufer« (Kategorie IV).

Bezeichnenderweise nahmen die britischen Militärbehörden an Gründgens' Mitwirkung an dem antienglischen Film »Ohm Krüger« (1941) Anstoß.

In Briefen an den Hauptdarsteller und verantwortlichen Produzenten Emil Jannings und die Produktionsfirma Tobis hatte Gustaf Gründgens 1940 erklärt, daß er »der Bitte des Herrn Reichsministers Dr. Goebbels nicht als Künstler, sondern in selbstverständlicher Konsequenz meiner Stellung innerhalb der Reichskulturkammer und des engeren Stabes des Herrn Reichsmarschalls« Göring gefolgt sei (Zit. nach: Gustaf-Gründgens- Dokumentation, S. 106)

Gründgens verzichtete auf eine Gage und bat, »von einer unziemlichen Propaganda mit meinem Namen abzusehen«. Gegenüber Emil Jannings äußerte er, daß er während der Dreharbeiten »als Privatperson und Kollege nicht existent« sei. Diese überaus zwiespältige, wenn auch für Gründgens typische Haltung gab jedoch den Ausschlag in dem vom späteren nordrhein-westfälischen Kultusminister Werner Schütz vorbereiteten Berufungsverfahren, das erst 1948 durch die Aufhebung der ursprünglichen Entscheidung sein Ende fand.

Im März 1946 schloß Gustaf Gründgens einen Engagementsvertrag mit dem von den russischen Militärbehörden als Intendant des Deutschen Theaters in Berlin eingesetzten Gustav von Wangenheim, der als Leiter des sozialistischen Schauspielerkollektivs »Truppe 1931« ins sowjetische Exil gegangen war. Inge von Wangenheim, seine Frau, hat die erste Begegnung zwischen dem Emigranten und dem »Geliebten« beschrieben: »Keine Frage: (er) (...) war gezeichnet (...) Aber er klagte nicht, bedauerte nichts, machte nicht in Reue, warf niemandem etwas vor, beschuldigte niemand (...) angenehmer und würdiger empfanden wir die Haltung dieses Mannes.« (Inge von Wangenheim, S. 136 und 138 f.)

Der erste Auftritt von Gründgens in der Titelrolle von Sternheims »Snob« am 3. Mai 1946 wurde zum Ereignis. »So etwas wie allgemeines Ausatmen wehte über Parkett und Ränge - eine Fermate gewissermaßen, die das Publikum einfach brauchte, sich zu fassen. Dann aber fegte unvermittelt ein tosender Orkan durch das Haus. Beifall, Beifall, Beifall ... fünf Minuten lang.« (Von Wangenheim, S. 139 f.) Nach anderen Augenzeugen soll der Beifall erst nach Gründgens' erstem Satz »Das ist grotesk!« losgebrochen sein. Ob dieser Beifall als reine Sympathiebekundung für Gründgens oder auch als Identifikation des Publikums mit seinem Verhalten während des 3. Reiches verstanden werden kann, läßt sich nicht entscheiden. Ebenso symbolhaft mag auch das Auftreten mit einem anderen Emigranten, der von

Wangenheim auf dem Platz des Intendanten folgte, gewesen sein. Im Dezember 1946 standen sich Gründgens und sein Vorgänger auf dem Düsseldorfer Intendantenstuhl, der kommunistische Emigrant Wolfgang Langhoff, auf der Bühne des Berliner »Deutschen Theaters« in Sophokles' »König Oedipus« als Oedipus und Kreon gegenüber. Die persönliche Wertschätzung und Achtung, die beide Theaterleiter Gründgens entgegenbrachten, mag durchaus auch der anfänglich noch in Ostberlin vertretenen Volksfrontpolitik entsprungen sein. Der Gefahr einer politischen Vereinnahmung entzog sich Gründgens durch die Annahme der Intendanz in Düsseldorf, ohne selbst politisch Stellung beziehen zu müssen.

## **Düsseldorf 1947 - 1955**

Wolfgang Langhoff war Ende 1945 aus dem schweizer Exil nach Düsseldorf zurückgekehrt und hatte Anfang 1946 den kommissarischen Intendanten abgelöst. Im August 1946 war er dem Ruf nach Ostberlin gefolgt und betreute die Städtischen Bühnen Düsseldorf von dort aus, bis die Leitung der Düsseldorfer Theater aus dem bisherigen künstlerischen Stab interimistisch wahrgenommen wurde. Mit Langhoffs Nachfolger ließ sich die Stadt Düsseldorf Zeit und fügte der Liste von mehr als 70 Bewerbern am Ende den Wunschkandidaten Gustaf Gründgens hinzu, der die Erwartungen der Stadtväter nicht in allen Teilen erfüllte, aber doch in vielen übertraf.

Gründgens' Entscheidung für Düsseldorf brachte ihn vor der Öffentlichkeit und vor sich selbst in einen enormen Erklärungsdruck. Vor seinen künftigen Düsseldorfer Mitarbeitern bekannte Gründgens 1947: »(...) ich bin nicht nach Düsseldorf gekommen, um Berliner Theater zu machen (...) Je mehr ich in Berlin auf- gebe, und je schwerer es mir fällt, desto klarer wird, welches Gewicht ich meiner Arbeit hier beimesse.« (Wirklichkeit des Theaters, S. 144 und 151) Mit Wolfgang Langhoff hatte er immerhin noch zwei jährliche Inszenierungen am Deutschen Theater vereinbart, die aber nie zustandekommen sollten. Den größten Unterschied zu seinen bisherigen Erfahrungen in der Theaterleitung sollte für Gründgens die Einbindung des Theaters in den städtischen Verwaltungsapparat sein. Er kokettierte zwar gelegentlich damit, »nur ein städtischer Angestellter« zu sein, gegen die Bezeichnung »Amtsleiter« lief er allerdings bei dem damaligen Oberstadtdirektor Walther Hensel Sturm. »Ich habe einen fairen Oberbürgermeister, einen hilfsbereiten Oberstadtdirektor, einen Kulturdezernenten, der mir sehr viel freie Hand läßt, einen verständigen Kulturausschuß, einen sehr versierten Vorsitzenden, einen Beigeordneten, der dem Personalamt vorsteht, dem u.a. die bei mir verpflichteten Beamten unterstellt sind, die er nur gelegentlich, ohne mich zu fragen, wegversetzt; (...) meine Arbeiter bekommen ihren Lohn keineswegs durch mich, sondern vom Personalamt (...)« (Briefe, Aufsätze, Reden, S. 202) Die Eingriffe der genannten (und weiterer ungenannter) Verwaltungsinstanzen in den Arbeitsablauf des Theaters führte nicht selten zu von Gründgens beharrlich und teilweise auch genußvoll ausgeizten »Krisen«.

Vor dem Deutschen Bühnenverein, der Arbeitgebervereinigung im Theaterbereich, der er von 1948 bis 1950 als Präsident vorstand, beschrieb er 1948 vor dem Hintergrund seiner bisherigen Düsseldorfer Erfahrungen: »(...) Intendanten Krisen kommen nicht von ungefähr. Die Ursachen, ob es Vertrauenskrisen der Stellen, die für die Betreuung der Kunst verantwortlich sind, oder Nerven Krisen der Intendanten sind, halten sich dabei durchaus die Waage. Die öffentlichen Stellen, die sich in ihrem Kulturwillen oft übernommen haben, sind sich nicht immer ganz klar darüber, ob sie Mäzene oder Präzeptoren der Kunst sein sollen. Die Intendanten haben Mühe, ihre künstlerischen Ambitionen mit den wirtschaftlichen Möglichkeiten oder Unmöglichkeiten ihrer Theater in Einklang zu bringen.« (Wirklichkeit des Theaters, S. 192f.) Selten verstanden seine Gesprächspartner aus städtischer Verwaltung und Politik, daß es Gründgens weniger um seine Person ging als vielmehr um seine Kunst.

»(...) ich habe zehn Jahre lang Kunst g e g e n etwas gemacht, ich sehne mich danach, Kunst für etwas zu machen«, bekannte Gründgens bei seiner Antrittsrede in Düsseldorf (Wirklichkeit des Theaters, S. 144 f.) Die Schwierigkeiten, die Gründgens für einen Wiederbeginn des Theaters nach 1945 sah, betrafen sowohl die geistigen Grundlagen und Voraussetzungen wie auch die rein technischen und organisatorischen Bedingungen, denen das Theater nach Krieg und Zerstörung ausgesetzt war. »Kaum waren die Kriegshandlungen beendet, sprangen die meisten von uns wieder auf die Bretter und agierten weiter, fast als wäre nichts geschehen.« (Wirklichkeit des Theaters, S. 181) Das geforderte Innehalten und Nachdenken ist auch bei Gründgens nicht unbedingt festzustellen. »Aber da wir schon wieder mittendrin sind, (...) sollten wir mit offenen Augen und wachen Sinnen an unser Werk gehen.« Die Ghettoisierung, die der Nationalsozialismus gegenüber den kulturellen, literarischen, theatralischen Entwicklungen Europas und der Welt mit sich gebracht hatte, bedeutete eine Abkoppelung von den Entwicklungen außerhalb Deutschlands. Der in einer stetigen Entwicklung erreichte Stand der dramatischen und theatralischen Kultur in diesen Ländern wirkte teilweise wie ein Schock auf das Publikum und förderte bei den Theaterleuten die »Originalitätssucht; (den) Wunsch, neu zu sein um jeden Preis« (S. 183). Der Gefahr einer »falschen Modernität« glaubte Gründgens durch das Anknüpfen an Traditionen, die durch den Nationalsozialismus nicht entwertet waren, begegnen zu können - geleitet durch ein hohes Maß an künstlerischer und menschlicher Verantwortung gegenüber dem literarischen Werk und dem Publikum, für die Gründgens das inzwischen vielfach mißverständene Wort »Werktreue« prägte.

»Toleranz« und »Behutsamkeit« waren denn auch die Schlüsselwörter für den Düsseldorfer Spielplan unter Gründgens, dem man fehlenden literarischen Wagemut vorwarf. Ein »Theater der Form« strebte Gründgens nach dem allgemeinen und künstlerischen Zerfall von Werten und Formen an. Sein Verständnis von Form fand er neben den »die ewigen Werte des Theaters« repräsentierenden Autoren Lessing, Goethe, Schiller, Kleist in den Stücken der Antike und bei modernen Autoren mit antikisierenden Themen, Stil- und Sprachmitteln, die er in Ur- und Erstaufführungen für das deutsche Publikum erschloß: Jean Paul Sartre »Die Fliegen« (1947), T.S. Eliot »Der Familientag« und »Cocktailparty« (1950), Hans Rehberg »Gattenmord« und Thomas Wolfe »Herrenhaus« (1953). Dem archaischen Menschen- und Weltbild wurden die Bühnenbilder Herta Boehms am häufigsten gerecht.

Der Regisseur Gründgens vergaß nie die eigene Herkunft als Schauspieler, sodaß seine Form des Regietheaters gleichzeitig ein Schauspielertheater war. Das vornehme Zurücktreten des Künstlers hinter der Form konzentrierte die theatralischen Kräfte und hinterließ bei gleichzeitiger Distanziertheit den Eindruck höchster Gespanntheit. Der prägende Charakterzug des Gründgens'schen Theaters läßt sich als »melancholischen Pessimismus« umschreiben, der zwischen den Polen von Pose und philosophischer Überzeugung oszilliert. Wenn auch diese Art von Stücken das Bild von Gründgens' Theater geprägt hat, so hat sie in quantitativer Hinsicht den Spielplan längst nicht dominiert. Basis dieser »Hoch«leistungen war ein Grundstock von unterhaltenden Stücken, die in handwerklicher Perfektion präsentiert auch den komödiantischen Elementen innerhalb des Ensembles ihre Möglichkeiten ließen.

Den Kritikern seines Spielplans hielt Gründgens 1950 entgegen: »(...) ich mache keinen! Die Häuser, in denen ich spiele, diktieren ihn mir.« (Briefe, Aufsätze, Reden, S. 207) Während sich die Anforderungen von Publikum und vor allem Presse in den ersten Nachkriegsjahren stürmisch entwickelten, blieben die materiellen, organisatorischen und technischen Bedingungen für Theaterarbeit noch lange auf einem unveränderten Stand. »Das sollten sich alle am Theater Beteiligten immer wieder vor Augen halten, vor allem die Leute (...), die immer von Kunst sprechen, wo ich noch dabei bin, über Leinwand, Leim, Nägel und Glühbir-

nen nachzudenken. (...) ich persönlich bin schon dankbar, wenn sich im Laufe einer Spielzeit in zwei, drei Aufführungen das abzuzeichnen beginnt, was mir als erstrebenswertes Ziel vor Augen schwebt. « (Wirklichkeit des Theaters, S. 194 f. ) Spielplanentscheidungen hingen deshalb ganz wesentlich von der Größe der Bühnen, der Leistungsfähigkeit der Werkstätten und auch vom Entwicklungsstand des Ensembles und seiner einzelnen Mitglieder ab. Diese Bedingungen zu optimieren, mußte an den verwaltungsmäßigen Möglichkeiten des Stadttheaterbetriebs seine Grenzen finden. Das von Gründgens vielfach beschworene Ende des »Subventionstheaters« bedeutete nicht die Aufgabe der öffentlichen Verpflichtung für das Theater. Wie in der 1951 gegründeten »Neuen Schauspiel GmbH« beispielhaft deutlich wurde, konnte es Gründgens nicht um den Verzicht auf öffentliche finanzielle Unterstützung gehen, sondern lediglich um die Herauslösung des künstlerischen Betriebs Theater aus den Zwängen der kommunalen Verwaltung und Haushaltsführung. Gründgens' organisatorisches Talent als Theaterleiter hat in der Form der »Neuen Schauspiel GmbH«, die seit 1951 das »Düsseldorfer Schauspielhaus« betreibt, bis auf den heutigen Tag als tragfähige wirtschaftliche und künstlerische Konstruktion erwiesen.

Die Spielstätte, die man für das Düsseldorfer Schauspielhaus an der Jahnstraße fand, war und blieb bis zur Eröffnung des heutigen Gebäudes 1970 ein Provisorium. In seinem Abschiedsbrief an den Vorsitzenden des Aufsichtsrates der Neuen Schauspiel GmbH., den Regierungsrat Kurt Baurichter, 1955 nehmen die Klagen über den »Stall« und die »Scheune« und die unübersehbare Bevorzugung der Oper durch den großzügig finanzierten Umbau des Opernhauses den breitesten Raum ein (Briefe, Aufsätze, Reden, S. 245 ff.). Diese Situation machte den Wechsel für Gründgens an das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg leicht. Bei seiner Antrittsrede vor den Mitgliedern des Deutschen Schauspielhauses nannte er als einzigen Grund für seinen Wechsel die »Gefahr einer Stagnation (...) Das ist für die Bequemlichkeit des Intendanten eine große Verlockung, für seine Verantwortung vor der Kunst eine Gefahr« (Briefe, Aufsätze, Reden, S. 251 f.).

### **Hamburg 1955 - 1963**

Ebenso wie mit Düsseldorf verbanden Gründgens mit Hamburg besondere Beziehungen, da er es als seine »künstlerische Geburtsstadt, (...) wo ich gern lebe, wo ich dankbar und glücklich zugleich bin«, empfand (Briefe, Aufsätze, Reden, S. 261). Zum zweiten Mal kehrte Gründgens an eine frühere Wirkungsstätte zurück und berief sich auf seine Verwurzelung oder seine gesammelten Erfahrungen. Er bewegte sich zumindest nicht auf gänzlich unbekanntem Terrain, was für sein persönliches Wohlbefinden wichtig war und unnötige Reibungen an einem unbekanntem Milieu verhinderte.

»Unserem Publikum möchten wir (...) gerade in einer unsteten Zeit Wert und Würde der großen Dichtung stets gegenwärtig halten«, versicherte er den Zuschauern zu Beginn der zweiten Hamburger Spielzeit. (Briefe, Aufsätze, Reden, S. 257) Neben wesentlichen Schauspielern brachte er auch eine Reihe von Inszenierungen aus Düsseldorf mit. Nach der Aufbauarbeit durch seinen Vorgänger Albert Lippert erreichte Gründgens ein hohes Maß an Konsolidierung bei der Ensemblebildung und im Spielplan. Dabei sah sich Gründgens seinen Mitarbeitern und seinem Publikum gleichermaßen verpflichtet.

»In allen Kunstgattungen (...) wird um die neue Form gerungen.« (Briefe, Aufsätze, Reden, S. 254) Dem um die Wahrung der Form bemühten Theater würde dabei allzu oft der Vorwurf des Formalismus gemacht, wo es nach Gründgens nur um die Beherrschung des »Handwerks« geht. »Ich vermag nicht einzusehen, warum unser Beruf der einzige sein soll, in dem Können verdächtig sein soll. (...) ich würde wünschen, daß die drei Stunden, in denen wir abends unseren Beruf ausüben, festliche Stunden sind, besondere Stunden für jeden von uns. Nur dann werden sie besondere Stunden für den Zuschauer sein.« (S. 255)

Die von Gründgens gemeinte »Festlichkeit« fand ihren Ausdruck in der intensiven Auseinandersetzung mit den Stücken der deutschen Klassik und in ausgewählten Ur- und Erstaufführungen, denen wiederum eine starke Orientierung am Theater der Antike in Form oder Inhalt anzumerken ist. Das trifft dabei ebenso auf Lawrence Durrells »Sappho« (1960) und »Actis« (1961), wie auch auf Bertolt Brechts »Heilige Johanna der Schlachthöfe« (1959), die er Gründgens schon in den 30er Jahren zur Uraufführung angeboten hatte. Die lebenslange Auseinandersetzung mit dem Faust-Stoff fand ihren Höhepunkt in der Inszenierung der beiden Teile 1957 und 1958. Mit Shakespeares »Hamlet«, den er 1936 und 1949 selbst gespielt hatte, beendete er seine Regietätigkeit am Deutschen Schauspielhaus 1963.

## **Schauspieler, Regisseur, Theaterleiter**

»Ich habe nur eins gewollt in meinem Leben: Schauspieler sein. Alles andere war surplus, das kam dazu.« (Interview Gaus, S. 187) Dabei galt Gründgens bei Publikum und Theaterkritik jedoch nie als der »Komödiant« im schlechten Sinne, sondern eher als intellektueller Darsteller, dem man die Reflektion seiner Wirkung und seiner Kunstmittel anmerkt. Dennoch beschwört er immer wieder das »Geheimnis« der Schauspielkunst, dessen Grundlage, die »Naivität gegenüber dem Neutrum Publikum« (Interview Gaus, S. 188), jedoch nur das Ergebnis harter Arbeit sein kann. Die von seinen Lehrern, Louise Dumont und Gustav Lindemann, bescheinigte Fähigkeit zur Darstellung »problematischer Naturen« umfaßt bereits sein »Rollenfach«: sein Interesse sind nicht die glatten, sondern die gebrochenen Charaktere. Durch seine Darstellung werden ihre Probleme sichtbar, wenn auch die Art der Problematisierung einer Figur durchaus umstritten war.

Seine letzte Rolle, der Philipp, in Schillers »Don Carlos« zeigte das Bemühen, der Figur menschliche Züge zu geben, sie auf ein menschliches Maß zu reduzieren. Wie im »Faust« verlagerte Gründgens den Schwerpunkt der Personenkonstellationen auf seine Rolle. Damit verschob sich der Akzent vom Freiheitsdrama auf Philipps »Familiendrangsal«. »Von diesem König fühlt man sich bedroht und möchte ihn doch trösten.« (Kaiser, in: Theater heute, 1/1963) Die Wirkungsmechanismen welthistorisch bedeutsamer Vorgänge werden auf privateste Motive reduziert, werden verstehbar und verzeihlich. Fritz Kortner, Schauspiel- und Regiekollege Gründgens', warf dem Bühnenbildner der Inszenierung, Teo Otto, die Beteiligung an dieser Inszenierung vor: »Philipp, dieser Vorläufer unserer Faschistenverbrecher mit rührendem Privatleben der Mittelpunkt Ihres Mitgeföhls. (...) Gründgens ist des gerührten Freispruchs aller sicher. Wieso auch Ihres?« (Völker, S. 222) Die Funktion des Schauspielers, die Menschendarstellung, geriet zum gemeinsamen Prinzip von Menschen- und Geschichtsbildern des Gründgens'schen Theaters gleichermaßen. Daß er die Zufälle seiner beruflichen und menschlichen Entwicklung beherrschte, sich aber nie freiwillig auf sie einließ, wie er von sich behauptete, zeigt ein hohes Maß an Antriebsschwäche, aber auch an Anpassungs- und Reaktionsfähigkeit. Als Regisseur - seit den 20er Jahren - blieb er jedoch seiner Herkunft als Darsteller treu und nutzte seine eigenen Erfahrungen bei der Führung von Schauspielern. Als seine ureigenste »Methode« bezeichnete er: »Daß nicht einer kommt mit einem Programm, und da drüben stehen Anfänger und wissen nicht, was sie machen sollen - sondern, daß ich genauso töricht bin, wie alle Schauspieler es sind, wenn sie zum ersten Mal eine neue Rollen probieren.« (Interview Gaus, S. 188) Ohne Regiebuch »nach dem ersten Duft«, den er von einem Werk hat, baut Gründgens die Inszenierung durch die Besetzung der Rollen, die die Psychologie einer Figur festlegt, und in der konkreten Probenarbeit, wo sich auch die räumliche Konzeption entwickelt. Als Theaterleiter verstand sich Gründgens als Garant für die Arbeitsfähigkeit des Theaters: 1934, als er den kunstfremden Einfluß nationalsozialistischer Politik vom Theater fernhalten wollte, ebenso wie nach 1945, als er die bürokratischen Hemmnisse eines

kommunalen Theaterbetriebs beseitigen ließ. Die Einbindung in eine hierarchische Struktur, in der ein Kulturdezernent maßgebliche Entscheidungsbefugnisse hat, und die Zuständigkeit weiterer Ämter schränken nicht zuletzt, und sei es durch etatmäßige Vorgaben, den künstlerischen Spielraum des Generalintendanten ein. In mehreren Stufen führte die Herauslösung des Theaters aus der kommunalen Verantwortung und Einflußnahme zur Gründung des Düsseldorfer Schauspielhaus 1951. Auch in dem von Gründgens 1952 initiierten, sogenannten Düsseldorfer Manifest - Gründgens legte in einem Leserbrief Wert auf die Feststellung, daß es kein Manifest sei - das von den Zeitgenossen vor allem unter ästhetischen Gesichtspunkten rezipiert wurde und eine Diskussion über werkgetreue Inszenierungen auslöste, nahmen das Problem unsachlicher Einflußnahme auf den Spielplan durch die politischen und verwaltungsmäßigen Instanzen und die Forderung nach einem ehrlichen Theateretat, aus dem politische Vorgaben etwa zur Preisgestaltung oder der Abgabe verbilligter Karten an die Besucherorganisationen herauszuhalten wären, einen mindestens ebenso breiten Raum ein. Sein ehemaliger Schwager und zeitweiser künstlerischer Weggefährte, der Schriftsteller Klaus Mann, beschrieb in seinen 1942 erschienenen Erinnerungen, was Gustaf Gründgens zum Theater getrieben haben mußte: »Es war diese fieberhafte, passionierte Gefallsucht, die seinem Wesen den Schwung, den Auftrieb gab, an der er sich aber auch buchstäblich zu verzehren schien. Wie tief muß der Inferioritätskomplex sein, der sich in einem solchen Feuerwerk von Charme kompensieren will! Welche Beunruhigung, welches gequältes Mißtrauen versteckt sich hinter dieser exaltierten Munterkeit! Wer seiner selbst sicher wäre, gäbe wohl nicht so an. Wer sich auch nur von einem Menschen wirklich geliebt wüßte, hätte es kaum nötig, ständig zu verführen.« (Klaus Mann, Wendepunkt, S. 187) Sicherheit, Ordnung und Klarheit, die Gründgens die Bühne bedeuten, lassen sich nur im verabredeten »Als ob« des Theaters erreichen, wenn der Darsteller auch bereit ist für das Publikum dazusein. Hier treffen die Interessen des Darstellers mit denen des Publikums aufeinander - Gründgens hat diese Beziehung bei verschiedenen Gelegenheiten als »Kampf« bezeichnet.

Wann der Schauspielerberuf ihm höchste Erfüllung bedeutete, hat Gründgens am Beispiel der Grablegungsszene aus der Hamburger Faust II-Inszenierung beschrieben: »(...) ich hatte in der letzten Inszenierung alles Dekor verbannt, weil ich mir nicht vorstellen konnte, daß es irgend ein Dekor geben könne, das der Großartigkeit der Szene einigermaßen gerecht werden konnte. (...) Und man sah also die Hinterbühne, man sah die Züge, und in der Mitte saß ich, und da waren die Scheinwerfer. Und da ich sowieso also nicht sehr gut sehe, war ich völlig (...) abgeschlossen. - Und da hab' ich ein tiefes Glücksgefühl gehabt.« (Interview Gaus, S. 189)

Den »Kampf« um privatestes »Glück« konnte Gründgens nur gewinnen, indem er sich einem Publikum preisgab. Die Spekulationen um sein Ende am 7. Oktober 1963 in Manila gaben der These von der Abhängigkeit Gründgens' vom Theater implizit recht. Selbst wenn ein Selbstmord nach allen bekannten Tatsachen auszuschließen ist, so scheint der plötzliche Tod fast wie eine körperliche Reaktion auf den selbstgewählten »Entzug«.

## Literatur

Erich Ebermayer: Denn heute gehört uns Deutschland ... Hamburg / Wien 1959

Gustaf Gründgens: Wirklichkeit des Theaters. Frankf./M. 1953

Gustaf Gründgens - Briefe, Aufsätze, Reden. Hrsg. von Rolf Badenhausen und Peter Gorski. Hamburg 1967

Gründgens - Dokumentation anlässlich der Ausstellung zu seinem 80. Geburtstag. Hrsg. von Heinrich Riemenschneider. Düsseldorf 1980

Klaus Mann: Der Wendepunkt. München 1976

Klaus Völker: Fritz Kortner - Schauspieler und Regisseur. Berlin 1987

Inge von Wangenheim: Die tickende Bratpfanne. Rudolstadt 2. Aufl. 1975

Wir und das Theater. Hrsg. von Walter Firner. München 1932

Zur Person. Gustaf Gründgens im Gespräch mit Günther Gaus.

Zweites Deutsches Fernsehen 10.7.1963 (Zit. nach: Gründgens-Dokumentation)