

# Freunde der Monacensia e. V. **Jahrbuch 2023**

mitbegründet von Wolfram Göbel,

herausgegeben von Gabriele von Bassermann-Jordan,  
Waldemar Fromm und Kristina Kargl

**Allitera Verlag**

Weitere Informationen über den Förderverein Freunde der Monacensia e. V.  
unter [www.monacensia.net](http://www.monacensia.net)

Die Drucklegung wurde ermöglicht dank der Unterstützung der



LESEN WISSEN KUNST

Allitera Verlag  
Ein Verlag der Buch&media GmbH München  
© 2023 Buch&media GmbH München  
Umschlag nach einem Entwurf von Kay Fretwurst, Freienbrink  
ISSN 1868-4955  
Printed in Europe · ISBN 978-3-96233-440-6

Allitera Verlag  
Merianstraße 24 · 80637 München  
Fon 089 13 92 90 46 · Fax 089 13 92 90 65

Weitere Publikationen aus unserem Programm finden Sie auf [www.allitera.de](http://www.allitera.de)  
Kontakt und Bestellungen unter [info@allitera.de](mailto:info@allitera.de)

Birgit Pargner

## »Die Vision ist für mich die eigentliche Kunstform.«

Otto Falckenberg zum 150. Geburtstag

### *Auf Umwegen zur Bühne*

Von den großen Regisseuren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ragt der Name Otto Falckenbergs als ›Magier‹, ›Zauberer‹, ›Prospero‹ oder ›Regiepoet‹ hervor. Einerseits hat er selbst immer wieder betont, »daß die Geschichte der Kammerspiele ihrerseits mit meiner Lebensgeschichte untrennbar verbunden ist«,<sup>1</sup> andererseits aber auch erzählt, dass »sein Weg zur Bühne [...] ein Umweg in allerlei merkwürdigen Windungen und über die sonderbarsten, mehr inneren als äußeren Hindernisse«<sup>2</sup> war.

Am 5. Oktober 1873 kam Otto Carl Hermann Falckenberg in Koblenz als einziges Kind des angesehenen Hofmusikalienhändlers Otto Ludwig Falckenberg und seiner Frau Auguste, geb. Nedelmann, zur Welt. Während sein hochmusikalischer Vater nicht nur ein hervorra-



Otto Falckenberg, um 1927. Deutsches Theatermuseum / Archiv, Nachlass Ruth Hellberg, Foto: unbekannt.

<sup>1</sup> Wolfgang Petzet: *Otto Falckenberg. Mein Leben – Mein Theater*. München 1944, S. 285.

<sup>2</sup> Petzet 1944, S. 14.

gender Cellist und Geiger, sondern auch ein begeisterter Theatergänger war, erblickte Ottos herzkrankte Mutter, eine literarisch gebildete, aber übersteigert frömmelnde Frau, im Theater eine Gefahr. Ihrem einzigen Sohn, der von sich selbst sagte, dass er »als Kind zart war« wie seine Mutter,<sup>3</sup> galt ihr ganzer mütterlicher Beschützerinstinkt, zumal sie von ihren drei Kindern bereits zwei verloren hatte. Am 5. April 1882 schrieb sie, ihren baldigen Tod ahnend, einen testamentarischen Brief an ihren Ehemann, in welchem sie ihn inständig bat, er möge den Sohn zu einem rechtschaffenen und gottesfürchtigen Menschen erziehen. Deshalb solle er bloß »niemals zur Bühne gehe[n], wovor ich oft Angst habe«.<sup>4</sup> In diesem Zwiespalt wuchs Otto Falckenberg als Kind auf: Während ihm die Mutter mit Hingabe die Märchen aus aller Welt vorlas, aber das Theater als gotteslästerlich verurteilte, erzählte ihm der Vater begeistert vom Theater oder deklamierte sogar aus Theaterstücken.

Dem hinterlassenen ›Theaterverbot‹ fühlten sich Vater und Sohn zunächst verpflichtet. Otto, um dessen Erziehung sich bis zum Ende seiner Schulzeit in der Hauptsache die weibliche Koblenzer Verwandtschaft kümmerte, war zwar ein miserabler Schüler, literarisch aber höchst interessiert. Sein Deutschlehrer hatte zudem das schriftstellerische Talent seines Schülers erkannt und ihn stets zum Schreiben ermuntert.<sup>5</sup> So verfasste er schon als Schüler Gedichte, Novellen und Theaterstücke, wobei die Mutter an der Literaturbegeisterung des Sohnes sicherlich Anteil hatte. Der Schüler schuf sich mit dem Schreiben von Theaterstücken zumindest eine indirekte Möglichkeit, mit dem Theater in Verbindung zu sein. Auch las er in der letzten Koblenzer Zeit die Werke der Naturalisten, etwa von Arno Holz, Max Kretzer, Hermann Conradi und Michael Georg Conrad. Höchst interessiert verfolgte er in der Presse auch die skandalumtoste Eröffnung der Freien Bühne in Berlin, einem Theaterverein, der als Wegbereiter des Naturalismus auf der deutschen Bühne gilt und durch seine Aufführungen als geschlossene

---

<sup>3</sup> Petzet 1944, S. 29.

<sup>4</sup> Dieser Brief sowie der Brief, den sie am selben Tag an ihren Sohn schrieb, befinden sich im Nachlass von Otto Falckenberg im Archiv des Deutschen Theatermuseums in München. Vgl. die Schilderung von Falckenbergs Kindheit und Jugend in Birgit Pargner: *Otto Falckenberg. Regiepoet der Münchener Kammerspiele*. Leipzig 2005, S. 17–24.

<sup>5</sup> Tatsächlich hat Falckenberg bei Wettbewerben einige Preise gewonnen und gab bereits 1893 in dem Dresdner Verlag Pierson sechs novellistische Skizzen unter dem Titel *Modellstudien* heraus.

Gesellschaft in der Lage war, die Zensur zu umgehen. Am Eröffnungsabend, am 20. Oktober 1889, spielte man im Lessingtheater Gerhart Hauptmanns Drama *Vor Sonnenaufgang* und im fernen Koblenz fieberte der 16-jährige Falckenberg mit: »[...] im Geiste war ich bei der für die ganze Richtung entscheidenden Theaterschlacht, die am 20. Oktober 1889 bei der Aufführung durch die Freie Bühne im Lessingtheater geschlagen wurde. Ich fühlte mich selbst mit ganzem Herzen als junger Schriftsteller«; denn »gerade jene Nüchternheit [hatte] für uns Junge damals etwas geheimnisvoll Faszinierendes und unhemmbar Anziehendes«.<sup>6</sup>

Doch zunächst trat er nach seiner Schulzeit ab Ostern 1891 als Lehrling in die Hofmusikalienhandlung seines Vaters ein, obwohl er sich zu einem kaufmännischen Beruf nicht berufen fühlte. Nach erfolglosen Bemühungen, ihm kaufmännisches Denken beizubringen, schickte ihn der Vater zur kaufmännischen Weiterbildung 1893 nach Berlin in die Musikalienhandlung Schlesinger, mit deren Inhaber er befreundet war. In Berlin trat der junge Mann in seiner Freizeit eine Entdeckungsreise durch die Theater der Stadt an: Am Deutschen Theater sah er die großen Schauspieler und Schauspielerinnen der Theaterdirektoren Adolf L'Arronge und Otto Brahm, der 1894 L'Arronges Nachfolge übernommen hatte. Hier sah er auch Josef Kainz, den »Dämon der Schauspielkunst«, der »sämtliche überkommenen Traditionen des Hoftheaterklassizismus in alle Winde blies. Sein Genius allein war Maßstab und beherrschte die Szene kraft eigenen Gesetzes.«<sup>7</sup> Bei Kainz erlebte er das, was er später selbst als Regisseur und Schauspielpädagoge umsetzte: das künstlerische Wagnis und den Mut eines hochtalentierten Künstlers zu eigenem Ausdruck.

Falckenberg wohnte im September 1894, als die Ära Brahm im Deutschen Theater mit Hauptmanns Sozialdrama *Die Weber* eröffnet wurde, der Aufführung bei, in der er u. a. Josef Kainz in der Rolle des »roten Bäckers« sah, am 5. Januar 1896 erlebte er »wutschnaubend und begeisterungstobend den Mißerfolg von Hauptmanns *Florian Geyer*«.<sup>8</sup> Falckenberg besuchte alle Theater Berlins, so auch das Königliche Hoftheater am Gendarmenmarkt, um sich dort alle Klassikerinszenierungen anzusehen. Dort machte der Schauspieler Adalbert

---

<sup>6</sup> Petzet 1944, S. 46.

<sup>7</sup> Petzet 1944, S. 51f.

<sup>8</sup> Petzet 1944, S. 53.

Matkowsky, der Antipode von Josef Kainz, besonderen Eindruck auf ihn als ein Schauspieler »von unbändiger, berserkerhafter, indessen nie völlig geformter Kraft und Fülle«. <sup>9</sup> Falckenberg schloss auch das Boulevardtheater in seine Besuche mit ein, wo er sich mit viel Vergnügen Richard Alexander in seinen Rollen als Pariser Lebemann und Guido Thielscher in der Titelrolle von *Charleys Tante* ansah. <sup>10</sup>

Nachdem der Vater bereit war, den großen Bildungshunger des Sohnes, der, kaum in Berlin angekommen, seinen ersten Novellenband unter dem Titel *Modellstudien* herausgegeben hatte, weiter zu unterstützen, und nachdem dieser ihm endlich gestand, dass er viel lieber Schriftsteller als Kaufmann werden und in Berlin eine Weile studieren wolle, gab der Vater ihm dazu seinen Segen. <sup>11</sup> So schrieb sich Falckenberg zum Wintersemester 1894/95 zum Studium der Philosophie und der Literatur- und Kunstgeschichte ein und setzte seine schriftstellerischen Arbeiten fort. Schon zu Beginn seiner Berliner Zeit war er dem *Klub Berliner Schriftsteller* beigetreten, dem auch Otto Erich Hartleben angehörte. Von hier aus erhoffte er sich, persönlichen Zugang in den Kosmos der jungen Berliner Theaterbewegung, insbesondere der 1892 gegründeten Neuen Freien Volksbühne zu finden, die sich ebenfalls vorrangig in den Dienst der zeitgenössischen Dramatik gestellt hatte. Doch letztlich blieb Falckenberg außen vor:

Zu den Kreisen um die Neue Freie Volksbühne war ich auch persönlich in Beziehung getreten. Freilich war diese zunächst etwas oberflächlicher Art; denn von dem tollen Wirbel der sich befehdenden und unterstützenden, immer sich wandelnden, zerfließenden und wieder bildenden Cliques [...] – von diesem ganzen Wirbel wurde ich nie so richtig erfaßt und in seine Tiefe gezogen, vielmehr bei meinen Bemühungen, mich ihm hinzugeben, immer wieder an den Rand des Kraters geschleudert. <sup>12</sup>

Deshalb und weil er vom puren Naturalismus allmählich genug hatte, kehrte er Berlin den Rücken.

---

<sup>9</sup> Petzet 1944, S. 52.

<sup>10</sup> Vgl. Petzet 1944, S. 52f.

<sup>11</sup> Vgl. Petzet 1944, S. 53f.

<sup>12</sup> Petzet 1944, S. 54.

## Otto Falckenbergs Anfänge in München

Als Falckenberg im Mai 1896 endgültig in die bayerische Hauptstadt übersiedelte, war er gefangen von ihrem südländischen Flair und wusste, »daß dies die Stadt sei, wo ich mein Leben verbringen würde«. <sup>13</sup> Zunächst setzte er sein schriftstellerisches Arbeiten fort, gab noch im selben Jahr seinen ersten Gedichtband *Stimmungen* heraus, unternahm 1897 seine erste große Italienreise und nahm nach seiner Rückkehr im Jahr 1898 Kontakt mit dem 1892 gegründeten Akademisch Dramatischen Verein (A.D.V.) auf, der sich in seiner literarischen Zielsetzung an der Freien Bühne in Berlin orientierte und ebenfalls »Vorkämpfer der neuen Richtung« sein wollte. Wie die Freie Bühne in Berlin verfügte auch der A.D.V. über keine eigene Bühne, sondern bespielte die Theater und Theatersäle in der Stadt und ihrer näheren Umgebung, im Gegensatz zur Freien Bühne aber oft unter Mitwirkung professioneller Schauspieler und Schauspielerinnen vom Münchner Hofschauspiel. Im Gegensatz zu Berlin war Falckenberg hier als Autor, Schauspieler und Regisseur endlich selbst mitten im Geschehen, weshalb er seine Mitarbeit beim A.D.V. rückblickend als »eine erste Vorbereitung auf meine eigentliche Lebensarbeit« bezeichnete; außerdem fand er hier »all jene menschlichen und freundschaftlichen Beziehungen, die für mein weiteres Leben besonders bedeutungsvoll werden sollten«. <sup>14</sup> So stand er im Laufe der Zeit in direktem Kontakt mit vielen Schriftstellern, Malern und Theaterkünstlern der Schwabinger Boheme. Schon seit 1899, als er sich im A.D.V. – der nach seiner Schließung <sup>15</sup> ab 1904 als Neuer Verein weiterexistierte – widmete er sich als experimentierfreudiger Regisseur dem Inszenieren von modernen Stücken. Als am 7. Januar 1899 im Münchner Schauspielhaus an der Maximilianstraße sein von einer Dreiecksbeziehung handelndes Drama

---

<sup>13</sup> Petzet 1944, S. 63.

<sup>14</sup> Petzet 1944, S. 90f. Er lernte Leo Greiner und Wilhelm von Scholz kennen, mit denen ihn eine enge Freundschaft und ein reger geistiger Austausch verband. Auch mit Thomas Mann, Max Halbe, Frank Wedekind, Franziska zu Reventlow, Michael Georg Conrad, Hanns von Gumpenberg, Rolf Hoerschelmann, Artur Kutscher, Josef Ruederer, Bernhard Rehse und Max Unold stand er in regelmäßiger Verbindung.

<sup>15</sup> Im Dezember 1903 schloss das empörte Universitätsrektorat den A.D.V. wegen »Unsittlichkeit«. Die Aufführung einiger Szenen aus Arthur Schnitzlers von ungezügelter Sexualität handelndem Stück *Der Reigen* hatte bei Publikum und Presse einen Skandal ausgelöst.

*Erlösung* in der Inszenierung des künstlerischen Leiters Georg Stollberg durchfiel,<sup>16</sup> ließ er sich nicht entmutigen, weiterhin Stücke zu schreiben. Seine Aufmerksamkeit galt jedoch nicht nur der zeitgenössischen Dramatik von Hamsun, Shaw und Dülberg, sondern auch den Werken von Macchiavelli, Hans Sachs, Ernst Niebergall, Molière, Cervantes und Kleist. Schon hier ging es ihm darum, bisher noch unentdeckte, liegengebliebene oder wenig gespielte Stücke zu entdecken und auf die Bühne zu bringen, so etwa 1904 Kleists Fragment *Robert Guiscard, Herzog der Normänner*. Schon zur Zeit seiner Regiearbeiten im A.D.V. bzw. im Neuen Verein lobte die Presse Falckenbergs großes Talent, den tiefen Sinn einer Dichtung genau zu erfassen und mit geringsten Mitteln höchst wirkungsvoll aufzuführen.

1901 war Falckenberg auch einer der Mitbegründer des ersten literarischen Münchner Kabarets der *Elf Scharfrichter*, die im Hintergebäude der Kneipe Zum goldenen Hirschen in der Türkenstraße 28 ihr Unwesen trieben. In den drei Jahren seiner Mitgliedschaft verfasste Otto Falckenberg für das ›Brett‹ Sketche, Parodien und Lieder, die er als Scharfrichter Peter Luft – neben Dichtungen von anderen Autoren – auch selbst vortrug. Doch schon 1902 empfand er die Arbeit im Kabarett als zu viel, da es ihm die Zeit zum Schreiben und die nötige Konzentration raubte.<sup>17</sup> Als dem schriftstellernden Regisseur 1906 nach Ernst von Possarts Pensionierung die Intendanz des königlichen Hofschauspiels angeboten wurde, lehnte er ab, denn die hierarchische und intrigante Struktur des Hoftheaters interessierten ihn nicht. Außerdem verstand er sich in der Hauptsache immer noch als freier Schriftsteller. Doch 1908 mag sein großer Erfolg, den er mit der von ihm selbst inszenierten Uraufführung seines Schauspiels *Doktor Eisenbart* am Nationaltheater in Mannheim erzielte – Hermann Zilcher vertonte das Stück bald danach als Oper – ausgelöst haben, dass sein berufliches Selbstverständnis als Schriftsteller ins Wanken geriet und er Konsequenzen daraus zog: 1909 unterzog er sich einer Psychoanalyse, 1910 trennte er sich von seiner ersten Ehefrau Wanda,<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Das handschriftliche Originalmanuskript befindet sich im Nachlass Otto Falckenberg, Archiv, Deutsches Theatermuseum München.

<sup>17</sup> Vgl. Otto Falckenberg: *Tagebuch*, Eintrag vom 21.4.1902. Nachlass Otto Falckenberg, Archiv, Deutsches Theatermuseum München.

<sup>18</sup> Wanda Falckenberg, geb. Kick, zog mit der gemeinsamen Tochter Regine, genannt »Gine«, nach Berlin.

einer ehemaligen Blumenverkäuferin, die er 1903 geheiratet und mit der er die 1907 geborene Tochter Regina hatte. Auch vom Landleben in Emmering im Landkreis Fürstenfeldbruck, wo er 1905 nach dem Tod des Vaters vom geerbten Vermögen ein Haus gebaut hatte, sagte er sich los und zog wieder nach München. 1911 gab er seinen Beruf als Schriftsteller schließlich auf, informierte seinen Verleger Albert Langen von seiner »ganz besonderen Lebenswende« und meinte, »vielleicht wird die kommende Landschaft meines Lebens ganz das Theater sein, meine Liebe und Sehnsucht von Jugend auf«. <sup>19</sup> Als er sich 1912 bis Ende des Jahres 1913 für längere Zeit auf Bildungsreisen durch Italien und Frankreich begab, waren diese auch Reisen zu sich selbst. <sup>20</sup>

### *Kriegsjahr 1914 – Falckenberg kommt an*

Falckenberg war bereits 41 Jahre alt, als am 12. Dezember 1914 an den Münchner Kammerspielen die Premiere seiner Neuinszenierung des *Deutschen Weihnachtsspiels* zu sehen war, das er im Alten Saal des Münchner Rathauses bereits 1906 mit beachtlichem Erfolg aufgeführt hatte. <sup>21</sup> Das kleine Theater, das ebenfalls 1906 zunächst als »Universum«, danach bis 1912 als »Lustspielhaus« geführt wurde, wo man Revuetheater und Einakterprogramme spielte, war im Januar 1911 von seinem ersten Direktor Eugen Robert <sup>22</sup> unter dem Namen *Der große Wurstel* nach Arthur Schnitzlers gleichnamiger Burleske eröffnet worden. Doch schon nach der ersten Spielzeit taufte Robert, der in Berlin versucht hatte, das von ihm neu gegründete Hebbel-Theater nach dem Vorbild der Kammerspiele Max Reinhardts zu führen, das Theater in »Münchener Kammerspiele« um. Mit großem Elan brachte er als einziger Regisseur des Hauses in kürzesten Abständen Stücke und Einakter heraus, etwa von Friedrich Freksa, Heinrich Mann, George Bernard

---

<sup>19</sup> Petzet 1944, S. 182.

<sup>20</sup> Die Tagebücher zu diesen Reisen befinden sich im Nachlass Otto Falckenberg, Archiv, Deutsches Theatermuseum München.

<sup>21</sup> Die Uraufführung fand am 28.12.1906 statt.

<sup>22</sup> Der ungarische Journalist, Rechtsanwalt und Theaterunternehmer Eugen Robert (eigentlich Jenő Kovács) war 1908 der Gründer und der erste Direktor des Hebbel-Theaters in Berlin, wo er wegen finanzieller Schwierigkeiten aber bereits nach einem Jahr wieder ausschied.

Shaw, Alfred Polgar, Anton Tschechow, Leonid Andrejew, Carl Sternheim, Franz Molnar, August Strindberg und mit Vorliebe von Frank Wedekind (mit Wedekind selbst als Gastdarsteller). Als Robert wegen angeblicher finanzieller Unkorrektheiten von den neuen Eigentümern der Kammerspiele, der GmbH Industrie-Werke Nord, während der laufenden Spielzeit 1912/13 entlassen worden war, führte der Schauspieler Erich Ziegel, 1913 von Robert selbst engagiert, die laufende Spielzeit als Regisseur zu Ende. Ab September 1913 war er dann als neuer künstlerischer Direktor installiert, doch erstmals stellte die Theater GmbH mit Benno Bing, einem Vertreter der Gesellschaft, dem künstlerischen Direktor auch einen kaufmännischen Direktor zur Seite.

Als sich Falckenberg 1914 in den Münchner Kammerspielen Erich Ziegels Inszenierung von Strindbergs Stück *Die Kronbraut* ansah, war er von der Gabe des Regisseurs, auf der »lächerlich kleinen« Bühne eine »magische Welt« zu erzeugen,<sup>23</sup> hingerissen. Ziegel steckte mitten in der Umsetzung seiner Idee, das dramatische Lebenswerk Strindbergs für die deutsche Bühne zu gewinnen. Was Falckenberg überraschte, war vor allem »der Ernst, der Fanatismus, mit dem hier gespielt wurde, [die Schauspieler] erzeugten eine Wirkung, die an Faszination grenzte.«<sup>24</sup> Auch die Einfachheit in der Gestaltung der Bühne, die dennoch von magischer Wirkung war, beeindruckte ihn. Während Strindberg für sein Stück ein großes Bühnenbild mit nordischer Gebirgslandschaft um eine Sennerei in Dalarne vorsah, mit einer Hütte im Vordergrund und einem vom Felsen herabstürzenden Wasserfall in der Mitte, beschränkte sich der Bühnenbildner Paul Erkens auf eine nichtplastische Ausstattung: »Kein Versatzstück war plastisch, alles gemalt, und der Wasserfall der Kammerspiele war ganz einfach ein Bündel von silbernen Schnüren, die aus einem Loche herauskamen und über eine als Felsen gemalte Pappwand herabhingen [...].«<sup>25</sup> Niemand empfand das als lächerlich, weil alles in die symbolischen Vorgänge mit einbezogen worden war. Und als dann in der Szene alles in »ein bläulich kaltes Licht getaucht« wurde und »das Mühlrad sich plötzlich geräuschlos, mit rasender Geschwindigkeit in der umgekehrten Richtung drehte«,

---

<sup>23</sup> Petzet 1944, S. 288.

<sup>24</sup> Petzet 1944, S. 287.

<sup>25</sup> Petzet 1944, S. 287f.

stand sie vor ihm: »die andere, die magische Welt« und Falckenberg wusste plötzlich: »In diesem Theater ist dein Platz.«<sup>26</sup>

### *Falckenbergs Überwindung des Naturalismus*

Nachdem Falckenberg von Ziegel nach der Aufführung des *Deutschen Weihnachtsspiels* zu weiteren Inszenierungen eingeladen wurde, beschlossen sie, gemeinsam einen Strindberg-Zyklus zu erarbeiten, wobei Falckenberg sich auf das bisher unentdeckte Spätwerk des schwedischen Autors konzentrierte. Nachdem er 1915 mit gutem Erfolg schon Strindbergs 1899 verfasstes Drama *Rausch* in Szene gesetzt hatte, gestand ihm Ziegel kurz danach die Inszenierung des Kammerspiels *Gespensersonate* zu, obwohl dieses Stück nach Strindbergs eigener Uraufführung am Intima Teatern in Stockholm am 21. Januar 1908 durchgefallen und seither nicht mehr gespielt worden war. Falckenbergs Inszenierung der *Gespensersonate* dagegen, für die ihm Hermann Zilcher die atmosphärische Bühnenmusik schrieb, ging mit sensationellem Erfolg über die Bühne und wurde in den nächsten Spielzeiten über einhundertmal gespielt. Sie machte Falckenbergs Namen über Nacht berühmt, in den Kammerspielen stieg er zum Oberregisseur und Chefdramaturgen auf. Außerdem retteten die Einnahmen das Theater vor dem drohenden Bankrott.

Max Reinhardt, der nach Falckenbergs großem Erfolg mit der *Gespensersonate* das Stück im Jahr 1916 an seinen Kammerspielen in Berlin ebenfalls inszenierte, hatte den Namen »Kammerspiele« direkt von Strindberg übernommen, der ihn 1888 im Vorwort zu *Fräulein Julie* und in seinem Essay *Über modernes Drama und Theater* (1889) selbst für seine späteren Stücke als Gattungsbegriff wählte, nicht aber als Namen seines Theaters. »Intim« nannte er sein Theater, »intim« wegen der räumlichen Nähe zwischen den Darstellenden und Zuschauenden, der Intimität der seelischen Vorgänge in den Figuren, der Konzentration auf das gesprochene Wort und die Aussage sowie auch der Einfachheit in der Bühnenausstattung. Während Max Reinhardt rückblickend die Kammerspiel-Idee mit ihrer kleinen Bühne und dem reduzierten Publikum als Irrtum zu erkennen meinte, da die Qualität des Publikums mit seiner Quantität steigen würde,<sup>27</sup> war sie für Falcken-

---

<sup>26</sup> Petzet 1944, S. 287f.

<sup>27</sup> Vgl. Gusti Adler: *Max Reinhardt, sein Leben*. Salzburg 1964, S. 43.

berg die seiner Auffassung von Theater und seiner eigenen Wesensart zutiefst entsprechende Form. Max Reinhardt ist nach Falckenbergs Meinung zudem im Naturalismus steckengeblieben, während er selbst vom Naturalismus aus »wieder zur dahinter wirksamen, ursprünglichen dichterischen Idee, ins Surreale, Metaphysische« gelangen wollte.<sup>28</sup> Dass Reinhardt das Bühnenbild in der *Gespentersonate* vollkommen realistisch dargestellt habe, mit Hyazinthen-Blumentöpfen auf den Fensterbänken und auch die Personen auf der Bühne in einem vollkommen normalen Tonfall miteinander sprechen ließ, hielt Falckenberg für falsch, da man in einer »solche[n] Biedermeieratmosphäre« diesen »völlig irrealen« letzten Akt, in welchem das Mädchen »hinwelken muß wie eine ihrer Hyazinthenblumen«, nicht spielen könne: »Alles in der ›Gespentersonate‹ muß wie in einem Mysterienspiele geschehen, auf einer Ebene, die höher oder tiefer als das wirkliche Leben liegt.«<sup>29</sup> Die Geräusche, das Spiel, die Kostüme, die Bühne, die Sprache und auch die Personen, die Falckenberg bewusst wie in einem Oratorium sprechen ließ – alles müsse auf einer surrealen symbolischen Ebene zum Ausdruck kommen. In jenem Hyazinthenzimmer des letzten Akts platzierte Bühnenbildner Paul Erkens den von Strindberg vorgesehenen Buddha in ein großes weißes Oval, umgeben von echten stark duftenden Hyazinthen, die hingestreut auf dem Boden lagen.

Strindberg war für Falckenberg *der* Dichter, an dem sich seine Fantasie »entzünden« konnte, der ihn geradezu in künstlerische Extase versetzte: »Ich habe damals wie mit dem Teufel gekämpft. Ich hatte Visionen. Bei Tag und Nacht gingen die Figuren mit mir um.«<sup>30</sup> Mit Paul Marx als der Alte im Rollstuhl, Emilia Unda als Frau des Oberst, die als untote Mumie in einem Schrank lebt, Annemarie Seidel als Fräulein und deren Tochter, die aber eigentlich die Tochter des Alten ist, Erwin Kalser als Student sowie mit den Bühnenbildern von Paul Erkens gelang eine irrationale, magische und dämonische Inszenierung, die der drei Jahre vorher verstorbene Strindberg nicht mehr erlebte. Falckenberg widmete ihm an den Kammerspielen acht Inszenierungen, darunter auch seine ebenfalls sehr erfolgreichen Uraufführungen des zweiten und dritten Teils des Stationendramas *Nach Damaskus* im Jahr 1916, eindrucksvoll gespielt von Friedrich Kayssler und seiner Ehefrau Hele-

<sup>28</sup> Petzet 1944, S. 326.

<sup>29</sup> Petzet 1944, S. 331.

<sup>30</sup> Petzet 1944, S. 331.

ne Fehdmer, die aus Berlin zu Gast waren, neben der kurzfristig engagierten Schauspielerin Auguste Prash-Grevenberg und Arnold Marlé, der schon längere Zeit zum Ensemble gehörte und zwei Wochen vorher den ersten Teil der Trilogie in den Kammerspielen uraufgeführt hatte.<sup>31</sup>

Nach seinem Riesenerfolg mit der *Gespentersonate* wurde Falckenberg zu einem der wichtigsten Regisseure seiner Zeit.<sup>32</sup> Und zur Spielzeit 1917/18, nachdem Hermann Sinsheimer für nur eine Spielzeit die künstlerische Leitung wenig glücklich übernommen hatte, nachdem Erich Ziegel die Münchner Kammerspiele verlassen und zuvor Falckenberg die Nachfolge zunächst noch abgelehnt hatte, wurde er nun doch ihr künstlerischer Leiter.

### *Von Strindberg zu Shakespeare*

Falckenberg glaubte auch nicht, für klassische Werke eine zusätzliche, größere Bühne zu brauchen, weshalb er sich nicht scheute, Schillers *Fiesco* 1921 – mit Erwin Faber in der Titelrolle – auf die kleine Bühne in der Augustenstraße zu bringen, womit er wiederum einen großen Erfolg verbuchen konnte.<sup>33</sup> Eine Grenze zwischen Klassikern und Modernen hat es für Falckenberg nicht gegeben, wie er oft betonte. Es kam ihm einzig darauf an, dass ihn ein Stück zu berühren vermochte, denn dann wurde ihm auch ein Klassiker zur »lebendigste[n] Gegenwart«.<sup>34</sup> Oft kam er durch einen modernen Autor zu einem Klassiker, etwa im Falle

---

<sup>31</sup> Die Premiere des ersten Teils war am 31.5.1916, Falckenbergs Uraufführungen des zweiten und dritten Teils folgten am 9.6.1916. Die eigentlich als unspielbar geltenden Teile der Trilogie wurden von Falckenberg mit großem dichterischen Einfühlungsvermögen bearbeitet und in eine spielbare Form gebracht.

<sup>32</sup> Falckenberg konzentrierte sich im Rahmen des Strindberg-Zyklus besonders auf das unbekannte, als nicht spielbar geltende Spätwerk des schwedischen Dramatikers. Von 1915 bis 1918 spielte er allein von Strindberg die Stücke *Rausch* (P 17.4.1915), *Gespentersonate* (D 1.5.1915), *Advent* (U 28.12.1915), *Nach Damaskus* (U 9.6.1916, zweiter und dritter Teil der Trilogie), *Scheiterhaufen* (= *Der Pelikan*, P 8.10.1916), *Die Brandstätte* (D 18.5.1917), *Schwanenweiß* (P 21.12.1918) und *Karl XII.* (P 28.10.1924). Damit trug Falckenberg wesentlich zur Etablierung des Strindberg'schen Spätwerks auf der deutschen Bühne bei.

<sup>33</sup> Vgl. Pargner 2005, S. 83f.

<sup>34</sup> Petzet 1944, S. 345.

Strindbergs und Shakespeares. So habe er »Shakespeare durch Strindberg hindurch inszeniert, mit den in der ›Gespenstersonate‹ mir errungenen Mitteln als musikalisch beschwingte Vision«,<sup>35</sup> zu der ihm wieder Hermann Zilcher die Bühnenmusik komponierte. Diesmal schuf ihm der hochbegabte russische Maler und Bühnenbildner Leo Pasetti ein buntes und luftiges Bühnenbild, in welchem alles gemalt war. Die gemalten Bäume des lichtgrünen Waldes für die Hinterbühne etwa hat er auf drei hintereinander hängende Prospekte, die mit gelbem, goldgetupftem Tüll bespannt waren, geheftet und damit eine surreale Waldatmosphäre von großer Raumentiefe geschaffen. Leo Pasetti, wie Paul Erkens bereits seit Eugen Robert an den Kammerspielen, blieb bis zu seinem Wechsel an das Bayerische Staatsschauspiel im Jahr 1920 Falckenbergs hauptsächlicher Bühnen- und Kostümbildner.

Während seiner künstlerischen Direktion der Münchner Kammerspiele blieben Falckenberg die Werke Shakespeares ein dauerhaftes künstlerisches Anliegen, etliche davon inszenierte er mehrfach, um sie immer wieder neu zu entdecken: *Ein Sommernachtstraum*, *Wie es euch gefällt*, *Troilus und Cressida*, *Wintermärchen*, *Was ihr wollt*, *Liebes Leid und Lust*, *Cymbelin*, *Hamlet*, *Komödie der Irrungen* und *Othello*. Seine ersten Inszenierungen von *Wie es euch gefällt* (1917) und *Troilus und Cressida* (1925), die bis dahin als unspielbar galten, wurden mit Falckenbergs Inszenierungen für die deutsche Bühne wiederentdeckt. Richard Révy, der bei Falckenberg über viele Jahre an den Kammerspielen einer der führenden Regisseure und auch Schauspieler war, bis er 1936 zur Emigration gezwungen war, schrieb über dessen erste *Troilus und Cressida*-Inszenierung im Jahr 1925:

Es ist das besondere Verdienst Falckenbergs, der vielfachen Verlockung zu artistisch effektvoller Pointierung des zum Teil barocken Werkes widerstanden und die große Melodie der Tragödie gesucht und gefunden zu haben. Die Kühnheiten eines abgründigen Humors blieben trotzdem gewahrt, ja erhielten durch den schmerzlichen Ernst der Grundstimmung mächtigste Steigerung. Großer Eindruck ging von diesem Abend aus und zwang Viele, dieses lange nur als Curiosum gewertete Werk als einheitliche Dichtung von hoher ästhetischer und ethischer Kraft zu erkennen.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Petzet 1944, S. 345.

<sup>36</sup> Richard Révy: *Ich lebte in apokalyptischer Zeit. Aus Schriften und Tagebüchern*. Ausgewählt und kommentiert von Dagmar Saval/Jürgen Rennert.

## Das Überwirkliche als Regieprinzip

Expressionistischer Auffassung von der Zielsetzung moderner Dramatik folgend, ging es Falckenberg nicht darum, die Wirklichkeit naturalistisch wiederzugeben. Nicht die naturalisierte Wirklichkeit, sondern eine Idee von der Wirklichkeit, eine Art ideelle Überwirklichkeit sollte zur Darstellung kommen. Diesem Prinzip des Überwirklichen im Wirklichen hat sich Falckenberg von Anbeginn seiner Regie voll und ganz verschrieben – unabhängig davon, welches Stück er gerade inszenierte. Dass er immer versuchte, »durch das Medium des Realen hindurch zum Visionären vorzudringen«,<sup>37</sup> hatte auch Auswirkungen auf seine theaterpädagogische Herangehensweise, wie er selbst feststellte: »Aus solcher Haltung ergibt sich auch meine Auffassung von Schauspielkunst: ich würde niemals versuchen, einen Schauspieler in eine Gefühlsäußerung, in eine Ekstase hineinzusteigern, die nicht zugleich ganz klar und deutlich durch einen real begründeten psychologischen Vorgang bedingt ist.«<sup>38</sup>

1915/16 bereitete Falckenberg im Rahmen eines Gastspiels von Frank und Tilly Wedekind das Schauspiel *Der Marquis von Keith* vor. Wedekind und Falckenberg kannten einander bereits von der gemeinsamen Arbeit bei den *Elf Scharfrichtern*. Während der Proben stellte sich heraus, dass Wedekind Falckenbergs Stil des intimen Theaters ablehnte und wiederum Falckenberg mit Wedekinds didaktischem Stil nichts anfangen konnte, woran die Zusammenarbeit noch während der Proben scheiterte, und Falckenberg dem protestierenden Autor die Regie übergab.<sup>39</sup> Erst nach Wedekinds Tod brachte Falckenberg seine eigene Regiefassung von dessen *Erdegeist* und *Büchse der Pandora* auf die Bühne – er hatte – wie vordem auch Wedekind selbst – beide Stücke unter dem Titel *Lulu* zu einer Fassung zusammengezogen und konnte mit seiner visionären Inszenierung einen großen Erfolg erzielen. Er selbst hielt diese Inszenierung für seine beste.

Die Vision war für Falckenbergs Inszenierungen das Entscheidende geworden, er zielte darauf ab, nicht die Sache, sondern die Vision

---

Müggendorf 1996, S. 73.

<sup>37</sup> Petzet 1944, S. 326f.

<sup>38</sup> Petzet 1944, S. 326.

<sup>39</sup> Vgl. Wolfgang Petzet: *THEATER. Die Münchner Kammerspiele 1911–1972*. München 1973, S. 110.

einer Sache zum Ausdruck zu bringen. Auch in *Lulu* stellte er die Verketzung realistischer und surrealer bzw. dämonischer Elemente heraus und betonte mit Hilfe von Projektionen das Dämonische an dieser Frauenfigur, in der er nicht nur ein dämonisches Weib sah, sondern »den Dämon überhaupt«, zu dessen »Geisterreich« er auch die Figuren des Schigolch und Jack zählte. Das Stück zeige im Wesentlichen das Schicksal der Menschen, die mit Lulu in Berührung kommen und »die alle in dem Augenblick vom Tode gezeichnet werden, indem sie der Macht dieses Dämons erliegen«.40

### *Blick in Falckenbergs Repertoire in den Zehner- und Zwanzigerjahren*

Falckenberg, der sich eher als ekstatischer Regisseur denn als expressionistischer Regisseur verstand, hat im Gesamtrepertoire des Theaters den Hauptanteil avantgardistischer Dramatik inszeniert; etwa 1917 im Rahmen des Zyklus *Jüngstes Deutschland*, den er gemeinsam mit seinem neuen Chefdramaturgen Otto Zoff herausbrachte, die Uraufführung des expressionistischen Dramas *Von morgens bis mitternachts* von Georg Kaiser, was ein besonderer Erfolg wurde, sowie die Uraufführung von Kaisers Schauspiel *Die Koralle* (gleichzeitig mit dem Neuen Theater in Frankfurt am Main), die nur geteilte Aufnahme fand. Besonders mit der Inszenierung *Von morgens bis mitternachts* verhalf Falckenberg dem expressionistischen Autor zum großen Durchbruch. 1918 war es seine Aufführung von Schnitzlers *Der einsame Weg*, anlässlich derer in den Kritiken wiederholt Falckenbergs große Gabe gerühmt wurde, sich tief in menschliche Seelenlagen hinein zu fühlen und diese mit der Sprache der Bühne auch dem Publikum nachvollziehbar zu machen. 1919 bescheinigte ihm die Presse sogar, mit Paul Claudels religiös-symbolistischem Drama *Verkündigung* sein seelisches Einfühlungsvermögen auf einen neuen Höhepunkt gesteigert zu haben.

Auch Hanns Johst, der im Laufe der Jahre zunehmend zum Nationalsozialisten übelster Sorte mutierte und dessen Grabbe-Stück *Der Einsame* (1918) sowie sein Schauspiel *Der König* (1920) von Falcken-

---

<sup>40</sup> Otto Falckenberg: *Die neue Lulu*. In: *Münchener Neueste Nachrichten*. 24.II.1928.

berg aufgeführt wurden, fand begeisterte Aufnahme bei Publikum und Kritik. Letztere sahen in diesem Autor *das* große Nachwuchstalent unter den deutschen Autoren; nicht nur Falckenberg, sondern auch viele andere Schriftsteller und Theaterpersönlichkeiten, dazu zählten auch Thomas Mann und Erwin Piscator, der 1925 an den Kammerspielen *Die fröhliche Stadt* von Hanns Johst herausbrachte, hatten die nationalsozialistische Überzeugung dieses Autors, die im »Dritten Reich« zur vollen Entfaltung kam, zu dieser Zeit noch nicht erkannt.

Natürlich gab es auch Inszenierungen von Falckenberg, die sich keiner besonderen Aufnahme erfreuten, dazu zählte etwa 1917 seine Uraufführung von Bruno Franks *Die Schwestern und der Fremde* und 1918 Lion Feuchtwangers *Der Amerikaner oder die entzauberte Stadt*. Ein regelrechter Misserfolg war 1924 seine Aufführung von *Der tote Tag* von Ernst Barlach, da sich das Münchner Publikum für diesen Autor nicht erwärmen ließ. Sensationelle Erfolge wiederum waren 1922 seine Inszenierung von Arnold Bronnens *Vatermord* und seine Uraufführung von Brechts *Trommeln in der Nacht* mit dem großartigen Erwin Faber als Kriegsheimkehrer Kragler. Doch konnten Falckenberg und Brecht, den er zur selben Zeit als Dramaturgen und Regisseur an den Kammerspielen beschäftigt hatte, nie miteinander warm werden. Wie schon bei Wedekind lag Falckenberg Brechts didaktischer Stil nicht, aber auch aus anderen Gründen waren sie Antipoden. In Berlin, wo Falckenberg im Dezember 1922 seine erfolgreiche Inszenierung auch an den Kam-



Olaf Gulbransson: Blatt mit Zeichnungen von Otto Falckenberg als Regisseur 1939. © Olaf Gulbransson / VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

merspielen am Deutschen Theater zeigen wollte, funkte ihm seinen Schilderungen zufolge Brecht immer wieder dazwischen und intrigierte im Ensemble gegen ihn, so dass Falckenberg später sagte, die Berliner Inszenierung sei gar nicht von ihm, sondern eigentlich von Brecht.<sup>41</sup>



*Trommeln in der Nacht* von Bertolt Brecht. Regie: Otto Falckenberg, Bühne: Otto Reigert. U: 29.9.1922. Mitte: Erwin Faber als Kriegsheimkehrer Andreas Kragler, links von ihm (sitzend): Kurt Horwitz als »Der Piccadilly-Manke« und »Der Zibeben-Manke«. Deutsches Theatermuseum / Fotosammlung, Inventarnr. IV 4875, Foto: unbekannt.

An den Kammerspielen in München, wo Brecht 1924 sein Stück *Leben Eduards des Zweiten von England* selbst uraufgeführt hat, sollen Brechts Intrigen im Verbund mit dem ebenfalls anwesenden Erwin Piscator so belastend für Falckenberg gewesen sein – zumal auch sein kaufmännischer Direktor Adolf Kaufmann sich daran beteiligt haben soll –, dass er daran dachte, das Theater zu verlassen. Und da in der Zeit der sich zunehmend verschärfenden Wirtschaftskrise sein Theater wieder einmal finanziell sehr angeschlagen war und darüber hinaus auch seine zweite Ehe mit der talentierten und beliebten Schauspielerin Sybille Binder, eine wesentliche Säule in seinem Ensemble, scheiterte, war Falckenberg in eine tiefe Krise geraten. Auch nahm ihm die Presse übel, dass er zu viele

---

<sup>41</sup> Vgl. Pargner 2005, S. 90f.

Boulevard-Stücke im Repertoire aufgenommen und das avantgardistische Sendungsbewusstsein des Theaters dadurch beschädigt habe.

Finanzielle Gründe für die Zunahme der Boulevardstücke hielten die Rezensenten dem Theater nicht zugute. Erst Falckenbergs große Erfolge mit Strindbergs Stück *Karl XII.* (1924) und Shakespeares *Troilus und Cressida* (1925) – seine letzten Inszenierungen in den alten Kammerspielen in der Augustenstraße – richteten ihn und das Theater wieder auf.<sup>42</sup> Außerdem war es ein geschickter Schachzug von Adolf Kaufmann, als er sämtliche Immobilien der Münchner Theater GmbH an die Emelka, die spätere Bavaria Film AG, verkaufte, mit dem Erlös die marode Theaterkasse sanierte und so auch der Umzug der Kammerspiele in das ehemalige Schauspielhaus in der Maximilianstraße zur Spielzeit 1926/27 erfolgen konnte. Hier erlebte Falckenberg mit seiner Eröffnungssinszenierung von Büchners Revolutionsdrama *Dantons Tod* einen grandiosen Auftakt. Für die nächste Zeit, aber nicht für lange, war der Betrieb gerettet.

Besonders in den Zehner- und Zwanzigerjahren waren ausländische Autoren – auch im neuen Haus – zahlreich in Falckenbergs Repertoire vertreten, neben den Stücken von Strindberg und Shakespeare wurden Dramen von Tagore, Andrejew, Crommelynck, Claudel, Tirso de Molina, Hamsun, Winnitschenko, Gogol, Dymow, Swinburne, Pirandello, Rolland, Verneuil, Raynal und Ibsen aufgeführt. Doch im Laufe der zweiten Hälfte der Zwanzigerjahre wurde dies wegen der zunehmenden nationalsozialistischen Unterwanderung Deutschlands, insbesondere Münchens, immer schwieriger. Auch deutsche Gegenwartsautoren, vor allem wenn sie sozialkritische Stücke schrieben, wurden vom braunen Pöbel und mit Hilfe der Münchner Polizeibehörde boykottiert. Das betraf zum Beispiel Falckenbergs Uraufführungen von Leonard Franks *Die Ursache* (1929), Ferdinand Bruckners *Die Kreatur* (1929), seine Inszenierung von Friedrich Wolfs *Cyankali* und seine Uraufführung von Alfred Döblins *Die Ehe* (beide 1930). Mit Krawallen im Zuschauersaal, Hetzkritiken in der Presse und polizeilich verordneten Aufführungsverboten wurde dafür gesorgt, dass Stücke, für deren Aufführung das Theater hohe Ausgaben hatte, diesem keine Einnahmen bringen konnten, und das Theater erneut auf seinen Bankrott zusteuerte. Es

---

<sup>42</sup> Vgl. dazu meine Ausführungen in Pargner 2005, Kapitel »Otto Falckenberg und Sybille Binder« (S. 85–89) und Kapitel »Falckenbergs Krise« (S. 90–92).

waren dies die Vorboten dessen, was auf das Theater in den Jahren des »Dritten Reichs« zukommen sollte.

### *Otto Falckenbergs Repertoire Anfang der Dreißigerjahre bis zum Ende des »Dritten Reichs«*

Schon um 1931 und verstärkt im »Dritten Reich« bekamen die großen klassischen Autoren erhebliches Gewicht im Repertoire Falckenbergs. Shakespeare war nach wie vor enthalten – unter Nationalsozialisten hatte man sich diesen genialen fremdländischen Autor mit der größten Selbstverständlichkeit als eigenen einverleibt und auf deutschen Bühnen erlaubt. Neben dessen bereits genannten Werken in den Inszenierungen Falckenbergs widmete sich der Regisseur ab 1931 folgenden Klassikern in der beginnenden dunklen Epoche der deutschen Geschichte: *Urfaust* von Goethe, *Die Räuber*, *Don Carlos*, *Kabale und Liebe*, *Maria Stuart* und nochmals *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* von Schiller, *Amphitryon* von Molière, *Minna von Barnhelm* von Lessing, *Gyges und sein Ring* von Hebbel und nochmals *Dantons Tod* von Büchner. Als spanischer Klassiker ist auch Lope de Vega mit Falckenbergs zweiter Inszenierung des *Don Gil* sowie seiner Inszenierung von *Was kam denn da ins Haus* zu nennen.

Falckenberg schätzte auch die volkstümliche Dramatik, etwa des österreichischen Schriftstellers Richard Billinger: seine Uraufführung von *Raubnacht* im Jahr 1931, seine Inszenierungen von *Goldene Pfennige* (d. i. *Stille Gäste*) im Jahr 1934 und *Der Gigant* im Jahr 1937 drehen sich auf eine bestimmte Weise um dämonisches Brauchtum, Reales wird in diesen Stücken mit Mysterien- und mit kultisch ekstatischen Bräuchen verbunden. Das Entfesseln von dämonischen Kräften interessierte Falckenberg während seines ganzen Theaterlebens. In diesem Zusammenhang ist auch die Dramatik von Max Mell zu nennen, sein *Nachfolge-Christi-Spiel* inszenierte Falckenberg im Jahr 1929, das *Spiel von den deutschen Ahnen* 1935. Von Alois Lippel unternahm er 1935 auch die Uraufführung des bäuerlichen Schauspiels *Der Passauer Wolf*, was ein großer Erfolg wurde.

Da Falckenberg im »Dritten Reich«, besonders seit Ende der Dreißiger-, Anfang der Vierzigerjahre von Münchner Nazis immer wieder aufgefordert wurde, mehr heitere Stücke zu spielen und den Überhang

an ernstesten Stücken abzubauen, lassen sich auch etliche Werke der leichten Muse im Gesamtrepertoire des Theaters feststellen. Er selbst inszenierte zum Beispiel 1943 von Friedrich Michael das komödiantische Theaterstück *Der blaue Strohhut* und im März 1944 von Lope de Vega *Was kam denn da ins Haus*. Von zeitgenössischen Autoren waren von Gerhart Hauptmann *Die Ratten* – 1932 noch mit Therese Giehse als Frau John – zu sehen, sowie ein Jahr später die Uraufführung seiner *Goldenen Harfe*, beides große Erfolge.

Man kann davon ausgehen, dass das freiheitliche und philanthropische Denken und Arbeiten Falckenbergs mit nationalsozialistisch verengtem, rassistischem Gedankengut unvereinbar war. Außerdem war sein eigener Sohn Wolfgang aufgrund seiner kognitiven Beeinträchtigung ständig in Gefahr, der nationalsozialistischen Euthanasie-Politik der diktatorischen Machthaber zum Opfer zu fallen. Falckenberg selbst bekam von Adolf Hitler, der ihn zum Tee ins Künstlerhaus eingeladen hatte, ausgeführt, dass man »unwertes Leben« vergasen müsse, wie dies nicht nur Wolfgang Petzet in seinem Buch *THEATER* erwähnt, sondern wie mir auch Falckenbergs Tochter, Bettina Titt-Falckenberg, erzählte.

Obwohl etliche seiner Aufführungen schon während der Zwanzigerjahre von völkisch gesinnten randalierenden Rowdies wegen seines »kulturbolschewistischen« Repertoires massiv gestört wurden und diese im menschenverachtenden Ton von Mächtgern-Cäsaren zunehmend die Bevölkerung und öffentliche Organe wie Presse, Behörden, universitäre Einrichtungen sowie auch die Kunst- und Literaturszene vereinnahmten, setzte Falckenberg sein Engagement für ein avantgardistisches und sozialkritisches Theater fort. Das hatte allerdings gleich zu Beginn des »Dritten Reichs« ein Ende, als die Nazis mit ihren »Säuberungsaktionen« die Kammerspiele um viele ihrer wertvollen und langjährigen Ensemblemitglieder brachten, die wegen ihrer jüdischen Wurzeln oder politischen Überzeugungen zur Flucht gezwungen waren, wie zum Beispiel Julius Gellner, Therese Giehse, Kurt Horwitz, Sybille Schloß, Karl Kyser und Ilva Günten, um nur einige zu nennen. Falckenberg selbst wurde im März 1933 für ein paar Tage verhaftet, weil er im Verdacht stand, konspirative Kontakte zu Moskau zu haben, wovon er ausführlich in seinem im Nachlass vorhandenen »Rechenschaftsbericht« zur Vorlage bei der Spruchkammer berichtet. Da der Verdacht nicht aufrecht zu erhalten war, wurde er wieder entlassen. Doch sollte er vorher unterschreiben, dass er fortan die Oberhoheit

über den Spielplan an die ›Kommission‹, d. h. an die nationalsozialistischen Mitglieder im Aufsichtsrat der Kammerspiele, übergebe, was Falckenberg geistesgegenwärtig mit dem Argument ablehnte, dass er das nicht könne, weil ihm das Theater nicht gehöre.

### *Falckenberg bleibt im »Dritten Reich« auf dem Posten*

Falckenberg schrieb in seinem Rechenschaftsbericht für das Military Government, dass er sich 1933 die Frage gestellt habe, ob er Deutschland verlassen und ins Ausland gehen solle. Doch weil er sein Theater – sein Lebenswerk – nicht aufgeben und den Nazis überlassen wollte, habe er sich für seinen Verbleib entschieden. Er nahm sich vor, »konzessionslose« künstlerische Arbeit zu machen,<sup>43</sup> wenn man ihn zu nichts zwingt, was gegen seine Gesinnung sei. Dass dies eine Illusion war und dass er mehr Konzessionen machen musste, als mit seinen Überzeugungen vereinbar war, musste er bald erfahren. Bis zum Zusammenbruch des »Dritten Reichs« sollten auch die Kammerspiele unter der Leitung Otto Falckenbergs nie wieder so frei ihr künstlerisches Programm gestalten können wie in der Zeit davor. Das heißt aber nicht, dass Falckenberg nicht darum gekämpft hätte, die Nazis – die den parteilosen Avantgardisten und »Kulturbolschewisten« in München unablässig beobachteten – aus der Leitung seines Theaters herauszuhalten. Auch gab er nicht gleich die Hoffnung auf, nicht doch wenigstens einige der entflohenen Personen aus seinem Ensemble wieder ans Theater zurückholen zu können, was aber letztlich nicht gelang. In dieser Sache hatte er im Februar 1934 einen Brief an Kurt Horwitz geschrieben, einen seiner wichtigsten, 1933 nach Zürich exilierten jüdischen Schauspieler. Dieser antwortete ihm am 17. Februar 1934:

Ich hoffe nun, dass sich Deine Verhandlungen mit den Behörden nicht allzulange verzögern, aber ich warte mit Geduld und hoffend, schon im Juli in die geliebte Stadt zurückkehren zu können. Die Möglichkeit, wieder die Bühne der Kammerspiele betreten zu können, wieder mit Dir arbeiten und in München leben zu können, erfüllt uns mit innigster Freude. Es fehlen mir die Worte, das aus-

---

<sup>43</sup> Vgl. Otto Falckenberg: *Rechenschaftsbericht*, in: Pargner 2005, S. 207.

zudrücken, was mich bewegt, wenn ich denke, dass vielleicht der Tag kommt, wo ich wieder in Deine lieben Augen blicken kann. – Ich weiss wohl, dass nicht immer alles leicht sein wird, aber die Heimat ist manches Opfer wert. Dass Du mir die Heimat wiedergibst, verpflichtet mich für mein Leben. –  
Wir grüßen Dich in Treue und tiefer Herzlichkeit!

Dein Dir, in Wahrheit ergebener Kurt<sup>44</sup>

### *Gegen Otto Falckenbergs Gesinnung: Rothschild siegt bei Waterloo*

Wie für alle Theater im »Dritten Reich«, so wurden auch für die Kammerstücke im Lauf der nächsten Jahre die Kontroll- und Einmischungsaktionen durch die Münchner nationalsozialistischen Schaltstellen immer drastischer. Sie passten auch genau auf, dass Falckenberg zur Wahl kam und ließen ihn in den Jahren 1933 bis 1936 persönlich abholen, wenn er bis wenige Minuten vor Ende des Wahltags noch nicht erschienen war.<sup>45</sup> Diverse Gauleiter in München waren aufgefordert, über Falckenberg politische Gutachten zu erstellen, mit der Absicht, ihn bei Hitler in Misskredit bringen und damit ausschalten zu können.

Falckenberg befand sich zunehmend im Abwehrmodus und versuchte, seine Auswahl an Stücken und deren Besetzung mit gebotener Diplomatie sowohl im Reichspropagandaministerium in Berlin als auch im Münchner Kulturrat durchzusetzen. Das gelang ihm meistens, manchmal aber auch nicht. Zu den bittersten Konzessionen Falckenbergs an die Nazis gehörte, dass ausgerechnet dieser Regisseur, in welchem die Münchner Nazis einen der »aktivsten Förderer des kultur bolschewistischen Theaters«<sup>46</sup> erblickten und der ihnen zudem unangenehm aufgefallen war, als er 1931 ein veröffentlichtes »Mahnwort«

<sup>44</sup> Kurt Horwitz an Otto Falckenberg, 17.2.1934. Nachlass Otto Falckenberg, Archiv, Deutsches Theatermuseum München. Der erwähnte Brief von Falckenberg an Horwitz befindet sich nicht im Nachlass Otto Falckenbergs.

<sup>45</sup> Vgl. Bericht des Sachbearbeiters Hänsel von der Ortsgruppe Hohenzollernplatz am 23.4.1938 an das Braune Haus. Nachzulesen in Pargner 2005, S. 200f. Zitiert aus Schriftgut im Bundesarchiv Berlin, Signatur 2200012325.

<sup>46</sup> Vgl. Bericht des Sachbearbeiters Hänsel von der Ortsgruppe Hohenzollernplatz am 23.4.1938 an das Braune Haus. Nachzulesen in Pargner 2005, S. 200f. Zitiert aus Schriftgut im Bundesarchiv Berlin, Signatur 2200012325.

gegen den »zügellosten Judenhass« neben Max Halbe, Ricarda Huch, Thomas Mann und Emil Pretorius und anderen namhaften Persönlichkeiten mitunterschieden hatte,<sup>47</sup> im Jahr 1936 gezwungen wurde, das antisemitische Hetzstück *Rothschild siegt bei Waterloo* von Wolfgang Eberhard Möller zu inszenieren.<sup>48</sup>



*Rothschild siegt bei Waterloo* von Eberhard Wolfgang Möller. Regie: Otto Falckenberg, Bühne: Eduard Sturm. E: 15.5.1936. Vorne sitzend: Friedrich Domin als Rothschild mit seinen Geschäftspartnern an der Börse (links: Axel von Ambesser, rechts von ihm Willem Holsboer). Deutsches Theatermuseum / Archiv, Nachlass Otto Falckenberg, Foto: Friedrichs.

Lange hatte sich Falckenberg dagegen gewehrt und darum gebeten, stattdessen ein Stück von Rehberg inszenieren zu dürfen. Doch in diesem Fall war nichts zu machen, erblickten die Nazis in Möller doch einen ihrer ideologischen Propheten, der in ihren Augen dichterisch Hochkarätiges zum neuen nationalsozialistischen Drama beizutragen hatte. Falckenbergs einzige Möglichkeit als Regisseur war, die anti-

<sup>47</sup> Vgl. *Antisemitismus? 125 Antworten aus Bayern*. Hg. von Richard Horlacher. 2. Auflage. Berlin 1931, S. 5f.

<sup>48</sup> Vgl. dazu das Regiebuch zu dieser Inszenierung. Nachlass Otto Falckenberg, Archiv, Deutsches Theatermuseum München.

semitische Hetze in dem Stück abzumildern, indem er das Satirisch-Tendenziöse zugunsten des Menschlich-Komischen zurücknahm. Die Wirkung des Stückes sei, so Falckenberg, »in einem matten harmlosen Gelächter verpufft[]«. <sup>49</sup> Anhand der Änderungen in seinem Regiebuch lässt sich nachvollziehen, dass er Möllers Text durch Streichungen nachweislich »entschärfte«, <sup>50</sup> was aber nichts daran ändern konnte, dass es ein antisemitisches Stück war, das Falckenberg an seinem Theater zeigte. Soviel zur konzessionslosen Kulturarbeit.

Nach der Uraufführung des Stücks war sich die – gleichgeschaltete – Presse einig, eine äußerst gelungene Inszenierung von Otto Falckenberg gesehen zu haben und feierte enthusiastisch deren Erfolg. Rezensent Dannecker etwa in der Abendausgabe des *Stuttgarter NS-Kuriers* vom 15. Mai 1936 hielt die Inszenierung für »schlechthin vollendet« und feierte den »ersten großen Durchbruch, den das nationalsozialistische dramatische Schaffen in der letzten Spielzeit auf den deutschen Bühnen unternommen hat«. <sup>51</sup> Mit dem Bühnenbild von Eduard Sturm, Falckenbergs Bühnenbildner während des NS-Regimes, der das Stück »auf einer drehbaren schiefen Ebene« spielen ließ, wodurch es »in einzelnen Bildern phantastische Wirkungen« erzielt haben soll, soll das Stück einer weiteren Rezension zufolge »zu einer Art ahasverischen Vision« geworden sein, und auch die Darsteller sollen ihr Spiel in gelungener Weise »dem visionären Rahmen angepaßt« haben. »Friedrich Domin als Rothschild wurde zum dämonischen Symbol jüdischer Raffgier, die mit einer Selbstverständlichkeit über Leichen geht, die sich ihrer Gemeinheit nicht einmal bewußt ist, weil ihr die Begriffe Ehre und Anstand einfach fremd sind.« <sup>52</sup> Welch Triumph für die Münchner Nazis über Falckenberg – und welche Schmach für den Regisseur der Avantgarde!

---

<sup>49</sup> Vgl. Otto Falckenberg: *Rechenschaftsbericht*, in Pargner 2005, S. 209.

<sup>50</sup> Vgl. dazu die Aufführungsanalyse; Anja Radler: *Politische Aspekte in Otto Falckenbergs Inszenierungen an den Münchner Kammerspielen zwischen 1933 und 1945 am Beispiel der Inszenierung Rothschild siegt bei Waterloo von Eberhard Wolfgang Möller*. Magisterarbeit am Institut für Theaterwissenschaft an der LMU München 2000.

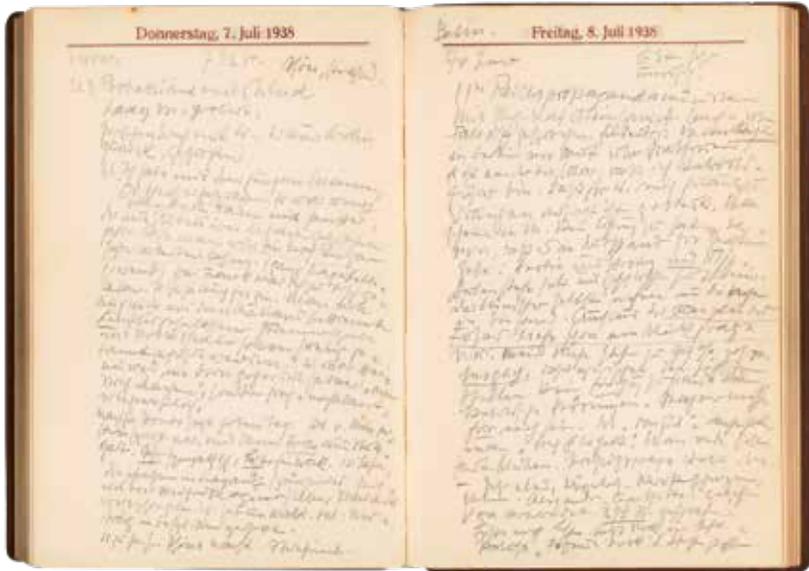
<sup>51</sup> Vgl. das Kritiken- und Fotokonvolut zu *Rothschild siegt bei Waterloo* im Nachlass Otto Falckenberg, Archiv, Deutsches Theatermuseum München.

<sup>52</sup> *Saarbrücker Zeitung*. 15.5.1936, anonym.

## *Übernahme-Versuch der Nazis 1938/39*

Den gefährlichsten Eingriff in seine Kompetenzen erlebte Otto Falckenberg zwei Jahre später, im Jahr 1938. Vorausgegangen war zunächst die Entlassung des Handschuhfabrikanten Röckl, obwohl dieser 1932 den vor dem endgültigen Bankrott stehenden Kammerspielen, die zu dieser Zeit keine Gagen mehr zahlen konnten und auf Teilung spielten, die entscheidenden Geldmittel zum Überleben gespendet hatte. Daraufhin war er 1933 von Oberbürgermeister Karl Fiehler mit der Neugründung der GmbH und der Neustrukturierung des Theaters beauftragt worden. Von seinem bisherigen kaufmännischen Leiter Adolf Kaufmann, zu dem weder Falckenberg noch das Ensemble Vertrauen hatten, trennte sich Falckenberg noch im Jahr 1932. Nach einem zunächst getätigten Fehlgriff in der Besetzung eines Nachfolgers fiel die Wahl, auf Röckls Vorschlag, auf Carl Theodor Glock als Verwaltungsleiter und zweitem Geschäftsführer. Der erste kaufmännische Geschäftsführer war nun auch Otto Falckenberg. Damit war das Theater zunächst wirtschaftlich gerettet, doch blieben die Nationalsozialisten in München, der Hauptstadt der Bewegung, weiterhin eine Bedrohung.

Einen besonders massiven Versuch unternahmen sie 1938/39, als sie Falckenberg aus dem Amt drängen und ihm sowohl die kaufmännische als auch die künstlerische Leitung entreißen wollten, um aus den Kammerspielen endlich ein Parteitheater machen zu können. Insbesondere der Stadtrat der NSDAP, Christian Weber, Anteilseigner an der Kammerspiele GmbH und Mitglied im Aufsichtsrat, sowie Ratsherr Paul Wolfrum – beide waren mit Gauleiter Adolf Wagner befreundet –, ließen nichts unversucht, die Kammerspiele unter nationalsozialistische Kontrolle zu bekommen. Weber bot Falckenberg zunächst eine hohe Gage, wollte aber selbst die alleinige Kontrolle über die Spielplangestaltung und Auswahl der Engagements haben. Falckenberg lehnte ab. Wolfrum, dem es inzwischen gelungen war, Glock wegen angeblicher Unkorrektheiten zu entlassen, versuchte im Mai 1938, Falckenberg das Amt des kaufmännischen Leiters zu entziehen, um es selbst zusätzlich zum Amt des Verwaltungsleiters zu übernehmen. Falckenberg nahm dies zum Anlass, im Juli 1938 im Reichspropagandaministerium in Berlin, wo man über Wolfrums eigenmächtiges Vorgehen höchst erzürnt war, vorzusprechen. In seinem Tagebuch notiert er nach seiner Rückkehr am 8. Juli 1938:



Doppelseite aus dem Tagebuch von Otto Falckenberg, rechts sein Eintrag vom 8.7.1938. Deutsches Theatermuseum / Archiv, Nachlass Otto Falckenberg.

## 11 h Reichspropagandaministerium

Mit Reg.-Rat {Kleinschmidt}<sup>53</sup> lange über Fall k[aufmännische] Ltg. gesprochen. Eindeutig: Man kocht in Berlin vor Wut über Wolfrum. Es ist eindeutig klar, daß ich Betriebsführer bin. Daß Hr. W[olfrum] mich hinauszudrängen versucht ist grotesk. [...] Berlin stehe fest und geschlossen hinter mir. Der Minister selbst nehme nun die Sache in die Hand. Auch aus der Kanzlei des Führers liege schon eine Rückfrage vor.<sup>54</sup>

Nach fortgesetztem Kompetenzgerangel und weiteren Versuchen, Falckenberg einzuschüchtern, schrieb dieser – zu jener Zeit hatte er noch keinen Rückhalt in der Münchner Stadtverwaltung – am 25. Oktober 1938 an Oberbürgermeister Fiehler einen ultimativen neunzehnzeiligen Brief, in dem er die unhaltbare Situation und die Unmöglichkeit, sei-

<sup>53</sup> Lesart unsicher.

<sup>54</sup> Otto Falckenberg: *Tagebuch*, Auszug des Eintrags vom 8.7.1938. Nachlass Otto Falckenberg, Archiv, Deutsches Theatermuseum München.

ne Arbeit an diesem Theater unter diesen Umständen weiterführen zu können, ausführte. Er drohte damit, zusammen mit seinem Ensemble das Theater zu verlassen, sollte man ihm die uneingeschränkte Führung seines Theaters entziehen wollen. Doch bereits am 1. September 1938 war Fiehler vom »Führer« auf den Berghof einbestellt worden – vermutlich zur Klärung jener in Falckenbergs Tagebuch erwähnten »Rückfrage«. Seinem Bericht zufolge hatte Fiehler den Befehl erhalten, Wolfrum, der laut Hitler als kaufmännischer Leiter völlig ungeeignet sei und dem es auch nicht zustehe, Falckenberg in seine Geschäfte oder in seine künstlerische Arbeit dreinzureden, aus dem Verkehr zu ziehen. Falckenberg sei volle Freiheit zu gewähren, eine Freiheit, die die Berliner Theater auch hätten. Und wenn das Geld nicht reiche, müsse eben die Stadt Zusatzmittel geben. Falckenberg müsse unbedingt in der Stadt gehalten werden.<sup>55</sup> So sicherte ihm bizarrerweise der Führer höchstpersönlich nicht nur seine Stellung als künstlerischer und betrieblicher Leiter des Theaters, sondern stellte das Theater 1939 durch dessen Übernahme in städtischen Besitz auch wirtschaftlich sicher.<sup>56</sup>

Das alles hatte seinen Preis und brachte Falckenberg besonders nach dem Krieg trotz aller Ruhmeslieder, die über ihn gesungen wurden, um die verdiente Ehrung seines Namens und seiner Verdienste als Theatermann. Dabei spielte es auch eine Rolle, dass sich Falckenberg, der sein Theater nicht aufgeben wollte, den Ehrungen Hitlers nicht entziehen konnte – etwa der Verleihung der Goethemedaille oder auch dem »Geschenk« eines großen Theaterneubaus im »pompösen, reichsklassizistischen« Stil<sup>57</sup> – der wegen des Ausbruch des Zweiten Weltkriegs zu Falckenbergs großer Erleichterung dann doch nicht umgesetzt werden konnte. Von einem der Überraschungsbesuche Hitlers bei Falckenberg berichtet zum Beispiel Falckenbergs Tagebuch-Eintrag vom 3. Mai 1938:

5 [Uhr] in die Stadt. Ulrich, Hasse.  
Dort Tel., daß heute d. Führer  
in Don Gil kommt.  
Fühle mich sehr elend.

<sup>55</sup> Fiehlers Report seines Besuchs beim Führer ist zur Gänze nachzulesen bei Pargner 2005, S. 194. Dort zitiert nach Kulturamtsakten im Stadtarchiv München, Signatur KA 219.

<sup>56</sup> Vgl. Pargner 2005, Kapitel »Theaterarbeit im Dritten Reich« (S. 180–205).

<sup>57</sup> Vgl. Petzet 1973, S. 259f.

7 im Büro.  
Punkt 8 kommt d. Führer.  
Vorstellung gut.  
½ 9 – ½ 10 Müller.  
[...]  
In d. Pause Führer begrüßt,  
der begeistert über die Vorstellung  
ist. Umbau: das Theater muß  
sein Schmuckkästchen werden.  
½ 12 Künstlerhaus auf Einladung  
des Führers.<sup>58</sup>

### Ausblick

Dass Falckenberg, der nie NSDAP-Mitglied war, aus dem Entnazifizierungsverfahren, dem er sich nach dem Krieg stellen musste, als »nicht betroffen« hervorging, hat ihm für seine Zukunft nichts mehr genützt, denn vom Military Government ist es ihm dennoch verwehrt worden, an die Kammerspiele zurückzukehren. In München hätte er außerdem nur noch als Gastregisseur arbeiten dürfen. Auch wenn er aus gesundheitlichen Gründen sein früheres Amt gar nicht mehr hätte ausüben können – er starb am 2. Weihnachtsfeiertag 1947 in seinem letzten Wohnsitz in Starnberg – hat er diese Weisung der Amerikaner für einen Rechtsbruch und eine unerträgliche Schmähung gehalten.<sup>59</sup>

Doch wie man auch immer darüber urteilen mag, eines bleibt eine Tatsache: Falckenberg war einer der größten Regisseure seiner Zeit, für den das Wichtigste am Theater der Schauspieler war. Als Entdecker und Weiterentwickler hat er sich ihm voll und ganz gewidmet und ihn geformt, ohne ihn zu zwingen, hat ihn, behutsam lenkend, seine Rolle selbst finden lassen. Nicht zu Unrecht galten die Kammerspiele als die Pflanzstätte des Schauspielernachwuchses in Deutschland. Darüber hinaus hatte er die Fähigkeit, große Talente an seinem Theater über lange Zeiträume zu halten. Die Liste der Namen, die das schauspieleri-

---

<sup>58</sup> Otto Falckenberg: *Tagebuch*, Eintrag vom 3.5.1938. Nachlass Otto Falckenberg, Archiv, Deutsches Theatermuseum München.

<sup>59</sup> Vgl. dazu Pargner 2005, Kapitel »Entnazifizierung und Spruchkammerverfahren« (S. 206–213).

sche Profil dieses Theaters ausmachten, ist endlos.<sup>60</sup> Falckenbergs Art, seine Schauspieler zu einem Zusammenspiel zu bringen, so dass jener Ensemblegeist, für den das Theater stand, sich entwickeln konnte, ist legendär. Axel von Ambesser, der selbst bei Falckenberg während des »Dritten Reichs« engagiert war, fasste dies in folgende Worte:

Und das war bestimmt das große Geheimnis: [...] er belehrte niemanden, er ermutigte, er lockte, er liebte die Schauspieler, er liebte das Theater, er hatte eine ideal großartige Vorstellung von dem Kunstwerk, das er schaffen wollte und schmeichelte es den Mitarbeitern ab. Er hat fast nie gelehrt. Es gibt auch Leute, die lehren. Erich Engel war ein großer Regisseur und war gleichzeitig [ein] ziemlich strenger Lehrer. Das war Falckenberg nicht. Aber er war der poetischste der Regisseure, die ich in meinem Leben kennengelernt habe.<sup>61</sup>

Abschließend noch einige Bemerkungen zu der von Petzet 1944 herausgegebenen Biografie *Otto Falckenberg. Mein Leben – Mein Theater*, die er zusammen mit Falckenberg erarbeitete. Es war Falckenbergs und Petzets großer Fehler, dieses Buch noch während des doch absehbaren Zusammenbruchs des NS-Regimes herausgegeben und sich deshalb veranlasst gesehen zu haben, wichtige jüdische Künstler und Künstlerinnen, Dramaturginnen und Dramaturgen etc., die zum Ruhm und Überleben des Theaters erheblich beigetragen hatten, wegzulassen. Sicherlich ist die in der Biografie wiedergegebene und von Petzet festgehaltene persönliche Rückschau Falckenbergs auf seinen Werdegang und auf »seine« Kammerspiele, sowie auch auf Falckenbergs ausführliche Darlegung seiner künstlerischen Anschauungen von großem in-

---

<sup>60</sup> Zumindest einige seien an dieser Stelle genannt: Erwin Faber, Grete Jacobsen, Hans Carl Müller, Maria Newes, Margarethe Koeppke, Walter Lantzsch, Sybille Binder, Elisabeth Bergner, Hans Schweikart, Heinz Rühmann, Otto Framer, Richard Kellerhals, Ewald Kalser, Max Schreck, Therese Giehse, Kurt Horwitz, Käthe Gold, Horst Caspar, O. E. Hasse, Friedrich Domin, Marianne Hoppe, Elisabeth Flickenschildt, Ferdinand Marian, Richard Révy, Axel von Ambesser, Carl Wery, Maria Nicklisch, Eva Lissa, Gundel Thormann, Paula Denk, Edith Schultze-Westrum, Inge Birkmann, Heinrich Sauer, Charles Regnier, Melanie Horeschovsky, Gusti Wolf.

<sup>61</sup> Zitiert nach *Große Münchner Theaterzeit. Zum 100. Geburtstag von Otto Falckenberg*. Sendung des Bayerischen Rundfunks vom 4.10.1973. Sendeleitung: Ria Hans.

formativen Wert. Deshalb wurde auch im vorliegenden Beitrag häufig darauf zurückgegriffen. Die besagten Weglassungen sorgten jedoch zu Recht für Empörung,<sup>62</sup> auch im Freundeskreis erregte dieser Punkt großes Bedauern. Spontan schrieb zum Beispiel der Maler, Grafiker und Schriftsteller Rolf von Hoerschelmann am 21. Mai 1944 dem Freund, dass er das Buch »so gehaltvoll, interessant und amüsant [findet] wie ich lange keines in der Hand gehabt habe!« Doch bedauerte er in seinem Brief vom 3. Juni 1944 ausdrücklich, dass viele große Namen keine Erwähnung in der Biografie fänden, weshalb er dem Brief ein gezeichnetes Epitaph mit den Namen von Sybille Binder, Elisabeth Bergner, Therese Giehse, Erwin Kalser und Kurt Horwitz beifügte. Auch an den Seher, Mystiker und Schriftsteller Alfred Schuler erinnert er Falckenberg: »Schade, dass Du nicht erwähnst, dass Alfred Schuler in den Kammerspielen aufgetreten ist. Er war in einem Mysterienspiel. Anschliessend kam er auch in die Akropolis. Er sprach in ganz grossartigem Stil!«<sup>63</sup> Zwar hat Petzet in seinem bereits mehrfach erwähnten Buch über die Kammerspiele diese und viele andere Persönlichkeiten nachträglich gewürdigt. Doch bleibt das verfälschte Bild, das in der Biografie entstanden ist, für immer ein schwerwiegender Makel des Buches und seiner beiden Autoren.

In den letzten Jahren wurde der im Deutschen Theatermuseum verwahrte Teilnachlass von Otto Falckenberg durch Schenkungen sowie durch die testamentarische Verfügung seiner 2020 verstorbenen Tochter Bettina Titt-Falckenberg erheblich angereichert, das Nachlassverfahren hat im Herbst 2023 seinen Abschluss gefunden. Es wird viele Jahre dauern, bis das neu hinzugekommene Archivmaterial – eine wichtige Quelle für die weitere Erforschung der Geschichte der Kammerspiele und all jener Persönlichkeiten, die sie geprägt haben – einschließlich Otto Falckenberg – aufgearbeitet sein wird.

---

<sup>62</sup> Vgl. dazu die Ausführungen inklusive aller Quellennachweise in Pargner 2005, Kapitel »Die Biografie« (S. 202–205).

<sup>63</sup> Beide Briefe von Rolf von Hoerschelmann befinden sich im 2023 erfolgten Zugang des umfassenden Archivmaterials aus Falckenbergs Nachlass.