**Theater und Politik: die *Freie Deutsche Bühne***

*Vortrag auf dem internationalen Symposium des Ibero-Amerikanischen Instituts (IAI) in Berlin „Migration und politisches Engagement: Deutsche Aktivisten in Lateinamerika“ am 13. und 14. Oktober 2011*

Die Freie Deutsche Bühne in Buenos Aires war, was die Dauer ihrer Existenz und die Zahl der Aufführungen betrifft, die bei weitem bedeutendste Theatergründung des überseeischen Exils. Der Spielbetrieb wurde im April 1940 eröffnet; die Bühne bestand bis 1965: knapp 25 Jahre. – Ich konzentriere mich hier auf die Anfangsperiode, also die Phase zwischen 1940 und 1949, die Intendanz ihres Gründers P. (Paul) Walter Jacob.

P. Walter Jacob, geb. 1905 in Duisburg und aufgewachsen in Mainz, war – seiner Ausbildung nach – Schauspieler und Opernregisseur. Jacob stammte aus einer jüdischen Familie. Er hatte in Berlin an der Staatl. Akademischen Hochschule für Musik studiert, gleichzeitig eine Schauspieler-Ausbildung an der Schauspielschule des Deutschen Theaters absolviert, dazu eine weitere in Bewegungslehre und Tanz. Von 1926 bis 1929 war er Regieassistent von Franz Ludwig Hörth an der Staatsoper Unter den Linden (Frithjof Trapp 2005: 14–31).

Jacob ist ein engagierter musik- und kulturwissenschaftlicher Publizist. 1931, zum 60. Geburtstag von Leo Blech, seinem musikalischen Mentor, veröffentlicht er eine Festschrift, zu der Ferrucio Busoni, Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber, Otto Klemperer, Franz Schreker und Richard Strauss Beiträge liefern. Das Spektrum der hier vertretenen Persönlichkeiten ist beachtlich. 1933, zu diesem Zeitpunkt bereits im Exil, publiziert er die Festschrift zum 70. Geburtstag von Felix von Weingartner, dem Nachfolger Gustav Mahlers als Direktor der Wiener Hofoper. Jacob ist ein engagierter Gewerkschafter; politisch neigt er der SPD bzw. den linken Abspaltungen der SPD zu.

Jacobs Karriere beginnt 1926 an der Lindenoper. Mit den Generalmusikdirektoren Leo Blech und Erich Kleiber sowie mit Ludwig Hörth als Direktor und leitendem Oberspielleiter ist die Staatsoper zu dieser Zeit das führende Opernhaus Deutschlands. 1929 wechselt er an die Städtischen Bühnen in Koblenz, anschließend nach Lübeck und Wuppertal, dann als Regisseur für Oper und Operette nach Essen. Essen ist als Sprungbrett für ein Engagement an eine der führenden Regionalbühnen gedacht, z.B. nach Köln. Hier hat Jacob bereits gastiert.

Die Karriere findet mit Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft ein abruptes Ende. Am 26. März 1933 wird Jacob in der Essener *National Zeitung*, dem Organ des Gauleiters Josef Terboven, in folgender Weise attackiert (Uwe Naumann 1985: 45):

„Wie wir erfahren, soll demnächst an der Essener Städtischen Oper Wagners ‚Fliegender Holländer‘ aufgeführt werden. Regie führt ausgerechnet der Jude und Sozialdemokrat *Walter Jacob.*

Eine Frage, Herr Operndirektor *Lengstorff:* Geht es Ihnen eigentlich so gut, daß Sie es wagen können, jetzt noch das deutsche Volk mit einem jüdischen Regisseur vor den Kopf zu stoßen – nachdem der jüdische Geist an den deutschen Bühnen endlich und Gott sei dank beseitigt ist?“

Der Oberbürgermeister gibt dem Druck der NSDAP nach und beurlaubt Jacob. In der Nacht vom 31. März zum 1. April, dem „Judenboykotttag“, flieht Jacob – zuerst nach Amsterdam, dann nach Paris.

Jacob verdient sich den Lebensunterhalt mit Publikationen in der Exilpresse. Er ist ehrenamtlicher Fachberater für die aus Deutschland geflüchteten Musiker im „Service juridique“, dem von Hellmut von Gerlach geleiteten Flüchtlingskomitee der Französischen Liga für Menschenrechte. Jacobs Ziel ist die Gründung eines aus Emigranten bestehenden philharmonischen Orchesters. Der Plan wird von Arnold Schönberg unterstützt (Frithjof Trapp 2005: 56–67).

Da die Honorare der Exilpresse nicht ausreichen, um aus ihnen den Lebensunterhalt zu bestreiten, schließt sich Jacob für zwei Spielzeiten, 1934 – 1936, als Regisseur und Schauspieler einem kleinen, aus Emigranten gebildeten, in Luxemburg spielenden Tourneeensemble an (Uwe Naumann 1985: 62–69; Frithjof Trapp 2005: 68–71). Das Ensemble, die „Komödie“, muss aus finanziellen Gründen nach anderthalb Spielzeiten den Spielbetrieb einstellen. Obwohl Jacob inzwischen bei Radio Luxemburg eine Anstellung als Funkredakteur für Opern- und Operettenaufführungen gefunden hat, wird seine Aufenthaltsgenehmigung nicht verlängert. Er nimmt daher das Angebot eines Engagements an eine sudetendeutsche Bühne an: das Neue Stadttheater in Teplitz-Schönau.

In Teplitz-Schönau lernt er Liselott Reger kennen, seine spätere (zweite) Ehefrau, eine aus einer deutschsprachigen jüdischen Familie stammende Argentinierin. Zusammen mit ihr entwickelt er den Plan, gemeinsam in Buenos Aires ein deutschsprachiges Kammerspieltheater zu gründen. Ein detailliert ausgearbeitetes Konzept mit Finanzierungsplan und Spielplanvorschlägen schickt Jacob Ende 1936 an Enrique T. Susini (Uwe Naumann 1985: 79 f.). Susini ist ein Pionier für musikalische Radioübertragungen, der Initiator des ersten argentinischen Rundfunksenders sowie der vermutlich wichtigste argentinische Filmproduzent (<http://en.wikipedia.org/wiki/Enrique_Tel%C3%A9maco_Susini> – Zugriff am 5.1.2012). Den Kontakt zu Susini hatte wahrscheinlich Liselott Reger hergestellt. Da sich andere Pläne zerschlagen: die Emigration nach Südafrika oder nach Palästina, ein Engagement als Opernregisseur in Schweden oder als Schauspieler und Regisseur am Zürcher Schauspielhaus (Frithjof Trapp 2005: 78–84), entschließen sich Liselott Reger und Jacob in der zweiten Jahreshälfte 1938, die Tschechoslowakei zu verlassen. Im Januar 1939 trifft Jacob in Argentinien ein und im März 1939 heiraten er und Liselott Reger.

**\***

Ich habe diesen Lebenslauf ausführlich referiert, weil er im Hinblick auf Sachverhalte, die ich im Folgenden erörtere, wichtige Aufschlüsse liefert. Das betrifft einmal Jacobs berufliche Qualifikationen: Nicht nur sein Werdegang, sondern vor allem die Wertschätzung seitens prominenter Kollegen zeigt, dass er ein ungewöhnlich begabter, zudem vielseitiger Künstler und Publizist ist. In Buenos Aires entwickelt sich eine enge Freundschaft mit Fritz Busch, die sich in einem ausführlichen, stark persönlich geprägten Briefwechsel niederschlägt Frithjof Trapp 2005: 102–115). Die weit gespannte publizistische Aktivität verschafft Jacob eine für einen Emigranten erstaunliche öffentliche Präsenz. Speziell auf dieses Instrument greift Jacob in Buenos Aires immer wieder zurück. Allein im *Argentinischen Tageblatt* veröffentlicht er zwischen 1939 und 1949 weit über 300 Essays und Kritiken.

Der Lebenslauf verdeutlicht, dass Jacob sich den Zwangssituationen, die das Exil mit sich bringt: hervorgerufen durch Aufenthaltsverweigerung oder durch die Einschränkung der Berufstätigkeit, nicht unterwirft, sondern aktiv nach Auswegen sucht. Ein solcher Ausweg ist auch der Entschluss, in Argentinien, also auf einem völlig unbekannten Terrain, einen Neuanfang zu versuchen. Dies geschieht *noch* *vor* *dem* *Münchner Abkommen*. Andere Emigranten haben mit dem Entschluss, die Tschechoslowakei zu verlassen, zu lange gezögert. Der frühe Zeitpunkt ermöglicht es Jacob, die Übersiedlung sorgfältig vorzubereiten, also die notwendigen Arbeitsmaterialien nach Argentinien mitzunehmen: das Archiv, die Bibliothek, einen breiten Bestand an Textbüchern und Noten. Da es vor Ort kaum Möglichkeiten gibt, geeignete Spielvorlagen zu beschaffen, ist dies für die Organisation eines Theaters von immensem Vorteil. Bibliothek und Archiv befinden sich heute im P. Walter Jacob-Archiv der Walter-A.-Berendsohn-Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur der Universität Hamburg.

Jacob besitzt die Fähigkeit, aus Fehlentwicklungen Folgerungen zu ziehen. Die Gründe, die zum Scheitern des Luxemburger Tournee-Ensembles geführt haben, stehen ihm deutlich vor Augen: In einem multilingualen Umfeld wäre es erforderlich gewesen, nicht nur in deutscher Sprache zu spielen, sondern auch in luxemburgischem Dialekt und in französischer Sprache. *Dafür aber waren die sprachlichen Voraussetzungen seitens des Ensembles nicht gegeben.* Zudem war das Projekt unterfinanziert. Den Fehler, ein Projekt zu schnell und ohne hinreichende Vorbereitung anzugehen, wird Jacob deshalb nicht begehen.

Jacob ist nicht nur Künstler, sondern auch ein realitätsbezogener Organisator. Das wird aus dem Spielplan erkennbar, den Jacob von Teplitz-Schönau aus an Susini schickt. Das *politisch* akzentuierte Theater, also der in dieser Phase des Exils dominante Theatertypus, tritt hier *nicht* in Erscheinung. Jacob setzt vielmehr auf Unterhaltungstheater, Operetten und auf ein mehr oder weniger traditionelles, von der Klassik dominiertes Repertoire. Der Sachverhalt ist für einen politisch engagierten Künstler an sich paradox. Die Akzentsetzung resultiert offensichtlich aus pragmatischen Überlegungen: vor allem aus dem Problem der Finanzierung eines Privattheaters *in einem anderssprachigen Gastland*. Nur die Einkünfte aus dem laufenden Betrieb stehen hierfür zur Verfügung. Schon geringe Störungen können deshalb das Gesamtprojekt gefährden.

Wir dürfen unterstellen, dass Jacob außerdem erkannt hatte, dass eine *politisch akzentuierte*, *von Emigranten betriebene* Bühne nahezu zwangsläufig ins Zentrum der innenpolitischen Auseinandersetzungen des Gastlandes gerät. So war es in der Tschechoslowakei gewesen: Hier hatte der Nationalitätenkampf zwischen Tschechen und Deutschen in zunehmendem Maße *auf die* *deutschsprachigen Theater* übergegriffen. Das hatte zu erbitterten Auseinandersetzungen sowohl innerhalb der Ensembles als auch zwischen den Theatern und dem Publikum geführt (Frithjof Trapp 2005: 73). Spektakuläre, politisch motivierte Vertragsbrüche reichsdeutscher Schauspieler hatten bewirkt, dass Inszenierungen scheiterten bzw. Aufführungen abgesetzt werden mussten. Ein nach außen hin nicht sichtbarer Beteiligter war dabei das Dritte Reich gewesen. Die Reichstheaterkammer griff gezielt in die Ensemble- und Programmpolitik ein. Mit Hilfe der Sudetendeutschen Partei und ihrer Presse wurde *zum Boykott* der politisch missliebigenTheater bzw. ihrer Direktoren aufgerufen. Umgekehrt wurden politisch genehme Bühnen durch verdeckte Subventionierung unterstützt (Hans-Jörg Schneider 1999: 157 – 192).

Anhand der Akten der Reichstheaterkammer ist heute nachweisbar, dass es solche Machinationen auch in Teplitz-Schönau gegeben hat (Frithjof Trapp 2005: 74). Jacob hatte *geahnt*, dass Curth Hurrle, der Teplitzer Intendant, ein Doppelspiel trieb, indem er auf der einen Seite finanzielle Hilfe von jüdischer Seite annahm, auf der anderen Seite aber um Unterstützung bei der Reichstheaterkammer nachsuchte. Natürlich war Letzteres nur bei entsprechenden Konzessionen möglich. Jacob hat sein Misstrauen gegenüber Hurrle wiederholt artikuliert. Er war sich aufgrund all dieser Umstände also bewusst, dass der Versuch, ein Exiltheater als Privatbühne zum Erfolg zu führen, der Passage zwischen Skylla und Charybdis gleichkam. Der kleinste Fehler konnte zum Scheitern führen.

**\***

Bevor ich auf die Gründungsgeschichte der Freien Deutschen Bühne zu sprechen komme, möchte ich kurz auf die Rolle der deutschen Gesandtschaft eingehen. In Argentinien waren die Deutsche Gesandtschaft und die NSDAP-Auslandsorganisation Faktoren, die jeder Emigrant bei seiner Arbeit berücksichtigen musste.

In allen Darstellungen zur Geschichte des Exiltheaters in Buenos Aires werden in diesem Zusammenhang zwei Sachverhalte erwähnt: das Scheitern der Aufführung von Ferdinand Bruckners Drama *Die Rassen* im Dezember 1934 und im Januar 1935 ein Bombenanschlag auf das Teatro Comico, in dem *Die Rassen* aufgeführt wurde (Frithjof Tapp 1999-1: 441 f.). Die Aufführung des Bruckner-Dramaswar durch Tumulte, die 45 Minuten andauerten, zuerst unterbrochen und dann – durch Eingreifen der Polizei – abgebrochen worden. 68 Demonstranten wurden in Gewahrsam genommen. Dass die Tumulte der NSDAP-Auslandsorganisation zuzuschreiben waren, lag auf der Hand, ebenso, dass die Deutsche Gesandtschaft dabei im Spiele war. Nicht so deutlich aber war, welche Position die Polizei – und damit die argentinischen Behörden – bei diesem Vorgang eingenommen hatten.

Diese Frage wird beantwortet, wenn man einen Blick auf den Bericht wirft, den der deutsche Gesandte in diesem Zusammenhang an die Berliner Zentrale schickte. Er äußert sich hier mit deutlicher Genugtuung über den Verlauf des Geschehens. Vor allem aber geht er auf die Behandlung der Demonstranten seitens der argentinischen Polizei ein. Sie habe, so seine Formulierung, nach bekanntem, inzwischen schon verlässlichem Ritual agiert:

„In diesem Falle waren, *wie schon so oft*, die Polizeiorgane sehr wohlwollend eingestellt, mußten jedoch pflichtgemäß auch gegen die Demonstranten einschreiten; das geschah ohne jede Härte. Die Festgehaltenen hatten auf der Wache jede nur denkbare Freiheit, es wurde ihnen erlaubt zu singen und turnerische Vorführungen zu machen, die von den anwesenden Polizeioffizieren bewundert wurden. Die Weiteraufführung des Theaterstücks […] wurde vorläufig untersagt.“[[1]](#footnote-1)

In einem weiteren Bericht heißt es:

„Seit dem 10. Januar ist das Stück nunmehr vom Spielplan verschwunden, und ich habe die Hoffnung, daß es *meinen dringenden Vorstellungen entsprechend* auf argentinischen Bühnen nicht wieder erscheinen wird.“[[2]](#footnote-2)

Nach dieser Lektüre erübrigen sich Vermutungen, *wie groß* der Einfluss der Deutschen Gesandtschaft war. *Die Deutsche Gesandtschaft hatte praktisch freie Hand*. Es musste nur der äußere Schein gewahrt werden: *der Anschein von Neutralität.* Das galt für *beide* Seiten: für die Gesandtschaft wie für die argentinischen Behörden. Einschränkungen dieser Handlungsfreiheit resultierten seitens der argentinischen Behörden einzig aus innen- oder außenpolitischer Rücksichtnahme. Hier gab es Phasen, in denen solcher Rücksichtnahme eine größere Bedeutung und dann wieder eine geringere zugemessen wurde.

Die Prestigeprojekte der reichsdeutschen Kulturpolitik waren das Teatro Colón und speziell die dortige „Deutsche Operntemporada“ (Frithjof Trapp 1999-1: 440 f.). Für das Dritte Reich war es eine Selbstverständlichkeit, Jahr für Jahr deutsche Regisseure bzw. Dirigenten und deutsche Sängerinnen und Sänger ans Teatro Colón zu schicken – in offiziellem Auftrag des Auswärtigen Amtes und bei Erstattung der Reisekosten. Die nationalsozialistischen Behörden waren sich dabei der Tatsache bewusst, dass am Teatro Colón inzwischen auch Emigranten wie Fritz Busch, Erich Kleiber, Erich Engel, Joseph Gielen – Gielen mit eigenem Vertrag allerdings erst ab 1940 – oder Margarethe Wallmann mitwirkten, und zwar nicht mehr auf der Basis der bisherigen Kooperationsbeziehungen. Befürchtungen, dass sich hier ein Widerspruch zur eigenen kulturpolitischen Zielsetzung auftun könnte, hatte man jedoch nicht. Als sich die Auslandsorganisation der NSDAP im Juni 1938 mit einer diesbezüglichen Mitteilung an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda wandte und darauf aufmerksam machte, „daß die deutsche Oper im Teatro Colón mehr und mehr in die Hände der aus Deutschland und Österreich emigrierten Juden gerät“, reagierte der Referent der Reichstheaterkammer mit Gelassenheit: „Nach meinen seitherigen Erfahrungen im Auslande muß man manchmal mit den Wölfen heulen, um Einfluß zu gewinnen“.[[3]](#footnote-3) Diese Selbstsicherheit spricht für sich.

Natürlich war man sich in der Deutschen Gesandtschaft bewusst, dass man aufgrund des Einflusses, den man auf das Teatro Colón besaß, ggfs. auch Druck auf die Freie Deutsche Bühne ausüben konnte. Z.B. teilte die Gesandtschaft im Oktober 1940 der Berliner Zentrale mit, dass Walter Szurovy, der Ehemann der Sängerin Rice Stevens, die während der Winterspielzeit am Teatro Colón engagiert gewesen war, jetzt Schauspieler an der Freien Deutschen Bühne sei (Frithjof Trapp 1999-1: 442). Offensichtlich wartete von Thermann, der Gesandte, auf Anweisungen aus Berlin. Er hätte die Frage nicht gestellt, wenn es für ihn nicht entsprechende Handlungsmöglichkeiten gegeben hätte. Die Emigranten wurden also observiert, man kooperierte mit den argentinischen Behörden, und man förderte gezielt Konkurrenzunternehmen – in diesem Fall das von Ludwig Ney geleitete Deutsche Theater in Buenos Aires. Das Ziel der Gesandtschaft war es, die Aktivitäten der Exilanten zu unterminieren.

*Ein* Fall bedarf in diesem Zusammenhang besonderer Erwähnung. Der Spielbetrieb der Freien Deutschen Bühne folgte einem speziellen Aufführungsturnus: Wöchentlich wurde *eine* *Inszenierung* herausgebracht. Am Sonnabendnachmittag fand die Premiere, am Sonnabendabend die erste und am Sonntagnachmittag die zweite Wiederholung statt (Uwe Naumann 1985: 147). Bedingt war dieser Rhythmus durch die Mietkosten – man konnte das Theater nicht an weiteren Tagen, speziell nicht an anderen Abenden mieten; dazu war der finanzielle Spielraum zu eng – und man musste das Programm in möglichst kurzen Abständen wechseln, um durch die Abfolge von Novitäten das – begrenzte – Reservoire an Besuchern auszuschöpfen. Dieser Turnus musste zu Ende der Spielzeit 1943 aufgrund der Kündigung seitens des bisherigen Theaters – des Theaters der argentinischen Autoren- und Schauspielerorganisation – geändert werden. Der neue Turnus – nur jeweils *zwei* Aufführungen einer Inszenierung, dazu statt wöchentlicher *vierzehntägliche* Neuinszenierungen – hatte beträchtliche finanzielle Einbußen zur Folge. Seitens des betreffenden Theaters waren bau- und feuerpolizeiliche Auflagen als Grund für die Kündigung angegeben worden. P. Walter Jacob berichtet über den Vorgang in folgender Form:

„Arturio Mario, der langjährige Intendant der Casa del Teatro, und seit ihrem Bestehen ein aufrichtiger Freund und Förderer der Freien Deutschen Bühne, ist im August 1943 gestorben. Schon vor diesem traurigen Ereignis ist Pedro E. Pico von der Präsidentschaft der Casa del Teatro zurückgetreten. Die neuen Leiter des Hauses der argentinischen Schauspieler werden durch die neuen städtischen Sicherheitsvorschriften für Theatersäle bedrängt. Theaterbrände in Buenos Aires, bei denen leider auch Menschenleben zu beklagen waren, haben die Behörden zu einer strikteren Anwendung aller für Theaterhäuser geltenden Bau- und Sicherheitsvorschriften veranlasst. Der schöne Theatersaal, in dem die Freie Deutsche Bühne bisher mit so viel Erfolg vier Spielzeiten durchführen konnte, war von den Behörden niemals als amtlich zugelassene Bühne (sala habilitada) angesehen worden“ (P. Walter Jacob 1946: 64).

Er kommentierte den Vorgang so:

„Sei es nun, daß die behördlichen Vorschriften den Ausschlag gaben, sei es, daß andere, *unbekannt gebliebene* Gründe für die neuen Vorstände der Casa del Teatro massgebend waren, der Leitung der Freien Deutschen Bühne wird im Dezember 1943 mitgeteilt, dass wohl zu einzelnen, gelegentlichen Vorstellungen, aber nicht mehr für kontinuierlich durchgeführte Spielzeiten die Casa del Teatro der Freien Deutschen Bühne zur Verfügung steht“ (P. Walter Jacob 1946: 65; Hervorhebung F.T.).

Das ist eine auffällig kryptische Formulierung, die Spielraum für viele Vermutungen lässt. Wir können unterstellen, dass Jacob davon ausging, dass die wahre Ursache für die Kündigung politische Einflussnahme war. Er wusste jedoch, dass er mit weiteren Sanktionen zu rechnen hatte, hätte er diesen Sachverhalt auch nur angedeutet.

**\***

Die Sachlage klärt verschiedene Konfliktpunkte insbesondere während der Gründungs- und Anfangsphase.

Ursprünglich war von Jacob geplant gewesen, den Spielbetrieb bereits im Spätherbst 1939 aufzunehmen. Angesichts des Kriegsausbruchs jedoch – am 1. September 1939, mit dem Überfall auf Polen, hatte Deutschland den Zweiten Weltkrieg eröffnet – rieten diejenigen, die das Projekt unterstützend und beratend förderten, dringend davon ab (P. Walter Jacob 1946: 23). Offensichtlich stand ihnen die Gefahr vor Augen, dass die Freie Deutsche Bühne in der jetzigen Situation als ein von Emigranten geleitetes Theater ein exponierter Angriffspunkt pronazistischer Gruppen wäre. Wie bei der Aufführung von *Die Rassen* hätten Vorkommnisse provoziert werden können, die ihrerseits den argentinischen Behörden den Vorwand geliefert hätten, das Theater zu schließen. Damit wäre dem Projekt bereits zu Beginn die Basis entzogen worden.

Der zweite Konflikt – diesmal innerhalb des Ensembles – entstand, als Jacob in Bruno Franks Komödie *Sturm im Wasserglas*, der zweiten Premiere, eine harmlose, wenngleich trotzdem anzügliche Anspielung auf die nazistische Rassentheorie strich. Eine bajuwarische Hausfrau sagt in diesem Stück über die Rassenreinheit ihres Hundes, einer geliebten Promenadenmischung: „Naa. Nix fürn Hitler.“ – Jacob hat später seine Entscheidung in folgender Weise kommentiert:

„Und in diesem Stück […], wo von einem verraßten Hund vor Gericht gesagt wird, es ist der größte Lacher des Stückes, ‚Na, für Hitler wär’s nichts gewesen‘, in diesem Stück mußte ich diesen Satz streichen. Das hätte fast zum Bruch der ganzen Bühne geführt. Denn mein Publikum verstand es nicht, und meine Schauspieler verstanden es nicht, und Herr Dr. Siemsen [der Vorsitzende von Das Andere Deutschland] verstand es nicht, und unsere politischen Freunde verstanden es nicht, aber ich wußte, daß, wenn Hitler in diesem Zusammenhang auf einer fremdsprachigen Bühne in Buenos Aires genannt worden wäre, ich am nächsten Tag das Verbot der Polizei für diese ‚Freie Deutsche Bühne‘ gehabt hätte.“[[4]](#footnote-4)

Entscheidend ist in diesem Fall *nicht*, ob tatsächlich ein Verbot erfolgt wäre. Wichtiger ist, dass Jacob *befürchtete*, dass in einer politisch extrem angespannten Atmosphäre, wie sie Ende April 1940 vorhanden war, auch ein harmloser Satz Gesprächsstoff in der argentinischen Öffentlichkeit werden und damit möglicherweise völlig unkontrollierbare Reaktionen bei der Deutschen Gesandtschaft wie bei den argentinischen Behörden auslösen könnte. Jacob wollte kein Risiko eingehen. Eher war er bereit, sich über diese Streichung mit seinen Schauspielern, seinem Publikum und seinen politischen Freunden zu streiten.

Vorsicht legte Jacob vor allem bei der Wahl des Eröffnungsstückes an den Tag. Er wählte hierfür ein Unterhaltungsstück aus, das Lustspiel *Jean* von Ladislaus Bus-Fekete, ein gängiges, unpolitisches, oft gespieltes Konversationsdrama. Weshalb eröffnete Jacob ausgerechnet mit einem Konversationsstück ein Theater, auf das sich viele – *politische* – Hoffnungen richteten? Das Eröffnungsstück war doch gleichsam die Visitenkarte des Theaters. Wurde damit nicht der Name „Freie Deutsche Bühne“ konterkariert? – Die Antwort liegt auch hier auf der Hand: Eine Komödie war aus der Perspektive Jacobs das bei Weitem publikumswirksamste Eröffnungsstück.

Ein weiterer Konflikt schloss sich an. Als vierte Aufführung war ursprünglich das pazifistische Drama von Maurice Rostand jr. vorgesehen *Der Mann, den sein Gewissen trieb*. Thema dieses Stückes ist die Versöhnung der Gegner aus dem Ersten Weltkrieg über den Gräbern der Gefallenen. *Dieses Stück wurde vom Spielplan gestrichen*. Die Gründe lagen in diesem Fall in der Zeitsituation. Die Aufnahme in den Spielplan war vermutlich mit Rücksicht auf die Gruppe *Das Andere Deutschland* erfolgt. *Das Andere* *Deutschland* hatte die die Gründung der Freien Deutschen Bühne nachhaltig unterstützt. Nun war es an Jacob, sich mit einer entsprechenden Akzentsetzung: *einem politischen Stück*, zu revanchieren.

Auf diese Zusammenhänge deutet ein Artikel in der gleichnamigen Zeitschrift der Organisation hin. Ausführlich und mit positiver Akzentuierung wird hier auf das Rostand-Stück eingegangen:

„Neben reinem Unterhaltungstheater […] werden auch Gesinnungsstücke von erzieherischem und ideellem Wert zur Aufführung kommen. Zu ihnen gehört das Schauspiel *Der Mann, den sein Gewissen trieb,* das für Sonnabend […] auf dem Programm der FDB steht. Dieses Schauspiel […] tritt in sehr feiner, dabei überzeugender und spannender Weise für eine deutsch-französische Verständigung und Verbrüderung ein, also für ein Ziel, das wir alle sehnlichst erwünschen und dessen Frage gerade heute, im Rahmen der Diskussion über die Gestaltung des zukünftigen Europas, besonders aktuell ist“ (Das Andere Deutschland 3 [1940], 15. April 1940: 24).

Angesichts der aktuellen Entwicklung in Europa zeugen diese Äußerungen von erstaunlicher Realitätsblindheit. *Am 15. April 1940*, als der Artikel erschien, hatte bereits der deutsche Überfall auf Dänemark und Norwegen begonnen, der seinerseits den Überfall auf die Niederlande, Belgien und Frankreich vom 10. Mai 1940 vorbereitete. Die „deutsch-französische Verständigung und Verbrüderung“ also war momentan kein Thema, das ein politischer Mensch, ein „Antifaschist“, auch nur diskutiert hätte. Dieses Stück aufzuführen wäre politisch nicht nur kurzsichtig gewesen, sondern wäre von einem Großteil des Publikums als offene Brüskierung verstanden worden. Jacob hatte mit der Absetzung des Stückes die Notleine gezogen. – *Das Andere Deutschland* referierte die Absetzung des Stückes mit folgenden Worten (Fritz Pohle 1987-2: 41 f.):

„Auf Anfrage wurde seitens der FDB mitgeteilt, daß sie von einer Aufführung des besagten Schauspiels absehen müsse, weil ein großer Teil des Publikums gegen seine Aufführung protestiert und bei Nichtbeachtung dieses Protestes mit Skandal gedroht habe.“

Dass man die Begründung nicht teilte, wird an dem Nachsatz erkennbar:

„Darum, weil dieses Stück – in Verfolg der großen Tradition des besten Deutschland und des besten Frankreich [Romain Rolland an der Spitze] – warm und begeistert für eine endliche Verbrüderung des deutschen mit dem französischen Volk eintritt.“ (Das Andere Deutschland 3 [1940], Nr. 26 [15. Mai 1940]: 21).

Das Beispiel verdeutlicht, in welchem Maße sogar hochpolitische Gruppen blind für die Realität und deren Erfordernisse sein können. Auch das war ein Faktum, das Jacob in seine Überlegungen einbeziehen musste.

**\***

Die Tatsache, dass Jacob das Rostand-Stück überhaupt auf den Spielplan genommen hatte, zeigt, dass sich die Freie Deutsche Bühne von Beginn an in einem Spannungsfeld divergierender Interessen befand. Um die Bühne in diesem problematischen Umfeld etablieren zu können, war Jacob auf die Unterstützung durch einen vergleichsweise heterogenen Kreis von Personen und Organisationen angewiesen. Den Konflikten, die sich aus dieser Heterogenität ergaben, konnte Jacob jedoch nur in begrenztem Maße aus dem Wege gehen.

Zu diesem Umfeld gehörten das *Argentinisches Tageblatt,* die Pestalozzi-Gesellschaft, der Verein „Vorwärts“, die Jüdische Kulturgemeinschaft, *Das Andere Deutschlan*d, der Rundfunksender *La Voz del Día* in Montevideo, kleinere jüdische Organisationen sowie diverse Sponsoren. Jacob war es gelungen, diese Institutionen und Organisationen von seinen Plänen zu überzeugen. Geholfen hatten ihm dabei seine Tatkraft, seine persönliche Ausstrahlung, seine Bereitschaft, sich am Organisations- und Vereinsleben dieser Gruppierungen aktiv zu beteiligen, und – sicherlich nicht zuletzt – die Kontakte seiner Frau und ihrer Familie.

Der bei Weitem wichtigste Faktor war die Unterstützung durch Dr. Ernesto F. Alemann, den Herausgeber des *Argentinischen Tageblatts*. Das *Argentinische Tageblatt* war eine renommierte, international beachtete, in der deutschsprachigen Einwohnerschaft von Buenos Aires etablierte Zeitung, die politisch einen klaren, unmissverständlichen Anti-Hitler-Kurs verfolgte. In der Phase des überseeischen Exils wurde sie zum zentralen Publikationsforum der Exilschriftsteller. Zum 50. Jahrestag ihres Bestehens empfängt die Zeitung Grußadressen von Heinrich und Thomas Mann, von Albert Einstein und Lion Feuchtwanger, Stefan Zweig und Sigmund Freud (Uwe Naumann 1985: 96). Im Frühjahr 1933 war die Verbreitung der Zeitung im deutschen Reichsgebiet verboten worden; 1934 wird ein Brandanschlag auf das Gebäude der Zeitung verübt. Mehrfach versucht die Deutsche Gesandtschaft, die argentinische Regierung zu Maßnahmen gegen die Zeitung zu veranlassen – jedoch ohne Erfolg (Uwe Naumann 1985: 97 ff.). – Jacobs Projekt erhält durch Ernesto F. Alemann die notwendige organisatorische und publizistische Verankerung, die die Voraussetzung dafür ist, dass die Freie Deutsche Bühne in der fremden, politisch heiklen Umgebung überhaupt Beachtung – und somit ein Publikum – findet. Die Theaterbesprechungen des *Argentinischen Tageblatts* sind für die Freie Deutsche Bühne unverzichtbar. Die Zeitung bietet Jacob darüber hinaus die Möglichkeit, sich selber publizistisch zu artikulieren – und Jacob machte davon ausgiebig Gebrauch. Durch Vermittlung von Ernesto F. Alemann gelingt es außerdem, aus Spenden eingesessener Geschäftsleute und Unternehmer einen „Theaterfonds“ einzurichten, der als Anschubfinanzierung und zum Ausgleich von Defiziten herangezogen werden kann. Er wird in regelmäßigen Abständen wieder aufgefüllt. Der wichtigste dieser Förderer ist der Textilindustrielle Dr. Heinrich Fränkel.

Die Unterstützung des Projekts durch Geschäftsleute und Unternehmer entsprang nicht allein kulturellem Interesse. Sie war auch ein politisch-sozialer Akt praktischer Solidarität. Das Theater wurde von den Beteiligten als ein *identitätsstiftendes, die soziale Integration förderndes Element* verstanden. Vor allem die neu aus Deutschland eingetroffenen Flüchtlinge standen der sprachlich und kulturell fremden Umgebung einstweilen noch weitgehend orientierungslos gegenüber. Durch die in Deutschland erlittene Verfolgung, den Verlust von Heimat und Besitz, durch die Umstände ihrer Flucht und die Suche nach Möglichkeiten, im Asylland den Lebensunterhalt zu sichern, waren sie in ihrem Selbstwertgefühl getroffen und psychisch verunsichert. Speziell der Besuch eines von Emigranten aufgebauten deutschsprachigen Theaters und die Identifikation *mit diesem Theater* bot ihnen die Möglichkeit, eine Verbindung zwischen dem früherem Leben und dem Neubeginn in Argentinien herzustellen.

Das Theater war für die jüdische Bevölkerungsgruppe seit Ausgang des 19. Jahrhunderts das vermutlich wichtigste Instrument der Akkulturation gewesen (Frithjof Trapp 1999-2: XVII f.). Mit Persönlichkeiten wie Otto Brahm, Max Reinhardt oder Leopold Jeßner hatte man sich identifiziert. Max Reinhardt war zur überragenden Gestalt einer gesamten Periode des deutschsprachigen Theaters aufgestiegen. Künstler wie Elisabeth Bergner, Tilla Durieux, Grete Mosheim oder Alexander Moissi wurden inzwischen nicht mehr als Juden, sondern als deutschsprachige Schauspieler wahrgenommen. Zwar war der Antisemitismus weiterhin virulent, aber die Anerkennung, die Künstlern wie Max Reinhardt oder Elisabeth Bergner entgegengebracht wurde, hatte der jüdischen Bevölkerungsgruppe gezeigt, dass die Integration in die Gesamtgesellschaft so weit vorangeschritten war wie nie zuvor. Diese *Identität schaffende Kraft des Theaters* erklärt, weshalb im Exil nahezu überall Theaterinitiativen entstanden – in Cochabamba wie in Shanghai, oftmals in einer Umgebung, die für Theateraufführungen in deutscher Sprache alles andere als günstig erscheint.

Gerade weil es sich aber bei der Etablierung der Freien Deutschen Bühne um einen politisch-sozialen Akt handelte, der das Selbstverständnis der Emigrantengruppierung im Zentrum berührte, wurde die Bühne auch ihrerseits zu einem ungemein interessanten Objekt. Sie war für die politischen wie für die jüdischen Organisationen ein ideales Rekrutierungsfeld und ein Podium für die eigene politische Programmatik. Die Hilfe, die Organisationen wie *Das Andere* *Deutschland* oder die Jüdische Kulturgemeinschaft leisteten, war also keineswegs selbstlos.

Aus diesem Sachverhalt resultierte eine Reihe weiterer Konflikte. Sie entzündeten sich immer wieder an der Spielplangestaltung, und dies, obwohl die Freie Deutsche Bühne nach einer gewissen Karenzzeit auch politisch akzentuierte Stücke sowie Stücke mit dezidiert jüdischer Thematik brachte. Zudem kooperierte man bei gemeinsamen Aktionen, z.B. bei der Hilfsaktion für die Häftlinge im französischen Internierungslager Gurs. *Die Kritik am angeblich „unpolitischen“ Spielplan war in Wirklichkeit weitgehend vorgeschoben.* Die ortsansässigen Gruppen und Organisationen begannen recht bald, in Jacob den Rivalen zu erkennen, der es verstand, sich durchzusetzen und die Öffentlichkeit auf sein Theater aufmerksam zu machen. Die Folge waren Machtspiele – Drohgebärden, um Jacobs Standfestigkeit zu testen –, durch die man versuchte, stärkeren Einfluss auf die Bühne zu gewinnen.

\*

Ein erster, aus heutiger Sicht eher komischer, in Wirklichkeit aber ernster Konflikt entwickelte sich, als der Verein „Vorwärts“ für einen Termin, an dem im Spielplan der Freien Deutschen Bühne Aufführungen vorgesehen waren, ein „Künstlerfest“ ankündigte, *zu dem auch Mitglieder des Ensembles herangezogen werden sollten* (Fritz Pohle 1987-2: 43 f.). Die Terminüberschneidung schien nur ein Versehen zu sein, sie war es aber nicht. Jacob reagierte deutlich verärgert und bot – vergeblich – einen Ausweichtermin an. Eine Verschiebung war jedoch nicht möglich, weil die Veranstaltung bereits öffentlich angekündigt war. – P. Walter Jacob verstand das Vorgehen des Vereins „Vorwärts“ als ein Warnzeichen. Er aktivierte alle ihm zur Verfügung stehenden publizistischen Kontakte, damit dort auf die Bedeutung der Freien Deutschen Bühne *für die gesamte Gruppe* der Emigranten und deutschsprachigen Hitler-Gegner aufmerksam gemacht wurde. Die entscheidende Konzession bestand in dieser Phase aber darin, dass er – zunächst noch in begrenztem Maße – zeitbezogenen, aber nicht unbedingt „politischen“ Stücken eine größere Bedeutung im Spielplan einräumte.

Ein ähnlicher Konflikt, wiederum eine Frage des Termins, entwickelte sich zu Beginn der Spielzeit 1941. Die Jüdische Kulturgemeinschaft, die bedeutendste in Buenos Aires ansässige jüdische Organisation, hatte beschlossen, ihre Kulturveranstaltungen auf die Sonnabendabende zu verlegen, außerdem für die geplanten kabarettistischen Einlagen auch Schauspieler der Freien Deutschen Bühne heranzuziehen. Der Sonnabend war jedoch ein zentraler Aufführungstermin der Freien Deutschen Bühne. Durch diese Konkurrenz – denn um Konkurrenz handelte es sich – wurde nicht nur ein Teil des potentiellen Publikums abgezogen, sondern zusätzlich wurde das Ensemble gespalten. Äußerlich handelte es sich erneut um eine terminlich-organisatorische Frage, die man vielleicht als Ungeschicklichkeit hätte abtun können. In Wirklichkeit war es jedoch ein unübersehbares Signal an Jacob, dass die Jüdische Kulturgemeinschaft ihre Interessen zu wenig vertreten sah. Mit der Androhung einer Terminkollision wollte man erzwingen, dass die Freie Deutsche Bühne der Jüdischen Kulturgemeinschaft aktive Mitwirkung und somit Einfluss auf die Programmgestaltung einräumen sollte. Bereits zuvor war in einem Beitrag der *Jüdischen Wochenschau* (1. November 1940) eine stärkere Berücksichtigung „jüdische[r] Stoffe“ gefordert worden (Fritz Pohle 1987-2: 50 ff.). – Jacob reagierte auf diese Herausforderung verbindlich, indem er erklärte, dass der Mitwirkung von Schauspielern an Kabarettabenden nichts im Wege stehe, *sofern die entsprechenden Termine an spielfreien Abenden stattfänden* (Fritz Pohle 1987-2: 52)*.* Im Übrigen erklärte er sich bereit, für die Jüdische Kulturgemeinschaft Sonderveranstaltungen durchzuführen.

Im August 1943 eskalierte der Konflikt. Dr. Sklarz, der technische Leiter der Kulturveranstaltungen, hatte in privaten Äußerungen die Freie Deutsche Bühne als ein „antijüdisches Theater“ bezeichnet und Kritik daran geäußert, dass am Theater zu viele „Nichtjuden“ engagiert seien, Liselott Reger zudem eine „getaufte Jüdin“ sei (Fritz Pohle 1987-2: 53). – Das war nicht die private Äußerung einer Einzelperson: Hier brach in verletzender, personalisierter Form der Konflikt zwischen den Zionisten und den „Assimilanten“ aus, wie sie von zionistischer Seite bezeichnet wurden, der spätestens seit den 1920er Jahren in den deutsch-jüdischen Gemeinden zum beherrschenden Thema geworden war (Avraham Barkei 2002: 226 – 257). Hinter der Diskussion darüber, wer als „Jude“ zu bezeichnen sei und ob ein säkularer Jude oder ein Konvertit noch „Jude“ sei, verbarg sich die heiß umstrittene Frage nach der politischen Zukunft nach dem Sieg der Alliierten: der Rückkehr nach Deutschland oder der Weiterwanderung nach Palästina. Die Angriffe, die insbesondere durch Dr. Karl Berets von Dezember 1942 an formuliert wurden, gipfelten in einer Boykott-Drohung gegen die Freie Deutsche Bühne (Fritz Pohle 1987-2: 50 f.; Fritz Pohle 1987-1: 42).

Interessant ist die Art und Weise, wie Jacob reagiert. In einem Schreiben an den Rabbiner Günter Friedländer, den Mitherausgeber der *Jüdischen Wochenschau*, hebt er hervor, dass Stücke mit jüdischer Thematik – politische Stücke ebenso wie Lustspiele – katastrophal schlechte Einspielergebnisse hätten. Das Stammpublikum – zweifelsohne ein jüdisches Publikum – „streike“. Daran schließt Jacob die Frage an: „wie soll eigentlich die ‚größere Rücksicht‘ auf das überwiegend jüdische Publikum aussehen, wenn dieses Publikum augenscheinlich […] von Stücken, die gerade sein Interesse beanspruchen müßten, nichts wissen will?“ (Fritz Pohle 1987-2: 53 f.). Es ist eine rhetorische Frage, denn nicht der Spielplan steht hier zur Diskussion. – Auf diesen Brief erhält Jacob keine Antwort. Daraus zieht er die Konsequenz: Am 11. Juli 1944 erklärt er seinen Austritt aus der Jüdischen Kulturgemeinschaft. Zudem teilt er mit, dass, wer von seinen Mitarbeitern an Theatervorstellungen der Jüdischen Kulturgemeinschaft teilnehme, automatisch die Zugehörigkeit zur Freien Deutschen Bühne verliere. Die Programmstruktur ändert Jacob nicht (Frithjof Trapp 1991: 131 – 133). In der Spielzeit 1945 (Mai bis Oktober) werden neben anderen Dramen Ibsens *Ein Volksfeind*, Kaisers *Oktobertag*, Pirandellos *Sechs Personen suchen einen Autor*, Rehfischs *Der Frauenarzt*, Bruno Franks *Zwölftausend* und Werfels *Jacobowsky und der Oberst* gespielt.

**\***

Der kurze, fragmentarische Überblick über die Position der Freien Deutschen Bühne ergibt folgendes Fazit: Die Freie Deutsche Bühne musste sich nicht nur den Widrigkeiten stellen, die sich – innenpolitisch – aus dem Einfluss der Auslandsorganisation der NSDAP und der deutschen Gesandtschaft ergaben, sondern sie musste auch Rücksicht auf die divergierenden Interessen der sie unterstützenden Organisationen und Verbände nehmen. Dabei standen sich die Interessen der „politischen Emigration“ bzw. ihrer Organisationen und die Interessen der zionistischen Organisationen diametral gegenüber. Jacob reagierte auf diese Konfliktlage geschickt: vorsichtig, aber mit Selbstbewusstsein. Von wem er dabei im Einzelnen Rat, Unterstützung und Hilfe erhalten hat, lässt sich nur sagen, wenn man stärker ins Detail ginge. Entscheidend aber dürfte gewesen sein, dass es trotz aller Differenzen, die ich beschrieben habe, innerhalb der deutschsprachigen Emigration und ihrer maßgebenden Vertreter offensichtlich einen stillschweigenden Konsens darüber gab, dass es gelte, die Freie Deutsche Bühne zu schützen und die eigenen Interessen aus diesem Grund zurückzustellen. Dass dieser Konsens Bestand hatte, war vor allem Ernesto F. Alemann und dem *Argentinischen Tageblatt* zu verdanken.

**Literaturverzeichnis**

Barkai, Avraham (2002): *„Wehr Dich!“* Der Centralverein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens (C.V.) 1893– 938. München: C. H. Beck.

Jacob, P. Walter (Hrsg.) (1946): *Theater.* Sieben Jahre Freie Deutsche Bühne in Buenos Aires. Ein Brevier. Buenos Aires: Editorial Jupiter.

Naumann, Uwe (1985): *Ein Theatermann im Exil: P. Walter Jacob.* Hamburg: Ernst Kabel Verlag.

Pohle, Fritz (1987-1): „Paul Walter Jacob am Rio de la Plata. Rahmenbedingungen und Bestimmungsfaktoren eines exilpolitischen Engagements.“ In: *Exil* (7), H. 1, S. 34–51.

Pohle, Fritz (1987-2): „Paul Walter Jacob am Rio de la Plata (2). Der Kurs der ‚Freien Deutschen Bühne‘ – eine exilpolitische Gratwanderung.“ In: *Exil* (7), H. 2, S. 34–58.

Pohle, Fritz (1988): „Paul Walter Jacob am Rio de la Plata (3): Exilprominenz und Zwang zur Politik.“ In: *Exil* 8, H. 1, S. 79–96.

Schneider, Hansjörg (1999): „Exiltheater in der Tschechoslowakei.“ In: Trapp, Frithjof/ Mittenzwei, Werner / Rischbieter, Henning / Schneider, Hansjörg(Hrsg.): *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933–1945.* Bd. 1: *Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler.* München: K G Saur, S. 157–192.

Trapp, Frithjof (1991): „Zwischen Unterhaltungsfunktion und der Erwartung politischer Stellungnahme. Spielplan und künstlerische Konzeption der ‚Freien Deutschen Bühne‘ Buenos Aires“. In: Koch, Edita/Trapp, Frithjof (Hrsg.): *Exiltheater und Exildramatik 1933–1945.* *Tagung der Hamburger Arbeitsstelle für deutsche Exilliteratur 1990*. Sonderband 2 der Zeitschrift *Exil.* Maintal: Verlag Edita Koch, S. 118–137.

Trapp, Frithjof (1999-1): „Exiltheater in Südamerika.“ In: Trapp, Frithjof/ Mittenzwei, Werner / Rischbieter, Henning / Schneider, Hansjörg(Hrsg.): *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933–1945.* Bd. 1: *Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler.* München: K G Saur, S. 437–455.

Trapp, Frithjof (1999-2): „Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler zwischen 1933 und 1945.“ In: Trapp, Frithjof / Mittenzwei, Werner / Rischbieter, Henning / Schneider, Hansjörg(Hrsg.): *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933–1945.* Bd. 2: *Biographisches Lexikon der Theaterkünstler.* München: K G Saur, S. VII – XXX.

Trapp, Frithjof (2005): *Zwischen Schönberg und Wagner.* *Musikerexil 1933–1949. Das Beispiel P. Walter Jacob*. Berlin: Henschel Verlag.

1. Bundesarchiv Berlin, Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. Bd. 553/69/52. – Hervorhebung F.T. [↑](#footnote-ref-1)
2. Bundesarchiv Berlin, Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. Bd. 553/69/52. [↑](#footnote-ref-2)
3. Bundesarchiv Berlin, Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. Bd. 553/69/52 (16. Juli 1938). [↑](#footnote-ref-3)
4. P. Walter Jacob: „Das deutsche Theater im Exil“. Vortrag (1973); masch.schrift. Text im P. Walter Jacob-Archiv der Walter-A.-Berendsohn-Forschungsstelle Hamburg, S. 34. [↑](#footnote-ref-4)