



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Minna und Griselda. Frauenbilder im NS-Theater“

Verfasserin

Jutta Zeggermacher, Bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Mag. Dr. Birgit Peter, Privatdoz.



### **Eidesstattliche Erklärung:**

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 09.07.2014

Jutta Zeggermacher



## **DANKSAGUNG**

Allen voran möchte ich Mag. Dr. Birgit Peter, Privatdoz. danken, welche mein Forschungsvorhaben und die Entstehung der Diplomarbeit mit Rat und Tat unterstützte. Darüber hinaus gilt mein Dank Regina Paril-Fellner, die es mir ermöglichte, Archivalien aus dem Archiv des Theaters in der Josefstadt einzusehen sowie Dr. Kurt Ifkovits und FOInsp. Haris Balic vom Österreichischen Theatermuseum, die mir Einsicht in Nachlässe und Aufführungsfotos gewährten. Weiters möchte ich ein besonderes Dankeschön Christoph Albers von der Staatsbibliothek zu Berlin aussprechen, der mir bei meiner Recherchearbeit weiterhalf.

Außerdem bedanke ich mich bei meinen Freunden und meiner Familie, die mich in allen Belangen unterstützten und mir auch in schwierigen Situationen den Mut gaben, nicht aufzugeben. Ohne eure Hilfe hätte ich diese Arbeit nie schreiben können. DANKE.



## Inhalt

Ausgangspunkte.....	9
1 Image, Karriere und Startum: Paula Wessely und Käthe Dorsch im Nationalsozialismus.....	11
2 Lessings <i>Minna von Barnhelm</i> .....	23
2.1 Lessings Frauenbild und <i>Minna</i> in der jüngeren Forschung.....	23
2.2 Die Entstehung der <i>Minna</i> .....	27
2.3 Das Lessingverständnis in der NS-Zeit.....	32
2.4 Nationalsozialistische Rolleninterpretation.....	46
2.5 Theaterfotografische Dokumente.....	68
2.6 <i>Minna</i> im Nationalsozialismus – Ein Fazit.....	76
3 Hauptmanns <i>Griselda</i> .....	78
3.1 Hauptmann – Autor der NationalsozialistInnen?.....	78
3.2 <i>Griselda</i> und ihr Erfolg im Nationalsozialismus.....	82
3.3 Exkurs: Hilpert und das Theater.....	87
3.4 Der Durchbruch von Hauptmanns <i>Griselda</i> 1935.....	93
3.5 <i>Griselda</i> 1942 – Die Bäuerin als Sinnbild der NationalsozialistInnen.....	99
3.6 Theaterfotografische Dokumente.....	103
3.7 <i>Griselda</i> im Nationalsozialismus – Ein Fazit.....	111
4 <i>Minna</i> und <i>Griselda</i> – Eine Gegenüberstellung.....	114
Resümee.....	117
Literaturverzeichnis.....	119
Abbildungsverzeichnis.....	131
Abstract.....	133
Lebenslauf.....	135



## Ausgangspunkte

Grundlage dieser Arbeit ist die nationalsozialistische Konstruktion von Frauenbildern, welche Weiblichkeit im Sinne der NS-Ideologie definiert. Das besondere Interesse liegt hierbei in den im NS-Theater eingeschriebenen Vorstellungen von Weiblichkeit und Sexualität. Den Fokus der Untersuchung stellen die in diesem Zeitraum sehr populären Schauspielerinnen Käthe Dorsch (1890-1957) und Paula Wessely (1907-2000) dar. Die zur Analyse ausgewählten Dramen sind zwei sehr unterschiedliche: einerseits Gotthold Ephraim Lessings *Minna von Barnhelm* aus dem Jahre 1767, andererseits Gerhart Hauptmanns *Griselda*, entstanden zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Differenzen der beiden Lustspiele – ganz abgesehen von der inhaltlichen Ebene – sind offensichtlich: Bei Lessing handelt es sich um einen Autor des 18. Jahrhunderts, dessen Dramen von der nationalsozialistischen Kulturpolitik ideologisch aufgeladen und vereinnahmt wurden, während Hauptmann als zeitgenössischer Dichter Teil der Propagandamaschinerie war. Die Arbeit untersucht die von den Schauspielerinnen in den unterschiedlichen Rollen verkörperten Weiblichkeitsbilder in vier verschiedenen Inszenierungen anhand theaterfotografischer Dokumente sowie die Rezeption dieser Frauenbilder im Nationalsozialismus mittels Theaterkritiken.

Die Literaturwissenschaftlerin Irina Scheidgen beschäftigt sich in ihrem Aufsatz *Frauenbilder im Spielfilm* mit jener Thematik, welche vorliegende Arbeit bezüglich des Theaters verhandelt. Was es heißt, sich mit Frauenbildern im Nationalsozialismus auseinanderzusetzen, bringt Scheidgen in folgendem Satz auf den Punkt:

„Sich mit Frauenbildern im Spiel- und Dokumentarfilm des ‚Dritten Reiches‘ auseinanderzusetzen, bedeutet, sich nicht nur mit dem Film (...) zu beschäftigen, sondern auch damit, wie Weiblichkeitsbilder propagandistisch eingesetzt wurden. Zum einen, um Frauen zu beeinflussen, zum anderen, um erwünschte gesellschaftliche Zustände, Rollen und Ideale einem breiten Publikum anhand von Geschlechterstereotypen vor Augen zu führen.“<sup>1</sup>

Dies soll auch in dieser Arbeit beachtet werden. Die hier getroffene Auswahl zweier Theaterstücke erlaubt zum einen eine genaue Untersuchung der in den Dramen

---

<sup>1</sup> Scheidgen, Irina: Frauenbilder im Spielfilm, Kulturfilm und in der Wochenschau des „Dritten Reiches“. In: Frietsch, Elke/Herkommer, Christina (Hg.): Nationalsozialismus und Geschlecht. Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, „Rasse“ und Sexualität im „Dritten Reich“ und nach 1945. Bielefeld: transcript Verlag, 2009. S. 259.

verkörperten Frauenbildern, zum anderen einen näheren Blick auf die Schauspielerinnen selbst und die Eigenschaften, welche die zeitgenössischen Kritiker ihnen attestierten. Darüber hinaus soll bei der Untersuchung der ausgewählten Bühnenwerke eine Genderperspektive eingenommen werden, da das Bild der Frau im Nationalsozialismus auch Aufschlüsse über die Rolle des Mannes in der NS-Zeit liefert.

Die zu untersuchenden Dramen erweisen sich deshalb als interessant, da sie im Nationalsozialismus sehr populär waren und mehrmals zur Aufführung gelangten. Paula Wessely spielte Lessings *Minna* im Jahre 1938 anlässlich Hitlers Geburtstag in der Wiener Inszenierung am Theater in der Josefstadt<sup>2</sup> und Käthe Dorsch 1939 ebenfalls in Wien am Akademietheater.<sup>3</sup> Hauptmanns *Griselda* ist insofern aufschlussreich, als dass sie 1935 unter der Regie von Heinz Hilpert am Deutschen Theater in Berlin erstmals mit sehr großem Erfolg aufgeführt wurde. Käthe Dorsch wurde damals mit der Hauptrolle betraut.<sup>4</sup> 1942, nach einer großen Zeitspanne von sieben Jahren, inszenierte Heinz Hilpert das Stück am Theater in der Josefstadt mit Paula Wessely als Protagonistin.<sup>5</sup>

Zentral bei der Analyse ist die Frage nach den Weiblichkeitsbildern, welche die Frauen in ihren Rollen verkörpern. Darüber hinaus erscheint es notwendig, sich mit der Lessingrezeption im Nationalsozialismus, im Besonderen mit Lessings *Minna von Barnhelm* und der ideologischen Umdeutung des Lustspiels zu beschäftigen. In der Forschungsliteratur zu dem Drama fand bislang kaum ein Diskurs über die Instrumentalisierung des Stückes im Faschismus resp. im nationalsozialistischen Deutschland statt. Dieses Forschungsdesiderat ein Stück weit zu schließen und der Frage nachzugehen, warum Lessings *Minna von Barnhelm* gerade im Nationalsozialismus populär war, ist ein Ziel dieser Arbeit. Außerdem gilt es die Hauptmannrezeption über *Griselda* zu analysieren. Das in dem Drama entworfene Frauenbild fand bei seiner Uraufführung 1909 keinen Anklang beim Publikum, 1935 feierte es jedoch seinen Durchbruch. Dieses Faktum zu hinterfragen ist ebenfalls Gegenstand dieser Arbeit.

---

<sup>2</sup> Gotthold Ephraim Lessings *Minna von Barnhelm* hatte am 20.4.1938 Premiere am Theater in der Josefstadt in Wien. Regie: Paul Kalbeck. Besetzung: Paula Wessely als Minna und Attila Hörbiger als Tellheim.

<sup>3</sup> Gotthold Ephraim Lessings *Minna von Barnhelm* hatte am 12.10.1939 Premiere am Akademietheater in Wien. Regie: Ulrich Bettac. Besetzung: Käthe Dorsch als Minna und Ewald Balser als Tellheim.

<sup>4</sup> Gerhart Hauptmanns *Griselda* hatte am 11.2.1935 Premiere am Deutschen Theater in Berlin. Regie: Heinz Hilpert. Besetzung: Käthe Dorsch als Griselda und Ewald Balser als Ulrich.

<sup>5</sup> Gerhart Hauptmanns *Griselda* hatte am 14.4.1942 Premiere am Theater in der Josefstadt in Wien. Regie: Heinz Hilpert. Besetzung: Paula Wessely als Griselda und Attila Hörbiger als Ulrich.

## 1 Image, Karriere und Startum: Paula Wessely und Käthe Dorsch im Nationalsozialismus

In diesem Kapitel verfolge ich keine Darstellung der Lebensläufe von Käthe Dorsch und Paula Wessely, sondern werde lediglich einen kurzen Einblick in die Karrieren der beiden Schauspielerinnen im Nationalsozialismus geben. Dies soll dem Verständnis des Ausmaßes ihrer Berühmtheit sowie in weiterer Folge ihres Einflusses auf die Gesellschaft dienen.

In der Literatur finden sich immer wieder Vergleiche, in welchen Käthe Dorsch und Paula Wessely in denselben Rollen gegenübergestellt werden. So feierten die beiden ihren anfänglichen Triumph in Gerhart Hauptmanns naturalistischem Drama *Rose Bernd*. Auch der Kritiker Herbert Ihering<sup>6</sup> greift dieses Beispiel in seinem 1944 publizierten Buch über Dorsch auf. In der Monographie betont er, dass *Rose Bernd* zuvor von Else Lehmann, dann von Lucie Höflich und nach ihr von Paula Wessely gespielt wurde. Eine ähnliche Besetzung zeichnet er auch bei Hauptmanns *Griselda* nach.<sup>7</sup> Außerdem schreibt der Kritiker den Schauspielerinnen analoge Eigenschaften zu: „Gemeinsame Grundzüge hatten sich herausgebildet, die nach der Natur der einzelnen Darstellerinnen abgewandelt wurden: die Triebhaftigkeit, die Verstecktheit, die Leidenschaft des Schmerzes, der Schreie der Verzweiflung.“<sup>8</sup> Hier zeigt sich bereits, dass den weiblichen Darstellerinnen

---

<sup>6</sup> Herbert Ihering (1888-1977) war einer der einflussreichsten deutschen Kritiker seiner Zeit sowie Regisseur und Chef dramaturg des Deutschen Theaters in Berlin. Wie die Theaterwissenschaftler Göschel, Kirchstein und Lingnau in ihren 2012 veröffentlichten biographischen Essays zu Herbert Ihering *Überleben in Umbruchzeiten* aufzeigen, muss seine Arbeit eng in Zusammenhang mit den Geschehnissen der Geschichte betrachtet werden. Angefangen vom Wilhelminischen Reich bis in die Nachkriegsjahre lebte er in fünf unterschiedlichen politischen Systemen. Iherings Position war dabei von Ambivalenz geprägt, nicht immer war die jeweilige politische Führung zu seinem Vorteil. Siehe dazu: Göschel, Sebastian/Kirchstein, Corinna/Lingnau, Fee Isabelle: *Überleben in Umbruchzeiten. Biographische Essays zu Herbert Ihering*. Leipzig & Berlin: Edition Voss im Horlemann Verlag, 2012.

Vor allem wurden Vorwürfe wegen seines Verhaltens im Nationalsozialismus gegen ihn laut. Wie Cornelia Kirchstein in ihrem Essay *Wendungen und Wandlungen* erläutert, „ergibt sich das paradoxe Bild, dass einerseits persönliche Dokumente Iherings bezeugen, dass er mit Teilen der Künstlerelite des Dritten Reichs wie Jannings, Krauß, Müthel, Harlan und Bethge auf bestem Fuß stand, andererseits kaum offizielle Dokumente zu Iherings verschiedensten Tätigkeiten in den Jahren von 1933 bis 1945 existieren.“ (Kirchstein, Corinna: *Wendungen und Wandlungen (1933-1953)*. In: Göschel, Sebastian/Kirchstein, Corinna/Lingnau, Fee Isabelle: *Überleben in Umbruchzeiten. Biographische Essays zu Herbert Ihering*. Leipzig & Berlin: Edition Voss im Horlemann Verlag, 2012. S. 94) Außerdem weist Kirchstein darauf hin, dass sich Ihering zu seiner Tätigkeit im Nationalsozialismus kaum öffentlich erklärt hat. Siehe: Kirchstein, 2012: S. 94. Zur ausführlichen Erläuterung von Iherings Tätigkeit im Nationalsozialismus siehe: Kirchstein, 2012: S. 89-153.

<sup>7</sup> Vgl. Ihering, Herbert: *Käthe Dorsch*. München: Zinnen-Verlag, 1944. S. 57.

<sup>8</sup> Ihering, 1944: S. 57.

sehr starke Gefühlsregungen zugeschrieben wurden, wie auch die Analyse der ausgewählten Inszenierungen verdeutlichen wird.

Wessely und Dorsch waren schon vor dem Nationalsozialismus als Schauspielerinnen tätig und einem breiten Publikum bekannt. Wie die deutsche Literaturwissenschaftlerin und Journalistin Anette Meyhöfer in ihrem Aufsatz *Schauspielerinnen im Dritten Reich* erläutert, konnten viele Schauspielerinnen ihre Karriere in der NS-Zeit fortsetzen:

„Viele hatten ihre Karriere schon in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren begonnen, waren bereits vor dem Machtantritt der Nazis etablierte Schauspielerinnen wie Paula Wessely, (...) die in Filmen Fritz Langs und Robert Wienes mitgewirkt hatten, wie Olga Tschwechowa und Käthe Dorsch. Sie wollten ihre Laufbahn nicht aufgeben, hatten Furcht vor einem Leben in einem fremden Land, vor der fremden Sprache, der Ungewißheit.“<sup>9</sup>

Dorsch und Wessely zählten zu jenen Schauspielerinnen, die Deutschland aufgrund der veränderten politischen Situation nicht verließen. Ihnen war es möglich, ihren Beruf auch während des Nationalsozialismus auszuüben und dies taten sie beide sehr erfolgreich.<sup>10</sup>

In Iherings Buch über Dorsch wird deutlich, dass der Kritiker den Kulminationspunkt von Käthe Dorschs Karriere Anfang der 40-er Jahre sieht: „Käthe Dorsch ist jetzt auf der Höhe ihres Wirkens zu dieser seelischen Differenzierung und Einfachheit angelangt.“<sup>11</sup> Der hier dargestellte Höhepunkt der Schauspielerin fällt mit jenem von der nationalsozialistischen Kulturpolitik propagierten Aufschwung des ‚Nationaltheaters‘ und ‚ostmärkischen Volkstheaters‘ zusammen. So beschreibt der Leiter der Theatersammlung der Nationalbibliothek Joseph Gregor<sup>12</sup> in seinem NS-ideologischen Buch *Das Theater des Volkes in der Ostmark*<sup>13</sup> 1944 die seiner Meinung nach positive Entwicklung des

---

<sup>9</sup> Meyhöfer, Anette: Schauspielerinnen im Dritten Reich. In: Möhrmann, Renate (Hg.): Die Schauspielerinnen. Zur Geschichte der weiblichen Bühnenkunst. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1989. S. 304-305.

<sup>10</sup> Zu Paula Wesselys Biographie und Arbeit im Nationalsozialismus siehe: Steiner, Maria: Paula Wessely. Die verdrängten Jahre. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1996. S. 19ff.

<sup>11</sup> Ihering, 1944: S. 10.

<sup>12</sup> Joseph Gregor leitete ab 1922 die Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Mit seinen vielen Kontakten zu namhaften Persönlichkeiten konnte Gregor die Bestände weit ausbauen. Siehe dazu: Mühlegger-Henhapel, Christiane: Die Sammlung als Denkmal: Joseph Gregor und das Österreichische Theatermuseum. In: Mühlegger-Henhapel, Christiane (Hg.): Joseph Gregor. Gelehrter – Dichter – Sammler. Schriftenreihe des Österreichischen Theatermuseums. Band 1. Frankfurt am Main: Peter Lang – Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2006. S. 33-45. Zudem beschreibt Oliver Rathkolb in seinem Buch *Führertreu und Gottbegnadet* die prekäre Lage Gregors in der NS-Zeit und hebt hervor, dass er sich mit dem politischen Wind drehte. Siehe dazu: Rathkolb, Oliver: *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1999. S. 187.

<sup>13</sup> Joseph Gregor führt in seinem Buch *Das Theater des Volkes in der Ostmark* eine Diskussion über die ‚deutschen Stämme‘ und deren Einfluss zum ‚Kulturganzen‘. Er stellt darin eine Theorie zum germanischen Urtheater auf, um damit das germanische Theater zu untermauern. Siehe dazu: Greisenegger, Wolfgang:

Theaters zu jener Zeit: „So entsteht die auf dem ganzen deutschen Boden einzigartige Erscheinung, daß um dieselbe Zeit, da das Nationaltheater als Kunstinstitut sich durchsetzt, auch das ostmärkische Volkstheater seinen Höhepunkt erreicht, (...).“<sup>14</sup>

Die Bedeutung der Rolle des Theaters und der SchauspielerInnen im Dritten Reich bringt Evelyn Deutsch-Schreiner in ihrer Dissertation auf den Punkt:

„Dem Theater wurde bei der ‚Aufbauarbeit der Nation‘ eine wichtige Rolle zuteil. Das Theater sollte einerseits in neuen nationalsozialistischen Dramen die Leitbilder und Verhaltensmuster, die die N.S.-Kulturführung entwarf, an das Volk weitervermitteln und andererseits als ‚Nationaltheater‘ eine gesellschaftsbildende Funktion bekommen.“<sup>15</sup>

Deutsch-Schreiner zeigt auf, wie die Kunst – vor allem das Theater – als eine manipulierende Kraft der Kontrolle genutzt wurde, welche die Herrschaft des Naziregimes sichern sollte.<sup>16</sup> Besonders Schauspielerinnen hatten im Dritten Reich einen hohen Stellenwert, der sie von anderen Frauen unterschied, wie Meyhöfer beschreibt:

„Die Schauspielerinnen waren Karrierefrauen in einer Zeit, die Karrieren für Frauen nicht vorsah. (...), ihr Beruf bedeutete ein Stück Emanzipation. Durch ihre Rollen aber schworen sie die Frauen auf das Bild ein, das der Staat für sie entworfen hatte: das Bild der Frau, die sich opfert für Deutschland und ihren Mann, die ihre Karriere völlig aufgibt, um Gattin und Mutter zu sein. (...) In der Schauspielerin, die unerreichbar über den Massen zu thronen schien, sollte die Frau ein erhöhtes und geschöntes Abbild ihrer selbst, sollte der Mann ein Stimulans erblicken.“<sup>17</sup>

Dieses konservative Frauenbild der sich aufopfernden Mutter und Gattin, die ihr eigenes Leben unter jenes des Mannes, der Kinder und das Wohl der Nation stellt, findet sich auch in den untersuchten Inszenierungen – im Besonderen in der Rolle der Griselda – wieder, wie ich später zeigen werde. Für Meyhöfer war die Schauspielerin „Teil einer wohldurchdachten und auf Erfolge berechneten Inszenierung, ihre Rolle genau festgelegt.“<sup>18</sup>

---

Der Kulturwissenschaftler Joseph Gregor. In: In: Mühlegger-Henhapel, Christiane (Hg.): Joseph Gregor. Gelehrter – Dichter – Sammler. Schriftenreihe des Österreichischen Theatermuseums. Band 1. Frankfurt am Main: Peter Lang – Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2006. S. 58.

<sup>14</sup> Gregor, Joseph: Das Theater des Volkes in der Ostmark. Wien: Deutscher Verlag für Jugend und Volk, 1943. S. 5.

<sup>15</sup> Deutsch-Schreiner, Evelyn: Nationalsozialistische Kulturpolitik 1938-1945 unter spezieller Berücksichtigung der Wiener Theaterszene. Wien: Universität Wien, Dissertation, 1980. S. 2.

<sup>16</sup> Vgl. Deutsch-Schreiner, 1980: S. 2ff.

<sup>17</sup> Meyhöfer, 1989: S. 307-308.

<sup>18</sup> ebd., S. 306.

Wenn in der Arbeit nun Paula Wessely und Käthe Dorsch im Fokus stehen, so handelt es sich nicht nur um sehr populäre, sondern auch um ehr gut bezahlte Schauspielerinnen. Wie der Theaterwissenschaftler Henning Rischbieter beschreibt, gab es in der Kriegszeit vergebens die Bemühung, die Gagen der SchauspielerInnen zu kürzen.<sup>19</sup> So wurden am Deutschen Theater Extra-Gagen „für Schauspieler, die besonders teuer waren und doch nicht für die ganze Spielzeit zur Verfügung standen“, ausbezahlt.<sup>20</sup> Paula Wessely war eine davon, ihre Gage belief sich 1941 auf 10 500 Mark für 6 Monate.<sup>21</sup> Rischbieter formuliert Wesselys geschätzte Gage in der NS-Zeit vorsichtig in folgender Frage: „Heißt das, daß Paula Wessely mit 63 T. Mark in Berlin und 42 T. in Wien insgesamt auf 105 T. jährliche Gagen kam? Damit wäre sie eine der höchstbezahlten Theaterschauspielerinnen gewesen – und drehte nebenbei noch Filme.“<sup>22</sup> Auch Kurt Ifkovits, Kurator des Österreichischen Theatermuseums, weist in seinem Aufsatz *Die Rollen der Paula Wessely bis 1946* auf die Stellung und Bezahlung Paula Wesselys im Nationalsozialismus hin: „Als Zeichen ihrer Wertschätzung verlieh das NS-Regime Paula Wessely am 20. April 1939 den Titel der Staatsschauspielerin. Während der NS-Zeit zählte sie zu den absoluten Topstars und bekam höchste Gagen.“<sup>23</sup> Über Käthe Dorschs finanzielle Lage gibt der polnische Historiker Boguslaw Drewniak in seinem Buch *Das Theater im NS-Staat* Aufschluss. Er sieht sie darin als „höchstbezahlte Darstellerin“ an und meint, dass ihre Gage „mit 63 000 RM und 13 000 RM über der Gage, die z.B. Karl Böhm als Operndirektor in Dresden erhielt“, lag.<sup>24</sup> Auch der Historiker Oliver Rathkolb schreibt über Dorsch, dass sie „zu den prominentesten Bühnenkünstlerinnen des ‚Dritten Reiches‘“<sup>25</sup> gehörte, nicht jedoch ohne auf ihr Engagement für verfolgte KollegInnen hinzuweisen.<sup>26</sup> Dennoch geht Rathkolb auch auf Dorschs Rolle als Teil der Propagandamaschinerie ein: „Es sollte aber nicht verschwiegen werden, daß selbst Frau Dorsch sich dem Propagandasog nicht entzogen hat, obwohl gerade in ihrer prominenten

---

<sup>19</sup> Vgl. Rischbieter, Henning (Hg.): Theater im „Dritten Reich“: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik. Seelze-Velber: Kallmeyer, 2000. S. 57.

<sup>20</sup> Rischbieter, 2000: S. 58.

<sup>21</sup> Vgl. ebd.

<sup>22</sup> Rischbieter, 2000: S. 58-59.

<sup>23</sup> Ifkovits, Kurt: Die Rollen der Paula Wessely bis 1946. In: Ifkovits, Kurt (Hg.): Die Rollen der Paula Wessely. Spiegel ihrer selbst. Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2007. S. 58.

<sup>24</sup> Drewniak, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-1945. Düsseldorf: Droste Verlag, 1983. S. 48.

<sup>25</sup> Rathkolb, Oliver: Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1991. S. 237.

<sup>26</sup> Vgl. Rathkolb, 1991: S. 237-238.

Stellung dies ohne existentielle Gefahren möglich gewesen wäre.“<sup>27</sup> Er verweist dabei unter anderem auf den Film *Mutterliebe* (1939), in welchem Dorsch unter der Regie von Gustav Ucicky eine sich aufopfernde Mutter spielte.<sup>28</sup>

Dorsch und Wessely waren damals ihrer Popularität und ihren Gagen zur Folge Stars. Diese Bezeichnung versuchte die nationalsozialistische Ideologieproduktion allerdings tunlichst zu vermeiden. Wie die Filmhistorikerin Antje Ascheid in ihrem Buch *Hitler's Heroines* beschreibt, war das Image der SchauspielerInnen ein vielschichtiges. Einerseits spielten Popularität und Starappeal eine große Rolle, andererseits wurden eben diese Dinge als Oberflächlichkeiten verurteilt:

„Of course, Ufa's star system did anything but disappear. (...) And despite the Nazis' official rejection of woman as ‚type‘, typecasting was a useful promotional strategy for Ufa products. (...). (...): although the National Socialist press pointed to a number of significant modifications of Ufa's star culture, a closer look reveals that these so-called changes were rarely implemented in actuality. In almost every case we encounter a kind of double articulation of the given star persona, one that upheld her glamorous star appeal and another that posited that she conformed to the new National Socialist model and thus did not belong in the outmoded category of superficial, artificially elevated star figure.“<sup>29</sup>

Dieses Verwerfen der Begrifflichkeit Star einerseits sowie das Ausnützen des Starsystems andererseits, ist nur ein Beispiel für die Doppelbödigkeit der nationalsozialistischen Kulturpolitik und Ideologieproduktion. Was den Film anbelangt, so beschreibt die Kommunikationswissenschaftlerin Andrea Winkler-Mayerhöfer in *Starkult als Propagandamittel?* die Faktoren und Ziele des Starsystems wie folgt:

„Darüber hinaus wurde das Phänomen Starkult mit seinen Bestimmungsfaktoren Identifikation, Imitation, Idealisierung, Projektion, Vorbild und Leitbild als eigentlicher Initiator bzw. Garant für die mittels des Films angestrebten Ziele, insbesondere der Erziehung und Fluchtermöglichung, erkannt. In Kenntnis der für Idolbildung und Vorbilderleben günstigen, d.h. von Unsicherheit charakterisierten Zeit wurde es bewußt kreiert bzw. gefördert, (...).“<sup>30</sup>

Was hier vorwiegend für den Film im Nationalsozialismus beschrieben wird, sehe ich in dieser Arbeit, zumindest ein Stück weit, auch für das Theater als gültig an. Da Dorsch

---

<sup>27</sup> Rathkolb, 1991: 238.

<sup>28</sup> Vgl. Rathkolb, 1991, S. 238-239.

<sup>29</sup> Ascheid, Antje: *Hitler's Heroines. Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*. Philadelphia: Temple University Press, 2003. S. 33.

<sup>30</sup> Winkler-Mayerhöfer, Andrea: *Starkult als Propagandamittel? Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich*. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München, Band 14. München: Ölschlager, 1992. S. 11.

und Wessely als ‚Staatsschauspielerinnen‘ ausgezeichnet wurden und in der Filmindustrie tätig waren, kann angenommen werden, dass die Frauen in ihren Theaterrollen ebenfalls Funktionen wie Vorbildwirkung, Imitation, Identifikation usw. innehatten. Ihr Image setzte sich dabei aus ihren Film- und Theaterrollen zusammen. Während sich Wessely mit ihren Filmrollen großen Ruhm sicherte, konnte Dorsch nur mittelmäßigen Erfolg in der Filmwelt verzeichnen und wurde von den Kritikern vorwiegend als Theaterschauspielerin angesehen.

Wessely legte bereits 1934 als Protagonistin im Film *Maskerade* den Grundstein für ihr Image, das sie in ihren folgenden Rollen weiter ausbaute. Als Leopoldine Dur hat Paula Wessely in dem Film plötzlich Kontakt mit der oberen Gesellschaftsschicht und bekommt nach etlichem Hin und Her den begehrten Junggesellen. Maria Steiner beschäftigt sich in *Paula Wessely. Die verdrängten Jahre* mit der Biographie der Schauspielerin sowie im Speziellen mit ihrer Filmarbeit. Darin hebt sie die Bedeutung des Filmes *Maskerade* für Wesselys Image hervor:

„In erster Linie hat sie das Image der „Wienerin par excellence“ wohl dem österreichischen Film und internationalen Publikumserfolg *Maskerade* (1934) zu verdanken. Die vom Drehbuchautor Walter Reisch auf Paula Wessely zugeschnittene Figur Leopoldine Dur war bestimmend für ihre weiteren Filmrollen.“<sup>31</sup>

Wie Steiner weiters aufzeigt, wurde der Film damals zum Werbeträger für die Verbreitung der Österreich-Ideologie.<sup>32</sup> *Maskerade* war eine österreichische Produktion, Walter Reisch verfasste das Drehbuch gemeinsam mit dem Regisseur Willi Forst. Damit der Film auch in Deutschland gezeigt werden konnte<sup>33</sup>, ließ sich Forst „Drehbuch und Besetzung in Wien absegnen“, der Name Reisch fiel dabei „von vornherein unter den Tisch (...), um Einfuhrschwierigkeiten zu vermeiden“.<sup>34</sup> In ihrem Aufsatz *(Un-) gebrochene Kontinuitäten* weist Steiner darauf hin, dass die nationalsozialistische Ideologieproduktion bereits 1933 nach der Machtübernahme Deutschlands begann, all jene auszuschließen, die nicht den ideologischen Vorstellungen entsprachen.<sup>35</sup> Wessely war das nach Steiner sehr wohl bewusst. Ihr „entging dies nicht, zahlreiche FreundInnen

---

<sup>31</sup> Steiner, Maria: *Paula Wessely. Die verdrängten Jahre*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1996. S. 19.

<sup>32</sup> Vgl. Steiner, 1996: S. 20-21.

<sup>33</sup> Zu österreichische Filme in Deutschland und der Gesetzeslage ab 1933 siehe Steiner, 1996: S. 29ff.

<sup>34</sup> Steiner, 1996: S. 31.

<sup>35</sup> Vgl. Steiner, Maria: *(Un-) gebrochene Kontinuitäten: Paula Wessely – eine „österreichische Institution“*. In: Korotin, Ilse/Serloth, Barbara (Hg.): *Gebrochene Kontinuitäten? Zur Rolle und Bedeutung des Geschlechterverhältnisses in der Entwicklung des Nationalsozialismus*. Innsbruck: Studienverlag, 2000. S. 196.

und KollegInnen konnten in Deutschland nicht mehr arbeiten, ebenso betroffen davon waren Regisseure wie Max Reinhardt und Walter Reisch, die Paula Wesselys Karriere bis dahin ‚gemacht‘ hatten.<sup>36</sup> Reisch emigrierte schließlich 1936 nach England.<sup>37</sup> *Maskerade* prägte Paula Wesselys Karriere nachhaltig.

Eine weitere, prägende Rolle für Paula Wessely war jene der Marie in der nationalsozialistischen Produktion *Heimkehr* (1941) unter der Regie von Gustav Ucicky. Das Drehbuch verfasste Gerhard Menzel. Wie Steiner darlegt, erhielt der viel umworbene und sehr lange im Vorhinein angekündigte Film die höchsten Auszeichnungen, die damals aufgrund der Gesetzeslage vorhanden waren.<sup>38</sup> Den ideologischen Inhalt des Filmes bringt Steiner in folgenden Sätzen auf den Punkt:

„Der Überfall deutscher Truppen auf Polen am 1. September 1939 wird in *Heimkehr* als notwendige Hilfsaktion für eine ‚volksdeutsche‘ Minderheit ausgegeben. Die Gruppe ehrlicher, friedfertiger und auf ihr Recht vertrauender Deutscher ist einer Masse von (mittels einer diffamierenden Aufnahme- und Schnitttechnik) als bestialisch und verbrecherisch dargestellten Polen ausgeliefert.“<sup>39</sup>

Am Ende können die Deutschen jedoch gerettet werden und alles löst sich in Wohlgefallen auf. Der Auszug aus Polen geht mit einem überlebensgroßen Hitlerbild von statten. Wie Steiner außerdem aufzeigt, fand die Uraufführung des Filmes rund drei Monate nach dem Angriff der Deutschen auf die Sowjetunion in Wien statt.<sup>40</sup> Das von Wessely in dem Film verkörperte Frauenbild passt zu Steiners Ausführungen über die Rollen der Schauspielerinnen: „Die von ihr dargestellten Frauen resignieren angesichts widriger Umstände nicht, sie driften nicht in den Wahnsinn ab, sie reißen sich zusammen und singen in (sic!) Lied – Masochismus als Überlebensstrategie.“<sup>41</sup> Dass dies zum größten Teil auch auf Wesselys Rolle als Griselda zutrifft, werde ich später zeigen.

## **Natürlichkeit als Maxime**

Obwohl Käthe Dorsch und Paula Wessely ähnliche Eigenschaften zugeschrieben wurden, hatte doch jede Schauspielerin ihr spezifisches Image. Paula Wessely galt als personifizierte Natürlichkeit. Das ihr konstatierte natürliche Wesen und Aussehen wurde

---

<sup>36</sup> Steiner, 2000: S. 196.

<sup>37</sup> Steiner, 2000: S. 201.

<sup>38</sup> Vgl. Steiner, 2000: S. 121.

<sup>39</sup> Steiner, 2000: S. 121.

<sup>40</sup> Vgl. ebd.

<sup>41</sup> Steiner, 2000: S. 199.

von den nationalsozialistischen Kritikern hoch gelobt, wie auch bei den analysierten Inszenierungen deutlich wird. Darüber hinaus macht Wesselys Image die dargelegte Doppelbödigkeit von Startum einerseits und Ablehnung desselben andererseits deutlich, so meint die Theaterwissenschaftlerin Hilde Haider-Pregler in ihrem Aufsatz „*Ich muß mit einer Rolle eins werden und doch ich selber bleiben*“:

„Kein Zweifel, die Wessely war seit 1934 ein Star. Auf der Bühne und auf der Leinwand. Ihr Image hingegen stand in krassem Gegensatz zur üblichen glamourös-exzentrischen (Selbst-) Inszenierung eines Stars. Paula Wessely betonte ihre bürgerliche Herkunft aus der Wiener Vorstadt und die konsequente Geradlinigkeit ihrer Karriere. (...) Ihr Aussehen und ihr Auftreten hatten nichts Extravagantes an sich, auch wenn der ‚Wessely-Scheitel‘ eine Zeit lang zur Modefrisur junger Frauen wurde.“<sup>42</sup>

Das Zitat veranschaulicht außerdem, inwieweit die Schauspielerin eine Vorbildrolle einnahm, wenn ihr tief gezogener Seitenscheitel zur Modefrisur mutierte. Darüber hinaus weist Haider-Pregler in dieser Passage darauf hin, dass Wesselys Karriere bereits vor der NS-Zeit begann. Die wachsende Beliebtheit im Nationalsozialismus verdankte die Schauspielerin nicht zuletzt ihrem Image. Wessely war sehr darauf bedacht, dieses auch im Privatleben aufrechtzuerhalten. Damit glich die Inszenierung des Privaten jenem Bild, das Wessely in ihren Rollen zugeschrieben wurde. Dazu führt Haider-Pregler weiter aus:

„Das von Paula Wessely gepflegte (Anti-)Starimage spiegelt sich in den typischen Wessely-Rollen – oder umgekehrt gesagt: es lässt sich daraus ableiten. (...) (...) die von ihr gestalteten Rollen weisen, so verschieden sie auch sein mögen – (...) –, ein Grundmuster auf. Es sind durchwegs Frauen, die sich unbeirrbar von ihrem einmal als richtig erkannten Gefühl leiten lassen, wohin sie dieser Schicksalsweg auch führt – zum (Komödien-)Happyend oder in den Untergang.“<sup>43</sup>

Haider-Preglers Beschreibung der Wessely-Rollen ähnelt damit den oben ausgeführten Erläuterungen Maria Steiners. Die Natürlichkeit, die sich in dem von Haider-Pregler beschriebenen Begriff des „(Anti-)Starimage“ widerspiegelt, konnte Wessely selbst im Bereich des Films bewahren, wie Kurt Ifkovits in dem Aufsatz *Die Rollen der Paula Wessely bis 1946* schildert:

„Besonders mit Beginn der Filmkarriere Paula Wesselys wurde der Terminus der Echtheit und Natürlichkeit noch um eine Nuance erweitert, galt doch der Film als Paradebeispiel der Künstlichkeit, des Scheins, der Technik. Der großen Schauspielerin Paula Wessely

---

<sup>42</sup> Haider-Pregler, Hilde: „Ich muß mit einer Rolle eins werden und doch ich selber bleiben.“ Frauengestalten und Image, Arbeitsweise und Instrumentarium der Paula Wessely. In: Ifkovits, Kurt (Hg.): *Die Rollen der Paula Wessely. Spiegel ihrer selbst*. Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2007. S. 140.

<sup>43</sup> Haider-Pregler, 2007: S. 140.

hingegen gelänge es, so die Kritik, auch im Film ihre Persönlichkeit, ihre Natürlichkeit zu bewahren und eben kein Star zu werden.“<sup>44</sup>

Auch weist Ifkovits auf den Kontrast, den Wessely durch ihre Natürlichkeit bereits vor dem Nationalsozialismus in den Augen der Kritiker im Vergleich zu anderen Schauspielerinnen wie Marlene Dietrich oder Greta Garbo darstellte, hin: „Während diese unnahbar, künstlich seien, wäre die Wessely echt und natürlich; sie habe sozusagen eine Erdung zu dem, was man ‚Volk‘ nennt.“<sup>45</sup>

Wie ich bei der Analyse der unterschiedlichen Inszenierungen von *Minna* und *Griselda* zeigen werde, ist Wesselys Natürlichkeit auch hier maßgebend. Vor allem im *Griselda*-Drama gilt das Lob der Kritiker ihrer Naturverbundenheit als Bäuerin. Wesselys Aussehen, wie sie sich gab und wie sie im Privatleben wahrgenommen wurde, konnte als Gesamtheit für die nationalsozialistische Ideologieproduktion genutzt werden, so heißt es in Haider-Preglers Aufsatz:

„Bei Paula Wessely (...) standen die Rollen und das ‚Image‘ eines bürgerlichen Privatlebens im Einklang: In den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts, als die junge Wienerin aus der Vorstadt zum Star aufstieg, konnte die Art, wie sie in ihren Rollen wahrgenommen wurde – (...) – im Verein mit ihrer so gar nicht extravaganten äußeren Erscheinung daher auch von der ‚Blut und Boden‘-Ideologie vereinnahmt werden.“<sup>46</sup>

Passend zum Image der Natürlichkeit wurde Wessely auch Frömmigkeit attestiert, was den österreichischen Theaterkritiker und Journalisten Oskar Maurus Fontana in seiner 1959 veröffentlichten Monographie über die Schauspielerin zu einem Vergleich mit Maria Theresia hinreißen ließ:

„Paula Wessely lebt nur ihrer Kunst und ihrer Familie. Sie ist darin ganz Maria Theresia, die ja auch nur ihrem Thron und ihrer Familie lebte. Auch in der Frömmigkeit gleicht die Schauspielerin der Kaiserin. An jedem Sonntag sieht man sie bei der Messe in der Grinzinger Pfarrkirche.“<sup>47</sup>

Wiederum zeigt sich hier, dass Wesselys Privatleben gut vereinbar mit jenem Bild war, das ihr in ihren Rollen zugeschrieben wurde. Ihre sonntäglichen Kirchenbesuche werden somit zum Beweis ihrer Frömmigkeit. Zudem heißt es bei Fontana: „Die Wessely hat ihre eigentliche Kraft gefunden, sie steht im Volk, aus dem sie stammt und dessen innigste

---

<sup>44</sup> Ifkovits, 2007: S. 55.

<sup>45</sup> ebd.

<sup>46</sup> Haider-Pregler, 2007: S. 140.

<sup>47</sup> Fontana, Oskar Maurus: Paula Wessely. Berlin: Rembrandt-Verlag, 1959. S. 23.

Verkörperung sie ist.“<sup>48</sup> Wenn der Autor hier von der Schauspielerin spricht, die im ‚Volk‘ steht, sind Analogien zum nationalsozialistischen Wortschatz erkennbar. Bedenkt man das Erscheinungsjahr 1959, so weist das Buch auf kulturelle Kontinuitäten nach 1945 hin. Konnte Paula Wessely aufgrund ihres Images sehr gut für die nationalsozialistische Propagandamaschinerie eingesetzt werden, so musste sie auch danach ihre schauspielerische Karriere nicht niederlegen. Dies war zum großen Teil der Opferstrategie Wesselys geschuldet. Wie Ifkovits beschreibt, nahm die Schauspielerin vor allem bezüglich ihrer Filmarbeit eine Opferrolle ein. Ihr erster Auftritt nach Kriegsende „erfolgte am 30. August 1945 am Tiroler Landestheater in Innsbruck. (...) Sie gab die Christine in Schnitzlers *Liebelei*, ein ‚österreichisches‘ Stück eines verbotenen Autors. Sie knüpfte also bewusst dort an, wo sie 1938 aufgehört hatte.“<sup>49</sup> Zudem weist Maria Steiner darauf hin, dass Wessely bereits 1948 ihren ersten Film, der nicht von der nationalsozialistischen Ideologieproduktion kontrolliert wurde, drehte: *Der Engel mit der Posaune* von Karl Hartl.<sup>50</sup> Der Film basiert auf einem Roman von Ernst Lothar, dem 1938 emigrierten Direktor des Theaters in der Josefstadt. Er erzählt das Schicksal einer Klavierbauerfamilie aus Wien, anhand dessen wiederum die Geschichte Österreichs vom Selbstmord des Kronprinzen Rudolf bis zum Anschluss an Deutschland gezeigt wird.<sup>51</sup> Nach Steiner wird die „Schuldfrage bezüglich Österreichs jüngerer Vergangenheit“ in der Produktion „salmonisch gelöst: der Sohn (Oskar Werner) ein illegaler Nazi, sie selbst dafür ‚Halbjüdin‘ und somit wieder auf der Opferseite.“<sup>52</sup> Als Halbjüdin nimmt sie in dem Film also eine Opferhaltung ein und damit die gegenteilige Position ihrer Rolle in *Heimkehr*, was als Versuch einer Rehabilitation gedeutet werden kann.

Auch bei Käthe Dorsch war es die Natürlichkeit, die sie in den Augen der nationalsozialistischen Rezensenten auszeichnete. Im Gegensatz zu Paula Wessely sind zu Dorsch kaum Analysen ihres Images vorhanden. Jedoch gibt die von Ihering 1944 veröffentlichte Monographie einen Einblick, wie die Schauspielerin von der nationalsozialistischen Ideologieproduktion gesehen wurde. Der Kritiker ist in dem Werk der Ansicht, dass dem Theater eine „frauliche Kunst“ fehle.<sup>53</sup> Vor allem junge Frauen, junge Mütter und Liebhaberinnen würden kaum im Theater gezeigt, was mit der

---

<sup>48</sup> Fontana, 1959: S. 11.

<sup>49</sup> Ifkovits, 2007: S. 62.

<sup>50</sup> Steiner, 2000: S. 210-211.

<sup>51</sup> Vgl. Steiner, 2000: S. 211.

<sup>52</sup> Steiner, 2000: S. 211.

<sup>53</sup> Ihering, 1944: S. 8.

Wirklichkeit nicht übereinstimme.<sup>54</sup> Über Dorsch schreibt er: „Die Wechselwirkung zwischen Leben und Bühne ist für Käthe Dorsch charakteristischer als für jede andere Schauspielerin. Ihre Leistung wird vom Menschlichen bestimmt. Was die Frau nicht an Echtheit verliert, das gewinnt die Schauspielerin an Wesensgestalt.“<sup>55</sup> Mit der ‚Echtheit‘ und dem ‚Menschlichen‘ erwähnt Ihering an dieser Stelle zwei wesentliche Punkte, die in den Werken der NS-Ideologie bezüglich der zu behandelnden Schauspielerinnen immer wieder zu finden sind. Wie ich bei der Analyse der Inszenierungen von *Griselda* und *Minna von Barnhelm* zeigen werde, vertraten die nationalsozialistischen Kritiker die Meinung, dass das Wesen der Privatperson mit der auf der Bühne verkörperten Rolle in Einklang stehen müsse. War das der Fall, so zeuge dies von einer außerordentlichen schauspielerischen Leistung sowie einer guten Rollenwahl des Regisseurs.

Weiters bezeichnet Ihering Dorsch als aktiv und temperamentvoll, zugleich attestiert er ihr aber eine helle und fröhliche Natur.<sup>56</sup> Vor allem zeichne sie sich durch ihre Aufgeschlossenheit aus:

„Käthe Dorsch, blond, gesund und klar, Urbild Gretchens und Klärchens, (...). (...) Das Primäre war weder die Volkstümlichkeit noch die Technik, sondern die helle Aufgeschlossenheit ihres Wesens setzte sich in die innige Herzlichkeit ihrer Kunst und in die leichte, schnelle Technik ihres Sprechens um. Die Technik kam von der Natur, wie die Natur Technik wurde.“<sup>57</sup>

Hier zeigt sich wiederum, dass der Natürlichkeit in der nationalsozialistischen Ideologie eine wichtige Rolle zukam. Zudem beschreibt Ihering das Aussehen der Schauspielerin als „Urbild Gretchens“. Wenn er ihre blonden Haare und ihre Gesundheit und Klarheit hervorhebt, so nennt er typische Eigenschaften des nationalsozialistischen Frauenbildes. Darüber hinaus geht Ihering auch darauf ein, dass Dorsch in der Filmwelt wenige Erfolge verzeichnete. Das Problem sei die „Kürze der Filmszenen“, die „ihrer Art und ihrem innersten Wesen“ nicht entspreche.<sup>58</sup> Dabei wird wiederum deutlich, dass der Kritiker das Wesen der Schauspielerin mit jenem ihrer Rollen gleichsetzt. Außerdem schreibt er über eine „Frauenkunst“, die sich in der Zeit des Krieges formiere: „Die Frauenkunst auf der deutschen Bühne beginnt gerade im Krieg sich erschütternd zu verinnerlichen und allen Zierrat abzustoßen. Käthe Dorsch macht diese Entwicklung durch aus eigenem Takt, aus

---

<sup>54</sup> Vgl. Ihering, 1944: S. 8.

<sup>55</sup> Ihering, 1944: S. 27.

<sup>56</sup> Vgl. Ihering, 1944: S. 40.

<sup>57</sup> Ihering, 1944: S. 42.

<sup>58</sup> Ihering, 1944: S. 52.

eigenem Instinkt, aus eigener Empfindung.“<sup>59</sup> Indem der „Zierrat“ abgestoßen wird, kommt nach Ihering die Kunst zum Vorschein. Aufschlussreich ist dabei auch die Schlussbetrachtung des Kritikers:

„Jetzt in der Gefahr sammelt sie sich erst recht zur stillsten Kraft der Empfindung, zum Schmerz und zur Heiterkeit. Im Krieg schafft und bewahrt sie die Ruhe der Frauenkunst. (...) Diese Ausstrahlung, die dem Schmerz alle Dumpfheit nimmt und dem Leiden noch die Kraft der Aufrichtung gibt, adelt heute ihre Kunst.“<sup>60</sup>

In diesen Sätzen drückt sich die dem Theater zukommende Aufgabe aus, Heiterkeit zu verbreiten und abzulenken von einer Welt, in der Krieg herrscht. Man könnte auch von Eskapismus sprechen.

Dass Käthe Dorsch auch nach Kriegsende keine Probleme hatte, am Theater zu arbeiten und bis kurz vor ihrem Tod auf der Bühne stand, dies beweisen Auftritte wie jener als *Elisabeth* in *Maria Stuart* 1957 am Burgtheater, übrigens mit Paula Wessely in der Hauptrolle.

---

<sup>59</sup> Ihering, 1944: S. 72.

<sup>60</sup> Ihering, 1944: S. 73-74.

## 2 Lessings *Minna von Barnhelm*

Die Analyse des Dramas *Minna von Barnhelm* erscheint vor dem Hintergrund der Frage, warum die nationalsozialistische Ideologieproduktion gerade ein Lessingstück aus dem 18. Jahrhundert zu Ehrens Hitlers Geburtstag aufgriff, besonders interessant. In erster Linie gilt es dabei zu hinterfragen, wie das Lustspiel in der NS-Adaption verändert und gedeutet wurde.

### 2.1 Lessings Frauenbild und *Minna* in der jüngeren Forschung

In diesem Abschnitt soll das von Lessing entworfene Frauenbild in *Minna von Barnhelm* diskutiert werden. Die jüngere Forschungsliteratur thematisiert das Drama unter den Gesichtspunkten der Emanzipation Minnas sowie des Ehrbegriffes Tellheims.

Yeun-Soo Choi beschreibt in seiner 2001 veröffentlichten Dissertation *Frauenbild und Familienstruktur in Lessings Dramen* das Bild der Frau im 18. Jahrhundert und zeichnet darauf aufbauend die Entwicklung von Lessings Frauenbild nach. Dabei sieht er Minna als Idealform an, „weil die Charakterzüge Minnas an sich bereits auf eine Abweichung von den normativen Geschlechterrollen im 18. Jahrhundert hinweisen.“<sup>61</sup> In einer Fußnote führt er diesen Gedanken weiter aus:

„Einige Aspekte zeigen sich bereits in der Handlungsstruktur: Minna macht eine Reise nur mit ihrer Dienerin in eine fremde Gegend mit noch feindschaftlicher Gesinnung, weil sie nichts von ihrem Verlobten hört. Ferner übernimmt sie die Initiative beim Gespräch mit Tellheim um ‚Vernunft und Menschlichkeit‘. Indes plant sie sogar ein Intrigenspiel zur Durchführung ihrer eigenen Interessen. Das Verhalten Tellheims dagegen kann im Vergleich zu Minna durch relative Zurückhaltung charakterisiert werden.“<sup>62</sup>

Choi widmet sich den frühen Komödien sowie den bürgerlichen Trauerspielen Lessings und analysiert darin jeweils die Vater-Tochter Beziehung. Er ist der Meinung, dass die Frauenfiguren in diesen Stücken von großer Bedeutung sind. In Lessings frühen Werken sei das Frauenbild allerdings eher ein Wirklichkeitsabbild und setze sich kaum über die gesellschaftlichen Konventionen hinweg. Jedoch weist Choi in seiner Arbeit eine „sich langsam etablierende Eigenständigkeit der Frau in Lessings Dramen“ nach.<sup>63</sup> Darüber hinaus spricht er von einer ambivalenten Familienstruktur im 18. Jahrhundert. Diese äußere sich einerseits in der Bewahrung des patriarchalen Gefüges und andererseits im

---

<sup>61</sup> Choi, Yeun-Soo: *Frauenbild und Familienstruktur in Lessings Dramen*. Fernwald: litblockin, 2001. S. 17.

<sup>62</sup> Choi, 2001: S. 17-18, Anmerkung 18.

<sup>63</sup> Choi, 2001: S. 200.

Aufbrechen von eben diesem.<sup>64</sup> Er führt aus, wie Lessings Frauen mit den damaligen Wertvorstellungen in Konflikt geraten:

„Währenddessen ist zu beobachten, daß sich das Frauenbild Lessings der Wirklichkeit der zeitgenössischen Gesellschaft nicht entziehen kann. Gerade in dieser Ambivalenz liegen die utopischen Charakterzüge der Frauenfiguren Lessings, die im Laufe des Konflikts mit den zeitgenössischen Wertvorstellungen nach wie vor in der Lage sind, sich selbst zu beobachten, zu denken, zu urteilen und zu finden. Diesen Frauenfiguren wird eine prozessuale Entwicklung zugestanden.“<sup>65</sup>

Nach Choi spiegeln Lessings Frauen einerseits die gesellschaftlichen Idealvorstellungen des Frauenbildes im 18. Jahrhundert wider, andererseits können sie als kritische Auseinandersetzung mit eben diesem verstanden werden.<sup>66</sup> Die Frauenrollen in *Minna von Barnhelm* sowie auch in dem 1779 erschienenen Drama *Nathan der Weise* klammert Choi absichtlich aus seiner Untersuchung aus, denn „die Frauengestalten Minna und Sittah (...) sind so selbstbewußte Frauenfiguren, daß sie oft die männlichen Personen zur richtigen Verhaltensweise anleiten.“<sup>67</sup> Sie haben „schon ein autonomes Leben begonnen“, die „Selbstfindung der Frau“ ist „gewissermaßen schon gelungen“.<sup>68</sup> Bei den Dramen gehe es bereits „um die Weiterentwicklung der schon gefundenen Individualität der Frauenfiguren.“<sup>69</sup> Choi beschreibt Minna als emanzipierte Frau. Diese Ansicht wird in der jüngeren Forschungsliteratur zu dem Lustspiel durchweg vertreten. So meint der deutsche Literaturwissenschaftler Günther Saße in *Liebe und Ehe*:

„Was dabei das Ziel der Handlung ist, steht für die Mehrzahl der Interpreten zweifelsfrei fest. Es gilt, Tellheim die rechte Einsicht in das zu vermitteln, was alleine zählt: die spontane Zuneigung zweier Liebenden, nicht aber die Unterwerfung unter ein abstraktes Ehrprinzip, das den Menschen aus allen zwischenmenschlichen Bezügen löst und in die Einsamkeit masochistischer Selbstzerstörung führt.“<sup>70</sup>

Auch die Literaturwissenschaftlerin Judith P. Aikin beschäftigt sich in ihrem Artikel mit der Frage, inwiefern Minna Tellheim zur Einsicht bringen kann. Laut Aikin findet zu Beginn des Stückes eine Umkehr der Rollen statt. Tellheim steht in seiner Lage nicht mehr über Minna, denn „the damage to his honor—signifies damaged masculinity and

---

<sup>64</sup> Vgl. ebd.

<sup>65</sup> Choi, 2001: S. 201.

<sup>66</sup> Vgl. Choi, 2001: S. 208.

<sup>67</sup> Choi, 2001: S. 208.

<sup>68</sup> Choi, 2001: S. 208.

<sup>69</sup> Choi, 2001: 208-209.

<sup>70</sup> Saße, Günther: *Liebe und Ehe. Oder: Wie sich die Spontaneität des Herzens zu den Normen der Gesellschaft verhält. Lessings >>Minna von Barnhelm<<*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993. S. 11.

inability to fulfill the stereotyped masculine role.”<sup>71</sup> Aufschlussreich ist Aikins Interpretation von Tellheims Verhalten besonders an jener Stelle, an welcher Minna ihrem Geliebten zu helfen versucht. Sie will ihm das Geld ihres Onkels geben. Es handelt sich dabei um jene Summe, die der Major der Sächsischen Regierung geliehen hat. Tellheim will dieses allerdings nicht annehmen, „he indicates his disgust for a man who would accept support from his wife: (...).“<sup>72</sup> Als Minna allerdings mit ihrer Intrige fortfährt und meint, dass sie enterbt wurde, steht ihr Tellheim sofort zur Seite.

„He expresses his readiness to defend and support Minna in terms of his masculine identity: (...) But his reaction, as he admits, is not due so much to sympathy for an unfortunate, but rather to a reinstatement of his own masculine pride and a correction of the unnatural sex role reversal: (...).“<sup>73</sup>

Aber auch als Tellheims Ehre durch den Brief wiederhergestellt ist, klärt Minna die Intrige nicht auf. Sie will nach Aikin nicht mehr Tellheims Ehre, sondern seinen männlichen Stolz als lächerlich enttarnen.<sup>74</sup> Am Ende des Dramas setze sich die dominante geschlechterbetonte Rollenverteilung wieder durch:

„If Tellheim has not learned a lesson, but has only been saved from tragedy by a deus ex machina device, the title figure has learned a lesson. She has discovered that assumption of the masculine role will lead only to rejection by the man, and that a demand for equal rights will bring her derision. (...)The only possible solution is the normalization of the stereotyped relationship between the sexes—he behaving in a dominant, ‘masculine’ manner and she in a subordinate, ‘feminine’ manner.“<sup>75</sup>

Ihre Schlussbetrachtung nimmt aus feministischer Perspektive jedoch eine positive Wendung: „But Minna remains, regardless of authorial intention, a monument to the (also very unsuccessful) attempts made during the Enlightenment to provide for the emancipation of women from centuries of prejudice, oppression, and inequality.“<sup>76</sup>

Die Germanistin Heidi Ritter spricht in ihrem Aufsatz *Der Dialog zwischen Mann und Frau im Lustspiel der Aufklärung* Minna etwas mehr Macht zu. Sie ist der Meinung, dass die Protagonisten „ernsthafte Charaktere“ sind, „angelegt als gleichermaßen starke

---

<sup>71</sup> Aikin, Judith P.: Who Learns a Lesson? The Function of Sex Role Reversal in Lessing's "Minna von Barnhelm". In: Women in German Yearbook 3, 1986. S. 51.

<sup>72</sup> Aikin, 1986: S. 52.

<sup>73</sup> ebd.

<sup>74</sup> Vgl. Aikin, 1986: S. 53.

<sup>75</sup> Aikin, 1986: S. 55.

<sup>76</sup> Aikin, 1986: S. 57.

Individualitäten, die sich in ihrer Auseinandersetzung gleichrangig zeigen.“<sup>77</sup> Mit Minna habe ein neuer Typ Frau die deutsche Bühne erobert.<sup>78</sup> Einen Beleg dafür sieht Ritter darin, dass Minna ihren Mann selbst wählt. Sie will ihn unbedingt kennen lernen, als sie erfährt, wie er sich für die Sachsen einsetzt. Wenn Tellheim nach Kriegsende verschollen ist, macht sie sich selbst auf die Suche nach ihm. Daraus folgert die Autorin ähnlich wie Choi, dass Lessing mit Minna eine durchaus emanzipierte Frauenfigur schuf, die der damaligen Realität weit voraus war.<sup>79</sup> Ritter weist aber auch darauf hin, dass das Stück auf ein glückliches Ende hinausläuft, am Schluss ist Tellheim rehabilitiert und kann „wieder seinem Ideal eines tugendhaften Altruismus folgen, (...). Er weiß, dass er ihr mit seiner Liebe nun auch wieder geben kann, was seine Selbstachtung ausmacht: Ehre sowie Geld, (...).“<sup>80</sup> Weiters zeigt Ritter auf, dass Tellheims Argumentation vernunftbasiert ist, während Minna die Liebe als Argument wählt: „Indem Minna durch ihr Liebesargument signalisiert, sie könne ihm helfen, erreicht sie jedoch bei ihm das Gegenteil, denn diese ‚Hilfe‘ der Frau, ihre Liebe, ist nicht geeignet, sein ‚gesellschaftliches‘ Problem zu lösen.“<sup>81</sup> Nach Ritter entfernen sich die beiden durch ihren Dialog und Minna schafft es nicht, Tellheim seinen übertriebenen Stolz vor Augen zu führen, was sie zur Intrige veranlasst.<sup>82</sup> Gerade in jenem Moment, als die Situation zu eskalieren droht und Minna merkt, dass sie den Bogen überspannt hat, tritt der Graf von Bruchsal auf und löst das Problem gewissermaßen als *deus ex machina*. Nach Ritter habe das Gespräch also nicht zu einer Lösung des Konfliktes geführt. Gemäß der Geschlechterrollen definiere sich Tellheim als Offizier und vertrete seinen Status, während Minna in der Rolle der liebenden Frau aufgehe.<sup>83</sup> Als Kernthematik des Dramas sieht Ritter dementsprechend den Status eines Mannes in der Gesellschaft an:

„Es ist deutlich, verhandelt wird in ‚Minna von Barnhelm‘ das Statusproblem bzw. der Umgang mit dem Statusverlust eines Mannes in einer Gesellschaft, in der der gesellschaftliche Status für das Selbstverständnis des Einzelnen bestimmend ist. Im Dialog mit der Frau, gerade weil sie sich außerhalb der Berufswelt und ihrer Regeln befindet, kann, ohne dass die Ernsthaftigkeit des Problems, das Tellheim hat, in Frage

---

<sup>77</sup> Ritter, Heidi: Der Dialog zwischen Mann und Frau im Lustspiel der Aufklärung. In: Boesenberg, Eva (Hg.): Chancen und Grenzen des Dialogs zwischen den Geschlechtern. Beiträge zum 2. Tag der Frauen- und Geschlechterforschung an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003. S. 68.

<sup>78</sup> Vgl. Ritter, 2003: S. 68.

<sup>79</sup> Vgl. Ritter, 2003: S. 69.

<sup>80</sup> Ritter, 2003: S. 69.

<sup>81</sup> Ritter, 2003: S. 73-74.

<sup>82</sup> Vgl. Ritter, 2003: S. 74-75.

<sup>83</sup> Vgl. Ritter, 2003: S. 76-78.

gestellt wird, seine übertrieben-krisenhaft sich gebende Haltung lachend relativiert werden.“<sup>84</sup>

Trotz etwas ambivalenter Deutungen geht aus der jüngeren Literatur zu *Minna von Barnhelm* eindeutig hervor, dass Minna diejenige ist, die Tellheim zur Einsicht bringen will. Ob ihr das gelingt, bleibt offen. Allerdings stellt dies auch nicht den entscheidenden Punkt dar. Alleine der Versuch, den Offizier eines Besseren zu belehren, in eine dem Mann ebenbürtige Gesprächsrolle zu schlüpfen, kann bereits als Zeichen des Aufbrechens der normativen Geschlechterrollen gedeutet werden. Basierend auf der diskutierten Forschungsliteratur lässt sich feststellen, dass Minna – vor allem für das 18. Jahrhundert – eine emanzipierte Frau verkörpert. Sie sucht sich ihren Gatten selbst aus, bietet ihm Paroli und will ihn von seinem übertriebenen Ehrverständnis abbringen. Damit stellt sie eine Frau dar, die sich dem männlichen Protagonisten nicht unterordnet. Sie will Tellheim von ihren Ansichten überzeugen, auch wenn diesem ein konservatives Geschlechterbild eingeschrieben ist und er daher seinen übertriebenen Stolz nicht einsehen mag.

In Bezug auf Tellheims Ehrbegriff möchte ich auf Barner u.a. hinweisen. Der deutsche Literaturwissenschaftler Wilfried Barner u.a. untersuchen in *Lessing. Epoche – Werk – Wirkung* das von Tellheim vehement vertretene Ehrprinzip historisch:

„Durch das Ehrprinzip wurde der Adel, der zur Zeit des Absolutismus zunehmend in wirtschaftliche Abhängigkeit vom König geriet, in zweifacher Weise an den König gebunden. Zum einen lebt im Ehrbegriff der traditionelle Treue- und Pietätsgedanke gegenüber dem König fort; zum andern ist die Ehre Voraussetzung für königliche ‚Gunsterweise‘ und für ein vom König honoriertes Dienstverhältnis, also im Fall eines minderbegüterten Adligen wie Tellheim die materielle Basis eines standesgemäßen Lebens.“<sup>85</sup>

Tellheims Verzweiflung ist daher laut Barner u.a. „nichts weniger als eine persönliche ‚Marotte‘ oder ein ‚Spleen‘, wie so oft behauptet wurde.“<sup>86</sup> Somit kann die gängige Interpretation der Forschungsliteratur, welche Tellheims Ehrbegriff als übertrieben ansieht, historisch untermauert werden.

## 2.2 Die Entstehung der *Minna*

Wie Barner u.a. in ihrer Monographie über Lessing zeigen, begann sich zur Zeit des Dichters angesichts des Siebenjährigen Krieges und des Mythos um Friedrich II. der

---

<sup>84</sup> Ritter, 2003: S. 78-79.

<sup>85</sup> Barner, Wilfried/Grimm, Gunter E./Kiesel, Helmuth/Kramer, Martin: *Lessing. Epoche – Werk – Wirkung*. 6. Auflage. München: Beck, 1998. S. 261.

<sup>86</sup> Barner u.a., 1998: S. 261-262.

Patriotismus mit dem aufgeklärten Absolutismus zu verbinden.<sup>87</sup> Die Autoren verweisen dabei auf das 1761 erschienene Werk *Vom Tode fürs Vaterland* des deutschen Schriftstellers und Philosophen Thomas Abbt. In diesem diskutiert er die Vaterlandsliebe in der Monarchie:

„(...): Mietlinge und Schmeichler weder den Prinzen noch die Untertanen von dem zarten Namen des Vaterlandes verwöhnt haben: so lange muß dieser Name in denenselben fast ebensoviel als bei Republikanern wirken, und sie werden den willigen Gehorsam, den sie ihrem Könige leisten, im Herzen zugleich als das Opfer betrachten, das sie dem Vaterlande darbringen.“<sup>88</sup>

Dabei erläutert Abbt auch, was er als ‚Vaterland‘ bezeichnet:

„Man kann nicht immer den Geburtsort allein darunter verstehen. Aber, wenn mich die Geburt oder meine freie Entschließung mit einem Staate vereinigen, dessen heilsamen Gesetzen ich mich unterwerfe, Gesetzen, die mir nicht mehr von meiner Freiheit entziehen, als zum besten des ganzen Staats nötig ist: alsdann nenne ich diesen Staat mein Vaterland.“<sup>89</sup>

In Abbts Buch wird deutlich, dass für ihn die Liebe zum Vaterland auch in der Monarchie möglich ist und sich diese in einer Opferhaltung gegenüber dem Gemeinwesen sowie in der Würdigung des Herrschenden ausdrückt. Wie Barner u.a. hinweisen, machte sich Abbt beim Bürgertum für den Krieg stark, da er sich aus der Teilnahme daran politische Rechte erhoffte. Die Meinung Abbts teilten viele seiner Zeitgenossen, Lessing jedoch hielt davon Abstand.<sup>90</sup> Barner u.a. heben zudem hervor, dass Lessings Einstellung selbst von seinen Freunden kaum eingeschätzt werden konnte. Einmal unterstützte er die Sachsen, einmal die Preußen. Die Autoren zeigen auf, wie sich Lessing von übertriebenem Patriotismus distanzierte.<sup>91</sup> Ein Brief Lessings vom 16. Dezember 1758 an den deutschen Dichter Johann Wilhelm Ludwig Gleim macht dies deutlich:

„Der Patriot überschreiet den Dichter zu sehr, und noch dazu so ein soldatischer Patriot, der sich auf Beschuldigungen stützet, die nichts weniger als erwiesen sind! Vielleicht zwar ist auch der Patriot bei mir nicht ganz erstickt, obgleich das Lob eines eifrigen

---

<sup>87</sup> Barner u.a., 1998. S. 253.

<sup>88</sup> Abbt, Thomas: *Im Tode für das Vaterland*. Leipzig: Verlag von Philipp Reclam jun., 1915. S. 18-19.

<sup>89</sup> Abbt, 1915: S. 21.

<sup>90</sup> Vgl. Barner u.a., 1998: S. 253-255.

<sup>91</sup> Vgl. Barner u.a., 1998: S. 254-255. Zu Lessings Verhalten im Krieg siehe auch: Dyck, Joachim: *Minna von Barnhelm oder: Die Kosten des Glücks*. Komödie von G.E. Lessing. Über Wirte als Spitzel, preußische Disziplin, Lessing im Kriege, frisches Geld und das begeisterte Publikum. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1981.S: 25ff.

Patrioten, nach meiner Denkungsart, das allerletzte ist, wonach ich geizen würde; des Patrioten nemlich, der mich vergessen lehrt, daß ich ein Weltbürger sein sollte.“<sup>92</sup>

Nach Barner u.a. macht auch Lessings 1759 erschienene Tragödie *Philotas* die Einstellung des Dichters deutlich: „Der Philotas kann als entscheidende Stufe der Distanzierung Lessing von der klassizistischen Tragödie und ihrem Heroismus begriffen werden und auch als Absage an den patriotischen Enthusiasmus.“<sup>93</sup> Damit ist das Drama ein Beispiel für die Entmachtung des Königs- bzw. Herrscherbildes.

Lessings Position zum König geht auch aus einem Brief an seinen Freund, den deutschen Dichter und Philosophen Karl Wilhelm Ramler vom 18. Juni 1757 hervor. Lessing wollte gerade eine Europareise machen, als der Ausbruch des Siebenjährigen Krieges ihn daran hinderte. Darüber beklagte sich der Dichter folgendermaßen:

„Da sehen Sie einmal, was mir der Krieg für Schaden tut! Ich und der König von Preußen, werden eine gewaltige Rechnung mit einander bekommen! Ich warte nur auf den Frieden, um sie auf eine oder die andere Weise mit ihm abzutun. Da nur er, er allein, die Schuld hat, daß ich die Welt nicht gesehen habe, wär` es nicht billig, daß er mir eine Pension gäbe, wobei ich die Welt vergessen könnte? Sie denken, das wird er fein bleiben lassen! Ich denke es nicht weniger; aber dafür will ich ihm auch wünschen, -- daß nichts als schlechte Verse auf seine Siege mögen gemacht werden!“<sup>94</sup>

Aus dem Brief geht deutlich hervor, dass Lessing den Krieg verurteilte und dem König die Schuld dafür gab, dass er nicht auf Reisen gehen konnte. Das Schriftstück ist dabei nur eines von mehreren, die ein Zeugnis für seine Ablehnung des Krieges darstellen. Wie Barner u.a. nachweisen, schrieb der Dichter auch keine Kriegsliteratur. Es sind lediglich zwei Versuche vorhanden, welche Kritik an Friedrich II. üben und ihn des Krieges wegen verurteilen.<sup>95</sup>

Den ersten Plan zu *Minna von Barnhelm* fasste Lessing schließlich im Jahr des Friedensschlusses 1763. „(...); bis zur Fertigstellung 1767 gewinnt Lessing Distanz zum Krieg und zu dieser Zeit.“<sup>96</sup> Darüber hinaus erläutert die Germanistin Sybille Schönborn die Entstehung des Dramas. Sie weist darauf hin, dass die Zeitangabe im Erstdruck nicht der Realität entspricht. Lessing entwarf das Lustspiel ein Jahr nach dem Siebenjährigen

---

<sup>92</sup> Lessing an Gleim, 16. 12. 1758. In: Kiesel, Helmuth (Hg.)/Braungart, Georg/Fischer, Klaus: Briefe von und an Lessing 1743-1770. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1987. S. 305-306.

<sup>93</sup> Barner u. a., 1998: S. 255.

<sup>94</sup> Lessing an Ramler 18.6.1757. In: Kiesel, Helmuth (Hg.)/Braungart, Georg/Fischer, Klaus: Briefe von und an Lessing 1743-1770. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1987. S. 215.

<sup>95</sup> Vgl. Barner u.a., 1998: S. 255- 256.

<sup>96</sup> Barner u.a., 1998: S. 258.

Krieg. Damals befand er sich noch im Dienst des preußischen Oberst Bogislaw von Tauentzien und war auf der Suche nach einer neuen Beschäftigung. Diese Zeit nutzte er, um das Lustspiel zu schreiben. Fertig stellte er es jedoch erst nach einer krankheitsbedingten Unterbrechung in Berlin.<sup>97</sup> „Lessings Zeitangabe auf dem Titelblatt des Erstdruckes ‚verfertigt im Jahre 1763‘ ist“ somit laut Schönborn „fiktiv und soll die Gleichzeitigkeit zwischen der geschilderten Nachkriegssituation, (...) und der Entstehung des Dramas suggerieren.“<sup>98</sup>

In Lessings Lustspiel werden einige Missstände des Siebenjährigen Krieges sowie der Nachkriegszeit deutlich. Wie der Germanist Joachim Dyck in *Minna von Barnhelm: oder die Kosten des Glücks* erläutert, fiel Friedrich II. am 29. August 1756 in Sachsen ein, ohne dass jemand auf einen so raschen Kriegsbeginn vorbereitet war.<sup>99</sup> Auch Barner u.a. geben einen Überblick über die Geschehnisse und Folgen der Kriegszeit. Die Situation war damals äußerst prekär für die Untertanen des Fürsten. In den absolutistischen Kriegen war das Bürgertum nur wenig involviert, beteiligt waren vor allem Regierung, Offiziere sowie Soldaten und Söldner aus dem Bauernstand. Das Bürgertum konnte den Alltag zumindest in groben Zügen weiter beibehalten, sofern es nicht durch eine Belagerung direkt vom Krieg betroffen war. Allerdings hatte es auch keinen Einfluss auf die Politik und konnte die Finanzen nicht kontrollieren. Es wurde durch Kontributionen und Einquartierungen belastet und ausgeplündert.<sup>100</sup> Dass dies auch nach dem Krieg kein Ende hatte, beweist eine Randverfügung auf einem Gesuch der Bürgerschaft von Potsdam um Beihilfe zur Bezahlung der österreichischen Kriegskontributionen, in welcher Friedrich II. bestimmend jegliche Hilfeleistung ablehnte: „Sie mögen Sehen wie Sie die Schulden bezahlen, ich werde das liderliche Gesindel nicht einen groschen geben.“<sup>101</sup> Diese Missstände zeigt Lessing in *Minna von Barnhelm* anhand der Figur des Wirtes auf, der sich zu Beginn über die Einquartierungen und Ausplünderungen in Form von

---

<sup>97</sup> Vgl. Schönborn, Sybille: Gotthold Ephraim Lessing. *Minna von Barnhelm*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2003. S. 38.

<sup>98</sup> Schönborn, 2003: S. 38.

<sup>99</sup> Dyck, Joachim: *Minna von Barnhelm oder: Die Kosten des Glücks*. Komödie von G.E. Lessing. Über Wirte als Spitzel, preußische Disziplin, Lessing im Kriege, frisches Geld und das begeisterte Publikum. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1981. S. 25.

<sup>100</sup> Vgl. Barner u.a., 1998: S. 260.

<sup>101</sup> Friedrich, II., Preußen, König, 1716-1786: *Der König. Friedrich der Große in seinen Briefen und Erlassen, sowie in zeitgenössischen Briefen, Berichten und Anekdoten. Mit biographischen Verbindungen von Gustav Mendelsohn Bartholdy. Band 5 Schicksal und Abenteuer. Lebensdokumente vergangener Jahrhunderte*. Ebenhausen bei München: Wilhelm Langewieche-Brandt, 1912. S. 407.

Kontributionen beschwert und Tellheim aufgrund von Platzmangel einfach in ein schäbiges Zimmer umsiedelt.

Als Sekretär des Generals Friedrich Bogislaw von Tauentzien kannte Lessing die Praxis der Geldmanipulation und Kontributionszahlungen aus nächster Nähe. Wie Dyck erläutert, trat der Dichter am 7. November 1760 in den Dienst des Generals der preußischen Infanterie. Kennen gelernt hatte er diesen in Leipzig über seinen Freund Ewald von Kleist. Der General machte eine rasche Karriere und wurde 1759 sogar zum Generalmajor und Interimskommandanten von Breslau befördert.<sup>102</sup> Lessing blieb bis Ostern 1765, also über den Krieg hinaus in seinen Diensten.<sup>103</sup> Der Dichter erledigte für Tauentzien unter anderem einen Teil seines Briefverkehrs, in dem es vor allem darum ging, verlässliche Informationen über die Stellung der feindlichen Truppen zu gewinnen.<sup>104</sup> Anschließend an seine Erläuterungen meint Dyck über die Aufgaben und die Arbeit Lessings im Dienste des Generals:

„Lessing hat also die preußische Kriegsmaschine in voller Aktion erlebt und sein Alltag ist eine andere Realität gewesen als der oft beschworene Spieltisch und der tägliche Aufenthalt im Buchladen, (...). (...) Durch seine Stellung war Lessing in der einzigartigen Lage, hinter den Kulissen auf die ökonomischen Kriegsoperationen des Königs blicken zu können. Denn Tauentzien hatte als Generalmünzdirektor direkt mit den drastischen Münzverschlechterungen zu tun, durch die Friedrich II. seine Kriege finanzierte, indem er Silbergeld weit unter dem eigentlichen Silberwert ausprägen ließ.“<sup>105</sup>

So musste der Dichter schon zu Beginn seiner Zeit im Dienste des Generals ein Antwortschreiben auf eine Anfrage des Ministers Schlaberndorff über die Münzsituation in Breslau übernehmen.<sup>106</sup> Über die Jahre hinweg war er mit einigen Schreiben dieser Art konfrontiert, auch im letzten überlieferten Amtsbrief setzte sich Lessing mit monetären Problemen auseinander.<sup>107</sup>

Über die Zustände nach dem Krieg gibt auch der Historiker und Kriegszeuge Johann Wilhelm von Archenholz in *Geschichte des Siebenjährigen Krieges* Auskunft:

„In vielen Provinzen gingen die Weiber hinterm Pflug, und auch die übrigen schweren Landarbeiten wurden von Mädchen getan. In anderen Provinzen aber fehlten auch diese.

---

<sup>102</sup> Vgl. Dyck, 1981: S. 33-34.

<sup>103</sup> Vgl. Dyck, 1981: S. 34.

<sup>104</sup> Vgl. Dyck, 1981: S. 35ff.

<sup>105</sup> Dyck, 1981: S. 41.

<sup>106</sup> Vgl. Dyck, 1981: S. 41.

<sup>107</sup> Vgl. Dyck, 1981: S. 42.

Man sah große Strecken fruchtbares Land, wo die Spuren des vormaligen Ackerbaues nicht mehr merkbar waren.<sup>108</sup>

Wie Dyck außerdem schildert, betrug die „Zahl der Freibataillone“ gegen Ende „des Krieges 21, also zwischen 10 000 und 15 000 Mann, von denen Anfang März 1763 plötzlich eine große Anzahl auf der Straße saßen“.<sup>109</sup> Sie waren im Krieg vor allem zur Plünderung der Vorräte des Gegners, Eintreibung von Kontributionen, Rekrutierung neuer Soldaten für reguläre Truppen und manchmal auch zur Vorhut bei Schlachten eingesetzt worden und mussten danach ohne Entschädigung abdanken. Darunter waren auch Offiziere, die aus dem Ausland geholt wurden, da es der preußischen Armee an solchen mangelte.<sup>110</sup> Diese Praxis spiegelt sich bei Lessings Drama in der Figur des Tellheims wider, auf die ich bei der Analyse der Inszenierungen noch näher eingehen werde.

Wie aus der Literatur zu Lessing und aus den Briefen des Dichters hervorgeht, war dieser weder Patriot, noch verherrlichte er den Krieg oder schrieb Kriegsliteratur. Er äußerte sich in seinen Briefen sogar dezidiert gegen den Krieg, unter anderem, da ihn dieser an seiner Europareise hinderte. In *Minna von Barnhelm* verarbeitet der Dichter die Geschehnisse des Siebenjährigen Krieges, ohne diesen jedoch zu idealisieren. Lessing zeigt in seinem Lustspiel lediglich das Schicksal eines Majors auf, der nach dem Krieg mittellos entlassen wurde, ohne es zur Hauptthematik des Dramas zu machen. Die Komödie spielt zur Zeit des Friedens, der Krieg ist somit nur ein Randthema, welches die Ausgangssituation der eigentlichen Handlung erklärt. Wie Lessings Position von der nationalsozialistischen Ideologieproduktion umgedeutet und seine *Minna* ideologisch aufgeladen wurde, werde ich in den folgenden Kapiteln herausarbeiten.

### **2.3 Das Lessingverständnis in der NS-Zeit**

Angesichts der politischen Gegebenheiten und der von Sittlichkeit geprägten Sexualmoral, verwundert es kaum, dass die ‚deutschen Dichter‘ an den Theatern bevorzugt wurden. Die Historikerin Sybille Steinbacher zeigt in *Wie der Sex nach Deutschland kam* die enge Verflechtung der Sexualmoral und der NS-Ideologie auf. Anfang des 20. Jahrhunderts verbreiteten sich nach Steinbacher die neuen Medien im

---

<sup>108</sup> Archenholz, Johann Wilhelm, von: Geschichte des siebenjährigen Krieges in Deutschland. Band 2. Frankfurt am Main: [s.n.], 1793. S. 257.

<sup>109</sup> Dyck, 1981: S. 85.

<sup>110</sup> Dyck, 1981: S. 83-85.

Deutschen Reich wie ein Lauffeuer. Groschenhefte, Zeitschriften, Postkarten mit Aktdarstellungen und Witzblätter, „in denen Frivolitäten großen Raum einnahmen“, kamen sehr rasch in Umlauf.<sup>111</sup> Besonders das Bürgertum sorgte sich um die Moral der Bevölkerung. Bald wurde die Abwehrhaltung gegenüber dieser Modernisierungsdynamik institutionalisiert und eine christliche Sittlichkeitsbewegung formierte sich. Ihre politische Ausrichtung war dabei klar antisozialdemokratisch. Vor allem trieb sie die Angst, die Kontrolle über die nicht bürgerlichen Schichten zu verlieren.<sup>112</sup>

Nach Steinbacher sprach sich der Generalsekretär des Volkswartbundes bereits 1928 gegen die Amerikanisierung der deutschen Bevölkerung aus. Ende der 40-er Jahre echauffierte er sich vor allem über die deutschen Illustrierten, welche nach amerikanischer Vorlage das Liebesleben von Funktionären veröffentlichten und erotische Darstellungen verbreiteten. Er stellte etliche Strafanzeigen, welcher sich die staatlichen Behörden annahmen.<sup>113</sup> Im Dritten Reich fiel dem Volkswartbund endlich die erwartete Anerkennung von Seiten des Staates sowie gesellschaftlicher Einfluss zu. Bis zum Ende des Krieges arbeitete er mit Polizei und Justiz des NS-Regimes zusammen, welche ab 1933 für die Umsetzung der Sittlichkeit verantwortlich waren.<sup>114</sup> Sexualität war damit im Dritten Reich sowohl ein politisch als auch juristisch definierter Begriff:

„Das Denk- und Handlungsmuster ‚Sittlichkeit‘ verlor im NS-Staat nichts von seiner gesellschaftlichen Relevanz. Es wurde kurzerhand rassistisch überformt und gegen Juden, homosexuelle, ‚Wehrkraftzersetzer‘ und andere ‚Gemeinschaftsfremde‘ angewendet. (...) Gerichte legten juristisch fest, was unter Geschlechtsverkehr zu verstehen sei, und das Sexualverhalten blieb weiterhin Gegenstand polizeilicher Ermittlungen.“<sup>115</sup>

Die Sittlichkeit diente in diesem Sinne der ‚Volksgesundheit‘. 1935 wurde von Goebbels das Schmutz- und Schund-Gesetz aus der Zeit der Weimarer Republik außer Kraft gesetzt, da nun die Reichsschrifttumskammer statt den Prüfstellen zur Kontrolle der Publizistik eingesetzt wurde, der Volkswartbund arbeitete allerdings weiterhin mit.<sup>116</sup>

Trotz dieser Entwicklungen verschwanden die ‚ausländischen‘ Stücke anfangs jedoch nur langsam von den ‚deutschen‘ Bühnen, wie Boguslaw Drewniak beschreibt:

---

<sup>111</sup> Steinbacher, Sybille: Wie der Sex nach Deutschland kam: Der Kampf um Sittlichkeit und Anstand in der frühen Bundesrepublik. München: Siedler-Verlag, 2011. S. 21.

<sup>112</sup> Vgl. Steinbacher, 2011: S. 21- 22.

<sup>113</sup> Vgl. Steinbacher, 2011: S. 47.

<sup>114</sup> Vgl. Steinbacher, 2011: S. 39.

<sup>115</sup> Steinbacher, 2011: S. 40.

<sup>116</sup> Vgl. Steinbacher, 2011: S. 41.

„(...), denn in den ersten Jahren nach der Machtergreifung glaubte der NS-Staat es sich noch nicht erlauben zu können, Deutschlands internationales Prestige durch eine allzu rigorose nationalistische Theaterpolitik zusätzlich zu belasten. Daher verbannte man – und auch das nur schrittweise – lediglich die ausländischen Theaterstücke von den Bühnen, deren Thema oder Autor unmittelbar mit dem NS-System kollidierten.“<sup>117</sup>

Lessings Dramen mussten nicht von den Theatern NS-Deutschlands weichen. Ganz im Gegenteil: Es ist bemerkenswert, inwiefern der Dichter im Nationalsozialismus eine Aufwertung erfuhr. Von seiner Popularität zeugen etliche, ihm zu Ehren verfasste Werke der nationalsozialistischen Ideologieproduktion. Diese verfolgen jedoch nicht primär das Ziel, dem Dichter zu huldigen. Sie schreiben ihm viel mehr Eigenschaften wie Patriotismus oder Nationalismus zu, um ihn schlussendlich als ‚echten deutschen Künstler‘ darzustellen. Einige Schriften beschäftigen sich damit, Lessings ‚deutsche Wurzeln‘ herzuleiten. Die Vereinnahmung von Dichtern und Autoren war eine gängige Praxis im Nationalsozialismus. So stellte auch der Leiter der Theatersammlung der Nationalbibliothek Joseph Gregor Shakespeare in seinem gleichnamigen Werk in der Auflage des Jahres 1941 paradoxerweise als ‚deutsch‘ dar, wie folgendes Zitat aus dem Vorwort des Buches veranschaulicht: „Während (...) in seinem Heimatlande noch dichtes Gestrüpp über dem Wirken William Shakespeares lag, war deutsches Theater und deutsche Dichtung schrittweis (sic!) zu ihm gedrungen und hat ihn uns eigen gemacht.“<sup>118</sup> Weiters vereinnahmt er Shakespeare, indem er seinen Geist von seiner Person, dessen Abstammung eine nicht-deutsche ist, trennt. England habe dem Schriftsteller zu wenig Beachtung geschenkt, während die Deutschen sein Talent erkannten und sich ihn aneigneten.<sup>119</sup> Das Vorwort macht Gregors Lage deutlich: Er geriet im Nationalsozialismus sichtlich unter Legitimationsdruck, seine Beschäftigung mit einem englischen Dichter zu verteidigen. In der Neuauflage 1941 stellt Gregor Shakespeare daher auf verquere Art und Weise als deutschen Dramatiker dar und rechtfertigt damit seine Auseinandersetzung mit ihm und dessen Werke.

Ein Beispiel für die Vereinnahmung Lessings durch die nationalsozialistische Ideologieproduktion ist die Inauguraldissertation *Die Anlage der Persönlichkeit Gotthold E. Lessings* aus dem Jahre 1941, geschrieben an der Philosophischen Fakultät der Universität Wien. Hierin versucht der Dissertant Franz Körber Lessings ‚deutsche

---

<sup>117</sup> Drewniak, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-1945. Düsseldorf: Droste Verlag, 1983. S. 244.

<sup>118</sup> Gregor, Joseph: Shakespeare. München: R. Piper & Co., 1941. S. 7.

<sup>119</sup> Vgl. Gregor, 1942: S. 7f.

Abstammung‘ zu beweisen und untersucht seinen ‚Stamm‘ und seinen ‚Boden‘. Schon in den Vorbemerkungen wird das Anliegen der Dissertation ersichtlich: „Kein Volk sonst nimmt so leidenschaftlich für alles, was sein Herz bewegt, oder sein Gehirn sich zu untersuchen vornimmt, seine eigenen Großen als Sinnbilder der treibenden Kräfte.“<sup>120</sup> Das erste Kapitel trägt den Titel ‚Der Boden‘ und untergliedert sich in die Teilbereiche ‚Stamm‘, ‚Volk‘ und ‚Familie‘. Hierin versucht Körber über mehrere Seiten hinweg, die deutschen Wurzeln Lessings zu erforschen.<sup>121</sup> Dies erinnert an die Theorie der deutschen Stämme des Literaturhistorikers Josef Nadler, der als Berichterstatter bei der Dissertation neben Dietrich v. Kralik ausgewiesen ist. Nadler beschäftigte sich in seiner *Literaturgeschichte des deutschen Volkes* mit der Frage der ‚Zusammensetzung‘ und Herkunft des deutschen Volkes.<sup>122</sup> Während Nadler in den vor dem Dritten Reich erschienenen Auflagen noch von einer ‚Rassenvermischung‘ spricht, wenn er die Entwicklung des ‚deutschen Volkes‘ erläutert, sind in der Auflage von 1938-1941 die nationalsozialistischen Grundzüge seiner Theorien unverkennbar. So beschwört er im ersten Band in der Neuauflage von 1939 die Durchsetzung der nordisch-germanischen Rasse.<sup>123</sup>

Auch in seinem Buch *Das stammhafte Gefüge des Deutschen Volkes* legt er seine Theorien bezüglich der ‚deutschen Stämme‘ dar. Hierin beschreibt er unter anderem die Einzigartigkeit des ‚deutschen Volkes‘, die es gegenüber anderen Völkern abhebt:

„Müssen die, um zu ersetzen, was sie leiblich und geistig verleben, sich aus fremden Blute wieder auffrischen, so vermag sich das deutsche Volk, rassengeschichtlich mit den Völkern des Westens und des Ostens verbunden, aus den eingefaßten Quellen seines Innern zu verjüngern. (...) Nur mit solcher Anlage, die den Volkskörper immer wieder aus der Gesundheit seiner nordischen Urkräfte erneuert, ist das deutsche Volk, im Herzen des Erdteils dem fruchtbaren Druck von allen Seiten preisgegeben, durch mehr als ein Jahrtausend schier hoffnungsloser Niederbrüche immer wieder Herr geworden.“<sup>124</sup>

---

<sup>120</sup> Körber, Franz: Die Anlage der Persönlichkeit GOTTHOLD E. LESSINGS. Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades. Wien: Philosophische Fakultät der Universität Wien, 1941. S. XI.

<sup>121</sup> Vgl. Körber, 1941: S. 1ff.

<sup>122</sup> Siehe: Nadler, Josef: *Literaturgeschichte des deutschen Volkes. Dichtung und Schrifttum der deutschen Stämme und Landschaften.* Band 1-4. Berlin: Propyläen-Verlag, 1884-1963.

<sup>123</sup> Vgl. Nadler, Josef: *Literaturgeschichte des deutschen Volkes. Dichtung und Schrifttum der deutschen Stämme und Landschaften.* Band 1, Volk. Berlin: Propyläen-Verlag, 1939. S.3ff.

<sup>124</sup> Nadler, Josef: *Das stammhafte Gefüge des Deutschen Volkes.* 4., Auflage. München: Verlag Michael Beckstein, 1941. S. 9.

Hier wird deutlich, dass sich das ‚deutsche Volk‘ nach Nadler nicht mit den anderen Völkern verbindet, sondern sich viel mehr aus sich selbst heraus ‚verjüngern‘ kann. Diese ‚Rassenreinheit‘ mache es besonders.

Was Körber anbelangt, so wird in seiner Inauguraldissertation vor allem deutlich, dass Lessing von einigen NationalsozialistInnen unter anderem aufgrund seines slawischen Namens nicht als ‚deutsch‘ gesehen wurde, weswegen auf Seiten der nationalsozialistischen Ideologieproduktion wohl ein gewisser Legitimationsdruck entstand, die Beliebtheit des Dichters im Dritten Reich sowie die zahlreichen Inszenierungen resp. Aufführungen seiner Bühnenerwerke zu rechtfertigen. Darüber hinaus wurde der Vorwurf laut, dass Lessing ein Jude war, was einen weiteren, triftigen Grund zur Rechtfertigung dargestellt haben mag.<sup>125</sup> Dieser Aufgabe scheint Körber in seiner Dissertation gerecht zu werden. Er leitet Lessings Namen vom slawischen ‚Lessigk‘ ab und kommt dabei zu folgendem Ergebnis:

„Gotthold Ephraim Lessing besäße dann alle im männlichen Geschlechtskernstaat gekoppelten Erbanlagen dieses slawischen Urahns, alle anderen Erbanlagen wegen des großen Generationsabstandes wohl kaum. Das ist aber bei einer großen Anzahl oft der bedeutendsten und besten Deutschen (...) der Fall, beweist also gar nichts gegen die deutsche Volkszugehörigkeit Lessings.“<sup>126</sup>

Trotz seiner teilweise slawischen Wurzeln sieht Körber also keinen Grund darin, Lessing nicht als ‚deutsch‘ anzusehen. Folglich analysiert er Lessings Vorfahren näher und diskutiert die sich daraus ergebenden Erbanlagen lange und ausufernd. Am Schluss steht für Körber endgültig fest, dass Lessing ‚Deutscher‘ war. Die Dissertation zeigt, dass es die nationalsozialistische Ideologieproduktion verstand, selbst einen Dichter aus dem 18. Jahrhundert - eine Zeit der Aufklärung, Befreiung des Geistes und Stärkung des Individuums - in ihrem Sinne auszulegen.

Auch der deutsche Schriftsteller Rudolf Bach schreibt in dem Vorwort seines 1940 herausgegebenen Werkes *Der Aufbruch des deutschen Geistes* über Lessing, Klopstock und Herder: „Sie aus dem Blickwinkel unseres eigenen, bewegten Lebensstages, in dem wir uns stärker denn je als Erben einer unvergleichlichen Vergangenheit bewähren

---

<sup>125</sup> Vgl. Körber, 1941: S. 2-3.

<sup>126</sup> Körber, 1941: S. 7-8.

müssen, andeutend wieder zu vergegenwärtigen, ist die Absicht dieses Büchleins.<sup>127</sup> Das Buch besteht aus drei Aufsätzen zu den oben erwähnten Persönlichkeiten. Wie das Vorwort – verfasst in Oberbayern im Juli 1939 – verrät, handelt es sich dabei um eine nachträgliche Zusammenfügung der drei Aufsätze, die zu unterschiedlichen Zeiten entstanden sind. Laut Autor gehören sie ohnehin zusammen, da sie miteinander verbunden sind:

„Lessing, Klopstock und Herder: jeder von ihnen eine großartig entschiedene, ausgeprägte Gestalt, und doch jeder mit jedem wissentlich oder unwissentlich verbunden, den gleichen Zielen zugeschworen und von der gleichen geschichtlichen Atmosphäre umhüllt, jener Atmosphäre, in der sich gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts der wunderbare Aufbruch, das verjüngte Zu-sich-Selber-Kommen des deutschen Geistes vollzog, von dem wir noch immer zehren.“<sup>128</sup>

Bach vereinnahmt in seinem Buch Lessing, Klopstock und Herder, um vom ‚Aufbruch des deutschen Geistes‘ zu sprechen. Er etabliert Lessing damit ganz klar als ‚deutschen‘ Dichter und scheint dessen Ideen für die nationalsozialistische Ideologie dienlich machen zu wollen.

Bezeichnenderweise beginnt Bach mit einer Beschreibung des Bildnisses Lessings, wobei er vor allem auf seine Gesichtszüge, seine Nase und seinen Mund eingeht.<sup>129</sup> Diese Analyse des Antlitzes ist typisch für die nationalsozialistische Ideologie. Die Fixierung auf die Physiognomie und die damit verbundenen Zuschreibungen erinnern stark an die Rassenlehre, vor allem wenn Bach in Lessings Gesichtszügen „Helle, Ernst und Zucht der Freiheit“ gleichermaßen ausgeprägt sieht.<sup>130</sup> Anschließend erläutert Bach die Tätigkeit des Dichters als Aufklärer und interpretiert dessen Überlegungen zum Individualismus. Lessing habe – im Gegensatz zu seinen Vorgängern – die nötige Einsicht besessen. Entgegen einem freien Individuum setze Lessing nun wieder die Bindung.<sup>131</sup> Vor allem spannend erscheint hier seine Auslegung von Lessings individualethischen Gedanken: „Den lösenden Impulsen des großen Dynamikers Herder fügte er, der große Statiker, die bindenden Impulse hinzu, dem weiblich-mütterlichen, hingebenden, einführenden Prinzip das männliche, kritisch-auswählende und formende, (...)“<sup>132</sup> Lessings Überlegungen über den Individualismus sieht Bach hier in der Rolle der Frau als Mutter und ihr

---

<sup>127</sup> Bach, Rudolf: Der Aufbruch des deutschen Geistes. Lessing – Klopstock – Herder. Markkleeberg bei Leipzig: Karl Rauch Verlag, 1940. S. 6.

<sup>128</sup> Bach, 1940: S. 5.

<sup>129</sup> Vgl. Bach, 1940: S. 9-10.

<sup>130</sup> Bach, 1940: S. 10.

<sup>131</sup> Vgl. Bach, 1940: S. 12-14.

<sup>132</sup> Bach, 1940: S. 13-14.

gegenüber, praktisch unzertrennlich, den Mann als formgebende Kraft, als Erschaffer und Beschützer.

Auch dem Dichter selbst attestiert er „das Soldatische“ und zwar „nicht nur im Sinne persönlicher Tapferkeit, sondern auch im geistigeren Sinne des Taktisch-Strategischen“.<sup>133</sup> Wenn Bach schließlich auf die Polemiken Lessings zu sprechen kommt, scheint sich dieser überhaupt in einen Soldaten zu verwandeln. Diese seien „in der Lust am Kampf wie in der überlegten, dabei immer beweglich gehaltenen Planmäßigkeit des Aufbaues wirkliche Feldzüge, in denen alle Arten von Verteidigung und Angriff vorkommen.“<sup>134</sup> Darüber hinaus lobt Bach vor allem Lessings Talent für die „Schönheit“, „Klarheit“ und „Schlagkraft“ seiner Worte.<sup>135</sup> Anschließend widmet er sich Lessings Theaterschaffen, besonders hebt er dabei das Lustspiel *Minna von Barnhelm* hervor. Bach spricht den Figuren in dem Drama keine große Schärfe zu, sie würden alle wie Lessing selbst sprechen.<sup>136</sup> „Was sie dennoch so lebensvoll herausmodelliert“ ist nach Bach „die ursprüngliche szenische Vorstellung, die eine solche Eindringlichkeit besitzt, daß sie, wo es nötig wird, auch das ‚Darumherum‘, das Milieu, die Stimmung aus sich selbst erzeugt.“<sup>137</sup> Wie die Rollen in den ausgewählten Inszenierungen von den Kritikern gedeutet werden und warum das von Bach angesprochene ‚Milieu‘ an Bedeutung gewinnt, werde ich bei der Untersuchung der Inszenierungen zeigen.

Darüber hinaus widmete der deutsche Schriftsteller Edgar Maass 1938 den ersten Band der Reihe *Die Dichter der Deutschen* Lessing. Er rollt darin Lessings Leben sowie auch seine Zeit in Kamenz, Meißen, Leipzig, Berlin, Hamburg und Breslau auf und hält Lobreden auf den Dichter. Nach der *Neuen Deutschen Biographie* studierte Maass nach dem Ersten Weltkrieg Chemie in München und Hannover und fing erst später zu schreiben an:

„Wegen schlechter Berufsaussichten in Deutschland ging er 1926 in die USA, wo er in verschiedenen Städten chemische Fabriken leitete. M. heiratete in den USA und wurde

---

<sup>133</sup> Bach, 1940: S. 15.

<sup>134</sup> ebd.

<sup>135</sup> Bach, 1940: S. 16.

<sup>136</sup> Vgl. Bach 1940: S. 23.

<sup>137</sup> Bach, 1940: S. 23.

1933 amerikan. Staatsbürger. 1934 kehrte er nach Hamburg zurück, um als Schriftsteller zu arbeiten, (...).<sup>138</sup>

Zudem wird in der Biographie Maass' Monographie über Lessing erwähnt:

„Lessing ist mit der biographischen Studie ‚Lessing‘ (1938), die erkennbar gegen das NS-Regime gerichtet ist, wandte sich M. historisch-biographischen Themen zu, mit denen er von nun an seine Absicht, in einfachen Sätzen die Wirklichkeit des Lebens vor Augen zu führen‘ verwirklichte.“<sup>139</sup>

Demnach wandte sich Maass mit dem Buch gegen die nationalsozialistische Ideologie. Dass er kein Vertreter dieser war, legt auch die Tatsache nahe, dass er 1938 endgültig in die USA emigrierte.<sup>140</sup>

Wie begeistert Maass von Lessing war, wird bereits im Vorwort der Monographie deutlich, wenn der Schriftsteller meint: „Das deutsche Drama aus der Wiege zu heben, war einem Manne bestimmt, der an kluger Einsicht, an kämpferischer Beharrlichkeit und an tiefmenschlicher Ehrlichkeit einzigartig in den Literaturen der Völker dasteht.“<sup>141</sup> Der Autor hebt hier die Ehrlichkeit und Klugheit Lessings hervor, wobei er ihm auch ‚kämpferische Beharrlichkeit‘ attestiert, was an den NS-Jargon erinnert. Darüber hinaus ist das Buch sehr affirmativ und polemisch verfasst. Es stellt in diesem Sinne kein wissenschaftliches, sondern ein biographisches Werk dar. Bereits der erste Satz lässt dies erkennen: „Sachsen und das benachbarte Thüringen haben dem deutschen Volk seine größten religiösen Verkünder geschenkt.“<sup>142</sup>

Maass schildert Lessings Leben, von der Geburt über sein Schülerdasein und seine ersten poetischen Versuche bis hin zur Entstehung seiner Meisterwerke. Er beschreibt die Aufenthaltsorte des Dichters, seine Bildung sowie sein außerordentliches Talent. Dabei geht er auch auf die Entstehung von *Minna von Barnhelm* ein. Dies tut er nicht, ohne zuvor über den Siebenjährigen Krieg und dessen Bedeutung zu sprechen: „Erst die Taten des Siebenjährigen Krieges, (...), gaben den Deutschen wieder das Gefühl der nationalen Zusammengehörigkeit, ohne welches eine große Literatur und ein umfassendes Theater

---

<sup>138</sup> Laugwitz, Uwe: Maass, Edgar. In: Bayerische Akademie der Wissenschaften, Historische Kommission (Hg.): Neue Deutsche Biographie. Band 15. Berlin: Duncker & Humblot, 1987. S. 598.

<sup>139</sup> Laugwitz, 1987: S. 598.

<sup>140</sup> Vgl. ebd.

<sup>141</sup> Maas, Edgar: Lessing. Die Dichter der Deutschen, Band 1. Stuttgart: Cotta-Verlag, 1938. S. 5.

<sup>142</sup> Maass, 1938: S. 6.

undenkbar sind.“<sup>143</sup> Maass sieht den Krieg somit nicht nur als maßgeblich für das Stück, sondern für die gesamte Entwicklung der Literatur und des Theaters an. Darüber hinaus lässt sich in dem Zitat eine nationalistische Tendenz erkennen. Bei seinen Ausführungen zu *Minna von Barnhelm* ist diese ebenfalls zu erkennen: „Durch den großen zeitgeschichtlichen Hintergrund des Werkes, dieser ‚wahrhaften Ausgeburt des Siebenjährigen Krieges‘, wird der Blick der deutschen Bühne auf das Schicksal, die Geschichte des deutschen Volkes gelenkt, (...)“<sup>144</sup> Maass sieht die Kriegsgeschehnisse als zentral für das Drama an, seine Deutung ist wiederum nationalistisch gefärbt. Durch den geschichtlichen Hintergrund würde die Aufmerksamkeit auf das deutsche Theater und in weiterer Folge auf das ‚deutsche Volk‘ gerichtet werden.

Gegen Ende der Monographie fasst Maass schließlich noch einmal seine Begeisterung für den Dichter zusammen:

„In der Tat ist Lessing, der demselben Volksstamm wie Eckhart und Luther angehört, neben diesen beiden Männern vielleicht unser bedeutendster religiöser Verkünder und Kämpfer. Die Reformation unserer Literatur, unserer Bühne verdanken wir Lessing, (...), (...) weil nur ein lauterer, von keiner Lüge befleckter Geist, dem der Kampfesmut immer wieder aus nieversiegenden Quellen eines ritterlichen Glaubens zuflöß, sich der Riesenaufgabe der Reinigung und Aufrichtung der zerfallenen deutschen Kunst mit Erfolg unterziehen konnte.“<sup>145</sup>

Für Maass ist Lessing also ein „von keiner Lüge befleckter Geist“, welcher die ‚deutsche‘ Kunst zusammenhielt. Er spricht jedoch zuvor vom „religiösen Verkünder“ und von der „Reinigung“ der ‚deutschen‘ Kunst, was wiederum an den NS-Jargon erinnert. Auch wenn sich Maass laut der *Neuen Deutschen Biographie* mit seinem Lessing-Buch gegen die Ideen der nationalsozialistischen Ideologieproduktion in Deutschland richtet, so weist dieses doch an einigen Stellen zumindest nationalistische Tendenzen auf. Immerhin sieht er Lessing „demselben Volksstamm“ wie Luther zugehörig, welcher durch seine antijudaistische Einstellung von den NationalsozialistInnen als Wegbereiter für die Judenverfolgung gesehen wurde.

Die intensive Beschäftigung der nationalsozialistischen Ideologieproduktion mit Lessing macht deutlich, wie populär der Dichter damals war und welche Bedeutung es daher hatte, diesen als ‚deutsch‘ zu klassifizieren. Doch auch außerhalb Deutschlands fand eine

---

<sup>143</sup> Maass, 1938: S. 40.

<sup>144</sup> Maass, 1938: S. 43.

<sup>145</sup> Maass, 1938: S. 93.

Auseinandersetzung mit Lessing statt. Deziert gegen die NS-Interpretation des Dichters wendet sich Friedrich Joseph Schmitz in seinem 1941 herausgegebenen Buch *Lessings Stellung in der Entfaltung des Individualismus* an der *University of California*, wenn er über Lessing schreibt:

„Nicht Erziehung der Menschheit zum Gehorsam gegenüber äußeren Gesetzen, sondern Entwicklung des individuellen Menschen schwebt ihm vor Augen. Es ist das Humanitätsideal, das angestrebt wird und das nur bestehen kann mit dem Individuum, welches nicht durch ihm fremde Gesetze zur Gleichförmigkeit mit anderen gezwungen wird, sondern im Besitze seiner Freiheit seine moralische Entwicklung bestimmt und sein moralisches Verantwortungsgefühl der Mitwelt gegenüber erlebt.“<sup>146</sup>

Friedrich Joseph Schmitz könnte seinem Namen nach deutscher Emigrant gewesen sein. Er scheint allerdings in keinem der eingesehenen Emigrationshandbücher auf, daher können nur schwer Aussagen über seine Person und seine Herkunft getroffen werden. Das Werk über Lessing verfasste er an der *University of California* in deutscher Sprache. Darüber hinaus lassen sich auch weitere Werke finden, bei welchen er als Autor resp. Co-Autor fungierte. So wurde 1944 seine Studie *The Problems of Individualism and the Crisis in the Lives of Lessing and Hamann* im Rahmen der Serie *University of California Publications in modern philology* ebenfalls in Berkeley, Los Angeles, im Verlag *University of California Press* veröffentlicht. Dass sich Schmitz mit der deutschen Sprache auseinandersetzte, ist an dem Werk *Learning German, a natural approach to the living language*, welches er gemeinsam mit William Kurath schrieb, zu erkennen. Das Buch wurde 1948 im Appleton-Century-Crofts-Verlag in New York publiziert. Zudem gab er mit Emil Theodore Hieronymus und H. Penn einige Ausgaben der *Bay Cities Series* heraus. Diese wurden von der *University of California* gesponsert und umfassten unter anderem die Werke *Journals of the Golden Gate, 1846-1936 (1936)*, *Journals of the Bay Cities, 1854-1936 (1936)*, *Russian California, 1805-1841 (1937)* und *Careers of the Mining Engineers of the University of California, Berkeley, 1865-1936 (1936)*. Wie aus den Büchern hervorgeht, haben sich die Autoren darin mit lokalen Ereignissen wie beispielsweise dem Journalismus in San Francisco auseinandergesetzt. Schließlich erscheint es auf jeden Fall lohnenswert, Nachforschungen über die Person Friedrich Joseph Schmitz anzustellen. In vorliegender Arbeit konnte ich aufgrund des zeitlich begrenzten Rahmens keine genaueren Angaben herausfinden.

---

<sup>146</sup> Schmitz, Friedrich Joseph: *Lessings Stellung in der Entfaltung des Individualismus*. University of California Publications in Modern Philology, Volume 23. Berkeley: University of California Press, 1941. S. 147.

Bei der Betrachtung von Schmitz' Auseinandersetzung mit Lessing wirken die zuvor dargestellten ideologischen Zuschreibungen besonders grotesk. Schmitz setzt dem von der nationalsozialistischen Ideologieproduktion erzeugten Bild Lessings ein völlig konträres gegenüber und richtet sich mit seiner Wortwahl konkret gegen die NS-Ideologie. Er hebt besonders die Wichtigkeit der Individualität bei Lessing hervor. In seiner Philosophie sei die Befreiung des Individuums vordergründig, der Dichter betone die „zu ehrende Individualität der Völker und Nationen“.<sup>147</sup> Schmitz' Ziel ist es, Lessing als Individuum und seine Ideen zum Individuum zu analysieren. Dies betont er bereits zu Beginn des Buches, wenn er schreibt: „(...); ebenso sicher ist es aber auch, daß man im Rahmen der geistesgeschichtlichen Entwicklung gerade den Einsatz und die individuelle Leistung Lessings betonen muß – wo es um eine gerechte und umfassende Wertung der Lessingschen Individualität geht.“<sup>148</sup>

Schmitz wendet sich gegen eine allzu einheitliche Behandlung der aufklärerischen Ideen oder eine Untersuchung der Aufklärung als Epoche. Ihm ist es ein Anliegen, Lessing als Mensch zu untersuchen, und seine Ideen im Kontext der Aufklärung zu analysieren.<sup>149</sup> Auch auf seine eigene Gegenwart kommt Schmitz im ersten Kapitel angesichts seiner Erläuterungen über das aufklärerische Gedankengut zu sprechen. Dies scheint besonders aufschlussreich, da es der nationalsozialistischen Auffassung diametral entgegensteht:

„Unsere Kultur wurzelt in jener Wandlung vom primitiven, unwissenden, gläubigen zum denkenden, wissenden, kritischen Menschen; sie begann mit dem Erwachen zur Selbstständigkeit und der damit fortschreitenden Befreiung des Menschen von jahrhundertelanger Bevormundung, mit der Hinwendung vom allbestimmenden System zur eigenen Individualität.“<sup>150</sup>

Im Kontext der Gegenwartsbezüge, die Schmitz anstellt, könnte er mit dem allbestimmenden System auf das nationalsozialistische Regime abzielen, das eben dies tut, wovon sich der Mensch nach Schmitz seit der Aufklärung Stück für Stück entfernt hat. Zudem beschreibt er im ersten Kapitel die Entfaltung des Individuums in den verschiedenen Epochen und bezieht sich auch hier immer wieder auf die Gegenwart. Er sieht dabei das Problem des Individuums, das sich alleine gegen die ihm nicht wohlgesinnte Welt stellt:

---

<sup>147</sup> Schmitz, 1941: S. 143.

<sup>148</sup> Schmitz, 1941: S. 2.

<sup>149</sup> Vgl. Schmitz, 1941: S. 1ff.

<sup>150</sup> Schmitz, 1941: S. 3-4.

„(...): Der mutige, aus spontanem Selbstgefühl heraus handelnde Mensch stemmt sich gegen eine dem Individuum feindlich gesinnte Welt und behauptet seine Eigenart gegenüber allem Zwang und aller Unterdrückung; Selbstbefreiung, aber auch Vereinzelung sind das Resultat. Erst der tiefer in sich hineinsehende, denkende Mensch erlebt dann zugleich in seiner Individualität auch deren Einmaligkeit und Endlichkeit und strebt darüber hinaus zu einer neuen, Gehalt und Dauer gebenden Bindung.“<sup>151</sup>

Im Weiteren beschäftigt sich Schmitz mit den Gedanken der Aufklärung. Er verdeutlicht, dass die aufklärerischen Ideen nicht mit den Denkansätzen Lessings deckungsgleich sind. Um dies zu zeigen, analysiert er Gedichte und Briefe des Dichters und meint daraufhin: „Lessing war für seine Zeit der selbstständige, individuelle Geist, dem – (...) – die Inkongruenz zwischen seiner eignen, stark ausgeprägten Persönlichkeit und jeglicher nivellierender Norm zum Erlebnis wurde.“<sup>152</sup> Schmitz beschreibt Lessing ebenfalls als aufklärerische Kämpfernatur, jedoch nicht im kriegerischen Sinne, sondern mit dem Ziel „sich in aktiverem Protest mit dieser Gegenwart selbst auseinanderzusetzen und über sie hinauszugehen“.<sup>153</sup> Der Autor legt Lessings Weltanschauung die Gewissheit zu Grunde, dass sich die Menschen nicht zu Konformität zwingen lassen.<sup>154</sup> Lessing selbst nennt er den „ersten wirklich mündigen Deutschen.“<sup>155</sup> Der Dichter sei ein Kämpfer gegen den Zwang des Systems, die Entfaltung der eigenen Individualität stehe bei ihm an oberster Stelle.<sup>156</sup>

Darüber hinaus wurde in dem vom deutschen Philosophen Ernst Cassirer 1942 herausgegebenen Buch *Zur Logik der Kulturwissenschaften* eine Studie des schwedischen Philosophen Folke Leander veröffentlicht, in welchem dieser sich mit den Ideen Lessings auseinandersetzt. Auch bei seiner Studie wird schnell klar, dass Leander andere Ansichten vertritt als die nationalsozialistische Ideologieproduktion in Deutschland. Wie der Historiker Daniel B. Roth in der veröffentlichten Fassung seiner Dissertation *Hitlers Brückenkopf in Schweden* zeigt, hegte Schweden damals enge diplomatische Beziehungen mit Deutschland:

„Zur Sicherung des alle anderen Interessen überragenden schweden-politischen Ziels, der deutschen Rüstungsindustrie jenen ununterbrochenen Zufluss hochwertiger schwedischer Erze und Halbfertigprodukte zu sichern, auf den die Planer der deutschen Kriegswirtschaft zu keinen Zeitpunkt verzichten zu können glaubten, gab es für das NS-

---

<sup>151</sup> Schmitz, 1941: S. 3.

<sup>152</sup> Schmitz, 1941: S. 22.

<sup>153</sup> Schmitz, 1941: S. 95.

<sup>154</sup> Vgl. Schmitz, 1941: S. 144.

<sup>155</sup> Schmitz, 1941: S. 146.

<sup>156</sup> Vgl. Schmitz, 1941: S. 146.

Regime keinen mit weniger Risiko und Ressourcenaufwand verbundenen Weg, als den der Verhandlungen mit einer formal souveränen und neutralen, aufgrund vitaler wirtschaftlicher und sicherheitspolitischer Interessen aber zum Arrangement mit Deutschland geneigten schwedischen Regierung.“<sup>157</sup>

Obwohl die damals in Schweden regierende Partei der deutschen NSDAP zugeneigt war, verkehrte Folke Leander nicht in den konservativen Kreisen, die das NS-Regime unterstützten. Der schwedische Politikwissenschaftler Claes G. Ryn schildert in seinem Aufsatz *Non Videri Sed Esse*, dass Leander seine Opposition zum Nationalsozialismus sehr viel Kritik eingebracht hat: „His orientation ran counter to the predominant intellectual currents in his own country and his own time and earned him much opposition. But unfair criticism, lack of encouragement, and even isolation did not embitter him or make him lose interest in his work.“<sup>158</sup> Wie aus dem Aufsatz außerdem hervorgeht, war Ernst Cassirer Leanders Mentor bei seiner Dissertation. Cassirer verließ Deutschland aufgrund des nationalsozialistischen Regimes und ging 1933 nach Oxford. 1935 nahm er einen Lehrstuhl an der Universität Göteborg an. Später kehrte er allerdings auch Schweden aufgrund seiner Nähe zum Nationalsozialismus den Rücken und emigrierte in die Vereinigten Staaten, wo ihm ein Band der Schriftenreihe *Library of Living Philosophers* gewidmet wurde. Zu dieser Zeit hatten bereits einige schwedische Philosophen über Cassirer geschrieben, doch der Einzige, der bei dem Buch über Cassirer mitarbeiten durfte, war Folke Leander.<sup>159</sup> Der Band wurde einige Jahre später auch in Deutsch publiziert.<sup>160</sup> Seine Studie *Lessing als ästhetischer Denker* veröffentlichte Leander ursprünglich in deutscher Sprache. Diese wurde auch im Ausland gelesen und positiv rezensiert.<sup>161</sup> Im Gegensatz zu Schmitz' Werk scheint sie jedoch nicht explizit einen Kontrapunkt zu den Schriften der nationalsozialistischen Ideologieproduktion darstellen zu wollen. In seiner Herangehensweise und seinen Thesen hebt sich Leanders Beschäftigung mit Lessing trotzdem deutlich von den in Deutschland publizierten Schriften ab. Wie er im Vorwort seiner Studie über den Dichter etabliert, beschäftigt er

---

<sup>157</sup> Roth, Daniel B.: Hitlers Brückenkopf in Schweden. Die deutsche Gesandtschaft in Stockholm 1933-1945. Berlin: LIT Verlag, 2009. S. 331.

<sup>158</sup> Ryn, Claes G.: *Non Videri Sed Esse: Folke Leander (1910-1981)*. In: *Modern Age. A Quarterly Review*. 27 (1). 1983. S. 56.

<sup>159</sup> Vgl. Ryn, 1983: S. 58.

<sup>160</sup> Deutsche Fassung: Schilpp, Arthur (Hg.): Ernst Cassirer. Berlin: W. Kohlhammer Verlag, 1966

<sup>161</sup> Vgl. Ryn, 1983: S. 58.

sich stark mit der klassizistischen und antiromantischen Kulturkritik.<sup>162</sup> Dass er in Lessing einen modernen Denker sieht, wird ebenfalls deutlich, wenn er schreibt:

„Freimachen möchte ich mich nämlich von dem stereotypen Lessingbild, das uns einen neoklassizistischen Definitionsfabrikanten vorführt, dem es nur darauf ankommt, endgültige Präzisierungen von dem ewigen Wesen und Begriff jeder Gattung zu geben. Der wirkliche Lessing war ein ausgeprägt moderner Mensch. Will man ihn verstehen, muss man seine Persönlichkeit unter anderem Aspekt betrachten.“<sup>163</sup>

Damit wählt Leander eine vollkommen andere Herangehensweise, sich mit Lessing zu beschäftigen als die NS-Ideologieproduktion.

Leanders Buch gliedert sich in vier Kapitel, wobei eines der Zusammenfassung gewidmet ist. Zu Beginn arbeitet er die moderne Seite Lessings heraus und erklärt in seinem Resümee, dass für Lessing dieselben Gesetze in der Dichtung wie in der Wirklichkeit geltend waren. Die Weltordnung sollte nach Lessing in der Dichtung erkennbar sein.<sup>164</sup> Bereits im ersten Kapitel legt der Philosoph dar, dass der aristotelische Mimesis-Gedanke zwar auf viele Kunstgattungen anwendbar ist, Lessings Denken und Schreiben damit allerdings nicht erklärt werden kann. Nach Leander ist die Denkweise des Dichters keine Nachahmung der Wirklichkeit, sondern ein gestaltendes und schöpferisches Element, eine Handlung.<sup>165</sup> Wie Leander in seinem zweiten Kapitel weiters beschreibt, schließen sich in Lessings Denken Intellektualität und Phantasie nicht aus:

„Die ‚kalte‘ Verstandesmäßigkeit, gegen die der romantische Anti-Intellektualismus protestierte, war kalt, weil sie phantasielos war; aber Lessing wusste auch um eine Art intellektueller Aktivität der Phantasie selbst, eine gestaltende Aktivität, die dem Form und Zusammenhang gibt, was sonst in ein Chaos auseinanderfallen würde, (...).“<sup>166</sup>

Außerdem zeige Lessing, dass die „moderne theoretische Ästhetik“ mit den „Gedanken des Klassizismus“ vereinbar ist.<sup>167</sup> Dieses Zusammendenken sieht Leander als originelle Synthese an. Er rückt Lessing damit in ein anderes Licht als es die NS-ideologischen Schriften taten. Schließlich meint er gegen Ende der Studie: „Lessing ist vielleicht nicht so antiquiert wie viele glauben wollen; vielleicht muss man nicht nur nach rückwärts,

---

<sup>162</sup> Leander, Folke: Lessing als ästhetischer Denker. In: Cassirer, Ernst: Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien. Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1942: Kapitel 3. S. 3.

<sup>163</sup> Leander, 1942: S. 4.

<sup>164</sup> Vgl. Leander, 1942: S. 92.

<sup>165</sup> Vgl. Leander, 1942: S. 12.

<sup>166</sup> Leander, 1942: S. 61.

<sup>167</sup> Leander, 1942: S. 92.

sondern auch nach vorwärts sehen, wenn man ihn entdecken will.“<sup>168</sup> Für Leander ist Lessing also ein moderner Denker, welchen man auch dementsprechend betrachten und analysieren muss, ohne eine ‚antiquarische‘ Haltung dabei einzunehmen.

## 2.4 Nationalsozialistische Rolleninterpretation

Nach Rischbieter wurde *Minna von Barnhelm* zwischen 1933 und 1944 246-mal inszeniert. Interessanterweise gab es mit Kriegsbeginn besonders viele Inszenierungen, 34 alleine in der Spielzeit von 1939 bis 1940.<sup>169</sup> Hierbei stellt sich die Frage nach der Popularität des Dramas im Nationalsozialismus. Was machte seinen Erfolg aus? Wie wurde es gedeutet? Und vor allem: Wie wurde die Minna-Rolle interpretiert?

Die Germanistin Sibylle Schönborn erläutert in *Gotthold Ephraim Lessing. Minna von Barnhelm*, dass das Stück nach 1777 aufgrund seines Zeitbezuges sehr schnell wieder von den Bühnen verschwand.<sup>170</sup> Allerdings wurde es in der späteren Geschichte wiederentdeckt und für die Interessen der jeweiligen Machthaber dienlich gemacht:

„Im weiteren Verlauf der deutschen Geschichte wurde das Stück im Anschluss an Goethes Urteils (...) sehr bald als Drama nationaler Identitätsfindung unter preußischer Hegemonie vereinnahmt. Im Gegensatz zu Lessings Nathan gehörte Minna von Barnhelm während des Faschismus nicht zu den verbotenen Stücken. Eine zuverlässige Dokumentation zur Rezeption Lessings im Faschismus steht bis heute allerdings noch aus.“<sup>171</sup>

In der Tat scheint in Anbetracht der Forschungsliteratur zur *Minna von Barnhelm* kein Diskurs über die Instrumentalisierung des Lustspiels im Faschismus resp. im nationalsozialistischen Deutschland stattzufinden. Inwiefern konnte es für die NS-Ideologie dienlich gemacht werden?

Der Literaturwissenschaftler Günther Saße meint zur Interpretationsgeschichte des Dramas: „Das Stück ist viel gedeutet worden, ohne doch vieldeutig zu sein.“<sup>172</sup> Damit bringt er das Faszinierende an Lessings *Minna von Barnhelm* zum Ausdruck. Trotz seiner von Saße hervorgehobenen Eindeutigkeit hat das Drama nicht nur eine lange

---

<sup>168</sup> Leander, 1942: S. 96.

<sup>169</sup> Rischbieter, Henning (Hg.): Theater im „Dritten Reich“: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik. Seelze-Velber: Kallmeyer, 2000. S. 341.

<sup>170</sup> Vgl. Schönborn, Sibylle: *Gotthold Ephraim Lessing. Minna von Barnhelm*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2003. S. 126.

<sup>171</sup> Schönborn, 2003: S. 127.

<sup>172</sup> Saße, Günther: *Liebe und Ehe. Oder: Wie sich die Spontaneität des Herzens zu den Normen der Gesellschaft verhält. Lessings >>Minna von Barnhelm<<*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993. S. 7-8.

Aufführungsgeschichte, sondern auch eine große und ambivalente Interpretationsgeschichte aufzuweisen. Saße betont vor allem die Geschlossenheit des Lustspiels, welche solch umfassende Deutungsunterschiede ermögliche:

„Lessings Komödie zeichnet sich durch ein hohes Maß an Geschlossenheit aus – doch ist die Funktionalität der Teile so verdeckt, daß nur eine genaue Analyse den inneren Zusammenhang des dramatischen Geschehens zu erkennen vermag. Nicht die Subjektivität des Interpreten garantiert den Sinnzusammenhang des Dramas, sondern dessen Struktureigentümlichkeiten. (...) Dagegen verfehlt jeder punktuelle und isolierende Deutungszugriff das Eigentümliche der Komödie.“<sup>173</sup>

Vielleicht ist diese Eigenheit des Bühnenwerkes eine Erklärung dafür, warum es seit seiner Entstehung immer wieder erfolgreich zur Aufführung gelang. In der NS-Zeit war das Stück äußerst populär. Der Status des Lustspiels im Nationalsozialismus lässt sich schon alleine an der jeweiligen prominenten Besetzung erkennen, wie in *Dem Kleinen Volksblatt* anlässlich der Minna-Aufführung 1939 am Akademietheater beschrieben wird: „Immer schon hat Lessings ‚Minna von Barnhelm‘ auf unseren Staatsbühnen eine besonders liebevolle Betreuung gefunden. So auch diesmal (...), wo alter Tradition gemäß wieder jede Aufgabe, (...), an die Elite des Hauses vergeben wurde.“<sup>174</sup>

Ein interessanter Aspekt in der Rezeptionsgeschichte ist der Bezug des Dramas zum Siebenjährigen Krieg. Mit Saße lässt sich feststellen, dass viele Kritiker durch die Geschichte hinweg auf die starke Zeitgebundenheit der Komödie hinweisen, andere wiederum der Meinung sind, dass die Geschehnisse des Siebenjährigen Krieges eine reine Kulisse darstellen. Sie teilen die Ansicht, das Stück handle um das menschliche Verhalten und sei daher zu jeder Zeit relevant.<sup>175</sup> Die Wichtigkeit der Zeitgebundenheit wird an vielen Stellen in der Deutungsgeschichte der Komödie sichtbar. Nicht selten schwingt bei diesen Interpretationen ein gewisser Anteil an Nationalismus mit. Sybille Schönborn spricht in ihrem Buch über Lessings Lustspiel von „nationaler Vereinnahmung“ des Stückes:

„Sowohl auf dem Theater wie in der Rezeption der Textfassung entsteht (...) bereits sehr früh ein Traditionsstrang nationaler Vereinnahmung des Dramas, der von der Konstruktion nationaler Gegensätze zwischen Tellheim (Preußen, Deutschland) und

---

<sup>173</sup> Saße, 1993: S. 8-9.

<sup>174</sup> Bauer, Hans, Dr.: Schöne Künste. „Minna von Barnhelm“. In: *Das Kleine Volksblatt*, 14.10.1939.

<sup>175</sup> Vgl. Saße, 1993: S. 13.

Riccaut (Frankreich) über die Glorifizierung von Preußentum und Militarismus bis zum Faschismus reichte.<sup>176</sup>

Das Zitat verdeutlicht, wie das Drama durch seinen Bezug zum Siebenjährigen Krieg sowohl für die Verteidigung des Nationalismus und Friedrich II als auch später für den Faschismus dienlich gemacht werden konnte. Dies veranschaulicht auch das Nachwort eines unbekanntes Autors in der *Minna von Barnhelm*-Fassung aus 1937, publiziert im Ferdinand Schöningh Verlag:

„In ‚Minna von Barnhelm‘ wollte der Dichter zugleich durch Versöhnung des Stammeshasses zwischen Preußen und Sachsen das allgemeine deutsche Nationalgefühl gegenüber dem Franzosentum (vgl. Charakterisierung des Riccaut) beleben und stärken. (...) Kein Geringerer als Goethe hat darauf hingewiesen, wie meisterhaft Lessing seinen Stoff zu benutzen wußte.“<sup>177</sup>

Die Stärkung des Nationalgefühls, vor allem hervorgerufen durch die Figur des Riccaut, wird an einigen Stellen in der Literatur zu *Minna von Barnhelm* im Nationalsozialismus erwähnt. Das Zitat aus 1937 zeigt auf, wie das Drama durch eine nationalistische Interpretation seines Zeitbezuges in die NS-Ideologieproduktion eingegliedert werden konnte. Auch folgender Kommentar aus dem *Neuen Wiener Tagblatt* im April 1938 anlässlich der *Minna*-Aufführung zu Hitlers Geburtstag zeigt, wie das Lustspiel in der NS-Zeit zum Innbegriff nationaldeutscher Dichtung mutierte:

„Werden und Wachten der nationalsozialistischen Bewegung – Werden und Wachten des nationaldeutschen Dramas. Was wir in unsrer Zeit politisch miterleben: etwas Aehnliches hat Lessing vor 170 Jahren, (...), als Dichter vorzuleben versucht, indem er den Deutschen ein Beispiel poetischen Nationalbewußtseins gab. (...) Mit der ‚Minna‘ (1767) gab er das erste deutsche bürgerliche Lustspiel – und das beste.“<sup>178</sup>

Der Rezensent sieht hier das Nationalbewusstsein als konstitutiv für das Stück an und transferiert es auf das „Werden und Wachten der nationalsozialistischen Bewegung“. Ähnlich geht auch der Kritiker des *Neuen Wiener Journals* vor, wenn er schreibt:

„Das Soldatenglück‘, wie der Untertitel des ersten deutschen Lustspiels auch heißt, hat in der Neuinszenierung am Geburtstag des Führers das restlos ausverkaufte Haus zu Beifallsstürmen hingerissen und damit erneut die Gegenwartsnähe der Lessingschen

---

<sup>176</sup> Schönborn, 2003: S. 128-130.

<sup>177</sup> k.A.: Nachwort. In: Lessing, Gotthold Ephraim: *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag, 1937(b). S. 103-104.

<sup>178</sup> Muhr, Adalbert: Theater in der Josefstadt. Festpremiere von „Minna von Barnhelm“. In: *Neues Wiener Tagblatt*, 22.4.1938.

Staats- und Gesellschaftsauffassung erwiesen. (...) Das Friderizianische Kriegs- und Staatsethos erstrahlt in frischem Glanz, und wir sehen, daß es auch das unsrige ist.<sup>179</sup>

Diese Äußerungen verdeutlichen, dass die Hintergrundgeschichte des Lustspiels in der NS-Interpretation als Widerspiegelung der gegenwärtigen Ereignisse gesehen wurde. Sogar Lessings Gesellschaftsauffassung interpretierten die Rezensenten NS-konform. Somit scheint es paradoxerweise genau der zeitgenössische Gehalt zu sein, der das Drama als zeitentoben und für die nationalsozialistische Ideologieproduktion verwend- und verwertbar werden ließ. Die Kriegsgeschehnisse sind weder reine Kulisse, noch zeitgebunden. Sie stellen den Grund dar, der das Lustspiel im Nationalsozialismus als gegenwärtig erscheinen ließ und entwickelten sich 1940 – dem Jahr, in dem sich Deutschland bereits mitten im Krieg befand – von der Hintergrundgeschichte zum eigentlichen Thema des Dramas.

### **Die soldatische Männlichkeit und die gefühlvolle Weiblichkeit**

Mit der Fokusverschiebung auf die Kriegereignisse im Drama geht die Aufwertung Tellheims als Soldat und die Anerkennung seines Ehrbegriffes einher, welcher in der nationalsozialistischen Interpretation meist als Verdienst denn als Makel angesehen wird, wie in einer Kritik der *Volks-Zeitung* über die Minna-Aufführung im Oktober 1939 am Wiener Akademietheater zu lesen ist:

„Uns Deutschen gilt sie aber doch wohl noch mehr, (...), denn wir dürfen sie gewiß ohne Überheblichkeit als den vielleicht besten Vertreter des klassischen deutschen Lustspieles ansprechen. Dem Rechnung zu tragen und dem besonders interessanten Hintergrund, den ihr der militärische Ehrbegriff leiht, gebührende Aufmerksamkeit zu schenken, muß darum das oberste Ziel jeder Inszenierung sein.“<sup>180</sup>

Mit dem Ehrbegriff werden Sittlichkeit sowie die scheinbar genuin „deutsche Wesensart“ verbunden, die sich im Kontrast zu allen „Fremdblütigen“ zeigt, wie der *Völkische Beobachter* bereits anlässlich der Minna-Inszenierung 1938 schreibt:

„Es ist das Hohelied von Liebe und Ehre, in ihrem Widerstreit und ihrer Versöhnung, das hier gesungen wird und deutsche Wesensart in ihrer schönsten Form offenbart, jene in der sittlichen Verantwortung wurzelnde Haltung der deutschen Seele, die dem Fremdblütigen immer unbegreiflich bleiben wird. Es ist das Verdienst der Schauspieler, das in dem Stück

---

<sup>179</sup> Spoerl, Harro, Dr.: Moderner Lessing. „Minna von Barnhelm“ im Theater in der Josefstadt. In: Neues Wiener Journal, 22.4.1938.

<sup>180</sup> k.A.: „Minna von Barnhelm“ – das deutsche Lustspiel. Zur Neuinszenierung im Akademietheater. In: Volks-Zeitung, 12.10.1939.

aufleuchtende Bekenntnis zu deutscher Art, ihrer Unbedingtheit und Unbestechlichkeit, klar und doch deutlich zur Sprache gebracht haben.“<sup>181</sup>

Dieses Zitat veranschaulicht, dass der Krieg sowie der Ehrbegriff Tellheims bereits 1938 als Hauptthemen des Stückes interpretiert werden. Der Untertitel *Oder das Soldatenglück* scheint sich in den Titel des Lustspiels zu verwandeln. In vielen Rezensionen und Aufsätzen ist es nicht mehr länger Minna, um welche sich die Aufmerksamkeit der Kritiker spinnt. Diese gilt nunmehr Tellheim, der zur Hauptfigur der Komödie mutiert, wie folgende Passage aus dem Nachwort der Schöningh-Fassung von 1937 zeigt:

„Aber nicht Sie ist die Hauptperson des Dramas, sondern Tellheim. Er ist das Muster eines Offiziers, ein echt ritterlicher Charakter, der den idealen Ehrbegriff des Offiziers und Edelmannes verkörpert, wie er sich in dem Heere des großen Preußenkönigs ausgebildet hatte. Er ist ein vortrefflicher Herr und Vorgesetzter, angebetet von seinem Diener und von seinen Untergebenen wegen seiner milden Menschlichkeit, die selbst den erbärmlichen Philister von Wirt, dies Musterbild kriechender Spießbürgerlichkeit, anständig behandelt, statt ihn nach Verdienst zu strafen.“<sup>182</sup>

In der NS-Ideologie wird Tellheim als Vertreter der Offiziere angesehen, welcher den standesgemäßen Ehrbegriff verdienstvoll hochhält. Sein Schicksal steht dabei als Beispiel für eine ganze Generation. Die Rolle Tellheims fungiert in diesem Sinne als Vorbild für die Soldaten an der Front, Tellheim verwandelt sich im Nationalsozialismus zum Vorzeigesoldaten und Wertevermittler. Dieser Eindruck verstärkt sich in Anbetracht der Rezensionen zur Aufführung im April 1938 am Theater in der Josefstadt, in welcher Attila Hörbiger die Rolle des Majors spielte. So schreibt der *Völkische Beobachter* über Hörbiger:

„Der Tellheim Attila Hörbigers war ein Offizier vom Scheitel bis zur Sohle, ein Mann mit strengen Grundsätzen und – mit Herz; den unvermeidlichen Zusammenprall der sittlichen Grundsätze mit den Forderungen des Herzens brachte Hörbiger meisterhaft zur Darstellung.“<sup>183</sup>

Der Kritiker beschreibt Tellheim hier als vorbildlichen Offizier. Hörbiger verkörpere diesen sehr gut. Auf die Männlichkeit des Majors wird an etlichen Stellen hingewiesen, so erläutern beispielsweise die *Wiener Neuesten Nachrichten* das „männliche Verbergen“ seiner Gefühle: „Hörbigers Tellheim war ganz Zurückhaltung, spartanisch in

---

<sup>181</sup> Gillen, O., Dr.: „Minna von Barnhelm“ in der Josefstadt. In: *Völkischer Beobachter*, 22.4.1938.

<sup>182</sup> k.A.: Nachwort. In: Lessing, Gotthold Ephraim: *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag, 1937(b). S. 102.

<sup>183</sup> Gillen, O., Dr.: „Minna von Barnhelm“ in der Josefstadt. In: *Völkischer Beobachter*, 22.4.1938.

Gebärdenspiel und Wortkraft die Gemessenheit des friderizianischen Offiziers wahren, die ein starkes Gefühl männlich verbirgt, ein ganzer Mann, ein Edelmann in Haltung und Empfindung.“<sup>184</sup> In dieser Interpretation versteckt Tellheim im Gegensatz zu Minna seine Gefühle, weil er ein Mann ist und dieses Mannsein mit Stolz und Ehrgefühl, nicht mit Einfühlsamkeit verbunden wird. Auch die *Reichspost* hebt Tellheims Maskulinität und Ehrbegriff hervor, welcher der Liebe im Wege stehe.<sup>185</sup> Bei der Inszenierung 1939 am Akademietheater wird Ewald Balsler in seiner Rolle als Tellheim ebenfalls vorwiegend Männlichkeit attribuiert. Die meisten Zeitungen heben auch hier die soldatische Ehre und die maskulinen Eigenschaften der Figur des Majors hervor, der Balsler seine Eigenschaften ‚leihen‘ würde. So heißt es in den *Wiener Neuesten Nachrichten*: „Dem verabschiedeten Major, der um sein Recht und seine Ehre kämpft, leiht Ewald Balsler seinen männlichen Ernst.“<sup>186</sup> Weiters schreibt das *Neuigkeits-Welt-Blatt* über den „deutschen Soldatengeist“ Tellheims: „Eine prächtige Gestalt gibt Ewald Balsler als der von echtem deutschem Soldatengeist erfüllte Major von Tellheim.“<sup>187</sup> Wiederum ist es also die Verbindung vom Ehrenhaften, Soldatischen und ‚Deutschen‘, welche den Major auszeichne. Nach *Dem kleinen Volksblatt* ist Balsler als Tellheim die „ganz männlich edle Verkörperung des echten Offiziers, von innen heraus geformt.“<sup>188</sup>

Interessanterweise ist im *Neuen Wiener Tagblatt* von einer „übersteigerten Männlichkeit“ zu lesen.<sup>189</sup> Auch im *Völkischen Beobachter* wird Ewald Balsler als ein vom Ernst geplagter Offizier angesehen, der sich seiner „wahren Gefühle“ beraube:

„Der Inbegriff dieses Ernstes ist der Tellheim Ewald Balsers. Er ist ja gut, dieser treue, brave Offizier, aber er nimmt es so schrecklich schwer mit allem, was aus dem Verstand kommt, (...). Und wie er sich bitten läßt, wie er sich wieder seine besseren, weil wahren Gefühle beraubt, wie er, ein lieber trotziger Junge, wild um sich schlägt, als er sich hoffnungslos in die übermütigen Weiberlisten verstrickt sieht, und schließlich doch vor der allmächtigen Lebenslust kapituliert und in die Arme seiner Minna sinkt, das verstand Balsler unnachahmlich glaubhaft und wirksam zu machen.“<sup>190</sup>

<sup>184</sup> M.: „Minna von Barnhelm“. In: Wiener Neueste Nachrichten, 22.4.1938.

<sup>185</sup> Vgl. -l.: Festvorstellung im Theater in der Josefstadt. In: Reichspost, 22.4.1938.

<sup>186</sup> Holzmann, Ernst: „Minna von Barnhelm“/Neuinszenierung im Akademietheater. In: Wiener Neueste Nachrichten, 13.10.1939.

<sup>187</sup> Prosl, Robert: Akademietheater. „Minna von Barnhelm“ von G. E. Lessing. In: Neuigkeits-Welt-Blatt., 14.10.1939.

<sup>188</sup> Bauer, Hans, Dr.: Schöne Künste. „Minna von Barnhelm“. In: Das Kleine Volksblatt, 14.10.1939.

<sup>189</sup> Barcata, Louis: „Minna von Barnhelm“. Käthe Dorsch im Akademietheater. In: Neues Wiener Tagblatt, 14.10.1939.

<sup>190</sup> Antropp, Willhelm: Akademietheater. Neu einstudiert und in Szene gesetzt. „Minna von Barnhelm“. In: Völkischer Beobachter, 14.10.1939.

Der Rezensent kritisiert hier das allzu männliche Verhalten Tellheims und bezeichnet es als übersteigert, da es dem Glück mit Minna im Wege stehe. Das ‚Offiziersein‘ lässt er jedoch unangetastet. Die Männlichkeit sieht er nur insofern als negativ an, als sie ein Hindernis für die Liebe darstellt. Dies ändert allerdings nichts daran, dass das Ehrgefühl Tellheims auch hier als richtig und heldenhaft dargestellt wird.

Damit lässt sich feststellen, dass die Tellheim-Interpretationen von Attila Hörbiger und Ewald Balsler in den Augen der NationalsozialistInnen als Verkörperung des Soldatenstandes angesehen wurden. In den Rezensionen wird Hörbigers Tellheim als vorbildlicher Major angesehen, er sei ein Offizier ‚vom Scheitel bis zur Sohle‘. Wenn in Zusammenhang mit Tellheim von Gefühl gesprochen wird, dann nur vom Ehrgefühl, das Bewunderung unter den Kritikern findet, da es von Maskulinität zeuge und dem Soldatenstand entspreche. Auch Worte wie ‚Ritterlichkeit‘ oder ‚Edelmann‘ werden zur Beschreibung von Hörbigers und Balsers Tellheim herangezogen. Demgegenüber steht die ‚weibliche Art‘ Minnas, wie Gillen im *Völkischen Beobachter* zur Aufführung 1938 schreibt:

„Paula Wessely als Trägerin der Titelrolle entzückte durch ihre stark beseelte und rührend weibliche Art, die im modischen Kostüm der friderizianischen Zeit ebenso natürlich und ungeschminkt zur Geltung kommt wie in ihren volkstümlichen Rollen: es steht hinter allen Verkleidungen und Masken doch immer der ganze Mensch, die ganze Wessely.“<sup>191</sup>

An der Seite des betont männlichen Attila Hörbiger ist also eine betont weibliche Paula Wessely zu finden, welche vor allem durch ihre Natürlichkeit großen Anklang bei den Kritikern findet. Trotz Kostüm scheint sie laut Gillen nicht verkleidet, ihr Gesicht kaum geschminkt. ‚Das Menschliche‘ wird im Großteil Rezensionen positiv hervorgehoben. Dies war eine gängige Praxis der nationalsozialistischen Ideologieproduktion, wie Meyhöfer beschreibt:

„ ‚Echtheit‘, ‚Ganzheit‘ und ‚Wahrheit‘ hießen die ästhetischen Ideale einer Zeit, in der das Leben des einzelnen völlig verwaltet, verplant war. Kaum ein Kritiker oder besser ‚Kunstdiener‘ ersparte es sich, auf der ‚Natürlichkeit‘ und Unverstelltheit schauspielerischer Leistungen zu beharren – (...). Kaum ein Theoretiker verzichtete darauf, die Schauspielerei, zumal die der Frauen, zur Kunst zu verklären, die, aus tiefsten inneren Quellen genährt, Ausdruck des ganzen Wesens und der Einheit von Körper und

---

<sup>191</sup> Gillen, 22.4.1938.

Seele sei. Die Schauspielerin sollte sich nicht verstellen, sondern mit ihrer Rolle identisch sein, damit das Publikum sich mit ihr identifizieren konnte.<sup>192</sup>

Meyhöfer spricht an dieser Stelle den Zusammenfall von Rolle und Person an. Darüber hinaus geht auch Maria Steiner in der veröffentlichten Fassung ihrer Diplomarbeit *Paula Wessely. Die verdrängten Jahre*, die sich großteils auf Wesselys Filmarbeit bezieht, auf die der Schauspielerin attestierten Natürlichkeit ein:

„In den unzähligen Hymnen, die auf Paula Wesselys Schauspielkunst verfaßt wurden, kommen immer wieder die Begriffe ‚Natürlichkeit, Menschlichkeit und Schlichtheit‘ vor. Ihr Spiel, hieß es in zahlreichen Kommentaren, sei wesensverwandt mit ihrer Persönlichkeit, ihre Wirkung liege in ihren menschlichen Eigenschaften begründet.“<sup>193</sup>

Hier ist ebenfalls festzustellen, dass die Eigenschaften der Rollen Wesselys einerseits und jene der Privatperson andererseits als deckungsgleich betrachtet wurden. Der Schauspielerin wurde damit nicht nur in ihren Rollen, sondern auch als Person Natürlichkeit attestiert.

Auch *Das Kleine Volksblatt* betont die „Natürlichkeit“ und „Gemühtiefe“ Wesselys.<sup>194</sup> Darüber hinaus wird in den Rezensionen dem gefühlvollen Weiblichen dem konservativen Rollenbild des Nationalsozialismus entsprechend ein starker Partner zur Seite gestellt: die soldatische Männlichkeit. Dies veranschaulicht folgendes Zitat aus dem *Neuigkeits-Welt-Blatt*:

„So kraftvoll und geradlinig die Soldaten in diesem Spiel sind, so innig, seelenvoll und sogar noch ehrlich dort, wo sie in ihrer Verliebtheit kokett werden, waren die Frauengestalten. Voran Paula Wessely, deren Minna das wahre deutsche Mädchen schlechtweg war.“<sup>195</sup>

Während hier bei den männlichen Figuren vor allem die physischen Eigenschaften gemäß der maskulinen Härte hervorgehoben werden, stehen bei der Beschreibung der Frauenrollen die Emotionen – in erster Linie die Liebe – im Vordergrund. Das *Neue Wiener Tagblatt* beschreibt den Gegensatz zwischen Minna und Tellheim ähnlich:

„(...): vor allem für Paula Wesselys die Welt holder Heiterkeit ebenso wie die banger Sehnsucht umfassende Liebesseligkeit der Minna, für Attila Hörbigers feurige und

---

<sup>192</sup> Meyhöfer, Anette: Schauspielerinnen im Dritten Reich. In: Möhrmann, Renate (Hg): Die Schauspielerin. Zur Geschichte der weiblichen Bühnenkunst. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1989. S. 312.

<sup>193</sup> Steiner, Maria: Paula Wessely. Die verdrängten Jahre. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1996. S. 13.

<sup>194</sup> Bl.: „Minna von Barnhelm.“ In: Das Kleine Volksblatt, 22.4.1938.

<sup>195</sup> O.: Im Theater in der Josefstadt. In: Neuigkeits-Welt-Blatt, 22.4.1938.

ehrenhaftigste Männlichkeit, der in Tellheims Kampf zwischen Zuneigung und innerem Gesetz hinreißend ist, (...).<sup>196</sup>

Die Zuschreibungen, die hier getätigt werden, spalten sich ebenfalls klar in männliche und weibliche Eigenschaften auf: Minna sei die „Welt holder Heiterkeit“, Tellheim verkörpere indessen die – man beachte den Superlativ – „ehrenhaftigste Männlichkeit“. Die Kritiken zeigen die Schwarz-Weiß-Malerei auf, welche die NS-Rezensenten in ihrer Beschreibung der männlichen und weiblichen Protagonisten ausüben. Graustufen gibt es hier nicht, eine klare Einteilung in feminine und maskuline Eigenschaften herrscht vor. Gemäß dieser Dichotomie vertritt Tellheim die soldatische, ehrenhafte Männlichkeit und Minna die emotionale, einfühlsame Weiblichkeit.

Diese stereotype Geschlechterdarstellung in den Rezensionen ähnelt dem nationalsozialistischen Frauenverständnis, wie es die Filmwissenschaftlerin Angela Vaupel in ihrem Buch *Frauen im NS-Film* beschreibt:

„Dem Mann als Verkörperung von Stärke und Kampfeskraft galt die dominierende Stellung in allen Bereichen des öffentlichen und privaten Lebens. Der Frau als das vom Gefühl getragene und bestimmte Wesen war eine dem Mann und dem Staatsgefüge nebengeordnete Stellung zugeordnet. (...) Die Frau wurde offiziell als dem Manne ebenbürtig erklärt, allerdings nur im Sinne von gleichwertig, also von gleichem Wert für die ‚Volksgemeinschaft‘, nicht aber im Sinne von gleichberechtigt.“<sup>197</sup>

Das Fühlen wird im Nationalsozialismus zur weiblichen Eigenschaft erklärt, so heißt es in der *Reichspost* anlässlich der Minna-Aufführung 1938: „Ihre Frische und Natürlichkeit, die sanfte Heiterkeit, die das schlichte Wesen des sächsischen Fräuleins verklärt, die tiefe Innigkeit ihres weiblichen Fühlens schlugen die Zuschauer ganz in den Bann dieser großen Menschendarstellerin.“<sup>198</sup> Interessanterweise meint der Kritiker des *Neuen Wiener Journals*, dass Minnas weibliche Einfühlsamkeit Tellheim auf den richtigen Weg ver helfe: „Paula Wessely gab eine verhaltene Minna, (...). Rührend ihre Hilfsbereitschaft für den abgedankten Major, ihre Anmut, wenn es galt, die unvernünftigen Männer auf den richtigen Pfad zu führen.“<sup>199</sup> Dieser Kommentar macht eine weitere Sichtweise deutlich: In den bisher diskutierten Rezensionen wird Minna nicht als diejenige dargestellt, die Tellheim zur Einsicht bringt. Viele Kritiker halten es gar nicht für notwendig, den Major

---

<sup>196</sup> L.: Theater in der Josefstadt. In: Neues Wiener Tagblatt, 21.4.1938.

<sup>197</sup> Vaupel, Angela: *Frauen im NS-Film*. Unter besonderer Berücksichtigung des Spielfilms. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2005.

<sup>198</sup> -l., 22.4.1938.

<sup>199</sup> Spoerl, Harro, Dr.: *Moderner Lessing*. „Minna von Barnhelm“ im Theater in der Josefstadt. In: Neues Wiener Journal, 22.4.1938.

eines Besseren zu belehren. Nun wird zwar Wessely in ihrer Rolle als Minna auch im *Neuen Wiener Journal* nicht als die Belehrende beschrieben, jedoch gesteht ihr der Rezensent über die Gefühlsebene hinweg eine gewisse ‚weibliche Klugheit‘ zu. In der Kritik der *Wiener Neuesten Nachrichten* wird diese Ansicht ebenfalls vertreten:

„Frau Wessely gab der Minna einen reizvoll verhaltenen, mitunter von Liebe bebenden Plauderton, sie führte den Liebesstreit, die Intrige mit ebensoviel Frauenverstand als mädchenhafter Zartheit, besonnen und leidenschaftlich zugleich: so kam das nicht leicht zu treffende Bildnis des verliebten klugen Mädchens mit zwingender Sicherheit heraus.“<sup>200</sup>

Genauso wie Minnas Gefühle als weiblich bezeichnet werden, so gilt auch ihr Verstand als ‚Frauerverstand‘. Damit setzt sich die stereotype Einteilung in männliche und weibliche Eigenschaften fort. Minna nützt in den Augen der NS-Kritiker ihre Klugheit dafür, Tellheim durch eine List seine Gefühle vor Augen zu führen. Sie wird als die Verliebte angesehen, die um ihren Verlobten kämpft. Dieser will sich aufgrund seines Mannseins seine Emotionen nicht eingestehen, legt aber ansonsten laut Kritik ein äußerst lobenswertes und ehrvolles Verhalten an den Tag. Es ist lediglich Tellheims allzu übertriebener männlicher Ernst, den Minna in ihrer weiblichen Einfühlsamkeit aufzuweichen versucht. Damit zeichnet das Theater ein ähnliches Bild von Mann und Frau, wie es Vaupel in dem Fazit ihrer Analyse von Unterhaltungsfilmen im Dritten Reich beschreibt: „Die Vormachtstellung des Mannes wird nie in Frage gestellt, vorausgesetzt er ist ein maskuliner ‚Alpha-Mann‘, eine ‚Führer‘-Persönlichkeit. Er gilt (...) als ‚Belohnung‘ für ‚wesensgemäßes‘ weibliches Verhalten.“<sup>201</sup> Verhält sich die Frau also entsprechend der stereotypen Geschlechterordnung, darf sie auf einen Mann ‚hoffen‘, dieser wiederum kann an der Seite einer gefühlvollen Frau seine volle Männlichkeit entfalten. Die ernsthafte Maskulinität sowie der ehrenhafte Soldatenstolz werden durch die betont emotionale Weiblichkeit kontrastiert. Weiters geht Vaupel auf die dargestellten Eigenschaften der Frau im NS-Spielfilm ein:

„Die Frauen entsprechen voll dem nationalsozialistischen Ideal der ‚deutschen Frau‘: Größtenteils gehören sie dem ‚Fräulein‘ – bzw. dem ‚Kameradentyp‘ an und besitzen über ihre natürlich-unkomplizierte Art hinaus auch das gewisse Maß an Mütterlichkeit, um einen Mann und die zu erwartenden Kinder zu umsorgen.“<sup>202</sup>

---

<sup>200</sup> M., 22.4.1938.

<sup>201</sup> Vaupel, 2005: S. 186.

<sup>202</sup> ebd.

Nun ist Minna zwar weder schwanger noch wird von Kindern gesprochen, dennoch ist am Ende das Ziel die Ehe zwischen Minna und Tellheim und diese war im Nationalsozialismus dem Nachwuchs gewidmet, wie ich später noch ausführlich erläutern werde. Darüber hinaus scheint Paula Wessely der Inbegriff der von Vaupel beschriebenen ‚natürlich-unkomplizierten Art‘ zu sein, so schreibt die *Wiener Zeitung*:

„Frau Wessely ist als Minna ein herzhaftes, holdes, starkmütiges Menschenkind. Das Schönste daran: Ruhe, Klarheit, Festigkeit ihres inneren Menschen; ein wahrhaft Lessingsches gescheites, deutsches Edelfräulein; beherrscht, auch im Gefühle, jenseits von Gretchens Leidenschaftsstürmen, frei von nervlichen Komplikationen: eine ganze, aufrechte Soldatenbraut!“<sup>203</sup>

Hier lässt sich eine Verschiebung der Zuschreibungen beobachten. Nicht das Gefühlvolle Wesselys Minna, sondern die Beherrschtheit ihres Gefühls wird hervorgehoben, die „frei von nervlichen Komplikationen“ von einer „aufrechten Soldatenbraut“ zeuge. Die ihr in der Kritik immer wieder attestierten Eigenschaften wie ‚Ruhe‘, ‚Besonnenheit‘, ‚Natürlichkeit‘ und ‚Klarheit‘ stehen damit in Einklang. Einerseits wird das von Wessely verkörperte Frauenbild in dem Drama also als ‚tiefsinnig‘, ‚herzhaft‘ und ‚heiter‘ beschrieben, andererseits scheinen diese Gefühle auch das richtige Maß und Ziel zu kennen, was in der Beschreibung der ‚Ruhe‘ und ‚Festigkeit‘ ihres Charakters zum Ausdruck kommt. Das Zitat verdeutlicht zudem, dass das Lustspiel in den Augen der Kritiker von seinen ‚deutschen‘ Figuren Minna und Tellheim lebt. In diesem Sinne wird *Minna von Barnhelm* im Nationalsozialismus auf mehreren Ebenen zu einem Zeugnis ‚deutscher‘ Kultur schlechthin glorifiziert: Lessing gilt als ‚wahrhaft deutscher‘ Künstler, der das erste ‚deutsche‘ Lustspiel erschaffen habe, welches auf den ‚deutschen‘ Bühnen von ‚wahrhaft deutschen‘ Charakteren verkörpert werde. Wie oben angeführt, beschreibt das *Neuigkeits-Welt-Blatt* Minna sogar als „das wahre deutsche Mädchen schlechweg“.<sup>204</sup>

Vor allem Tellheims deutsche Abstammung und deren Implikationen werden durch die Figur des Riccaut hervorgehoben und kontrastiert. So ist beispielsweise zur Minna-Inszenierung 1939 in den *Wiener Neuesten Nachrichten* zu lesen: „Das Gegenstück zu den ehrlichen Deutschen, den französischen Glücksritter und Windbeutel Riccaut de la Marliniere, gibt Raoul Aslan mit ergötzlichem Radebrechen und rapid parlierender

---

<sup>203</sup> R.H-r.: Theater in der Josefstadt. „Minna von Barnhelm“. In *Wiener Zeitung*, 21.4.1938.

<sup>204</sup> O.: Im Theater in der Josefstadt. In: *Neuigkeits-Welt-Blatt*, 22.4.1938.

Zungengeläufigkeit.<sup>205</sup> Hier setzt der Kritiker das Deutschsein mit Ehrlichkeit gleich, während Riccaut als ‚Fremdländer‘ und somit als unaufrichtig gilt. Der Rezensent des *Neuen Wiener Journals* erwähnt bei der Inszenierung 1938 Riccaut sogar noch vor Minna, wenn es darum geht, die deutsche Ehrlichkeit hervorzuheben:

„Der verabschiedete Major von Tellheim verfißt mit seinem ehemaligen Wachtmeister und seinem Bedienten Just die unbedingte Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit gegenüber einer Welt der geschmeidigen Höflichkeit und des Betrugers, wie sie Riccaut de la Marliniere zu der seinen gemacht hat.“<sup>206</sup>

Dieser Kommentar verdeutlicht, wie die Kritiker Tellheim als ‚deutschen‘ Soldaten mit positiven und ehrhaften Eigenschaften beschreiben, während die Figur des Franzosen Riccaut dazu benutzt wird, die negativen Züge der ‚Fremdländer‘ hervorzuheben und sie der ‚deutschen‘ Ehrlichkeit gegenüberzustellen.

### **Käthe Dorsch als ‚moderne‘ Minna**

Über die an Paula Wessely hoch gelobte Natürlichkeit wird bei Käthe Dorschs Verkörperung der Minna 1939 nicht gesprochen. Die Kritiker bezeichnen sie immer wieder als ‚seltene‘ resp. ‚seltsame‘ Schauspielerin, die eine besondere Sprechweise sowie ein außergewöhnliches Gesten- und Mienenspiel pflegt, wie in den *Wiener Neuesten Nachrichten* zu lesen ist:

„Ein Reiz aparter Art strahlt von der seltenen Frau aus, von ihren leicht stilisierten Gesten, von ihrem lebhaften Mienenspiel, von der geistvoll pointierten Redeweise, von ihrer ganzen Persönlichkeit. Gespannt (...) folgt man dem Spiel, (...), und freut sich, wie amüsan und überlegen sich das Fräulein von Barnhelm ihren Tellheim gegen ihn selbst zurückzuerobert weiß.“<sup>207</sup>

Neben den Besonderheiten von Käthe Dorschs Spiel, schneidet der Kritiker auch die Geschehnisse zwischen dem Major und dem Fräulein von Barnhelm an. Er attestiert Käthe Dorsch als Minna Überlegenheit im Umgang mit Tellheim, während die Rezensenten bei Paula Wessely 1938 lediglich von ‚Frauerverstand‘ sprechen. Auch der Kritiker des *Neuen Wiener Tagblattes* beschreibt Dorschs Minna als überlegen:

„Käthe Dorsch spielt das Fräulein von Barnhelm kühl überlegen; die Gestalt ist durchaus intellektuell angelegt. Die heitere, verspielte Traumseligkeit Minnas wird durch einen

---

<sup>205</sup> Holzmann, 13.10.1939.

<sup>206</sup> Spoerl, 22.4.1938.

<sup>207</sup> Holzmann, 13.10.1939.

nervösen, selbstsicheren Humor überdeckt. Bei Käthe Dorsch wird die liebenswürdige Drolerie des ‚süßen Schwindels‘ beinahe zu frivolem Spiel. Das ist interessant, neuartig; es fesselt den Zuschauer und zaubert ihm das Bild einer andern, ungewohnt schillernden, modernen Minna vor.<sup>208</sup>

Dorsch scheint im Gegensatz zu Wessely eine moderne Minna zu verkörpern, sie zeichnet sich nicht mehr nur durch Heiterkeit und Herzlichkeit, sondern durch „selbstsicheren Humor“ und ein „frivoles Spiel“ aus. Darüber hinaus wird sie im Gegensatz zu Wessely als kühl und unruhig charakterisiert. Trotz der ihr attestierten intellektuellen Art betonen die Kritiker bei Dorschs Minna-Interpretation das Humoristische. So schreibt das *Neuigkeits-Welt-Blatt*:

„Minna war Käthe Dorsch. Sie gibt der Rolle das, was Lessing von ihrer Darstellerin verlangt: Humor, der ihrem Bräutigam Tellheim zu fehlen scheint. Sie vermag sich mit klugem Geist über die Situation zu stellen und mit schelmischen Lächeln, mit spielerischer Leichtigkeit die Intrige, die ihr den Geliebten zurückerobern soll, zu schürzen und zu lösen.“<sup>209</sup>

Wird bei Ewald Balsers Tellheim vor allem der soldatische Ernst hervorgehoben, so beschreibt der Rezensent Käthe Dorschs Minna hier anhand ihres „schelmischen“ Lächelns und ihrer humorvollen Art. Sie stelle den schalkhaften Gegenpart zum ernsthaften Tellheim dar. Darüber hinaus attestiert er ihr – ähnlich wie in den oben diskutierten Kritiken – einen „klugen Geist“. Über ihre Schalkhaftigkeit scheiden sich jedoch die Geister. Der Kritiker der *Volks-Zeitung* sieht diese als störend an:

„(...), und die Aufgabe der Schauspieler liegt lediglich darin, diese Wirklichkeitsnähe glaubhaft zu machen und dabei der klassischen Klarheit der Sprache und ihrer inneren Ruhe zu dienen. Die Darstellerin der Titelrolle muß dieser inneren Ruhe – bei allem angeborenen Schalk – am meisten Rechnung tragen. Käthe Dorsch jedoch hat bis zum vierten Aufzug der Minna modernes Schaben und psychologisierende Handbewegungen verliehen, die dem Geist des klassischen Lustspiels entgegenstehen.“<sup>210</sup>

Käthe Dorschs Spiel wird hier als zu modern für das Lustspiel beschrieben. Statt ihren „Schalk“ auf der Bühne zu zeigen, würde sich der Kritiker wünschen, dass die Schauspielerin mehr Ruhe in den Charakter bringt und ihr „modernes Schaben“ unterlässt. Der Rezensent des *Völkischen Beobachters* hingegen sieht das Humorvolle an Dorschs Minna nicht als störend an:

---

<sup>208</sup> Barcata, 14.10.1939.

<sup>209</sup> Prosl, 14.10.1939.

<sup>210</sup> Salaschek, Hanns: Wirklichkeitsnaher Humor. Neuinszenierung „Minna von Barnhelms“ im Akademietheater. In: *Volks-Zeitung*, 14.10.1939.

„Glückliche Liebe ist der Grundton, auf den sich die duftige, entzündende Melodie ihres übermütigen Spiels baut. (...) Daß manche Bewegung stärker unterstrichen, als es der nüchterne Sinn der Wirklichkeit entsprechend glaubt? Nun natürlich ist das Leben nie so ausgelassen wie im Lustspiel, (...). Die Entschlossenheit, die Gestalt der Minna von jeder Sentimentalität zu entlasten, und sie sogar mit Zügen ausgesprochener Komik zu beleben, ist für den Abend vielleicht sogar der größte Gewinn.“<sup>211</sup>

Antropp attestiert Käthe Dorsch etwas Übermütiges, empfindet die jedoch als Auflockerung und positive Abwechslung. Das Ausgelassene gehöre nach ihm zum Lustspiel und unterscheide sich eben dadurch von der Realität. Genau dies habe die Aufführung ausgemacht. Auch in *Das kleine Volksblatt* wird Minna als „übermütig“ bezeichnet, was dem Rezensenten allerdings keineswegs missfällt: „Vor allem lernen wir in Käthe Dorsch eine ebenso scharmante wie übermütige Minna kennen.“<sup>212</sup> Hier wird augenfällig, dass Dorsch in ihrer Rolle als Fräulein von Barnhelm andere Eigenschaften zugeschrieben werden als Wessely. Während Dorsch laut Kritiken eine ‚moderne‘ Minna mit Humor und Schalk verkörpere und an manchen Stellen sogar als ‚überlegen‘ und ‚intellektuell‘ bezeichnet wird, heben die Kritiker bei Wesselys Minna-Interpretation vor allem ihre Natürlichkeit hervor.

### **Tellheims Ehrgefühl und Minna als ‚Soldatenfrau‘**

Das in den Rezensionen 1938 und 1939 entworfene Bild Tellheims vom ehrenhaften Soldaten ähnelt jenem, das 1940 in der filmischen Adaption *Das Fräulein von Tellheim* unter der Regie von Hans Schweikart gezeichnet wurde. Anke Gleber beschreibt in ihrem Aufsatz *Das Fräulein von Tellheim* die Rolle Minnas und ihre Veränderung in der filmischen Bearbeitung unter dem nationalsozialistischen Regime. Gleber hebt vor allem Anfang und Ende des Filmes hervor, welche sich deutlich vom Lustspiel unterscheiden. Im Film wird zu Beginn das preußische Heer gezeigt, der siebenjährige Krieg ist keineswegs schon vorbei, was etliche Schlachtenszenen deutlich machen. Außerdem rettet Tellheim das Dorf vor der Brandschatzung und imponiert Minna damit. Seine Verwundung sowie sein Abschied werden explizit gezeigt. Erst nach rund fünfzig

---

<sup>211</sup> Antropp, Willhelm: Akademiethater. Neu einstudiert und in Szene gesetzt. „Minna von Barnhelm“. In: *Völkischer Beobachter*, 14.10.1939.

<sup>212</sup> Bauer, 14.10.1939.

Minuten setzt dann Lessings Komödienhandlung ein.<sup>213</sup> Gleber spricht dabei auch Tellheims Pflicht- und Ehrbegriff im Film an:

„Sämtliche in diesem Film manifestierten preußischen Militärtugenden lassen sich aus diesem Charaktermodell ableiten: der unbedingte Befehlsgehorsam wie die Loyalität allein gegenüber dem kriegführenden König statt zu der angeblich geliebten Minna, (...). Ebenso gehört dazu eine Hypertrophierung von Pflicht und Ehre, die sich über den bei Lessing bereits als reparabel gezeigten Fehler Tellheims ungebrochen weiter als Tugend behauptet.“<sup>214</sup>

Halten sich die Theaterinszenierungen enger an die Lessing'sche Vorlage, so wird dem Ehrbegriff Tellheims in den Kritiken dennoch eine wichtige Rolle zugesprochen. Die Rezensenten betrachten die Ehre als Tugend, der Major sei ein ‚Edelmann‘, der den Soldatenstand verkörpere. Wenn ihn Minna mit ihrer List zur Einsicht bringen will, dann scheint sie ihm nur die von ihm gehegten Gefühle vor Augen zu führen. Er soll die Liebe zulassen, die er gegenüber Minna empfindet. Die Begrifflichkeit der soldatischen Ehre bleibt dabei unangetastet. Selbst wenn Ewald Balsers Tellheim als ‚trotziger‘ und ‚unbeugsamer‘ Charakter beschrieben wird, der unter übersteigter Männlichkeit leide, ist sein Ehrbegriff nicht Gegenstand der Kritik. Vor allem Attila Hörbiger verkörpere laut Kritik den Offizier sehr gut, sein Schicksal gelte als beispielhaft für den gesamten Soldatenstand.

Auch Friedrich Joseph Schmitz hat sich in seinem Buch *Lessings Stellung in der Entfaltung des Individualismus* mit *Minna von Barnhelm* beschäftigt. Seine Ansichten zu dem Drama stehen jenen der nationalsozialistischen Ideologieproduktion diametral entgegen. Er sieht das Individuelle vordergründig, wenn er meint, Lessing habe in Tellheim nicht den Menschen, den Soldaten, sondern einen Soldaten geschaffen. Tellheims Vernunft beziehe sich darauf, was der Major als Individuum darunter versteht.<sup>215</sup> Zum Begriff der Tugend in dem Drama erläutert Schmitz:

„Wir haben es (...) nicht mehr mit dem objektiven, unpersönlichen Tugendbegriff des Wohlwollens und der Freundschaft zu tun, sondern mit dem subjektiven Gefühl von

---

<sup>213</sup> Vgl. Gleber, Anke: Das Fräulein von Tellheim: Die ideologische Funktion der Frau in der nationalsozialistischen Lessing-Adaption. In: *The German Quarterly*. 59 (4). 1986. S. 547.

<sup>214</sup> Gleber, 1986: S. 561.

<sup>215</sup> Vgl. Schmitz, Friedrich Joseph: *Lessings Stellung in der Entfaltung des Individualismus*. University of California Publications in Modern Philology, Volume 23. Berkeley: University of California Press, 1941. S. 94-95.

Freundschaft und Liebe, das den realen Menschen für den realen Menschen mit allen seinen menschlichen Eigentümlichkeiten Partei ergreifen läßt.<sup>216</sup>

Er spricht sich zudem dafür aus, das Lustspiel von Lessings Standpunkt aus zu betrachten:

„Auf das freie Individuum paßt keine äußere Gesetzesform; es trägt in sich selbst sein eignes Gesetz, nach dem es zu handeln und sich zu entfalten hat. (...) Dem wahrhaft sittlichen Handeln des Menschen muß die Achtung vor der eigenen Individualität zugrunde liegen, deren letztes Resultat, (...), die Achtung vor der gleichberechtigten Individualität des anderen einbegreift. Anstatt des Einzwängens in eine überindividuelle, alles Besondere und Überragende nivellierende Gemeinschaft gilt die Mitgliedschaft in das auf natürlicher, lebendiger Bindung beruhende Ganze der freien Menschheit.“<sup>217</sup>

Schmitz stellt damit – im Gegensatz zu den NS-konform schreibenden Rezensenten in Deutschland – eindeutig die Individualität der miteinander agierenden Figuren in den Vordergrund. Tellheim ist für ihn ein subjektiv, individuell handelnder Mensch, der keineswegs einen Stand vertritt, sondern seine eigenen Entscheidungen nach seinem eigenen Ermessen trifft. Dass dies der Deutung der nationalsozialistischen Ideologieproduktion widerspricht, wird auch in der filmischen Adaption der Komödie deutlich. In dieser ist Tellheims Repräsentation des Soldatenstandes Programm. Nach Gleber wird Minna im Film durch die Konzentration auf den Krieg und Tellheims Ehrbegriff „zu einer leeren Hülle“ reduziert, die Frauenrolle erfährt gemäß der NS-Ideologie eine Abwertung:

„In dieser angeblichen Adaption von Lessings Aufklärungskomödie ist die Rolle der Frau damit zu einer leeren Hülle, zu einem kinderähnlichen Wesen ideologisch verkürzt. Dies steht in krassem inneren Widerspruch zu der – also nicht nur zeitgebundenen – erstaunlich autonomen Minna-Figur bei Lessing, die bewußt als vollwertige und gleichberechtigte Partnerin Tellheims charakterisiert wird und deren eigenständiges Handeln und rationale Argumentation wesentlich zur Lösung des zu Männlichkeitswahn übersteigerten Ehrkomplexes Tellheims beiträgt.“<sup>218</sup>

Im Film lässt sich somit das Gleiche beobachten wie auf der Bühne: Während Tellheim mit seinem Ehrbegriff in den Mittelpunkt rückt, verwandelt sich Minna in eine Nebenperson. Ihre Rolle wird abgewertet, indem sie sich nur mehr durch ihre Beziehung zum Major definiert. Die Frau ist im Nationalsozialismus nach Gleber nicht mehr länger autonom, sondern dem Mann untergeordnet. Ihr bieten sich nur scheinbar alle

---

<sup>216</sup> Schmitz, 1941: S. 98.

<sup>217</sup> Schmitz, 1941: S. 99.

<sup>218</sup> Gleber, 1986: S. 560.

Entfaltungsmöglichkeiten.<sup>219</sup> „Repräsentativ für das nationalsozialistische Frauenbild ist dabei die ausschließliche Ableitung des weiblichen Existenzrechts aus seiner Funktion für den Mann; in sich selbst allein kann die Frau weder bestehen noch als vollwertig anerkannt werden.“<sup>220</sup> Gleber hebt hervor, dass Minna in der filmischen Lessingadaption nur mehr im häuslichen Umfeld gezeigt wird. Sie kümmert sich um die Schwachen sowie die im Krieg Verwundeten und wird damit ideologisch verkürzt.<sup>221</sup> Hier lassen sich Parallelen zu den Theaterinszenierungen erkennen. Vor allem Paula Wessely wird in den analysierten Rezensionen sehr stark auf ihre Gefühle gegenüber Tellheim reduziert, was an den ihr attestierten Eigenschaften sehr gut erkennbar ist. Die Kritiker schreiben ihr zwar auch eine gewisse Klugheit zu, allerdings taucht diese Attribuierung nur im Kontext ihrer Verführungskünste auf. Trotz ihrer ‚weiblichen Art‘, lege Wessely laut Kritik das richtige Maß an Beherrschung an den Tag, weshalb sie in der *Wiener Zeitung* sogar als ‚Soldatenbraut‘ bezeichnet wird. Auch Gleber greift bei der Beschreibung des Filmes das Klischee der ‚tapferen Soldatenfrau‘ auf. Dieses zeige sich vor allem in jener Szene, als sich Minna nach einer angedeuteten Liebesszene mit dem Aufbruch Tellheims in den Krieg abfinden muss. Die Frau soll damit „zur affirmativen Stütze des Männerkrieges manipuliert werden“.<sup>222</sup> Minna werde damit nach Gleber als treu und patriotisch gezeigt. Gleichzeitig verberge sich dahinter aber auch der Abschied, quasi als Erleichterung, da die Frau den Kampfgeist bedrohen könnte und nun wieder ein Aufbruch in die männliche, militärische Welt stattfindet.<sup>223</sup> „Bei all diesen militärischen Demonstrationen fungieren Frauen ausschließlich in ihrer Rolle als Dekoration und marginaler Rahmen für den männlichen Krieger als eigentliches Bild- und Bedeutungszentrum.“<sup>224</sup> Damit geht der Film noch ein Stück weiter als die Theaterinszenierungen, indem sowohl am Anfang als auch am Ende explizit Kriegsszenen bzw. der Aufbruch in den Krieg gezeigt werden. Der Krieg wird zur alles dominierenden Rahmenhandlung.

## **Zur textlichen Grundlage**

Die Wichtigkeit der Ehre Tellheims in der NS-Auffassung kommt auch bei der Betrachtung der Rollenbücher zur Inszenierung im April 1938 am Theater in der Josefstadt zum Ausdruck. Diese liegen im Archiv des Theaters auf. Wie die

---

<sup>219</sup> Vgl. Gleber, 1986: S. 554-556.

<sup>220</sup> Gleber, 1986: S. 556.

<sup>221</sup> Vgl. Gleber, 1986: S. 560.

<sup>222</sup> Gleber, 1986: S. 557.

<sup>223</sup> Vgl. Gleber, 1986: S. 557-558.

<sup>224</sup> Gleber, 1986: S. 558.

Theaterwissenschaftler Caroline Herfert und Gerald Tschank in ihren Archivrecherchen zum Theater in der Josefstadt zwischen 1938 und 1945 beschreiben, stehen im Archiv des Theaters „die Vorstellungsbücher, u.a. der Jahre 1938-1945 sowie die sogenannten ‚Klebealben‘, d.h. gesammelte Kritiken, Artikel, etc.“.<sup>225</sup> Eine Strichfassung der *Minna von Barnhelm* lässt sich leider nicht mehr auffinden. Lediglich vier Rollenbücher sind vorhanden, jene von Paula Wessely und Jane Tilden fehlen allerdings. Nur die Bücher der männlichen Schauspieler von Attila Hörbiger als Tellheim, Karl Paryla als Werner, Erik Frey als Riccaut und Alfred Neugebauer als Wirt liegen auf. Auch im umfangreichen Nachlass Paula Wesselys im Österreichischen Theatermuseum ist kein Rollenbuch zur Minna-Aufführung zu finden.

Die Rollenbücher stellen Reclam-Fassungen des Stückes aus dem Jahre 1937 dar. In diesen wurden etliche Streichungen vollzogen und Markierungen vorgenommen, in jenem von Neugebauer befindet sich sogar eine Skizze des Bühnenbildes. Hörbigers Buch beinhaltet Markierungen sowie Kürzungen von Paula Wesselys Textpassagen. Diese sind für vorliegende Arbeit aufschlussreich, da sie auch Dialoge zwischen Tellheim und Minna betreffen und Tellheim ins rechte Licht rücken. Die Kürzungen können natürlich auch vorgenommen worden sein, um unnötige Längen zu vermeiden, allerdings unterbinden sie sehr systematisch ein negatives Denken über Tellheim resp. ein Zweifeln an dem Major als ‚Edelmann‘. Dies ist bereits in der ersten Konversation mit dem Wirt erkennbar, als dieser sagt: „Wahrhaftig, ich erschrak recht, als ich das Beutelchen fand. – Ich habe immer Ihre Gnaden für einen ordentlichen und vorsichtigen Mann gehalten, der sich niemals ganz ausgibt. – Aber dennoch – wenn ich bar Geld in dem Schreibpulte vermutet hätte –“<sup>226</sup> Hier ist bis auf „Wahrhaftig, wenn ich bar Geld in dem Schreibpulte vermutet hätte –“ der Text des Wirtes gestrichen. Somit wird sein Zweifel an Tellheims Umgang mit Geld verkürzt und die Möglichkeit, den Major anfangs als Verschwender zu deuten, unterbunden. Weiters ist die Konversation zwischen Franziska und Minna markiert, wobei hier in beiden Texten etliche Streichungen vorgenommen wurden, so sagt

---

<sup>225</sup> Herfert, Caroline/Tschank, Gerald: Archivrecherchen zum Theater in der Josefstadt 1938-1945. In: Bauer, Gerald M./Peter, Birgit (Hg.): Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten? Wien: LIT Verlag, 2010. S. 215.

<sup>226</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1937(a). S. 8.

das Fräulein beispielsweise nur „Du Quälgeist! Warte, Franziska, er soll dir es gedenken!  
– Es pocht jemand.“<sup>227</sup> anstatt:

„Doch schwatze nur, sonst schlafen wir wieder ein. – Sein Regiment ward nach den Frieden zerrissen. Wer weiß, in welche Verwirrung von Rechnungen und Nachweisungen er dadurch geraten? Wer weiß, zu welchem andern Regimente, in welche entlegne Provinz er versetzt worden? Wer weiß, welche Umstände –“<sup>228</sup>

Auch diese Kürzung legt nahe, dass Minna – sowie der Zuseher/die Zuseherin – keine Zweifel an Tellheims Aufrichtigkeit und Rechtschaffenheit haben soll. Die Streichungen im Rollenbuch legen nahe, dass in der Inszenierung 1938 stets versucht wurde, die Ehrenhaftigkeit des Majors aufrechtzuerhalten. Dies wird besonders deutlich an jener Stelle, als sich der Wirt mit Minna unterhält und abschätzig von den abgedankten Soldaten spricht. Folgende Worte sind dabei ganzheitlich gestrichen:

„Aber so lebten die Herren während des Krieges, als ob ewig Krieg bleiben würde; als ob das Dein und Mein ewig aufgehoben sein würde. Jetzt liegen alle Wirtshäuser und Gasthöfe von ihnen voll, und ein Wirt hat sich wohl mit ihnen in acht zu nehmen. (...) und zwei, drei Monate hätte ich ihn freilich noch ruhig können sitzen lassen. Doch besser ist besser.“<sup>229</sup>

Jene Aussagen rühren an der Ehre der ehemaligen Soldaten, weshalb sie wohl einer Streichung zum Opfer fielen. Auch Minna spricht bei Lessing einmal abfällig über Soldaten als sie sich mit Tellheim unterhält. Diese Textpassage ist ebenfalls gestrichen:

„**v. Tellheim.** Mein Fräulein, ich bin nicht gewohnt zu klagen.

**Das Fräulein.** Sehr wohl. Ich wüßte auch nicht, was mir an einem Soldaten, nach dem Prahlen, weniger gefiele als das Klagen. Aber es gibt eine gewisse kalte, nachlässige Art, von seiner Tapferkeit und von seinem Unglücke zu sprechen –

**v. Tellheim.** Die im Grunde doch auch geprahlt und geklagt ist.

**Das Fräulein.** Oh, mein Rechthaber, so hätten Sie sich auch gar nicht unglücklich nennen sollen. – Ganz geschwiegen oder ganz mit der Sprache heraus. – eine Vernunft, eine Notwendigkeit, die Ihnen, mich zu vergessen, befiehlt? – Ich bin eine große Liebhaberin von Vernunft, ich habe sehr viel Ehrerbietung für die Notwendigkeit. – Aber lassen sie doch hören, wie vernünftig diese Vernunft, wie notwendig diese Notwendigkeit ist.“<sup>230</sup>

---

<sup>227</sup> Lessing, 1937(a): S. 21.

<sup>228</sup> Lessing, 1937(a): S. 21.

<sup>229</sup> Lessing, 1937(a): S. 26.

<sup>230</sup> Lessing, 1937(a): S. 35.

Minnas Spotten über das Prahlen und Klagen der Soldaten, sei es auch ironisch gemeint, wurde in der Inszenierung 1938 gestrichen. Dadurch wäre wohl die Soldatenehre in das für die nationalsozialistische Ideologieproduktion falsche Licht gerückt worden.

Darüber hinaus sind etliche Kürzungen ersichtlich, die jedoch nicht für diese Arbeit relevant sind. Aufschlussreich erscheint allerdings die Streichung im Text des Majors gegen Ende des Dramas. Bei der Konversation zwischen Minna und Tellheim wurden folgende Aussagen des Majors zur Gänze gestrichen:

„Ihrem Dienste allein sei mein ganzes Leben gewidmet! Die Dienste der Großen sind gefährlich und lohnen der Mühe, des Zwanges, der Erniedrigung nicht, die sie kosten. Minna ist keine von den Eitlen, die in ihren Männern nichts als den Titel und die Ehrenstelle lieben. Sie wird mich um mich selbst lieben, und ich werde um sie die ganze Welt vergessen. Ich ward Soldat aus Parteilichkeit, ich weiß selbst nicht für welche politische Grundsätze, und aus der Brille, daß es für jeden ehrlichen Mann gut sei, sich in diesem Stande eine Zeitlang zu versuchen, um sich mit allem, was Gefahr heißt, vertraulich zu machen und Kälte und Entschlossenheit zu lernen. Nur die äußerste Not hätte mich zwingen können, aus diesem Versuche eine Bestimmung, aus dieser gelegentlichen Beschäftigung ein Handwerk zu machen. Aber nun, da mich nichts mehr zwingt.“<sup>231</sup>

Die Vermutung liegt nahe, dass in dieser Passage zu viel Kritik an den ‚Großen‘ – womit wohl bei Lessing die Herrschenden bzw. der König gemeint waren – laut wird, um auf der Bühne 1938 gesagt werden zu können. Der Text drückt eine Missbilligung des Systems aus, die von der nationalsozialistischen Ideologieproduktion wohl nicht geduldet werden konnte und wollte.

Am Ende des Rollenbuches wurden noch einmal einige Kürzungen vorgenommen, besonders interessant erscheint dabei folgende Streichung als Minna mit Tellheim spricht und ihre List trotz des Briefes des Königs weiterführt:

„**Das Fräulein.** Wie? In diesem Tone? So soll ich, so muß ich in meinen eigenen Augen verächtlich werden? Nimmermehr! Es ist eine nichtswürdige Kreatur, die sich nicht schämet, ihr ganzes Glück der blinden Zärtlichkeit eines Mannes zu verdanken!

**v.Tellheim.** Falsch, grundfalsch!

**Das Fräulein.** Wollen Sie es wagen, Ihre eigene Rede in meinem Munde zu schelten?

---

<sup>231</sup> Lessing, 1937(a): S. 86.

**v. Tellheim.** Sophistin! So entehrt sich das schwächere Geschlecht durch alles, was dem stärkeren nicht ansteht? So soll sich der Mann alles erlauben, was dem Weibe geziemet? Welches bestimmte die Natur zur Stütze des andern?

**Das Fräulein.** Beruhigen Sie sich, Tellheim! – Ich werde nicht ganz ohne Schutz sein, wenn ich schon die Ehre des Ihrigen ausschlagen muß. So viel muß mir immer noch werden, als die Not erfordert. Ich habe mich bei unserm Gesandten melden lassen. Er will mich noch heute sprechen. Hoffentlich wird er sich meiner annehmen. Die Zeit verfließt. Erlauben sie, Herr Major –

**v. Tellheim.** Ich werde Sie begleiten, gnädiges Fräulein.

**Das Fräulein.** Nicht doch, Herr Major, lassen Sie mich –

**v. Tellheim.** Eher soll Ihr Schatten Sie verlassen! Kommen Sie nur, mein Fräulein, wohin sie wollen, zu wem Sie wollen. Überall, an Bekannte und Unbekannte, will ich es erzählen, in Ihrer Gegenwart des Tages hundertmal erzählen, welche Bande Sie an mich verknüpfen, aus welchem grausamen Eigensinne Sie diese Bande trennen wollen –<sup>232</sup>

Die vielen Streichungen am Ende des Lustspieles verkürzen die List und schwächen Minnas Beharrlichkeit und Durchsetzungsfähigkeit ab. Besonders in dieser Textpassage verhält sich Minna sehr selbstbewusst. Sie versucht, Tellheim mit seinen eigenen Waffen zu schlagen, indem sie sein Argument gegen ihn verwendet. Mit der Aussage „Es ist eine nichtswürdige Kreatur, die sich nicht schämt, ihr ganzes Glück der blinden Zärtlichkeit eines Mannes zu verdanken!“ rüttelt Minna an den stereotypen Geschlechterrollen, während Tellheim diese mit aller Kraft verteidigt. Wenn es nach ihm ginge, könne Minna seine Hilfe ruhigen Gewissens annehmen, da sie als Vertreterin des ‚schwächeren Geschlechts‘ im Gegensatz zu ihm keine Angst haben muss, eine schändliche Tat zu begehen. Die Streichung ist wohl darauf zurückzuführen, dass eine allzu selbstbewusste und emanzipierte Minna 1938 dem ideologisch gefärbten Bild der Frau widersprochen hätte. Die Germanistin Anja C. Schmidt-Ott betont zwar in ihrem Aufsatz „*Die Frau hat die Aufgabe, schön zu sein und Kinder zur Welt zu bringen*“, dass das Bild der selbstbewussten, starken Frau im Nationalsozialismus immer wieder als Ideal präsentiert wurde<sup>233</sup>, trotzdem fand jedoch eine strikte Einteilung in gefühlvolle weibliche und vernunftbetonte männliche Eigenschaften statt, wie die Analyse der Rezensionen zu den

---

<sup>232</sup> Lessing, 1937(a): S. 88-89.

<sup>233</sup> Vgl. Schmidt-Ott, Anja C.: „Die Frau hat die Aufgabe, schön zu sein und Kinder zur Welt zu bringen“. Das Bild der Frau im Dritten Reich – zwischen nationalsozialistischem Dogma und populären Frauenzeitschriften. In: Delabar, Walter (Hg.)/Denkler, Horst (Hg.)/Schütz, Erhard (Hg.)/[Verein für die Förderung von Kunst und Kultur in und aus der Region Mönchengladbach e. V. (KUKU) (Hg.)]: Spielräume des einzelnen. Deutsche Literatur in der Weimarer Republik und im Dritten Reich. Berlin: Weidler Buchverlag, 1999. S. 249.

Minna-Inszenierungen deutlich zeigt. So erläutert auch Schmidt-Ott: „Dennoch blieben klischeehafte Kontraste bestehen, und den Geschlechtern wurde auf der weiblichen Seite Emotionalität und auf der männlichen Seite Rationalität zugeordnet.“<sup>234</sup> Diese stereotype Einteilung, die trotz der betonten Gleichwertigkeit der Geschlechter<sup>235</sup> vorgenommen wurde, lässt sich an dem von den NationalsozialistInnen gezeichneten Bild der Minna erkennen.

In der Schöningh-Fassung der *Minna von Barnhelm* aus dem Jahre 1937 findet sich ein für diese Arbeit aufschlussreiches, nicht namentlich gekennzeichnetes Nachwort. In diesem werden die Rolle der Minna und ihre Entwicklung durch die Komödie hinweg folgendermaßen beschrieben:

„In Minna hat der Dichter eine der herrlichsten Frauengestalten geschaffen. Zum Schlusse von II, 7 deutet sie die Veränderungen an, welche der Liebe inniges Glück bei ihr zur folge gehabt hat: vorher stolz auf ihren Wert, eitel auf ihre Schönheit, begierig, alle Männer zu fesseln, ist sie durch die Liebe zu Tellheim zärtlich, tugendhaft und dankbar gegen Gott geworden.“<sup>236</sup>

In dieser Auffassung ist Minna eine eitle Verführerin, die durch Tellheim tugendhaft und gläubig wird. Wie diese ideologisierende Umdeutung die Minna-Figur verändert, soll folgende Passage, auf welche sich die Interpretation explizit bezieht, erläutern:

„**Das Fräulein.** Ich habe ihn wieder! – Bin ich allein? – Ich will nicht umsonst allein sein. (Sie faltet die Hände.) Auch bin ich nicht allein! (Und blickt aufwärts.) Ein einziger dankbarer Gedanke gen Himmel ist das vollkommenste Gebet! – Ich hab‘ ihn, ich hab‘ ihn! (Mit ausgebreiteten Armen.) Ich bin glücklich! und fröhlich. Was kann der Schöpfer lieber sehen, als ein fröhliches Geschöpf! – (Franziska kommt.) Bist du wieder da, Franziska? – Er jammert dich? Mich jammert er nicht. Unglück ist auch gut. Vielleicht, daß ihm der Himmel alles nahm, um ihm in mir alles wieder zu geben!

**Franziska.** Er kann den Augenblick hier sein – Sie sind noch in Ihrem Negligé, gnädiges Fräulein. Wie, wenn Sie sich geschwind ankleideten?

**Das Fräulein.** Geh! ich bitte dich. Er wird mich von nun an öfter so, als geputzt sehen.

**Franziska.** O, Sie kennen sich, mein Fräulein.

**Das Fräulein.** (nach einem kurzen Nachdenken). Wahrhaftig, Mädchen, du hast es wiederum getroffen.

---

<sup>234</sup> Schmidt-Ott, 1999: S. 249.

<sup>235</sup> Vgl. ebd.

<sup>236</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag, 1937(b). S. 101.

**Franziska.** Wenn wir schön sind, sind wir ungeputzt am schönsten.

**Das Fräulein.** Müssen wir denn schön sein? – Aber, dass wir uns schön glauben, war vielleicht notwendig. – Nein, wenn ich ihm, ihm nur schön bin! – Franziska, wenn alle Mädchens so sind, wie ich mich jetzt fühle, so sind wir sonderbare Dinger. – Zärtlich und stolz, tugendhaft und eitel, wollüstig und fromm. Du wirst mich nicht verstehen. Ich verstehe mich wohl selbst nicht. – Die Freude macht drehend, wirblicht. –

**Franziska.** Fassen Sie sich, mein Fräulein; ich höre kommen.

**Das Fräulein.** Mich fassen? Ich sollte ihn ruhig empfangen?<sup>237</sup>

Abgesehen davon, dass diese Interpretation in der Forschungsliteratur nicht geteilt wird, so scheint auch die Inszenierung 1938 kein Minna-Bild als eitle Verführerin zeichnen zu wollen. Ganz im Gegenteil: In Tellheims Rollenbuch ist Minnas Aussage sogar um die Worte „Müssen wir denn schön sein? – aber“<sup>238</sup> sowie „Nein, wenn ich ihm, ihm nur schön bin!“ und „Die Freude macht drehend, wirblicht“<sup>239</sup> gekürzt. Darüber hinaus gilt das Lob der Kritiker Paula Wessely gerade wegen ihres ungeschminkten und natürlichen Aussehens. Auch Käthe Dorsch setzen die Rezensenten in ihrer Rolle als Minna keinesfalls mit einer Verführerin gleich. Beide Schauspielerinnen werden von der nationalsozialistischen Ideologieproduktion weder als eingebildet noch als auf ihre Schönheit bedacht beschrieben.

## 2.5 Theaterfotografische Dokumente

Für eine Analyse des Frauenbildes in den Minna-Inszenierungen ist es unerlässlich, die bildliche Ebene mit einzubinden. Immerhin stand der Körper im Mittelpunkt der nationalsozialistischen Ideologieproduktion. Aussehen und Charakter wurden als eng miteinander verflochten betrachtet. Wie die A.G. Gender-Killer<sup>240</sup> beschreibt, stellte der Körper nie etwas Neutrales dar, es waren in diesem „vielmehr immer bestimmte Wertvorstellungen eingelassen“.<sup>241</sup> „Ein Körper war für die AntisemitInnen immer

---

<sup>237</sup> Lessing, 1937(b): S. 32-33.

<sup>238</sup> Lessing, 1937(a): S. 31.

<sup>239</sup> Lessing, 1937(a): S. 32.

<sup>240</sup> Laut Webseite des Transgender-Netzwerkes Berlin ist die A.G: GENDER-KILLER „eine Gruppe von Menschen aus unterschiedlichen politischen Zusammenhängen, die 2001 begonnen haben, zusammen das Projekt GENDER KILLER zu organisieren.“ Im Zuge dessen organisieren sie unter anderem verschiedene „Aktionen, Filmvorführungen und Veranstaltungen zum Thema Geschlechterverhältnisse, Antisexismus und Patriarchat“. Als Ziel hat die Gruppe unter anderem, „den politischen Gehalt und die Funktion der Geschlechtsidentitäten innerhalb gesellschaftlicher Strukturen zu entlarven, zu destabilisieren, ihre scheinbare ‚Natürlichkeit‘ in Frage zu stellen“. (A.G. GENDER-KILLER, online unter: <http://www.tgnb.de/?id=203>)

<sup>241</sup> A.G. GENDER-KILLER (Hg.): Antisemitismus und Geschlecht. Von „effiminierten Juden“, „maskulinisierten Jüdinnen“ und anderen Geschlechterbildern. Münster: UNRAST-Verlag, 2005. S. 15.

Ausdruck eines moralischen Innenlebens und verwies von da her immer über seine eigene Sphäre hinaus.<sup>242</sup> Weiters stellt die A.G. Gender-Killer fest, dass die Descarte'sche Subjektvorstellung im Nationalsozialismus umgedreht wurde:

„Der Mensch war daher nicht mehr Verstandeswesen, das durch Leistungen der Vernunft Einsicht in höhere Ideen erlangen konnte, sondern vielmehr ein ‚Rassewesen‘, das durch seine Abstammung diese Ideen bereits mit der Geburt ‚im Blut‘ hatte. (...) Die aufklärerische Hierarchie von Geist und Körper erfuhr so eine Umkehrung. Damit ging auch einher, dass der so genannte ‚lebendige Mensch‘, der dem cartesianischen gegenüberstand, kein individuelles Wesen mehr war, sondern ein kollektives, das durch seine Tätigkeit mit dem Volkskörper vereinigt war.“<sup>243</sup>

Der Frau war im ‚Volkskörper‘ die praktische Rolle zugeordnet, Kinder zu bekommen und den Herd zu hüten. Wie Angela Vaupel in ihrem Buch *Frauen im NS-Film* beschreibt, erfuhr die Mutterrolle im Nationalsozialismus eine Aufwertung. Die Frau wurde zur ‚Volksmutter‘ erklärt, was ihr den Verlust an politischem Mitspracherecht vergessen lassen sollte.<sup>244</sup> Diese Zuschreibung hatte auch Auswirkungen auf das Aussehen der Frau, wie Gloria Sultano in ihrer Dissertation *„Arische“ Mode* darlegt. Die Reduzierung des weiblichen Geschlechtes auf die Gebärfunktion und Mutterrolle äußerte sich nach Sultano in dem Bild der Frau, das als ideal galt.<sup>245</sup> Dieses war „bodenständig“, „sehr natürlich“, „gesund“ und „weiblich“.<sup>246</sup>

Selbst die Haarfarbe war wichtig, wenn es darum ging, die arische Abstammung zu zeigen: „ ‚Nordisch-blondes‘ Haar galt als Zeichen für ‚Rassereinheit‘ des Blutes. Doch weil man die Mehrheit, nämlich das ‚nichtblonde Restvolk‘, nicht diskriminieren wollte, beschloß man auch Zwischentöne und Mischformen als rassisch einwandfrei anzuerkennen.“<sup>247</sup> Viele Frauen halfen dem ‚nordischen Blond‘ mit etwas Farbe nach.<sup>248</sup> Dieses Schönheitsideal war allerdings nicht so absolut und unangetastet, wie es auf den ersten Blick erscheint. Wie Anja C. Schmidt-Ott zeigt, wich das offizielle, von den NationalsozialistInnen propagierte Bild der Frau „von dem populären ab“.<sup>249</sup> Die Autorin weist anhand von Werbungen in Frauenzeitschriften nach, dass sich das in den Anzeigen

---

<sup>242</sup> A.G. GENDER-KILLER, 2005: S. 15.

<sup>243</sup> A.G. GENDER-KILLER, 2005: S. 15.

<sup>244</sup> Vgl. Vaupel, 2005: S. 48-49.

<sup>245</sup> Sultano, Gloria: *„Arische“ Mode. Tendenzen in Mode und Bekleidung im „Dritten Reich“*. Wien: Universität Wien. Dissertation, 1994. S. 13.

<sup>246</sup> Sultano, 1994: S. 13.

<sup>247</sup> Sultano, 1994: S. 148.

<sup>248</sup> Vgl. Sultano, 1994: 148.

<sup>249</sup> Schmidt-Ott, 1999: S. 256.

verkündete Bild der Frau nicht immer mit jenem der nationalsozialistischen Ideologieproduktion deckte:

„Häufig findet man auch Anzeigen, die sich direkt an die ‚neue‘ und die ‚moderne‘ Frau richten – einen Frauentyp, der bereits in der Weimarer Republik für Diskussionen und Aufsehen sorgte (und der eigentlich dem nationalsozialistischen Bild der bäuerischen Frau widerspricht). Zigaretten waren ein wichtiges Accessoire der ‚modernen‘ Frau und wurden auch von der nationalsozialistischen Ideologie dämonisiert, besonders, da Rauchen einen negativen Effekt auf die Fruchtbarkeit der Frau habe.“<sup>250</sup>

Wie ich später zeigen werde, verkörpern die beiden Schauspielerinnen in ihrer Griselda-Rolle genau dieses, von den NationalsozialistInnen verbreitete Bild der bäuerlichen Frau, welches dem populären Frauenbild entgegengesetzt wurde. An dieser Stelle lässt sich also festhalten, dass im Nationalsozialismus viele Frauenbilder nebeneinander existierten. So erläutert Schmidt-Ott:

„Die Frau, die viel in ihr Aussehen investierte, die mit einer zum Teil recht mondänen, aufreizenden Mode spielte, die ihren Körper in bestimmter Weise formen wollte, existierte so neben und trotz den Versuchen, einen ‚Mutterkult‘ durchzusetzen und damit einen Typus Frau, die sich nicht so sehr um Aussehen kümmerte, ihre Erotik auf die rein biologische Funktion reduzierte und die weibliche Arbeit begeistert auf die drei Ks (Kinder, Küche, Kirche) beschränkte – ein Unterfangen, das spätestens zu Beginn des Krieges und der Mobilisierung aller Kräfte zum Kriegseinsatz zum Untergang verurteilt war.“<sup>251</sup>

Dennoch waren die NationalsozialistInnen sehr bemüht, diesen Typ Frau unter anderem durch den BDM oder die Organisation ‚Glaube und Schönheit‘ durchzusetzen.<sup>252</sup> Wie bereits zu Beginn der Arbeit erwähnt, wird in der Literatur – vor allem zum NS-Film – vom Identifikationspotential der Schauspielerinnen gesprochen. Die Zuschauerinnen sollten sich mit dem auf der Leinwand gezeigten Frauenbild identifizieren. In dieser Arbeit gehe ich von eben jenem Identifikationspotential für das Theater aus. In diesem Sinne sehe ich Minna und Griselda als ‚deutsche Vorzeigefrauen‘ an, mit welchen sich das weibliche Publikum möglichst identifizieren sollte.

Sowohl Käthe Dorsch als auch Paula Wessely verkörperten, jede auf ihre spezielle Art und Weise, das Bild der ‚deutschen‘ Frau. Wessely entsprach zwar nicht dem schlanken, sportlichen Typ, doch wurde sie als natürliche, ungeschminkte Schönheit angesehen. Wie

---

<sup>250</sup> ebd.

<sup>251</sup> Schmidt-Ott, 1999: S. 261.

<sup>252</sup> Vgl. Schmidt-Ott, 1999: S. 261.

Schmidt-Ott zeigt, setzten sich die NationalsozialistInnen für eine feminine, etwas rundere Figur ein, die allerdings den schlanken Typ, der sich bereits in der Weimarer Zeit durchsetzte, nicht ablösen konnte.<sup>253</sup> Wessely schien jedoch genau diese etwas fülligere Silhouette zu besitzen, welche die nationalsozialistische Ideologieproduktion aufgrund der biologischen Funktion des weiblichen Geschlechts als Ideal proklamierte. Bei der Analyse des Bildes der Frau in den ausgewählten Inszenierungen müssen diese Einschreibungen in den weiblichen Körper mitberücksichtigt werden.

Bei der Betrachtung der Bilder sind die historischen Kostüme auffallend. In der Inszenierung 1938 trägt Wessely lange, opulente Kleider mit Spitzen und Rüschen, der friderizianischen Zeit angepasst. Dazu hat sie Stöckelschuhe an und in manchen Szenen trägt sie eine Perlenkette, was neben den Kleidern ihre feminine Seite unterstreicht und zu dem Fräuleintyp passt. Das Haar am Oberkopf ist nach hinten gefasst und zusammengesteckt, die restlichen Haare fallen gelockt in den Nacken. Auf Abbildung 2 trägt sie einen Hut, ein Halstuch mit Spitze besetzt, lange Handschuhe und hält einen Fächer in der Hand, was darauf schließen lässt, dass sie gerade erst das Zimmer betreten hat. Auch die Außenbekleidung unterstreicht damit in voller Linie den Typ des adeligen Fräuleins. Die Frisur ist bei Käthe Dorsch in der Inszenierung 1939 ähnlich. Auch sie trägt als Minna opulente Kleider mit Schärpen, dreiviertellangen Ärmeln, die am Ende mit einigen Spitzenbordüren und Rüschen verziert sind. Ihr Körperbau ist im Gegensatz zu Paula Wesselys Figur eher dem schlanken, sportlichen Ideal zuzuordnen. Den Fotos nach ist auch Käthe Dorsch kaum geschminkt. Ihre Haare sowie ihre Kleidung lassen sie mondän wirken.

Der in den Kritiken betonte Kontrast zwischen gefühlvoller Weiblichkeit und soldatischer Männlichkeit kann auch an den Kleidern festgemacht werden. Balsler und Hörbiger haben in ihrer Rolle als Tellheim meist eine Uniform mit Stiefeln bis über die Knie an. Am Kopf tragen sie, ebenfalls der friderizianischen Zeit angepasst, eine graue Perücke mit einem langen, geflochtenen Zopf. Wie die Kulturhistorikerin Gloria Sultano in ihrer Dissertation festhält, hat die Uniformierung eine Eigenheit, welche sich die NationalsozialistInnen zu Nutze machten:

„Eine gleiche Kleidungsart, wie z.B. Tracht oder Uniform, die von allen einer bestimmten Gruppe angehörigen Menschen getragen wird, schließt sie enger zusammen und sondert

---

<sup>253</sup> Vgl. Schmidt-Ott, 1999: S. 259.

sie zugleich von anderen ab. Der Einzelne ordnet sich in die Gemeinschaft ein und bringt das durch die Kleidung zum Ausdruck.<sup>254</sup>

Die Uniform dient der Nivellierung des Individualismus. Die durch Mode ausdrückbare individuelle Selbstdarstellung wurde im Nationalsozialismus nach Sultano mit der Uniformierung unterbunden.<sup>255</sup> So wie Tellheim in den Rezensionen als Vertreter des Soldatenstandes und nicht – wie von Schmitz vorgeschlagen – als Individuum angesehen wird, so steht auch die Uniform für eine Gruppe. Sie hebt einerseits Unterschiede auf und zieht gleichzeitig die notwendige Trennung zu Außenstehenden.

In Abbildung 1 sind Paula Wessely als Minna und Attila Hörbiger als Tellheim gemeinsam zu sehen. Sie ist etwas kleiner als er und schaut lächelnd zu ihm auf. Während er in seiner Uniform auf der Bühne steht, trägt sie ein Rüschenkleid mit Perlenkette, was sie besonders weiblich wirken lässt. Abbildung 6 suggeriert ein ähnliches Bild. Käthe Dorsch steht in stolzer Pose auf der Bühne und schaut Richtung Publikum. Ewald Balser ist leicht zu ihr gedreht und trägt seine Uniform mit Lackstiefel. Auch hier wird die geschlechtliche Dichotomie an den Kostümen deutlich: Balser als beschützender Offizier und Dorsch als adeliges Fräulein.

---

<sup>254</sup> Sultano, 1994: S. 104.

<sup>255</sup> Vgl. Sultano, 1994: S. 100-101.

## Bilder der Minna-Inszenierungen<sup>256</sup>



**Abbildung 1:** Lessings *Minna von Barnhelm*. Regie: Paul Kalbeck. Besetzung v.l.n.r.: Paula Wessely, Attila Hörbiger, Karl Paryla, Jane Tilden. Theater in der Josefstadt, Wien. 20.4.1938. (Copyright: Atelier Dietrich ; Quelle: Fotosammlung Österreichisches Theatermuseum)



**Abbildung 2:** Lessings *Minna von Barnhelm*. Regie: Paul Kalbeck. Besetzung v.l.n.r.: Jane Tilden, Paula Wessely, Robert Horky, Attila Hörbiger. Theater in der Josefstadt, Wien. 20.4.1938. (Copyright: Wiener Foto-Dienst. Quelle: Fotosammlung Österreichisches Theatermuseum)

<sup>256</sup> Die Fotos wurden mir von Haris Balic, dem Verantwortlichen der Fotosammlung des Theatermuseums in Wien, zur Verfügung gestellt. Die hier dargestellten theaterfotografischen Dokumente sind eine Auswahl der in der Sammlung vorhandenen Aufführungsfotos zu den analysierten Minna-Inszenierungen.



**Abbildung 3:** Lessings *Minna von Barnhelm*. Regie: Paul Kalbeck. Besetzung v.l.n.r.: Paula Wessely, Erik Freiy. Theater in der Josefstadt, Wien. 20.4.1938. (Copyright: Atelier Dietrich. Quelle: Fotosammlung Österreichisches Theatermuseum)



**Abbildung 4:** Lessings *Minna von Barnhelm*. Regie: Ulrich Bettac. Besetzung v.l.n.r.: Käthe Dorsch, Alma Seidler. Akademietheater, Wien. 12.10.1939 (Copyright: Hoffmann - Dietrich & Co. Quelle: Fotosammlung Österreichisches Theatermuseum)



**Abbildung 5:** Lessings *Minna von Barnhelm*. Besetzung v.l.n.r.: Alma Seidler, Hermann Thimig, Käthe Dorsch. Akademietheater, Wien. 12.10.1939. (Copyright: Hoffmann - Dietrich & Co. Quelle: Fotosammlung Österreichisches Theatermuseum)



**Abbildung 6:** Lessings *Minna von Barnhelm*. Regie: Ulrich Bettac. Besetzung v.l.n.r.: Ewald Balsler, Käthe Dorsch. Akademietheater, Wien. 12.10.1939. (Copyright: Hofmann - Dietrich & Co. Quelle: Fotosammlung Österreichisches Theatermuseum)

## 2.6 *Minna* im Nationalsozialismus – Ein Fazit

Scheint es auf den ersten Blick fraglich, warum gerade ein Lessingstück aus dem 18. Jahrhundert im Nationalsozialismus sehr populär war, so wird bei näherer Betrachtung deutlich, dass das Lustspiel einige Elemente enthält, welche sich die nationalsozialistische Ideologieproduktion durch eine ideologisierende Umdeutung der Komödie zu Nutze machen konnte. Die Kriegsgeschehnisse, Tellheims Offiziersstolz und das verhandelte Ehrproblem bieten das Potenzial zur Inszenierung und Aufführung des Dramas in der NS-Zeit. Während *Minna* in der Forschungsliteratur als emanzipiert gilt, wird sie im Nationalsozialismus zu einem gefühlvollen ‚Beiwerk‘ Tellheims, um dessen Soldatenstolz sich das Hauptaugenmerk der Kritiker dreht. *Minna* wurde als ein Idealbild der ‚deutschen‘ Frau angesehen, jedoch nicht weil – wie Yeun-Soo Choi schreibt – „die Charakterzüge *Minnas* an sich bereits auf eine Abweichung von den normativen Geschlechterrollen im 18. Jahrhundert hinweisen.“<sup>257</sup> Im Gegenteil: Die NationalsozialistInnen greifen eben jene normativ-konservativen Geschlechterrollen wieder auf und interpretieren die Komödie dahingehend. Bei der Analyse der Kritiken fällt auf, dass in Paula Wesselys Spiel und Rollengestaltung vor allem ihre Natürlichkeit hervorgehoben wird. Sie stellt laut Rezensionen eine natürliche, fast ungeschminkte *Minna* dar. Während die Rezensenten Käthe Dorsch an manchen Stellen wegen ihrer als stilisiert und seltsam bezeichneten Gestik kritisieren, gilt Wessely als die Natürlichkeit in Person. Dorschs *Minna* wird zudem als übermütig angesehen, während Wessely trotz ihrer Frische und Heiterkeit die Beherrschung ihrer Gefühle nicht verliere. Dorsch hingegen charakterisieren die Rezensenten als intellektuell und kühl, weshalb sie auch als ‚moderne *Minna*‘ bezeichnet wird.

Trotz dieser Unterschiede werden beide Schauspielerinnen in ihrer *Minna*-Rolle als gefühlvolle Liebende beschrieben, die ihren Verlobten zurückerobern wollen. Die Dichotomie zwischen Mann und Frau bleibt somit auf allen Ebenen aufrecht. Wird in der jüngeren Forschungsliteratur zum Drama *Minna* als ebenbürtige Gesprächspartnerin Tellheims angesehen, so findet in der nationalsozialistischen Adaption eine ideologische Verkürzung statt. Das Fräulein von Barnhelm verwandelt sich in einen gefühlsbetonten Gegenpart zu Tellheims Verkörperung der soldatischen Männlichkeit. Der Ehrbegriff des

---

<sup>257</sup> Choi, Yeun-Soo: *Frauenbild und Familienstruktur in Lessings Dramen*. Fernwald: litblockín, 2001. S. 17.

Majors ist kein Kritikpunkt in der NS-Zeit, sondern ein lobenswerter Bestandteil seines Charakters.

### 3 Hauptmanns *Griselda*

#### 3.1 Hauptmann – Autor der NationalsozialistInnen?

Gerhart Hauptmanns politische Position im Nationalsozialismus sowie auch seine Einschätzung der NationalsozialistInnen sind von Ambivalenz geprägt. Wie der deutsche Literatur- und Theaterwissenschaftler Peter Sprengel beschreibt, gibt es in der Diskussion um das Verhalten des Dichters im Nationalsozialismus mehrere Betrachtungsweisen. Einerseits wurde ihm „eine Art moralischer Insuffizienz“ attestiert.<sup>258</sup> Dieser Auffassung nach habe Hauptmann jenen Weg des geringsten Widerstandes gewählt.<sup>259</sup> Andererseits herrscht die Ansicht vor, dass Hauptmann „zumindest partiell und punktuell, eine ideologische Affinität zum Faschismus“ besaß.<sup>260</sup> In einem Befund sind sich die unterschiedlichen Standpunkte nach Sprengel jedoch einig: Hauptmann vertrat keine klare politische Linie. Seine Reaktionen auf aktuelle Ereignisse und Eindrücke waren immer von Subjektivität sowie Spontaneität und Emotionalität geprägt. Oft stimmten sie mit zuvor eingenommenen Ansichten und Positionen nicht überein, sondern waren widersprüchlich zu diesen.<sup>261</sup> In seinem Buch *Gerhart Hauptmann. Epoche – Werk – Wirkung* sieht Sprengel einen „emotional geprägten Nationalismus“ als einzig konstantes Element in der Denkweise des Dichters an.<sup>262</sup> Er sei „der gemeinsame Nenner (...): Anfang der 90er Jahre (...) sozialkritisches Engagement, 1914 offene Parteinahme für den Nationalkrieg, 1918 Engagement für die Republik, 1933 jedenfalls äußerliches Paktieren mit dem Nationalsozialismus, (...)“.<sup>263</sup> Die Ambivalenz lässt sich dadurch erklären, dass Hauptmanns politische Einstellung maßgeblich von der Loyalität zu seiner Heimat geprägt war.<sup>264</sup> Durch dieses Verhalten hatten es die NationalsozialistInnen schwer, Hauptmann zu bewerten und seine Werke einzuschätzen.<sup>265</sup> Nach Sprengel lag das „Problem der NS-Kulturpolitik im Umgang mit Hauptmann“ vor allem „im Konflikt zwischen ideologischem Dogma und propagandistischem Pragmatismus“.<sup>266</sup> Auch der

---

<sup>258</sup> Sprengel, Peter: Gerhart Hauptmann und die deutsche Einheit. In: Scheuer, Helmut: Dichter und ihre Nation. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. S. 311.

<sup>259</sup> Vgl. Sprengel, 1993: S. 312.

<sup>260</sup> ebd.

<sup>261</sup> ebd.

<sup>262</sup> Sprengel, Peter: Gerhart Hauptmann. Epoche, Werk, Wirkung. München: Beck, 1984. S. 225.

<sup>263</sup> Sprengel, 1984: S. 225.

<sup>264</sup> Vgl. ebd.

<sup>265</sup> Vgl. Sprengel, 1984: S. 231.

<sup>266</sup> Sprengel, 1984: S. 231.

Germanist und Historiker Hans Sarkowicz führt die Voreingenommenheit, mit welcher die NationalsozialistInnen den Dichter begegneten, auf dessen Verhalten in der Zeit vor 1933 zurück:

„Der konservative und national denkende Literaturnobelpreisträger des Jahres 1912 hatte in der Weimarer Republik das weltoffene und sozial engagierte Deutschland symbolisiert. Das machte ihn in den Augen der Nationalsozialisten ‚verdächtig‘. Goebbels lehnte die naturalistischen Stücke von ihm ab und verbot sogar eine Verfilmung der ‚Ratten‘.“<sup>267</sup>

Gleichzeitig legt Sarkowicz aber auch dar, dass sich Hauptmann von den NationalsozialistInnen beeindrucken ließ und gezielt Werbung für die nationalsozialistische Ideologie machte. Der Dichter mochte den Gedanken an eine Weltmacht Deutschland und ließ sich immer wieder von der nationalsozialistischen Propagandamaschinerie vereinnahmen.<sup>268</sup> So stand Hauptmann im Zweiten Weltkrieg der NS-Ideologie aufgeschlossen gegenüber. Nach Sarkowicz war er für den Dichter „eine notwendige Korrektur der Geschichte, um Deutschland den ihm gebührenden Platz als geistige, wirtschaftliche und militärische Macht zurückzugeben.“<sup>269</sup>

Zu Hauptmanns 80. Geburtstag wurden mehrere offizielle Gedenkfeiern veranstaltet. Auch Goebbels und Rosenberg machten sich Gedanken darüber, wie der Geburtstag des Dichters zu begehen sei. Dabei zeigt sich wiederum, dass Hauptmann und seine Werke nicht gänzlich als NS-konform eingestuft wurden, wie Sprengel beschreibt:

„Die Gedenkfeier, die das Hauptkulturamt der NSDAP am 15.11.1942 – Hauptmanns Geburtstag – im Deutschen Theater veranstaltete, galt jedoch nicht dem Verfasser der Weber, sondern Adolf Bartels, dem völkischen Dichter, der am gleichen Tag wie Hauptmann 80 Jahre alt wurde. Die Ehrung Bartels‘ statt Hauptmanns war ein Schachzug, mit dem sich das Reichspropagandaministerium ideologische Genugtuung verschaffen und gleichzeitig die Erfordernisse des Tages erfüllen wollte: (...)“<sup>270</sup>

In seinem Buch *Der Dichter stand auf hoher Küste* macht Sprengel außerdem darauf aufmerksam, dass die Feiern nicht in der Reichshauptstadt, sondern an der Donau sowie in Schlesien stattfanden. Bereits dieses Faktum zeuge nach Sprengel von einem Eindämmungsversuch der Größe des einstigen ‚Dichters der Nation‘ von Seiten der nationalsozialistischen Ideologieproduktion. Trotz dieser Maßnahmen wurde der Dichter

---

<sup>267</sup> Sarkowicz, Hans: >>BIS ALLES IN SCHERBEN FÄLLT...<<. Schriftsteller im Dienst der NS-Diktatur. In: Sarkowicz, Hans (Hg.): Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2004. S. 184.

<sup>268</sup> Vgl. Sarkowicz, 2004: S. 185-186.

<sup>269</sup> Sarkowicz, 2004: S. 188.

<sup>270</sup> Sprengel, 1984: S. 233.

jedoch sehr intensiv in Wien und Schlesien gefeiert. Selbst ein Riesengebirgsgipfel wurde damals nach ihm benannt.<sup>271</sup> Auch Karl Hanke, der seit 1942 Gauleiter sowie Oberpräsident von Niederschlesien war und Baldur von Schirach, welcher ab 1940 die Position des Gauleiters und Reichsstatthalters von Wien innehatte, sind nach Sprengel „bis zu einem gewissen Grad dem Charisma des Dichters erlegen.“<sup>272</sup> Beide hielten zu Ehren Hauptmanns bei der zentralen Geburtstagsfeier am 15. November eine Rede. Hanke überreichte Hauptmann den Siling-Ring sowie den Niederschlesischen Schrifttumspreis und Baldur von Schirach den Ehrenring der Stadt Wien. Im Anschluss eröffnete der Dichter auf Hankes Wunsch hin die Ausstellung ‚Schlesisches Schrifttum‘, welche Hauptmanns Schaffen nicht nur präsentierte, sondern auch mit drei neuen Bildwerken huldigte. Zudem folgten noch weitere festliche Ereignisse und Theateraufführungen zu Ehren Hauptmanns.<sup>273</sup> „Den optisch-akustischen Höhepunkt des Breslauer Mummenschanzes bildete“ nach Sprengel „die Feier in der Aula Leopoldina der Universität am 14. November.“<sup>274</sup> Auch der Germanist Paul Merker würdigte den Dichter in einer Rede. Sprengel weist hier auf die Festschrift des *Deutschen Institutes an der Universität Breslau* hin, welche ebenfalls 1942 publiziert wurde.<sup>275</sup> Darin finden sich unterschiedliche Studien zu Hauptmanns Persönlichkeit. Merker zeichnet im ersten Aufsatz *Gerhart Hauptmann. Versuch einer Wesensdeutung* Hauptmanns Werdegang nach und arbeitet dessen angebliche Wesenszüge heraus. Abschließend ist er der Ansicht, dass der Dichter den „Geist deutscher Dichtung“ in der Welt verbreite:

„Romanisches Formbewußtsein und Formbasteln liegt seiner gehaltsschweren und von der unmittelbaren schlesischen Gegenwart bis in die Urgründe des Alls schweifenden Kunst fern. Sie ist in ihrer auf das charakteristische ausgehenden, ‚offener‘ Form sich zuneigenden und gelegentlich auch stilistische und metrische Unebenheiten nicht meidenden Anlage wie in ihrer Wahrhaftigkeit und Problemtiefe aus deutsch-germanischer Art erwachsen und hat diesen Geist deutscher Dichtung in der ganzen kulturellen Welt in einer Breite und Tiefe zur Wirkung gebracht, wie sie seit Goethe keinem deutschen Dichter mehr beschieden gewesen ist.“<sup>276</sup>

---

<sup>271</sup> Vgl. Sprengel, Peter: Der Dichter stand auf hoher Küste. Gerhart Hauptmann im Dritten Reich. Berlin: Ullstein Buchverlage GmbH, 2009. S. 310.

<sup>272</sup> Sprengel, 2009: S. 311.

<sup>273</sup> Vgl. Sprengel, 2009: S. 311.

<sup>274</sup> Sprengel, 2009: S. 312.

<sup>275</sup> Vgl. Sprengel, 2009: s. 312.

<sup>276</sup> Merker, Paul: Gerhart Hauptmann. Versuch einer Wesensdeutung. In: Deutsches Institut der Universität Breslau: Gerhart Hauptmann. Studien zum Werk und zur Persönlichkeit. Dem Dichter zum 80. Geburtstag dargeboten. Breslau: Wilh. Gottl. Korn Verlag, 1942. S. 45.

Ähnlich wie Lessing wird Hauptmann hier mit Goethe verglichen. Wie Sprengel beschreibt, wurde Hauptmann aus mehreren Gründen als Goethe-Nachfolger angesehen. Beide Dichter fassten die künstlerische Schöpfung ähnlich auf. Auch ihre Schaffensphasen – am Anfang sozialkritisch, dann klassisch – ähneln einander. Außerdem beschäftigten sich beide mit unterschiedlichen Gattungen. Hinzu kommt eine angebliche Ähnlichkeit im Aussehen.<sup>277</sup>

Anschließend an die Feierlichkeiten in Breslau machte sich der Dichter auf den Weg nach Wien, wo am 15. November die acht Wiener Hauptmannstage eingeläutet wurden. Dem Dichter zu Ehren wurden sieben unterschiedliche Stücke aufgeführt, vier davon besuchte Hauptmann selbst – darunter auch *Griselda* am Theater in der Josefstadt.<sup>278</sup> Am 18. November fand eine Hauptmann-Feier im Burgtheater statt. Anschließend wurde im Logenfoyer die Ausstellung über Gerhart Hauptmann, die Joseph Gregor betreute, eröffnet und seine Porträtbüste in der Feststiege enthüllt. Wie Sprengel hinweist, war es das erste Mal, dass ein lebender Dramatiker dort verewigt wurde.<sup>279</sup> Die Ehrungen in Wien endeten am 22. November mit einer Einladung Schirachs in das Palais Pallacini gegenüber der Hofburg.<sup>280</sup> Die Ansprachen und Reden der Gerhart-Hauptmann-Tage in Wien wurden in einem Buch 1942 veröffentlicht. Wie daraus hervorgeht, hielt der Generalkulturreferent Walter Thomas die Ansprache zur Eröffnung der Tage. Darin bezeichnet er Hauptmann als „den größten Dramatiker unserer Zeit“.<sup>281</sup> Wortgewaltig beschreibt Thomas in nationalsozialistischer Manier Hauptmanns Schaffen: „Ein 80jähriges Leben liegt vor uns ausgebreitet wie ein mächtiges Gebirge, aus dem sich die Gipfel seiner Werke, die nicht mehr dem Tage angehören, rein in den Äther der Zeitlosigkeit erheben, (...).“<sup>282</sup> Er sieht den Dichter als stellvertretend für das ‚deutsche‘ Volk und die ‚deutsche‘ Kultur an, wenn es im Folgenden heißt: „In dem wir Gerhart Hauptmann feiern, ehren wir uns selbst, unser Volk, unsere Menschen, unsere Wälder und unsere Sprache.“<sup>283</sup> Darüber hinaus beschreibt der Regisseur und Intendant Heinz Hilpert Hauptmanns Werke in einer Rede als ‚unvergänglich‘ und hebt sie damit als

---

<sup>277</sup> Vgl. Sprengel, 1984: 228.

<sup>278</sup> Sprengel, 2009: S. 313.

<sup>279</sup> Vgl. ebd.

<sup>280</sup> Vgl. Sprengel, 2009: S. 314.

<sup>281</sup> Thomas, Walter: Ansprache zur Eröffnung der Gerhart-Hauptmann-Tage. In: Gerhart-Hauptmann-Tage in Wien. 15. Bis 22. November 1942. Reden und Ansprachen. Wien/Leipzig: Alfred Ibach Verlag, 1942. S. 5.

<sup>282</sup> Thomas, 1942: S. 4.

<sup>283</sup> ebd.

besonders wertvoll hervor: „Wir neigen uns in Ehrfurcht vor ihm. Sein Werk wird unvergänglich leuchten, wenn wir schon Staub geworden sind.“<sup>284</sup> Dass Hilpert den Dichter verehrte, wird auch im Exkurs *Hilpert und das Theater* deutlich.

Wie aus den Lobreden hervorgeht, galt Hauptmann als genuin ‚deutscher‘ Dichter und wurde damit – wie auch der Großteil seiner Werke – für die Propagandamaschinerie dienlich gemacht. An seiner Nationalität zweifelten die NationalsozialistInnen im Gegensatz zu Lessings nicht. Während sich Lessing nicht mehr gegen seine Vereinnahmung von der NS-Ideologieproduktion wehren konnte, war es Hauptmann sehr wohl möglich, er tat es jedoch nicht. Die Gründe dafür mögen vielschichtig gewesen sein.

### 3.2 *Griselda* und ihr Erfolg im Nationalsozialismus

„Das Schattendasein, das Hauptmanns *Griselda* auf der zeitgenössischen Bühne beschieden war, änderte sich schlagartig mit dem Erfolg einer Berliner Inszenierung, die der Autor selbst allerdings nie gesehen hat. Heinz Hilpert inszenierte *Griselda* am 11. Februar 1935 im Deutschen Theater in der Schumannstraße, (...).“<sup>285</sup>

Hauptmanns *Griselda* wurde bereits 1909 uraufgeführt, damals blieb der Erfolg jedoch aus. Laut Sprengel wurde das Stück am Burgtheater „nach dreizehn Vorstellungen im Oktober 1909, sieben Monate nach der Uraufführung, sang- und klanglos vom Spielplan genommen.“<sup>286</sup> Im Nationalsozialismus erfolgte die Wiederentdeckung, denn im Gegensatz zu anderen Werken Hauptmanns war es gut mit der NS-Ideologie in Einklang zu bringen.<sup>287</sup> Wie Sprengel in seiner Biographie über den Dichter schreibt, wurde „das

---

<sup>284</sup> Hilpert, Heinz: Danksagung an Gerhart Hauptmann zu seinem 80. Geburtstage. In: Gerhart-Hauptmann-Tage in Wien. 15. Bis 22. November 1942. Reden und Ansprachen. Wien/Leipzig: Alfred Ibach Verlag, 1942. S. 34.

<sup>285</sup> Sprengel, Peter: Abschied von Osmundis: 20 Studien zu Gerhart Hauptmann. Dresden: Neisse Verlag, 2011. S. 278.

<sup>286</sup> Sprengel, 2011: S. 245.

<sup>287</sup> Peter Sprengel legt in seinem Buch *Abschied von Osmundis* die verschiedenen Fassungen des Hauptmannstücks – von der Niederschrift im März 1908 bis zur Ausgabe letzter Hand 1942 – dar. Dabei ist auffallend, dass Hauptmann die Szenenanzahl im Laufe der Jahre immer wieder veränderte. Bei der Uraufführung am 6.3.1909 bestand das Stück aus zehn Szenen, in vorhergehenden Fassungen sowie auch 1942 entwarf Hauptmann jedoch zwölf Szenen. Siehe: Sprengel, 2011: S. 281-284.

Den Kritiken nach wurde jedoch sowohl 1935 in Berlin als auch 1942 in Wien mit zehn Szenen gespielt. Zudem gibt das Soufflierbuch aus dem Archiv des Theaters in der Josefstadt Aufschluss über die Fassung, mit welcher das Stück 1942 in Wien aufgeführt wurde. Dabei handelt es sich um eine Gesamtausgabe von 1922 aus dem Fischer Verlag. Hierin weist das Drama *Griselda* ebenfalls 10 Szenen auf. Die ursprünglich angedachten Szenen ‚*Krähenhütte*‘ und ‚*Treppenhalle*‘, die auch in der Fassung 1942 wieder auftauchen, sind darin nicht vorhanden.

einst so erfolglose Lustspiel *Griselda* zu einer Lieblingsnummer des NS-Theaters, weil man darin einen Hauch von Blut und Boden verspürte.“<sup>288</sup>

Der Kritiker der *Germania* stellt sich 1935 eben jene Frage nach dem späten Erfolg *Griseldas*. Er sieht die Antwort in dem starken Aktualitätsbezug des Stückes:

„In diesem Spiel um den urwüchsigen, von allem höfischen Treiben angeekelten Markgrafen Ulrich von Saluzza, der die Tochter eines Kleinbauern heiratet, in diesem Aufeinanderprall von höfischer und bäuerlicher Kultur liegen Ansatzpunkte zu erstaunlicher Aktualität in einer Zeit, die die Werte der Scholle und der bäuerlichen natürlichen Lebensart wieder mit neuen, geschärften Augen sieht. Der gerade, bäuerlich-stolze Charakter der ‚Griselda‘ tritt hier ganz von selbst beherrschend in den Vordergrund, obwohl Hauptmann den Charakter des Markgrafen und die Wandlungen seiner Leidenschaft viel eingehender ausmalt.“<sup>289</sup>

Hier wird bereits deutlich, wie das Bildnis der Bäuerin *Griselda* laut Kritik in den Vordergrund rückt. Obwohl das Schicksal Ulrichs viel ausufernder erzählt würde, stelle *Griselda* mit ihrer bäuerlichen Art den Mittelpunkt des Dramas dar. Der Rezensent des *Völkischen Beobachters* geht anlässlich der *Griselda*-Inszenierung am Theater in der Josefstadt 1942 ebenfalls auf das anfängliche Schattendasein des Lustspiels ein und erklärt dessen späte Anerkennung mit den veränderten Lebensbedingungen der Zuseherschaft: „(...), dennoch scheint das Hohelied auf die starke, leidvolle Schnitterin in den Tagen der Entbehrung tiefer ergriffen zu haben als in Zeiten des Überflusses, da sich das Werk nicht durchzusetzen vermochte.“<sup>290</sup> Die schweren Zeiten des Zweiten Weltkrieges seien laut Rezensent also der Grund dafür, dass sich die ZuseherInnen mit dem Schicksal *Griseldas* zu identifizieren vermögen.

Doch welcher Stoff wird nun in *Griselda* verhandelt? Nach Sprengel stellt das Drama eine außergewöhnliche Bearbeitung der letzten Erzählung in Giovanni Boccaccios *Decameron* dar, in welcher der Ehefrau *Griselda* von ihrem adeligen Gatten brutale Prüfungen aufgebürdet werden.<sup>291</sup> Die Besonderheit der Herangehensweise Hauptmanns bestehe nach Sprengel „darin, dass all diese Ereignisse nicht mehr einem Prüfungsvorsatz entspringen, den wir mit unserem neuzeitlichen Verständnis von Ehe und der nur sehr relativen Bedeutung ständischer Unterschiede nicht mehr vereinbaren

---

<sup>288</sup> Sprengel, Peter: Gerhart Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum. Eine Biographie. München: C.H. Beck, 2012. S. 689.

<sup>289</sup> k.A.: Gerhart Hauptmann: „Griselda“. Heinz-Hilpert-Inszenierung im Deutschen Theater. In: *Germania*, 14.2.1935.

<sup>290</sup> Antropp, Willhelm: Hauptmanns „Griselda“ in der Josefstadt. In: *Völkischer Beobachter*, 16.4.1942.

<sup>291</sup> Vgl. Sprengel, 2011: S. 245-246.

könnten (...).<sup>292</sup> Hauptmanns Bearbeitung des Stoffes greift damit genau jene Ideale auf, welche die nationalsozialistische Ideologieproduktion vertrat, was auch den späten Erfolg des Dramas erklärt.

### **Griselda - Eine ‚konservative Utopie‘?**

Sprengel geht in seiner Analyse des Lustspiels auf eine Deutungsebene ein, die er „Griselda als konservative Utopie“<sup>293</sup> bezeichnet. Dabei untersucht er die Geschlechterverhältnisse und das Frauenbild in dem Hauptmannstück:

„Aus der Sicht der Frauenbewegung, der damaligen wie der heutigen, kann Hauptmanns Boccaccio-Bearbeitung natürlich nur als regressive Provokation aufgefasst werden. Die Stärke und Eigenständigkeit, die der weiblichen Hauptfigur hier durchaus zugesprochen werden, sind erkauf mit ihrer – letztlich von ihr selbst bejahten – unbedingten Unterordnung unter die sexuelle Verfügungsgewalt des Mannes. Wo das traditionelle Geschlechterverhältnis mit dem Mann als Jäger und der Frau als erotischer Beute und als Nährerin des Nachwuchses nicht eingehalten wird, stellt es sich gewissermaßen auf natürliche Wege: durch den Urschrei der Instinkte, wieder her.“<sup>294</sup>

Dieser Konservativismus rührt nach Sprengel jedoch nicht von Boccaccios Novelle her, sondern lässt sich darauf zurückführen, dass Hauptmann den Stoff mit der germanischen Sagengestalt Gudrun zusammenführt, „die bis zu ihrer Befreiung aus dem Exil die niedrigsten Dienste, auch und gerade als Wäscherin, verrichtet.“<sup>295</sup> *Griselda* kann in diesem Sinne als Rückkehr zu den traditionellen Geschlechterrollen verstanden werden. Gleichzeitig wertet das Drama auch das Landleben und das Bäuerliche auf, wie Sprengel weiters erläutert:

„Die konservative Botschaft von Hauptmanns *Griselda* beschränkt sich freilich nicht auf das Frauenbild; sie betrifft ebenso die Aufwertung des Ländlichen und die Sicht auf die als ‚Volk‘ begriffene Kleinbauernschaft. (...) Gleichwohl erscheint es – parallel zur einsamen Jägerexistenz Ulrichs – als Sphäre der Authentizität im Gegensatz zum sinnenleerten Schlossleben; ein Vollweib wie *Griselda* ist anscheinend nur auf dem Bauernhof zu finden.“<sup>296</sup>

Genau diese „Aufwertung des Ländlichen“ sowie die damit einhergehende Erhöhung der Bäuerin und die Etablierung traditioneller Rollenbilder stehen mit den Ansichten der NS-

---

<sup>292</sup> Sprengel, 2011: S. 246.

<sup>293</sup> Sprengel, 2011: S. 272.

<sup>294</sup> ebd.

<sup>295</sup> Sprengel, 2011: S. 273.

<sup>296</sup> ebd.

Ideologieproduktion in Einklang. So beschreibt Schmidt-Ott in ihren Darlegungen zum nationalsozialistischen Weiblichkeitsbild das NS-Ideal der Bäuerin:

„Das offizielle Bild, zu finden auf unzähligen Plakaten des Nationalsozialismus, war das einer natürlich, schönen, gesunden, kräftigen, meist von der Arbeit im Freien gebräunten Frau, in einfacher, aber sauberer Kleidung, mit nur sehr wenig Schmuck (...), ihr (natürlich blondes) Haar um den Kopf geflochten – das Bild der gesunden Bäuerin.“<sup>297</sup>

Darüber hinaus ist Griselda nicht nur Bäuerin, sondern auch Gattin und liebende Mutter, womit sie der im Nationalsozialismus propagierten Rolle der Frau vollends gerecht wird. Als Bäuerin bearbeitet sie ‚deutschen‘ Boden, als Mutter unterstützt sie den ‚deutschen Volkskörper‘. Wie Vaupel in ihrem Buch beschreibt, wurde durch die Aufwertung der Mutterschaft und der Betonung der natürlichen Funktion der Frau versucht, der weiblichen Bevölkerung ihren Verlust am öffentlichen Mitspracherecht vergessen zu lassen.<sup>298</sup> Das Mutterkreuz sowie der Muttertag erfüllten eben jene Funktion. Die Soziologin Irmgard Weyrather analysiert in *Muttertag und Mutterkreuz* die im Nationalsozialismus abgehaltenen Muttertagsfeiern sowie die Vergabe des Mutterkreuzes. Die nationalsozialistische Ideologieproduktion nutzte den Muttertag gezielt für die Aufwertung von NS-Maßnahmen und Organisationen. Ab 1939 fand an diesem Tag die Verleihung des Mutterkreuzes statt und im Jahre 1942 wurde das Mutterschutzgesetz verlaublich. Zu Beginn der 1930er Jahre wurden groß angelegte Muttertagsfeiern mit Sprechchören und Weihespielen veranstaltet. 1936-1938 hingegen fanden diese nur sehr eingeschränkt statt, da das Propagandaministerium die Aufführungen als NS-Kitsch ansah. Mit der Einführung der Mutterkreuze Ende 1938 war diese Zurückhaltung wieder vorbei. An Weihnachten 1938 proklamierte Reichsminister Rudolf Heß Hitlers ‚Stiftung des Ehrenkreuzes der Deutschen Mutter‘.<sup>299</sup> Der Muttertag wurde als geeigneter Anlass dafür gesehen, die öffentliche Verleihung der Mutterkreuze abzuhalten. Damit verwandelte sich der Tag in eine aufwändige Veranstaltung. Muttertagsfeiern waren ab sofort ‚Mütterehrerungsfeiern‘, diese wurden 1939 auch am Erntedankfest abgehalten.<sup>300</sup> Darüber hinaus erläutert Weyrather die Wichtigkeit des Mutterkreuzes in den Kriegsjahren bis hin zum Ende der nationalsozialistischen Herrschaft:

---

<sup>297</sup> Schmidt-Ott, 1999: S. 251.

<sup>298</sup> Vgl. Vaupel, 2005: S. 48-49.

<sup>299</sup> Zur Vergabe des ‚Ehrenkreuzes der Deutschen Mutter‘ und deren Richtlinien siehe: Weyrather, Irmgard: Muttertag und Mutterkreuz. Der Kult um die „deutsche Mutter“ im Nationalsozialismus. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993. S. 55-84.

<sup>300</sup> Vgl. Weyrather, 1993: S. 49-55.

„Trotz Rückzugsgefechten und der sich abzeichnenden Niederlage dachte die nationalsozialistische Führung (...) daran, die von ihnen ausgelesenen Frauen zu weiteren Geburten ‚anzuspornen‘. Im Sommer 1944 wurden fast alle öffentlichen Ehrungen auf Anordnung des Propagandaministeriums eingestellt – mit Ausnahme der Kriegssorden und der Mutterkreuze.“<sup>301</sup>

Gegen Ende 1944 konnte das Mutterkreuz auch an verstorbene Mütter verliehen werden, wenn diese vor der Vergabe dem Krieg zum Opfer fielen. Das Kreuz wurde dann den Angehörigen als Andenken übergeben.<sup>302</sup> Auch Schmidt-Ott geht bei ihrer Erläuterung der Mutterrolle im Nationalsozialismus auf die Bedeutung des Mutterkreuzes ein:

„So verherrlichen zum Beispiel die nationalen und groß angelegten Feiern des Muttertages und die Verleihungen des Mutterkreuzes das Mutterdasein. Das Mutterkreuz wurde in den Klassen (Bronze, Silber und Gold, gestaffelt nach Anzahl der geborenen Kinder) verliehen und ist der Kriegsauszeichnung des Eisernen Kreuzes als ziviles Äquivalent durchaus gleichzusetzen.“<sup>303</sup>

Mutterschaft war in diesem Sinne nicht mehr länger privat, sondern ein offizieller Dienst am Volk.<sup>304</sup> Auch der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda Joseph Goebbels ließ keinen Zweifel daran, dass die Aufgabe der Frau in der ihr biologisch zugeordneten Funktion der Reproduktion zu sehen sei. So meint er bereits 1929 in seinem Roman *Michael*<sup>305</sup>: „Die Frau hat die Aufgabe, schön zu sein und Kinder zur Welt zu bringen. Das ist gar nicht so roh und unmodern, wie sich das anhört. Die Vogelfrau putzt sich für den Mann und brütet die Eier aus. Dafür sorgt der Mann für die Nahrung.“<sup>306</sup>

Griselda ist damit auf mehreren Ebenen ein für die nationalsozialistische Ideologie wertvolles Drama: Neben konservativen Rollenbildern vermittelt es eine Aufwertung der

---

<sup>301</sup> Weyrather, 1993: S. 84.

<sup>302</sup> Vgl. ebd.

<sup>303</sup> Schmidt-Ott, 1999: S. 248.

<sup>304</sup> Vgl. Schmidt-Ott, 1999: S. 248.

<sup>305</sup> Goebbels Roman *Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern* wurde erstmals 1929 im parteieigenen Franz-Eher-Verlag veröffentlicht. Wie der Geschichtswissenschaftler Kai Michel in seinem Buch über Goebbels *Vom Poeten zum Demagogen* erläutert, stellt der Roman eine Bearbeitung einer früheren Version von 1923 mit dem Titel *Michael Vormann. Ein Menschenschicksal in Tagebuchblättern* dar. Diese wiederum basiert auf einem 1919 verfassten Text, in welchem Goebbels sein Leben als Student poetisch verklärt darlegt. Nach der Veröffentlichung des Romans betätigte sich Goebbels nicht mehr literarisch. Siehe dazu: Michel, Kai: *Vom Poeten zum Demagogen. Die schriftstellerischen Versuche Joseph Goebbels‘*. Köln: Böhlau Verlag GmbH, 1999. S. 9f.

Die Einführung von rassistischem Vokabular sowie der Juden als Feindbild fand erst in der veröffentlichten Version 1929 statt. Der älteren Fassung wurde ein antisemitischer Anstrich verpasst. Siehe: Höhn, Gerhard: *Krisologie und Verheißung eines jungen Dr. phil. – Versuch über Joseph Goebbels Tagebuchroman Michael Vormann*. In: Gangl, Manfred/Raulet, Gérard (Hg.): *Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik. Zur politischen Kultur einer Gemengelage*. Frankfurt: Campus Verlag GmbH, 1994: S. 254.

<sup>306</sup> Goebbels, Joseph: *Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*. München: Franz-Eher-Verlag, 1929. S. 41.

Arbeit, speziell der Arbeit auf dem Land – dem ‚deutschen‘ Land. Das Bild der Bäuerin wird ebenso gezeichnet wie jenes der kümmernden, liebenden Mutter und Ehefrau.

### 3.3 Exkurs: Hilpert und das Theater

Bevor ich mit der Analyse der beiden ausgewählten Griselda-Inszenierungen beginne, sollen zuerst Heinz Hilpert und seine Ansichten zum Theater näher betrachtet werden. Der im Nationalsozialismus sehr populäre Regisseur inszenierte sowohl die erstmals erfolgreiche Aufführung des Griselda-Dramas 1935 am Deutschen Theater in Berlin als auch jene 1942 am Theater in der Josefstadt mit Paula Wessely in der Hauptrolle. Er war künstlerischer Leiter der Volksbühne und anschließend Direktor des Deutschen Theaters, wobei er in dieser Rolle dem Propagandaministerium untergeben war, wie Rischbieter erläutert:

„Anders als Gründgens, der die Patronage Görings nutzen konnte, um sich Goebbels zu entziehen, war Heinz Hilpert als künstlerischer Leiter der Volksbühne (1933/1934) und vor allem des Deutschen Theaters (1934 bis 1944) dem Zugriff des Propagandaministers unmittelbar ausgesetzt. Hilperths Festhalten an der Formel, er sei ‚Pächter und Direktor‘ des Deutschen Theaters, ließen Goebbels und sein Theatergehilfe Schlösser durchgehen, faktisch aber regierten sie rigide diese zu den ‚Reichstheatern‘ zählende Bühne.“<sup>307</sup>

1938 übernahm Hilpert zudem die Leitung des Theaters in der Josefstadt. Dessen Direktor war seit 1935 Ernst Lothar. Wie die Theaterwissenschaftlerin Birgit Peter in dem Aufsatz *„Wie es euch gefällt“?* schildert, musste dieser allerdings sein Amt nur wenige Tage nach dem Anschluss an Deutschland niederlegen.<sup>308</sup> Als er aufgrund der immer bedrohlicheren Lage flüchten wollte, setzten es sich Robert Horky und Erik Frey zur Aufgabe, ihn daran zu hindern. Lothar sollte das Theater mit seinem Vermögen weiterhin unterstützen. Trotzdem unternahm er jedoch noch am 19. März 1938 mit seiner Tochter einen Fluchtversuch.<sup>309</sup> Peter verweist an dieser Stelle auf ein Schreiben Lothars an Valberg, in welchem dieser seinen Rücktritt bekannt gibt und die Leitung des Theaters an Valberg übergibt.<sup>310</sup> Die Flucht gelang Lothar schließlich mit Valbergs Antwort, in

---

<sup>307</sup> Rischbieter, Henning: >>Schlageter<< - der >>erste Soldat des Dritten Reichs<<. Theater in der Nazizeit. In: Sarkowicz, Hans (Hg.): Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2004: S. 234-235.

<sup>308</sup> Vgl. Peter, Birgit: „Wie es euch gefällt“? NS-Theaterpolitik und Theaterpraxis am Beispiel der „Josefstadt“. In: Bauer, Gerald M./Peter, Birgit (Hg.): Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten? Wien: LIT Verlag, 2010. S. 114.

<sup>309</sup> Vgl. Peter, 2010: S. 114-115.

<sup>310</sup> Siehe: Lothar, Ernst: Brief an den Ring österreichischer Bühnenkünstler (Robert Valberg), Wien 19.3.1938. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Nachlass Ernst Lothar, ZPH 922a, Archivbox 4. zit. nach: Peter, 2010: S. 115.

welcher er bestätigte, dass Lothar immer seinen Verpflichtungen als Direktor der ‚Josefstadt‘ nachgekommen sei und den Grenzbehörden damit empfohlen werde.<sup>311</sup> Das *Neue Wiener Tagblatt* berichtete noch am 19. März über Lothars Niederlegung der Direktion des Theaters in der Josefstadt und verkündete Robert Valberg als neuen kommissarischen Leiter.<sup>312</sup> Dieser äußerte sich folgendermaßen über die Betrauung mit der Leitung der ‚Josefstadt‘: „Das Theater wird nunmehr arisch geführt. Selbstverständlich erfolgte meine Bestellung zum kommissarischen Leiter mit Zustimmung der zuständigen Parteistellen. (...) Personelle Veränderungen finden nicht statt. Alle Verträge bleiben aufrecht.“<sup>313</sup> Wie Peter erläutert, schritt die ‚Arisierung‘ des Theaters unter seiner Leitung weiter voran, jedoch wurden nicht sofort alle Stücke von jüdischen Autoren abgesetzt.<sup>314</sup> Am 3. Juli schließlich berichtete das *Neue Wiener Tagblatt*, dass der Direktor des Deutschen Theaters in Berlin Heinz Hilpert die Leitung der ‚Josefstadt‘ mit dem Beginn der Herbstsaison übernehmen wird, da Valberg seine neue Aufgabe an der Spitze der Landesleitung Ostmark der Reichstheaterkammer ganzheitlich beanspruchen wird.<sup>315</sup>

Zudem muss an dieser Stelle festgehalten werden, dass das Privattheater Josefstadt 1938 Reichstheater wurde und als solches Zuschüsse vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda bekam. Auch Goebbels und Rosenberg interessierten sich für das Theater, wobei sich der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda mit seinen Ansichten durchsetzen konnte.<sup>316</sup> Dieser hatte, wie Peter beschreibt, erheblichen Einfluss auf die Reichstheater: „Wenn ein Theater ihm nun als Reichstheater quasi in doppelter Weise unterstellt war, dann muss von einer unmittelbaren Umsetzung des von Goebbels propagierten Kultur- bzw. Theaterbegriffes ausgegangen werden.“<sup>317</sup>

Im August 1938 wurde die Leitung des Theaters schließlich an Hilpert übergeben.<sup>318</sup> Wie der Theaterwissenschaftler Michael Dillmann in seinem Buch *Heinz Hilpert. Leben und*

---

<sup>311</sup> Siehe: Aktenvermerk, 17.9.1962. ÖStA, Adr/06, Hilfsfonds, Kt. 1654, AZ 6548/1R: Müller Ernst Lothar, fol. 20. zit nach: Peter, 2010: S. 115.

<sup>312</sup> Vgl. k.A.: Robert Valberg – kommissarischer Leiter des Josefstädter Theaters. In: Neues Wiener Tagblatt, 20.3.1938.

<sup>313</sup> k.A.: Robert Valberg – kommissarischer Leiter des Josefstädter Theaters. In: Neues Wiener Tagblatt, 20.3.1938.

<sup>314</sup> Vgl. Peter, 2010: S. 116-117. Zum Spielplan im Theater an der Josefstadt unter Valberg siehe: Peter, 2010: S. 116ff.

<sup>315</sup> k.A.: Heinz Hilpert übernimmt das Theater in der Josefstadt. In: Neues Wiener Tagblatt, 3.7.1938.

<sup>316</sup> Vgl. Peter, 2010: S. 123.

<sup>317</sup> Peter, 2010: S. 124.

<sup>318</sup> Vgl. ebd.

Werk erläutert, war es Hilberts eigene Idee, die ‚Josefstadt‘ zusätzlich zum Deutschen Theater zu leiten.<sup>319</sup> Trotz Übergabe des Theaters an Hilbert, hatte das Propagandaministerium jedoch eine Kontroll- und Weisungsfunktion inne.<sup>320</sup> Auch kulturpolitisch kam dem Theater in der Josefstadt eine wichtige Aufgabe zu. Nach Peter war ihm „eine repräsentative Rolle in dem von Goebbels so genannten ‚Kampf um das deutsche Nationaltheater‘ vorgesehen“.<sup>321</sup>

Was Heinz Hilberts Stellung im Nationalsozialismus anbelangt, so zählte der Direktor der ‚Josefstadt‘ „unter den NS-Theaterleitern zu denjenigen, die als ‚anständig‘ galten“.<sup>322</sup> Zudem weist Peter auf der Basis von Stefan Krankenhagens Definition der Spezifika der NS-Kulturproduktion sowie deren späteren Rechtfertigungsstrategien<sup>323</sup> auf Hilberts Position im Nationalsozialismus hin:

„Hilberts künstlerische Tätigkeit kann als Beispiel für die Konstruktion einer ungebrochenen deutschen Kultur während der NS-Herrschaft herangezogen werden. Ungebrochen erscheint die Theaterkultur, wenn Hilbert den Bruch durch Reinhardts Emigration als Erbe, das er antritt, definiert. Diese intern geäußerte Vorgabe, Max Reinhardts Erbe weiterzuführen, suggeriert das adäquate Füllen einer Lücke und lässt den Aspekt einer Aneignung verschwinden.“<sup>324</sup>

Hilberts Position im Nationalsozialismus war von Ambivalenz geprägt. Einerseits sprach er sich im April 1938 für den Anschluss an Deutschland aus, andererseits setzte er sich bei Goebbels für Ernst Wiechert, einen im Konzentrationslager Buchenwald inhaftierten Schriftsteller, ein.<sup>325</sup>

In den Jahren 1938 und 1939 zeichnete sich Hilbert außerdem – nach Goebbels‘ Verlangen – für die Schauspielinszenierungen bei den Salzburger Festspielen verantwortlich. Rischbieter weist darauf hin, dass Hilbert ein sehr fleißiger Regisseur war und in den Spielzeiten zwischen 1934 und 1944 80 Inszenierungen leitete.<sup>326</sup> Zu Hauptmanns 80. Geburtstag wollte er einen Inszenierungs-Zyklus veranstalten, dies wurde ihm jedoch verboten: „Die beiden naturalistischen Werke ‚Fuhrmann Henschel‘

---

<sup>319</sup> Vgl. Dillmann, Michael: Heinz Hilbert. Leben und Werk. Berlin: Edition Heinrich/Akademie der Künste, 1990. S. 133.

<sup>320</sup> Vgl. Rischbieter, 2004: S. 235f.

<sup>321</sup> Peter, 2010: S. 126.

<sup>322</sup> Peter, 2010: S. 127.

<sup>323</sup> Siehe Krankenhagen, Stefan: Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser. Köln/Wien/Weimar: Böhlau Verlag, 2001. S. 25.

<sup>324</sup> Peter, 2010: S. 127.

<sup>325</sup> Vgl. Peter, 2010: S. 127-128.

<sup>326</sup> Vgl. Rischbieter, 2004: S. 235-238.

und ‚Die Ratten‘ durfte er nicht aufführen, nur das Legendenspiel ‚Der arme Heinrich‘ blieb erlaubt.<sup>327</sup> Dies wiederum verdeutlicht die ambivalente Stellung Hauptmanns im Nationalsozialismus. Jedoch lässt sich mit Peter feststellen, dass Hilperts Theaterschaffen sehr wohl als konform mit der nationalsozialistischen Ideologie aufgefasst wurde.<sup>328</sup> Dies machen zahlreiche Kritiken deutlich, wie ich auch bei der Analyse der Griselda-Inszenierungen zeigen werde. Zudem betont Peter Hilperts Gradwanderung zwischen Anpassung und künstlerischer Freiheit:

„Er nutzte seine repräsentative Position als Leiter des Deutschen Theaters und des Theaters in der Josefstadt, um sowohl von Anhängern des Nationalsozialismus als auch von Gegnern positiv wahrgenommen zu werden. Festzuhalten ist ebenfalls, dass Hilpert geschickt zwischen NS-theaterpolitischen Forderungen und letzten Resten eines Anspruchs auf künstlerischen Freiraum operierte.“<sup>329</sup>

Nach der Schließung der Theater im Jahre 1944 musste Hilpert zur Rüstungsindustrie. Im Jänner 1945 „wurde er zum Volkssturm gemustert, Anfang April 1945 aber wegen eines Herzinfarkts beurlaubt.“<sup>330</sup> Nach 1945 kam er nicht wieder nach Berlin, er war unter anderem an den Theatern in Salzburg, Zürich, Frankfurt, Konstanz und Göttingen tätig. Schließlich starb er im Alter von 77 Jahren 1967 in Göttingen.<sup>331</sup>

Hilpert war nicht nur Regisseur, er hielt auch Vorträge und schrieb einige theoretische Texte, mit welchen er seine Arbeit am Theater legitimierte. Dieses hatte für ihn immer eine den Menschen dienende Funktion, wie aus seinem Aufsatz *Formen des Theaters* (1942), veröffentlicht 1944 in *Heinz Hilpert. Formen des Theaters. Reden und Aufsätze*, hervorgeht:

„Ein Theater, das nicht in erster Linie ein Menschenhaus ist, ist kein Theater. Ein Theater, das dem spezialisierten Teilmenschen da unten genau solche Spezialisierungen oben vorsetzt, ist keins. Es gibt Häuser, in denen Publikum Belehrendes, Polemisches, Politisches, Propagandistisches mit verteilten Rollen geboten wird. Man soll solche Institute, die von gewissen Gesichtspunkten aus vielleicht zu Zeiten nötig sind oder die aus gewissen Läuften sich zwangsmäßig ergeben, nicht als Theater bezeichnen. Sie haben mit Kunst nichts zu tun.“<sup>332</sup>

---

<sup>327</sup> Rischbieter, 2004: S. 237.

<sup>328</sup> Vgl. Peter, 2010: S. 130-131.

<sup>329</sup> Peter, 2010: S. 134-135.

<sup>330</sup> Rischbieter, 2004: S. 238.

<sup>331</sup> Vgl. ebd.

<sup>332</sup> Hilpert, Heinz: *Formen des Theaters. Reden und Aufsätze*. Wien/Leipzig: Alfred Ibach Verlag, 1944. S. 22.

Auch Peter weist darauf hin, dass sich Hilperts Aussagen zum Theater um „die Sphäre ‚Menschlichkeit‘ ordnen“.<sup>333</sup> Das Theater sei nach Hilpert also nicht der Politik oder der Propaganda, sondern den Menschen gewidmet. Allerdings solle es sich auch nicht nur am Geschmack des Publikums orientieren, so meint er beispielsweise zum ‚Sensationstheater‘: „Das Theater hat nicht den schlechten Instinkten des Publikums nachzulaufen, sondern seinen guten voranzugehen.“<sup>334</sup> Hier wird klar, dass Hilpert im Theater eine Vorbildfunktion sieht, auch wenn er zuvor davon schreibt, dass es nicht belehrend sein sollte. Die höchste Form ist für ihn das ‚religiöse Theater‘, welches er bei seinen Ausführungen zu den Aufgaben des Regisseurs beschreibt:

„Für mich bedeutet das religiöse Theater jenes, das teils durch den Dichter geschaffen, durch den Schauspieler gestaltet, durch den Regisseur in allen Teilen licht und leuchtend gemacht wird, ohne daß er die magischen Bindungen zerreißt; jenes, das hinter dem Bewußtseinsschattenspiel der gedanklich erfaßbaren, dinglichen Welt die tiefere Wirklichkeit der Wesen und Mächte aufleuchten läßt – die Beziehungen zum Sinn – zur Lebenswurzel – zu Gott – also zur schöpferischen Urkraft – ganz gleich, wie sie der einzelne sich vorstellt.“<sup>335</sup>

Hilperts Ausführungen sind an dieser Stelle etwas verworren, seine Wortwahl erinnert an den nationalsozialistischen Jargon, wenn er von der „schöpferischen Urkraft“ oder der „Lebenswurzel“ spricht. Was er damit ausdrücken will und von welchen Mächten er dabei spricht, ist unklar. Wesentlich ist für Hilpert jedenfalls eine Ausdeutung des Dichters, er spricht sich für einen engen Zusammenhang zwischen dem vom Dichter Intendierten, den Vorstellungen des Regisseurs und der Gestaltung des Schauspielers aus. So korrespondierte er auch bei der Griselda-Inszenierung 1935 mit Hauptmann, um seine Intentionen hinter den jeweiligen Handlungen der Personen zu verstehen, wie ich später zeigen werde. Außerdem betont der Regisseur, dass das ‚religiöse Theater‘ nicht ernst und fromm sein muss: „Sie müssen nun aber um Gottes willen nicht glauben, daß diese Theaterform frömmelnd, unheiter, dem Tage abgewandt sein müßte – im Gegenteil, sie ist heiter, aufgeschlossen, heutig und nicht von vorgestern.“<sup>336</sup>

Darüber hinaus geht Hilpert auf das im ersten Kapitel diskutierte Startum ein, welches von der nationalsozialistischen Ideologieproduktion offiziell zurückgewiesen wurde: „Es gibt große Schauspieler, die keine Stars sind und es niemals werden. Das größte Glück

---

<sup>333</sup> Peter, 2010: S. 128.

<sup>334</sup> Hilpert, 1944: S. 40.

<sup>335</sup> Hilpert, 1944: S. 25.

<sup>336</sup> Hilpert, 1944: S. 33.

des wirklichen Schauspielers ist (...) nicht das Lob der Masse (...), sondern der Grad der ‚Ergriffenheit‘ des Publikums (...) und das Lob der Werkstatt.“<sup>337</sup> Hier spricht sich Hilpert nicht für Massenbegeisterung, sondern für den „wirklichen Schauspieler“ aus. Darin lässt sich eine implizite Kritik am Starsystem erkennen, was wiederum typisch für die nationalsozialistische Ideologieproduktion ist. Darüber hinaus wird in seinem Aufsatz *Über Regie und Regisseur* (1943) deutlich, was sich bereits zu Beginn der Arbeit dargelegt habe: Das Wesen der SchauspielerInnen sollte ‚verwandt‘ mit jenem der Rolle sein. Dies zeichne laut Hilpert eine glückliche Besetzung aus.<sup>338</sup> Weiters beschäftigt er sich darin ausführlicher mit der Aufgabe der Theaterleitung und des Theaters allgemein:

„Alle großen oder besser wesentlichen Dinge sind nie dadurch entstanden, daß einer die Realität erkannt, beherrscht und geleitet hat, (...). Nicht aus der Realität, sondern aus der Umformungskraft eines schöpferischen Traumes, der aus einem liebvollen Herzen ins Leben steigen will, entsteht alles Wesentliche: das Leben des Heilands wie die Kantsche Philosophie – nicht ausgenommen also auch die schönste, die religiöse Form des Theaters.“<sup>339</sup>

Das Theater entspringe nach Hilpert also nicht zu sehr der Realität als vielmehr einem Traum. Der Intendant spricht dabei von einem schöpferischen Akt, woraus das ‚Wesentliche‘ entstehe. Die Aufgabe des Theaters in der Zeit des Krieges erläutert er in diesem Zuge folgendermaßen:

„In dieser erbarmungslosen Zeit, die von den Geburtswehen einer Welt, die sich gebären muß, zerrissen ist, hat das Theater wohl einen besonderen Sinn und eine besondere Bedeutung. Vielleicht ist es uns möglich, etwas mitzuhelfen, unseren im heißesten Kampf stehenden, leidenden und suchenden Brüdern wieder das totale Bild des Menschen zu geben, (...). Ihnen in ihrer grenzenlosen Tapferkeit zu zeigen, daß im tiefsten Leid und in der schwersten Verwirrung immer noch der Anfang zu einem Neuwerden und immer noch etwas vom Abglanz Gottes ist. Das ist der höchste Sinn dieser Form des Theaters in unserer Zeit.“<sup>340</sup>

Auch bei diesen Ausführungen bedient er sich des nationalsozialistischen Wortschatzes. Die Kriegszeit bezeichnet er als Zeit, „die von den Geburtswehen einer Welt, die sich gebären muß, zerrissen ist“. Das Theater sei dazu da, dem Publikum das „totale Bild des Menschen“ zu zeigen. Diesen von Hilpert hervorgehobenen Sinn des Theaters in der Kriegszeit könnte man auch weniger polemisch als Aufmunterung der Soldaten bezeichnen. Die Botschaft ist klar: Die Soldaten sollen trotz des Elends, in welchem sie

---

<sup>337</sup> Hilpert, 1944: S. 40.

<sup>338</sup> Vgl. Hilpert, 1944: S. 53.

<sup>339</sup> Hilpert, 1944: S. 33.

<sup>340</sup> Hilpert, 1944: S. 43.

sich befinden, nicht aufgeben und an das Ziel dahinter denken, nämlich den Sieg. Hilpert spricht hier von einem „Anfang zu einem Neuwerden“, in welchem immer noch Gott erkennbar sei. Bezeichnenderweise schließt er seinen Aufsatz mit einem Vers von Goethe.

### 3.4 Der Durchbruch von Hauptmanns *Griselda* 1935

„Gerhart Hauptmanns Drama von der Bauernmagd Griselda und dem Markgrafen Ullrich, seltsam zwischen trächtiger Dichtung und dürrer Rhetorik stehen geblieben, wurde im Deutschen Theater mit jubelndem Beifall aufgenommen. Regie Heinz Hilpert. Griselda Käthe Dorsch. Markgraf Ulrich Ewald Balser.“<sup>341</sup>

Angesichts der Tatsache, dass *Griselda* am Deutschen Theater 1935 mit Käthe Dorsch in der Hauptrolle erstmals mit Erfolg aufgeführt wurde, stellt sich die Analyse der Inszenierung als umso spannender dar. Was wurde in dem Stück zu dieser Zeit gesehen, das 1909 nicht gesehen wurde? Wie wurde die Rolle Griseldas 1935 interpretiert? Etliche Kritiken aus damaligen Berliner Tageszeitungen geben dazu Aufschluss.<sup>342</sup> Auch Sprengel geht in seinem Buch *Abschied von Osmundis* auf die *Griselda*-Aufführung 1935 ein. Er schildert, wie sich Hauptmann selbst mit Hilpert über die Ausschmückung einzelner Szenen austauschte und Anweisungen gab. So beschreibt der Dichter in einem Brief an Hilpert, wie Käthe Dorsch die Sense zu halten und zu wetzen habe:

„Sie muss nicht flüchtig überhuscht, sondern ausgelebt werden. Sie ist Dokumentation von Griseldas echtem Adel. Also, Frau Dorsch muss das Wetzen des Sensenblattes zuhause üben. Man muss es im ganzen Theater hören und zugleich erkennen, dass Griselda es aus dem Grunde versteht. Mit dem Mähen ist es ebenso. Sie muss ausholen, sie muss in freiem menschlichen Stolz und Bekenntnis zu ihrem Bauerntum ausholen und scheinbar Schwaden mähen unter dem betretenen Schweigen der Hofgesellschaft.“<sup>343</sup>

Hier spricht Hauptmann von Griseldas „echtem Adel“. Es zeichnet die Bauerstochter aus, wie sie die Sense wetzt und dass sie etwas von der Arbeit am Land versteht. Dies ist dem Dichter ein besonderes Anliegen. Ohne die genaue Ausführung der Arbeit wäre *Griselda* nicht die Figur, die Hauptmann intendierte. Genau jener Aspekt der bäuerlichen Arbeit wird in den Kritiken 1935 – wie auch später 1942 in Wien – aufgegriffen und lobend hervorgehoben.

---

<sup>341</sup> H. Ih.: „Griselda“. Deutsches Theater. In: Berliner Tagblatt. Morgenausgabe, 13.2.1935.

<sup>342</sup> An dieser Stelle möchte ich Christoph Albers von der Zeitungsabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin für seine tatkräftige Unterstützung danken. Er ermöglichte es, dass ich Rezensionen sämtlicher Berliner Tageszeitungen aus 1935 einsehen konnte.

<sup>343</sup> Hauptmann an Hilpert, 25.1.1935 (Briefnachlass Gerhart Hauptmanns, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz) zit. nach: Sprengel, 2011: S. 279.

Wenn es um die Frage geht, warum gerade *Griselda* 1935 am Deutschen Theater von Hilpert inszeniert wurde, so sehen viele Kritiker die Antwort in der Zeitnähe des Dramas, welche sich vor allem in eben jenem ‚echten‘ und ‚bäuerlichen‘ Adel *Griseldas* zeige, wie in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* zu lesen ist:

„Dann ahnte man, daß es Heinz Hilpert wohl darum zu tun war, den bäuerlichen Adel, ‚den alten echten Eva-Adel‘ der mit dem Boden verwachsenen Magd herauszustreichen, die nach harter Prüfung zu markgräfischer Würde heranreife. Es wird ja in diesem Werk viel von erdnahe Urleidenschaft gesprochen, und ein lebhaftes Naturgefühl spielt sich darin mächtig auf. Hilpert wollte damit sicher die Zeitnähe des Stückes aufzeigen.“<sup>344</sup>

‚Erdnahe Urleidenschaft‘ und ‚lebhaftes Naturgefühl‘ seien es, die das Drama auszeichnen. *Griselda* wird als Magd beschrieben, die ‚mit dem Boden verwachsen‘ ist. Dieses ‚Verwachsensein mit der Erde‘ impliziert vermutlich, dass der Boden, von dem gesprochen wird, ein ‚deutscher‘ ist. *Griselda* bearbeitet als Magd den ‚deutschen‘ Boden und dies adelt sie. Die Analyse der Rezensionen von *Minna von Barnhelm* zeigte, dass vor allem Paula Wessely aufgrund ihrer Natürlichkeit großen Anklang bei den Kritikern fand. Bei *Griselda* geht es nicht mehr nur um das Natürlichsein, sie wird als ‚mit der Natur verbunden‘ bezeichnet. Näher an der Natur zu sein als die ‚mit dem Boden verwachsene Bäuerin‘, ist kaum mehr möglich. Auch der Rezensent der *Germania* schreibt über das Bäuerliche in dem Stück:

„Die stärksten Stellen des Spieles bleiben für den heutigen Zuschauer die, die den (...) aufrechten Sinn des bäuerlichen Standes, seinen Fleiß und seinen Stolz von dem höfischen Leben abheben, ohne daß der Dichter auch nur einmal ungerecht gegen das letztere würde.(...) Und daß es zum Konflikt in der jungen Ehe kommen konnte, das schreibt der Dichter allein der Tatsache zu, daß *Griselda* ihrem wahren Wesen und ihrer Herkunft vorübergehend untreu geworden war.“<sup>345</sup>

Hier wird der Bauernstand mit Fleiß und Aufrichtigkeit assoziiert und mit dem Stolz des Adelsstandes kontrastiert. Der Streit des Ehepaares resultiere laut *Germania* alleine daraus, dass *Griselda* nicht mehr Bäuerin sei und somit ihr ‚wahres Wesen‘ verleugne. Das Lob des Kritikers gilt Käthe Dorsch. Dies ist interessanterweise in allen Rezensionen der Fall. Selbst wenn das Lustspiel als inkonsistent kritisiert wird, die Schauspielerin wird wegen ihrer Verkörperung der *Griselda* positiv hervorgehoben. So heißt es in der *Germania* weiters:

---

<sup>344</sup> Fiedler, W.: Hauptmanns ‚*Griselda*‘. Deutsches Theater. In: Deutsche Allgemeine Zeitung, 13.2.1935.

<sup>345</sup> k.A.: Gerhart Hauptmann: ‚*Griselda*‘. Heinz-Hilpert-Inszenierung im Deutschen Theater. In: *Germania*, 14.2.1935.

„Erfolg in erster Linie der hohen Kunst einer Käthe Dorsch, die bei der Titelrolle ihre geistig führende Stellung sicherte. Prachtvoll gekonnt dieser starke und doch nicht widerspruchsvolle Kontrast zwischen der derben Bauerstochter und der glücklich liebenden Markgräfin, und nicht minder die von echter Fraulichkeit getragene Verkörperung der werdenden Mutter.“<sup>346</sup>

Dorsch vereine das Bäuerliche mit dem Höfischen und verkörpere nebenbei noch mit aller „Fraulichkeit“ die Mutter. Die Zuschreibungen der Bäuerin und der Mutter dominieren hier klar. Stand bei Lessings *Minna von Barnhelm* die Männlichkeit Tellheims im Vordergrund, so gilt die Aufmerksamkeit bei Hauptmanns *Griselda* der gleichnamigen Protagonistin, wobei die Mutterschaft eine wichtige Rolle spielt. Doch auch die Männlichkeit des Markgrafen steht im Fokus der Rezensionen:

„Ewald Balsler war dieser Griselda ein ebenbürtiger Partner; auch er wußte den ganzen Kontrast der wilden Männlichkeit und des Kindes in ihm lebendig und glaubhaft zu machen. Bei ihm fühlte man, daß die äußere Burschikosität und Schroffheit nur die Empfindsamkeit seiner Seele verbergen sollte.“<sup>347</sup>

Das Zitat macht die konservative Einteilung in männliche und weibliche Eigenschaften deutlich. Dorsch und Balsler verkörpern die ihnen ‚zustehenden‘ Rollen als Frau und Mann. Dass Balsler als Markgraf Ulrich seine Gefühle verbirgt, wird von den Kritikern goutiert, da es als Zeichen von Männlichkeit gewertet wird.

Wie bereits angedeutet, wurde das Lustspiel 1935 nicht ausnahmslos positiv rezensiert. Es musste vor allem bezüglich des Handlungsverlaufes, der laut Rezensionen Inkonsistenz aufweist, negative Kritik einstecken. Auch der von Hauptmann entworfene Markgraf blieb nicht frei von Kritik, so ist in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* zu lesen, dass Hauptmann in das Drama „zu viel hineingepackt“ habe.<sup>348</sup> Eine ähnliche Meinung vertritt die *Berliner Morgenpost*: „Hauptmanns Stück ist eine Skizze geblieben, (...). Die epische Vorlage ist nicht in Handlung umgesetzt, es wird allzuviel erzählt, es laufen und stehen viel zu viel schattenhafte Nebenpersonen herum.“<sup>349</sup> Außerdem wird darin die Figur des Markgrafen sehr negativ gezeichnet: „Den Grafen Ulrich, den wilden Mann mit den hysterischen Schwächeanfällen, spielt Ewald Balsler so männlich und menschlich wie nur möglich und macht die psychologisch befremdliche Figur halbwegs

---

<sup>346</sup> k.A., 14.2.1935.

<sup>347</sup> ebd.

<sup>348</sup> Fiedler, W.: Hauptmanns „Griselda“. Deutsches Theater. In: Deutsche Allgemeine Zeitung, 13.2.1935.

<sup>349</sup> C.W.: „Griselda“ / Mit Käthe Dorsch im Deutschen Theater. In: Berliner Morgenpost, 14.2.1935.

sympathisch.<sup>350</sup> Auch hier attribuiert der Kritiker dem Grafen wiederum Männlichkeit und Menschlichkeit. Hauptmanns Entwurf von Ulrichs Charakter wird jedoch stark kritisiert. Die Figur sei befremdlich. In den Kritiken wird deutlich, dass die hysterische Art des Markgrafen sowie seine Eifersucht keineswegs einen Mann auszeichnen, dennoch spiele ihn Balser so maskulin wie möglich, was dem Schauspieler zugute gehalten wird.

Herbert Ihering schreibt ebenfalls in ambivalentem Ton im *Berliner Tagblatt* über das Theaterstück: „ ‚Griselda‘ ist (...) eine Dichtung, die in der Vision ganz nahe an die einfachsten und erhabensten Dinge der deutschen Kunst rückt, und doch sprachlich nicht ausgereift ist. Es will zum schlichtesten Sinnbild. Welche Umwege aber macht es, um dahin zu gelangen.“<sup>351</sup> Das Zitat veranschaulicht, wie das Lustspiel einerseits sehr positiv aufgenommen, gleichzeitig jedoch durch seine Erzählweise stark kritisiert wurde. Zudem macht es deutlich, dass das Drama von den Rezensenten als Beispiel deutscher Dichtung angesehen wurde, zumindest in dem Maße, als es die Vorstellungen der nationalsozialistischen Ideologieproduktion von einer ‚deutschen Frau‘ und deren Aufgaben teilt. So vehement die Kritiker Ulrich wegen seines ‚unmännlichen‘ Verhaltens als eigenartige Figur bezeichnen, so sehr wird Käthe Dorsch in ihrer Rolle als Griselda aufgrund ihres ‚urweiblichen‘ Verhaltens von den Rezensenten gelobt, wie folgender Auszug aus einer Kritik der *Berliner Börsenzeitung* verdeutlicht:

„Das Stück wurde entscheidend von der Griselda von Käthe Dorsch getragen, die nicht nur die urtümliche bäuerliche Griselda herb und frisch, sondern auch die duldende Liebende und Mutter mit einer eindrucksvollen Milde spielte. Diese Wandlung liegt dem naturhaften Spiel von Käthe Dorsch sehr. Sie ist völlig überzeugend ein Stück kernige Natur und ebenso überzeugend rührende, liebende Hingabe. Ewald Balser hatte es als Markgraf Ulrich allerdings viel schwerer. Er mußte sich aus einem kraftvollen Mann in einen halb rasenden, bald jammernden Neurastheniker wandeln. Er brachte die kraftvolle Vitalität viel besser heraus. Er machte aber das Rasen einigermaßen glaubhaft, (...).“<sup>352</sup>

Das Zitat zeigt auf, dass die Kritiker Käthe Dorschs Verkörperung der Griselda trotz des Misserfolges der Uraufführung und der als negativ angesehenen Aspekte des Dramas sehr gut annahmen. Die von Hauptmann gezeichnete Frauenfigur wird – ganz im Gegenteil zum Markgrafen Ullrich – in keiner der Rezensionen als unverständlich, inkonsistent oder gar negativ betrachtet. So ist in der *Berliner Morgenpost* zu lesen:

---

<sup>350</sup> C.W., 13.2.1935.

<sup>351</sup> Ihering, Herbert: Käthe Dorsch. München: Zinnen-Verlag, 1944.

<sup>352</sup> Westecker, Wilhelm: „Griselda“ im Deutschen Theater. In: Berliner Börsen-Zeitung, 13.2.1935.

„Nun macht Käthe Dorsch noch einmal den Versuch, die Dichtung, die gewiß einige dichterische Höhepunkte hat, zu retten. Und natürlich bringt sie alles für diese Frauengestalt mit, die zugleich Bauernmädchen und Weib von Adel ist. Wie die blonde Fee des Roggens, Göttin der fruchtbaren Natur, waltet sie zwischen Stall und Brunnen und Apfelbaum, der herbe Kopf wie aus Holz geschnitzt. Mit eisernen Armen, auf straffen Beinen im kurzen Rock, scheuert sie die Treppen, daß es ihr fast den Atem verschlägt. Aber dieselbe Frau ist, wenn sie liebt, ganz gelöst, wundervoll weich. Leidet sie jedoch, dann bricht aus der Gräfin die Bäuerin wieder hervor, und mit gewaltiger Intensität des Tons stellt sie Wort für Wort den Satz hin, in dem Hauptmanns Dichtung gipfelt, die Bauernweisheit: ‚Ich muß arbeiten, wenn ich dulden muß!‘“<sup>353</sup>

Hier wird nicht nur deutlich, dass die Kritiker Griseldas Rolle trotz festgestellter Schwachstellen in der Dichtung sehr positiv und bewundernd gegenüberstanden. Vor allem zeigt sich, dass die Essenz des Stückes in dem Satz „Ich muß arbeiten, wenn ich dulden muß“ gesehen wurde. Griselda steht nicht untätig herum. Als ihr das Kind weggenommen wird, geht sie zurück auf den Hof ihrer Eltern und hilft ihnen dort mit der Arbeit. Auch ihre anschließende Wiederkehr ins Schloss steht ganz im Zeichen der Arbeit. Sie kommt nur, um die Treppen zu scheuern. Die Arbeit steht für sie über allen anderen Tugenden. In ihrer Rolle als Bäuerin wird Käthe Dorsch daher für den Rezensenten der *Berliner Morgenpost* zur „Fee des Roggens“, zur „Göttin der fruchtbaren Natur“.

Der Kritiker der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* kontrastiert Griselda darüber hinaus mit den Frauen des Adelsstandes:

„Markgraf Ulrich, in dem die ewigen elementaren Gewalten mächtig sind, der ungehemmte Manntrieb, der sich aus einem gefunden Gefühl von all den überzuchteten Weibsleuten seines Standes abwendet, findet in der Bauernmagd Griselda, was er sucht: ein Weib, in dessen Adern die erste Glut des großen Schöpfungsaktes noch lebendig ist, die starke Männin in Waffen, mit Sichel, Spaten und Karst.“<sup>354</sup>

Der Kritiker nimmt hier deutlich eine ablehnende Position gegenüber dem Adelsstand ein. Markgraf Ulrich sei eine Ausnahme, in ihm sei „der ungehemmte Manntrieb“ noch vorhanden und es zeichne ihn aus, dass er sich eine Frau aus dem Volk – speziell aus dem Bauernstand – als Gattin aussucht. Die Frauen aus dem Adel seien „überzuchtet“ und könnten es mit der tüchtigen „Männin“ Griselda nicht aufnehmen. Wiederum wird damit eine Anspielung auf den ‚echten Adel‘, nämlich jenen der Arbeit, gemacht. Dieser hebe sie von den „überzuchteten Weibsleuten“ ab.

---

<sup>353</sup> C.W., 13.2.1935.

<sup>354</sup> Fiedler, 13.2.1935.

Die Konzentration auf das Bild der tüchtigen Bäuerin wird auch im *Völkischen Beobachter* deutlich. Das Drama sei demnach nichts anderes als die Darstellung eines Frauenbildes: „1909, (...), hat Gerhart Hauptmann diese zehn Szenen um ein Frauenbildnis geschrieben, denn das Stück ‚Griselda‘ ist ja nur ein Bild, kein Drama; nur die Piston einer Frau, (...).“<sup>355</sup> Dieses Bild wird dabei wie folgt beschrieben:

„Aus der gährenden Adertrume, aus den reifen Wogen eines Roggenfeldes erhebt sich Griselda, eine junge, von blühenden Kräften strotzende, heidnisch unschuldige, kindlich gesunde Bäuerin. Den Umrissen dieser Gestalt ist der Dichter mit unbestreitbar hoher Künstlerschaft gefolgt, solange er sie zu erblicken vermochte.“<sup>356</sup>

Der Kritiker ist allerdings nicht der Meinung, dass Käthe Dorsch diesem von Hauptmann intendiertem Bild der Bäuerin vollauf gerecht wird:

„In der Hauptrolle: Käthe Dorsch als Griselda. Keine weizenblonde Männin, keine aus der Landschaft, aus dem dampfenden Acker geborene Bäuerin, die den Stier bezwingt und vor der ein 47jähriger Dichter sich neigte, keine überäugig geschaute Piston – aber doch eine Frauenfigur von ergreifender Klarheit des Profils, von einer seltsam eindringlichen, innigen Vernunft, von einer bezwingenden Leidenschaft des Ausdrucks und von einer beseelten, unsere Teilnahme bis zum Schluß gefangenhaltenden Schönheit. (...) Sie erreicht den Gipfel ihrer Leistung, als sie sich von dem ins Schloß gekommenen Vater, dem ‚sehr unscheinbaren Bäuerlein‘ segnen läßt. Eine wunderbare Künstlerin!“<sup>357</sup>

Obwohl Dorsch die Rolle der „weizenblonden Männin“ nicht vollkommen erfülle, steht der Rezensent der Schauspielerin positiv gegenüber. Sie verkörpere zwar nicht die von Hauptmann angelegte „geborene Bäuerin“, ihr Spiel sei jedoch trotzdem leidenschaftlich. Sein Fazit sieht dementsprechend positiv aus: „Kein aufrüttelnder Abend, mit Fragen, die beantwortet sein wollen, sondern ein ästhetisches Vergnügen (...). Kein Drama, sondern eben nur die Begegnung (...), mit jenem wunderschönen, urweiblich der Erde verbundenen Frauenbilde Griselda.“<sup>358</sup> Darin steckt nicht nur das von den NationalsozialistInnen als Ideal erklärte, bäuerliche Frauenbild, das als mit der Erde verbunden angesehen und hier als „urweiblich“ bezeichnet wird, sondern auch und vor allem der Kern der Aufgabe des Theaters im Nationalsozialismus. Das Theater sollte keine Fragen stellen. Es sollte nicht reflektieren. Die Griselda-Inszenierung zeichnete dementsprechend ein Bildnis der ‚deutschen‘ Frau – kein kritisches, sondern eines, das als Vorbild wirken sollte.

---

<sup>355</sup> Zimmermann, Job: „Griselda“ im Deutschen Theater. In: *Völkischer Beobachter*, 14.2.1935.

<sup>356</sup> Zimmermann, 14.2.1935.

<sup>357</sup> Zimmermann, 14.2.1935.

<sup>358</sup> Zimmermann, 14.2.1935.

### 3.5 *Griselda* 1942 – Die Bäuerin als Sinnbild der NationalsozialistInnen

Zur Inszenierung des *Griselda*-Dramas 1942 am Theater in der Josefstadt finden sich einige Rezensionen in den Wiener Zeitungen. Etliche Kritiker gehen dabei – ähnlich wie 1935 in Berlin – auf die Tatsache ein, dass das Lustspiel bei seiner Uraufführung 1909 keine großen Erfolge feierte. So schreibt der Rezensent der *Wiener Neuesten Nachrichten*: Das Drama „ist seinerzeit sehr kühl aufgenommen worden. Wir stehen ihm heute viel aufgeschlossener gegenüber und eine so ausgeglichene Aufführung (...) beweist sinnfällig, daß das Stück zu Hauptmanns reinsten und dramatisch wirksamsten Bühnenschöpfungen gehört.“<sup>359</sup> Während der Kritiker in diesen Sätzen das Schicksal, welches dem Hauptmannstück beschieden war, beschreibt, hebt er gleichzeitig hervor, dass es 1942 auf breites Verständnis stößt. Betrachtet man die Rezensionen genauer, so könnte man meinen, Hauptmann habe das nationalsozialistische Volksstück schlechthin geschrieben. So heißt es ferner in den *Wiener Neuesten Nachrichten*: „Hauptmanns ‚Griselda‘ jedoch ist mit ihrem köstlich versöhnenden Ausgang ein Stück voll frischer, derber Laune, geschrieben in der lockeren, kernigen Sprache des deutschen Volksbuches, in einer oft herrlich blühenden, völlig unsentimentalen Prosa.“<sup>360</sup> Anders als 1935 wurde das Stück 1942 nicht wegen Inkonsistenz oder zu viel, miteinander nicht vereinbarer Handlungen kritisiert. Auch die von Hauptmann angelegte Figur des Markgrafen sehen die Kritiker keinesfalls als unmännlich oder unverständlich an. Der Fokus der Rezensionen liegt allerdings – wie auch 1935 – auf *Griselda* und ihrer ‚bäuerlichen‘, ‚natürlichen‘ Art. Wenn ich nun eingangs die von den NationalsozialistInnen proklamierte ‚Natürlichkeit‘ erläutert habe, so ist es offensichtlich, dass Paula Wessely als die Idealbesetzung für *Griselda* galt. Dabei zeigt sich einmal mehr das Phänomen, dass SchauspielerIn, Rolle und Figur als ein- und dasselbe angesehen wurden. Wie die *Volks-Zeitung* berichtet, sei Wesselys Wesen jenem von *Griselda* mehr als ähnlich: „(...) um Paula Wessely wieder Gelegenheit zu geben, sich in einer ihrem Wesen bis ins Letzte verwandte Rolle zu zeigen, wählte das Theater in der Josefstadt Gerhart Hauptmanns Schauspiel ‚Griselda‘ für seine Frühjahrspremiere.“<sup>361</sup> Auch der Rezensent der Wochenausgabe des *Neuen Wiener Tagblattes* vertritt diese Meinung, wenn er schreibt: „Das Herbe, Harte, Bäuerlich-Stolze der *Griselda* (die im lombardischen Gebirge ihre

---

<sup>359</sup> Holzmann, Ernst, Dr.: Hauptmann-Abend in der Josefstadt. Erstaufführung des Schauspiels „Griselda“. In: Wiener Neueste Nachrichten, 15.4.1942.

<sup>360</sup> Holzmann, 15.4.1942.

<sup>361</sup> Bassaraba, Adolf: Auch Bauernblut ist Herrenblut. Zur Erstaufführung von Hauptmanns „Griselda“ in der Josefstadt. In: Volks-Zeitung, 16.4.1942.

literarische Herkunft aus Schlesien nicht verleugnet) hat von sich aus schon Wessely-Format, Wessely-Dynamik.<sup>362</sup> Die Eigenschaften Wesselys werden demnach von der nationalsozialistischen Ideologieproduktion als deckungsgleich mit jenen Griseldas angesehen, womit die Schauspielerin in den Augen der Kritiker die ideale Verkörperung der Griselda-Rolle darstellt. Ferner fällt bei der Analyse der Rezensionen auf, dass dem Bäuerlichen eine sehr hohe Bedeutung zukommt. Griselda steht als Bäuerin für natürliche Schönheit, wie die *Wiener Neuesten Nachrichten* schreiben:

„Voll Blut, Leben und Eigenart stehen die Menschen vor uns, allen voran die beiden Hauptgestalten, Griselda und Ulrich. Das kraftstrotzende, zu urwüchsiger Schönheit herangewachsene Bauernmädchen hält die vornehme, ihr fremde Welt für hochmütig und begegnet ihr mit rauhem Trotz.“<sup>363</sup>

Hier wird Griselda als Bäuerin wiederum mit dem Adelsstand kontrastiert. Sie sei ein Mädchen aus dem ‚Volk‘, geprägt von Natürlichkeit. Ihr sei der Adel fremd, sie empfinde ihn als „hochmütig“. Dass den Protagonisten in der Kritik „Blut“, „Leben“ und „Eigenart“ attestiert wird, zeigt, wie gut das Drama für die Blut- und Bodenideologie des Nationalsozialismus vereinnahmt werden konnte.

### **„Der Adel der Arbeit und der Rasse“**

Darüber hinaus entwickelt sich die Arbeit in der Inszenierung 1942 zu einem relevanten Faktor. Nach Antropp, dem Kritiker des *Völkischen Beobachters*, zeichne sich Griselda durch die Mühen, welche sie tagtäglich auf sich nimmt, aus. Er erhebt die Arbeit zum neuen Adel.<sup>364</sup> Griselda sei eine „Männin“ aus „dem echten Eva-Adel“.<sup>365</sup> Die *Volks-Zeitung* teilt diese Ansicht:

„Die Wessely war ganz mädchenhafte Verschlossenheit und mädchenhafter Stolz; mit bäuerlich schwerem Schritt ging sie durch den Tag, und doch zeigte ihre Haltung wahren Adel, einen höheren, als den, den sie durch ihre Vermählung mit dem Markgrafen von Saluzza erworben hatte. Ihr Wesen war durchstrahlt von der Würde der Arbeit und der Hoheit eines reinen Herzens.“<sup>366</sup>

Die Kritik verdeutlicht, dass der Adels- im Gegensatz zum Bauernstand in der Auffassung der nationalsozialistischen Ideologieproduktion keinen wahren Adel besitzt. Der angeborene Adel wird im Gegensatz zu jenem, der durch die schwere Arbeit am Hof

---

<sup>362</sup> Stiegler-Fuchs, G., von: „Griselda“ in der Josefstadt. In: Neues Wiener Tagblatt, 17.4.1942.

<sup>363</sup> Holzmann, 15.4.1942.

<sup>364</sup> Antropp, Wilhelm: Hauptmanns „Griselda“ in der Josefstadt. In: Völkischer Beobachter, 16.4.1942

<sup>365</sup> Antropp, 16.4.1942.

<sup>366</sup> Bassaraba, 16.4.1942.

erworben wird, als weniger wertvoll betrachtet. Elisabeth Moser zeigt in ihrer Dissertation auf, dass das bäuerliche Leben im Nationalsozialismus „als die Inkarnation idealer Lebensbedingungen“ galt. „Mochte die Arbeit der Bäuerin, des Bauern noch so schwer sein, in ihrer/seiner unhinterfragten Unterwerfung unter das Erbe der Ahnen und den Rhythmus der Natur fand ihr/sein Leben den Sinn.“<sup>367</sup>

Zudem unterstreiche die Tatsache, dass sich der Markgraf für Griselda interessiert, laut Kritik die Richtigkeit und Rechtmäßigkeit des von Wessely verkörperten Frauenbildes der Bäuerin. So heißt es in der *Volks-Zeitung*:

„Attila Hörbiger, der Graf, konnte nicht an diesem Bauernmädchen vorübergehen, ohne den Entschluss zu fassen, sie auf den Thron des Landes zu erheben. Er zeichnete mit naturhaft empfindender Männlichkeit das stürmische Zueinanderfinden, die quälende Eifersucht auf das Kind, dem die Liebe der Mutter sich zuwendet, und die Rückkehr und Erkenntnis der tiefen Gemeinsamkeit mit Griselda und dem Sohn.“<sup>368</sup>

Der Kritiker spricht hier auch von den Eigenschaften des Grafen, allen voran von seiner Männlichkeit, was wiederum an die Rezensionen der Griselda-Inszenierung 1935 in Berlin erinnert. Allgemein kreieren die Rezensionen 1942 ein Rollenbild, das an die Seite der arbeitsamen Frau einen Partner „naturhaft empfindender Männlichkeit“ stellt. Neben ihrem bäuerlichen Stolz werden Griselda aber auch – gemäß ihrer weiblichen Rolle – emotionale Regungen attestiert. Wie Wessely als Minna ganz durch ihre weiblichen Gefühle beschrieben wird, attribuieren die Kritiker der Schauspielerin auch in ihrer Rolle als Griselda eine gewisse Empfindsamkeit. So schreibt der Rezensent der *Wiener Kronen-Zeitung*: „Bauern- und Mädchenstolz, urwüchsige Kraft, zartes Empfinden und schrankenlose Hingabe verschmelzt sie zu einer trotz aller Gegensätzlichkeit harmonischen Einheit.“<sup>369</sup> Trotz ihres Arbeitseifers und ihrer Kraft, die sie durch die harte Arbeit am Land erwirbt, besitze Griselda also auch eine empfindsame Seite. Das *Neue Wiener Tagblatt* zeichnet ein ähnliches Bild. Wesselys Bäuerin sei demnach einerseits kräftig und herrisch, andererseits überschwänglich in ihren Gefühlen:

„Die Künstlerin macht aus ihrer Griselda ein kraftstrotzendes-eigenwilliges, auf ihr Wesen herrisch stolzes Geschöpf. Dieses Ichgefühl, obwohl ganz aus dem Weiblichen

---

<sup>367</sup> Moser, Elisabeth: Frauenbilder und Realität weiblicher Lebenszusammenhänge im Nationalsozialismus. Dargestellt am Beispiel der parteiamtlichen Zeitschrift „NS-Frauen-Warte“. Salzburg: Universität Salzburg, Dissertation, 1988. S. 157.

<sup>368</sup> Bassaraba, 16.4.1942.

<sup>369</sup> Damisch, Heinrich: Markgraf und Bauerntochter im Liebeskampf. „Griselda“ von Gerhart Hauptmann/Meisterspielkunst in der Josefstadt. In: Illustrierte Kronen-Zeitung, 16.4.1942.

kommend, erstarrt zeitweise in seiner Selbstbetonung. Ueberdimensioniert sozusagen wie ihre Liebe, ist ihr Haß, da er ja das zweite Gesicht dieser Liebe ist.“<sup>370</sup>

Neben der ideologischen Aufwertung der Arbeit und der Bäuerin werden gemäß den Geschlechterrollen das weibliche Empfinden und die ungestüme Männlichkeit hervorgehoben. Es scheint, als würde Ulrichs Maskulinität umso mehr betont, je mehr Griselda als Arbeiterin, als ‚Männin‘ im Fokus der Aufmerksamkeit der Kritik steht. Dies soll wohl eine Rollenumkehr vermeiden. Immerhin darf die Magd trotz harter Arbeit nicht die Stellung des Mannes einnehmen – das würde den ideologischen Grundsätzen widersprechen. So schreibt Antropp im *Völkischen Beobachter*:

„Stark und wirklich auch Attila Hörbiger als Markgraf Ulrich, (...), und nur aus der ganzen Fülle seines Künstlertemperaments läßt es sich erklären, daß ihm die frische, urkräftige Männlichkeit im ersten Teil ebenso gut gelingt wie die Deutung der psychologischen Abgründe im zweiten.“<sup>371</sup>

Schließlich muss aber auch festgehalten werden, dass sich Griseldas Charakter in den Augen der Rezensenten trotz der Hochzeit mit dem Markgrafen nicht dadurch auszeichnet, dass sie in den Adelsstand gehoben wird. Ganz im Gegenteil: Vor allem nach der Geburt ihres Kindes, so sind sich die Kritiker einig, steht Griselda dem Adel sehr kritisch gegenüber. Sie trage auch im Schloss immer noch den Adel der Arbeit und nicht jenen der Geburt in sich und genau dies zeichne sie aus. Das werde gerade in jener Szene deutlich, in welcher Griselda das Schloss verlässt, um wieder am Hof ihren Eltern zu helfen. Auch als sie wieder ins Schloss zurückkehrt, komme sie nur, um die Stufen zu säubern, wie das *Wiener Neuigkeits-Weltblatt* betont:

„Hingegen wird der Charakter Griseldas aus der Sphäre der Demut herausgehoben. Sie wartet nicht erst, bis der Markgraf ihr gebietet, heimzukehren, woher sie gekommen ist, sie geht selbst in die Hütte ihrer Eltern zur gewohnten Arbeit zurück, und nicht aus Demut, sondern aus Trotz. Um ihre Verachtung dem Stande, in den sie der Markgraf erhoben hat, zu beweisen, geht sie ins Schloß als Waschfrau.“<sup>372</sup>

Griselda wird von den Kritikern bewundert, weil sie sich vom Adelsstand nicht unterkriegen lässt, sondern das Schloss freiwillig verlässt, um ihren Eltern wieder unter die Arme zu greifen. Darüber hinaus wird Wessely in ihrer Rolle noch ein ganz anderer Adel zugeschrieben, wie in *Das Kleine Blatt* zu lesen ist: „Die Wessely aber war

---

<sup>370</sup> Danszky, Eduard P.: Gerhart Hauptmanns „Griselda“. Die Erstaufführung im Theater in der Josefstadt. In: Neues Wiener Tagblatt, 16.4.1942.

<sup>371</sup> Antropp, 16.4.1942.

<sup>372</sup> Prosl, Robert: „Griselda“ von Gerhart Hauptmann. In: Neuigkeits-Welt-Blatt, 16.4.1942.

vielleicht noch niemals so groß wie dieses Mal. Schon als armes Bauernkind trägt sie unsichtbar die Krone auf dem Haupte, ist sie Herrin, besitzt sie wohl nicht den Adel der Geburt, aber den der Rasse.“<sup>373</sup> Hier ist augenfällig, wie Hauptmanns *Griselda* 1942 interpretiert und verstanden wurde. *Griselda* stammt nicht von einer Adelsfamilie ab, doch trage sie als Bauerntochter den „Adel der Rasse“ in sich, was sie zur idealen Frau im Sinne der nationalsozialistischen Ideologieproduktion macht. Das Drama verzeichnete in diesem Sinne nicht nur Erfolge, da man darin – wie Sprengel meint – „einen Hauch von Blut und Boden verspürte“.<sup>374</sup> Eine solche Aussage greift zu kurz, weil sie das Wesentliche – nämlich *Griselda* in ihrer spezifischen Funktion als weibliche Hauptdarstellerin – außer Acht lässt. Mit ihr sollte sich das weibliche Publikum identifizieren. Paula Wessely genoss das Ansehen des ‚Volkes‘ sowie der NS-Kritiker. Sie verkörperte als eine der bekanntesten und höchstbezahlten Schauspielerinnen im nationalsozialistischen Deutschland eine tüchtige, arbeitsame Frau, die ihren Dienst am ‚deutschen‘ Boden leistet und obendrein noch die liebevolle Mutter und Ehefrau zu sein weiß. Wenn nun die Kritiker diese Bäuerin durch den ‚Adel der Arbeit‘ und jenen der ‚Rasse‘ ausgezeichnet sahen, so stellt dies eine gezielte, ideologische Aufladung der NationalsozialistInnen von Hauptmanns ohnehin schon sehr konservativ angelegtem Frauenbild dar.

### 3.6 Theaterfotografische Dokumente

Die oben beschriebenen Merkmale der Natürlichkeit und des ‚Bäuerlichen‘ *Griseldas* spiegeln sich auch in den Bühnenfotos wieder. In der Fotosammlung des Österreichischen Theatermuseums sind einige Fotos der Aufführung 1942 im Theater in der Josefstadt vorhanden. Die hier gezeigten stellen eine Auswahl davon dar. Von der Aufführung 1935 gibt es lediglich drei Fotos, die allerdings nicht Käthe Dorsch in der Titelrolle zeigen. Am Deutschen Theater in Berlin wurden laut Karl Sand vom Archiv des Deutschen Theaters ab der Spielzeit 1935/1936 von fast allen Inszenierungen Foto-Dokumentationen bis circa 1943/44 angelegt. Die erste Spielzeit Heinz Hilperts bildet damit eine Ausnahme. Als Original-Foto der Inszenierung *Griselda* ist lediglich ein Szenenfoto mit Paul Otto (Eberhard) und Else Eckersberg (Baronin) erhalten geblieben (Fotograf: Helmuth v. Kujawa). Zudem sind noch zwei Reproduktionen vorhanden. Auf einem der Fotos sind

---

<sup>373</sup> Prohaska, Bruno: Großer Hauptmann-Abend in der Josefstadt. In: Das Kleine Blatt, 16.4.1942.

<sup>374</sup> Sprengel, Peter: Gerhart Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum. Eine Biographie. München: C.H. Beck, 2012. S. 689.

Käthe Dorsch als Griselda und Ewald Balser als Ulrich zu sehen. Es gibt allerdings keinen Vermerk zum Fotografen oder zur Herkunft des Fotos. Leider war es mir nicht möglich, diese Fotografien einzusehen. Auf das Kostüm von Käthe Dorsch kann daher nur durch eine Zeichnung in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* vom 13.2.1935 (siehe Abbildung 9) geschlossen werden. Bei der Beschreibung der Fotos beziehe ich mich auf die bei der Analyse der theaterfotografischen Dokumenten zu *Minna von Barnhelm* dargelegte Erläuterung der Schönheitsideale in der NS-Zeit, in der ich bereits etablierte, dass der Frauenkörper im Nationalsozialismus mit ideologischen Bedeutungen aufgeladen war.

In erster Linie ist bei den Fotografien zu *Griselda* die Bekleidung der Protagonistinnen sehr markant. Wessely trägt als Bäuerin in den ersten Szenen am Hof ihrer Eltern ein Arbeitskleid, bestehend aus weißer Bluse, Kittel und Schürze. Die Zusammenstellung erinnert an ein Dirndl. Dieses war im Nationalsozialismus ein sehr beliebtes Kleidungsstück, wie Gloria Sultano in ihrer Dissertation beschreibt: „Trachten sollten unbeschwerte Fröhlichkeit und Lebenslust suggerieren, und das Dirndl, später auch das Trachtenkostüm, wurden in die Weltmode aufgenommen (...).“<sup>375</sup> Darüber hinaus war die Mode im Dritten Reich an der Tracht angelehnt: „Faschistische Mode orientierte sich (...) an der Volkstracht, die zur ‚Nationaltracht‘ gemacht wurde. Trachten prägten neben den Uniformen das Alltagsbild und Trachtenelemente paßten ja sehr gut zur NS-Politik der forcierten Fröhlichkeit.“<sup>376</sup> Dass der Ursprung des Dirndls in der bäuerlichen Kleidung nicht verneint, sondern bewusst betont wurde, macht ein Artikel aus der Sonntagsbeilage des *Neuen Wiener Tagblattes* 1938 deutlich. In diesem heißt es wie folgt:

„(...): das Dirndl hat seinen Ursprung im bäuerlichen Gewand und soll auch immer einfach und bäuerlich bleiben. Wer sich vom modischen Beiwerk nicht trennen will, soll lieber auf das Dirndl verzichten und sich an der hübschen Sommerkleidung erfreuen. Eine Frau mit stark modischer Frisur und Aufmachung wird in einem Dirndl nie günstig aussehen, denn das Geheimnis der im Dirndl so hübsch und frisch aussehenden Frauen ist die Harmonie zwischen Trägerin und Kleid.“<sup>377</sup>

Hier werden einmal mehr die traditionellen Werte der Natürlichkeit und Einfachheit, die vor allem der Bäuerin zugeschrieben wurden und dessen Ausdruck das Dirndl sein sollte, deutlich. Paula Wessely verkörperte diese in ihrer Rolle als Griselda laut Kritik sehr gut.

---

<sup>375</sup> Sultano, Gloria: „Arische“ Mode. Tendenzen in Mode und Bekleidung im „Dritten Reich“. Wien: Universität Wien. Dissertation, 1994. S. 14.

<sup>376</sup> Sultano, 1994: S. 102.

<sup>377</sup> Badel, Gertraud: Rund um das Dirndl. In: Neues Wiener Tagblatt, 3.7.1938.

Zu ihrem bäuerlichen Kleid trägt sie eine Strumpfhose und klobige Holzschuhe, ihr Haar ist geflochten und hochgesteckt, ihr Gesicht kaum geschminkt. Ihre Schürze wirkt dreckig von der Arbeit. Damit spiegelt sich die einfache Bauerstochter Griselda auch im Aussehen Wesselys wider. Wie bereits bei der Analyse der Fotografien zu *Minna von Barnhelm* beschrieben, hatte Wessely im Gegensatz zu Dorsch eine etwas femininere Figur und verkörperte mit ihren breiten Hüften die Mutterrolle im Sinne der nationalsozialistischen Ideologieproduktion. Mit der ihr attestierten Natürlichkeit, ihrem Aussehen und ihrem Kostüm erschien sie den NS-Kritikern wie geschaffen für die Verkörperung der Bauerstochter Griselda. Die Abbildungen 10 und 12 zeigen zudem, wie sich Griselda wehrt, als der Markgraf versucht, ihr näher zu kommen bzw. sie mit auf das Schloss zu nehmen. Die schönen Kleider und Uniformen der Adelligen kontrastieren das Schürzenkleid Griseldas, die Bäuerin hebt sich somit eindeutig vom Adelsstand ab, an dessen Kleidung keine Spur von Arbeit zu sehen ist.

„Griselda, Tochter dieser beiden, ist eine ungewöhnlich schöne und stattliche, zwanzigjährige Bauernmagd, eine wahre Gudrungestalt.“<sup>378</sup> Wenn Hauptmann Griselda zu Beginn des Dramas beschreibt, so scheint Paula Wessely diese Rolle vollends zu verkörpern. In der Tat erinnert sie mit ihrer Frisur und ihrer Figur in dem Kleid an eine „Gudrungestalt“, was in den Kritiken sehr gelobt wird. Außerdem verdeutlichen die Fotos auch die Verwandlung Griseldas zur Ehefrau des Markgrafen. Als Gattin sitzt sie in einem prächtigen Zimmer des Schlosses in einem gepolsterten Stuhl in einem schönen, langen Kleid mit Rüschen, das Haar ebenfalls geflochten und nach hinten gebunden. Einmal sieht sie dabei ihren Gatten Ulrich an, der neben ihrem Stuhl kniet und sie umarmt. (siehe Abbildung 13) Ein andermal ist ihr Profil zu betrachten als sie – leicht lächelnd – aus dem Fenster sieht. (siehe Abbildung 14) Sie wirkt immer noch natürlich, doch man sieht ihr nicht mehr an, dass sie zuvor als Bäuerin am Hof gearbeitet hat, wobei in den Kritiken immer darauf hingewiesen wird, dass sie trotz ihrer Heirat mit dem Markgrafen den ‚Adel der Arbeit‘ in sich trage.

Abbildung 9 ist eine Zeichnung aus der *Deutschen Allgemeinen Zeitung*. Sie zeigt Käthe Dorsch und Ewald Balser in ihren Rollen als Markgraf Ulrich sowie als Bäuerin Griselda. Wie der Zeichnung zu entnehmen ist, trägt auch Käthe Dorsch als Griselda ein Kleid bestehend aus Bluse, Kittel und einer zerschlissenen, abgenützten Schürze. Ihr Haar ist im

---

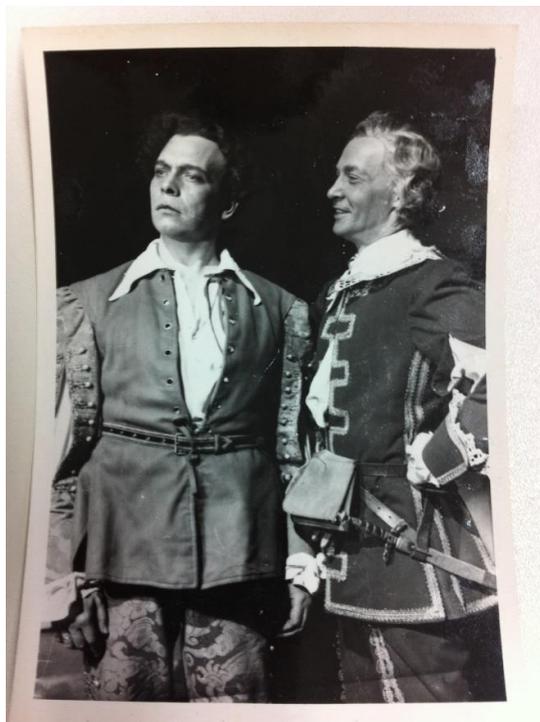
<sup>378</sup> Hauptmann, Gerhart: *Griselda*. 4., Auflage. Berlin: Fischer Verlag, 1909. S. 9.

Nacken zu einem Dutt zusammengefasst, ihre Miene etwas grimmig. Es dürfte sich dabei um eine der ersten Szenen am Bauernhof handeln, bei welcher Ulrich mit der Bauerstocher zu streiten anfängt.

## Bilder der Griselda-Inszenierungen



**Abbildung 7:** Hauptmanns „Griselda“. Regie: Heinz Hilpert. Darsteller v.l.n.r.: A. Skoda, Paul Otto, Else Eckersberg. Deutsches Theater, Berlin. 12.2.1935 (Copyright: Albin Skoda. Quelle: Fotosammlung Österreichisches Theatermuseum)



**Abbildung 8:** Hauptmanns „Griselda“. Regie: Heinz Hilpert. Besetzung v.l.n.r.: Ewald Balsler, Paul Otto. Deutsches Theater, Berlin. 12.2.1935. (Copyright: keine Angabe. Quelle: Fotosammlung Österreichisches Theatermuseum)



Zeichnung: Feschke

**Ewald Balser — Käthe Dorsch**

**Abbildung 9:** Hauptmanns „Griselda“. Regie: Heinz Hilpert. Besetzung: Ewald Balser, Käthe Dorsch. Deutsches Theater, Berlin. 13.2.1935. (Zeichnung: Feschke. Quelle: Deutsche Allgemeine Zeitung)



**Abbildung 10:** Hauptmanns „Griselda“. Besetzung: Christian Möller, Herbert Alta, Attila Hörbiger, Erich Nikowitz, Paula Wessely, Vilma Degischer, Alfred Neugebauer. Theater in der Josefstadt, Wien. 14.4.1942. (Copyright: Vinzenz Tunk. Quelle: Fotosammlung Österreichisches Theatermuseum)



**Abbildung 11:** Hauptmanns „Griselda“. Regie: Heinz Hilpert. Besetzung v.l.n.r.: Attila Hörbiger, Paula Wessely. Theater in der Josefstadt, Wien. 14.4.1942. (Copyright: Foto Hertha Schulda-Müller. Quelle: Fotosammlung Österreichisches Theatermuseum)



**Abbildung 12:** Hauptmanns „Griselda“. Regie: Heinz Hilpert. Besetzung v.l.n.r.: Karl Ehmann, Alfred Neugebauer, Attila Hörbiger, Paula Wessely, Graf Nikowitz, Christian Möller. Theater in der Josefstadt, Wien. 14.4.1942. (Copyright: Lucca Chmel. Quelle: Fotosammlung Österreichisches Theatermuseum)



**Abbildung 13:** Hauptmanns „Griselda“. Regie: Heinz Hilpert. Besetzung v.l.n.r.: Attila Hörbiger, Paula Wessely. Theater in der Josefstadt, Wien. 14.4.1942. (Copyright: Lucca Chmel. Quelle: Fotosammlung Österreichisches Theatermuseum)



**Abbildung 14:** Hauptmanns „Griselda“. Regie: Heinz Hilpert. Besetzung: Paula Wessely. Theater in der Josefstadt, Wien. 14.4.1942. (Copyright: Lucca Chmel. Quelle: Fotosammlung Österreichisches Theatermuseum)

### **3.7 *Griselda* im Nationalsozialismus – Ein Fazit**

Sowohl 1935 als auch 1942 waren die Kritiker von Paula Wessely und Käthe Dorsch begeistert. Es wird zwar deutlich, dass die Rezensenten dem Drama 1935 noch viel kritischer gegenüberstanden und es inhaltlich viel negativer betrachteten als 1942 in Wien, dennoch schrieben sie über die Protagonistinnen nur in den höchsten Tönen. Hinzu kommt, dass das von Hauptmann kreierte Frauenbild der Bäuerin und werdenden Mutter gut mit der nationalsozialistischen Ideologie in Einklang gebracht werden konnte und somit auch von den Rezensenten dementsprechend gut aufgenommen wurde. Käthe Dorsch schien zwar als *Griselda* nicht ganz so zu überzeugen wie nach ihr Paula Wessely, welcher die Rolle auf den Leib geschnitten schien, jedoch fanden die Kritiker auch an ihr Gefallen. Den Schauspielerinnen wurde in ihrer Rolle als Bauerstochter *Griselda* ‚echter Eva-Adel‘, nämlich jener der Arbeit, attestiert. Im Gegensatz zum stolzen Adelsstand seien die beiden Protagonistinnen als *Griselda* ‚naturverbunden‘, ‚mit der Erde verwachsen‘ und arbeitsam. Darüber hinaus verkörpert *Griselda* nicht nur die Rolle der Bäuerin, sondern auch jene der Ehefrau und liebenden Mutter, was ebenfalls von der nationalsozialistischen Ideologieproduktion, welche die Funktion der Frau auf ihre biologistische Rolle der Reproduktion reduzierte, begeistert entgegengenommen wurde. Die Kritiker beschreiben Ewald Balser und Attila Hörbiger in ihrer Rolle als Markgraf ergänzend zur kümmernden Mutter *Griselda* vor allem anhand ihrer ‚Männlichkeit‘. Auch die Eifersucht sehen sie dabei 1942 als männliches Gefühl an. 1935 kritisierten die Rezensenten das Drama vor allem deswegen, da sie der Meinung waren, dass die Eifersucht nicht zu dem männlichen Grafen passe, der sich seine Frau am Bauernhof sucht. Außerdem sei das Drama verwirrend und mache einige Umwege, um das Bildnis der Bäuerin *Griselda* zu beschreiben. Im Gegensatz dazu wurde das Lustspiel 1942 sehr gut aufgenommen. Die Kritiker sahen darin keine verwirrenden Momente und konnten auch das Verhalten des Markgrafen nachvollziehen. Vor allem schien Paula Wessely die Rolle der arbeitsamen Bäuerin sehr überzeugend zu verkörpern. Lobten die Kritiker Wesselys Natürlichkeit in ihrer Rolle als Minna, so schätzten sie das von ihr verkörperte Bild der schlicht angezogenen, naturverbundenen Bäuerin umso mehr. Während Käthe Dorsch 1935 noch als Ehefrau des Markgrafen beschrieben wird, die gut auf das Schloss passt und in ihrer Rolle als werdende Mutter aufgeht, wird Wessely 1942 vor allem aufgrund ihrer Tüchtigkeit als Bäuerin gelobt. Damit lässt sich eine Fokusverschiebung von der 1935 im Vordergrund stehenden Rolle der Mutter auf jene der arbeitenden

Bäuerin feststellen. Dieser Unterschied ist eventuell der Realpolitik und den Ereignissen in diesem Zeitraum von sieben Jahren geschuldet. Während im Nationalsozialismus einerseits die Aufgabe der Frau im Muttersein und Gebären gesehen wurde, erforderte der Krieg auch den Einsatz weiblicher Arbeitskräfte in der Rüstungsindustrie. Doris Andraschko weist in ihrer Diplomarbeit *Frauen in der Rüstungsindustrie* auf eine zeitliche Dreiteilung der Wirtschafts- und Arbeitsmarktpolitik im Nationalsozialismus hin: die Jahre von 1933 bis 1936, von 1936 bis 1939 und schließlich die Zeit des Krieges ab 1939.<sup>379</sup> Die erste Phase ist durch den Versuch des Rückzuges der Frauen aus dem Berufsleben gekennzeichnet. ‚Frauenarbeitsplätze‘ sollten durch ‚Männerarbeitsplätze‘ ersetzt werden, was aufgrund des geringen Lohnniveaus der weiblichen Arbeitskräfte für die Unternehmen oft nicht durchführbar war. Während sich in den akademischen Berufen ein Rückgang an Frauen abzeichnete, blieben in der Industrie die ‚Frauenarbeitsplätze‘ aufrecht oder einfach unbesetzt.<sup>380</sup> Ab 1936 waren mit der Aufrüstung jedoch auch alle verfügbaren weiblichen Arbeitskräfte notwendig. Zudem wurde der Reichsarbeitsdienst für die weibliche Jugend (RADwJ) eingeführt und später um den Kriegshilfsdienst erweitert, um die Arbeitskraft der Mädchen zu nutzen. Wie der Historiker und Zeitzeuge Georg Holmsten in *Kriegsalltag 1939-1945 in Deutschland* erläutert, konnten Frauen zwischen 17 und 25 Jahren im Zuge der RAD-Pflicht als sogenannte ‚Arbeitsmädchen‘ eingesetzt werden, sofern sie weder berufstätig noch in Ausbildung waren oder Familienangehörigen in der Landwirtschaft helfen mussten.<sup>381</sup> Winkler verweist zudem auf die Einführung des sechsmonatigen Kriegshilfsdienstes (KHD) im Juli 1941, der anschließend an den RAD geleistet werden musste.<sup>382</sup> Wie Susanne Baier in ihrer Diplomarbeit *Der Widerstand von Kommunistinnen in Österreich* darlegt, forderten Industrie und Wehrmacht zunehmend, die Mädchen vermehrt in der Rüstungsindustrie und nicht mehr in der Landwirtschaft einzusetzen.<sup>383</sup> Ab dem Winter des Jahres 1944 wurden Mädchen zweimal zum RAD einberufen und verstärkt auch für den Kriegseinsatz

---

<sup>379</sup> Andraschko, Doris: *Frauen in der Rüstungsindustrie während der NS-Zeit*. Wien: Universität Wien. Diplomarbeit, 1993. S. 10.

Zur Situation der Frau am Arbeitsmarkt zwischen 1933 und 1945 siehe auch: Löffler, Christina: *Die Rolle und Bedeutung der Frau im Nationalsozialismus. Antifeminismus oder moderne Emanzipationsförderung?* Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2007. S. 52ff.

<sup>380</sup> Andraschko, 1993: S. 10-14.

<sup>381</sup> Holmsten, Georg: *Kriegsalltag 1939-1945 in Deutschland*. Düsseldorf: Droste, 1982. S. 54.

<sup>382</sup> Winkler, 1977: S. 132.

<sup>383</sup> Vgl. Baier, Susanne: *Der Widerstand von Kommunistinnen in Österreich*. Wien: Universität Wien. Diplomarbeit, 1987. S. 21.

herangezogen. Die Dienstzeit wurde auf 18 Monate verlängert und im November des Jahres 1944 auf unbefristet erweitert.<sup>384</sup>

Der historische Abriss zeigt, dass die Aufgabe der Frau mit dem Voranschreiten des Krieges nicht nur im Mutterdasein, sondern auch im Arbeiten – vor allem für die Rüstungsindustrie – lag. Zudem wird die besondere Rolle der Landwirtschaft deutlich. Die ‚Arbeitsmädchen‘ wurden, speziell zu Beginn, vorwiegend in der Arbeit am Hof eingesetzt, um die Bäuerinnen zu unterstützen. Musste ein Mädchen zu Hause in der Landwirtschaft helfen, so war es von der RAD-Pflicht nicht betroffen. Auch Christina Löffler zeichnet in ihrer 2007 publizierte Diplomarbeit *Die Rolle und Bedeutung der Frau im Nationalsozialismus* ein ähnliches Bild, wenn es um die Aufgaben der Frau in der NS-Zeit geht. Löffler betont zwar, dass es kein einheitliches Bild der Frau oder eine einheitliche Frauenpolitik unter dem nationalsozialistischen Regime gab, dennoch würden sich zwei Aufgabenfelder abzeichnen:

„Ihre wesentliche Aufgabe bestand bis 1936 ausschließlich aus ihren mütterlichen, häuslichen und familiären Pflichten. Im Wandel wirtschaftlicher Veränderungen, wurde das Hausfrauen- und Mutterideal den Veränderungen angepasst und aus der kinderreichen Mutter sollte im Idealfall eine erwerbstätige, kinderreiche Mutter werden.“<sup>385</sup>

Diese geschichtlichen Ereignisse können als eine Erklärung dafür angesehen werden, warum einerseits die Mutterrolle, andererseits auch die Arbeit sowie das Bild der Bäuerin bei der Inszenierung des *Griselda*-Dramas 1942 im Fokus der Aufmerksamkeit der Kritik standen.

---

<sup>384</sup> Winkler, 1977: S. 132.

<sup>385</sup> Löffler, Christina: *Die Rolle und Bedeutung der Frau im Nationalsozialismus. Antifeminismus oder moderne Emanzipationsförderung?* Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2007. S. 76.

#### 4 *Minna und Griselda* – Eine Gegenüberstellung

Die Unterschiedlichkeit der in vorliegender Arbeit analysierten Dramen ist offensichtlich. Abgesehen von der Handlungsebene weisen die Theaterstücke auch differente Entstehungszeiten auf. Lessings *Minna von Barnhelm* wurde 1767 nach dem Siebenjährigen Krieg veröffentlicht. Hauptmann entwarf seine *Griselda* zu Beginn des 20. Jahrhunderts, das Lustspiel wurde 1909 uraufgeführt. Trotzdem haben die beiden Dramen einiges gemeinsam: Grundlegend für diese Arbeit ist, dass sie sich im Nationalsozialismus großer Beliebtheit erfreuten. Beide konnten, obwohl vor der NS-Zeit entstanden, sehr gut für die nationalsozialistische Ideologie adaptiert werden. Waren es bei *Minna von Barnhelm* der nationalistische Gedanke sowie der Kriegshintergrund und Tellheims soldatischer Ehrbegriff, die in der NS-Adaption hervorgehoben wurden, so stellte in Hauptmanns *Griselda* das darin entworfene Frauenbild den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit dar. Sie war Bäuerin, Mutter sowie Gattin zugleich und damit ein Idealbild der ‚deutschen‘ Frau. Darin befindet sich bereits der erste Kontrast in der nationalsozialistischen Deutung der beiden Dramen: Während Minna in Lessings Komödie in den Hintergrund rutscht, zeichnet sich Hauptmanns Lustspiel laut Kritik dadurch aus, dass es ein Frauenbildnis entwirft. Die Geschichte, die Hauptmann um *Griselda* spannte, wurde von den Rezensenten vor allem im Jahre 1935 eher als störendes Beiwerk, denn als nötige Handlung angesehen. Ganz anders bei *Minna von Barnhelm*: Hier rückten die Kriegsgeschehnisse in den Vordergrund. Tellheim wurde als Vertreter des Soldatenstandes betrachtet, der seine Ehre lobenswerterweise bis zum Schluss nicht aufgibt. Während in der jüngeren Forschungsliteratur Tellheims Ehrverhalten als übertriebener „Spleen“ und „Marotte“<sup>386</sup> bezeichnet wird, besaß es im Nationalsozialismus eine Vorbildwirkung.

Die Rolle der Minna wurde in Lessings Stück ideologisch verkürzt. Während Tellheim als abgedankter Offizier als Beschützer des Volkes auftritt, wird Minnas Rolle auf emotionale Regungen beschränkt, sie will laut Kritik mit ihrem ‚Frauerverstand‘ ihrem Mann seine Emotionen vor Augen führen. In dem von den Rezensenten beschriebenen ‚Frauerverstand‘ drückt sich die Geringschätzung des weiblichen Denkvermögens der NationalsozialistInnen aus. Obwohl Minna die Hauptrolle des Stückes darstellt, schenken

---

<sup>386</sup> Barner, Wilfried/Grimm, Gunter E./Kiesel, Helmuth/Kramer, Martin: Lessing. Epoche – Werk – Wirkung. 6. Auflage. München: Beck, 1998. S. 261-262.

die Kritiker Tellheim mehr Aufmerksamkeit als ihr. Sein soldatisches Ehrgefühl wird lobend hervorgehoben, während Minna dadurch in den Hintergrund gerät und nur mehr eine untergeordnete Rolle spielt. Dieses Bild erinnert an jenes das Vaupel in ihrer Analyse der Frauenbilder im Unterhaltungsfilm des Nationalsozialismus' zeichnet:

„Erscheint die Frau (z.B. durch Berufstätigkeit) als autonom und selbstbewusst, so ist sie doch zu jeder Zeit wie selbstverständlich dazu bereit, ihre Autonomie zugunsten einer Ehe – bzw. eines Familienlebens mit dem ‚richtigen Mann‘ ohne Zögern aufzugeben. Genauer gesagt ist ihr Wunsch nach Schutz und Partnerschaft nicht nur ihr höchstes Streben und Ausdruck ihres ‚guten‘, weil ‚wesensgemäßen‘ Verhaltens, sondern ist als ihr ‚natürlicher‘ Auftrag einer biologistischen Zielvorgabe zur Sicherung des ‚richtigen genetischen‘ Nachwuchses (für den ‚gesunden Volkskörper‘) anzusehen und ihr von der Natur als Instinktverhalten mitgegeben.“<sup>387</sup>

Minna ist zwar nicht berufstätig, doch tritt sie bei Lessing als selbstbewusste Frau auf, die sich auf die Suche nach jenem Mann begibt, den sie heiraten will. In der nationalsozialistischen Deutung verliert sie ihre Eigenständigkeit. Minna wird als gefühlsbetontes Fräulein interpretiert, das Tellheim seine Emotionen entlocken will. Es scheint, als läge in ihrem Frausein und der damit verbundenen Suche nach dem Mann ihr einziger Daseinsgrund, ihre Wesensbestimmung.

Das umgekehrte Phänomen ist bei Hauptmann zu beobachten: Griselda wird in dem gleichnamigen Stück als Dreh- und Angelpunkt gesehen. Sowohl Käthe Dorsch als auch Paula Wessely wurden in ihren Rollen als Griselda auf das Äußerste gelobt, während die Rezensenten 1935 das Drama per se als verwirrend und zu ‚voll bepackt‘ ansahen. Vor allem das Verhalten des Markgrafen Ulrich konnten die Kritiker nicht nachvollziehen und betrachteten es als unmännlich. Doch woran liegt nun das Interesse der nationalsozialistischen Ideologieproduktion am Frauenbild Griselda? Griselda verkörpert das von den NationalsozialistInnen hochgehaltene Bild der Bäuerin. Vor allem Paula Wessely stellt laut Kritiken aufgrund ihrer Natürlichkeit sehr gut die Bauerstochter dar. Sie sei nicht nur natürlich, sondern naturverbunden. So wird im *Völkischen Beobachter* von dem „urweiblich der Erde verbundenen Frauenbilde Griselda“ gesprochen.<sup>388</sup> Ihre Tätigkeit als Bäuerin scheint sie zu adeln: Den Rezensionen nach trägt sie den ‚Adel der Arbeit‘ und der ‚Rasse‘ in sich. Dass dieser mehr wert ist als jener der Geburt, wird in den Rezensionen an einigen Stellen betont.

---

<sup>387</sup> Vaupel, Angela: Frauen im NS-Film. Unter besonderer Berücksichtigung des Spielfilms. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2005. S. 186.

<sup>388</sup> Zimmermann, Job: „Griselda“ im Deutschen Theater. In: *Völkischer Beobachter*, 14.2.1935.

Doch Griselda ist nicht nur Bäuerin, sie ist zugleich auch Ehefrau und werdende Mutter. Die beiden letzteren Rollen wurden ebenfalls von der nationalsozialistischen Ideologieproduktion goutiert. Ehe war immerhin nicht Selbstzweck im Nationalsozialismus, sondern diente dem Nachwuchs des Volkes, die Frau galt als ‚Volgskörper‘. Vaupel spricht in ihrem Buch von der Frau als ‚Volgsmutter‘. Sie zeigt auf, wie die Rolle der Mutterschaft ideologisch aufgewertet wurde und warum viele Frauen von dieser Entwicklung nicht abgeneigt waren:

„Die Flucht aus der alltäglichen Doppelbelastung der (berufstätigen) Frauen in ihre ‚wahre Bestimmung‘ als Mutter bedeutete für viele von ihnen die ersehnte Alltags erleichterung – eine von den Nazis finanziell ermöglichte und ideell aufgewertete Alternative zu den als chaotisch empfundenen gesellschaftlichen Veränderungen (...) der von weiten Kreisen der Bevölkerung ungeliebten Weimarer Republik. (...): Traditionelle Gewohnheiten an patriarchalische Gesellschaftsstrukturen sowie die lückenlose Umwerbung der Frau in allen Lebensbereichen (durch positive Hervorhebung der biologischen ‚Funktion‘) – durchaus bewusst erotisch-sexuell-, stellten ein Erfolgsgarant für die nationalsozialistische Propaganda vom ‚wesensgemäßen‘ Frauenbild dar.“<sup>389</sup>

Griselda vereint die Mutterrolle mit jener der Ehefrau und Bäuerin. Genau diese Mischung scheint es zu sein, die das Lustspiel im Nationalsozialismus populär machte.

Nicht zuletzt ist die Natürlichkeit der beiden Figuren und Schauspielerinnen ein wesentliches Element im Nationalsozialismus. Diese wird sowohl Paula Wessely als auch Käthe Dorsch zugeschrieben. Sie steht sozusagen als Sinnbild der deutschen Frau, die sich nicht schminkt und damit einen Kontrast zum von der nationalsozialistischen Ideologieproduktion offiziell abgelehnten Startum Hollywoods darstellte.

Im Endeffekt stehen sich bei Minna und Griselda jedoch zwei unterschiedliche Frauenbilder gegenüber, die im Nationalsozialismus – ideologisch aufgeladen – für die Propagandamaschinerie genützt wurden, wobei Hauptmann mit der Griselda-Figur bereits die wesentlichen, konservativen Ausgangspunkte für eine solche Deutung legte. Bei dem zeitgenössischen Dichter war es nur ein kleines Stück von der bodenständigen Bäuerin zu dem ihr von der nationalsozialistischen Ideologieproduktion attestierten ‚Adel der Arbeit‘ und der ‚Rasse‘. Lessings Werk erfuhr in der NS-Adaption größere Einschnitte. Minna musste ihre Eigenständigkeit zu Gunsten Tellheims Ehrverhalten ablegen. Die ‚soldatische Männlichkeit‘ – ideologisch überhöht – trat neben die ‚gefühlvolle Weiblichkeit‘ und wandelte sich schließlich zum Kern des Dramas.

---

<sup>389</sup> Vaupel, 2005: S. 58-59.

## Resümee

Abschließend möchte ich deutlich machen, dass es nicht ‚das eine‘ Frauenbild im Nationalsozialismus gab, wie auch die Historikerin Dörte Winkler in der veröffentlichten Fassung ihrer Dissertation *Frauenarbeit im »Dritten Reich«* hervorhebt: „Die Rolle der Frau in einem ‚Dritten Reich‘ wurde in der Tat von der ‚Kampfzeit‘ bis zum Zusammenbruch offiziell immer nur vage umrissen. (...) Eine Präzisierung konnte nicht im machtpolitischen Interesse der NSDAP liegen.“<sup>390</sup> Das Frauenbild wurde von den NationalsozialistInnen nicht eindeutig definiert, um sich eben nicht festlegen zu müssen und es den jeweiligen Gegebenheiten anpassen zu können. Schließlich klaffte auch das von Hitler propagierte Bild der Frau mit jenem, das er privat verehrte, auseinander: „Hitlers envisioned a social arrangement that ultimately reduced women’s role to reproduction. While the Führer hid his relationship with Eva Braun (...), he upheld matrimony and motherhood as the singular goal of fascist maidenhood.“<sup>391</sup>

Während nun Griselda als Bäuerin, Ehefrau und liebende Mutter der Reproduktionsrolle der Frau vollends gerecht wird und laut Kritiken den ‚Adel der Rasse‘ sowie der ‚Arbeit‘ in sich trägt, wird Minna von der nationalsozialistischen Ideologieproduktion als natürliches, gefühlsbetontes Fräulein gedeutet, welches mit Frauenverstand dem Mann seine Emotionen vor Augen führen will. Im Zentrum von Lessings Stück steht keine emanzipierte Minna mehr, sondern ein Tellheim voll soldatischer Männlichkeit und Ehrgefühl. Die Kriegsgeschehnisse werden zum Mittelpunkt des Lustspiels. Über den abgedankten Offizier wird dabei nicht mehr gelacht. Ihm gilt die Bewunderung des Publikums und der Kritiker.

---

<sup>390</sup> Winkler, Dörte: *Frauenarbeit im »Dritten Reich«*. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 1977. S. 28.

<sup>391</sup> Ascheid, Antje: *Hitler’s Heroines. Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*. Philadelphia: Temple University Press, 2003. S. 23.



## Literaturverzeichnis

**Aikin, Judith P.:** Who Learns a Lesson? The Function of Sex Role Reversal in Lessing`s "Minna von Barnhelm". In: Women in German Yearbook 3, 1986: S. 47 – 61.

**Andraschko, Doris:** Frauen in der Rüstungsindustrie während der NS-Zeit. Wien: Universität Wien. Diplomarbeit, 1993.

**Archenholz, Johann Wilhelm, von:** Geschichte des siebenjährigen Krieges in Deutschland. Band 2. Frankfurt am Main: [s.n.], 1793.

**Abbt, Thomas:** Im Tode für das Vaterland. Leipzig: Verlag von Philipp Reclam jun., 1915.

**A.G. GENDER-KILLER (Hg.):** Antisemitismus und Geschlecht. Von „effiminierten Juden“, „maskulinisierten Jüdinnen“ und anderen Geschlechterbildern. Münster: UNRAST-Verlag, 2005.

**A.G. GENDER-KILLER:** A.G. GENDER-KILLER. Online verfügbar unter: <http://www.tgnb.de/?id=203> (Letzter Zugriff: 29.1.2014)

**Ascheid, Antje:** Hitler`s Heroines. Stardom and Womanhood in Nazi Cinema. Philadelphia: Temple University Press, 2003.

**Bach, Rudolf:** Der Aufbruch des deutschen Geistes. Lessing – Klopstock – Herder. Markkleeberg bei Leipzig: Karl Rauch Verlag, 1940.

**Baier, Susanne:** Der Widerstand von Kommunistinnen in Österreich. Wien: Universität Wien. Diplomarbeit, 1987.

**Barner, Wilfried/Grimm, Gunter E./Kiesel, Helmuth/Kramer, Martin:** Lessing. Epoche – Werk – Wirkung. 6. Auflage. München: Beck, 1998.

**Bauer, Gerald M./Peter, Birgit (Hg.):** Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten? Wien: LIT Verlag, 2010.

**Bayerische Akademie der Wissenschaften, Historische Kommission (Hg.):** Neue Deutsche Biographie. Band 15. Berlin: Duncker & Humblot, 1987

**Boesenberg, Eva (Hg.):** Chancen und Grenzen des Dialogs zwischen den Geschlechtern. Beiträge zum 2. Tag der Frauen- und Geschlechterforschung an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003.

**Cassirer, Ernst:** Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien. Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1942.

**Choi, Yeun-Soo:** Frauenbild und Familienstruktur in Lessings Dramen. Fernwald: litblockín, 2001.

**Delabar, Walter (Hg.)/Denkler, Horst (Hg.)/Schütz, Erhard (Hg.)/[Verein für die Förderung von Kunst und Kultur in und aus der Region Mönchengladbach e. V. (KUKU) (Hg.):** Spielräume des einzelnen. Deutsche Literatur in der Weimarer Republik und im Dritten Reich. Berlin: Weidler Buchverlag, 1999.

**Deutsches Institut der Universität Breslau:** Gerhart Hauptmann. Studien zum Werk und zur Persönlichkeit. Breslau: Wilh. Gottl. Korn Verlag, 1942.

**Dillmann, Michael:** Heinz Hilpert. Leben und Werk. Berlin: Edition Heinrich/Akademie der Künste, 1990.

**Drewniak, Boguslaw:** Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-1945. Düsseldorf: Droste Verlag, 1983.

**Dyck, Joachim:** Minna von Barnhelm oder: Die Kosten des Glücks. Komödie von G.E. Lessing. Über Wirte als Spitzel, preußische Disziplin, Lessing im Kriege, frisches Geld und das begeisterte Publikum. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1981.

**Fontana, Oskar Maurus:** Paula Wessely. Berlin: Rembrandt-Verlag, 1959.

**Friedrich, II., Preußen, König, 1716-1786:** Der König. Friedrich der Große in seinen Briefen und Erlassen, sowie in zeitgenössischen Briefen, Berichten und Anekdoten. Mit biographischen Verbindungen von Gustav Mendelsohn Bartholdy. Band 5 Schicksal und Abenteuer. Lebensdokumente vergangener Jahrhunderte. Ebenhausen bei München: Wilhelm Langewieche-Brandt, 1912.

**Frietsch, Elke/Herkommer, Christina** (Hg.): Nationalsozialismus und Geschlecht. Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, „Rasse“ und Sexualität im „Dritten Reich“ und nach 1945. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.

**Gangl, Manfred/Raulet, Gérard** (Hg.): Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik. Zur politischen Kultur einer Gemengelage. Frankfurt: Campus Verlag GmbH, 1994.

**Gerhart-Hauptmann-Tage in Wien.** 15. Bis 22. November 1942. Reden und Ansprachen. Wien/Leipzig: Alfred Ibach Verlag, 1942.

**Gleber, Anke:** Das Fräulein von Tellheim: Die ideologische Funktion der Frau in der nationalsozialistischen Lessing-Adaption. In: The German Quarterly. 59 (4). 1986: S. 547-568.

**Goebbels, Joseph:** Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern. München: Franz-Eher-Verlag, 1929.

**Göschel, Sebastian/Kirchstein, Corinna/Lingnau, Fee Isabelle:** Überleben in Umbruchzeiten. Biographische Essays zu Herbert Ihering. Leipzig & Berlin: Edition Voss im Horlemann Verlag, 2012.

**Gregor, Joseph:** Shakespeare. München: R. Piper & Co., 1941.

**Gregor, Joseph:** Das Theater des Volkes in der Ostmark. Wien: Deutscher Verlag für Jugend und Volk. 1943.

**Greisenegger, Wolfgang:** Der Kulturwissenschaftler Joseph Gregor. In: In: Mühlegger-Henhapel, Christiane (Hg.): Joseph Gregor. Gelehrter – Dichter – Sammler. Schriftenreihe des Österreichischen Theatermuseums. Band 1. Frankfurt am Main: Peter Lang – Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2006. 47-59.

**Haider-Pregler, Hilde:** „Ich muß mit einer Rolle eins werden und doch ich selber bleiben.“ Frauengestalten und Image, Arbeitsweise und Instrumentarium der Paula Wessely. In: Ifkovits, Kurt (Hg.): Die Rollen der Paula Wessely. Spiegel ihrer selbst. Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2007: S. 139-155.

**Hauptmann, Gerhart:** Griselda. 4., Auflage. Berlin: Fischer Verlag, 1909.

**Hauptmann, Gerhart:** Griselda. Zehn Szenen. 7., Auflage. Text der Gesamtausgabe von 1922. Berlin: Fischer Verlag, 1922. (Archiv Theater in der Josefstadt.)

**Heinrich Heine Universität Düsseldorf:** Prof. Dr. Sibylle Schönborn. Online verfügbar unter: <https://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/germ2/doerr/mitarbeiterinnen-und-lehrbeauftragte/prof-dr-sibylle-schoenborn/> (Letzter Zugriff: 18.04.2014)

**Herfert, Caroline/Tschank, Gerald:** Archivrecherchen zum Theater in der Josefstadt 1938-1945. In: Bauer, Gerald M./Peter, Birgit (Hg.): Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten? Wien: LIT Verlag, 2010: S. 211-226.

**Hilpert, Heinz:** Danksagung an Gerhart Hauptmann zu seinem 80. Geburtstage. In: Gerhart-Hauptmann-Tage in Wien. 15. Bis 22. November 1942. Reden und Ansprachen. Wien/Leipzig: Alfred Ibach Verlag, 1942: S. 32-34.

**Hilpert, Heinz:** Formen des Theaters. Reden und Aufsätze. Wien/Leipzig: Alfred Ibach Verlag, 1944.

**Höhn, Gerhard:** Krisologie und Verheißung eines jungen Dr. phil. – Versuch über Joseph Goebbels Tagebuchroman *Michael Vormann*. In: Gangl, Manfred/Raulet, Gérard (Hg.): Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik. Zur politischen Kultur einer Gemengelage. Frankfurt: Campus Verlag GmbH, 1994: S. 245-255.

**Holmsten, Georg:** Kriegsalltag 1939-1945 in Deutschland. Düsseldorf: Droste, 1982.

**Ifkovits, Kurt:** Die Rollen der Paula Wessely bis 1946. In: Ifkovits, Kurt (Hg.): Die Rollen der Paula Wessely. Spiegel ihrer selbst. Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2007: S. 11-63.

**Ifkovits, Kurt (Hg.):** Die Rollen der Paula Wessely. Spiegel ihrer selbst. Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2007.

**Ihering, Herbert:** Käthe Dorsch. München: Zinnen-Verlag, 1944.

**Kirchstein, Corinna:** Wendungen und Wandlungen (1933-1953). In: Göschel, Sebastian/Kirchstein, Corinna/Lingnau, Fee Isabelle: Überleben in Umbruchzeiten.

Biographische Essays zu Herbert Ihering. Leipzig & Berlin: Edition Voss im Horlemann Verlag, 2012. S. 89-153

**Kiesel, Helmuth (Hg.)/Braungart, Georg/Fischer, Klaus:** Briefe von und an Lessing 1743-1770. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1987.

**Korotin, Ilse/Serloth, Barbara (Hg.):** Gebrochene Kontinuitäten? Zur Rolle und Bedeutung des Geschlechterverhältnisses in der Entwicklung des Nationalsozialismus. Innsbruck: Studienverlag, 2000.

**Körber, Franz:** Die Anlage der Persönlichkeit GOTTHOLD E. LESSINGS. Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades. Wien: Philosophische Fakultät der Universität Wien, 1941.

**Laugwitz, Uwe:** Maass, Edgar. In: Bayerische Akademie der Wissenschaften, Historische Kommission (Hg.): Neue Deutsche Biographie. Band 15. Berlin: Duncker & Humblot, 1987: S. 597-598.

**Leander, Folke:** Lessing als ästhetischer Denker. In: Cassirer, Ernst: Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien. Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1942: Kapitel 3.

**Lessing** an Gleim, 16. 12. 1758. In: Kiesel, Helmuth (Hg.)/Braungart, Georg/Fischer, Klaus: Briefe von und an Lessing 1743-1770. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1987.

**Lessing** an Ramler 18.6.1757. In: Kiesel, Helmuth (Hg.)/Braungart, Georg/Fischer, Klaus: Briefe von und an Lessing 1743-1770. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1987.

**Lessing, Gotthold Ephraim:** Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1937(a). (Archiv Theater in der Josefstadt).

**Lessing, Gotthold Ephraim:** Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag, 1937(b).

**Löffler, Christina:** Die Rolle und Bedeutung der Frau im Nationalsozialismus. Antifeminismus oder moderne Emanzipationsförderung? Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2007.

**Maass, Edgar:** Lessing. Die Dichter der Deutschen, Band 1. Stuttgart: Cotta-Verlag, 1938.

**Merker, Paul:** Gerhart Hauptmann. Versuch einer Wesensdeutung. In: Deutsches Institut der Universität Breslau: Gerhart Hauptmann. Studien zum Werk und zur Persönlichkeit. Dem Dichter zum 80. Geburtstag dargeboten. Breslau: Wilh. Gottl. Korn Verlag, 1942: S. 7 – 45.

**Meyhöfer, Anette:** Schauspielerinnen im Dritten Reich. In: Möhrmann, Renate (Hg.): Die Schauspielerin. Zur Geschichte der weiblichen Bühnenkunst. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1989: S. 300-321.

**Michel, Kai:** Vom Poeten zum Demagogen. Die schriftstellerischen Versuche Joseph Goebbels'. Köln: Böhlau Verlag GmbH, 1999.

**Möhrmann, Renate (Hg.):** Die Schauspielerin. Zur Geschichte der weiblichen Bühnenkunst. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1989.

**Moser, Elisabeth:** Frauenbilder und Realität weiblicher Lebenszusammenhänge im Nationalsozialismus. Dargestellt am Beispiel der parteiamtlichen Zeitschrift „NS-Frauen-Warte“. Salzburg: Universität Salzburg, Dissertation, 1988.

**Mühlegger-Henhapel, Christiane (Hg.):** Joseph Gregor. Gelehrter – Dichter – Sammler. Schriftenreihe des Österreichischen Theatermuseums. Band 1. Frankfurt am Main: Peter Lang – Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2006.

**Mühlegger-Henhapel, Christiane:** Die Sammlung als Denkmal: Joseph Gregor und das Österreichische Theatermuseum. In: Mühlegger-Henhapel, Christiane (Hg.): Joseph Gregor. Gelehrter – Dichter – Sammler. Schriftenreihe des Österreichischen Theatermuseums. Band 1. Frankfurt am Main: Peter Lang – Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2006: S. 33-45.

**Nadler, Josef:** Literaturgeschichte des deutschen Volkes. Dichtung und Schrifttum der deutschen Stämme und Landschaften. Band 1, Volk. Berlin: Propyläen-Verlag, 1939.

**Nadler, Josef:** Das stammhafte Gefüge des Deutschen Volkes. 4., Auflage. München: Verlag Michael Beckstein, 1941.

**Peter, Birgit:** „Wie es euch gefällt“? NS-Theaterpolitik und Theaterpraxis am Beispiel der „Josefstadt“. In: Bauer, Gerald M./Peter, Birgit (Hg.): Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten? Wien: LIT Verlag, 2010: S. 113-135.

**Rathkolb, Oliver:** Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1991.

**Rischbieter, Henning (Hg.):** Theater im „Dritten Reich“: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik. Seelze-Velber: Kallmeyer, 2000.

**Rischbieter, Henning:** >>Schlageter<< - der >>erste Soldat des Dritten Reichs<<. Theater in der Nazizeit. In: Sarkowicz, Hans (Hg.): Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2004: S. 210-244.

**Ritter, Heidi:** Der Dialog zwischen Mann und Frau im Lustspiel der Aufklärung. In: Boesenberg, Eva (Hg.): Chancen und Grenzen des Dialogs zwischen den Geschlechtern. Beiträge zum 2. Tag der Frauen- und Geschlechterforschung an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003: S. 65-80.

**Roth, Daniel B.:** Hitlers Brückenkopf in Schweden. Die deutsche Gesandtschaft in Stockholm 1933-1945. Berlin: LIT Verlag, 2009.

**Ryn, Claes G.:** Non Videri Sed Esse: Folke Leander (1910-1981). In: Modern Age. A Quarterly Review. 27 (1), 1983: S. 56-60.

**Sarkowicz, Hans:** >>BIS ALLES IN SCHERBEN FÄLLT...<<. Schriftsteller im Dienst der NS-Diktatur. In: Sarkowicz, Hans (Hg.): Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2004: S. 176-209.

**Sarkowicz, Hans (Hg.):** Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2004.

**Saße, Günther:** Liebe und Ehe. Oder: Wie sich die Spontaneität des Herzens zu den Normen der Gesellschaft verhält. Lessings >>Minna von Barnhelm<<. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993.

**Scheidgen, Irina:** Frauenbilder im Spielfilm, Kulturfilm und in der Wochenschau des „Dritten Reiches“. In: Frietsch, Elke/Herkommer, Christina (Hg.): Nationalsozialismus und Geschlecht. Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, „Rasse“ und Sexualität im „Dritten Reich“ und nach 1945. Bielefeld: transcript Verlag, 2009: S. 259-281.

**Scheuer, Helmut:** Dichter und ihre Nation. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

**Schmidt-Ott, Anja C.:** „Die Frau hat die Aufgabe, schön zu sein und Kinder zur Welt zu bringen“. Das Bild der Frau im Dritten Reich – zwischen nationalsozialistischem Dogma und populären Frauenzeitschriften. In: **Delabar, Walter (Hg.)**/**Denkler, Horst (Hg.)**/**Schütz, Erhard (Hg.)**/[Verein für die Förderung von Kunst und Kultur in und aus der Region Mönchengladbach e. V. (KUKU) (Hg.)]: Spielräume des einzelnen. Deutsche Literatur in der Weimarer Republik und im Dritten Reich. Berlin: Weidler Buchverlag, 1999: S. 254-264.

**Schmitz, Friedrich Joseph:** Lessings Stellung in der Entfaltung des Individualismus. University of California Publications in Modern Philology, Volume 23. Berkeley: University of California Press, 1941.

**Schönborn, Sybille:** Gotthold Ephraim Lessing. Minna von Barnhelm. Stuttgart: Philipp Reclam, 2003.

**Deutsch-Schreiner, Evelyn:** Nationalsozialistische Kulturpolitik 1938-1945 unter spezieller Berücksichtigung der Wiener Theaterszene. Wien: Universität Wien, Dissertation, 1980.

**Sprengel, Peter:** Gerhart Hauptmann. Epoche, Werk, Wirkung. München: Beck, 1984.

**Sprengel, Peter:** Gerhart Hauptmann und die deutsche Einheit. In: Scheuer, Helmut: Dichter und ihre Nation. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993: S. 311-326.

**Sprengel, Peter:** Der Dichter stand auf hoher Küste. Gerhart Hauptmann im Dritten Reich. Berlin: Ullstein Buchverlage GmbH, 2009.

**Sprengel, Peter:** Abschied von Osmundis: 20 Studien zu Gerhart Hauptmann. Dresden: Neisse Verlag, 2011.

**Sprengel, Peter:** Gerhart Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum. Eine Biographie. München: C.H. Beck, 2012.

**Steinbacher, Sybille:** Wie der Sex nach Deutschland kam: Der Kampf um Sittlichkeit und Anstand in der frühen Bundesrepublik. München: Siedler-Verlag, 2011.

**Steiner, Maria:** Paula Wessely. Die verdrängten Jahre. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1996.

**Steiner, Maria:** (Un-)gebrochene Kontinuitäten: Paula Wessely – eine „österreichische Institution“. In: Korotin, Ilse/Serloth, Barbara (Hg.): Gebrochene Kontinuitäten? Zur Rolle und Bedeutung des Geschlechterverhältnisses in der Entwicklung des Nationalsozialismus. Innsbruck: Studienverlag, 2000: S.194-215.

**Sultano, Gloria:** „Arische“ Mode. Tendenzen in Mode und Bekleidung im „Dritten Reich“. Wien: Universität Wien. Dissertation, 1994.

**Thomas, Walter:** Ansprache zur Eröffnung der Gerhart-Hauptmann-Tage. In: Gerhart-Hauptmann-Tage in Wien. 15. Bis 22. November 1942. Reden und Ansprachen. Wien/Leipzig: Alfred Ibach Verlag, 1942, S. 4-5.

**Vaupel, Angela:** Frauen im NS-Film. Unter besonderer Berücksichtigung des Spielfilms. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2005.

**Winkler, Dörte:** Frauenarbeit im >>Dritten Reich<<. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 1977.

**Winkler-Mayerhöfer, Andrea:** Starkult als Propagandamittel? Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München, Band 14. München: Ölschlager, 1992.

## **Zeitungsartikel**

**Antropp, Wilhelm:** Akademietheater. Neu einstudiert und in Szene gesetzt. „Minna von Barnhelm“. In: Völkischer Beobachter, 14.10.1939.

**Antropp, Wilhelm:** Hauptmanns „Griselda“ in der Josefstadt. In: Völkischer Beobachter, 16.4.1942.

**Badel, Gertraud:** Rund um das Dirndl. In: Neues Wiener Tagblatt, 3.7.1938.

**Bassaraba, Adolf:** Auch Bauernblut ist Herrenblut. Zur Erstaufführung von Hauptmanns „Griselda“ in der Josefstadt. In: Volks-Zeitung, 16.4.1942.

**Barcata, Louis:** Theater in der Josefstadt. Paula Wessely in „Minna von Barnhelm“. In: Neue Freie Presse, 22.4.1938.

**Barcata, Louis:** „Minna von Barnhelm“. Käthe Dorsch im Akademietheater. In: Neues Wiener Tagblatt, 14.10.1939.

**Bauer, Hans, Dr.:** Schöne Künste. „Minna von Barnhelm“. In: Das Kleine Volksblatt, 14.10.1939.

**Bl.:** „Minna von Barnhelm.“ In: Das Kleine Volksblatt, 22.4.1938.

**C.W.:** „Griselda“ / Mit Käthe Dorsch im Deutschen Theater. In: Berliner Morgenpost, 14.2.1935.

**Damisch, Heinrich:** Markgraf und Bauerntochter im Liebeskampf. „Griselda“ von Gerhart Hauptmann/Meisterspielkunst in der Josefstadt. In: Illustrierte Kronen-Zeitung, 16.4.1942.

**Danszky, Eduard P.:** Gerhart Hauptmanns „Griselda“. Die Erstaufführung im Theater in der Josefstadt. In: Neues Wiener Tagblatt, 16.4.1942.

**d.:** Lessing als Lustspieldichter – neu entdeckt im Akademietheater. In: Illustrierte Kronen Zeitung, 14.10.1939.

**Fiedler, W.:** Hauptmanns „Griselda“. Deutsches Theater. In: Deutsche Allgemeine Zeitung, 13.2.1935.

**Gillen, O., Dr.:** „Minna von Barnhelm“ in der Josefstadt. In: Völkischer Beobachter, 22.4.1938.

**H. Ih.:** „Griselda“. Deutsches Theater. In: Berliner Tagblatt. Morgenausgabe, 13.2.1935.

**Holzmann, Ernst:** „Minna von Barnhelm“/Neuinszenierung im Akademietheater. In: Wiener Neueste Nachrichten, 13.10.1939.

**Holzmann, Ernst, Dr.:** Hauptmann-Abend in der Josefstadt. Erstaufführung des Schauspiels „Griselda“. In: Wiener Neueste Nachrichten, 15.4.1942.

**Horny, Otto, Dr.:** „Minna von Barnhelm“ im Theater in der Josefstadt. In: Volks-Zeitung, 22.4.1938.

**Ihering, Herbert:** Hauptmanns „Griselda“/Deutsches Theater. In: Berliner Tagblatt (Abendausgabe), 13.2.1935.

**k.A.:** Gerhart Hauptmann: „Griselda“. Heinz-Hilpert-Inszenierung im Deutschen Theater. In: Germania, 14.2.1935.

**k.A.:** Robert Valberg – kommissarischer Leiter des Josefstädter Theaters. In: Neues Wiener Tagblatt, 20.3.1938

**k.A.:** Paula Wessely und Attila Hörbiger erzählen: Minna und Tellheim ohne Maske. In: Neues Wiener Tagblatt, 20.4.1938.

**k.A.:** Im Theater der Josefstadt: „Minna von Barnhelm“. In: Neues Wiener Journal, 21.4.1938.

**k.A.:** Heinz Hilpert übernimmt das Theater in der Josefstadt. In: Neues Wiener Tagblatt, 3.7.1938.

**k.A.:** „Minna von Barnhelm“ – das deutsche Lustspiel. Zur Neuinszenierung im Akademietheater. In: Volks-Zeitung, 12.10.1939.

**k.A.:** Festliche „Minna von Barnhelm“. In: Illustrierte Kronen Zeitung, 23.4.1938.

**L.:** Theater in der Josefstadt. In: Neues Wiener Tagblatt, 21.4.1938.

- I.:** Festvorstellung im Theater in der Josefstadt. In: Reichspost, 22.4.1938.
- M.:** „Minna von Barnhelm“. In: Wiener Neueste Nachrichten, 22.4.1938.
- Muhr, Adalbert:** Theater in der Josefstadt. Festpremiere von „Minna von Barnhelm“. In: Neues Wiener Tagblatt, 22.4.1938.
- O.:** Im Theater in der Josefstadt. In: Neuigkeits-Welt-Blatt, 22.4.1938.
- Prohaska, Bruno:** Großer Hauptmann-Abend in der Josefstadt. In: Das Kleine Blatt, 16.4.1942.
- Prohaska, Bruno:** Käthe Dorsch als Minna von Barnhelm. Das Kleine Blatt, 15.10.1939.
- Prosl, Robert:** Akademietheater. „Minna von Barnhelm“ von G. E. Lessing. In: Neuigkeits-Welt-Blatt., 14.10.1939.
- Prosl, Robert:** „Griselda“ von Gerhart Hauptmann. In: Neuigkeits-Welt-Blatt, 16.4.1942.
- R.H-r.:** Theater in der Josefstadt. „Minna von Barnhelm“. In Wiener Zeitung, 21.4.1938.
- Salaschek, Hanns:** Wirklichkeitsnaher Humor. Neuinszenierung „Minna von Barnhelms“ im Akademietheater. In: Volks-Zeitung, 14.10.1939.
- Soutup, Richard, Dr.:** Hauptmann-Stück in der Josefstadt. Erstaufführung: „Griselda“. In: Das kleine Volksblatt, 16.4.1942.
- Spoerl, Harro, Dr.:** Moderner Lessing. „Minna von Barnhelm“ im Theater in der Josefstadt. In: Neues Wiener Journal, 22.4.1938.
- Stiegler-Fuchs, G., von:** „Griselda“ in der Josefstadt. In: Neues Wiener Tagblatt, 17.4.1942.
- Westecker, Wilhelm:** „Griselda“ im Deutschen Theater. In: Berliner Börsen-Zeitung, 13.2.1935.
- Zimmermann, Job:** „Griselda“ im Deutschen Theater. In: Völkischer Beobachter, 14.2.1935.

## Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Lessings *Minna von Barnhelm*. Regie: Paul Kalbeck. Besetzung v.l.n.r.: Paula Wessely, Attila Hörbiger, Karl Paryla, Jane Tilden. Theater in der Josefstadt, Wien. 20.4.1938. (Copyright: Atelier Dietrich ; Quelle: Fotosammlung Österreichisches Theatermuseum) .....73
- Abbildung 2: Lessings *Minna von Barnhelm*. Regie: Paul Kalbeck. Besetzung v.l.n.r.: Jane Tilden, Paula Wessely, Robert Horky, Attila Hörbiger. Theater in der Josefstadt, Wien. 20.4.1938. (Copyright: Wiener Foto-Dienst. Quelle: Fotosammlung Österreichisches Theatermuseum) .....73
- Abbildung 3: Lessings *Minna von Barnhelm*. Regie: Paul Kalbeck. Besetzung v.l.n.r.: Paula Wessely, Erik Freiy. Theater in der Josefstadt, Wien. 20.4.1938. (Copyright: Atelier Dietrich. Quelle: Fotosammlung Österreichisches Theatermuseum) .....74
- Abbildung 4: Lessings *Minna von Barnhelm*. Regie: Ulrich Bettac. Besetzung v.l.n.r.: Käthe Dorsch, Alma Seidler. Akademietheater, Wien. 12.10.1939 (Copyright: Hoffmann - Dietrich & Co. Quelle: Fotosammlung Österreichisches Theatermuseum) .....74
- Abbildung 5: Lessings *Minna von Barnhelm*. Besetzung v.l.n.r.: Alma Seidler, Hermann Thimig, Käthe Dorsch. Akademietheater, Wien. 12.10.1939. (Copyright: Hoffmann - Dietrich & Co. Quelle: Fotosammlung Österreichisches Theatermuseum) .....75
- Abbildung 6: Lessings *Minna von Barnhelm*. Regie: Ulrich Bettac. Besetzung v.l.n.r.: Ewald Balsler, Käthe Dorsch. Akademietheater, Wien. 12.10.1939. (Copyright: Hofmann - Dietrich & Co. Quelle: Fotosammlung Österreichisches Theatermuseum) .....75
- Abbildung 7: Hauptmanns „Griselda“. Regie: Heinz Hilpert. Darsteller v.l.n.r.: A. Skoda, Paul Otto, Else Eckersberg. Deutsches Theater, Berlin. 12.2.1935 (Copyright: Albin Skoda. Quelle: Fotosammlung Österreichisches Theatermuseum) .....107
- Abbildung 8: Hauptmanns „Griselda“. Regie: Heinz Hilpert. Besetzung v.l.n.r.: Ewald Balsler, Paul Otto. Deutsches Theater, Berlin. 12.2.1935. (Copyright: keine Angabe. Quelle: Fotosammlung Österreichisches Theatermuseum) .....107
- Abbildung 9: Hauptmanns „Griselda“. Regie: Heinz Hilpert. Besetzung: Ewald Balsler, Käthe Dorsch. Deutsches Theater, Berlin. 13.2.1935. (Zeichnung: Feschte. Quelle: Deutsche Allgemeine Zeitung) .....108
- Abbildung 10: Hauptmanns „Griselda“. Besetzung: Christian Möller, Herbert Alta, Attila Hörbiger, Erich Nikowitz, Paula Wessely, Vilma Degischer, Alfred Neugebauer. Theater in der Josefstadt, Wien. 14.4.1942. (Copyright: Vinzenz Tunk. Quelle: Fotosammlung Österreichisches Theatermuseum) .....108
- Abbildung 11: Hauptmanns „Griselda“. Regie: Heinz Hilpert. Besetzung v.l.n.r.: Attila Hörbiger, Paula Wessely. Theater in der Josefstadt, Wien. 14.4.1942. (Copyright: Foto Hertha Schulda-Müller. Quelle: Fotosammlung Österreichisches Theatermuseum) .....109

Abbildung 12: Hauptmanns „Griselda“. Regie: Heinz Hilpert. Besetzung v.l.n.r.: Karl Ehmman, Alfred Neugebauer, Attila Hörbiger, Paula Wessely, Graf Nikowitz, Christian Möller. Theater in der Josefstadt, Wien. 14.4.1942. (Copyright: Lucca Chmel. Quelle: Fotosammlung Österreichisches Theatermuseum) .....	109
Abbildung 13: Hauptmanns „Griselda“. Regie: Heinz Hilpert. Besetzung v.l.n.r.: Attila Hörbiger, Paula Wessely. Theater in der Josefstadt, Wien. 14.4.1942. (Copyright: Lucca Chmel. Quelle: Fotosammlung Österreichisches Theatermuseum).....	110
Abbildung 14: Hauptmanns „Griselda“. Regie: Heinz Hilpert. Besetzung: Paula Wessely. Theater in der Josefstadt, Wien. 14.4.1942. (Copyright: Lucca Chmel. Quelle: Fotosammlung Österreichisches Theatermuseum) .....	110

## Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem Thema der im NS-Theater entworfenen und propagierten Weiblichkeitsbilder. Sie stellt dabei keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit, sondern ist eine exemplarische Analyse anhand zweier Theaterstücke und zweier Schauspielerinnen. Die unterschiedlichen Inszenierungen der beiden Dramen werden anhand von Rezensionen und theaterfotografischen Dokumenten untersucht. Zum einen wird Lessings Stück *Minna von Barnhelm* aus dem 18. Jahrhundert diskutiert, welches im Nationalsozialismus sehr populär war und 1938 im Theater in der Josefstadt zu Ehren Hitlers Geburtstag aufgeführt wurde. Andererseits steht Hauptmanns Stück *Griselda*, das 1909 seine Uraufführung hatte und erst 1935 mit Käthe Dorsch in der Hauptrolle seinen Durchbruch feierte, im Mittelpunkt der Arbeit. Dass die beiden Werke sehr unterschiedlich sind, ist offensichtlich. Auf der einen Seite steht ein Autor aus der Epoche der Aufklärung, der von den NationalsozialistInnen vereinnahmt und umgedeutet wurde, auf der anderen Hauptmann als zeitgenössischer Dichter, der Teil der nationalsozialistischen Propagandamaschinerie war.

Wie die Untersuchung zeigt, heben sich auch die darin entworfenen Frauenfiguren voneinander ab. Nicht nur verkörpert Käthe Dorsch einen vollkommen anderen Typ Frau als Paula Wessely, auch die beiden Rollen der Minna und Griselda sind äußerst different. Dennoch konnten beide Dramen auf jeweils spezifische Art und Weise für die nationalsozialistische Propagandamaschinerie genutzt werden. Darüber hinaus wurden die Schauspielerinnen trotz ihrer Unterschiedlichkeit gemäß den nationalsozialistischen Werten zum Teil ähnliche Eigenschaften attestiert. Vor allem der Natürlichkeit kommt im Nationalsozialismus ein besonderer Stellenwert zu.

Während nun in *Minna* ein Sinnbild der gefühlvollen Weiblichkeit – im Gegensatz zur soldatischen Männlichkeit Tellheims – gesehen wurde, stand mit *Griselda* eine Bäuerin auf der Bühne, die als mit der Erde verbunden beschrieben wurde. Laut Kritik verkörpere sie den ‚Adel der Arbeit‘ und der ‚Rasse‘. Zudem ist *Griselda* Mutter und Ehefrau, was der im Nationalsozialismus betonten Reproduktionsfunktion der Frau entspricht. Schlussendlich unterstreicht die Arbeit jene These, dass es ‚das eine‘ Bild der Frau in der NS-Zeit nicht gab.



## **Lebenslauf**

*Vor- und Zuname* Jutta Zegermacher

*Titel* Bakk.phil.

*Geburtsdatum* 21. Dezember 1989

*Staatsbürgerschaft* Österreich

### *Berufserfahrung und Praktika*

*Juni 2011 - dato* **UNIMAG GmbH & Co OG** – Wien  
Redakteurin für Feuilleton und Kino, Film und Buch

*Oktober 2013 – dato* **Mosaik MEDIA Verlag Gesellschaft m.b.H.** – Wien  
Redaktionsleitung

*August 2011* **DEXA-Konferenz** – Toulouse, Frankreich  
Planung und Aufbau

*August 2010* **DEXA-Konferenz** – Bilbao, Spanien  
Planung und Aufbau

*Juli 2009* **Life Radio GmbH & Co KG** – Linz  
Praktikum Redaktion und Werbung

*Februar 2007* **LT 1 Privatfernsehen GmbH** – Linz  
Praktikum Redaktion

### *Ausbildung*

*2008 – 2011* **Universität Wien**  
Bachelorstudium: Publizistik- und  
Kommunikationswissenschaften, Abschluss Bakkalaurea der  
Philosophie

*2012 – dato* **Universität Wien**  
Magisterstudium: Publizistik- und  
Kommunikationswissenschaft

*2008 – dato*

**Universität Wien**

Magisterstudium: Theater-, Film- und Medienwissenschaften

*2001 – 2008*

**Schulverein der Kreuzschwestern in Linz**

Neusprachliches Gymnasium, Abschluss der Matura mit ausgezeichnetem Erfolg

*Weitere Fähigkeiten*

*Sprachen*

Deutsch (Muttersprache), Englisch, Französisch, Spanisch