
**Zwischen Neubeginn und Tradition:
Das Bayerische Staatsschauspiel in den
1950er Jahren**
**Untersuchungen zum Spielplan der
Intendanten Alois Johannes Lippl und
Kurt Horwitz**

Martin Ecker



München 2006

**Zwischen Neubeginn und Tradition:
Das Bayerische Staatsschauspiel in den
1950er Jahren
Untersuchungen zum Spielplan der
Intendanten Alois Johannes Lippl und
Kurt Horwitz**

Martin Ecker

Dissertation
an der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von
Martin Ecker
aus Weiden i.d.Opf.

München, den 28.12.06

Erstgutachter:

Zweitgutachter:

Tag der mündlichen Prüfung:

Prof. Dr. Jürgen Schläder

Prof. Dr. Günter Erken

14.02.2005

Es war spätabends, als K. ankam.

Ich danke allen, die an der Entstehung der vorliegenden Arbeit beteiligt waren. In erster Linie gebührt mein Dank Prof. Dr. Jürgen Schläder, der durch seine unermüdlichen Anregungen und seine Kritik großen Anteil vor allem an der methodischen Anlage der Arbeit hat. Des Weiteren bedanke ich mich bei Prof. Dr. Michael Körner, dem ich einzelne Kapitel meiner Arbeit im Rahmen eines Oberseminars vorstellen durfte und dem ich wertvolle Anregungen verdanke. PD Dr. Monika Woitas verdanke ich Hinweise zur Geschichte des Tanzes nach 1945.

Beim Bayerischen Staatsschauspiel bedanke ich mich für die Nutzung der Theaterbibliothek. Rudolf Gretscher, der Bibliothekar des Bayerischen Staatsschauspiels, stand mir durch seine konstruktive und kooperative Art stets hilfreich zur Seite.

Auch dem Deutschen Theatermuseum schulde ich Dank, allen voran der Leiterin der Bibliothek, Hildegard Fryda, für zahlreiche Hinweise, aber auch Frau Gabriele Jäckl von der Fotoabteilung und Frau Andrea Hauer vom Rezensionsarchiv. Für die Möglichkeit zur Recherche bedanke ich mich bei den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Maison Jean Vilar in Avignon und der Inathèque de France in Paris.

Für die technische Unterstützung bei der Erstellung des Manuskriptes bedanke ich mich bei der consense public relations gmbh.

Meiner geliebten Manuskriptleserin gilt mein herzlichster Dank, ebenso wie allen, die mich über die Jahre ermutigt haben.

Gliederung

1. Einleitung.....	8
2. Die 50erJahre: Kontinuität und Wandel im Theater der Bundesrepublik.....	19
2.1 Die 50er Jahre: Erfahrungen und Mythen.....	19
2.2 Kontinuitäten und Brüche? Das Theater der Bundesrepublik Deutschland in den 50er Jahren im Blick der Theatergeschichte.....	32
2.3 Strukturen des deutschen Theaters der fünfziger Jahre	38
3. Ein Theater der 50er Jahre: Theaterbau, Personal, Spielplan.....	46
3.1 Kellertheater und Palast: Der Spielort des Bayerischen Staatsschauspiels 1948 bis 1958....	46
3.1.1 Der Wiederaufbau des Residenztheaters oder: Die Verschwender	50
3.2 Zur Personal-Struktur des Staatsschauspiels.....	56
3.2.1 Kurt Horwitz: Der Mann, der aus dem 19. Jahrhundert kam	58
3.3. Spielplankonzepte und Spielpläne	64
3.3.1 Spielpläne unter der Intendanz von Alois Johannes Lippl.....	64
3.3.1.1 Die Zeit ist aus den Fugen (1948/49).....	64
3.3.1.2 Frauen – Rollen (1949/50).....	68
3.3.1.3 Zwischen zwei Bühnen (1950/51)	70
3.3.1.4 Ein Schwacher Erstling ist einer zu viel (1951/52)	73
3.3.1.5 Der Intendant geht leise (1952/53).....	75
3.3.2 Spielpläne unter der Intendanz von Kurt Horwitz	78
3.3.2.1 Bürger und moderne Welt (1953/54).....	78
3.3.2.2 Große Persönlichkeiten (1954/55)	80
Exkurs: Rudolf Noelte.....	82
3.3.2.3 Shakespeare vorne und hinten (1955/56).....	85
3.3.2.4 Es wird komisch (1956/57).....	87
3.3.2.5 Tu's nicht ohne Humor oder Der Intendant resigniert (1957/1958)	89
3.3.3 Das Staatsschauspiel präsentiert (sich)	91
3.4 Ergebnisse: Das Repertoire zwischen 1948 und 1958.....	95
3.4.1 Zur Repertoirebildung.....	95
3.4.2 Das Repertoire unter Alois Johannes Lippl (1948 bis 1953)	96
3.4.3 Das Repertoire unter Kurt Horwitz (1953 bis 1958).....	98
4. Inszenierungen im Kontext zeitgenössischer Diskurse	103
4.1 Christliche Theaterpolitik im Staatsschauspiel.....	103
4.1.1 Bayerische Kulturpolitik	103
4.1.2 Alois Johannes Lippl: Der politische Theaterintendant	110
4.1.3 <i>Das heilige Experiment</i> 1949 und <i>Die begnadete Angst</i> 1951: Christliche Erneuerung als Elemente Christlicher Theaterpolitik.....	112
4.1.4 Die Abberufung des Intendanten als Politikum	124
4.2 Bayerisches Bildungstheater	128
4.2.1 Zur Genese von „Bildung“ und „Kultur“ als Teil bürgerlicher Semantik.....	128
4.2.2 Das Theater als Ort der Bildung.....	132
4.2.3 Fritz Kortners <i>Faust</i> 1956.....	135
4.2.4 Alois Johannes Lippls <i>Die Pfingstorgel</i> 1951	145
4.3. Kunst-Inseln am Bayerischen Staatsschauspiel	153
4.3.1 Heinz Hilperters der <i>Gesang im Feuerofen</i> 1951	156
4.3.2 Gustav Rudolf Sellners <i>Prinz Friedrich von Homburg</i> 1956.....	162

4.4. Moderne, Fortschritt und Restauration im Theater der 50er Jahre am Beispiel des Bayerischen Staatsschauspiels.....	168
4.4.1 Modernes, konservatives Theater	170
4.4.1.1 Jürgen Fehlings <i>Maria Magdalene</i> 1948	172
4.4.1.2 Ernst Ginsberg <i>Die Soldaten</i> 1953	180
4.4.2 Modernes, progressives Theater.....	184
4.4.2.1 Jean Vilar – <i>Prinz Friedrich von Homburg</i> 1952.....	185
5. Zusammenfassung.....	197
6. Literaturverzeichnis	205

1. Einleitung

Fast am Ende wird der Verräter von den Mitgliedern des Gesangsvereins im Wald liquidiert. Der Ausflug der Spießbürger in den Wald endet in der Katastrophe. Sie sind, angeführt von ihrem Hauptmann, einem feinen Intellektuellen, allesamt auf die schiefe Bahn geraten. Was ein trotziger Ausstieg aus der Gesellschaft sein sollte, wird zum organisierten Terror. Und eines wird klar: Die Geschichte geht weiter, auch nachdem alle tot sind. Fritz Kortner inszenierte 1953 am Münchner Residenztheater Friedrich Schillers Sturm und Drang Drama *Die Räuber* als Parabel auf die deutsche Gesellschaft der 30er Jahre. Spiegelberg, Schweizer, Grimm, Razmann, Schufferle, Roller, Kosinsky und Schwarz sind keine Schwerverbrecher, die ohnehin nichts zu verlieren hätten, sondern Kleinbürger, die zunächst nörgelnd am Rande der Gesellschaft stehen, in der sie leben. Sie sind keine Revolutionäre, sondern eben ein braver „Gesangsverein in der Illegalität“, wie das Walter Maria Guggenheimer in seiner Kritik für die Süddeutsche Zeitung feststellte.¹

Gaudeamus igitur singend begehen sie ihren kleinen Ausflug, der sie mehr und mehr von der Gesellschaft und ihren moralischen Maßstäben entfernt. Am Ende hörte man „wörtlich den SS-Hauptsturmführer, der zynisch, in Gehorsams Namen, fremde Schuld aufs eigene, nicht vorhandene Gewissen nimmt“, und sah dazu Hermann, den Handlanger von Franz Moor, auch er nur ein Helfer ohne eigenes Gewissen, als dirigierte Puppe über die Bühne staksen.

Und ausgerechnet Spiegelberg, die von Schiller angelegte jüdische Figur im Stück, wird am Ende auf diese ausgestellte, jede Würde vermissen lassende Weise liquidiert. Das konnte 1953 nur als Metapher auf die gerade erst vergangene deutsche Geschichte verstanden werden: Die zum gewissenlosen Mob gewordenen Bürger töten ihre jüdischen Mitbürger, weil jemand, der Hauptmann, es befiehlt: „Schafft mir diesen aus den Augen!“² Der Gehorsam ersetzt das Gewissen:

„Wie hatte das in Fröhlichkeit begonnen, mit Tschingdara in den Wald marschiert: und wie wird im Wald nun nächstens umgelegt!“³

Kortner inszenierte in der Räuberbande, nicht in *Die Räuber*, die Geschichte des Nationalsozialismus. Karl Moor war aber kein Adolf Hitler oder Joseph Goebbels, sondern auch nur ein Mitläufer, der an seiner Rolle Gefallen findet und sein Gewissen verliert.⁴

¹ Die Diskussion über geänderte Eigentumsverhältnisse etwa wird – „psch, psch“ abgebrochen. Räuber wie du und ich, Süddeutsche Zeitung, 25.11.1953. Räuber wie du und ich, Süddeutsche Zeitung, 25.11.1953.

² Im Dramentext wird der Satz nach Spiegelbergs Tod über den Leichnam gesprochen. Schiller, *Die Räuber*, S. 107. Bei Kortner jedoch lebt Spiegelberg noch als der Satz gesprochen wird, *Räuber wie du und ich*, Süddeutsche Zeitung, 25.11.1953.

³ *Räuber wie du und ich*, Süddeutsche Zeitung, 25.11.1953.

⁴ Fritz Kortners radikaler Zugriff auf Klassiker war bei Kritik und Publikum bekannt. Der Rezensent der Produktion, Walter Maria Guggenheimer, ein linker Liberaler, der der Gruppe 47 angehörte und mit den *Frankfurter Heften* arbeitete, beginnt denn auch seine Besprechung mit einer generellen Einordnung Kortners: „Schillers *Räuber* glaubte man zu kennen. Ein verzeihlicher Irrtum: ein Irrtum immerhin, wie Kortner im Residenztheater zeigt. Das kommt daher: er kann die Klassiker nicht pflegen. Dazu sind sie, so meint er wohl, nicht

1929 hatte der Regisseur Karl Hans Böhm am Staatsschauspiel in München eine Inszenierung präsentiert, die sich stark an Max Reinhardt und dessen „Schöpferischer Regie“ sowie Elementen des Expressionismus orientierte. Die Massenszenen mit den Räubern wurden rhythmisch choreographisch gestaltet. Lichtregie unterstützte die Aussage der Inszenierung.⁵ Die illusionistische Bühne wurde aufgehoben⁶. Grund für den Rezensenten der Münchner Neuesten Nachrichten, Tim Klein, zu urteilen: „Mit Schiller ist grausam verfahren worden [...] Wir wollen aber Friedrich Schiller sehen und hören und nicht den Herrn Regisseur.“⁷

Karl Hans Böhm hatte 1929 offensichtlich eine Inszenierung auf die Bühne gebracht, die weniger politisch als ästhetisch, im zeitgenössischen Diskurs über Werktreue und Regietheater, problematisch gesehen wurde.

Böhm ließ Spiegelberg als „Tollhäusler“ auftreten⁸, ein Verrückter, dessen Handlungen deshalb nicht moralisch gewertet werden konnten. Für Böhm stand zudem der Konflikt Franz und Karl Moor im Mittelpunkt, wobei der Schwerpunkt eindeutig auf der Figur des Franz lag.⁹ Der Spiegelberg war nur eine Randfigur in Böhms Konzept.

Alexander Golling präsentierte 1939 am Bayerischen Staatsschauspiel in *Die Räuber* Spiegelberg als eine jüdische Karikatur:

„Völlig füllte Rudolf Vogel die Rolle des Spiegelberg. Er charakterisiert diesen feigen Verbrecher und Zotenfreund, für den das Luderleben die einzig mögliche Daseinsform ist, von seiner jüdischen Rassenzugehörigkeit her ohne die Schillersche Anlage der Figur zu übersteigern.“¹⁰

Unter Hinweis auf die werktreue Umsetzung der Vorlage wird in Gollings Inszenierung eine rassistische Determination behauptet und Schiller zugleich ins antisemitische Lager vereinnahmt. Spiegelberg ist Jude und als Jude kann er nur feige und moralisch verwerflich sein, ein „Aufwiegler“¹¹. Das ist es, was die Kritik feststellte und was die Inszenierung zeigen wollte.

krank genug. Er führt sie nicht auf, er führt sie vor, vor unsere Zeit. Dann heißt's bestehen: manchmal fürs Werk, immer für uns.“ *Räuber wie du und ich*, Süddeutsche Zeitung, 25.11.1953.

⁵ Franz und Herrmann wurden von oben mit einem Schweinwerfer in einen Lichtkegel gestellt und durch die dadurch entstehenden halbdunklen, zwielichtigen Gesichter eine dramatische Wirkung erzielt, ein typisches Verfahren der Lichtregie der Avantgarde. Klein, *Münchner Neueste Nachrichten*, 5.10.1929.

⁶ So sah man etwa den Alten Moor abgedunkelt im Hintergrund sitzen, während im Vordergrund seine Ermordung geplant wurde.

⁷ Klein, *Münchner Neueste Nachrichten*. Georg Jacob Wolf sah in der *Münchner Zeitung* vom 4.10.1929 hingegen den Versuch das alte Pathos durch ein neues zu ersetzen als zwar nachvollziehbar aber gescheitert an. Ebda.

⁸ Gespielt von Rudolf Vogel, „ein unbekannter Name, das macht nichts aus“, so der Rezensent Klein, ebda.

⁹ Wolf, *Münchner Zeitung*, 4.10.1929.

¹⁰ Karl Ude, *Franz Moor und die Räuber*, *Münchner Neueste Nachrichten*, 1.10.1939.

¹¹ Braun, *Die Räuber*.

Alexander Golling stellte in direkter Übernahme nationalsozialistischer Ideologie Spiegelberg als rassistisch determiniertes jüdisches Monster auf die Bühne.¹²

Spiegelberg als Irrer, Spiegelberg als rassistisch determiniertes Monster und schließlich Spiegelberg als Außenseiter: Drei Deutungen von Schillers Räuber-Figur aus drei verschiedenen historischen Epochen, der Weimarer Republik, dem Dritten Reich und der Bundesrepublik; drei Interpretationen aus Inszenierungen des Bayerischen Staatsschauspiels aus 25 Jahren; drei höchst unterschiedliche Zugriffe auf den Dramen-Text, die Bühnenästhetischen Möglichkeiten und das Deutungsangebot. Und gleichzeitig drei Inszenierungen, deren personelle und ästhetische Kontinuitäten und Brüche über die politischen Systeme hinweg offenbar werden. Die Biographien von Fritz Kortner, Alexander Golling und Rudolf Vogel mit ihren höchst unterschiedlichen Bezügen zur Weimarer Republik, dem Nationalsozialismus und der Bundesrepublik sind dabei ebenso signifikant wie die Auseinandersetzung mit ästhetischen Konzepten wie Avantgarde, Regietheater, nationalsozialistischer Bombast-Ästhetik und Propaganda in Kortners Inszenierung. Und auch die Deutungsebene der drei Inszenierungen steht in einem unlösbaren Interdependenz-Verhältnis. Elemente des Wandels und Elemente der Kontinuität stehen untrennbar nebeneinander, ja vermischen sich zu einem künstlerischen Ganzen.

Diese Vermischung von Kontinuität und Wandel ist ein Signum des Theaters wie auch der Gesellschaft der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren. Nicht nur das Theater in der Bundesrepublik dieser Zeit steht unauflösbar in einem komplexen Gebilde aus Kontinuität und Wandel. Die Bühnenästhetischen Konzepte, die Rolle des Regisseurs und der Darsteller, die Funktion der Institution Theater und die traditionellen Sichtweisen auf einzelne Figuren und Stückaussage in ihren historischen Bezügen stehen unlösbar und unsichtbar im Hintergrund, wenn man Inszenierungen aus dieser Zeit betrachtet. Ein dichtes Geflecht von Beziehungen besteht zwischen den drei eingangs betrachteten Inszenierungen. Sie sind unlösbar miteinander verbunden und aufeinander bezogen.¹³ Bewusste Brüche mit theatralen Traditionen stehen neben traditionellen ästhetischen Lösungen. Diese Dialektik von Brüchen und Traditionen, von

¹² Das ausgerechnet der später so beliebte komische Theater-, Film- und Fernsehschauspieler Rudolf Vogel nach 1929 wiederum den Spiegelberg, diesmal jedoch in extrem anderer Weise spielt, ist nur ein weiterer Beleg für den komplexen Zusammenhang von Kontinuitäten und Wandel. Die gesamte Inszenierung von 1939 ist ein Beispiel für die nationalsozialistische Theater-Ästhetik: Golling spielte den Franz Moor als Kraftmenschen, der die Inszenierung allerdings in ein gewaltige Schiefelage brachte, wie die Kritik bemerkte. Hanns Braun, Die Räuber, Münchner Zeitung, 30.9./1.10.1939. Die antisemitische Deutung und Präsentation des Spiegelberg steht in engem Kontext zur Propaganda dieser Jahre etwa zu Veit Harlans Propaganda-Film von 1939/40 *Der ewige Jude*, in dem ebenfalls die Determination der „jüdischen Rasse“ in widerlichsten Bildern behauptet wurde.

¹³ Selbstverständlich liefert nicht nur der synchrone Schnitt aufschlussreiche Ergebnisse. Auch der Vergleich von Kortners Inszenierung von *Die Räuber* etwa mit Gründgens' Deutung des Stückes von 1951 in Düsseldorf ist aufschlussreich.

Kontinuitäten und Wandel im Theater ist für das Theater der fünfziger Jahre ebenso konstitutiv wie weitgehend unerforscht.

Die Geschichte des Theaters der Bundesrepublik in den Jahren nach 1949 scheint in ihren Grundzügen bekannt¹⁴, ästhetische und inhaltliche Entwicklungen ausgewiesen.¹⁵ Im Wesentlichen wird das Theater dieser Jahre dabei als weitgehend „restaurativ“¹⁶ und von einem „Kunstinsel-Denken“¹⁷ beschrieben, die Funktion des Theaters als Ort der Bildung¹⁸ und der Repräsentation¹⁹. Noch immer allerdings ist die Theaterhistoriographie über die fünfziger Jahre²⁰ geprägt von Arbeiten, die in Paradigmen der politischen historischen Forschung argumentieren, die inzwischen überholt sind, und damit einer differenzierteren Betrachtung den Weg verstellen. In der Zeitgeschichte kommen dem Theater entsprechend pauschale Zuschreibungen zu: „Das Theater war ein höchst dynamischer und unverzichtbarer Teil der Kultur der Nachkriegszeit“, so der Politikwissenschaftler Kurt Sontheimer in seiner Studie über die „Adenauer-Ära“.²¹ Und weiter: „Die Theaterkultur der Adenauer-Ära war eine tragende Säule des Kulturlebens der neuen Bundesrepublik.“²² Auch Hans-Peter Schwarz sieht das Theater in der Ära Adenauer „auf einem unangefochtenen Höhepunkt“.²³ Das von Sontheimer zitierte Verdikt Friedrich Lufts der „volle[n] Häuser, geistige[n] Leere“ allerdings bleibt damit unwiderlegt.²⁴ Die Beschaffenheit der tragenden Säule Theater bleibt jedoch in der Forschung weitgehend unhinterfragt.

Die vorliegende Arbeit möchte, ausgehend von einer quantitativen Datenbasis am Beispiel des Bayerischen Staatsschauspiels, der Beschaffenheit des Theaters der fünfziger Jahre näher kommen. In einem weiteren Schritt sollen einzelne Inszenierungen in den theaterästhetischen und zeithistorischen Diskurs in Kontext gesetzt werden. Dabei soll die Interdependenz unterschiedlicher und gegensätzlicher historischer Phänomene aufgezeigt werden und die damit verbundene öffnende Perspektive für eine Geschichte des Theaters der Bundesrepublik am Beispiel des Bayerischen Staatsschauspiels zwischen 1948 und 1958 fruchtbar gemacht werden. Gleichmaßen werden Muster von Kontinuität und Diskontinuität sichtbar, die weder „ex post“

¹⁴ Gesamtdarstellungen von Daiber, Deutsches Theater seit 1945; Mertz, Das gerettete Theater.

¹⁵ Fischer-Lichte, Theater seit den 60er Jahren. Für das DDR-Theater: Stuber, Spielräume.

¹⁶ Simhandl, Theatergeschichte, S. 289.

¹⁷ Mertz, Theater, S. 13.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Glaser, Kultur, S. 286.

²⁰ Ich gebrauche hier den Begriff „fünfziger Jahre“ oder „50er Jahre“ nicht als chronologischen Begriff, sondern als Kennzeichnung der Periode von 1948 bis 1958.

²¹ Sontheimer, Die Adenauer-Ära, S. 147. Sontheimer belegt das an einer Verdopplung der Zuschauerzahlen zwischen 1949 und 1956 von 11 auf 20 Millionen.

²² Ebd.

²³ Schwarz, Die Ära Adenauer, S. 378.

²⁴ Ebd.

noch „ex ante“ normativ gewertet werden sollen.²⁵ Mit dieser Beschreibung sollen Widersprüche rekonstruiert und Pauschalisierungen vermieden werden. Phänomene von Wandel und Kontinuität sollen wertfrei als gleichberechtigte und integrale Bestandteile einer historischen Betrachtung in den Blick genommen werden, um damit einer Historisierung der behandelten Epoche näher zu kommen.²⁶

In der historischen Forschung hat sich der Blick auf die fünfziger Jahre in den letzten zwanzig Jahren gewandelt.²⁷

Die Jahre der so genannten „Ära Adenauer“ in der Bundesrepublik Deutschland zwischen 1949 und 1963 sind von Zeitgenossen und Historikern immer wieder als Zeit der „Restauration“ bezeichnet worden.²⁸ Dagegen sieht Hans Peter Schwarz die fünfziger Jahre als eine erfolgreiche Ära der „Modernisierung“.²⁹ Christoph Kleßmann hat in 80er Jahren aus diesen beiden Polen den Begriff der „Modernisierung unter konservativen Auspizien“ gebildet³⁰, der es ermöglichen sollte, die Zeit mit ihren Widersprüchen genauer zu erfassen. In jüngster Zeit hat vor allem Axel Schildt die Diskussion über die 50er Jahre mit seinem Begriff der „Modernisierung im Wiederaufbau“ geprägt.³¹ Diese beiden Begriffe, obschon sie eine normative Prägung aufweisen, öffnen den Weg zu einem produktiven Umgang mit dieser Zeit. Neuerdings wurden die Begriffe „Kontinuität“ und „Diskontinuität“³² in die Diskussion eingebracht, die den Weg zu einer fruchtbaren Betrachtung erleichtern sollen. Mit diesen Begriffen könnte die Geschichte der jungen Bundesrepublik unter dem Aspekt einer Anknüpfung an Traditionslinien oder der bewussten Absetzung davon ohne normative Zuschreibungen betrachtet werden.

Kulturpolitik ist in der Bundesrepublik Aufgabe der Bundesländer. Betrachtet man also Theater nicht nur als künstlerische Äußerung, sondern auch als gesellschaftliche Funktion, so stellt sich damit auch die Frage nach dem Ort, an dem dieses Theater angesiedelt ist. Im vorliegenden Fall soll das Bayerische Staatsschauspiel als Modell dienen und damit ist zu klären, welche Rolle die bayerische Kulturpolitik spielte. Unterscheidet sich die bayerische Theaterpolitik in den fünfziger

²⁵ Bollenbeck, Kontinuität, S. 199.

²⁶ Zur Historisierung von Epochen, siehe Chun, Das Bild der Moderne, S. 11. Kontinuität soll hierbei als ein fließender Übergang, ein durch keine Grenze unterbrochener Zusammenhang; ein ununterbrochener, gleichmäßiger Fortgang begriffen. Wandel bezeichnet eine Veränderung zum Zusammenhang davor, jedoch ohne radikalen Bruch.

²⁷ Siehe dazu genauer Kapitel 2.1.

²⁸ Dirks, Der restaurative Charakter, S. 942; Kogon, Die Aussichten der Restauration, S. 165; ebenfalls bereits im Titel bei Huster, Determinanten der westdeutschen Restauration.

²⁹ Schwarz, Die Ära Adenauer.

³⁰ Kleßmann, Ein stolzes Schiff, S. 485.

³¹ Schildt/Swyottek, Modernisierung im Wiederaufbau.

³² Darauf hat jüngstens Georg Bollenbeck hingewiesen. Bollenbeck, Die fünfziger Jahre und die Künste, S. 193.

Jahren von den anderen Bundesländern? Gab es etwas wie den „bayerischen Sonderweg“ in der Kulturpolitik? Auch dieser Aspekt muss im Fokus bleiben.

Für den speziellen Bereich einer Theatergeschichte der bayerischen Staatstheater ist diese Periode insgesamt weitgehend unbeachtet. Auch hier scheinen die wenigen bekannten Indizien allzu sehr zum allgemeingültigen Bild der fünfziger Jahre in Bayern zu passen, als dass man sich die Mühe machen müsste, näher hinzusehen. Zwar streifen Untersuchungen Personen und Produktionen der Münchner Theater von überregionaler Bedeutung, das Staatsschauspiel bleibt dabei aber meist ausgeschlossen. Schauspiel, wie es von der Theatergeschichtsschreibung wahrgenommen wurde, wurde etwa bei Gustaf Gründgens in Düsseldorf und Hamburg, bei Boleslav Barlog in Berlin, allenfalls an den Münchner Kammerspielen unter Hans Schweikart gemacht und ambitioniertes Musiktheater bei Rolf Liebermann in Hamburg.

Aus einem modifizierten historiographischen Blickwinkel, der sich auf ein breites Datenfundament stützen kann und die Ergebnisse der geschichtswissenschaftlichen Diskussion aufnimmt, müssen die bisherigen Ergebnisse der Theaterhistoriographie für den Bereich des Bayerischen Staatsschauspiels neu betrachtet werden.

Der Ausgangspunkt der Untersuchung ist das Jahr 1948, das Jahr der Währungsunion, der zeithistorisch wie auch theaterhistorisch eine Zäsur darstellte. Als Endpunkt wird 1958 betrachtet.

Der historisch-politische Rahmen in dem sich diese Untersuchung bewegt, wird in der Historiographie als „Ära Adenauer“ bezeichnet.³³ Für den Bereich der Bayerischen Landesgeschichte befinden wir uns im Zeitraum der sich erst herausbildenden Dominanz der Christlich-Sozialen-Union (CSU) in der Landespolitik, die damit ungleich lebendiger erscheint als die Ebene der Bundespolitik. Gleichwohl ist mit diesen beiden Festlegungen ein Rahmen gesteckt, der die Zeit des Kriegsendes und der amerikanischen Besatzung ebenso wenig behandelt wie die Periode um 1968, wengleich diese historischen Phänomene in ihrer Wirkkraft nach- oder vorauswirken. Hans Günter Hockerts hat auf die unterschiedliche Entwicklung in Politik, Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur hingewiesen und von „Mischungsverhältnissen“ historischer Kontinuitäten und Brüche gesprochen.³⁴ Joachim Kaiser hat dies für den Bereich der kulturellen Entwicklung „Phasenverschiebungen“ genannt.³⁵ Er schlägt für den Bereich der Kultur, für den er bereits nach 1948 einen Einschnitt vornehmen will, um 1956 mit der

³³ Zur Periodisierung der Bundesrepublikgeschichte: Hockerts, Das Ende der Ära Adenauer, S. 461 – 475.

³⁴ Ebda, S. 462.

³⁵ Kaiser, Phasenverschiebungen, S. 69.

Entwicklung des Fernsehens und der Langspielplatte eine weitere Periodisierungsgrenze vor.³⁶ Martin Broszat, Klaus-Dietmar Henke und Hans Woller schlagen das Jahr 1948 als Ende einer Periode deutscher Geschichte vor, die von der militärischen Niederlage vor Stalingrad ihren Ausgangspunkt nimmt.³⁷ Insofern scheint der Ausgangspunkt 1948 alleine aus Gründen historischer Periodisierung gerechtfertigt. Zudem fällt dieser Einschnitt mit der programmatischen Ernennung von Alois Johannes Lippl zum neuen Intendanten am Bayerischen Staatsschauspiel zusammen. Das Jahr der Währungsreform bedeutete für das Theater der Bundesrepublik eine weitere Zäsur, stellte es doch nach den Boomjahren nach 1945 das erste Jahr einer deutlichen ökonomischen Krise in den Theatern.

Ein Ende der Untersuchung auf das Jahr 1958 zu setzen, erklärt sich zum einen aus dem Einschnitt, den der Rücktritt von Kurt Horwitz als Intendant des Staatsschauspiels darstellt. Der Übergang von Kurt Horwitz zu Helmut Henrichs markiert eine programmatische Zäsur im Bayerischen Staatsschauspiel, wie zu sehen sein wird. Zum anderen gilt die Zeit um 1958 unter Historikern auch als der Beginn einer neuen Periode der Geschichte der Bundesrepublik. Ende der fünfziger tauten die verhärteten Fronten des Kalten Krieges allmählich auf, der potenzielle Kriegsgegner wurde ein technisch-ökonomischer Konkurrent. Der „Sputnik-Schock“ von 1957 zeitigte Folgen in den Investitionen für Bildung und Forschung. Der gesellschaftliche Wandel in der Bundesrepublik wurde allmählich sichtbar und äußerte sich politisch im „Godesberger Programm“ der SPD von 1959.³⁸ Auch für das Theater der Bundesrepublik hatte das internationale Tauwetter Konsequenzen. So stand im Bayerischen Staatsschauspiel 1958 erstmals Bertolt Brecht auf dem Spielplan, eine deutliche Zäsur.

Betrachtet man die Entwicklung des Staatsschauspiels in der untersuchten Periode, so lassen sich in einer ersten Annäherung zwei Phasen derselben unterscheiden. Die Ausrichtung und Programmatik des Hauses lässt sich dabei in der ersten Phase als Teil einer Kulturpolitik beschreiben, die nach dem Erreichen der vollen Handlungsfreiheit nach dem Ende der Besatzungszeit vergleichsweise deutlich politische Akzente zu setzen versuchte, die das Theater als Teil des politischen Systems reklamierte. Die zweite Phase, die sich auch in der Berufung eines neuen Intendanten widerspiegelt, legte den Schwerpunkt in den Bereich einer unpolitischen und politikfernen Haltung des Theaters, wie er für die Mitte der 50er Jahre auch in anderen Theatern und kulturellen Bereichen typisch ist. Dabei sind beide Phasen gleichermaßen von Elementen der Kontinuität und der Diskontinuität durchzogen. Bildet der Begriff der „Christliche[n]

³⁶ Ebda., S.69. Kaiser betont bezeichnenderweise, dass er damit keineswegs eine „Stunde Null leugnen oder als Einschnitt relativieren“ wolle.

³⁷ Broszat/Henke/Woller, Von Stalingrad zur Währungsreform. S. XXVI – XXIX.

³⁸ Schildt, Modernisierung, in: Faulstich, Die Kultur der 50er Jahre, S. 19. Siehe auch Kleßmann, Doppelte Staatsgründung, S. 15.

Kulturpolitik“ noch ein wichtiges Prinzip für das Theater in Bayern nach 1948 und dominiert deutlich die erste Phase, so lassen sich die künstlerischen Äußerungen im Laufe der 50er Jahre, in der zweiten Phase, immer häufiger mit zeittypischen Begriffen wie „Theater als Kunst-Insel“, „Restauration“ und „Moderne“ umschreiben. Für beide Phasen gleichermaßen behält das Theater seinen Platz als „Bildungsort“, einem ebenfalls zentralen Paradigma der zeitgenössischen Programmatik und Rezeption.

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt allerdings zunächst in der quantitativen Erprobung des täglichen Spielplans des Bayerischen Staatsschauspiels zwischen 1948 und 1958. Anhand der Vorstellungs- und Inspektionsbücher habe ich für den untersuchten Zeitraum eine Datenbank erstellt, mit deren Hilfe erstmalig eine statistische Untersuchung und Analyse des Spielplanes des Staatsschauspiels möglich war. Mit Hilfe dieser quantitativen Untersuchung ist eine Kontextualisierung einzelner Produktionen in den Gesamtspielplan erst möglich.

In einem weiteren Schritt will die Arbeit die quantitative Ebene durch Einzelanalysen zur qualitativen Ebene ins Verhältnis setzen. Die Auswahl aus diesen Produktionen soll dabei nicht nur nach der künstlerischen Bedeutung von Werk, Autor, Regisseur, Bühnenbildner, musikalischer Leitung oder Darstellerinnen und Darstellern vorgenommen werden, sondern auch anhand quantitativ statistischer Auswertungen aus der Datenbank, die nun Teil der Datensammlung „Münchner Spielplan“ ist, der in den letzten Jahren am Institut für Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität entstanden ist. Der darin dokumentierte tägliche Spielplan der bayerischen Staatstheater mit Ausnahme des Theaters am Gärtnerplatz zwischen 1948 und 1958 bildet somit das quantitative Korrelat zu den „Kunstgeschichten“, die sich mit Autoren, Komponisten und deren Texten, mit Künstlern und deren Interpretationen befassen.

Die Auswahl der im zweiten Teil beschriebenen Produktionen wurde nach exemplarischen Kriterien getroffen. Überlappungen, Brüche und Widersprüche sollen dabei aber nicht aufgelöst werden, sondern als ebenso zeittypische Phänomene sichtbar gemacht werden. So kann etwa die Inszenierung eines Klassikers durchaus gleichzeitig Theater als Bildungsort demonstrieren wie sie auch die Elemente Restauration und Moderne gleichermaßen enthalten kann.

Eine theatergeschichtliche Darstellung über die bayerischen Staatstheater der fünfziger Jahre, die sich also eine politische Periode als „Fluchtlinie“³⁹ nimmt, macht bereits ihren kulturgeschichtlichen Anspruch deutlich. Theater soll als soziale Praxis verstanden werden, als Handlungszusammenhang zwischen Produzenten im weitesten Sinn und Rezipienten, der vor einem Deutungs- und Wahrnehmungshorizont steht. Dieser Horizont wird geprägt durch die

³⁹ Fischer-Lichte, Kleine Geschichte des deutschen Theaters, S. 9.

sozialen, wirtschaftlichen, mentalen und politischen Verhältnisse der Zeit.⁴⁰ Ausgangspunkt jeder Untersuchung muss für einen Theaterwissenschaftler jedoch das künstlerische Phänomen Theater, die Inszenierung, sein.⁴¹ Kern dieser Arbeit ist damit nicht lokale Institutionsgeschichte oder quantitative Spielplananalyse⁴², sondern Inszenierungen, nicht Strukturen und Daten, sondern durch Menschen geschaffene Kunstwerke.⁴³

Theater ist ein mehrschichtiger Kommunikationsprozess. Seine Betrachtung kann sich deshalb nicht ausschließlich auf die „ästhetische Kommunikation“ zwischen Schauspieler und Zuschauer beschränken, sondern muss auch die „Forderungen ans Theater“ in die Betrachtung mit einbeziehen.⁴⁴ Diese Ansprüche prägen die Erwartungen ebenso wie das Selbstbild und beeinflussen letztlich was „Szene für Szene tatsächlich ‚gesehen‘, interpretiert, gewertet wird.“⁴⁵ Damit sieht sich der Wissenschaftler bereits dem Problem gegenüber, wie er diese ästhetische Kommunikation, diese Forderungen, die integraler Bestandteil des Kunstwerkes Theater sind sichtbar machen kann. Und als wäre das Problem nicht bereits groß genug, fehlt auch noch das „Corpus Delicti“⁴⁶. Der Gegenstand der Untersuchung, „die individuelle, identisch nicht wiederholbare ‚Aufführung‘“, der „Theaterabend“⁴⁷, wie das Dietrich Steinbeck als Aufgabe der Theaterwissenschaft postuliert hat, bleibt auch im technischen Zeitalter mit seiner Flut an Quellen flüchtig. Der Theaterwissenschaftler ist darauf angewiesen, will er das Kunstwerk „Theater“ kulturgeschichtlich interpretieren, aus vorhandenem „unmittelbarem“ oder „mittelbarem“ Quellenmaterial⁴⁸ auf ein komplexes Ganzes interpretierend zu schließen. Hierbei, so scheint mir, kann, wie das auch in der Geschichtswissenschaft neuerdings wieder vertreten wird⁴⁹, die Hermeneutik wertvolle Hilfe leisten. Clifford Geertz hat die Methode, die von Hans-Georg Gadamer in den 50er Jahren entwickelt wurde, für die Ethnologie wieder entdeckt und als „dichte Beschreibung“ auch für die Geschichtswissenschaften wieder interessant gemacht, indem er Kultur als „Bedeutungsgewebe“ ansieht, das es zu beschreiben und zu interpretieren gelte.⁵⁰ Mit diesem hermeneutischen, interpretierenden Ansatz ist die Sozialgeschichte seit einigen Jahren

⁴⁰ Ute Daniel hat diese Sichtweise in ihrem Buch Hoftheater verdeutlicht: Daniel, Hoftheater, S. 454. Für den weiteren kulturgeschichtlichen Rahmen, Daniel, Clio unter Kulturschock.

⁴¹ Worüber nach Christopher Balme in der Theaterwissenschaft „Konsens“ bestehe: Balme, Theaterwissenschaft, S. 27.

⁴² Heinz, Quantitative Spielplanforschung.

⁴³ Dass diese als Hilfsmittel und Quellenmaterial herangezogen werden, bedarf angesichts des oben Gesagten keiner weiteren Erläuterung.

⁴⁴ Berg, Drama, S. 503.

⁴⁵ Ebd., S. 504.

⁴⁶ Schöll/Kleindieck, Theater, S. 172.

⁴⁷ Steinbeck, Einleitung in die Theorie, S. 1.

⁴⁸ Steinbeck, Einleitung in die Theorie, S. 159f.

⁴⁹ Thomas Welskopp forderte 1998 eine „hermeneutische Wende“ in der Sozialgeschichte: Welskopp, Väter, S. 189.

⁵⁰ Geertz, Dichte Beschreibung, S. 9.

der Herausforderung ausgesetzt⁵¹, nicht Strukturen als sinnkonstituierend aufzuzeigen, sondern „Wahrnehmungen, Bedeutungen, Sinnstiftungen“.⁵² In den Bereich der Kulturwissenschaft wuchert seit einigen Jahren auch der Begriff der „Diskursanalyse“, der sich dem Denken Michel Foucaults zuordnet.⁵³ Foucault selbst hat aus seinem Begriff „Diskurs“ keine kohärente Methode entwickelt, mit der sich, zumal nicht-sprachliche künstlerische Phänomene, beschreiben ließen.⁵⁴ Vielmehr scheint es in der Konjunktur der Diskursanalysen zu einer Vermischung mit dem von Jürgen Habermas verwendeten Diskurs-Begriff als eine Form der Kommunikation im öffentlichen Raum zu kommen⁵⁵.

Das meines Erachtens grundlegende Problem einer Kulturgeschichtsschreibung liegt in der Irreduzierbarkeit künstlerischer Äußerungen ausschließlich auf eine strukturalistische, psychologisierende oder soziologische Betrachtungsweise. Die Interpretation künstlerischer Werke aus zeitgenössischer, aber auch aus gegenwärtiger Sicht wird zudem immer ein Bestandteil der Beschreibung kultureller Phänomene bleiben

„Der Kniff bei der Kulturgeschichte besteht darin, Interpretation und kausale Erklärung miteinander zu verbinden, ohne sie ineinander aufgehen zu lassen.“⁵⁶

Eine Theaterhistoriographie, die sich als Kulturgeschichte versteht, hat das Kunstwerk „Theater“ in einen Bedeutungszusammenhang zu setzen mit dem sozialen Phänomen „Theater“, das wiederum als soziale Praxis Teil des Bedeutungsgewebes Kultur ist, wobei die Annahme eines intentionalen Handelns der Produzenten von Theater Voraussetzung ist.⁵⁷

Der „methodologische Schlamassel“⁵⁸, in den uns diese Verwobenheit führt, kann nicht bruchlos gelöst werden. Allerdings kann durch eine Sichtbarmachung der verschiedenen Ebenen eine Geschichtsschreibung entstehen, die zeigt, „wie Menschen Kultur schaffen, artikulieren und benutzen; sie zeigt, wie uns Kultur über unsere Intentionen und unser bewusstes Verständnis manipuliert.“⁵⁹

⁵¹ Zur Auseinandersetzung der Historischen Sozialwissenschaft mit der Kulturgeschichte siehe Wehler, Herausforderung.

⁵² Daniel, Kultur und Gesellschaft. S. 72.

⁵³ Foucault, Die Ordnung der Diskurse. Ebenso: Foucault, Die Archäologie des Wissens.

⁵⁴ Geisenhanslüke, Literatur und Diskursanalyse, S. 62.

⁵⁵ Schrage, Was ist ein Diskurs?, S. 63. Eine für die Kulturwissenschaft gewinnbringende Form der Analyse könnte der von Foucault in seinen späteren Schriften verwendete Begriff des „Dispositiv“ liegen, mit dem dieser das Problem der Erfassung nicht-sprachlicher, autonomer „Elemente“ zu lösen versuchte. Siehe dazu Foucault, Dispositive der Macht, S. 119f.

⁵⁶ Jelavich, Methode?, S. 143f.

⁵⁷ Jelavich, Methode?, S. 147.

⁵⁸ Ebda.

⁵⁹ Ebda.

Ute Daniel hat das griffig so beschrieben, dass sich kein historischer Gegenstand begreifen lasse „ohne die Bedeutungen, Wahrnehmungsweisen und Sinnstiftungen der zeitgenössischen Menschen in das Verstehen, Beschreiben oder Erklären einzubeziehen.“⁶⁰

„Kultur“ soll in der folgenden Arbeit als historisches Phänomen begriffen werden, mit dem sich Menschen ihre Wirklichkeit und Erfahrungen strukturieren und konstruieren. Deutungen sollen ebenso als historische Tatsachen aufgefasst werden wie politischen Ereignisse oder soziökonomische Strukturen.⁶¹

Der Fokus der vorliegenden Arbeit liegt auf der Frage, welche Bedeutung Theater in der Phase nach Gründung der Bundesrepublik und in den 50er Jahren für zeitgenössische Produzenten, Rezipienten und aus heutiger Sicht produzierte, darstellte, symbolisierte und tradierte. Die Gründung der Bundesrepublik Deutschland nach der Währungsreform 1948, das Inkrafttreten des Grundgesetzes und die Änderung des Besatzungsstatutes 1949 stellen von außen betrachtet einen Einschnitt in der deutschen Nachkriegsgeschichte dar. Von 1990 aus war die Gründung der Bundesrepublik nur eine der „drei Zeitgeschichten des wiedervereinigten Deutschland“.⁶² Für einen Sohn der Gründergeneration der Bundesrepublik stellt sich die Frage nach der Bedeutung dieser ersten Jahre der Bundesrepublik auch als Frage nach der eigenen Identität und der eigenen Prägung, gerade auch in der Erfahrung der Wiedervereinigung. Wirtschaftswunder, Wohlstand, die „Unfähigkeit zu Trauern“, Kalter Krieg, Westbindung und Wiederbewaffnung stellten gesellschaftliche Prägekräfte dieser Zeit dar, die zu Beginn der sechziger Jahre mit dem Rücktritt Adenauers 1963, dem Beginn der Vergangenheitsbewältigung, dem Eichmann Prozess 1961 und dem Auschwitz - Prozess in Frankfurt 1963 - 1965, Kubakrise und Mauerbau einen Schnittpunkt erreichten, in dem das „Veränderungspotential“ der Jahre um 1968 seinen Ausgang nahm.⁶³

⁶⁰ Daniel, Kompendium Kulturgeschichte, S. 12.

⁶¹ Wengeler, „Bedeutung“ und „Sprache“ in der Geschichtswissenschaft, S. 45.

⁶² Hockerts, Zeitgeschichte in Deutschland, S. 127.

⁶³ Hockerts, Das Ende der Ära Adenauer, S. 464.

2. Die 50er Jahre: Kontinuität und Wandel im Theater der Bundesrepublik

2.1 Die 50er Jahre: Erfahrungen und Mythen

Werner Abelshäuser hat in seiner Darstellung *Die langen fünfziger Jahre. Wirtschaft und Gesellschaft der Bundesrepublik Deutschland 1949 - 1966*⁶⁴ die Zeit zwischen 1949 und 1966 wirtschafts- und sozialgeschichtlich aufgearbeitet. Dabei stellte er fest, dass der Blick auf diese Periode von „Erfahrungen“ und „Mythen“ geprägt sei, die die Diskussionen über diese Zeit bestimmten.⁶⁵ Das eigene Erleben vor allem der Zeithistoriker beeinflusst die Sicht auf die historischen Ereignisse nach 1945. Diese Erfahrungen führten zu einer Beschreibung der fünfziger Jahre als einer historischen Periode, die mindestens genauso stark von Mythen geprägt ist wie von Daten und Fakten. Begriffe wie Grundgesetz, Wirtschaftswunder, Marshallplan, Integration von Vertriebenen und Flüchtlingen, Entnazifizierung, Währungsreform oder Einführung der D-Mark, aber auch Restauration, Verdrängung, Vergangenheitsbewältigung, Militarisierung, Konservatismus oder Kontinuität erhalten im Blick der Historiker, oft ungeachtet empirischer Ergebnisse, eine positive oder negative Wertung.

Axel Schildt hat in seinem umfassenden Werk *Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und ‚Zeitgeist‘ in der Bundesrepublik der 50er Jahre* die „Entdeckung der 50er Jahre“ aus der Perspektive von Modernisierung und Modernität beschrieben und auch den wissenschaftlichen Diskurs über diese Periode beleuchtet.⁶⁶ Demnach standen bis in die 1980er Jahren Vertreter einer Sicht auf die Zeit zwischen 1948 und 1958 als einer erfolgreichen „Modernisierung“⁶⁷ den Vertretern einer Geschichte der jungen Bundesrepublik als einer Epoche der „Restauration“⁶⁸ gegenüber. Dazwischen stand vermittelnd der Ansatz einer Geschichte als „Modernisierung unter konservativen Auspizien“.⁶⁹

Vor allem Hans-Peter Schwarz prägte mit seiner „Ära Adenauer“ das Bild einer erfolgreichen Staatsgründung und einer durchgreifenden gesellschaftlichen Modernisierung der Bundesrepublik.⁷⁰ Das umfangreiche und imposante Werk, dessen stark auf die Person Adenauer konzentrierter Zugriff problematisch gesehen wurde⁷¹, präsentiert einen umfassenden Blick auf die Periode zwischen 1949 und 1957. In vier Kapiteln wird die politische Geschichte dieser Periode geschrieben, in einem fünften Kapitel präsentiert Schwarz eine Kulturgeschichte der

⁶⁴ Abelshäuser, *Die langen fünfziger Jahre*.

⁶⁵ Ebda., S. 15.

⁶⁶ Schildt, *Moderne Zeiten*, S. 19 - 21. Siehe auch Schildt/Sywottek, *Reconstruction*. Zur Literatur über die Periode verweise ich auf Schildt, *Moderne Zeiten*.

⁶⁷ Schwarz, *Ära Adenauer*.

⁶⁸ Huster, *Determinanten*.

⁶⁹ Kleßmann, *Schiff*, S. 485.

⁷⁰ Schwarz, *Ära Adenauer*, S. 382.

⁷¹ Kleßmann, *Schiff*, S. 479.

fünfziger Jahre. Allerdings wirkt diese Zusammenstellung extrem überladen und dadurch wenig konturiert. Mit Begriffen wie „Zufriedenheit“ (S. 375)⁷², „Normalisierung/Normalität“ (Etwa S. 377, S. 378, S. 380, S. 382 et al.)⁷³, „Lebenssicherheit“ (S. 377) beschreibt Hans-Peter Schwarz den „Geist der fünfziger Jahre“ (S. 375), so die Kapitelüberschrift. Die fünfziger Jahre stellen für ihn eine „Periode aufregender Modernisierung“ (S. 382) dar, eine Sicht, die er gleichzeitig gegen „jene Gruppen von Intellektuellen“ in Schutz nimmt, „die mit der politischen Entwicklung unzufrieden waren“ (S. 382): „Die Wirklichkeit sah wesentlich anders aus“ (S. 382). Schwarz’ Darstellung der Bundesrepublik konstruiert ex post eine Erfolgsgeschichte, in der politische wie gesellschaftliche Diskurse als Teil einer konsequenten und konsistenten Entwicklungsgeschichte begriffen werden. Der positiv besetzte Begriff Modernisierung dient dabei ebenso zur Legitimierung dieser Entwicklung wie die Begriffe Normalität, Sicherheit und Zufriedenheit. Die Erfolgsgeschichte gipfelt im Bild von der „Fahrt eines großen Schiffes“ (S. 448), als die er die Geschichte der Bundesrepublik der fünfziger Jahre beschreibt.

Heterogene Phänomene wie das „Mischungsverhältnis von Kontinuität und Neuem“ (S. 415) in der Nachkriegsgesellschaft, die Schwarz konstatiert und auch für den Bereich der Kultur ins Spiel bringt (S. 417), müssen dabei konsequent in ein Bild der Homogenität aufgelöst werden. So wird etwa die Literatengruppe Gruppe 47 als Phänomen des Neuen geschildert, ihre Integration ins homogene Bild aber folgt bei Schwarz – reichlich ironisch – auf dem Fuß: „Die Restauration war gut zu ihren kritischen Intellektuellen“ (S. 424), den „Hofnarren der bürgerlichen Gesellschaft“ (S. 424). Gelingt die Integration des Heterogenen nicht, so registriert Schwarz das als „misstönendes Möwenkrächzen“, das die Fahrt des Schiffes Bundesrepublik begleite (S. 448). Christoph Kleßmann stellte 1985 fest: „Schwarz’ Darstellung ist und bleibt trotz allen Bemühens um Differenzierung und historische Gerechtigkeit eine Geschichte der Sieger – oder vielleicht besser des Siegers: Adenauer.“⁷⁴

1972 veröffentlichte das Autorenkollektiv um den Giessener Politikwissenschaftler Ernst-Ulrich Huster den Band „*Determinanten der westdeutschen Restauration 1945 – 1949*“. Die Studie versteht sich selbst als „historisch-materialistisch“⁷⁵, auch wenn die Autoren einräumen, über die dafür notwendige Detailstudien nicht zu verfügen. Gleichwohl wird bereits am Anfang die Stoßrichtung der Argumentation deutlich: Die „Absetzung von den Hof- und Festschreibern des Kalten Krieges“ und die Darstellung der „Genese und Theorien, die für die Restitutionsphase in

⁷² Die im Folgenden angegebenen Seitenzahlen in Klammer beziehen sich auf: Schwarz, Ära Adenauer.

⁷³ Schwarz bemerkt, dass als „normal“ die Gesellschaft vor dem Zweiten Weltkrieg angesehen worden sei. Ebda., S. 382.

⁷⁴ Kleßmann, Schiff, S. 480.

⁷⁵ Huster, *Determinanten*, S. 7.

Westdeutschland bestimmend waren“.⁷⁶ Vor dem Hintergrund der sozialliberalen Koalition der 70er Jahre begreifen die Autoren die fünfziger Jahre als Phase einer gesellschaftlichen Wiederherstellung neoliberaler Wirtschaftskonzepte der 30er und 40er Jahre durch die Vertreter des katholischen Nationalkonservatismus.⁷⁷ Diese Konzepte beinhalteten, so das Kollektiv, notwendig eine „formierte Gesellschaft“⁷⁸, in der die gesellschaftlichen Klassen-Gegensätze, im Sinne Husters, auflösen in eine im Grunde kooperative Haltung aller am gesellschaftlichen und ökonomischen Beteiligten. Diese formierte Gesellschaft hat, wie das Kollektiv nachweist, deutliche Bezüge zum Konzept der Volksgemeinschaft der 30er Jahre.⁷⁹ Da für Huster und seine Co-Autoren der „Klassencharakter“ der Gesellschaft⁸⁰ eindeutig feststeht, muss die Idee einer kooperativen Gesellschaft wie sie von der CDU durchgesetzt worden war, notwendig negativ bewertet werden. Der Regierungswechsel 1969 habe, so heißt es, verhindert, dass der „Große Plan“ der CDU zur endgültigen Umformung der Bundesrepublik in eine autoritär geführte formierte Gesellschaft durchgeführt wurde.⁸¹

Die „Determinanten der Restauration“ stellen die konsequente Weiterführung des kapitalistischen Wirtschaftssystems in der Bundesrepublik nach 1945 fest. Aus der Perspektive der frühen 70er Jahre werden die ersten Jahre der Bundesrepublik als bestimmend für eine folgende Epoche der Restauration beschrieben, die erst 1969 beendet wurde. Die fünfziger Jahre erscheinen in dieser Sichtweise als starre Periode, die vor allem durch die ökonomischen Entscheidungen der ersten Jahre determiniert wurde. Eine eigene Dynamik wird den fünfziger Jahren damit implizit abgesprochen.

Christoph Kleßmann hat 1982 festgestellt, dass sich das Charakteristische der westdeutschen Entwicklung nicht einzig in der Kategorie „Restauration“ erfassen lasse.⁸² Von Kleßmann stammt auch die Definition für die fünfziger Jahre als „Modernisierung unter konservativen Auspizien“⁸³. Damit versucht Kleßmann, den beiden Polen in der Betrachtung dieser Jahre das gleiche Gewicht zukommen zu lassen ohne sie ineinander aufgehen zu lassen. Kleßmanns *Die doppelte Staatsgründung* konzentriert sich vor allem auf politische und soziale Entwicklungen, sein Blick in die Kultur- oder Mentalitätsgeschichte fällt deshalb kurz aus. Gleichwohl stellt er fest, dass die Kritik am restaurativen Charakter dieser Zeit auf der „moralischen Ebene“ die „größte

⁷⁶ Ebda.

⁷⁷ Ebda., S. 236.

⁷⁸ Ebda., S. 248.

⁷⁹ Ebda., S. 248 - 251.

⁸⁰ Ebda., S. 260.

⁸¹ Ebda.

⁸² Kleßmann, *Doppelte Staatsgründung*, S. 296.

⁸³ Kleßmann, *Ein stolzes Schiff*, S. 485.

Glaubwürdigkeit“ besitze.⁸⁴ Besonders in der personellen Kontinuität der Bundesrepublik zum nationalsozialistischen Regime sieht er ein Signum der Restauration. Er kommt jedoch zu dem Schluss, dass es gerade die Defizite, die es vor allem in der personellen Neuordnung der jungen Republik gegeben habe, gewesen seien, die für politische und ökonomische Stabilität gesorgt hätten.⁸⁵ Das Mischverhältnis aus Kontinuität/Restauration und Neuanfang/Modernisierung hat demnach den Erfolg der Bundesrepublik ausgemacht: „motorisierter Biedermeier“ wie das Erich Kästner ausdrückte.⁸⁶ Kleßmanns Blick bleibt gleichwohl zu schematisch und starr. Die Frontstellung Restauration gegen Modernisierung bleibt für einzelne gesellschaftliche Aspekte unaufgelöst, sie wird lediglich für die Gesamtanalyse produktiv.

Inzwischen ist diese polarisierte Sicht einer historisierenden Betrachtung der 50er Jahre gewichen, die die Periode als „janusköpfig“⁸⁷ beschreibt. Die junge Bundesrepublik wird als ein dynamisches parlamentarisch-demokratisches System mit rasanten wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen bei gleichzeitiger personeller und mentaler Kontinuität beschrieben.⁸⁸ Gerade die „Verschränkung“ von „dynamischer Moderne“ und dem „Zurücktasten zum Altvertrauten“, also die Interdependenz von Kontinuität und Diskontinuität, eröffnet Möglichkeiten zu einer neuen Betrachtungsweise des Zeitabschnitts.⁸⁹ Wie stellen sich nun die 50er Jahre in dieser Sichtweise dar? Was sind die Elemente, die den „Zeitgeist“⁹⁰ dieser Periode, „unser Lebensgefühl“⁹¹, prägten?⁹²

Eine Meinungsumfrage zum Grundgesetz 1955, zehn Jahr nach dem Ende der nationalsozialistischen Diktatur und sechs Jahre nach dem Inkrafttreten dieser vorläufigen Verfassung, beantworteten 51% mit „Kenne die Verfassung nicht“.⁹³

Der demokratische Verfassungsstaat, der politische Kern der Bundesrepublik, war in den Köpfen der neuen Bundesbürger offensichtlich wenig verankert. Weder Ablehnung noch übermäßige Begeisterung für die Verfassung sprechen aus dem Ergebnis dieser Umfrage, sondern weidliche Ignoranz. Die Bundesbürger waren politisch apathisch. Die Kontroversen um die Entstehung und Ausrichtung des Grundgesetzes blieben auf die politische Ebene beschränkt. Der „Verfassungskonsens“, den Hans-Peter Schwarz als „ganz bemerkenswert“ konstatiert und der

⁸⁴ Ebda., S. 297.

⁸⁵ Ebda.

⁸⁶ Zit. nach Ebda.

⁸⁷ Bollenbeck/Kaiser, Die janusköpfigen 50er.

⁸⁸ Schildt, Modernisierung, S. 11.

⁸⁹ Ebda.

⁹⁰ Schildt, Moderne Zeiten, S. 301.

⁹¹ Grissmann/Veigl, Testbild.

⁹² Für weiterführende Lektüre, siehe etwa Schildt, Moderne Zeiten.

⁹³ Noelle/Neumann, Jahrbuch, S. 248.

sich über die Jahre der Ära Adenauer vollzogen habe⁹⁴, war sicherlich nur in den geistigen Eliten der Republik zu registrieren.

Stephan Mösch hat drauf hingewiesen, dass die Haltung der Bundesbürger zum neuen Staatswesen nicht durch einen intellektuellen Prozess geprägt war, der auch einen bewussten mentalen Bruch mit der Vergangenheit beinhaltet hätte:

„Das neue Selbstbewusstsein der Bundesrepublik hat nämlich wenig mit Selbstverständnis oder Selbsterkenntnis zu tun, mit Einsichten über den eigenen Standpunkt, mit bewältigtem Gestern und durchschautem Heute.“⁹⁵

Das Grundgesetz steht somit historisch betrachtet im Spannungsfeld intensiver und kontroverser Diskussion auf Seiten der politischen und geistigen Eliten einerseits und einem deutlichen Desinteresse der Bundesbürger andererseits. Dem Wunsch nach einem verfassungspolitischen Neuanfang mit Lehren aus der Weimarer Republik steht die geistige Kontinuität der Mehrheit der Bevölkerung gegenüber.⁹⁶

Der neue Staat und das Bewusstsein seiner Bürger entstanden aus einem ökonomischen Modernisierungsschub bei gleichzeitiger mentaler Kontinuität.

Das ökonomische Konzept der Sozialen Marktwirtschaft, der Marshall-Plan, die Währungsreform, das „Wirtschaftswunder“ sowie und die damit verbundenen Veränderungen und Verbesserungen in der Sozialstruktur führten, so Axel Schildt, zu einer deutlichen Nivellierung der sozialen Ungleichheit der Gesellschaft.⁹⁷ Die mit dem, wirtschaftlichen Aufschwung verbundenen Arbeitsleistungen machten die Bundesrepublik zu einer „Arbeitsgesellschaft“⁹⁸. Vollbeschäftigung mit fünfzigstündiger Arbeitswoche verteilt auf sechs Tage ermöglichte es schließlich Ende der 50er Jahre allen Bundesbürgern, sich ein eigenes Heim zu schaffen und einen Wohlstand zu erreichen, der auch zur sozialen Entwicklung und Stabilisierung der Bundesrepublik in diesen Jahren beitrug.⁹⁹

„Das neue Selbstbewusstsein [...] definiert sich über den ‚Wohlstand für alle‘, über ökonomischen Aufschwung, über die Wunder der Wirtschaft, nicht über die der intellektuellen Wahrnehmung.“¹⁰⁰

Der neue erworbene materielle Wohlstand garantierte, so Sven Papcke, politische Stabilität.¹⁰¹ Es gelang, Millionen von Flüchtlingen und Vertriebenen rückblickend betrachtet weitgehend problemlos sozial aber auch wirtschaftlich zu integrieren.¹⁰² Dieser Integrationsprozess

⁹⁴ Schwarz, Ära Adenauer, S. 445.

⁹⁵ Mösch, Aspera, S. 194.

⁹⁶ Schwarz, Ära Adenauer, S. 433.

⁹⁷ Schildt, Modernisierung, S. 14.

⁹⁸ Ebda.

⁹⁹ Ebda.

¹⁰⁰ Ebda.

¹⁰¹ Papcke, S. 263.

veränderte die „Wirtschafts-, Siedlungs- und Kulturgeographie Deutschlands innerhalb weniger Jahre“¹⁰³.

Werner Abelshauer hat statistisch belegt, dass das Wirtschaftswunder, keineswegs so linear nach oben verlaufen sei wie man gerne vermutet.¹⁰⁴ Christoph Kleßmann betont, dass der „Mythos des ‚Wirtschaftswunders‘“ überdecke, wie schwierig der Anfang gewesen sei und dass zudem Vergleiche mit anderen westeuropäischen Staaten belegten, dass die deutsche Wirtschaft keineswegs einzigartige Wachstumsraten vorlegte.¹⁰⁵ Auch die Theorie von der Nivellierung der Gesellschaft liest sich sozialgeschichtlich deutlich kritischer¹⁰⁶. Manfred Görtemaker hat in *Geschichte der Bundesrepublik Deutschland* die Theorien vorgestellt, die auch die Erfolge der Sozialen Marktwirtschaft und der Herausbildung der Mittelstandsgesellschaft deutlich relativieren und entweder in größere konjunkturelle Zusammenhänge beziehungsweise Zyklen stellen oder eine sozioökonomische Kontinuität zur Zeit vor 1945 bei gleichzeitiger Implementierung neuartiger ökonomischer Mittel deutlicher betonen.¹⁰⁷ Görtemaker macht auch darauf aufmerksam, dass das Wort von der „nivellierten Mittelstandsgesellschaft“, den der Soziologe Helmut Schelsky für die Gesellschaft der Zeit prägte und der breite Zustimmung fand, verdeckt, dass eine Vereinheitlichung der Lebensgrundlagen noch keineswegs eine Einebnung sozialer Ungleichheit bedeutete.¹⁰⁸

Die sozioökonomische Erfolgsgeschichte der Bundesrepublik erfährt also im Rückblick und unter dem Lichte sozialhistorischer Untersuchungen eine deutliche Relativierung. Garantierte der wirtschaftliche Aufschwung zweifellos politische Stabilität, so stellt er sich im europäischen Kontext und bei Analyse der Wirtschaftsdaten keineswegs als „Wunder“ dar. Gleiches gilt, wie gezeigt wurde, für die viel beschworene nivellierte Gesellschaft. Der Mythos von der nivellierten Gesellschaft sorgte zeitgenössisch wie auch zeithistorisch für das Bild einer kooperativen homogenen Gesellschaft, die sich von der vorausgegangenen deutschen Gesellschaft grundlegend unterschied. Wenn auch der Bruch mit der Gesellschaftsstruktur von vor 1945 deutlich sichtbar scheint, etwa wenn man die Vorrangstellung des Adels betrachtet, die in der Bundesrepublik nun endgültig gebrochen wurde, so sind zweifellos Kontinuitäten im Bereich etwa der

¹⁰² Abelshauer, *Die langen fünfziger Jahre*, S. 33 – 42; Schildt, *Modernisierung*, S. 13. Abelshauer weist auf die veränderte wissenschaftliche Beurteilung der Vertriebenenproblematik zwischen 1959 und 1987 hin. Abelshauer, *Die langen fünfziger Jahre*, S. 33f.

¹⁰³ Ebda., S. 34.

¹⁰⁴ Im 4. Quartal 1949 erreichte beispielsweise die Arbeitslosenquote 10,3% und sank erst im Jahr 1953 wieder deutlich. Abelshauer, *Die langen fünfziger Jahre*, S. 78. Huster ist gar der Meinung, der Wirtschaftsaufschwung dieser Jahre sei lediglich ein Indiz „für den Ausbeutungsgrad der Arbeiter.“ Huster, *Determinanten*, S. 70.

¹⁰⁵ Kleßmann, *Doppelte Staatsgründung*, S. 223.

¹⁰⁶ Ebda., S. 19.

¹⁰⁷ Görtemaker, *Geschichte*, S. 159f.

¹⁰⁸ Ebda., S. 177.

Vermögenskonzentration zu beobachten.¹⁰⁹ Dazu kommen gesellschaftspolitische Konzepte mit Kontinuitäten aus der Zeit vor 1945 wie wir bereits gesehen haben.

Die Regierung der ersten Jahre unter Kanzler Konrad Adenauer profitierte von den schnellen wirtschaftlichen Erfolgen, diesem „sinnstiftenden Mythos“¹¹⁰, und der offensichtlich positiven Entwicklung und der daraus resultierenden politischen Stabilität.

Dies spiegelt sich in den politischen Mehrheitsverhältnissen. Im Bundestag in der Hauptstadt Bonn durch eine stabile CDU/CSU/FDP Regierung unter dem immerwährenden Bundeskanzler Adenauer, im bayerischen Landtag in München mit einer zunehmend stabilen und kaum unterbrochenen Herrschaft der christlich-konservativen Kräfte um die CSU. „Keine Experimente“ lautete der Wahlslogan der CDU zum Wahlkampf 1957. Und erst als sich die SPD mit dem Godesberger Programm einer Öffnung in die bürgerliche Mitte verschrieben hatte, wurde sie, in dem Maße in dem der wirtschaftliche Aufschwung stockte, auf Bundesebene eine wählbare Alternative.

Außenpolitisch wurde diese Stabilität durch die fortschreitende, scheinbar zwangsläufige und erfolgreiche Integration in die westliche Staatengemeinschaft zementiert. 1952 wurde die Bundesrepublik durch den Deutschlandvertrag ein vollständig souveräner Staat, 1954 trat man der NATO bei, 1958 wurden durch die Römischen Verträge die Voraussetzungen für die Europäische Wirtschaftsgemeinschaft geschlossen. Der „Kalte Krieg“ und der Koreakrieg wirkten als Katalysatoren dieses für Deutschland neuartigen Prozesses der vollständigen Integration in europäische Prozesse. Die Annahme des Marshall-Plans, über die es „keinen ernsthaften“ innenpolitischen Dissens gab, zeichnete, so Christoph Kleßmann, den Weg in die westliche Integration vor.¹¹¹ Die Westintegration erscheint in der historischen Betrachtung jedenfalls als ein alternativenloser Schritt, ein „dritter Weg“ zwischen den Blöcken als undenkbar. Die Integrationswirkung des Marshall-Plans, aber vor allem die Entwicklung des Ost-West-Konfliktes sorgte für eine schnelle Tendenzwende in der zuvor keineswegs einheitlichen deutschen öffentlichen Meinung.¹¹²

Der Westintegration stand dem so genannten „Ostblock“ eine „Politik der Stärke“¹¹³ gegenüber. „Im Gegensatz zur [...] West- und Wiedervereinigungspolitik hat es eine Ostpolitik in den fünfziger Jahren faktisch nicht gegeben.“¹¹⁴ Die Haltung gegenüber Staaten des kommunistischen

¹⁰⁹Ebda., S. 178f

¹¹⁰ Ebda., S. 173

¹¹¹ Kleßmann, Doppelte Staatsgründung, S. 184.

¹¹²Ebda., S.214.Görtemaker, S. 272 – 280.

¹¹³ Hermand, Wiederaufbau, S. 241.

¹¹⁴ Kleßmann, S. 234.

Ostblocks, vor allem der UDSSR, zeigte dabei deutliche Bezüge zur Zeit vor 1945. 1955 hielt Clemens von Brentano als deutscher Außenminister eine Rede zur Tausendjahrfeier der Schlacht auf dem Lechfeld („Hunnenrede“), in der er deutliche Parallelen zwischen dem Ansturm der Hunnen im Mittelalter und der Expansion der sowjetisch-kommunistischen Machtsphäre zog¹¹⁵, und die in ihrer Metaphorik stark an die antibolschewistische Propaganda der Nationalsozialisten erinnerte. Konrad Adenauer ließ sich 1956 zum Ritter des deutschen Ordens schlagen, einem Orden, der sich im Mittelalter der „Ostkolonisation“ verschrieben hatte.¹¹⁶ Auch die Frage nach einer deutschen Armee steht in diesem Kontext von Kontinuität und Neuanfang. Der gesamte politische Prozess, der mit der Frage der deutschen Wiederbewaffnung verbunden ist, ist eng mit der Frage nach Kontinuitäten und Brüchen verbunden. Aus einer starken antimilitaristischen „Ohne mich“ – Haltung entsteht, beschleunigt durch den Korea-Krieg, eine Mehrheit für eine deutsche Armee.¹¹⁷ Auch die Aufstellung einer Armee mit personellen und strukturellen Anlehnungen an die nationalsozialistische Wehrmacht bei einer gleichzeitig neuartigen Konzeption eines „Staatsbürger in Uniform“ und des Prinzips der „inneren Führung“ steht ebenfalls für die Dialektik der Zeit.¹¹⁸

Die personelle Kontinuität der Republik, stellte wie oben bereits angedeutet sicherlich eine der schwersten Hypothesen der Bundesrepublik der fünfziger Jahre dar. Nur ein Beispiel von unzähligen sei hier erwähnt: Hans Globke, der an den Nürnberger Rassegesetzen mitgewirkt hatte, wurde 1953 von Adenauer zum Staatssekretär im Bundeskanzleramt ernannt.¹¹⁹ Diese teilweise moralisch problematische Kontinuität der Republik, die ihr andererseits die erhoffte politische Stabilität garantierte, lässt sich in nahezu allen Bereichen der Gesellschaft beobachten.¹²⁰ Hans-Peter Schwarz betont, dass führende Nationalsozialisten nicht in Führungspositionen in der neuen Republik gekommen seien und konstatiert einen unverkennbaren „Elitewechsel“.¹²¹ Den Fall Globke allerdings vermisst man in seiner Aufstellung.¹²²

Ein wichtiges Element eines neuen Selbstbewusstseins und der politischen Stabilität waren sportliche Erfolge: 1952 nahm die Bundesrepublik zum ersten Mal wieder an Olympischen

¹¹⁵ Hier finden sich auffallende Parallelen zu den Äußerungen der bayerischen Politiker Hundhammer und Schwalber bereits Ende der 40er Jahre.

¹¹⁶ Hermand, Wiederaufbau, S. 241f.

¹¹⁷ Kleßmann, Doppelte Staatsgründung, S. 230 – 234.

¹¹⁸ Schwarz, S. 290f.

¹¹⁹ Kleßmann, Doppelte Staatsgründung, S. 253. Einen genaueren Blick auf die personelle Kontinuität zwischen dem Dritten Reich und der Regierung Adenauer bietet Theissen, Aufbau, S- 50 – 89.

¹²⁰ Schwarz, Ära Adenauer, S. 406 -414.

¹²¹ Ebda., S. 413.

¹²² Entgegen dem Registereintrag findet sich auf S. 411 zum Thema Elitenwechsel und –kontinuität keine Erwähnung Globkes. Schwarz erwähnt den „Fall Globke“ an anderer Stelle und spielt ihn dort deutlich herunter. Ebda. S. 38f.

Spielen teil (Winterspiele in Helsinki) und 1954 gelang im Berner Wankdorfstadion schließlich das „Wunder von Bern“, jener 3:2 Sieg gegen die für unbesiegbar gehaltenen Ungarn, der Deutschland zum Fußball - Weltmeister machte und der Höhepunkt der erfolgreichen „Regeneration“¹²³ war. Der Mythos von Bern, den Jubel über die „Helden von Bern“, stellt Hans-Peter Schwarz ganz richtig in den mentalen Kontext der Zeit: „Sie waren die Heroen der Deutschen in den fünfziger Jahren und wurden ähnlich gefeiert wie 10 und 15 Jahre zuvor die Jagdflieger-Asse und die erfolgreichen U-Boot-Kommandanten.“¹²⁴

Das Heranwachsen einer Jugendgeneration, die mit den Traditionen ihrer Eltern brach und sich als „Existenzialisten“, „Rock’n Roller“ oder „Halbstarke“, aber auch als skeptisch verortete, ist ein Aspekt dieser Zeit, der ebenfalls deutlich im Kontext von Modernisierung und Diskontinuität steht.¹²⁵ Die „Skeptische Generation“, wie sie der Soziologe Helmut Schelsky nannte¹²⁶, die Zwanzig- bis Dreißigjährigen, hielten deutliche Distanz zum Staat. Die Skepsis zeigte sich nicht in politischem Handeln, sondern in Gleichgültigkeit, einem europäischen Phänomen.¹²⁷ Scheinbar im Gegensatz zu dieser leidenschaftslosen Generation standen die so genannten „Halbstarken“, die durch ihr bewusst Anstoß erregendes Auftreten den Bruch mit der Väter-Generation zeigten. Jugend-Krawalle gehörten selbst im konservativen Bayern zur Tagesordnung.¹²⁸ Gleichzeitig firmierte die Familie als Institution und garantierte für viele Stabilität und Tradition.¹²⁹ Die Stellung der Frau in der Familie nahm, nachdem sie sich im Krieg extrem gewandelt hatte, rasch wieder die traditionellen Formen der Vorkriegszeit an. Die Gleichberechtigung der Frau wurde erst langsam zu einem Thema öffentlicher Diskussion.¹³⁰

Und noch ein Phänomen ist zu beobachten, wenn man die 50er Jahre betrachtet: Die Massenmedien Rundfunk, Film und Fernsehen erleben bei einem breiten Publikum ihren Durchbruch. Die neuen Medien machten dem Theater auf zwei Ebenen zunehmend den Markt streitig: Auf der Ebene der Konsumenten wandten sich viele Theaterbesucher anderen Medien zu. Auf der Ebene der Produzenten entstanden für Darstellerinnen und Darsteller neue, lukrative

¹²³ Glaser, Kulturgeschichte, S. 11. Siehe auch: Heinrich, Gründung.

¹²⁴ Schwarz, Ära Adenauer, S. 377.

¹²⁵ Abelshäuser, Die langen fünfziger Jahre, S. 65 und Schildt, Modernisierung, S. 16. Abelshäuser betont die entsprechende soziale Herkunft der beiden Gruppierungen: „Halbstarke (aus der Unterschicht) und Existenzialisten (aus der Mittelschicht)“, ebda.

¹²⁶ So nannte der Soziologe Helmut Schelsky diese Generation. Zitiert bei Schildt, Moderne Zeiten, S. 153.

¹²⁷ Görtemaker, Geschichte, S. 185.

¹²⁸ Ein „Krawallkalender“, abgedruckt in Abelshäuser, Die langen fünfziger Jahre, S. 153, zeigt für das Jahr 1956 für München vier Krawalle mit jugendlicher Beteiligung, wobei sich vor allem die Auer Dult als ein beliebter Ort erwies.

¹²⁹ Abelshäuser, Die langen fünfziger Jahre, S. 63f.

¹³⁰ Böke, Männer und Frauen, S. 447.

Erwerbsmöglichkeiten, die die Bildung und den Erhalt eines durchgehend verfügbaren festen Ensembles zunehmend erschwerte.

Das bereits seit den 20er Jahren populäre Medium Rundfunk hielt bis Mitte der 50er Jahre in nahezu allen bundesdeutschen Haushalten Einzug.¹³¹ Vor allem das Hörspiel, das Beste seit 1952 mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden prämiert, fand weiten Zuspruch.¹³² Der Vorwurf, das Hörspiel der fünfziger Jahre präsentiere „apolitisches Bewusstsein“ und einen „weltfremden Hang zur Verinnerlichung“¹³³, könne, so Jörn Glasenapp, angesichts der Hörspiele von Günter Eich und Friedrich Dürrenmatt nicht aufrechterhalten werden.¹³⁴ Seit der Sendung von Wolfgang Borcherts Hörspiel *Draußen vor der Tür* (1947), „einem Markstein der neueren deutschen Rundfunkgeschichte“¹³⁵, galt der Rundfunk als Anlaufstelle wichtiger Autorinnen und Autoren der Nachkriegszeit. Für Konrad Adenauer sollte er ein „politisches Führungsmittel der jeweiligen Bundesregierung sein“¹³⁶, gleichzeitig galt der Rundfunk in diesen Jahren aber als einer der „Stützpunkte der [...] Unbotmäßigkeit“¹³⁷.

Mitte der fünfziger Jahre übernahm das Fernsehen die Funktion des beherrschenden neuen Mediums.¹³⁸ Um 1955 besaßen 100.000 Haushalte in der Bundesrepublik einen Fernseher. Zwei Jahre später waren es bereits 1 Million. Und die Zahl stieg stetig (1963 waren es bereits 8 Millionen).¹³⁹

„Was immer die Menschen vor 30 oder 40 Jahren am Abend zwischen 19.00 und 22.00 Uhr getan haben, in den Fernsehstationen sitzt die Mehrzahl von ihnen heute in diesem Zeitraum vor dem Fernsehschirm. Am Wochenende sind es gelegentlich bis zu 80 Prozent, vier Fünftel der Bewohner eines Landes“¹⁴⁰.

Ergänzt um die Schallplatte als Medium, das nun weite Verbreitung fand, unterstützten die neuen technischen Möglichkeiten den Trend zur Häuslichkeit.¹⁴¹ Aber auch das Lesen bildete nach wie vor eine wichtige Freizeitbeschäftigung deutscher Familien.¹⁴²

Nach Aufhebung der Lizenzpflicht 1949 stieg die Zahl der Zeitungen auf 550, eine Vielzahl von Zeitschriften überstand die Währungsreform, und in den 50er Jahren kamen neue hinzu.¹⁴³

Neben die etablierten Zeitschriften wie Die Frankfurter Hefte (1946), Der Merkur (1949) und

¹³¹ Von 8,5 Millionen Rundfunkteilnehmern 1950 stieg die Zahl auf 15,9 Millionen zehn Jahre später. Glasenapp, *Amputationen*, S. 56.

¹³² Jörn Glasenapp macht auf die Parallelen zwischen den Gattungen Hörspiel und Bühnendrama aufmerksam und unterstreicht damit noch mehr die Konkurrenzsituation. Glasenapp, *Amputationen*, S. 53.

¹³³ Kamps, *Aspekte*, S. 368.

¹³⁴ Glasenapp, *Amputationen*, S. 54.

¹³⁵ Glaser, *Kultur*, S. 265.

¹³⁶ Steininger *Rundfunkpolitik*, S. 342.

¹³⁷ Ross, *Hand*, S. 46.

¹³⁸ *Ebda.*, S. 16.

¹³⁹ Zahlen: Glaser, *Kulturgeschichte*, S. 231.

¹⁴⁰ Heinz Werner Hübner, zitiert nach Glaser, *Kulturgeschichte*, S. 232.

¹⁴¹ Schildt, *Modernisierung*, S. 16.

¹⁴² Schildt, *Moderne Zeiten*, S. 121.

¹⁴³ Glaser, *Kultur*, S. 261.

Der Monat (1949) traten in den fünfziger Jahren unter anderen Die neue Rundschau (1950), Die Literatur (1952), Neue deutsche Literatur (1953) und Akzente (1954).

Noch immer ist eine systematische Literaturgeschichte der Bundesrepublik ein Desideratum.¹⁴⁴ Die Sicht auf die Literatur ist immer noch durch ein „rigide[s] Kanonisierungsverfahren“¹⁴⁵ gekennzeichnet. So seien, meint Günther Häntzschel, sowohl Trivialliteratur als auch „moderne Eliteliteratur“ untersucht, die Unterhaltungsliteratur hingegen, die die breite Masse der Literatur ausmache, weitgehend unbeachtet.¹⁴⁶ Strömungen und Autoren, die in einer Kontinuität zur Zeit vor 1945 standen, wurden in den Literaturgeschichten vernachlässigt oder ignoriert, während die Vertreter einer neuen Generation, symbolisiert durch die Gruppe 47, in der Rückschau überbetont wurden. Autoren wie Kasimir Edschmid, Hans Carossa, Werner Bergengruen, Georg Britting, Reinhold Schneider und Hermann Kesten, die eine der gesellschaftlichen Gegenwart ferne, in erster Linie der Unterhaltung des Publikums dienende Literatur pflegten, standen in den zeitgenössischen Literaturdiskursen aber offensichtlich mehr im Zentrum¹⁴⁷, als das die Literaturgeschichten glauben machen wollen.¹⁴⁸ Heinrich Böll, Martin Walser, Wolfgang Koeppen und Günter Grass und die Autoren um die Gruppe 47 stehen in den Literaturgeschichten für einen literarischen Neuanfang, der sich bewusst zur herrschenden Politik und Kultur abgrenzte. Wolfgang Koeppen, ein literarischer Außenseiter, beschrieb die Bonner Republik kritisch als Treibhaus:

„Ein Treibhaus gedieh im Kessel zwischen den Bergen, die Luft staute sich über dem Strom und seinen Ufern. Villen standen am Wasser, Rosen wurden gezüchtet, die Wohlhabenheit schritt mit der Heckenschere durch den Park, knirschenden Kies unter dem leichten Altersschuh...Deutschland war eine großes öffentliches Treibhaus.“¹⁴⁹

Der durch die diachrone literaturhistorische Betrachtung behauptete Gegensatz zwischen der Literatur der fünfziger Jahre und der Politik der Zeit¹⁵⁰, ist allerdings durch eine synchrone Betrachtung der Literatur der fünfziger Jahre nicht gedeckt.¹⁵¹

Mit dem Film fand ein Medium breites Interesse, das vor allem dem Theater Besucher streitig machte. Die zwischen 1955 und 1957 entstandenen *Sissi*-Filme von Ernst Marischka sind ein deutlicher Beleg dafür, dass auch im Universum der technischen Bilder bewahrende Kräfte am

¹⁴⁴ Häntzschel, Literatur, S. 217.

¹⁴⁵ Ebda., S. 218.

¹⁴⁶ Ebda., S. 227f.

¹⁴⁷ Kesten steht an der Spitze einer Rezensionsliste, die aus 54 literarischen Zeitschriften gebildet wurde und der auch die anderen erwähnten Autoren angehören. Häntzschel, Literatur, S. 226.

¹⁴⁸ Häntzschel, Literatur, S. 218.

¹⁴⁹ Koeppen, Wolfgang, Das Treibhaus, S. 42.

¹⁵⁰ Etwa bei Schnell, Geschichte der deutschsprachigen Literatur, S. 243.

¹⁵¹ Günther Häntzschel plädiert für diese Betrachtungsweise. Häntzschel, Literatur, S. 228.

Wirken waren. Hermann Glaser und Jost Hermand bescheinigten dem Film dieser Zeit eine „Tendenz ins Restaurative“¹⁵² oder konstatierten der Film sei „Teil der affirmativen Kultur“.¹⁵³ Der Heimatfilm feierte mit Beginn der 50er Jahre seine Erfolge mit Filmen wie *Schwarzwaldmädels* (1950), *Drei Mädels vom Rhein* (1955), *Die Rosel vom Schwarzwald* (1956), *Waldwinter* (1956), *Der letzte Fußgänger* (1960) und *Grün ist die Heide* (1951).¹⁵⁴ Auch in diesem scheinbar harm- und niveaulosen Genre lassen sich allerdings deutlich Themen der Zeit lokalisieren. So wird etwa im Film *Grün ist die Heide* die Vertriebenen-Problematik thematisiert.¹⁵⁵ Gerhard Bliersbach stellte 1985 fest, unter „dem oft heiteren Firnis“ stecke oft eine „depressive Schicht“.¹⁵⁶ Erst Mitte der 50er Jahre kommt im Film das Thema Krieg und Widerstand zum Tragen¹⁵⁷, mit Filmen wie *Des Teufels General* (1955), *Es geschah am 20. Juli* (1955), *08/15* (1954/55), und *Wir Wunderkinder* (1958). Große Autoritäten waren die Vorbilder für Filme wie *Sauerbruch* (1954) und *Stresemann* (1957). Und auch hier setzte um 1960 die Wende in der Behandlung von Vergangenheit und Gegenwart der Bundesrepublik ein. War *Die Halbstarcken* 1956 in der Schilderung einer sozialen Wirklichkeit noch die Ausnahme gewesen, so brachten Filme wie *Das Mädchen Rosemarie* (1958) und *Rosen für den Staatsanwalt* (1959) die Realitäten der Bundesrepublik deutlich zur Sprache. *Die Brücke* (1960) von Bernhard Wicki, Darsteller des Bayerischen Staatsschauspiels, schließlich markierte auch in der Behandlung des Themas Krieg eine deutliche Wende hin zum Anti-Kriegs-Film. *Das Schweigen*, so der Titel des Films von Ingmar Bergmann von 1960, war gebrochen.¹⁵⁸ Betrachtet man den Film der fünfziger Jahre unter dem Aspekt der Widerspiegelung verborgener Mentalitäten, so öffnet sich die Perspektive von einem „Alpträum-Kino“¹⁵⁹, das zu betrachten nicht weiter lohnt, hin zu einer Betrachtung der Filme der Zeit als doppelbödig, dem zeitgenössischen Bewusstsein entsprechend, die in Subtexten über die Befindlichkeiten der Zeit Auskunft geben¹⁶⁰ und hin zu einem Kino, das sich jenseits von homogenisierenden Periodisierungen als vielschichtig erweist.

¹⁵² Hermand, Wiederaufbau, S. 343.

¹⁵³ Glaser, Kulturgeschichte, S. 235.

¹⁵⁴ Kaschuba, Heimatfilm.

¹⁵⁵ Bessen, Trümmer, S. 270.

¹⁵⁶ Bliersbach, So grün war die Heide, S. 15.

¹⁵⁷ Ich beziehe mich bei der folgenden Aufzählung auf Ulrich/Patalas, S. 378.

¹⁵⁸ Laak, Gespräche, S. 178. 1962 folgte schließlich mit dem Oberhausener Manifest der programmatische Bruch mit dem Kino der fünfziger Jahre, Uka, Modernisierung, S. 71. Bergmanns Film kam 1964 erstmals in deutsche Kinos und hatte einen Sturm der Entrüstung zur Folge. Neben der schonungslosen Darstellung einer Welt ohne Liebe und Hoffnung, die Bergmann in harten Schwarz-Weiß Kontrasten zeigte, sorgten die erotischen Szenen für Diskussionen darüber, wie weit ein Film künstlerisch gehen dürfe.

¹⁵⁹ Göttler, Westdeutscher Nachkriegsfilm, S. 210.

¹⁶⁰ Uka, Modernisierung, S. 73f.

In der „Ideenlandschaft“ der Bundesrepublik¹⁶¹ entwickelte sich im Verlauf der 50er Jahre ein moderner Konservatismus¹⁶². War der Beginn der fünfziger Jahre noch geprägt von einer „Hegemonie düsterer Gegenwartsbetrachtung“¹⁶³ mit einem Widerspruch zwischen Affirmation der technisch-industriellen Entwicklung bei gleichzeitiger Ablehnung ihrer soziokulturellen Folgen¹⁶⁴, so setzte sich schließlich eine konservative Haltung durch, die die gesellschaftliche Entwicklung als irreversibel akzeptierte und versuchte diese in das konservative Denkgebäude einzuordnen.¹⁶⁵ Kulturpessimismus¹⁶⁶ war nicht mehr en vogue, wie auch Friedrich Sieburg 1955 in Die Gegenwart feststellen musste:

„Alles in Deutschland ist Kultur, und wenn man es wagt, ein Haar in dem zu finden, was die Leutchen heute so auf dem ‚kulturellen Sektor‘ treiben, so ist man ein ‚Kulturpessimist‘. Das war vor sieben Jahren ein Ehrentitel, aber heute ist ja zum Pessimismus nicht mehr der geringste Anlaß [...]“¹⁶⁷.

Es entstand allmählich eine liberale Grundströmung, die sich in einer Diskussion gesellschaftlicher Probleme äußerte.¹⁶⁸

„Die Bundesrepublik hat materiell und ordnungspolitisch an bestehenden Voraussetzungen angeknüpft und dennoch zu einer eigenen neuen Ordnung gefunden“, gibt Abelshauser die Sicht eines Sozialhistorikers wieder.¹⁶⁹ Auf der Ebene der Ideengeschichte der fünfziger Jahre lässt sich ebenfalls eine neue Ideenlandschaft beobachten, die sich aus einer aus den 20er Jahren des Jahrhunderts stammenden kulturkritischen Haltung und der „Auflösung, Modifikation und Transformation der kulturpessimistischen Diskurse“ herausbildete.¹⁷⁰ Das „Amalgam aus Sozialer Marktwirtschaft, Westintegration und demokratischer Ordnung [...] wuchs im Bewusstsein der Bevölkerung erst allmählich zu einem breit akzeptierten Erfolgsmodell zusammen.“¹⁷¹

Die Epoche der 50er Jahre erhält aus der Sicht des Historikers in der „Verschränkung“ von Orientierung an Altvertrautem und dynamischer Moderne ihren besonderen Reiz.¹⁷²

¹⁶¹ Schildt, Abendland. Zur genaueren Beschreibung dieser „Landschaft“, sei, so Schildt, erst einmal die Analyse von Verlagsprogrammen, Tageszeitungen, Wochenzeitungen, Medien (Hörfunk, Fernsehen), Vorträgen, Clubs, Diskussionen, Kontroversen, Personen der „zweiten Reihe“, mithin eine Sozialgeschichte des Bildungsbürgertums in der Nachkriegszeit notwendig. Schildt, Abendland, S. 12.

¹⁶² Schildt, Modernisierung, S. 20.

¹⁶³ Schildt, Abendland, S. 7.

¹⁶⁴ Ebda., S. 6f. Diese Haltung war keineswegs neu. Sie hatte bereits in der Weimarer Republik Tradition etwa bei Karl Jaspers, Die geistige Situation der Zeit, Leipzig 1931, zitiert bei Schildt, Abendland, S. 7.

¹⁶⁵ Als ein Beispiel dieser Haltung: Hans Freyer, Theorie des gegenwärtigen Zeitalters, Stuttgart 1955.

¹⁶⁶ Zum Kontext Kulturpessimismus siehe etwa: Stern, Kulturpessimismus.

¹⁶⁷ Zit. bei Daiber, Deutsches Theater, S. 165.

¹⁶⁸ Schildt, Abendland, S. 17.

¹⁶⁹ Abelshauser, fünfziger Jahre, S. 73.

¹⁷⁰ Schildt, Moderne Zeiten, S. 448.

¹⁷¹ Schildt, Modernisierung, S. 17.

¹⁷² Ebda., S. 11.

2.2 Kontinuitäten und Brüche? Das Theater der Bundesrepublik Deutschland in den 50er Jahren im Blick der Theatergeschichte

Die Interdependenz von Kontinuität und Diskontinuität, die als konstitutiv für die historische Entwicklung der fünfziger Jahre angesehen werden muss, ist in der Theaterhistoriographie noch ohne Wirkung. Arbeiten, die diachron Entwicklungen beschreiben, ohne diese zu kontextualisieren, bestimmen den Blick auf die Theatergeschichte der fünfziger Jahre. Hermann Glaser beschrieb in seinem historischen Überblick über „Deutsche Kultur“ nach 1945 das Theater als „Bastion der Selbstbestätigung“ für den „offiziellen Geist“ der jungen Bundesrepublik¹⁷³. Glaser schreibt dem Theater damit vor allem eine repräsentative Funktion zu, die vor allem in „Festlichkeit“ bestanden habe.¹⁷⁴ Auch Dieter Lattmann kommt zu der Einschätzung, dass Kunst und Kultur in erster Linie als repräsentativ und „Zugabe“ empfunden wurden und nicht als Kern gesellschaftlichen Diskurses.¹⁷⁵ Jenseits dieser allgemeinen kulturgeschichtlichen Einordnung gibt es auch Arbeiten aus spezieller theaterhistorischer Perspektive.

Hans Daiber (geb. 1927) und Henning Rischbieter (geb. 1927) haben sich mehrfach in Arbeiten für Sammelbände oder eigenständigen Werken mit dem Thema befasst. Peter Mertz (geb. 1934) hat sich in einem eigenen Band eingehend mit der deutschen Bühne „im Wiederaufbau“ befasst.¹⁷⁶ Peter Simhandl (geb. 1939) hat in seiner „Theatergeschichte in einem Band“ dem Wiederaufbau ein Kapitel gewidmet.¹⁷⁷ Alle vier gehören einer Generation an, die aus unmittelbarem eigenem Erleben ihrem Untersuchungsgegenstand gegenüber stehen.¹⁷⁸ Den jüngsten Beitrag zu Theatergeschichte der frühen Bundesrepublik lieferte der Hamburger Literaturwissenschaftler und Film-, Fernsehforscher Knut Hickethier (geb. 1945).¹⁷⁹

Hans Daiber hat in drei großen Arbeiten zum Theater nach 1945 Stellung genommen: *Deutsches Theater seit 1945* (1976), *Geschichte des deutschen Theaters* (1990) und in einer Essaysammlung von 1965, *Theater, Eine Bilanz*.

Daiber betrachtet das Theater am Ende der Ära Adenauer als Ort, an dem prinzipiell Langeweile produziert werde, „denn es ist sein Ruhm und sein Stolz, dem Publikum das zu bieten, was es erwartet.“¹⁸⁰ Einzig Kurt Hübner, Intendant in Bremen, und Erwin Piscator an der Freien

¹⁷³ Glaser, Kultur, S. 286.

¹⁷⁴ Ebda.

¹⁷⁵ Lattmann, Kulturpolitik, S. 397.

¹⁷⁶ Mertz, Theater.

¹⁷⁷ Simhandl, Theatergeschichte.

¹⁷⁸ Diese Problematik findet sich vielfach im Rückblick von Zeitgenossen auf die fünfziger Jahre, wie wir oben gesehen haben. Siehe dazu auch: Bollenbeck, Kontinuität, S. 194.

¹⁷⁹ Hickthier, Theater.

¹⁸⁰ Daiber, Bilanz, S. 73.

Volksbühne in Berlin, beide waren 1962 an den jeweiligen Häusern Intendant geworden, stellen für ihn 1965 Ausnahmen dar.¹⁸¹ In dem Essayband wird Daibers Haltung zum Theater der Epoche und zum Theater generell sichtbar: Der Fluch des Geldes, so der Titel eines der Essays bedroht die kritischen, provokanten Elemente des Theaters und damit seine Grundlagen. Sein historischer Abriss über die fünfziger Jahre fällt deutlich cursorisch aus: Im entsprechenden Kapitel zur *Geschichte des deutschen Theaters* unter dem Titel *Restauration, Rebellion, Resignation* präsentiert er eine Fülle von Daten und Fakten für Schauspiel, Oper und Tanz, kommt allerdings trotz der Überschrift zu keiner klaren Bewertung der Epoche.¹⁸² Daiber sieht allerdings in der zunehmenden Institutionalisierung der Theater als Ort öffentlicher Repräsentation und dem Bau entsprechender Theaterhäuser offensichtlich das Hauptproblem für die Entwicklung des Theaters als Kunst in den Jahren nach 1945: „Zu denken gab [...], daß ausgerechnet auf den Behelfsbühnen einst Beispielhaftes entstanden war“¹⁸³ und „Deutschlands heißestes Theater“¹⁸⁴ wie es Daiber zitiert, war Anfang der sechziger Jahre ausgerechnet das Bremer Stadttheater, das eben keinen von Daiber kritisierten „restaurativen Theaterbau“ darstellte.¹⁸⁴ Daiber spricht von „Ratlosigkeit“ der Regisseure¹⁸⁵ und von „uniformen Spielplänen“¹⁸⁶, also negativen Zuschreibungen, ohne das jedoch näher zu erläutern. Mit exemplarischem Blick auf die deutsch-deutsche politische Entwicklung urteilt er: „An den westdeutschen Theatern gingen die aktuellen Probleme im wesentlichen vorüber.“¹⁸⁷ Daiber vermisst in den fünfziger Jahren wie übrigens auch in den achtziger Jahren das „gesellschaftskritische Theater“. Sein Blick auf das Theater der fünfziger Jahre ist deutlich geprägt von einer eindimensionalen Sicht auf das Theater als „restaurativ“¹⁸⁸ und zwar sowohl als öffentliche oder künstlerische Institution als auch als Kunstform.

Im Band *Theater seit 1945* bringt Daiber noch einen Begriff ins Spiel, der seinen Blick auf das Theater beschreibt: „Endphase“.¹⁸⁹ Endphase oder, wie er früher schreibt, „Spätzeiten“¹⁹⁰ werden von Daiber als Kategorien historischer Entwicklung begriffen, denen implizit oder auch explizit die Kategorie „Verfall“ zugeordnet ist.¹⁹¹ Das Moment des Endes setzt bereits das Vorhandensein eines Vorher voraus, die theaterhistorische Epoche der fünfziger Jahre steht somit in Kontinuität zur vorausgegangenen Geschichte. Brüche können in Daibers Sicht der Zeit

¹⁸¹ Ebda., S. 82.

¹⁸² Daiber setzte den Band nach dem Tod von Friedrich Michael 1986 fort.

¹⁸³ Daiber, *Geschichte*, S. 152f.

¹⁸⁴ Ebda., S. 151.

¹⁸⁵ Ebda., S. 152.

¹⁸⁶ Ebda.

¹⁸⁷ Ebda., S. 154.

¹⁸⁸ Ebda., S. 166.

¹⁸⁹ Daiber, *Deutsches Theater*, S. 165.

¹⁹⁰ Daiber, *Bilanz*, S. 79

¹⁹¹ Ebda.

nicht sichtbar werden, würden sie doch das pessimistische Bild vom Verfall als Kontinuum stören.

Rischbieter hat in seiner jüngsten Veröffentlichung zum Thema, dem 1999 veröffentlichten Beitrag *Autoritäre Theater-Zeiten. Die fünfziger Jahre in beiden deutschen Staaten*, die Problematik Kontinuität oder Bruch nicht aufgenommen. Er verwendet gleichwohl bereits in der Überschrift den Begriff *Autoritäre Theater-Zeiten*, den er auf das Theater der Bundesrepublik wie der DDR anwendet.¹⁹² Über die politischen Systeme und die damit verbundenen kulturpolitischen Zielsetzungen hinweg zwingt Rischbieter die fünfziger Jahre im Theater in ein gesamtdeutsches Panorama, das sich in den Köpfen der Zeitgenossen sicher so nicht präsentierte. Es ist deshalb nur konsequent, dass er nach der Darstellung bekannter Sachverhalte zu keiner Einschätzung kommt und das Problem der Positionierung des westdeutschen Theaters mit einem ausführlichen Zitat Will Quadfliegs aus dem Darmstädter Gespräch über Theater von 1955 beschließt. Zehn Jahre vorher wollte er sich deutlicher mit dem Thema Kontinuität und Bruch im deutschen Theater nach 1945 auseinandersetzen. In einem Beitrag zum Sammelband *Ausgangspunkt Schweiz – Nachwirkungen des Exiltheaters* beschäftigte er sich mit dem Theater in der Bundesrepublik nach 1945. Im Untertitel seines Aufsatzes *Kontinuitäten und Brüche* stellt er die beiden Elemente zunächst nebeneinander und nicht gegenüber. Rischbieter betrachtet das Theater unmittelbar nach 1945 als Konglomerat aus Brüchen und Kontinuitäten. Das Theater der fünfziger, der „Adenauerzeit“¹⁹³, nennt er einen „aus all diesen Kontinuitäten und Brüchen hervorgehenden systemkonformen Theaterzustand.“¹⁹⁴ Ein starres Bild, das dynamische Elemente und die Vorstellung von modernisierenden Entwicklungen in den fünfziger Jahren geradewegs ausschließt. Gleichzeitig bleibt fraglich, was Rischbieter mit Kontinuität und Bruch meint. Die Kontinuitäten und Brüche, die er als Leitfrage vor seinen als Vortrag gehaltenen Text stellt, tauchen in der Folgezeit nur sehr verschwommen auf. Lediglich der Begriff „Kontinuität“ wird einmal explizit gebraucht und auch sofort problematisch: Rischbieter beschreibt damit die Dramaturgie des von Karl-Heinz Martin geleiteten Hebbel-Theaters in Berlin, das sich bewusst an die Tradition der Weimarer Republik anlehnte.¹⁹⁵ Worauf sich die Kontinuitäten und Brüche beziehen, aus denen der Theaterzustand der fünfziger Jahre entstanden sein soll, bleibt unklar.

Für Peter Mertz stehen in seiner Theatergeschichte *Das gerettete Theater* von 1990 ganz eindeutig die Kontinuitäten zwischen dem Theater der Bundesrepublik und dem Theater vor 1945 im Fokus:

¹⁹² Rischbieter, *Theater-Zeiten*, S. 53.

¹⁹³ Rischbieter, *Deutschsprachiges Theater*, S. 94.

¹⁹⁴ Ebda.

¹⁹⁵ Ebda., S. 107.

Das „Kunst- und Bildungstheater mit der Aufschrift ‚Dem Guten, dem Wahren, dem Schönen‘ florierte zu Kaisers Zeiten, hatte sich in der Republik bewährt, wurde über den Nationalsozialismus gerettet und nach 1945 wieder restauriert.“¹⁹⁶ Mertz’ Sicht ist geprägt von einer Sicht auf das Theater als einem Ort der Restauration überkommener Strukturen und der „Enttäuschung über vertane Chancen“, wie das Georg Bollenbeck für Mertz’ Generation beschreibt.¹⁹⁷ In seinem kenntnisreichen und informativen Band sind bereits die Kapitelüberschriften polemische Spitzen gegen die Zeit der Fünfziger. *Restauration oder Wie man wieder zu bewährten Werten findet, Kontinuität oder Wie gewohntes unveränderbar wird, Fragen oder Wie man Antworten umgeht* lauten einige dieser Überschriften.¹⁹⁸ Aus dem Blickwinkel der politischen Ereignisse von 1989/1990 stellt er in der Einleitung die Entwicklung der fünfziger Jahre in einen Kontext zur DDR von 1989 und zum Bewusstsein der Westdeutschen: Das bewährte „Ärmelhochkrempeln“ als Modell für die einen, das „wie herrlich weit haben wir es gebracht“ für die anderen.¹⁹⁹ Seine Frage, ob die fünfziger Jahre eine „glückliche Zeit“ des Theaters gewesen sei, ist bereits nach den ersten Seiten als rhetorisch anzusehen.²⁰⁰ Zu sehr werden die einseitigen Stereotypen von den grauen Fünfzigern wiederholt. Mertz beginnt seine Untersuchung mit der Klärung der Frage „Was heißt denn ‚Restauration?‘“²⁰¹ und kommt zu dem Schluss, dass Restauration nicht bedeutet habe, zu den Formen und Strukturen des Nationalsozialismus zurückzukehren, sondern um das Weiterbestehen von Strukturen, die der Nationalsozialismus nicht beseitigt hatte.²⁰² Insofern wurde allerdings nicht, wie Mertz meint, restauriert, sondern es geht um Kontinuität.

Ähnlich wie Hans Daiber argumentiert Mertz, das Problem des Theaters der fünfziger Jahre sei, dass es sein kritisches Potential nicht genutzt habe. Vor allem das Einverständnis zwischen dem Publikum, den Produzenten und den Trägern sei verheerend gewesen und habe der Restauration Vorschub geleistet.²⁰³

Konsequent schließt Peter Mertz mit dem Wort „Staatskunst“ und meint damit das Theater nach 1945 als Ganzes.²⁰⁴ Unter diesem Gesichtspunkt stehen dann letztlich alle Aspekte des Theaters. Selbst neue, modernisierende Konzepte in Theaterbau, Inszenierung, Bühnenbild oder Dramatik müssen in Mertz’ Konzept an der „Integration in den Staatsmechanismus“²⁰⁵ notwendig

¹⁹⁶ Mertz, Theater, S. 266.

¹⁹⁷ Bollenbeck, Kontinuität, S. 194.

¹⁹⁸ Mertz, Theater, S. 4.

¹⁹⁹ Ebda., S. 10

²⁰⁰ Mertz zitiert die Eröffnungsrede von Hermann Schaffner zur Eröffnung des Neubau Staatstheater Kassel 1959. Ebda., S. 14.

²⁰¹ Ebda., S. 15.

²⁰² Ebda.

²⁰³ Ebda., S. 11.

²⁰⁴ Ebda., S. 266.

²⁰⁵ Ebda.

scheitern, könnte doch damit sein Konzept einer durchgreifenden Restauration in Gefahr geraten. Widersprüchliche Phänomene lösen sich bei Mertz im System auf: Selbst die Emigranten „bewegten nichts“.²⁰⁶ Einzig Erwin Piscator, den Peter Mertz nicht in sein alles integrierendes, restaurierendes System bekommen kann, muss, konsequent, im „Räderwerk“ zermahlen werden.²⁰⁷

Auch Peter Simhandl sieht das Theater in seiner *Theatergeschichte in einem Band* nach 1949 in einer „Periode der „Restauration“.“²⁰⁸

Die Bühne erhielt die Aufgabe die „Banalität eines ganz auf die Befriedigung materieller Bedürfnisse ausgerichteten Lebens mit einer schönen und erbaulichen Fassade zu schmücken.“²⁰⁹

Auch für Simhandl reduziert sich die Epoche, die er in miefigen Bildern beschreibt, auf das Theater als Beiwerk. Für Simhandl wurden System, Funktion und auch Spielpläne des Theaters in den fünfziger Jahren „in den alten Formen restauriert“, wobei er offen lässt, welche Zeit er mit den alten Formen genau meint. Die Kontinuität zu der Zeit vor 1945 wird beschworen, erst dem Theater der ersten Hälfte der sechziger Jahre wird eine innovative Kraft, eine „Verlagerung des Schwerpunkts“²¹⁰ zugesprochen.

Noch 2002 stellte Knut Hickethier eine „beispiellose Kontinuität zur Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg“ in Bezug auf Personal wie auf ästhetische Konzepte fest.²¹¹ Hickethier rekapituliert, unter Bezugnahme auf die Arbeiten von Daiber und Rischbieter, die strukturellen Merkmale des Theaters der fünfziger Jahre, verkennt aber Daibers tief kulturpessimistische Position gründlich, wenn er diesem unterstellt er habe das „ungebrochene Fortwirken der Theaterregisseure der NS-Zeit“ legitimiert.²¹² Im Abschnitt zu den Klassikerinszenierungen erkennt Hickethier in Anlehnung an Jan Berg²¹³ im Theater den „Symbolapparat der Gesellschaft“, in dem in großen Bildern der Sinn des Lebens vermittelt und neu formuliert wird.²¹⁴ Entscheidend ist somit nicht die Feststellung, dass Klassiker gespielt wurden, als vielmehr wie sie gespielt wurden. An diesem Punkt streift Hickethier das Problem, schweift aber sofort wieder ins Anekdotische ab.

Hickethiers Darstellung bestätigt einmal mehr die strukturellen und personellen Kontinuitäten zum Theater vor 1945. Auch bei Hickethier liegt der fundamentale Bruch Ende der sechziger Jahre.²¹⁵ Ein Zusammenspiel von Kontinuitäten und Brüchen gibt es bei ihm nicht, weil Brüche in seinem Konzept keinen Platz haben.

²⁰⁶ Ebda., S. 243.

²⁰⁷ Ebda., S. 212.

²⁰⁸ Simhandl, *Theatergeschichte*, S. 289.

²⁰⁹ Ebda.

²¹⁰ Ebda., S. 299.

²¹¹ Hickethier, *Theater*, S. 37.

²¹² Ebda., S. 37.

²¹³ Berg, *Drama*, S. 508.

²¹⁴ Ebda., S. 44.

²¹⁵ Ebda., S. 53

Die Argumentation der genannten Theaterhistoriker folgt in der Regel undynamischen und normativen Kategorien. Hans Daiber etwa nannte die fünfziger Jahre eine Phase der „Improduktivität“.²¹⁶ Rischbieter benutzt den Begriff „Theaterzustand“.²¹⁷ Rischbieter negiert mit der Beschreibung des Theaters nach 1945 als einem „Zustand“ jegliche Dynamik. Der dynamischen Gemengelage von übernommenen Phänomenen und neuen Ansätzen, die das Spezifische historischer Perioden ausmacht, werden die betrachteten Ansätze, selbst wenn sie Kontinuität und Brüche scheinbar gleichberechtigt nebeneinander stellen, nicht gerecht. Zudem wird meist nicht recht klar, was denn nun restauriert wurde, das Theater vor 1944 oder das der Weimarer Republik, was Restauration und Kontinuität bedeuten und worauf sie sich beziehen. Mit der Reduktion der Funktion von Theater auf eine repräsentative Beigabe und mit der Konstatierung einer ungebrochenen Kontinuität und einer durchgreifenden „Periode der Restauration“²¹⁸ ohne die gleichzeitige Würdigung von Diskontinuitäten und Modernisierungsschüben und ohne die Einbeziehung zeitgenössischen Bewusstseins und Unterbewusstseins werden alle Versuche einer differenzierteren und öffnenden Perspektive im Ansatz blockiert.²¹⁹

Methodisch geht die Theatergeschichtsschreibung dieser Periode der Fragestellung Bruch oder Kontinuität nahezu ausschließlich strukturell nach. So wird quantitativ etwa die „personelle Kontinuität“²²⁰ belegt und die „Restauration des Kulturtheaters“²²¹ als Institution²²² festgestellt, die sich in den Theaterbauten, „Prächtig stehen die Paläste“²²³, widerspiegelte. Selbiges gilt auch für die Spielpläne: „Nicht nur das System und die Funktion, sondern auch die Spielpläne wurden in den fünfziger Jahren in den alten Formen restauriert“, konstatiert Peter Simhandl apodiktisch ohne den für Theaterhistoriker entscheidenden nächsten Schritt zu tun und zu untersuchen, was denn wie gespielt wurde.²²⁴ Neues und Altes werden quantitativ belegt, benannt, stehen aber bei allen genannten Untersuchungen entweder unverbunden nebeneinander und werden nicht als historische Phänomene in einen Kontext gestellt und damit produktiv gemacht oder sie werden als Beleg einer einzigartigen Kontinuität und des Scheiterns instrumentalisiert. Die Interdependenz von Kontinuität und Diskontinuität erscheint in dieser Betrachtung nicht als

²¹⁶ Daiber, Deutsches Theater, S. 166.

²¹⁷ Rischbieter, Deutschsprachiges Theater, S. 94.

²¹⁸ Simhandl, Theatergeschichte, S. 289.

²¹⁹ Es ist bemerkenswert, dass im von Werner Faulstich vorgelegten Sammelband über die Kultur der fünfziger Jahre im Gegensatz zu den Analysen etwa über Film und Literatur allein die Sicht auf das Theater bei der einschichtigen, allein strukturell fundierten, behaupteten These von der weitgehenden Kontinuität verharrt. Faulstich, Kultur, passim; Uka, Modernisierung; Häntzschel, Literatur; Hickethier, Theater.

²²⁰ Ebda., S. 98.

²²¹ Doll/Erken, Theater, S. 118.

²²² Hickethier, Theater, S. 35.

²²³ Mertz, Theater, S. 224.

²²⁴ Simhandl, Theatergeschichte, S. 291.

fundamental und als integraler Bestandteil einer Gesamtanalyse, sondern höchstens als ein Randphänomen.

Eine Untersuchung der Struktur des deutschen Theaters und des deutschen Theatersystems nach 1945 ist, zusammen mit einer quantitativen Analyse der Spielpläne, fundamental für die Betrachtung des Theaters der fünfziger Jahre. Allerdings kann eine Strukturanalyse nur ein erster Schritt sein zu einer Kontextualisierung und Differenzierung der Ergebnisse in Hinblick auf das kulturelle Umfeld.

2.3 Strukturen des deutschen Theaters der fünfziger Jahre

Das Theater der fünfziger Jahre der Bundesrepublik ist strukturell durch eine Reorganisation des für Deutschland typischen Systems des subventionierten Repertoirebetriebs, durch prägende Intendantenpersönlichkeiten, die Dominanz von Klassikerinszenierungen, einem Mangel an Gegenwartsdramatik sowie einer ästhetischen Moderne und verhaltener inhaltlicher Moderne durch zurückgekehrte Emigranten gekennzeichnet.²²⁵

Die Theaterstatistik weist für das Jahr 1949/50 104 öffentliche, und das heißt subventionierte, Spielstätten aus.²²⁶ Zehn Jahre später waren dies 133. Sieht man einmal von dem nicht ausgewiesenen Bereich der Privattheater ab²²⁷, lässt dies auf eine institutionell blühende Theaterlandschaft schließen, die der Zeit vor 1944 und vor 1933 in nichts nachstand. Die öffentlichen Häuser wurden Ende der fünfziger Jahre jährlich von 20,2 Millionen Bundesbürgern besucht.²²⁸ Eine theaterhistorische Zäsur lässt sich für das Jahr 1948 konstatieren.²²⁹ Das ökonomische Phänomen der Währungsreform von 1948 hatte im Jahr 1949 einschneidende Auswirkungen auf die Theater der westlichen Besatzungszonen. Im Jahr 1949 endete zunächst ein Theaterboom, der seit 1945 angehalten hatte und der sich nicht allein mit dem Kulturhunger der Menschen erklären lässt, sondern auch mit der Tatsache, dass es für die noch gültige Währung Deutsche Reichsmark nichts zu kaufen gab und man deshalb das Geld in Theaterkarten anlegen konnte. Dazu kommt, dass die öffentlichen Haushalte nach der Währungsreform in eine finanzielle Krise gerieten. Die Theater sahen sich der neuen Situation einer verschärften ökonomischen Orientierung ausgesetzt, die im Absterben vieler kleiner Privattheater sichtbar

²²⁵ Hickethier, S. 36 und passim.

²²⁶ Alle folgenden Zahlen: Theaterstatistik 1987, zitiert nach Hickethier, Theater, S. 35.

²²⁷ Im Bereich der Privattheater, die zunächst nicht statistisch erfasst wurden, lässt sich allerdings nach 1945 ein Boom konstatieren, dem nach 1948 eine Krise der Privattheater folgte, die zur Schließung vieler Bühnen führte.

²²⁸ Im Vergleich: 1956 besuchten 817 Millionen Besucher die deutschen Kinos! Hickethier, Theater, S. 36.

²²⁹ Neben diesem für die gesamte Bundesrepublik wichtigen Umbruch bedeutete das Jahr 1948 aus landespolitischen Gründen für die bayerische Kulturpolitik eine entscheidende Zäsur zu einer „Christlichen Theaterpolitik“, wie zu zeigen sein wird.

wurde. Im Juni 1948 antworteten 88% der befragten Deutschen auf die Frage „Sind Sie nach der Währungsreform wieder im Kino oder im Theater gewesen?“ mit „Nein“.²³⁰ Henning Rischbieter sieht gleichwohl in der Tatsache, dass das deutsche Theatersystem die Währungsreform überstand, „das entscheidende Faktum für das bundesrepublikanische Theater der fünfziger und sechziger Jahre“.²³¹ Das Jahr der Währungsreform 1948 bedeutete für die Theater in der Bundesrepublik vor allem eine ökonomische Krise: „Es ging nicht um Inhalte – sondern schlicht um Geld.“²³² Die Reduktion des deutschen Theaters nach 1948 auf die zweifellos wichtige Frage seiner Finanzierung verhindert gleichwohl einen tiefer gehenden Blick.

Das bereits aus dem 18. Jahrhundert stammende und aus der spezifisch politischen Entwicklung entstammende deutsche Theatersystem, das sich nach dem Ende der Monarchien in Deutschland 1918 in ein System staatlicher und kommunaler Spielstätten wandelte²³³, wurde nach dem Ende des Nationalsozialismus rekonstruiert.²³⁴ Im 18. Jahrhundert entstanden im politisch kleinteilig zergliederten Deutschen Reich Hoftheater in den zahlreichen Residenzstädten und erste kommunal betriebene Theater. Im Verlauf des 19. und 20. Jahrhunderts wurden daraus Staats- und Stadttheater, deren Trägerschaft nach und nach auf die Kommunen überging. Nach dem Krieg und der Auflösung des nationalsozialistischen Zentralismus, der im Bereich des Theaters im Theatergesetz von 1934 kulminierte, wurden gemäß dem föderalistischen System der Bundesrepublik nun Länder und Kommunen Träger dieser Theater.²³⁵ Es kam zu einem Wiederaufblühen von Theatern jenseits Berlins, das sich nun in einer politischen aber auch kulturellen Insellage befand. So existierten bereits vor 1945 neben Berlin Theaterzentren wie Hamburg, Düsseldorf, Köln und München, aber auch Städte wie Göttingen, Konstanz, Darmstadt und Mannheim rückten nun ins Bewusstsein der interessierten Öffentlichkeit. Nach den Zerstörungen des Krieges waren 1945 von den westdeutschen Theaterbauten 45 erhalten. Dazu wurden 20 wiederaufgebaut und 60 Neubauten entstanden.²³⁶ So wurden zum Beispiel die Häuser in Braunschweig (1949) und Hannover (1951) in ihrer alten Struktur wiederaufgebaut. Neu gebaut wurden das Theater am Goetheplatz in Bremen (1950), das Schiller-Theater in Berlin (1951), das Münchner Residenztheater (1951), das Bochumer Schauspielhaus (1953), die Staatsoper in Hamburg (1955), das Theater Münster (1956), das Schauspielhaus in Köln (1957), das Mannheimer Nationaltheater (1957), das Musiktheater in

²³⁰ Noelle/Neumann, Jahrbuch, S. 147.

²³¹ Rischbieter, Theater-Zeiten, S. 53.

²³² Mertz, Theater, S. 58.

²³³ Bereits vor dem 1. Weltkrieg hatte sich, so Rischbieter, ein Grundkonsens darüber gebildet, dass Theater als Teil der öffentlichen Kultureinrichtung etabliert wurden. Rischbieter, Theater, S. 92f.

²³⁴ Dies gilt ebenso für das Theater der DDR. Zum Theater der DDR siehe Mittenzwei, Zeitenwende.

²³⁵ Das System brachte es gleichzeitig mit sich, dass die Kulturpolitik eines der wenigen Elemente war, in denen die Landesregierungen ein eigenes Profil zeigen konnten. Dem Kultursektor wuchs damit ein immenses politisches Potential zu.

²³⁶ Rischbieter, Theater-Zeiten, S. 54.

Gelsenkirchen (1959), das Theater in Kassel (1959), die Deutsche Oper Berlin (1961), die Kölner Oper (1962), das Schauspielhaus Frankfurt (1963) und das Münchner Nationaltheater (1963).²³⁷ Dies war ein deutlicher Beweis, welche wichtige Funktion man dem Theater in der Bundesrepublik zumaß.

In der Regel bedienten die Theater in den fünfziger Jahren ihr Programm mit einem Repertoire-Betrieb, was bedeutete, dass meist täglich wechselnd über einen längeren Zeitraum wechselnde Produktionen gezeigt wurden. Für diese Art des Betriebes war ein weitgehend festes, an das Haus gebundenes Ensemble notwendig.

Organisatorisch wurde aus der Zeit vor 1945 der so genannte Regiebetrieb wieder aufgenommen.²³⁸ Die Theater in ihren administrativen und ökonomischen Angelegenheiten wurden vollständig in die administrative und finanzkamaralistische Struktur des jeweiligen Trägers eingebunden.

Der Deutsche Bühnenverein, als Vertretung der Arbeitgeber, und die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger für die Arbeitnehmer am Theater organisierten die Interessen der am Theater Beschäftigten. Die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts erreichten sozialen Absicherungen für Schauspieler manifestierten sich im „Normalvertrag-Solo“ (NV-Solo), der bis heute seine Bedeutung als vertragliche Basisvereinbarung im Bühnenrecht nicht verloren hat.²³⁹

Dem NV-Solo stand auf Arbeitgeberseite die so genannte Intendantenverfassung gegenüber, die dem Intendanten bis heute beinahe uneingeschränkte Macht einräumt.²⁴⁰ Zur Reorganisation der Häuser nach 1945 wurden in der Regel bewährte Kräfte, erfahrene Regisseure und Intendanten geholt. Verbunden mit der ihnen durch den Vertrag garantierten Freiheit konnten sich in den fünfziger Jahren Intendantenregisseure etablieren, die als nahezu uneingeschränkte Prinzipale ihr Haus dominierten: Namen wie Gustaf Gründgens (Düsseldorf und Hamburg), Karl Heinz Stroux (Düsseldorf), Hans Schalla (Bochum), Oskar Fritz Schuh (Köln und Hamburg) und mit Einschränkungen Boleslaw Barlog (Berlin) stehen für das Programm, Intendant und erster Regisseur zugleich zu sein. Die einzige prominente Ausnahme von diesem Prinzip bildete der Autor und Dramaturg Walter Erich Schäfer, der von 1949 bis 1972 Intendant des Stuttgarter Theaters war.

Klassiker „passen immer und überall“, so Hans Daiber ironisch in seiner „Bilanz“ des Theaters der Bundesrepublik.²⁴¹ Peter Mertz spricht von einer „Klassikerschwemme“, die über das Theater

²³⁷ Ebd. Auch die DDR stand diesem Wiederaufbau und Neubau von Theatern zunächst in nichts nach.

²³⁸ Das Deutsche Theater Göttingen stellt, soweit ich es übersehen kann, eine Ausnahme dar, da es bereits bei seiner Gründung zur Spielzeit 1950/51 als GmbH geführt wurde. Auch das Düsseldorfer Schauspielhaus wurde 1951 unter Gründgens in eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung umgewandelt.

²³⁹ Kurz, Theaterrecht, S.33.

²⁴⁰ Rischbieter, Theater-Zeiten, S. 55f.

²⁴¹ Daiber, Bilanz, S. 67. Daibers Theater-Bilanz steht in einer auffallenden Nähe zu kulturpessimistischen Veröffentlichungen der 50er Jahre.

der fünfziger Jahre hereinbrach.²⁴² Die Programme der bundesdeutschen Theater waren in der Tat geprägt durch Klassiker und das, was „Klassiker der Moderne“ genannt wurde, also Autoren wie Gerhart Hauptmann und Carl Sternheim.²⁴³ Auch die Ruhrfestspiele Recklinghausen, die ab 1947, vom Deutschen Gewerkschaftsbund organisiert, Theater für die Arbeiter bieten sollten, waren vor allem ein Ort der Klassikerpflege.²⁴⁴

Deutsche Gegenwartsdramatik hingegen fehlte nahezu vollständig, von Autoren wie Carl Zuckmayer, Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt einmal abgesehen.²⁴⁵ Daneben lag ein deutlich zu beobachtender Schwerpunkt der Spielpläne auf amerikanischer, französischer und britischer Dramatik.²⁴⁶ Das Züricher Schauspielhaus mit seinem Dramaturgen Kurt Hirschfeld gab dabei zunächst einen entscheidenden Impuls für die Entwicklung eines modernen Repertoires. Die von Egon Vietta geforderte „Kathedrale der Gegenwart“²⁴⁷ waren die Theater in Hinblick auf die Autoren nicht. Vielmehr bestimmten Begriffe wie „zeitlose Klassiker“, „ewige Werte“, „abendländisches Theater“, „Welttheater“ die Diskussion.²⁴⁸ Jan Berg hat darauf hingewiesen, dass zwischen der aufgeladenen Semantik dieser Begriffe und der Wirklichkeit der Spielpläne und der konkreten Umsetzung auf der Bühne eine deutliche Diskrepanz besteht.²⁴⁹

1963 brachte das Presse- und Informationsamt der Bundesregierung als Resümee der Regierungszeit Konrad Adenauers einen Band heraus, der die Entwicklung der Bundesrepublik während dessen Zeit als Kanzler dokumentieren sollte. Auch dem Theater war ein Kapitel gewidmet.²⁵⁰ Als Ausgangsthese einer Leistungsschau das deutsche Theater betreffend wird die nicht belegte Behauptung präsentiert, das deutsche Theater sei ein „Hort des Widerstands“²⁵¹ im Nationalsozialismus gewesen. Geht man von der behaupteten Reinheit des Theaters von nationalsozialistischem Gedankengut aus, muss naturgemäß ein Bruch nach 1945 als nicht fundamental erscheinen. Das präsentierte Bild erscheint umso strahlender, als es sich in einer langen deutschen Kultur-Tradition behauptet. Allerdings nennt der Band nur drei Autoren aus der Zeit vor 1945, die auch im Nachkriegstheater von Bedeutung gewesen seien: Carl Zuckmayer, Ferdinand Bruckner und Bertolt Brecht. Letzterer „trotz der ideologischen Verbohrtheit des mit dem Kommunismus paktierenden Autors“.²⁵² Mit dieser Auswahl wurde, wenn auch nicht explizit, doch eingestanden, dass es in der Dramenproduktion einen Bruch gegeben haben

²⁴² Mertz, Theater, S. 148.

²⁴³ Berg, Drama, S. 508f.

²⁴⁴ Rischbieter, Theater-Zeiten, S. 60f.

²⁴⁵ Jan Berg bezeichnete vor allem die beiden letzteren als überschätzt. Berg, Drama, S. 519.

²⁴⁶ Ebda., S. 495.

²⁴⁷ Vietta, Katastrophe, S. 117.

²⁴⁸ Berg, Drama, S. 505 – 508.

²⁴⁹ Ebda., S. 501f.

²⁵⁰ Presse- und Informationsamt, Regierung Adenauer.

²⁵¹ Ebda., S. 898.

²⁵² Ebda., S. 900.

musste. Dass dem Nationalsozialismus nahe stehende Autoren in der Leistungsschau keine Rolle mehr spielten, scheint nachvollziehbar. Aber auch die Schubladen der „inneren Emigranten“ scheinen nicht übergequollen zu sein. Die Autoren der Weimarer Republik spielen nach 1945 in jedem Fall keine große Rolle mehr.

So sind es vor allem „neue Autoren“²⁵³ der 50er Jahre und deren Werke mit „aktuellen Themen“²⁵⁴, die der Band nennt: Claus Hubalek *Der Hauptmann und sein Held*, Gert Weymann *Generationen*, Leopold Ahlsen *Philemon und Baucis*, Karl Wittlinger *Kennen Sie die Milchstraße?*, Richard Hey *Weh dem der nicht lügt*, Gerd Oelschlaegl *Romeo und Julia in Berlin*, Erwin Sylvanus *Korczak und die Kinder*, Michael Mansfeld *Einer von uns*, Günter Weisenborn *Die Illegalen*, außerdem Werke von Siegfried Lenz, Martin Walser, Günter Grass, Wolfgang Hildesheimer, Dieter Waldmann, Tankred Dorst, Hans-Henny Jahnn, Hans José Rehfisch und Erich Kästner. Auffallend an dieser Aufzählung ist, dass lediglich *Korczak und die Kinder* einen Theatererfolg in den 50er Jahren dargestellt hatte. Und auch dieses Stück ist heute in den Tiefen der Bibliotheken der Theaterdramaturgien verschollen.

An neuen Ansätzen im Bereich der Opernkomposition nennt das Presse- und Informationsamt in einer historisch undifferenzierten Mischung aus lebenden Komponisten des 20. Jahrhunderts „Carl Orff, Werner Egk, Boris Blacher, Rolf Liebermann, Wolfgang Fortner, Gottfried von Einem, Hans Werner Henze und Giselher Klebe“.²⁵⁵ Während sich die Verfasser über die künstlerische Umsetzung der dramatischen Werke nahezu ausschweigen, lediglich Kortners Stil wird als „Anti-Konvention“²⁵⁶ besonders erwähnt, werden für den Bereich des Musiktheaters vielfältige „Impulse“ ausgemacht, die von „den Wagner Enkeln in Bayreuth [...], von Günther Rennert [...], von Gustav Rudolf Sellner [...] und von Ernst Poettgen [...]“²⁵⁷ ausgingen. Über den Tanz schweigen sich die Damen und Herren des Presse- und Informationsamtes gänzlich aus. Mit dieser Aufzählung über nahezu alle theatralen Gattungen sollte im Sinne einer positiven Würdigung der Regierungszeit Konrad Adenauers auch die Theaterproduktion ins Licht gestellt werden. Die Veröffentlichung bezieht sich dabei nahezu ausschließlich auf Werke und nicht auf Inszenierungen. Unfreiwillig gerät diese Aufzählung, so bewusst sie zunächst das Theater von den Einflüssen des Nationalsozialismus freisprechen will, zu einer Theatergeschichte ganz eigener Art: Wird im Bereich des Schauspiels ein Bezug zur Weimarer Republik hergestellt, die Zeit von 1933 bis 1945 in der Autorenauswahl vollständig ausgeblendet und erst nach 1945 wieder weitergeführt, so findet sich für den Bereich des Musiktheaters eine Mischung von Komponisten unterschiedlichsten biographischen Hintergrunds. Von Mitläufern wie Orff und Egk über „innere

²⁵³ Ebda., S. 901.

²⁵⁴ Ebda.

²⁵⁵ Ebda., S. 904.

²⁵⁶ Ebda., S. 909.

²⁵⁷ Ebda., S. 904.

Emigranten“ wie Blacher zu jungen Künstlern der 50er Jahre wie Henze. Und auch das ist bezeichnend: Der Tanz, als Ausdruckstanz die deutsche Kunst der Nationalsozialisten, findet nach 1945 in einer offiziellen Verlautbarung keinen Platz mehr.

Folgt man der offiziellen Lesart dieser Bilanz der Regierung Adenauer, so lässt sich im Bereich der Dramenproduktion sicherlich keine Kontinuität beobachten, auch wenn diese intendiert ist. Und diese Produktion spiegelt sich nicht auf den Bühnen der Republik wider. Peter Mertz nennt vier gesellschaftliche Themenkomplexe, die für das Theater nach 1945 bedeutsam werden konnten: Die NS-Vergangenheit, die Wiederbewaffnung, der Antikommunismus und das Wirtschaftswunder.²⁵⁸ Diese Themen wurden aber weder in der dramatischen Produktion noch in der szenischen Umsetzung in den fünfziger Jahren thematisiert.

Als Möglichkeit des Umgangs mit den aktuellen allgemeinen Menschheitsproblemen wurde, wenn das schon nicht in den Dramentexten transportiert wurde, auf der Bühne die Parabel als neue Form propagiert.²⁵⁹ So endete in Gründgens' *Faust* - Inszenierung 1957 die Walpurgisnacht mit einem auf den Hintergrund projizierten Atompilz als Symbol einer Welt im Atomzeitalter. Das absurde Theater eines Ionesco, Dürrenmatt, Frisch oder Beckett bot sich als ideal für diese Form dar: „Jedes absurde Theaterstück ist eine Parabel!“, stellte Wolfgang Hildesheimer, der sich selbst als absurder Autor versucht hatte, in seiner „Erlanger Rede über das absurde Theater“ fest.²⁶⁰ Es dauerte bis zum Jahr 1960 bis mit *Die Eingeschlossenen von Altona* von Jean Paul Sartre ein Stück auf die Bühne kam, das die Zeitgeschichte so in den Blick nahm, dass ein Ausweichen auf ein distanzierendes Mitleid wie bei *Korczak und die Kinder* oder bei *Tagebuch der Anne Frank* von Frances Goodrich nicht mehr möglich war.

Das Programm einer vor allem durch Klassiker geprägten Dramatik auf den deutschen Bühnen nach 1945 wurde ab 1951 ergänzt durch das Konzept einer Moderne auf der Bühne, für die vor allem Gustav Rudolf Sellner stand. Sellners Konzept eines „ästhetischen Modernismus“²⁶¹ steht programmatisch für den Versuch einer Verschränkung von alter, klassischer Dramatik und neuer Ästhetik in einem institutionell abgesicherten Rahmen. Das Theater der fünfziger Jahre stand zwischen zwei Polen: auf der einen Seite Gustaf Gründgens mit seiner durch „Werktreue“ abgesicherten „großen Form“ und auf der anderen Seite Jürgen Fehlings „Expressivität“.²⁶² Der Diskurs über die „Werktreue“ stand über allen künstlerischen Bemühungen der Zeit. Das Dogma der Werktreue beinhaltet die Gefahr, dass Theater zu einem „Museum der schönen Dramen“²⁶³ wurde. 1952 veröffentlichte Gründgens das *Düsseldorfer Manifest* in dem die Begriffe „Werktreue“

²⁵⁸ Mertz, Theater, S. 102f.

²⁵⁹ Rühle, Theater in unserer Zeit, S. 266.

²⁶⁰ Hildesheimer, Rede, S. 346.

²⁶¹ Hickethier, Theater, S. 45.

²⁶² Rischbieter, Theater-Zeiten, S. 57.

²⁶³ Ebda., S. 154.

und „Partiturtreue“ gegen „eine willkürliche Interpretation [...] durch ungerechtfertigte Experimente“ gesetzt wurden.²⁶⁴ Dieser Aufruf war im Besonderen gegen die Regisseure Erwin Piscator, Bertolt Brecht und Fritz Kortner gerichtet, pikanterweise alle Exilanten. Wie sehr das ästhetische Konzept der im Lande Geblienen geschätzt wurde, zeigte sich spätestens 1953, als Gründgens das Bundesverdienstkreuz verliehen bekam.²⁶⁵

Die Problematik der Emigration und Rückkehr, die sich auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen zeigte, ist auch für das Theater nach 1945 virulent. Neben vielen Schauspielerinnen und Schauspielern kamen nach 1945 auch Regisseure und Intendanten aus der Emigration zurück nach Deutschland. Bertolt Brecht, Erwin Piscator und Fritz Kortner stehen für eine Anzahl von Persönlichkeiten des Theaters vor 1933, die nun einen Wiederanfang wagten. Brecht orientierte sich bald nach Ostdeutschland, wo er sein eigenes Ensemble bekam. Seine Stücke blieben aber zunächst wegen seiner politischen Haltung in der Bundesrepublik ungespielt. Erst nach seinem Tod 1956 änderte sich das. Piscator und Kortner mussten allerdings feststellen, dass man nicht auf sie gewartet hatte. Erst spät gelang es Piscator Intendant zu werden (1962 an der Freien Volksbühne in Berlin), Fritz Kortner konnte sich als Regisseur vor allem an den Münchner Kammerspielen durchsetzen.

Zwischen 55 und 60 Prozent der Theaterbesucher waren in einer Theaterorganisation, für München dem Theatergemeinde oder der Volksbühne, organisiert.²⁶⁶ Während die Volksbühne von den Gewerkschaften getragen wurde, hatte sich der Bund der Theatergemeinden dem „Gedanke[n] einer christlichen Theaterbewegung“ verschrieben.²⁶⁷ Diese Besucherorganisationen garantierten den Theater Einnahmen durch fest abonnierte Vorstellungen. Allerdings versuchten die Organisationen natürlich auch Einfluss auf den Spielplan im Sinne ihrer Mitglieder zu nehmen.

Das deutsche Theater der fünfziger Jahre ist geprägt durch eine durchgreifende Verschränkung von Elementen der Kontinuität wie des Wandels. Die Restauration des deutschen Theatersystems mit einem öffentlich subventionierten Ensemble-Theater im Repertoirebetrieb wurde in der neu geschaffenen föderalen Struktur der Bundesrepublik verwirklicht. Die Trägerschaft des traditionellen Systems ging nach dem Zentralismus des Nationalsozialismus nunmehr auf die Kommunen und die Bundesländer über. Dieses System wurde über wirtschaftliche Krisen hinweg bewahrt und durch Theaterneubauten in staatlicher und kommunaler Regie gestärkt. In den Vertrags- und Arbeitsverhältnissen wurde die historische Entwicklung aufgenommen und durch Intendantenvertrag und NV-Solo weiter festgeschrieben. Die Dramaturgie der fünfziger

²⁶⁴ Rischbieter, Theater, S. 117f.

²⁶⁵ Mertz, Theater, S. 49.

²⁶⁶ Rischbieter, Theater-Zeiten, S. 54.

²⁶⁷ Zitiert nach Daiber, Bilanz, S. 139.

Jahre besteht im Wesentlichen in einer Fortschreibung der überkommenen Muster der Zeit von vor 1933. Der vorrangigen Produktion von Klassikern steht nur eine begrenzte Zahl an Neuproduktionen gegenüber. Hier machte sich vor allem der Mangel an zeitgenössischer Gegenwartsdramatik bemerkbar. Die literarische Form der Parabel wurde für diese Dramatik zur bestimmenden erfolgreichen Gattung. Die szenische Umsetzung der klassischen Werke geschah in den traditionellen Mustern, die den Willen des Autors im Blick zu haben behaupteten. Daneben entstand allerdings in den fünfziger Jahren eine Herangehensweise an Theatertexte, die mit der klassischen Werktreue brach und einer ästhetischen Moderne verpflichtet war. In dieser Konzeption moderner Ästhetik verbunden mit den Werken klassischer Dramenliteratur entstand ein Spannungsfeld, in dem sich das Theater der fünfziger Jahre bewegte.

3. Ein Theater der 50er Jahre: Theaterbau, Personal, Spielplan

Am 8. September 1945, also genau vier Monate nach der bedingungslosen Kapitulation des Deutschen Reiches, wurde unter der Kontrolle der amerikanischen Militärregierung zum ersten Mal wieder Theater in München gespielt. Man gab im nicht zerstörten Schauspielhaus an der Maximilianstraße als Gastspiel des Münchner Volkstheaters *Die Hammelkomödie* von Wolfgang Hiller und Adolf Gondrell.²⁶⁸

Die Bayerische Staatsoper eröffnete im November 1945 im Prinzregententheater als Spielort mit *Fidelio* in der Inszenierung von Günther Rennert als das erste bayerische Staatstheater wieder.²⁶⁹

Am 7. Dezember debütierte das Theater am Gärtnerplatz in der *Dependance* in der Schornstraße.

Im Oktober 1945 hatten die Münchner Kammerspiele mit *Macbeth* in der Inszenierung des Intendanten Erich Engel ihre erste Premiere. Die Kammerspiele kooperierten mit dem ebenfalls unter städtischer Verwaltung stehenden Volkstheater.

Auch die freie Theaterszene entwickelte sich nach dem Kriegsende 1945 zunächst rasant. Es entstanden die Kleine Komödie, das Theater der Jugend, später Junges Theater, und Neues Münchner Theater. Dazu kam das Kabarett Schaubude.

Lediglich das Bayerische Staatsschauspiel nahm den Spielbetrieb nicht unmittelbar nach Kriegsende wieder auf, sondern folgte dem Münchner Spielbetrieb mit einiger Verspätung.

3.1 Kellertheater und Palast: Der Spielort des Bayerischen Staatsschauspiels 1948 bis 1958

Dem Bayerischen Staatsschauspiel stand, anders als der Oper mit dem Prinzregententheater, 1945 zunächst kein bespielbares Theatergebäude zur Verfügung.²⁷⁰ Das Residenztheater war, ebenso wie das Hof- und Nationaltheater, bei einem Bombenangriff am 18.3.1944 zerstört worden. Lediglich die vorsorglich ausgebaute Innenausstattung von Francois Cuvillies blieb erhalten.²⁷¹ Im Oktober 1945 begann nach einem Plan des Architekten Timo Walz und mit Unterstützung durch Spendengelder der Ausbau eines Teiles der Residenz zu einem Theater mit 542 Plätzen. Der Bereich am Brunnenhof, wo das Theater entstand, war der einzige der Residenz, in dem nach den Kriegszerstörungen noch ein intaktes Dach existierte. Am 7. Mai 1946 fand die feierliche

²⁶⁸ Kurz, Theatergemeinde, S. 10. Zur Rolle der amerikanischen Militärregierung für das deutsche Theater siehe Lange, Theater in Deutschland, S. 181 - 214 sowie Michler, Neuanfang oder Kontinuität.

²⁶⁹ Bei der folgenden Aufzählung beziehe ich mich auf Kurz, Theatergemeinde, S. 11 – 13.

²⁷⁰ Vergleiche zum Folgenden: Dann spielten sie wieder, S. 14 – 24, sowie die Theaterzettel des Bayerischen Staatsschauspiels für die Spielzeiten 1946/47 und 1947/48.

²⁷¹ Brunner, Altes Residenztheater.

Eröffnung des neuen Hauses statt, das von Anfang an als Provisorium betrachtet wurde.²⁷² Am 18. Mai fand in der neuen Spielstätte im Theater am Brunnenhof in der Residenz mit *Nathan der Weise* von Lessing unter der Intendanz von Paul Verhoeven und in der Regie von Arnulf Schröder die erste Vorstellung statt.²⁷³ Betrachtet man Bilder, die die Arbeitsbedingungen im Brunnenhoftheater zeigen, versteht man, dass für alle am Staatsschauspiel Tätigen das Brunnenhoftheater nur provisorischen Charakter haben konnte.

Vor einem neuen Theaterbau stand aber zunächst die Existenz des Bayerischen Staatsschauspiels als Institution auf dem Prüfstand.

Auch das bayerische Staatsschauspiel war nach der Währungsreform 1948 vom allgemeinen Besucherrückgang nicht verschont geblieben. Der Besucherrückgang in deutschen Theatern betrug 50%.²⁷⁴ Dabei handelte es sich nicht um eine Strukturkrise, sondern es ging „schlicht um Geld“.²⁷⁵ Die Bevölkerung konnte sich von ihrer neuen Deutschen Mark plötzlich mehr kaufen als nur Theaterkarten. Die Folge für das Staatsschauspiel waren zunächst Einsparungen und Entlassungen. Im Herbst 1948 aber schlug der bayerische Finanzminister Hans Kraus dem Kultusminister Alois Hundhammer die Schließung des bayerischen Staatsschauspiels vor.²⁷⁶

Hundhammer hatte 1948 den neuen Intendanten Alois Johannes Lippl zu seinem Antritt mit Durchhalteparolen unterstützt, die dieser sogleich im Monatsheft abdrucken ließ:

„Ich hoffe und bin davon überzeugt, daß das [...] bayerische Volk sein Theater nicht im Stich lässt.“²⁷⁷ Dem selben Heft war ein Blatt beigelegt, in dem die „Freunde und Besucher“ zu Abonnements zur Rettung des Hauses vor den Schließungsplänen des bayerischen Finanzministers aufgerufen wurde. In der nächsten Nummer der Blätter des Bayerischen Staatsschauspiels ließ Lippl Pressestimmen zu den Schließungsplänen abdrucken.²⁷⁸ Die Augsburger Tagespost vom 25.9.1948 konstatierte in diesem Presseecho, es gehe bei den Schließungsplänen um nichts weniger als um „Sein oder Nichtsein der abendländisch-christlichen Kultur“.²⁷⁹

Auch die Frage einer Generalintendanz für die bayerischen Staatstheater zur besseren Koordinierung der Staatstheater und zur Ausgabenreduzierung wurde diskutiert²⁸⁰ und neben Lippl etwa auch Heinz Hilpert ins Gespräch gebracht. Zu den personellen Spekulationen nahm Lippl nicht Stellung, wies aber in einem Zeitungsinterview darauf hin, dass die Einführung der

²⁷² Hermann Wenninger, zit. in: Dann spielten sie wieder, S. 13.

²⁷³ Davor hatte man im März/April 1946 Vorstellungen von Shakespeares *Sommernachts Traum* im Prinzregententheater durchgeführt.

²⁷⁴ Rischbieter, Bühnenhunger, S. 228.

²⁷⁵ Mertz, Theater, S. 58.

²⁷⁶ Wilke, Erwartungen, S. 105.

²⁷⁷ Blätter des Bayerischen Staatsschauspiels, 1. Heft 1948/49, S. 2.

²⁷⁸ Blätter des Bayerischen Staatsschauspiels, 2. Heft 1948/49, S. 30f.

²⁷⁹ Ebda.

²⁸⁰ Münchner Abendzeitung, 22.12.1949.

Generalintendanz nicht zur „Demontage“ vorhandener Strukturen führen dürfe.²⁸¹ Schließlich einigte man sich im Herbst 1948 auf Gagenkürzungen zwischen 10 und 20 Prozent, von denen die Intendanten der Staatstheater und der Generalmusikdirektor, nach der Drohung aus ihren Verträgen auszusteigen, ausgenommen wurden.²⁸² Die Pläne zur Schließung verschwanden im folgenden Jahr aus der öffentlichen Diskussion.

1950 stellte Dieter Sattler, Staatssekretär für die Schönen Künste im bayerischen Kultusministerium, in den Frankfurter Heften fest:

„Nur eine Fünfhundertstel seiner jährlichen Gesamtausgaben verwendet Bayern für das Theater; würde man sie schließen, dann müßte Arbeitslosenunterstützung bezahlt werden, die nicht sehr viel weniger ausmachen würde.“²⁸³

Dieses finanzpolitisch überzeugende, kulturpolitisch aber bedenkliche Argument gegen eine Schließung des Bayerischen Staatsschauspiels verweist auf ein grundsätzlicheres Unbehagen der bayerischen Kultusadministration am Staatsschauspiel. Joachim Kaiser umriss bereits 1952 das bis zum heutigen Tag bestehende Problem des Bayerischen Staatsschauspiels:

„Die Münchner wollen von ihrem ‚Residenztheater‘ zu viel oder besser: sie wollen etwas Falsches. Man greift es an und trifft im Grunde die Theaterkrise. Nicht die Besucherkrise, die schon längst überwunden ist, sondern die wirkliche Theaterkrise, die mit der Frage beschrieben werden kann, ob es möglich ist, den Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts mit der Überlieferung in eine lebendige Beziehung zu setzen [...] Man kann in einem ‚Großen Haus‘ nicht modern sein, zündend, aggressiv, gegenwärtig, intim, sondern nur großzügig, pathetisch, problematisch, bedeutsam.“²⁸⁴

„Vom Kampf der Münchner Intelligenz gegen das Residenztheater [...] hallen die Zeitungen Deutschlands wider.“²⁸⁵

Die Kritik am Haus, vor allem seit Bezug des „neuen Residenztheaters“, riss nicht ab, vor allem nachdem Lippl die Leitung übernommen hatte. Karl Heinz Ruppel sprach 1952 in der Süddeutschen Zeitung von einer „Dilettantenbühne“. Das Staatsschauspiel sei ein „permanenter Unglücksfall der bayerischen Kulturpolitik“.²⁸⁶ Drei Jahre später, als schon Lippls Nachfolger Kurt Horwitz tätig war, stellte Walter Panofsky an derselben Stelle „einen allgemeinen Zug zum Restaurativen“ fest.²⁸⁷

Und so kann es nicht überraschen, dass auch die politischen Entscheidungsträger sensibel auf das Bild reagierten, welches das Haus in der Öffentlichkeit abgab.

²⁸¹ Süddeutsche Zeitung, 12.10.1949.

²⁸² Schreiben von Wilhelm Diess an Minister Hundhammer am 23.9.1948, BayHStA/MK 50187.

²⁸³ Sattler, Theaterkrise, S. 309. Der Vergleich zwischen Anstellung am Theater und Zahlung von Arbeitslosenunterstützung an Schauspieler, die in etwa gleiche Ausgaben ergäben, ist eine Grundkonstante in den kulturpolitischen Diskussionen wirtschaftlich schwieriger Zeiten.

²⁸⁴ Kaiser, Theater, S. 341.

²⁸⁵ Ebda., S. 339.

²⁸⁶ Süddeutsche Zeitung, 10.10.1952.

²⁸⁷ Süddeutsche Zeitung, 29.7.1955.

In diese Phase fiel nun die Diskussion um den Wiederaufbau des zerstörten Residenztheaters. Bereits bei seinem Amtsantritt drängte Lippl auf den Wiederaufbau.²⁸⁸ Dazu muss man allerdings bemerken, dass der Intendant bei einer gleichzeitig drohenden Schließung über reichlich Mut verfügte, solch eine Baumaßnahme einzufordern.

²⁸⁸ Schreiben Lippls an Sattler vom 28.6.1948, BayHStA/MK 50187.

3.1.1 Der Wiederaufbau des Residenztheaters oder: Die Verschwender

Das 1946 errichtete Brunnenhof-Theater war mit seinen Bedingungen und Möglichkeiten von Anfang an als Provisorium für das 1944 zerstörte Residenztheater am Max-Joseph-Platz anzusehen.²⁸⁹ Bilder in den Blätter[n] des Bayerischen Staatsschauspiels von 1948/49²⁹⁰ zeigen deutlich den provisorischen Charakter hinter der „Welt des schönen Scheins“²⁹¹ und die „schwierigen und unzulänglichen Verhältnisse“²⁹²: „Ein wahrhaftes Kellertheater!“²⁹³ Arnulf Schröder berichtet in derselben Ausgabe der „Blätter“ von den Arbeitsbedingungen auf dieser Bühne. Auch der Zuschauerraum konnte, deutlich sichtbar, nur ein Provisorium für das Repräsentativ-Schauspiel des Freistaates darstellen.

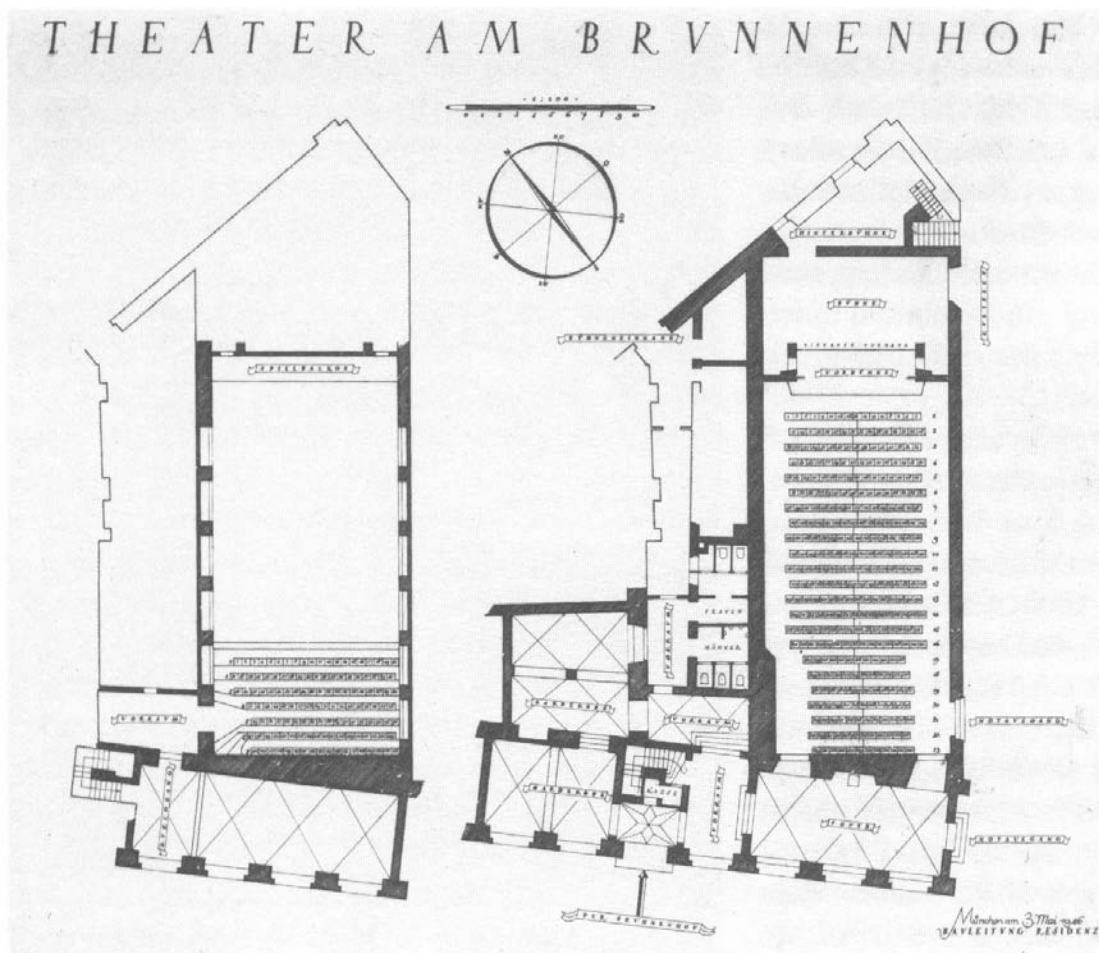


Abbildung 1: Das Theater am Brunnenhof

²⁸⁹ Zur Chronologie des Projektes beziehe ich mich soweit nicht anders angegeben auf die Akten im BayHStA/MK 50347/I.

²⁹⁰ Blätter des Bayerischen Staatsschauspiels 4./5. Heft 1948/49, S. 58 – 60.

²⁹¹ Ebda., S. 58.

²⁹² Ebda.

²⁹³ Ebda.

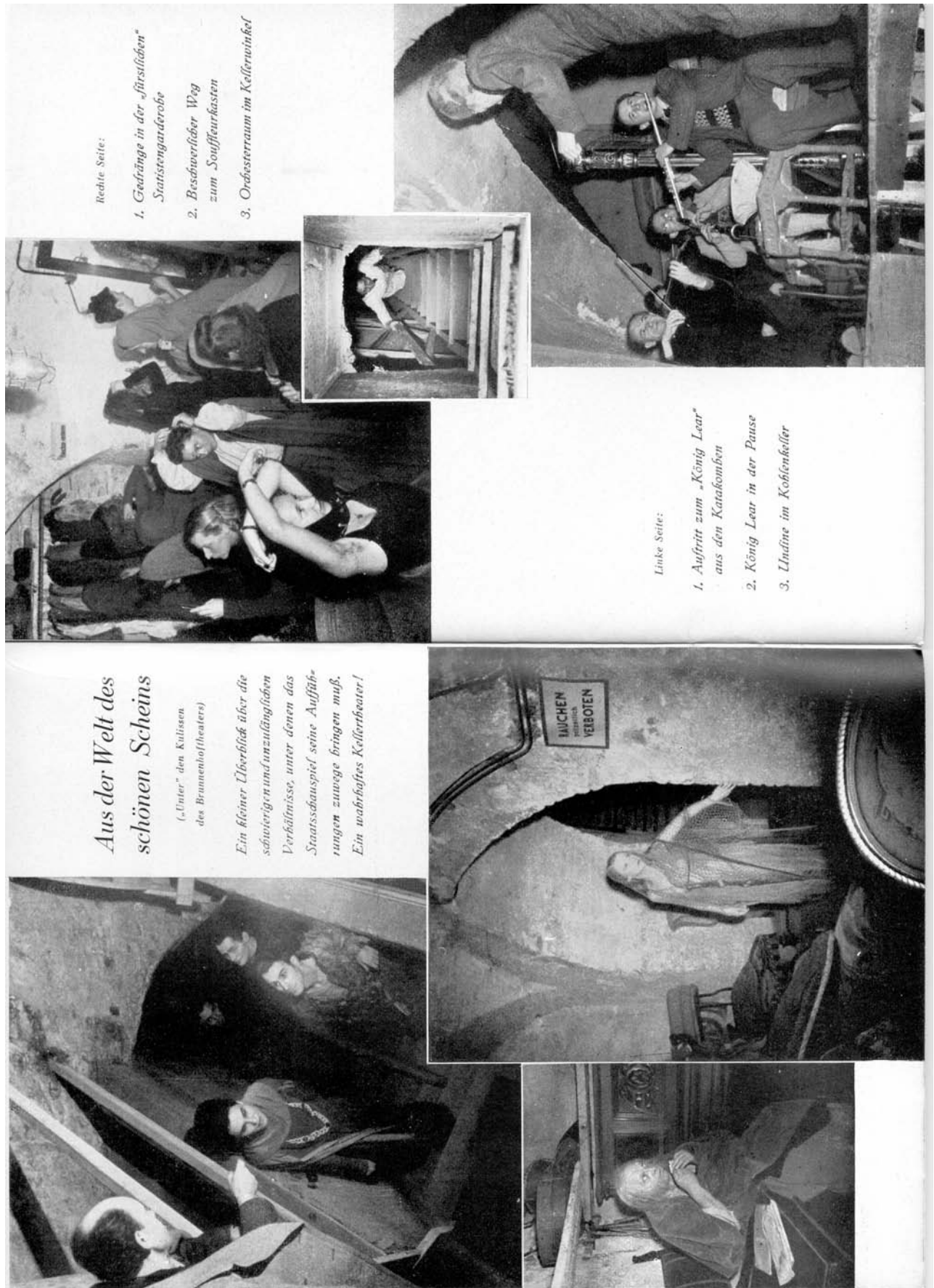


Abbildung 2: Bilder aus den Blättern des Bayerischen Staatsschauspiels zeigen das „Provisorium“ Theater am Brunnenhof

Bereits im Februar 1948 traf sich die Bauabteilung des Innenministeriums zu einer Besprechung den Wiederaufbau des Residenztheaters betreffend.²⁹⁴ In dieser Besprechung einigte man sich darauf, dass die staatliche Oberste Baubehörde (Regierungsdirektor Hocheder) und das städtische Landesbauamt München (Oberbaurat Gruber) in einem Vorprojekt die Möglichkeiten prüfen sollten.

Der designierte neue Intendant Lippl drängte bereits bei den vorbereitenden Besprechungen zu seiner Intendanz als eine der Vertragsbedingungen auf den Wiederaufbau des Hauses.²⁹⁵ Im Juni 1948 begann man zunächst mit der Absicherung der Ruine, deren Holzkonstruktionen aus der Zeit Kurfürst Karl Theodors über Jahre der Bevölkerung als „Brennstofflager“ gedient hatten.²⁹⁶ Für den Bau wurde kein Architekturwettbewerb ausgeschrieben, sondern ein Gremium von Architekten gebildet, das sich über den Bau verständigen sollte.²⁹⁷

Im September wurde das von Karl Hocheder im August vorgelegte Projekt angenommen und dieser mit der Bauleitung beauftragt. Für die Bühnentechnik wurde der Bühnenarchitekt Adolf Linnebach gewonnen.²⁹⁸ Die Bauleitung für das gesamte Projekt wurde dem Intendanten übertragen.

Relativ rasch zerschlugen sich die Überlegungen das Residenztheater in der alten Form wieder aufzubauen. Zwar war die von Francois Cuvilliés geschaffene Innenausstattung gerettet worden, die Nachteile des alten Hauses für das Schauspiel allerdings allzu lebendig, um eine vollständige Rekonstruktion ratsam erscheinen zu lassen.

„Für eine genaue Wiederherstellung sprach der künstlerische Wert des Raumes, dagegen sprach die geringe Zahl seiner Plätze und ihre vielfach schlechte Sicht zur Bühne [...] Dieser Entschluß war schwer. Er ging aber von der Überzeugung aus, daß ein Theater der Rahmen für ein lebendiges, sich mit der Gesellschaft dauernd veränderndes Geschehen ist [...].“²⁹⁹

So entschloss man sich zu einem fast vollständigen Neubau, vor allem des Innenraumes. Nur die alten Hinterbühnen-Wendeltreppen aus Stein erinnern noch heute daran, dass das Rokoko-Theater Cuvilliés' an dieser Stelle stand. Städtebaulich war dieser Neubau in seiner Planung einer der ersten in der Bundesrepublik und damit ein deutliches Bekenntnis des Freistaates zu seinem Staatsschauspiel. Bereits wenige Monate später sollte sich dies deutlich ändern.

Im Herbst 1948 begannen die Bauarbeiten, bereits etwas mehr als ein Jahr später, Mitte Dezember 1949 sollte das Haus probenfertig sein. Dazu kam es nicht. Im Juni wurde mit der Währungsreform die D-Mark eingeführt. Die öffentlichen Kassen waren plötzlich leer. Der Bau

²⁹⁴ Bericht vom 8.3.1948, BayHStA/MK 50347/I.

²⁹⁵ Wilhelm Diess an Dieter Sattler am 12.5.1948, BayHStA/MK 50347/I und Lippl an Dieter Sattler am 28.6.1948, BayHStA/MK 50187.

²⁹⁶ Lippl, Träume, S. 97.

²⁹⁷ Bericht des Untersuchungsausschusses zur Prüfung der Haushaltsüberschreitungen beim Ausbau des Residenztheaters, 2. Legislaturperiode 1953/54, MK 50347/I.

²⁹⁸ Zu Linnebach und dem Projekt: Striedl-Taschner, Linnebach.

²⁹⁹ Sattler, Theater in der Residenz, S. 87.

konnte, auch durch die rasche Verteuerung der Baukosten und falsche Kostenvoranschläge³⁰⁰, nur stückweise finanziert werden. Nach dem Richtfest im Juni 1949 standen die Bauarbeiten für sechs Monate still. Der Eröffnungstermin konnte nicht gehalten werden. Am 15.10.1950 konnten schließlich die Proben im neuen Haus beginnen.

Am 28. Januar wurde das Residenztheater feierlich eröffnet:

„Schon eine Stunde vor Beginn hatte sich Hunderte von Münchnern vor dem Theater versammelt, um die imposante Wagenauffahrt – die an eine Filmpremiere in Hollywood erinnerte – zu beobachten. Im Scheinwerferlicht flatterten die Fahnen der Bundesrepublik und Bayerns [...]“³⁰¹.

„Das neue Residenztheater zählt – ein ‚Rekord‘ in der bayerischen Theatergeschichte – bereits mehr als 8000 Abonnenten“, stellte die Süddeutsche Zeitung den nicht unwesentlichen finanziellen Aspekt noch einmal heraus.³⁰²

Der Titel der Eröffnungsvorstellung, Ferdinand Raimunds *Der Verschwender*, war in vieler Hinsicht Programm:

Zunächst stellte die erste Produktion des neuen Hauses einen Autor der süddeutschen Theatertradition vor. Während man bei den Eröffnungspremieren, etwa am Schillertheater in Berlin im selben Jahr, in der Regel mit einem deutschen Klassiker, dort Schillers *Wilhelm Tell*, aufmachte, zeigte das Staatsschauspiel in Bayern seine Sicht der Klassiker.

Der Verschwender wurde zudem als ironischer Verweis des Intendanten auf die hohen Baukosten und die Kritik daran betrachtet.

Und schließlich zog diese Kritik in der Tat weite Kreise. Der Bau des Residenztheaters entfachte den ersten Politikskandal der jungen bayerischen Demokratie, einen „Gala-Bauskandal“ wie Erich Kuby ironisch bemerkte.³⁰³ Nur drei Jahre nach Verabschiedung der bayerischen Verfassung stand deren Wert zur Debatte. Parlamentarier des Landtags sahen in der Finanzierung des Hauses ihr Recht auf Kontrolle und Genehmigung der Staatsfinanzen missachtet. Es kam zu einem Untersuchungsausschuss des Landtags³⁰⁴, der sich bis 1954 hinzog. Das Theater hatte es zumindest erreicht, in seiner Finanzierung einen Skandal zu entfachen.

Weniger einen Skandal als eine Frage des Geschmacks stellte die Architektur des Hauses dar.

Der Intendant hatte seine Anforderungen und Erwartungen so formuliert: Er wollte eine Bühne, „die keiner Stilperiode allein angehört“.³⁰⁵ Man entwickelte also ein System verschiebbarer

³⁰⁰ Der Bau war mit 7.395.000 Mark veranschlagt gewesen und kostete schließlich 10.500.000 Mark. Verhandlungen, I. Tagung 1950/51, 24. Sitzung, S. 644f.

³⁰¹ Die Stunde vor der Eröffnung, Münchner Merkur, 30.1.1951.

³⁰² Albert Hahn, Der Vorhang geht wieder hoch, Süddeutsche Zeitung, 29.1.1951.

³⁰³ Erich Kuby, Wer wird das bezahlen?, Süddeutsche Zeitung, 31.10.1951.

³⁰⁴ Verhandlungen, I. Tagung 1950/51, 24. Sitzung, S. 639 - 661. Die in dieser Sitzung von der FDP-Fraktion eingebrachte Interpellation mit der Frage nach den überhöhten Baukosten war der Auslöser für diesen Untersuchungsausschuss.

³⁰⁵ Lippl, Träume, S. 96.

Lamellen, die die Bühne sowohl als klassische Guckkastenbühne beispielbar machten als auch als offene Raumbühne. Seitenbühnen, technische Nebenräume, Magazine, aber auch Garderoben sollten in ausreichendem Maße entstehen. Für die dem Publikum zugänglichen Räume sollte die Maßgabe „einfache und solide Ausstattung“ gelten, allein der Zuschauerraum festlich gestaltet werden.³⁰⁶ Lippl wollte ein „Theater für das Theater“.³⁰⁷ Das neue Haus sollte 1000 Zuschauern Platz bieten, nahezu doppelt so vielen wie das Brunnenhof Theater (542 Plätze) und das alte Haus (570 Plätze).

„Selbstverständliche Voraussetzung bei allen Überlegungen war die Sparsamkeit“, betonte der Intendant.³⁰⁸

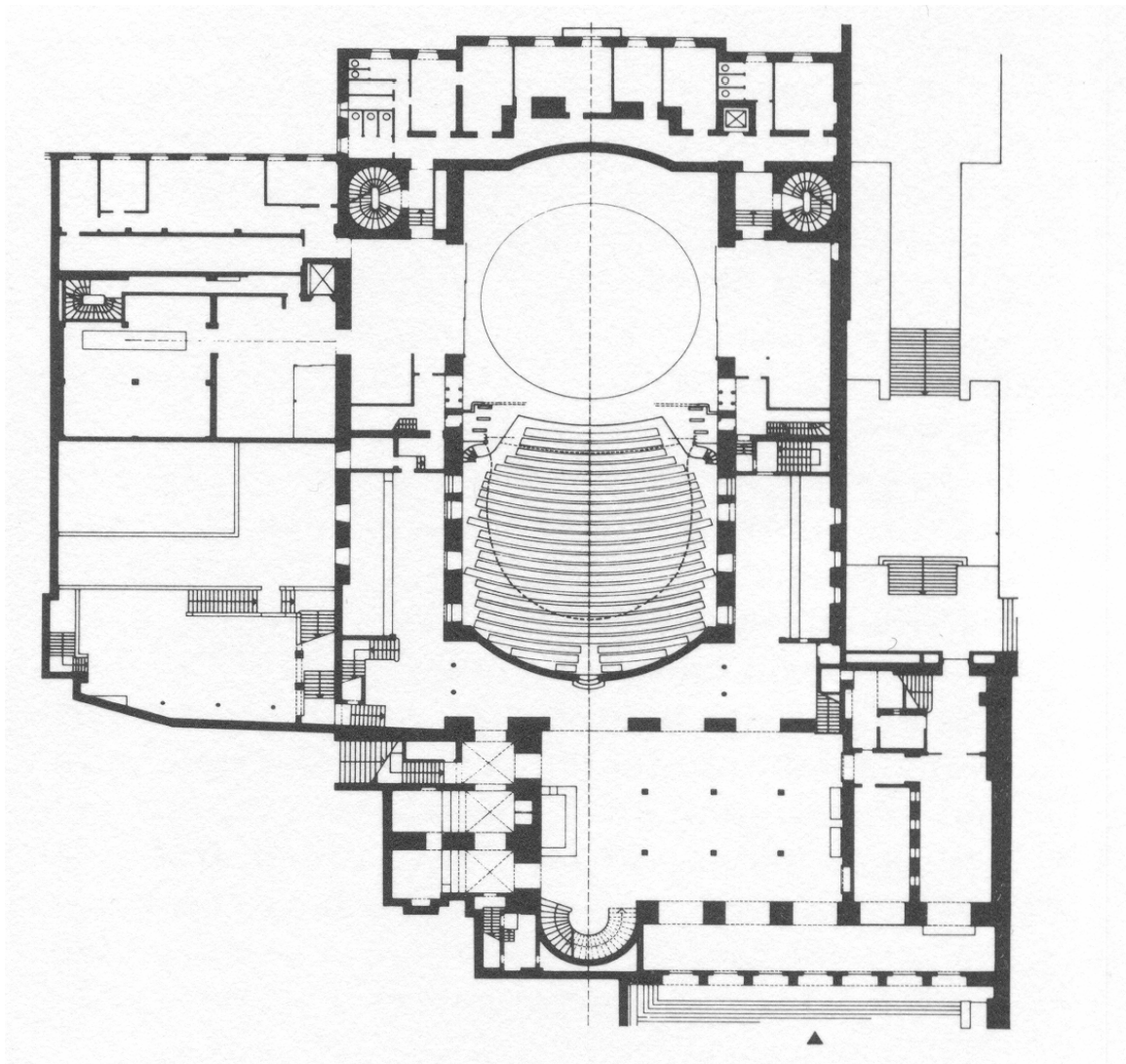


Abbildung 3: Das Residenztheater

³⁰⁶ Ebda., S. 97.

³⁰⁷ Ebda.

³⁰⁸ Lippl, Wo wir spielen werden, S. 66.

Lippls Anforderungen wurden von den Architekten Hocheder und Linnebach exakt umgesetzt. Hocheder schuf einen Gegensatz zwischen „kühle[n], einfache[n]“ Nebenräumen (Foyer und Umgänge) und der „festlich-warme[n]“ Atmosphäre des Zuschauerraumes.³⁰⁹ Um dem gesellschaftlichen Ereignis Theater, Sehen und Gesehen werden, gerecht zu werden, aber auch um dem Eindruck eines Lichtspieltheaters entgegenzuwirken³¹⁰, wurde der erste Rang in Hufeisenform gebaut.

Die Kritik an der Architektur des neuen Hauses war vielseitig. Man sah sich geblendet durch den riesigen Neonleuchter an der Decke des Zuschauerraumes, der zudem noch den Teint der Besucherinnen allzu unvoreteilhaft als „Wasserleiche“ erscheinen ließ.³¹¹ Man sprach von „Bahnhofshalle“ und „Kino“.³¹²

Betrachtet man die Akten zum Bau und die Berichte über den folgenden Finanzskandal, so gewinnt man den Eindruck, ein Intendant könne sich ausschließlich der Aufgabe des Theaterbaus gewidmet haben. Für eine vernünftige künstlerische Leitung des Theaterbetriebs während der Bauarbeiten könne er gar nicht gesorgt haben. Und so muss man die Arbeit von Alois Johannes Lippl am Theater am Brunnenhof sicherlich vor allem auch unter diesem Aspekt betrachten. Die Bayerische Landeszeitung etwa kam zu dem Resümee, Lippl sei „Intendant nur nebenbei“.³¹³

Die flatternden Fahnen der Bundesrepublik und Bayerns, die in der Besprechung des Premierentages erwähnt werden³¹⁴, symbolisieren die Funktion des neuen Hauses. Bayern steht gleichberechtigt und stark neben der Bundesrepublik im Wind der Geschichte und der Zukunft, sollte das Bild sagen und das war genau das, was die Kulturpolitiker mit dem Wiederaufbau des Residenztheaters, der ein Neubau war, beabsichtigt hatten. Der Vergleich mit dem amerikanischen Film-Mekka Hollywood macht gleichzeitig den Anspruch deutlich, den man an das Haus stellte: Das Residenztheater als Ort der Repräsentation bayerischer Kultur. Der Neubau anstelle eines Wiederaufbaus erhält dabei eine besondere Symbolkraft, wird doch der kulturpolitische Anspruch, symbolisiert in moderner Architektur, in der Zukunft und nicht so sehr in der Vergangenheit realisiert.³¹⁵ Gleichzeitig erhielt die bayerische Staatsregierung mit dem Haus ein ihrem kulturpolitischen Verständnis adäquates Mittel im Kampf gegen den nichtchristlichen Nihilismus und das rechtfertigte die Kosten allemal.

³⁰⁹ Hocheder, Das neue Haus, S. 107.

³¹⁰ Ingmar Bergmann bezeichnete das Haus in seinen Erinnerungen als „Kino aus der Nazi-Zeit“, Bergmann, Mein Leben, S. 289.

³¹¹ Walter Kiaulehn, Haus und Aufführung in den Augen des Kritikers, Münchner Merkur, 30.1.1951.

³¹² Ebd.

³¹³ Bayerische Landeszeitung, 6.1.1951.

³¹⁴ Die Stunde vor der Eröffnung, Münchner Merkur 30.1.1951.

³¹⁵ Eine Symbolwirkung, die im betonierten Wiederaufbau des Nationaltheaters zehn Jahre später genau den gegenteiligen Effekt bewirkte, nämlich eine Demonstration ungebrochener Kontinuität..

3.2 Zur Personal-Struktur des Staatsschauspiels

Henning Rischbieter stellt für das Leitungspersonal der deutschen Bühnen für den Übergang zwischen der Schließung der Bühnen im Herbst 1944 und Mitte der 50er Jahre eine Kontinuität für BRD wie DDR fest.³¹⁶ Lediglich ein Viertel der Intendanten, Regisseure, Dramaturgen, Bühnenbildner und Assistenten waren demnach vor 1945 noch nicht im Theater tätig gewesen. Mit Saladin Schmitt (Bochum), Karl Bauer (Essen) und Erich Alexander Winds (Wuppertal) blieben in deutschen Großstädten 1945 allerdings nur drei Intendanten auf ihrem Posten. Von den 237 Theaterschaffenden gingen 6,8% von der Sowjetischen Besatzungszone in den Westen und nur drei den umgekehrten Weg. 8% waren vor 1945 in den ehemaligen Ostgebieten tätig gewesen.

Die amerikanische Militärregierung hatte 1945 die Auflösung der 1936 gegründeten „Oberste[n] Theaterbehörde“ Bayerns verfügt.³¹⁷ Deren Funktion übernahm ein Referat, das dem Kultusministerium zugeordnet war. Damit unterstand die Kultur nun direkt dem Kultusminister. Um die Bedeutung der Kultur für den Freistaat Bayern nicht nur zu formulieren, sondern auch praktisch umzusetzen, wurde im Ministerium die Stelle eines „Staatssekretärs der Schönen Künste“ geschaffen. Als Staatssekretär wurde Dieter Sattler berufen. Des Weiteren wurde die Auflösung des Postens des „Generalintendanten der bayerischen Staatstheater“ beschlossen. Der Generalintendant der Bayerischen Staatstheater Oskar Walleck, der schon vor 1944 sein Amt an Arthur Bauckner verloren hatte, inszenierte nach 1945 in Mailand, Florenz, Rom und Athen und wurde 1953 schließlich Intendant des Linzer Landestheaters. „Er erwarb sich großes Ansehen und hohe Auszeichnungen.“³¹⁸ Wir finden also beim obersten Bayerischen Theaterleiter die von Rischbieter konstatierte Kontinuität vor.

Am 28.5.1946 wurde Wilhelm Diess zum „Generaldirektor der Bayerischen Staatstheater“ und damit zum Nachfolger Arthur Bauckners ernannt. Er übernahm faktisch die Funktion Bauckners, der sich zu diesem Zeitpunkt noch keineswegs seines Titels enthoben wähnte, auch wenn sein Amt nicht mehr existierte.³¹⁹ Auch Diess muss mehrmals darauf hingewiesen werden, dass er den Titel „Generalintendant“ nicht führen dürfe, aber noch 1949 sah er sich gegenüber dem „Unterausschuss für Theaterfragen des Ausschusses für den Staatshaushalt“ des Landtages als „Nachfolger des Generalintendanten“ lediglich ohne dessen künstlerische Aufgaben.³²⁰ Die Diskussion um eine Generalintendanz blieb über die Jahre für die Bayerischen Staatstheater virulent. Lippl wurde ins Gespräch gebracht, und als es um die Nachfolge von Horwitz ging,

³¹⁶ Rischbieter, Bühnenhunger, S. 227.

³¹⁷ Im Folgenden beziehe ich mich, soweit nicht anders angegeben, auf Wilke, Erwartungen, S. 87 – 96.

³¹⁸ Wimmer, Das Linzer Landestheater, S. 93.

³¹⁹ BayHStA/MK 50187.

³²⁰ Sitzungsberichte des Ausschusses für den Staatshaushalt, 2. Sitzung, S.3.

verhandelte man mit Harry Buckwitz, der die Forderung stellte, später Generalintendant zu werden, was der Intendant der Staatsoper Rudolf Hartmann allerdings zu hintertreiben wusste.³²¹ Erst 1982 wurde mit August Everding wieder ein Generalintendant ernannt.

Der Intendant des Bayerischen Staatsschauspiels, Alexander Golling, wurde 1945 entlassen, weil er im Entnazifizierungsverfahren als „Mitschuldiger“ eingestuft worden war. Golling, der schließlich aber in die Kategorie „Mitläufer“ eingestuft wurde, fand am deutschen Theater zunächst keine Anstellung mehr, machte aber später Karriere beim Film.³²² Gollings Nachfolger wurde Paul Verhoeven. Mit Paul Verhoeven kam ein unbelasteter Theatermann auf den Intendantensessel des Staatsschauspiels. Verhoeven war während des Dritten Reiches als Theater- und Filmregisseur unter anderem in Berlin bei Heinz Hilpert am Deutschen Theater gewesen und wurde, zu Kriegsende in Coburg bei Dreharbeiten, von den amerikanischen Besatzungsbehörden zum Intendanten des Bayerischen Staatsschauspiels ernannt. Das heißt, er erhielt nach dem damals üblichen Verfahren eine Lizenz der Besatzungsbehörden zum Betrieb eines Theaters.³²³ Verhoeven war kein ausgewiesener Anti-Nationalsozialist oder gar Exilant, seine Spielplankonzeption weist allerdings, natürlich unter dem Einfluss der Theateroffiziere der amerikanischen Besatzungsbehörden, einen deutlichen Bruch mit nationalsozialistischer Ästhetik im Staatsschauspiel und eine offensive Umsetzung der Richtlinien der so genannten „Reeducation“ der amerikanischen Besatzungsbehörden auf. Bereits die Eröffnungspremiere, *Nathan der Weise*, war dafür programmatisch. Aber auch Stücke wie *Leuchfeuer* von Robert Ardrey, *Antigone* von Jean Anouilh und *Wir sind noch einmal davongekommen* von Thornton Wilder waren Stücke, die von den Amerikanern ausdrücklich empfohlen wurden.³²⁴ Auch hielt sich Verhoeven an die so genannte „Black list“, das heißt, er spielte keine Stücke, die von den Besatzungsbehörden als nicht erwünscht angesehen wurden.³²⁵

1948 folgte ihm Alois Johannes Lippl als Intendant, dessen Berufung und Amtszeit in einem Kontext standen, die weniger unter dem Aspekt Neuanfang oder Kontinuität im künstlerischen Bereich zu sehen war, als vielmehr politisch. Lippls Amtszeit soll deshalb in einem eigenen Kapitel näher beleuchtet werden.³²⁶ Auf Lippl folgte 1953 Kurt Horwitz, an dessen Persönlichkeit man die politischen Auseinandersetzungen um seinen Vorgänger ablesen konnte. Anders als Lippl war Horwitz zuerst Theatermann und erst danach einer politischen Richtung zuzuordnen.

³²¹siehe Kapitel Kurt Horwitz.

³²² Alexander Golling (1905 – 1989) war von 1938 bis 1945 Intendant des Bayerischen Staatsschauspiels.

³²³ Zum Komplex der Lizenzierung durch die amerikanischen Besatzungsbehörden siehe Lange, Theater in Deutschland, S. 181 – 214. Mit dem Schwerpunkt auf die Münchner Verhältnisse siehe Wilke, Erwartungen, S. 39 – 56.

³²⁴ Eine Liste „Empfehlungsliste und schwarze Liste des Theateroffiziers der US-Militärbehörde in München, Bayern 1945“, die sogenannte „black list“, befindet sich im Deutschen Theatermuseum München.

³²⁵ Ebda.

³²⁶ Siehe Kapitel Christliche Kulturpolitik.

Außerdem war Horwitz, deutlicher als sein Vorgänger, ein Typus Intendant, wie er in den fünfziger Jahren an vielen Häusern der Republik zu finden war. Dazu kam, dass Horwitz Exilant gewesen war.

3.2.1 Kurt Horwitz: Der Mann, der aus dem 19. Jahrhundert kam

„Horwitz ist als Intendant genau wie sich Münchner einen Intendanten vorstellen: Liebenswürdig und zugleich lässige Bestimmtheit, eine Mischung aus Komödiant, Literat und Herr, nobel und gebildet, ein Kavaliereintendant, ruhig, leise und kompromißbereit.“³²⁷

Der 1897 in Neu-Ruppin geborene Horwitz trat am 1. September 1953 sein Amt als Intendant des Bayerischen Staatsschauspiels an. Das Residenztheater, so ein Vertreter des Kultusministeriums rückblickend, war „zu diesem Zeitpunkt tot“.³²⁸ Der neue Intendant war 1952 für Molières *Der Misanthrop* zum ersten Mal als Regisseur ans Haus geholt worden. Horwitz, ab 1919 Schauspieler an den Münchner Kammerspielen, war 1933 in die Schweiz emigriert.³²⁹

Dort arbeitete er zusammen mit Ernst Ginsberg, Therese Giehse und Kurt Hirschfeld am Schauspielhaus in Zürich, dem Brennpunkt deutschen Exiltheaters. Mertz bezeichnet Horwitz und Ginsberg, den er nach München mitbrachte, als „katholische Antifaschisten“.³³⁰ Mit diesem Etikett alleine versehen, wäre Horwitz die ideale Besetzung für die bayerischen Staatstheater gewesen. Dazu kam seine Verbundenheit mit München, wo er 1949 bei den Verhandlungen um die Nachfolge Erich Engels an den Kammerspielen das Nachsehen gehabt hatte. Horwitz als Intendant stellte zudem bundesweit eine Besonderheit dar, war er doch der erste Exilant, der nach seiner Rückkehr nach Deutschland eine Intendanz erhielt. Erwin Piscator musste bis 1962 warten, bis man ihm die Intendanz der Berliner Freien Volksbühne anbot, Fritz Kortner gelang das nie. Ein neues Gesicht ist Horwitz in der deutschen Theaterszene dennoch nicht. Warum man Horwitz aus dem Schweizer Exil holte und nicht, wie das die Presse forderte, mit Kortner oder gar Gründgens verhandelte, ist nicht mehr zu klären. Sicherlich sprachen aber seine katholische Herkunft und die Bindung an die Stadt für ihn. Zudem hatte er bereits Erfahrungen als Theaterleiter in Basel zwischen 1946 und 1950 gesammelt.

Mit Horwitz kamen neue Schauspieler und Regisseure an das Bayerische Staatsschauspiel. Allen voran Ernst Ginsberg, der sowohl spielte als auch inszenierte, insgesamt 8-mal von 1952 bis 1961. Ginsberg inszenierte auch Horwitz' Auftakt-Inszenierung *Die Soldaten* von Jacob Michael Reinhold Lenz, eine „Komödie“, aber was für eine. Ein Auftakt mit einem Stück, in dem das

³²⁷ Mertz, Theater, S. 76.

³²⁸ Keim, BayHStA/MK 50188.

³²⁹ Er selbst nennt es in seinen autobiographischen Notizen „Übersiedlung“. „Dann spielten sie wieder“, S. 56f.

³³⁰ Mertz, Theater, S. 76.

bürgerliche Familienglück durch unmoralische Soldaten bedroht und beinahe vernichtet wird, musste von den Zuschauern als programmatisch verstanden werden.³³¹ Dabei unterschied sich die Sicht auf die Klassiker von Horwitz und Ginsberg keineswegs von der gängigen und das hieß, keine Aktualisierung gegen die Intention des Autors, sondern Werktreue, „Werkbeständigkeit“, wie Horwitz das selbst nannte.³³² Die Beständigkeit von Klassikern auf den Spielplänen „trotz pseudomoderner Deutungen“ etwa war für Horwitz ein Beweis dafür, wie „wahrhaft wertbeständig diese merkwürdigen Stücke sind. [...] Mit Wertbeständigkeit im negativen Sinn hat das nichts zu tun, sondern mit einem neuen Wertgefühl.“³³³

Kurt Horwitz wurde als „behutsamer Kenner barocker Dramen-Geometrie“ und als „Entdecker der Autoren Frisch und Dürrenmatt“ von der Münchner Presse gefeiert. „Er bekannte sich zum christlichen Theater von Bidermann bis Claudel, weil er mit einem sicheren Gefühl für Werte wußte, daß sich die wenigen gültigen dramatischen Auseinandersetzungen mit unserer Zeit vor dem Hintergrund religiös-philosophischer Problematik vollziehen.“³³⁴ Gleichzeitig erwartete man aber von Horwitz nicht nur eine „Belebung des aktiven Christentums“, wie das sein Vorgänger getan hatte, sondern eine „Rückbesinnung auf die Weltweite der Kunst“.³³⁵

Als Intendant wurde er von seinen Mitarbeitern als „kollegial“ und „nicht autoritär“ beschrieben³³⁶, eine Besonderheit der Zeit, die vielleicht seinen Erfahrungen in der Schweiz geschuldet waren.

Horwitz holte den Schriftsteller Ernst Penzoldt als Chef-Dramaturg ans Haus. Der 1892 geborene Penzoldt starb allerdings bereits 1955. Penzoldt verstand sich nicht als Chefdramaturg sondern lediglich als „dramaturgischer Berater“.³³⁷ Ihm folgte für zwei Spielzeiten Hans-Joachim Pavel (*13.7.1919) nach, der vom Dreimaskenverlag kam.

Aus den Akten des Hauptstaatsarchivs in München³³⁸ scheint hervorzugehen, dass das Ministerium einigermaßen überrascht war, als Horwitz 1957 aus dem Urlaub zurückkam und mitteilte, dass er „unter den gegebenen deutschen Theaterumständen“³³⁹ seinen Vertrag über 1958 hinaus nicht mehr verlängern wolle. Anfang August hatte man ihm noch eine Vertragsverlängerung bis 1963 angeboten. Allerdings finden sich in der Münchner Presse bereits

³³¹ Siehe Kapitel Moderne, Fortschritt und Restauration im Theater der 50er Jahre am Beispiel des Bayerischen Staatsschauspiels.

³³² So Kurt Horwitz in einem Vortrag „Klassiker im Spielplan von heute“, zitiert in der Celleschen Zeitung, 16.12.1960..

³³³ Ebda.

³³⁴ Süddeutsche Zeitung, 28.8.1958.

³³⁵ Kiaulehn, Münchner Merkur, 2.12.1952.

³³⁶ Müller, Erinnerungen, S. 122.

³³⁷ Klaus Budzinski, Münchner Abendzeitung, 24.4.1953.

³³⁸ BayHStA/MK 50188.

³³⁹ Interview Horwitz, Tagesanzeiger Zürich, 5.11.1957; Bayerische Staatszeitung, 26.10.1957, S. 5.

im Mai Gerüchte, Kultusminister Rucker suche einen Nachfolger für Horwitz.³⁴⁰ Völlig überraschend kann die Demission also nicht gewesen sein. Zudem wies Ministerialrat Keim bereits im Frühjahr 1957 darauf hin, dass Horwitz' Vertrag im August 1958 auslaufe und dass dieser keine Planungssicherheit für die Spielzeit 1958/59 habe. Frühzeitige Verhandlungen über eine Vertragsverlängerung seien notwendig, da im Jahr 1958 die Wiedereröffnung des Cuvilliés - Theaters anstehe. Anfang August wollte Horwitz überdies bei der angebotenen Verlängerung bis 1963 Gagenerhöhungen für Gäste und Ensemble.³⁴¹ Es hat also den Anschein, als sei sich das Ministerium nicht darüber im Klaren gewesen, wie entscheidend für Horwitz die Gespräche mit dem Ministerium im Frühsommer gewesen waren. Dieser hatte sich in den Sommerurlaub verabschiedet, ohne konkrete Zusagen zu haben, außer der, bis 1963 Intendant bleiben zu können. Für Horwitz offensichtlich zu wenig.

Horwitz fühlte sich nicht mehr in der Lage, die Ansprüche, die das Publikum und die Presse an sein Haus stellten, zu erfüllen. Im Ensemblesystem des bayerischen Staatsschauspiels, der deutschen Theater, zeigten sich Risse. Die Angebote für Darstellerinnen und Darsteller von Film und Fernsehen nahmen zu. Immer mehr Darsteller ließen sich nicht mehr in feste Engagements binden, um diesen Angeboten und den Angeboten anderer Bühnen gegenüber frei zu sein. Kontinuität, Planbarkeit und Handlungsfreiheit waren damit aber für die Leitung des Theaters stark eingeschränkt. Diese Diskussion stellt eine der Grundkonstanten für das deutsche Theatersystem bis heute dar. Für Kurt Horwitz scheint die Vorstellung, das Haus aufgrund von Personalplanungen von einem Repertoire-Betrieb auf einen en-suite-Betrieb umzustellen, unzumutbar.³⁴²

„Als er [Horwitz] sieht, daß er das Ensemble, das er für sein großes Haus und repräsentatives Haus braucht, nicht zusammenhalten kann, gibt er den Auftrag zurück. Kein Misserfolg, keine Intrige, kein Krach.“³⁴³

Horwitz nannte das in seinen eigenen Aufzeichnungen „Ausscheiden aus ideellen Gründen“.³⁴⁴ Der wichtigste Mitarbeiter seiner Jahre am Staatsschauspiel, der junge Schauspieler Hans-Reinhard Müller, erinnerte sich aber auch noch an einen „Nebengrund“, der Horwitz zum Ausscheiden aus seinem Amt bewegt haben mochte:

„Es war ein Brandnazi Kultusminister geworden [Theodor Maunz], der die Nürnberger Gesetze [...] mit einem berühmten Kommentar versehen hat. In diese Auseinandersetzung wollte er sich nicht noch weiter begeben.“³⁴⁵

³⁴⁰ Münchner Merkur, 4.5.1957.

³⁴¹ Ministerialdirektor Bachl an das Staatsministerium der Finanzen, 3.8.1957, BayHStA/MK 50188.

³⁴² So Walter Abendroth, München: Ein Intendant resigniert, Die Zeit, 31.10.1957.

³⁴³ Mertz, Theater, S. 76.

³⁴⁴ Dann spielten sie wieder, S. 57.

³⁴⁵ Müller, Gespräch, S. 129.

Karl Schumann attestiert dem Residenztheater anlässlich der Diskussionen um Horwitz' Nichtverlängerung und der Rolle des Ministeriums den „Geruch eines nicht liquidierten Hoftheaters.“³⁴⁶

Um die Nachfolge von Horwitz gab es hinter den Kulissen heftige Auseinandersetzungen zwischen dem Ministerium und seinen Staatsintendanten, allen voran Rudolf Hartmann, dem Intendanten des Nationaltheaters. Man hatte Hartmann in seinem Arbeitsvertrag zugesichert, dass man an ihm vorbei keinen Generalintendanten für die bayerischen Staatstheater berufen werde. Als es nun darum ging für den Herbst 1958 einen Nachfolger für Horwitz zu finden, kam relativ rasch der Frankfurter Generalintendant Harry Buckwitz ins Gespräch.³⁴⁷ Buckwitz stand erst 1959 zur Verfügung, so lange lief noch sein Vertrag in Frankfurt. Horwitz bot sich darauf hin an, noch ein Jahr zu verlängern. Die Münchner Abendzeitung kommentierte dieses Provisorium mit einem eindeutigen „Die Zukunft muss jetzt beginnen“.³⁴⁸

Harry Buckwitz wollte verständlicherweise nicht vom Generalintendanten zum Schauspieldirektor heruntergestuft werden.³⁴⁹ Das Angebot des Ministeriums lautete schließlich, Buckwitz zunächst als Intendanten des Staatsschauspiels zu berufen und ihn 1963 zum Generalintendanten zu machen. Für diesen Beschluss musste allerdings das Einverständnis der beiden anderen Staatsintendanten, Rudolf Hartmann vom Nationaltheater und Willy Duvoisin vom Staatstheater am Gärtnerplatz, eingeholt werden. Am 29.1. 1958 versicherte Staatsminister Theodor Maunz im Bayerischen Landtag auf eine Interpellation der Opposition hin, die Verhandlungen mit Buckwitz liefen.³⁵⁰ In einer Pause derselben Sitzung traf sich Maunz im Landtag mit seinen beiden Intendanten, und Hartmann stellte klar, dass er sich mit der Berufung von Buckwitz nicht einverstanden erkläre.³⁵¹ Am Nachmittag fand noch einmal ein Gespräch im Ministerium zwischen Ministerialrat Keim, den beiden Intendanten und Buckwitz statt, in dessen Verlauf klar wurde, dass dieser sich unter den gegebenen Umständen nicht bereit erklärte, nach München zu wechseln. So stand das Ministerium Ende Januar 1958 ohne einen Nachfolger für Horwitz da und hatte überdies die Chance vergeben, einen der renommiertesten Intendanten in Deutschland nach München zu bekommen. Rudolf Hartmann dagegen war es gelungen, in Buckwitz einen starken Konkurrenten auch als potentiellen Generalintendanten zu verhindern, dessen Macht bis in sein Nationaltheater gereicht hätte.

³⁴⁶ Karl Schumann, Ein Intendant und Herr, Süddeutsche Zeitung, 28.8.1958.

³⁴⁷ Zur Biographie von Buckwitz: Harry Buckwitz. Schauspieler, Regisseur, Intendant und darin: Kurr, Gesellschaft, S. 11 – 40.

³⁴⁸ Abendzeitung, 11.11.1957, S. 9.

³⁴⁹ Briefwechsel Buckwitz – Ministerium für Kultus, BayHStA/MK 50188. Am 3.12.1957 etwa schreibt Buckwitz an den Minister: „Nicht mein Ehrgeiz, sondern meine Überzeugung [...], lässt mich diese Position als Endziel anstreben.“

³⁵⁰ BayHStA/MK 50188

³⁵¹ Ebda.

Die Berufung eines Nachfolgers war auch deshalb drängend, weil 1958 die Wiedereröffnung des Cuvilliés-Theaters und die 800-Jahr-Feier Münchens anstanden. Aus den Akten nicht rekonstruierbar, erschien schließlich Helmut Henrichs, Generalintendant in Wuppertal, auf der Bühne. Er trat am 1.9.1958 den Dienst an und sollte für 14 Jahre Intendant des bayerischen Staatsschauspiels bleiben. Kurt Horwitz blieb dem Staatsschauspiel als Regisseur und Darsteller erhalten. In seinen Notizen schreibt er über seinen ersten Auftritt nach dem Ende seiner Intendanz: „Abends erste Vorstellung wieder als freier Schauspieler. Alle waren nett zu mir, besonders die Arbeiter. Gut so!“³⁵²

In der Personalstruktur der Leitungsebene lässt sich also absolut keine Kontinuität beobachten, wie übrigens auch zunächst bei der Staatsoper. Allerdings ist es trügerisch, die Frage nach Kontinuitäten nur auf Personen zu reduzieren, die vor 1945 im Theater tätig gewesen waren. Sämtliche Personalien des Bayerischen Staatsschauspiels hier im Einzelnen aufzurollen, würde zu weit führen. Es sei deshalb hier nur das Beispiel Hermann Wenninger erwähnt. Wenninger zeichnete zwischen 1948 und 1953 für neun Inszenierungen am Bayerischen Staatsschauspiel verantwortlich und war Chefdramaturg des Hauses. Vor 1945 war Wenninger, 1907 geboren, als Regieassistent an den Münchner Kammerspielen, als Regisseur in Hamburg und als Spielleiter beim Reichssender München tätig gewesen. Im Januar 1951 geriet er in den Verdacht, „ostzonale Kontakte“ zu pflegen, in Zeiten des Kalten Krieges Grund für genaue Recherchen. War Wenninger Kommunist? Mitnichten. Als Entlastung diente ein Schreiben des Kultusministeriums an das Ministerium des Innern, das den Lebenslauf Wenningers offen legte³⁵³: Wenninger, promovierter Theaterwissenschaftler und Schüler Artur Kutschers, trat 1933 in die NSDAP ein, war von 1933 bis 1937 förderndes Mitglied der SS gewesen, von 1934 bis 1937 Spielleiter beim Reichssender München und wurde 1946 durch einen „Persilschein“ seines Intendanten und Kollegen beim Reichssender Alois Johannes Lippl entnazifiziert.

Der Fall zeigt zwei Dinge: Die nationalsozialistische Vergangenheit war offensichtlich vollkommen unbedenklich im Vergleich zu möglicherweise kommunistischen Verbindungen. Sie diente in diesem Fall geradezu als Entlastung. Wenningers Vergangenheit gereichte ihm nicht zum Nachteil, er inszenierte am Staatsschauspiel bis 1953. Zum anderen zeigt der Fall Wenninger, wie schwierig es ist, anhand reiner Zahlen zu einer Aussage über Qualität zu kommen.

³⁵² Dann spielten sie wieder, S. 62.

³⁵³ BayHStA/MK 5008, Schreiben vom 22.1.1951.

„Der größte Teil des alten Ensembles war im November 1945 vertraglich übernommen worden“, schreibt Wilke über das Staatsschauspiel.³⁵⁴ Allerdings belegt sie das nicht. Und für den Bereich der Darsteller und Darstellerinnen hält diese These einer genaueren Untersuchung nicht stand. Zum einen verkleinerte Verhoeven, dem nur noch eine kleine Spielstätte zur Verfügung stand, das Ensemble von 63 (41 Herren und 22 Damen) auf 47 (30/17). Von den 30 Herren waren dabei 17 von den 17 Damen 11 neu am Haus. Das spricht doch für einen Umbruch im Ensemble.

Der Regisseur Arnulf Schröder beschreibt den Umbruch aus der Sicht eines Zeitgenossen: „Ein kleines Häuflein war nach der Säuberung, der sich Schuldige wie Unschuldige unterwerfen mussten, noch verblieben. Und doch war in diesem Häuflein jener Kern enthalten, dem es immer nur um das eine Ziel gegangen ist, die künstlerische Arbeit unabhängig von politischen Richtungen durchzuhalten.“³⁵⁵

Es ist bemerkenswert mit welchen Begriffen wie dem negativ konnotierten „Säuberung“ Schröder hier den Versuch einer Bestandsaufnahme kommentiert und wie er gleichzeitig versucht, den Bereich der Kunst vom Bereich der Politik zu separieren, eine Sichtweise, die symptomatisch für die Zeit ist.

Ganz unabhängig von politischen Richtungen war die Arbeit, wie wiederum das Beispiel Wenninger zeigt, nämlich nicht. So spielte die Frage nach Kontakten in die „Ostzone“ eine zunehmende Rolle. In den Akten des Kultusministeriums finden sich zahlreiche Unterlagen, die sich mit Kontakten von Künstlerinnen und Künstlern in die Deutsche Demokratische Republik beschäftigen und für diese Kontakte entsprechende Richtlinien vorgaben.³⁵⁶ Ein deutliches Zeichen in München für den Wechsel vom Anti-Nationalsozialismus hin zum Anti-Kommunismus war der Abschied von Erich Engel als Intendant der Münchner Kammerspiele. Engel verließ 1948 München und die Bundesrepublik als einer der wenigen³⁵⁷ in Richtung Osten. Seine Abschiedsworte an München klangen bitter: „Ich bin in München ein [...],emigrantes? Lebensgefühl nicht losgeworden. [...] Der Münchner ist mehr der Vergangenheit zugewandt als offen für die Zukunft.“³⁵⁸

Die Zahl der Darstellerinnen und Darsteller blieb über die fünfziger Jahre hinweg weitgehend konstant. Auch nach der Wiedereröffnung des Residenztheaters wurde das Ensemble nicht vergrößert. Die Zahl an fest angestellten Herren lag unter Lippl im Schnitt bei 26, die der Damen bei 14. Dazu kamen in jeder Spielzeit Gäste. Unter Horwitz waren durchschnittlich 27 Herren und 11 Damen fest engagiert. Auch unter Lippl gab es in jeder Spielzeit Gäste. Lippl bestritt den

³⁵⁴ Wilke, *Erwartungen*, S. 29.

³⁵⁵ Schröder, *Harte Tage*, S. 56.

³⁵⁶ BayHStA/MK 50002.

³⁵⁷ Rischbieter, *Bühnenhunger*, S. 227.

³⁵⁸ Abgedruckt bei Petzet, *Theater*, S. 433.

Spielplan mit Inszenierungen von im Schnitt 7 Regisseuren, wobei neben den fest angestellten Regisseuren Wenninger und Schröder, die jede Spielzeit mit Produktionen vertreten waren, nur Jürgen Fehling in vier der fünf Spielzeiten inszenierte. Auch Kurt Horwitz erscheint dreimal auf der Liste der Gastregisseure. Horwitz hingegen bot im Durchschnitt die Inszenierungen von 9 verschiedenen Regisseuren pro Spielzeit an. Ernst Ginsberg und Gustav Rudolf Sellner inszenierten als Gäste in jeder Spielzeit, Kortner und Noelte in vier der fünf Spielzeiten unter Horwitz. Dazu kamen der Intendant selbst, Kurt Hübner, Hans-Reinhard Müller als feste Hausregisseure. Unter Lippl war Hermann Wenninger neben seiner Arbeit als Regisseur verantwortlich für die Dramaturgie. Unter Horwitz wurde die Dramaturgie, wie bereits erwähnt von Ernst Penzoldt beziehungsweise Karl Pavel geleitet.

3.3. Spielplankonzepte und Spielpläne

3.3.1 Spielpläne unter der Intendanz von Alois Johannes Lippl

3.3.1.1 Die Zeit ist aus den Fugen (1948/49)

„Würden Sie mir sagen, was im Augenblick Ihre größten Sorgen und Schwierigkeiten sind?“ wurden 1949 Deutsche befragt. Am häufigsten (46%) wurden dabei „Geldsorgen“ genannt.³⁵⁹ Nur 3% nannten Sorgen „wegen Krieg“ oder „unsichere Zukunft“ (2%). In diese durch die Sorge um die materielle Zukunft geprägte Atmosphäre, die verbunden war mit der Währungsreform, startete die erste Spielzeit des neuen Intendanten im Provisorium Brunnenhoftheater. Die erste Neuinszenierung in Alois Johannes Lippls Intendanz am 24.9.1948 war *König Lear* in einer Inszenierung von Arnulf Schröder, die es in einer Spielzeit auf 38 Vorstellungen brachte. Hanns Braun sah die Thematik als Beispiel für eine „Zeit aus den Fugen“.³⁶⁰ Im Oktober 1948 hatte als zweite Produktion und Erstaufführung die von Lippl selbst besorgte Inszenierung eines Stückes von Jean Cocteau Premiere, in dem man unschwer das Thema des rätselhaften Königstodes eines Ludwig II. und der ebenfalls leicht zu enträtselnden Figur der jungen späteren Kaiserin von Österreich Elisabeth erkennen konnte. Konnte sich im *König Lear* das gesamte Ensemble präsentieren, war *Der Doppeladler* mit sechs Rollen eher ein Kammerspiel. Beiden Stücken war gemeinsam, dass sie große Rollen für einen männlichen Darsteller (Willy Rösner im *König Lear*) beziehungsweise eine weibliche Darstellerin (Maria Wimmer als Königin in *Der Doppeladler*) boten. Lippl hatte damit die Möglichkeit, sein Ensemble, einzelne Darsteller und sich selbst als Regisseur vorzustellen. Will man außerdem diesen Auftakt programmatisch verstehen, so folgt nach der Inszenierung eines Klassikers als Eröffnungspremiere die

³⁵⁹ Noelle/Neumann, Jahrbuch, S. 22.

³⁶⁰ Süddeutsche Zeitung, 28.9.1948.

Erstaufführung eines modernen französischen Stückes, was die beiden Antipoden des Lipplischen Programms bereits deutlich macht.

Neben 7 Neuinszenierungen von Autoren, die vor der literarischen Moderne stehen (Shakespeare 2, Kleist, Goldoni, Grillparzer, Hebbel, Molière), standen 7 Autoren neu auf dem Spielplan, die nach 1900 ihre dramatische Arbeit geleistet hatten: Noel Coward (*Weekend*), Jean Cocteau (*Der Doppeladler*), Jean Giraudoux (*Undine*), Richard Billinger (*Der Galgenvogel*), Hans Rehberg (*Heinrich VII.*), Tennessee Williams (*Die Glasmengerie*) und Fritz Hochwälder (*Das heilige Experiment*). Mit dieser Ausgewogenheit von Klassik und Moderne macht Lippl deutlich, dass beide Elemente für ihn gleich wichtig zu nehmen waren.

Der beim Publikum erfolgreichste Autor mit zwei Inszenierungen und insgesamt 51

Vorstellungen war allerdings der Klassiker William Shakespeare: Neben *König Lear* wurde die Komödie *Wie es euch gefällt* (13 Vorstellungen) ins Repertoire genommen. Die in der ersten Spielzeit Lippls erfolgreichste Produktion mit 51 Vorstellungen war Bruno Hübners Inszenierung von Goldonis *Der Diener zweier Herren*, ebenfalls aus dem klassischen Repertoire.

Auf 29 Vorstellungen brachte es Franz Grillparzers *Medea* mit Anna Damman in der Titelrolle, die zu Beginn der Spielzeit vom Deutschen Theater in Berlin nach München gekommen war.

Im ernsten Genre folgen auf Shakespeare und Grillparzer Jean Giraudoux (*Undine*, 22 Vorstellungen), Friedrich Hebbel (*Maria Magdalene*, 22 Vorstellungen), Jean Cocteau (*Der Doppeladler*, 21 Vorstellungen), Tennessee William (*Die Glasmengerie*, 14 Vorstellungen), Hans Rehberg (*Heinrich VII.*, 12 Vorstellungen) und Fritz Hochwälder mit *Das heilige Experiment* (12 Vorstellungen). Mit der Ansetzung von Fritz Hochwälder präsentierte Lippl die dritte Stütze seines Spielplanes, einen süddeutschen Autoren. In der folgenden Spielzeit sollte ein weiteres Stück Hochwälders folgen. Damit komplettierte der Intendant die Stützen seines Spielplanes, Klassiker, französische Moderne und süddeutsche Autoren.

Im Spielplan mit nicht komödiantischen Stücken stehen fünf moderne Autoren drei klassischen Autoren gegenüber. Dies bedeutet jedoch selbstverständlich nicht, wie das Beispiel *Das heilige Experiment* zeigt, dass die damit verbundenen Themen modern gewesen sind. Letztlich beschäftigt sich keines der Stücke, sofern sie überhaupt nach 1945 entstanden sind, mit Zeitproblemen. Nur für *Der Doppeladler* (1946) gilt das. Aber trotzdem sieht man auch hier deutlich den Willen des Intendanten, moderne Autoren auf dem Spielplan aufzuwerten.

Lippl verschaffte in seinem Spielplan drei modernen Autoren einen Raum, die bereits vor 1945 tätig gewesen waren und mehr oder weniger exponiert in der Zeit des Nationalsozialismus gearbeitet hatten. Das wird umso auffälliger, als sie die einzigen modernen deutschsprachigen

Autoren des Spielplans darstellen. Hans Rehberg (1901 – 1963) war für Veit Harlan³⁶¹ als Autor tätig gewesen: Er wirkte beim Drehbuch für *Der große König* (1940 – 1942) mit. Außerdem schuf er in der zweiten Hälfte der 30er Jahre einen Preußenzyklus, der allerdings von der nationalsozialistischen Kritik trotz der Thematik nicht uneingeschränkt begrüßt wurde.³⁶² Sein *Heinrich VII.*, 1947 entstanden, steht in der Tradition der von ihm in den 40er Jahren geschaffenen Dramen großer Persönlichkeiten.³⁶³ Richard Billinger (1890 – 1965), Österreicher, stand mit seiner Bauerndramatik sicherlich dem dramatischen Werk Lippls am nächsten. Seine *Hexe von Passau* (1935) behandelt thematisch die identische historische Situation wie Lippls *Passauer Wolf* (1935). In der Zeit des Nationalsozialismus betätigte sich auch Billinger unter anderem als Drehbuchautor für Veit Harlan (*Das unsterbliche Herz* 1938/39). Sein Bauernstück *Der Gigant* (1937), das den unheilvollen Einfluss einer tschechischen Wirtschafterin auf einen Großbauern dramatisiert, wurde von Harlan unter dem Titel *Die goldene Stadt* verfilmt.³⁶⁴ Billingers *Der Galgenvogel* wurde für das Komödien-Repertoire ins Programm genommen. Damit waren in der Spielzeit 4 der 13 Neuinszenierungen Komödien.

Zu den Neuinszenierungen in Lippls erster Spielzeit kommen Übernahmen aus dem Spielplan seines Vorgängers Verhoeven. *Der Hauptmann von Köpenick* (27 Vorstellungen), *Maria Stuart* (22 Vorstellungen) und *Don Carlos* (16 Vorstellungen) sind dabei die am häufigsten angesetzten Repertoirevorstellungen. Zuckmayers *Der Hauptmann von Köpenick* aus dem Jahr 1931 mit Erich Ponto in der Titelrolle hatte erst im Mai 1948 Premiere gehabt. Daneben kamen aus dem Repertoire noch *Phädra* (4 Vorstellungen), *Einladung aufs Schloß* (3 Vorstellungen), *Anno Domini nach der Pest* (2 Vorstellungen) und die seit Mai 1946 im Repertoire befindliche *Nathan der Weise* - Produktion mit Hellmuth Renar als Nathan und Willy Rösner als Sultan Saladin in den Hauptrollen (2 Vorstellungen) auf den Spielplan.

Einen Sonderfall in der Spielzeit stellt die Produktion *Der Bürger als Edelmann* dar, die in Zusammenarbeit mit dem Staatstheater am Gärtnerplatz im Theater am Gärtnerplatz zu Ehren von Richard Strauss' 85. Geburtstag herauskam. Inszeniert von Lippls Dramaturgen, Hermann Wenninger, unter der musikalischen Leitung von Hans-Georg Ratjen, wurde in Rokoko-Ambiente Molières Ballettkomödie in der freien Bearbeitung von Hugo von Hofmannsthal und der Musik von Richard Strauss viermal gegeben.

³⁶¹ Veit Harlan (1899 – 1964) gilt mit Filmen wie dem antisemitischen Propagandafilm *Jud Süß* (1940), und Durchhaltefilmen wie *Der große König* (1940 - 1942) und *Kolberg* (1944 - 45) als Hauptvertreter nationalsozialistischen Filmschaffens. Harlan wurde 1947 aufgrund dieser Tätigkeit wegen Verbrechen an der Menschlichkeit angeklagt und freigesprochen.

³⁶² Rühle, *Zeit und Theater*, S. 808.

³⁶³ Ebd.

³⁶⁴ Rischbieter/Eicher/Panse, *Theater im 3. Reich*, S. 648.

Die Berufung von Alois Johannes Lippl erfolgte kurzfristig³⁶⁵, als nicht abzusehen war, ob Verhoeven gesundheitlich zur Leitung des Theaters wieder in der Lage sein würde. Zumindest wurde der Beschluss erst Anfang Mai 1948 bekannt gegeben.³⁶⁶ Aus dieser kurzfristigen Planung erklärt sich der doch sehr „verwaschene“ Auftakt seiner Intendanz. Am 1. Juli 1948 begann sein Arbeitsverhältnis, am 24. Juni hatte die letzte Produktion unter Verhoevens Leitung Premiere. Danach waren Theaterferien. Am 6. August wurde die Spielzeit mit *Nathan der Weise* eröffnet. Es folgten bis zum 30. August Repertoirevorstellungen aus Verhoevens Intendanz. Am 30. August hatte dann die erste Produktion unter Lippls Leitung, aber nicht unter dessen Verantwortung, Premiere: *Weekend*, eine Komödie. Diese wurde gespielt bis zum 24. September, als mit *König Lear* eine Produktion Premiere hatte, die man mit einer Spielzeiteröffnung und ersten Produktion eines neuen Intendanten verbindet.

Zieht man die Bedingungen heran, unter denen die Intendanz Lippls begann, so wird man an der Aussagekraft des Spielplanes und des Repertoires für die erste Spielzeit 1948/49 sicherlich Abstriche machen müssen. Viele Produktionen dürften im Mai 1948 bereits fest geplant gewesen sein. Betrachtet man das Monatsprogramm September/Okttober 1948 des Bayerischen Staatsschauspiels³⁶⁷ auf Seite 11 unter der Rubrik „Unsere Pläne für die Spielzeit 1948/49“ und vergleicht diese mit den entsprechenden Rubriken folgender Spielzeiten, so fällt auf, in welchem hohem Maß hier zunächst Plan und Durchführung auseinander zu fallen scheinen. Von den 20 angekündigten Produktionen wurden lediglich 8 umgesetzt. Die Gesamtzahl der Neuinszenierungen in der Spielzeit betrug schließlich 13, also mehr als ein Drittel weniger als angekündigt. Eine Zahl von 20 Neuinszenierungen erscheint allerdings ohnehin maßlos übertrieben, so dass sich dieses Missverhältnis relativiert.

Entscheidend für Lippls erste Spielzeit ist aber vor allem, dass er zwar süddeutsche Autoren fördert (Billinger, Hochwälder), aber dass der Spielplan inhaltlich in dieser ersten Saison entgegen seiner Ankündigung kaum spezifisch süddeutsche Konturen hat. Lediglich Billingers *Galgenvogel* bedient diese Komponente, wurde aber von der Kritik als „Mache“ und „dünnes Stöffchen“ abgetan.³⁶⁸

Der neue Intendant war sichtlich bemüht, dem Beispiel seines Vorgängers folgend, dem Münchner Publikum neue Ware zu präsentieren. So finden sich im Spielplan 1948/49 von den 13 neuen Produktionen zwei Uraufführungen und vier Erstaufführungen. Allerdings stammen die beiden Uraufführungen (*Galgenvogel* und *Heinrich VII.*) von Autoren, die man nicht zu einer neuen Generation von Dramatikern zählen kann. Die Leitung des Hauses setzt also im Nachspielen von

³⁶⁵ siehe Kapitel Christliche Kulturpolitik.

³⁶⁶ Münchner Merkur, 7.5.1948; Süddeutsche Zeitung, 8.5.1948.

³⁶⁷ Blätter des Bayerischen Staatsschauspiels 1. Heft 1948/49, S.11.

³⁶⁸ Alfred Dahlmann, Süddeutsche Zeitung, 11.12.1948.

bereits auf der Bühne bewährten Stücken jüngeren Datums (Cocteau, Giraudoux, Williams, Hochwälder) und in der Uraufführung von Stücken bewährter Theaterautoren auf Sicherheit. Lippl versuchte aber gleichwohl neben die Klassiker moderne Autoren in den Spielplan zu bringen.

Die Kritik bestätigte der neuen Leitung:

„Nicht mehr Vorschußlorbeeren werden gegeben, wenn man nun nach einer Reihe ausgezeichneter Aufführungen dem Intendanten Lippl bestätigt, daß seine Personalpolitik und künstlerische Entschlossenheit ihre Früchte zu zeitigen beginnt.“³⁶⁹

3.3.1.2 Frauen – Rollen (1949/50)

Der Schwerpunkt der Spielzeit 1949/50 liegt augenfällig auf der großen Frauentragödie. Von den 14 Neuinszenierungen haben alleine vier die weibliche Hauptfigur im Titel: *Elektra* von Jean Giraudoux (Premiere am 15.11.1949), *Nora* von Henrik Ibsen (Premiere am 22.3.1950), *Elga* von Gerhart Hauptmann (22.4.1950) und *Dona Rosita* von Garcia Lorca (*Dona Rosita bleibt ledig oder die Sprache der Blumen*, 18.8.1950). Die Premierenabfolge könnte dabei etwas wie eine Frauengeschichte widerspiegeln: Die antike Figur der Elektra, die Frau des späten 19. Jahrhunderts in *Nora*, das frühe 20. Jahrhundert durch *Elga* und schließlich die Gegenwart oder doch beinahe durch Lorcas 1935 entstandenes Stück. Zu diesem Bereich kann man noch die Neuinszenierungen *Das träumende Mädchen* von Elmer Rice, in dem ein Mädchen sich eine Traumwelt erschafft und Kleists *Amphitryon* zählen, in dessen Fassung die Rolle der Alkmene deutlich gegenüber dem antiken Vorbild aufgewertet wird. Zusätzlich wurden aus dem Repertoire *Medea*, *Phädra* und *Maria Magdalene* mit Frauen als Protagonistinnen gespielt.

In der Spielzeit fanden vom 2.9.1949 bis zum 30.8.1950 insgesamt 384 Vorstellungen statt, 145 davon mit den oben genannten Stücken. Das bedeutet, dass an jedem dritten Abend ein Stück mit einer Frauenthematik auf der Bühne stand. Von den 26 angebotenen Produktionen der Spielzeit machten sie aber weniger als die Hälfte aus. Für die Inszenierungen von *Nora* und *Dona Rosita* zeichnete wieder Jürgen Fehling verantwortlich. Fehling hatte in der Spielzeit davor bereits *Maria Magdalene* inszeniert. Die Produktion lief nun noch 36-mal.

Eröffnet wurde die Spielzeit mit Ludwig Thomas *Moral*. Es war das erste Mal, dass der Erfolgsautor der 20er und 30er Jahre des bayerischen Staatstheaters nach 1945 wieder zu sehen war. Interessanterweise war *Moral* auch das letzte Stück von Thoma, das vor der Schließung der Theater im Sommer 1944 vom bayerischen Staatsschauspiel im Goethesaal in der Leopoldstraße gegeben worden war. Als Eröffnung der ersten von Lippl vollständig verantworteten Spielzeit

³⁶⁹ Hanns Braun, Süddeutsche Zeitung, 12.3.1949.

wurde die Komödie eines bayerischen Autors über die bürgerliche Doppelmoral der Kaiserzeit präsentiert. Inszeniert wurde die Produktion von Gerd Brüdern (1920-1968), der damit auch sein Regiedebüt am Haus gab. Brüdern war ab 1942 bei Otto Falckenberg an den Münchner Kammerspielen als Schauspieler tätig gewesen, wechselte dann an das Residenztheater, wo er in drei Produktionen auch Regie führte. *Moral* brachte es in der Spielzeit lediglich auf 29 Vorstellungen, für ein Thoma-Stück und eine Komödie sicherlich zu wenig. Der Kritiker Hanns Braun sah in der Inszenierung auch nicht mehr als ein „Vorgeplänkel“.³⁷⁰

Nur wenig erfolgreicher war Nestroys *Der Zerrissene* mit 33 Vorstellungen. Die „Posse mit Gesang“ in Bruno Hübners Inszenierung war zwar auch kein Kassenmagnet, aber dennoch die erfolgreichste Produktion der Spielzeit (*Der Diener zweier Herren* hatte es in der Spielzeit davor auf 51 Vorstellungen gebracht!). Die Geschichte vom lebensmüden Kapitalisten Lips und den Verwicklungen um vermeintlichen Tod und Erbe scheint nicht angekommen zu sein. Für die Premiere vermerkt das Soufflierbuch allerdings 26 Vorhänge! Der Regisseur Bruno Hübner, der selbst den Krautkopf spielte, machte aus dem 3-aktigen Stück eines in fünf Bildern mit lediglich drei Schauplätzen für das szenenreiche Stück.

Als enttäuschend für ein Staatstheater, das sich selbst als Hüter der Klassiker verstehen wollte, muss die Tatsache gewertet werden, dass im Goethe-Jahr 1949, das in West- wie Ostdeutschland so feierlich begangen wurde, keine Neuinszenierung eines seiner Stücke angesetzt worden war. Noch schlimmer: Das Staatsschauspiel hatte noch nicht mal ein Stück von Goethe im Repertoire! Dafür schmückte sich der neue Intendant mit einer in sein Spielplan-Konzept von Frauen-Geschichten passenden Inszenierung von Shakespeares *Romeo und Julia*, die Bruno Hübner besorgte. Die „Suffballade“³⁷¹ *Die leichten Herzens sind* von Emyln Rice brachte es lediglich auf 10 Vorstellungen. *Der öffentliche Ankläger*, eine weitere Arbeit von Hochwälder (9 Vorstellungen), die vom Chefankläger der Französischen Revolution Foquier-Tinville, der sich in einem Geheimprozess mit anonymem Angeklagten am Ende selbst verurteilt, handelt, *Die Rivalin ihrer selbst* von Tirso de Molina (11) und *Johannisnacht* (19) von Noël James Matthew Barrie vervollständigten den Spielplan ohne jedoch Akzente über die Spielzeit hinaus setzen zu können. Wiederum bot Lippl 14 Neuinszenierungen an, von denen 4 (*Moral*, *Die leichten Herzens sind*, *Woh dem der lügt* und *Amphitryon*), also wiederum ein Drittel, zur Gattung der Komödie gezählt werden können. Das Verhältnis Klassiker-Moderne ist wiederum 7 zu 7, wobei Lippl nun in seiner zweiten Spielzeit mit den Autoren Thoma, Nestroy, Grillparzer und Hochwälder deutlicher das süddeutsche Programm bediente.

³⁷⁰ Süddeutsche Zeitung, 8.9.1949.

³⁷¹ Hanns Braun, Süddeutsche Zeitung, 24.10.1949.

Die zweite Spielzeit Lippls hat außerdem ein klares dramaturgisches Konzept zur Grundlage, das sich Frauen-Themen widmet. Das Risiko einer Uraufführung suchte Lippl nicht, allerdings präsentierte er zwei Deutsche Erstaufführungen, *Johannesnacht* von Noël James Matthew Barrie und *Dona Rosita* von Garcia Lorca.

3.3.1.3 Zwischen zwei Bühnen (1950/51)

Der Spielplan der Spielzeit ist dominiert von der Eröffnung des wieder aufgebauten Residenztheaters. Lediglich drei Premieren wurden noch im Theater im Brunnenhof angesetzt: Als Spielzeiteröffnung Arthur Millers *Alle meine Söhne* (25. 10 1950), danach *Was Ihr wollt* von Shakespeare (25. 11.1950) und Alejandro Casonas *Die Frau im Morgengrauen* (12. 12.1950). Millers erster Bühnenerfolg, 1947 uraufgeführt, behandelt einen Vater – Sohn Konflikt anhand einer Kriegssituation. Der Vater Joe Keller/Josef Keller (Willy Rösner) hat aus Profitgier minderwertige Ersatzteile an die Armee geliefert und damit den Tod von Flugzeugbesatzungen verschuldet. Als sein idealistischer Sohn Larry/Christian (Gerd Brüdern), der als Soldat an der Front kämpft, vom kriminellen Tun des Vaters erfährt, erschießt er sich. Auch Joe/Josef tötet sich schließlich, um seine Tat zu sühnen. Miller konstruierte ein analytisches Drama, in dem nach und nach die Vorgeschichte enthüllt wird. Durch die eingedeutschten Figurennamen in der Inszenierung rückt das Stück näher an das Publikum heran. Das Thema der durch fehlerhafte Teile abgestürzten Flugzeuge ist dem von Carl Zuckmayers *Des Teufels General* ähnlich. Mit Casonas an Garcia Lorcass orientiertem Stück über ein junges Mädchen, das dem Tod begegnet und ihm schließlich folgt, endet die Reihe der Premieren im Theater im Brunnenhof. Arnulf Schröder bearbeitete und inszenierte.

Aus dem Repertoire werden noch *Dona Rosita*, *Johannisnacht*, *Das träumende Mädchen*, *Nora*, *Medea*, *Weh dem der lügt*, *Elga*, *Amphitryon*, und *Elektra* gespielt. Am 14. Januar 1951 findet mit *Was ihr wollt* die letzte Vorstellung im Theater am Brunnenhof statt. Auch der Abgesang auf das Theater im Brunnenhof trägt noch einmal Züge einer konsequenten Spielplangestaltung mit einem Klassiker (Shakespeare) und zwei modernen Autoren (Miller und Casona).

Danach fanden vierzehn Tage keine Vorstellungen statt, ehe das neue Haus am 28. Januar 1951 symbolträchtig, unter Bezug auf den Skandal um die Finanzierung des Wiederaufbaus, mit Ferdinand Raimunds *Der Verschwender* eröffnet wurde. Bernhard Wicki spielte in der Inszenierung von Bruno Hübner den seines Vermögens und der Welt überdrüssigen Julius Flottwell, Otto Wernicke den intriganten Kammerdiener Wolf und Bruno Hübner selbst den guten, bescheidenen und braven Valentin. Musikalisch geleitet wurde das „Original-Zaubermärchen“, so

der Untertitel, von Karl List. Die originale Bühnenmusik von Conradin Kreutzer war von Mark Lothar bearbeitet.

Nur zwei Tage später hatte Carl Zuckmayers *Gesang im Feuerofen* in der Inszenierung von Heinz Hilpert Premiere. Das Stück war mit 415 Aufführungen an 32 Theatern der „Hit“ der Saison 1950/51, wie Hans Wagener feststellt.³⁷²

Bernhard Wicki spielte sowohl die Hauptrolle im *Verschwender* als auch im *Gesang im Feuerofen*, eine künstlerische Leistung und vielleicht auch programmatische Verknüpfung. Allerdings zeigte sich, so sah es zumindest die Kritik,

„daß das Personal des Staatsschauspiels noch nicht als ‚Ensemble‘ sondern nur individuell auf Regie reagiert [...] [und] daß die Ensemblebildung nach wie vor eine Hauptaufgabe des Staatstheaters bleibt.“³⁷³

Der Gesang im Feuerofen war als zweite Premiere zur Eröffnung des neuen Hauses das Stück eines Gegenwartsauteurs, eine zeithistorische Konstante, wie sie Peter Mertz auch für andere wieder aufgebaute Häuser der Bundesrepublik beschrieben hat.³⁷⁴ An erster Stelle steht dagegen immer der Klassiker.³⁷⁵ Darin unterscheidet sich also München keineswegs von den Programmen anderer deutscher Theater. Allerdings, einen Unterschied gibt es freilich schon in der Ansetzung der Eröffnungspremiere: Auf dem Programm stehen nicht Goethe, Schiller, Lessing, Kleist oder Shakespeare, nicht Sophokles oder Euripides, sondern ein österreichischer Autor aus dem 19. Jahrhundert mit einem Zaubermärchen, das tief in der süddeutschen Tradition wurzelt. Nicht hehre Themen des Idealismus werden behandelt, sondern die barocke Frage nach dem Schein und Sein in einer von Geld regierten Welt.

Zur Eröffnung des neuen Hauses in München wurde also ein durchaus pädagogisches, wenn nicht politisch zu verstehendes Programm geboten.

Bis zur dritten Premiere im neuen Haus wurden die beiden Produktionen im Wechsel gespielt, erst dann folgte am 14.2.1951 Hermann Wenningers Inszenierung von Shaws *Candida*. Die Rolle der Titelfigur, die vor der Wahl zwischen zwei Männern steht und sich schließlich für den Schwächeren der beiden, ihren Ehemann, einen Pastor (Werner Hinz) entscheidet, spielte Ehmi Bessel in ihrer ersten Rolle am Staatsschauspiel.

Hanns Braun sah in der Inszenierung den Beleg, dass auch „Komödie im neuen Haus funktioniert.“³⁷⁶

³⁷² Wagner, Zuckmayer, S. 113. Zur Inszenierung siehe Kapitel Kunst-Inseln.

³⁷³ Hanns Braun, *Süddeutsche Zeitung*, 30.1.1951.

³⁷⁴ Mertz, *Theater*, S. 178f.

³⁷⁵ Bis heute, wie Mertz darlegt. Ebda., S. 179.

³⁷⁶ *Süddeutsche Zeitung*, 16.2.1951.

Am 2. März schließlich folgte der erste Klassiker im neuen Haus, *Die Braut von Messina* von Friedrich Schiller. Von Schiller hatte man im Theater im Brunnenhof *Maria Stuart* und *Don Carlos* gespielt, die Braut von Messina hat wegen des darin propagierten Glaubens an das Schicksal auf dem Index der amerikanischen Besatzungsbehörden gestanden.³⁷⁷ Die Produktion in der Inszenierung von Arnulf Schröder mit Anne Kersten als Mutter Donna Isabella, Hans-Reinhard Müller als Don Manuel, Hans Riesenberger als Don Cäsar und Dietlinde Hillebrecht als Beatrice wurde die meistgespielte Produktion der Spielzeit im wieder aufgebauten Haus (35 Vorstellungen).

Die Schlager der Saison waren einmal mehr die Klassiker. Shakespeares *Was ihr wollt* brachte es auf 36 Vorstellungen. Nach 22 Vorstellungen im Theater im Brunnenhof, wurde die Produktion ins Residenztheater übernommen und dort noch 14-mal angesetzt. Darauf folgte als Stück eines modernen Autors *Alle meine Söhne*, die Eröffnungsproduktion der Spielzeit, mit 33 Vorstellungen. Hilperts Inszenierung von *Der Gesang im Feuerofen* lief lediglich 16 Abende und verschwand danach aus dem Repertoire: Ein Flop. Ebenso umstritten und nach 18 Vorstellungen abgesetzt: Jürgen Fehlings Inszenierung von Ludwig Tiecks *Der Blaubart*.

Auch Arnulf Schröders *Egmont* – Interpretation brachte es lediglich auf 18 Vorstellungen und verschwand nach weiteren 7 Vorstellungen in der nächsten Spielzeit sang- und klanglos aus dem Repertoire. Das selbe Schicksal ereilte die Inszenierung von Anton Tschechows *Drei Schwestern* von Bruno Hübner, so dass sich für die Spielzeit 1950/51 ein für die Repertoirebildung des Hauses verheerendes Bild ergibt: Von den 11 Neuproduktionen schaffte es nicht eine einzige Produktion, sich auch nur in der nächsten Spielzeit im Repertoire des bayerischen Staatsschauspiels zu etablieren! Nur *Egmont* wird in der nachfolgenden Spielzeit zwischen erster und zweiter Premiere als Lückenfüller noch einmal für einige Abende angesetzt.

An Komödien waren lediglich *Was ihr wollt* und die unvermeidliche *Pfingstorgel* des Intendanten, die den gesamten Sommer 1951 über im Spielplan stand, zu sehen.³⁷⁸ Unter der Rubrik

„Gemeldet und vermerkt“ meldete die *Süddeutsche Zeitung* Ende Juli 1951:

„Es mag Gründe geben, im Bayerischen Staatstheater für den Fremdenverkehrsmonat August ein handfestes bayerisches Volksstück vorzusehen. Es mag auch Gründe geben, im Theaterferienmonat August allabendlich dasselbe Stück zu spielen. Ein Schönheitsfehler bleibt es immerhin.“³⁷⁹

³⁷⁷ Empfehlungsliste, black-list.

³⁷⁸ Zur *Pfingstorgel* siehe Kapitel Bayerisches Bildungstheater.

³⁷⁹ *Süddeutsche Zeitung*, 30.7.1951.

Lippl, so Minister Schwalber vor dem Landtag, musste relativ kurzfristig einen Ersatz für eine Anzensgruber – Inszenierung von Jürgen Fehling finden, die abgesagt worden war.³⁸⁰ Dabei bot *Die Pfingstorgel* sicherlich die einfachste Lösung. Bereits im August 1951 zogen für den Intendanten dunkle Wolken am politischen Himmel auf, als Staatssekretär Brenner in der *Süddeutschen Zeitung* mit der Bemerkung zitiert wurde:

„Nach meiner Auffassung täte ein Intendant besser, an seiner eigenen Bühne, die ja eine Staatsbühne ist, nicht sein eigenes Stück aufzuführen.“³⁸¹

In Lippls dritter Spielzeit, die sicherlich durch den Umzug ins neue Haus geprägt war, wurden lediglich 11 neue Inszenierungen präsentiert, von denen 4 Komödien waren. Außerdem stellte Lippl nur 4 moderne Autoren vor (Miller, Casona, Zuckmayer, Lippl), während 7 Autoren dem klassischen Repertoire zuzurechnen waren. Nur der Intendant-Regisseur-Autor Lippl und Ferdinand Raimund vertraten das süddeutsche Element des Spielplans, so dass von den drei Stützen des Spielplanes von Lippl lediglich eine, die klassische, wirklich trug.

Dass die Spielzeit durch den Umzug in das neue Haus geprägt war, macht sich im Spielplan deutlich bemerkbar. Die unglückliche Ansetzung der *Pfingstorgel* ist symptomatisch für eine offensichtlich weitgehend improvisierte und auf die Eröffnung des neuen Hauses konzentrierte Spielzeit. Es ist kein dramaturgisches Konzept zu erkennen, keine der Produktionen schaffte es in das Repertoire des Hauses und, dass ausgerechnet Lippls eigenes Stück statistisch in den Spielzeiten 1950/51 und 1951/52 mit 43 Vorstellungen zu Buche schlägt, sagt genug.

3.3.1.4 Ein Schwacher Erstling ist einer zu viel (1951/52)

Mit zwei Erstaufführungen und einer klassischen Neuinszenierung begann die Spielzeit 1951/1952. Am 5. Oktober 1951 hatte der dramatische Erstling von Max Frisch, *Santa Cruz* Premiere (Regie: Hermann Wenninger). Die Produktion, in den Hauptrollen Agnes Fink (Elvira), Karin Mommsen (Viola) und Werner Hinz (Rittmeister), brachte es auf 21 Vorstellungen und verschwand mit Ende der Spielzeit aus dem Repertoire. Dem Intendanten wurde die Ansetzung des „schwachen Erstling[s]“ als „Fehl-Drittling“ auf ein Konto mit der *Pfingstorgel* und *Egmont* geschrieben³⁸² und gefragt, was man vom „dramaturgischen Instinkt eines Theaterprinzipals“ halten solle, der diese Werke an den Beginn der Spielzeit stelle.³⁸³

³⁸⁰ Verhandlungen, II. Tagung 1951/52, 40. Sitzung, II. Band, S. 228. Der Spielplan-Aufriss der Spielzeit enthält allerdings keinen Hinweis auf solch ein Vorhaben. Spielplan – Aufriss für die Spielzeiten 1949/50, 1950/51 und erste Hälfte der Spielzeit 1951/52, BayHStA/MK 50098 Band 1.

³⁸¹ Süddeutsche Zeitung, 8.8.1951.

³⁸² Ebda.

³⁸³ Ebda.

Am 20. November folgte *Die begnadete Angst* von Georges Bernanos.³⁸⁴

Zwischen Frisch und Bernanos lag 1951 Friedrich Schillers *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, ein „republikanisches Trauerspiel“.³⁸⁵ Arnulf Schröder inszenierte das Stück mit Bernhard Wicki (Fiesco), Wolfgang Büttner (Gianettino) und Hellmuth Renar (Verrina) in den Hauptrollen.

Die Spielzeit 1951/1952 bot 349 Vorstellungen in der Zeit vom 17. September 1951 bis zum 24. Juli 1952. Von den zwölf Neuinszenierungen der Spielzeit waren lediglich fünf vor der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts entstanden: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* (Premiere: 29.10.1951, 25 Vorstellungen), *Emilia Galotti* von Gotthold E. Lessing (7.12.1951, 18 Vorstellungen), *Theaterg'schichten* von Johann Nestroy (31.12.1951, 22 Vorstellungen), *Der Misanthrop* (19.2.1952, 35 Vorstellungen) und *Das Wintermärchen* von William Shakespeare (7.3.1952, 21 Vorstellungen).

Diese Produktionen machten etwa ein Drittel (34,6%) des täglichen Spielplans aus. Mit *Egmont* (7 Vorstellungen) und *Was ihr wollt* (3 Vorstellungen) aus dem Repertoire kamen die Produktionen aus dem klassischen Kanon auf etwa 37 %. Über die Hälfte des täglichen Spielplans bestand demnach aus Stücken die zwischen 1875 (*Wölfe und Schafe* von Alexander Ostrowskij, Premiere am 11.6.1952, 16 Vorstellungen) bis 1950 (*Venus im Licht* von Christopher Fry) reichen. Damit erhielt der Spielplan des Jahres einen in der Tendenz modernen Zuschnitt, wobei *Santa Cruz*, *Die begnadete Angst*, *Venus im Licht* (12 Vorstellungen) und Hans José Rehfishs *Lysistrata* (13 Vorstellungen) als zeitgenössische Autoren auftreten, die allerdings einmal mehr alles andere als konkrete zeitgenössische Themen präsentieren.

Im Bereich des Komödiantischen bot die Spielzeit sieben Produktionen mit 166 Vorstellungen an (41% aller Vorstellungen), von denen fünf neu in das Repertoire kamen: *Theaterg'schichten* von Johann Nestroy, *Das große ABC* von Marcel Pagnol³⁸⁶, *Der Misanthrop* von Molière, *Das Wintermärchen* von Shakespeare und Shaws *Die heilige Johanna*. Lippls eigene Produktion, *Die Pflingstorgel*, stand wie bereits zum Ende der vorhergehenden Spielzeit als Ensuite-Vorstellung über Wochen am Beginn der Saison und wurde mit 28 Vorstellungen nur sieben Mal weniger gespielt als die erfolgreichste Komödie der Spielzeit, der von Kurt Horwitz inszenierte *Misanthrop* mit Ernst Ginsberg in der Titelrolle. Teo Otto hatte ein Bühnenbild mit gemalter Kulisse im Barockstil entworfen, in dem die Darstellerinnen und Darsteller in Rokoko-Kostümen agierten. Die zwei Monate darauf folgende Inszenierung von Shaws *Die Heilige Johanna* (30 Vorstellungen) durch Ernst Ginsberg wurde mit einem „Für das Züricher Regieteam Wälterlin – Horwitz –

³⁸⁴ Zur Inszenierung siehe Kapitel Christliche Kulturpolitik.

³⁸⁵ Karl Heinz Ruppel machte in seiner Kritik daraus den Titel „Fiesco – ein restauratives Trauerspiel“, *Süddeutsche Zeitung*, 31.10.1951.

³⁸⁶ In der 84. Sitzung des Haushaltsausschusses des Landtags wurde darauf hingewiesen, dass Minister Schwalber dafür gesorgt habe, „politisch anstößige Stellen“ aus der Produktion zu entfernen. Ausschuss für den Staatshaushalt. Sitzungsberichte 80. – 95. Sitzung Band 5, 84. Sitzung, 25.2.1952, S. 34. Dafür finden sich allerdings keine weiteren Belege.

Ginsberg können die Pforten des Bayerischen Staatsschauspiels gar nicht weit genug geöffnet sein“ quittiert.³⁸⁷

Die Erstaufführung von *Wölfe und Schafe* hingegen registrierte der SZ-Kritiker Karl Heinz Ruppel resigniert: „Man gibt langsam die Hoffnung auf [...]“.³⁸⁸

3.3.1.5 Der Intendant geht leise (1952/53)

Die erste Premiere in Alois Johannes Lippls letzter Spielzeit war eine Ausgrabung: Das selten gespielte Stück *Der gefesselte Prometheus* von Aischylos über den rebellischen Göttersohn Prometheus, der zur Strafe für seinen Ungehorsam gegenüber dem Gottvater Zeus an den Felsen geschmiedet wird, stand am bayerischen Staatsschauspiel zum ersten Mal auf dem Spielplan. Arnulf Schröder hatte die Tragödie bearbeitet und inszeniert. Wolfgang Büttner spielte den Auführer Prometheus. Die Ansetzung des Stückes, das es auf 27 Vorstellungen in der Spielzeit brachte, ließ für den Rest der Spielzeit, zumindest was die Stückauswahl betraf mehr erwarten. Es blieb allerdings bei diesem ambitionierten Beginn. Das Staatsschauspiel gab 1952/53 351 Vorstellungen und zeigte 13 Neuinszenierungen. Keine dieser Produktionen brachte es auf Aufführungszahlen, die über das übliche (etwas über 30) hinausgingen, und auch die Auswahl erscheint beliebig: Nach der Spielzeiteröffnung folgte in der Inszenierung des Intendanten *Cäsar und Cleopatra* von George Bernard Shaw (33 Vorstellungen). Die Inszenierung war die meistgespielte der Spielzeit. Es folgten Georg Kaisers *Kolportage* (Premiere: 17.4.1953, 32 Vorstellungen), *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* von Christian Dietrich Grabbe (23.1.1953, 31), Goethes *Urfaust* (7.1.1952, 30), Tirso de Molinas *Don Gil von den grünen Hosen* (27.2.1953, 26), *Die Schneekönigin* von Jewgenij Schwarz (6.12.1952), Sean O’Caseys *Juno und der Pfau* (15.5.1953) und *Der Geizige* von Molière (19.6.1953) mit jeweils 19 Vorstellungen. In der Zahl der Vorstellungen folgten *Bernarda Albas Haus* von Federico García Lorca (19.12.1952, 18), Christopher Frys *Der Erstgeborene* (19.3.1953, 15), *Der Richter von Zalamea* von Don Pedro Calderón de la Barca (21.7.1953, 4) und Hermann Bahrs *Das Konzert* (1.7.1953, 3). Aus diesem Spielplan sticht einzig Aischylos als Neuentdeckung heraus. Alle anderen Autoren waren bekannt und mit anderen Stücken bereits im Repertoire vertreten gewesen. Lediglich in *Juno und der Pfau* wurde dem Publikum als Deutsche Erstaufführung präsentiert. Klassiker hielten sich in Lippls letzter Spielzeit immerhin fast die Wage mit modernen Autoren, 7 klassische Stücke standen 6

³⁸⁷ Karl Heinz Ruppel, Süddeutsche Zeitung, 21.4.1952.

³⁸⁸ Karl Heinz Ruppel, Süddeutsche Zeitung, 13.6.1952.

modernen gegenüber. Das süddeutsche Element hingegen war vollständig aus dem Spielplan verschwunden, lediglich *Der Menschenfeind* aus dem Repertoire erreichte drei Vorstellungen. Auch in der Besetzung der Leitungsteams wurde dem Publikum nichts Neues geboten: Mit Arnulf Schröder, Alois Johannes Lippl, Bruno Hübner, Hermann Wenninger, Robert Michal, Ernst Ginsberg und Kurt Horwitz traten bekannte Regisseure auf den Spielplan. Lediglich Erich-Fritz Brücklmeier³⁸⁹ war ein neues Gesicht. Paul Ried, der *Die Erstgeborene* inszenierte, hatte seit 1940 nicht mehr in München inszeniert, war aber kein wirklich neues Gesicht. In der Ausstattung waren Kurt Gutzeit (seit 1931), Walter Dörfler (seit 1946), Johannes Waltz (seit 1947), Kurt Hallegger (seit 1947), Ludwig Hornsteiner (seit 1932) und Teo Otto (seit 1951) mehr oder weniger seit Jahren mit ihrem Ausstattungsstil bekannt.

Alois Johannes Lippl bemühte sich nicht, sich einen Abgang zu verschaffen, der noch einmal aufhorchen ließ, vielmehr lief seine Zeit als Intendant klanglos und still aus. Die einzige Sensation, zumindest was die Aufführungszahlen betraf, landete sein Nachfolger mit der Inszenierung von Molières *Der Geizige* im Bühnenbild von Teo Otto und mit Ernst Ginsberg in der Hauptrolle. Diese Produktion, „ein Spiel-Behagen, das auch kleinste Rollen umfaßt und überhöht“³⁹⁰, brachte es über die Jahre auf 91 Vorstellungen und ist damit unter den zehn erfolgreichsten Produktionen des Staatsschauspiels nach 1945.

Künstlerisch sensationell und damit die Mittelmäßigkeit dieser Spielzeit hervorhebend aber war ein Gastspiel aus Frankreich: Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* in der Inszenierung von Jean Vilar als Produktion des Theatre National des Paris.³⁹¹

Ein anderes Gastspiel machte auf eine andere Weise von sich reden: Werner Krauss³⁹² tourte durch die Republik und gastierte seit Jahren unter teilweise heftigem öffentlichen Protest an verschiedenen Theatern. Am 17. September 1952 beantragte Lippl ein Gastspiel von Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* mit Werner Krauss.³⁹³ Die Beantragung eines Gastspiels ist nichts ungewöhnliches, musste doch der Intendant die Wirtschaftlichkeit desselben nachweisen. Am 26.9. fragte Lippl noch einmal im Ministerium nach. Schwalber antwortet am 7.10.1952:

„Ein Gastspiel mit Werner Krauss ist für das Bayerische Staatsschauspiel untragbar. Ich bedauere ausserordentlich, daß diese politische Einsicht beim Intendanten nicht von Anfang an vorhanden war.“³⁹⁴

³⁸⁹ Brücklmeier war Oberspielleiter des Staatsschauspiels in Stuttgart.

³⁹⁰ Hanns Braun, Süddeutsche Zeitung, 22.6.1953.

³⁹¹ Siehe Kapitel Moderne, Fortschritt und Restauration im Theater der fünfziger Jahre am Beispiel des Bayerischen Staatsschauspiels.

³⁹² Werner Krauss (1884 – 1959), Iffland-Ring-Träger 1954 und Träger des Bundesverdienstkreuzes 1954, erlangte durch seine Rolle des Caligari in *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919) Berühmtheit. In der Weimarer Republik ein gefeierter Star, wurde er von Joseph Goebbels zum Staatsschauspieler des nationalsozialistischen Regimes und zum stellvertretenden Präsidenten der Reichstheaterkammer ernannt. Er wirkte unter anderem in Veit Harlans *Jud Süß* mit, was zu einem kurzzeitigen Berufsverbot nach 1945 führte.

³⁹³ BayHStA/MK 50063.

³⁹⁴ Ebda.

Schwalber war allerdings auch der Ansicht, dass das Gastspiel durchaus als Teil einer Tournee des Staatsschauspiels in der Pfalz gezeigt werden könne!³⁹⁵ Am 14. Oktober notiert Keim eine Vormerkung des Inhalts, dass Schwalber noch mit dem Ministerpräsidenten Rücksprache halten wolle, eine Genehmigung noch im Herbst allerdings wegen der „allgemeinen politischen Situation (BDJ-Affaire in Hessen)“ nicht möglich sei. Unter der Überschrift „Werner Krauss zu gefährlich“ meldete die Münchner Abendzeitung am 15. Oktober die Ereignisse und nimmt Bezug auf „Vorfälle“, die zu einer innenpolitisch überhitzten Situation in Bayern „vor wenigen Monaten“ geführt habe.³⁹⁶

Am 30.10.1952 schrieb der Betriebsrat des Staatsschauspiels, Hellmuth Renar und Karl Hanft, an Werner Krauss:

„Es ist dem Betriebsrat, auch im Namen des Gesamtensembles des Bayerischen Staatsschauspiels ein Bedürfnis, Sie davon in Kenntnis zu setzen, dass Ihr Gastspiel, von uns wärmstens gewünscht und befürwortet, ausschließlich am Einspruch des Kultusministeriums ohne Angabe irgendwelcher Gründe scheiterte.“³⁹⁷

Exemplarisch an einem Gastspiel eines politisch belasteten Schauspielers fächert sich vor dem Betrachter das ganze Panorama bundesrepublikanischer Nachkriegsgeschichte auf: Ein Schauspieler, der nahezu nahtlos und am Ende hoch geehrt seine Karriere fortsetzen kann, stößt auf Widerstände in der Bevölkerung. Eine Kulturbürokratie fürchtet um die politischen Konsequenzen, die ein derart kritizierter Künstler auf die Regierung hat und nimmt aus politischen, weniger aus moralischen Gründen Abstand von ihm. Und die Kollegen, hier die Darstellerinnen und Darsteller des Bayerischen Staatsschauspiels, stärken dem Abgelehnten den Rücken, in dem sie ihn völlig herausgelöst von seiner Biographie geradezu als verfolgten Künstler betrachteten. Bruchlose Kontinuität der künstlerischen Biographie, Vergangenheitsbewältigung nur als Akt politischer Rücksichtnahme, kollektive Amnesie und Verkehrung der Zusammenhänge bilden das Konglomerat, das sich um das Gastspiel von Werner Krauss am Staatsschauspiel herumranken.

³⁹⁵ Ebda.

³⁹⁶ Im Sommer 1952 wurde der Bund Deutscher Jugend (BDJ) als eine vom amerikanischen Geheimdienst CIA finanzierte rechtsextreme Organisation enttarnt, die im Falle eines kommunistischen Regimes in der Bundesrepublik der Kollaboration mit der Roten Armee verdächtige Deutsche eliminieren sollte. Die Organisation hatte dafür sogenannte „Schwarze Listen“ angelegt. Nach der Enthüllung durch die Hessische Landesregierung folgte ein Verbot der Organisation in anderen Bundesländern.

³⁹⁷ BayHStA/MK 50063.

3.3.2 Spielpläne unter der Intendanz von Kurt Horwitz

3.3.2.1 Bürger und moderne Welt (1953/54)

Die Auftaktinszenierung des neuen Intendanten Kurt Horwitz bietet viel Raum für Interpretation. Der aus dem Exil zurückgekehrte Theatermann beschäftigt sich mit einem nicht gerade häufig, am Staatstheater erstmals, gespielten Stück, das sich überaus kritisch mit der Rolle der Soldaten in der Gesellschaft auseinandersetzt: *Die Soldaten* von Jakob Michael Reinhold Lenz (1751 – 1792).³⁹⁸

Davor und danach liefen zunächst Wiederaufnahmen älterer Produktionen aus dem Repertoire, die von Horwitz inszenierten *Der Geizige* und *Der Richter von Zalamea*. Erst im Oktober folgte auf *Die Soldaten* als Neuproduktion *Fuhrmann Henschel* von Gerhart Hauptmann in der Inszenierung des Emigranten Leonard Steckel, mit 37 Vorstellungen die am häufigsten angesetzte Produktion der Spielzeit. Walter Richter spielte den Protagonisten, der scheinbar dem Schicksal einer bösen Prophezeiung ausgeliefert, am Ende nur den Selbstmord als Alternative sieht. Die Kritik sah zwar das Thema des Stückes als nicht zeitgemäß an, lobte aber die Ensemble-Arbeit.³⁹⁹

„Es ist mit Händen zu greifen, welchen Wandel Horwitz allein mit den ersten beiden Premieren seiner Spielzeit herbeigeführt hat [...]“⁴⁰⁰

Im November stand eine weitere Arbeit von Fritz Kortner auf den Programmzetteln: Friedrich Schillers *Die Räuber*, dem Stück des Sturm und Drang. Rolf Henniger (Karl) und Ernst Ginsberg (Franz) spielten das ungleiche Brüderpaar, Hans Mahnke den alten Moor und Agnes Fink die Amalie. Die historisch problematisch gewordene Rolle des Spiegelbergs wurde besetzt mit dem *Don Carlos* des Jahres 1948 Walther Uttendörfer. Also ein in die Jahre gekommener jugendlicher Held und somit das Gegenbild zur Judenkarikatur, wie sie Rudolf Vogel einige Jahre zuvor in der letzten Inszenierung des Stückes am Staatsschauspiel abgeliefert hatte.⁴⁰¹ *Die Räuber* standen 32-mal auf dem Spielplan.⁴⁰²

Für den Dezember und für „Kinder und junge Leute“, so der Untertitel, folgte dann *Admiral Bobby* von Wolfgang Hoffmann-Harnisch, das 23-mal gespielt wurde.

Die erste Neuinszenierung aus dem Bereich der leichteren Muse stand mit Victorien Sardous und Emile des Najacs *Cyprienne* auf dem Spielplan. 31 Vorstellungen dieser doch sehr angestaubten

³⁹⁸ Zur Inszenierung siehe Kapitel Moderne, Fortschritt und Restauration im Theater der fünfziger Jahre am Beispiel des Bayerischen Staatsschauspiels.

³⁹⁹ Hanns Braun, *Süddeutsche Zeitung*, 8.10.1953.

⁴⁰⁰ Ebd.

⁴⁰¹ Schläder, Braunmüller, Prinzregententheater, S. 137.

⁴⁰² Kortner inszenierte das Stück 1959 noch einmal am Schiller-Theater in Berlin mit Henniger als Franz und Erich Schellow als Karl Moor. Curt Bois spielte den Spiegelberg.

Komödie von 1880 gab das Staatsschauspiel. Auch der Kritiker Walter Maria Guggenheimer fand das Stück „abgestanden“.⁴⁰³

Die Linie Themen bürgerlicher Welt setzte sich fort in der nächsten Premiere: Am 29. Januar 1954 kam Ernst Ginsbergs zweite Inszenierung der Spielzeit in einer deutschen Erstaufführung heraus: *Süden* von Julien Green. Das dreiaktige Schauspiel, das ein Jahr zuvor Uraufführung in Paris gefeiert hatte, erscheint heute spannungsarm. Anfang der 50er mag das Stück, das auf einer Plantage im Süden der USA am Vorabend des amerikanischen Sezessionskrieges die Liebe des Leutnants Ian Wiczewski (Bernhard Wicki) zum Sohn seines Gastgebers Erik MacLure (Rainer Penkert) und dessen tödlichen Ausgang schildert, noch durch seine Thematik spannend gewesen sein. Der Plantagenbesitzer Edward Broderick (Hellmuth Renar) und seine Schwester Evelina Strong (Lina Carstens) repräsentieren eine untergehende Welt.

„Nach überwundenem Befremden“ verzeichnete die Kritik einen starken Erfolg beim Publikum.⁴⁰⁴ Die Homoerotik des Stückes schien weder das Publikum noch den Rezensenten nachhaltiger zu stören. Die Produktion brachte es allerdings lediglich auf 18 Vorstellungen. Mit Shaws *Kapitän Brassbouds Bekehrung* hielt das Melodram in exotischer Umgebung Einzug ins Staatsschauspiel und brachte es auf 29 Vorstellungen. Der Regisseur Arnulf Schröder geriet einmal mehr in Kritik.⁴⁰⁵ Schröders Zeit als Regisseur begann offensichtlich abzulaufen. Horwitz selbst inszenierte das mit 27 Vorstellungen recht erfolgreiche, aber ebenfalls betagte Stück *Der Bürge*, Teil einer Trilogie Paul Claudels, die das Schicksal der Familie Coûfontaine-Turelure im 19. Jahrhundert als Parabel auf das Bürgertum mit seinen Kräften und Ideen aufzeigen sollte.

Die Uraufführung von Johann Nestroy durch Karl Kraus ergänztes Stück *Der konfuse Zauberer* bediente mit 26 Vorstellungen noch einmal die heitere Seite des Spielplanes. Bruno Hübner inszenierte wie immer den Vertreter des Wiener Volkstheaters und spielte selbst die Rolle des Schmafu.

Wedekinds *Der Liebestrank* mit 20 Vorstellungen, den der Rezensent durch die Hineinnahme von Wedekinds Bänkelliedern auf dem Weg zur „Operettisierung“ sah⁴⁰⁶, und als zeitgenössischer Autor der 26-jährige Münchner Leopold Ahlsen und sein Stück *Wolfszeit* (9 Vorstellungen) komplettierten den Spielplan des Jahres.

Mit 354 Vorstellungen und 11 Neuinszenierungen liegt der Spielplan in der Tradition der vorhergegangenen unter der Verantwortung von Lippl. Mit drei süddeutschen Autoren, Ahlsen, Wedekind und Nestroy bediente auch Horwitz den für das Staatsschauspiel wichtigen Bestandteil

⁴⁰³ Süddeutsche Zeitung, 2./3.1.1954.

⁴⁰⁴ Hanns Braun, Süddeutsche Zeitung, 1.2.1954.

⁴⁰⁵ Walter Maria Guggenheimer, Süddeutsche Zeitung, 18.2.1954.

⁴⁰⁶ Hanns Braun, Süddeutsche Zeitung, 22./23.5.1954. Regie führte im übrigen Wedekinds Schwiegersohn Charles Regnier.

des Spielplanes. 6 Klassiker standen 5 modernen Autoren gegenüber, wobei lediglich Leopold Ahlsen für sich in Anspruch nehmen kann, ein zeitgenössischer Autor zu sein. Ein durchschlagender Erfolg gelang Horwitz mit keiner der Inszenierungen der Spielzeit. Immerhin präsentierte er zwei Uraufführungen (*Der konfuse Zauberer* und *Wolfszeit*) und eine Deutsche Erstaufführung (*Süden*). Der erfolgreichste Autor von Horwitz' erster Spielzeit war Gerhart Hauptmann (37 Vorstellungen), ein deutscher Klassiker der Moderne, und es ist erstaunlich, dass Shakespeare in Horwitz' erster Spielzeit nicht auf dem Programm stand, weder als Neuinszenierung noch als Repertoirevorstellung. In den Repertoirevorstellungen griff er nur sehr sparsam auf Produktionen seines Vorgängers zurück. Lediglich *Kolportage* (9 Vorstellungen), seine eigenen Inszenierungen *Der Geizige* (24 Vorstellungen), *Der Richter von Zalamea* (19 Vorstellungen) und *Das Konzert* (25 Vorstellungen) stammten aus dem Repertoire des Vorgängers. Horwitz sah sich in seinen künstlerischen Konzeptionen offensichtlich nicht in der Nachfolge Lippls. So rief er am 28.7.1953 im Ministerium an und wies darauf hin, die für Herbst 1953 angesetzten Gastspiele von Bahrs *Das Konzert* in der Pfalz (Ludwigshafen, Frankenthal, Neustadt, Pirmasens, Speyer, Kaiserslautern, Landau) seien ohne seine Verantwortung und nicht repräsentativ für das Bayerische Staatsschauspiel.⁴⁰⁷ Damit machte er klar: Er interessierte sich zwar wie Lippl für Themen des 19. Jahrhunderts, aber keineswegs für dessen Ästhetik.

3.3.2.2 Große Persönlichkeiten (1954/55)

Die doch sehr stark bemerkbare Ausrichtung der Spielzeit auf ein Thema (Bürgerliche Familie) wurde in der neuen Spielzeit aufgebrochen.

Bereits im August 1954 begann die Spielzeit mit „Festaufführungen“ von Shakespeares *Ein Sommernachtstraum* in der Inszenierung von Gustav Rudolf Sellner mit der Musik von Carl Orff und in der Bühne von Franz Mertz im Rahmen der Münchner Festspiele. Mit 45 Vorstellungen war *Ein Sommernachtstraum* die am häufigsten angesetzte Produktion der Spielzeit.

Es folgte im Spielplan Goethes Frühwerk *Goetz von Berlichingen*. In der Inszenierung von Leonard Steckel spielte Walter Richter den Ritter mit der eisernen Faust. Die Produktion wurde 37-mal angesetzt und wurde mit Ende der Spielzeit aus dem Repertoire genommen. *Der Privatsekretär* von Thomas Stearns Eliot (33 Vorstellungen) vermochte nicht mehr zu demonstrieren, als einen „Talent – Vorrat“.⁴⁰⁸ Auch *Der Plumpsack* von Richard Billinger (25 Vorstellungen), von Horwitz inszeniert, kam beim Publikum offensichtlich nicht an.

⁴⁰⁷ Notiz Keim, BayHStA/MK 50084.

⁴⁰⁸ Hanns Braun, Süddeutsche Zeitung, 18.10.1954.

Die für den Fasching 1955 angesetzte Produktion von Ferdinand Raimunds *Die gefesselte Phantasie* (41 Vorstellungen) begeisterte. Das Stück wurde zusammen mit Shakespeares *Julius Cäsar* in der Inszenierung von Fritz Kortner (41 Vorstellungen) zum erfolgreichsten Stück. Shakespeare schaffte es damit, nach einem Jahr, in dem er überhaupt nicht auf dem Spielplan gestanden hatte, zum erfolgreichsten Autor der Spielzeit.

Zum 150. Todestag Friedrich Schillers präsentierte das Staatsschauspiel eine Inszenierung von *Maria Stuart* von Rudolf Noelte.

Erich Fritz Brückelmeier inszenierte die 38. Version der Geschichte des Amphitryon, *Amphitryon 38* von Jean Giraudoux in einer Erstaufführung, die es auf 26 Vorstellungen brachte, aber ebenfalls nicht über eine Spielzeit hinauskam.

Arnulf Schröder beging ein Jahr nach seiner misslungenen Shaw-Inszenierung seine 25-jährige Zugehörigkeit zum Staatsschauspiel mit einer Inszenierung von Eugene O'Neills *O Wildnis* (22 Vorstellungen), in der er selbst mitspielte und in der außerdem sein Sohn Hanspeter debütierte. Es folgten in der Spielzeit noch Gogols *Heiratskomödie* (16 Vorstellungen) und ein bayerischer, Münchner Klassiker „Die Lokalbahn“ in einer Inszenierung von Hans-Reinhard Müller (3 Vorstellungen), die es im Repertoire noch auf 73 Vorstellungen brachte.

60% der 10 Neuproduktionen der Spielzeit 1954/55, Horwitz' zweiter Spielzeit als Intendant, wurden nicht in das Repertoire übernommen! Und das obwohl Leitungsteam und Besetzung in der Regel aus bewährten und renommierten Kräften gebildet worden waren. So tauchen in der Regie der Spielzeit die Namen Sellner, Horwitz, Hübner, Kortner, Noelte, Schröder und Erich-Fritz Brückelmeier als bekannte Gesichter auf. Hans-Reinhard Müller hatte sich bereits als Darsteller einen Namen gemacht, als er nun die Inszenierung der *Lokalbahn* von Ludwig Thoma übernahm. Lediglich Heinrich Fischer war ein völlig neues Gesicht als Regisseur. Fischer war bis 1933 Dramaturg bei Otto Falckenberg gewesen und arbeitete nach 1945 für den BBC in London. Nur die Inszenierungen von Sellner, Kortner, Noelte und Schröder schafften den Weg ins Repertoire, wobei Schröders *O Wildnis* von Eugene O'Neill es in der folgenden Spielzeit nur auf zwei weitere Inszenierungen brachte. Auch die Namen der Ausstatter hatten bisher eigentlich für Erfolge gebürgt: Kurt Hallegger, Teo Otto, Ludwig Hornsteiner und Johannes Waltz. Betrachtet man nun die Protagonisten der einzelnen Inszenierungen, so lässt sich auch hier keine Erklärung für dieses Phänomen finden: Lediglich in *Der Plumpsack* wurde mit Attila Hörbiger ein „Gaststar“ verpflichtet. Warum also ein so hoher Anteil der Neuinszenierungen nicht weitergeführt wurde bleibt anhand der Spielplananalyse ungeklärt. Mit 371 Vorstellungen lag das Staatsschauspiel in den angesetzten Vorstellungen noch über der vorhergegangenen Spielzeit und es gab lediglich 5 Schließtage. Es wurden 10 Neuinszenierungen gezeigt, von denen 5 von klassischen Autoren

stammten. Mit Richard Billinger und Ludwig Thoma standen zwei süddeutsche Autoren erstmals auf dem Programmzettel. Über die Hälfte der Neuinszenierungen waren Komödien. In Zahlen präsentiert sich also ein exemplarischer Spielplan für diese Periode.

Exkurs: Rudolf Noelte

Rudolf Noelte⁴⁰⁹, geboren 1921, der mit 27 Jahren als Regisseur von Wolfgang Borcherts *Draußen vor der Tür* am Hebbel-Theater in Berlin debütierte, ist heute nahezu vergessen. Er lebte bis zu seinem Tod 2002 zurückgezogen am Starnberger See und inszenierte nur noch selten, zuletzt 1992 in Aix en Provence Mozarts *Le nozze di Figaro* in einem größeren Rahmen. Der Assistent und Schüler von Jürgen Fehling prägte eine große Anzahl von Regisseuren und seine Art zu inszenieren regte zur Auseinandersetzung an, positiv wie negativ. So bekennen sich eine Vielzahl von Regisseuren zur Orientierung an Noelte, unter ihnen auch Stein und Breth, aber auch Luc Bondy oder Jürgen Flimm⁴¹⁰. Auch Autoren wie Botho Strauß beschäftigten sich mit seinem „Realismus“⁴¹¹, und Kritiker wie Peter Iden machten bei Noelte die Gefahr aus, in seinen Inszenierungen bald nur noch „Variationen der immer gleichen Gestimmtheit“ zu erleben⁴¹². Noeltes oft von Schauspielern als einengend empfundene Probenarbeit, in der jedes Detail vorgedacht und unabänderlich festgelegt schien, ist ebenso berühmt wie berüchtigt. Er hielt sich strikt an den Text, dessen Bearbeitungen er oftmals selbst besorgt hatte. Inszenatorische Abweichungen vom Text und von den formulierten Vorstellungen des Autors waren für ihn undenkbar. Politik und Theaterarbeit hatten für ihn vordergründig nichts miteinander zu tun. „Vielmehr ging es ihm in seinen bürgerlichen Gesellschaftsportraits vor allem um den Menschen, um die Darstellung seiner Sehnsüchte, um die Unfähigkeit einander zu verstehen.“⁴¹³ Benjamin Henrichs erinnerten Noeltes Inszenierungen an ein „Requiem“. Die Menschen bei Noelte seien, wenn sie auf die Bühne kämen, „fast schon gestorben“, es werde ein „Nullpunkt beschrieben“⁴¹⁴. Molières *Menschenfeind* inszenierte er 1973 viel beachtet als konsequente Tragödie. Georg Hensel schreibt, „Noelte aber hatte frühzeitig erkannt, daß das vorpsychologische und das idealistische Theater seine Sache nicht sind.“⁴¹⁵ Als alternative Berufswege gab Noelte selbst

⁴⁰⁹ Bei den biographischen Angaben beziehe ich mich auf Gerlach, *Inszenierungen*, S. 310 - 326.

⁴¹⁰ Nachzulesen in den jeweiligen Stellungnahmen zu Noelte in Gerlach.

⁴¹¹ Strauß, *Absätze*, S. 65.

⁴¹² Iden, *Theater*, S. 199.

⁴¹³ Gerlach, *Draußen vor der Tür*, S. 67.

⁴¹⁴ Henrichs, *Beruf: Kritiker*, S. 57.

⁴¹⁵ Hensel, *Sensationen*, S. 18.

einmal „Arzt oder Strafverteidiger“ an.⁴¹⁶ Henning Rischbieter nannte Noeltes Theater „Theater als sinnliches Erkenntniswerkzeug von Gesellschaftsgeschichte.“⁴¹⁷

Die ästhetische Entwicklung des Theaters nach 1968 bedingte es, dass Noeltes Stil und Arbeitsweise immer weniger gefragt waren. Das mag ein Grund für das nachlassende Interesse an seiner Person und an seiner Arbeit sein, das sich in den immer selteneren Inszenierungen ausdrückt. Aber Noelte war auch anspruchsvoll, was die Arbeitsbedingungen betrifft und auch so ist zu erklären, dass viele mit ihm geplante Projekte abgesagt oder eine Zusammenarbeit gar nicht erst zustande kam. Auch als Intendant, mit den damit verbundenen Freiheiten für seine Arbeit, hatte er nur kurzzeitig Erfolg, 1959/1960 am Theater am Kurfürstendamm in Berlin.

Zwischen 1948 und 1998 hat Noelte 55 Schauspiele inszeniert, 10 Opern zwischen 1970 und 1992, 10 Fernsehfilme zwischen 1957 und 1966, 1 Spielfilm 1968 sowie 31 Hörspiele 1949 bis 1974.⁴¹⁸ Wenn man das Jahr seiner ersten Inszenierung 1948 und das Jahr seiner letzten Arbeit, der Operninszenierung von *Le nozze di Figaro* als Eckpunkte nimmt, kommt man auf mehr als 2 Produktionen pro Jahr, eine für den langen Zeitraum von 44 Jahren erstaunliche Produktivität. Für seine Schauspielregien kommen wir auf etwas mehr als eine Regie durchschnittlich pro Jahr. Gescheiterte, geplante und nicht verwirklichte Projekte nicht inbegriffen.

In seinen 55 Inszenierungen von Schauspielen lassen sich Präferenzen für die Autoren Georg Bernhard Shaw, Carl Sternheim, Anton Tschechow, Henrik Ibsen, Gerhart Hauptmann und Molière erkennen. Die Antike ist nur mit einer *Ödipus* - Inszenierung des Sophokles vertreten, die „deutschen“ Klassiker Shakespeare und Schiller hat Noelte nur jeweils zweimal inszeniert, Goethe nur einmal (*Egmont*, 1982 am Düsseldorfer Schauspielhaus). Mit Ausnahme seiner ersten Inszenierung, *Draußen vor der Tür* von Wolfgang Borchert, hat Noelte die zeitgenössische Dramatik nahezu vermieden. Um nur einige, wenige Beispiele aus den Jahrzehnten von Noeltes Schaffen zu nennen: Kein Brecht, was vor allem auch politische Gründe gehabt haben mag, kein Edward Albee, kein Edward Bond, Peter Handke, kein Botho Strauß.

„Er sucht sich Autoren, deren existentielle Traurigkeit seiner Bitterkeit entspricht“, so Hans Daiber.⁴¹⁹ Dies scheint vor allem für Stücke die dem 19. Jahrhundert verhaftet sind zu gelten. Noelte inszenierte bürgerliche Gesellschaftsdramen des letzten Jahrhunderts. Dramatiker wie Molière, die auf den ersten Blick nicht in diese Zeit zu passen scheinen, werden als solche gedeutet, wie Noeltes Inszenierung des *Menschenfeind* bei den Salzburger Festspielen 1973 oder

⁴¹⁶ Ebda., S. 15.

⁴¹⁷ Rischbieter, Theater, S. 108.

⁴¹⁸ Die Daten entnehme ich Gerlach, Inszenierungen, S. 311 - 328.

⁴¹⁹ Daiber, Deutsches Theater, S. 289 f.

sein *Tartuffe* 1979 am Wiener Burgtheater.⁴²⁰ Noelte beharrt auf der Sprache, den Themen, der Ästhetik des vergangenen Jahrhunderts.

Auffällig ist, wie oft Noelte Stücke noch einmal inszenierte. Bei einem Regisseur der sich seines Konzeptes so sicher war wie er, ist natürlich weniger an eine neue Herangehensweise oder gar eine neue Ästhetik zu denken. Viel eher sind das wohl Modellinszenierungen: Zum Beispiel *Die Kassette* von Sternheim, einem Autor, so Hans Daiber, den Noelte für das deutsche Theater nach 1945 neu entdeckt hat.⁴²¹ Zwischen 1960 und 1968 entstanden drei Inszenierungen mit Theo Lingen und Bruni Löbel in den Hauptrollen in Berlin (Theater am Kurfürstendamm), München (Residenztheater) und Hamburg (Thalia Theater). Immer wieder tauchten in den verschiedensten Inszenierungen Noeltes an den verschiedenen Theatern gleiche Schauspielerinnen und Schauspieler auf: Unter anderen Ernst Jacobi, Ruth Hausmeister, Robert Müller, Hans Mahnke, Anne Kersten.⁴²² Dabei ist über die Jahre festzustellen, dass das Ensemble mit ihm alterte, keine neuen, jungen Schauspieler zu Noelte stießen. Die Ablehnung neuer Strömungen führte oft auch zur Ablehnung neuer Schauspieler.⁴²³ Dabei war Noelte keineswegs elitär oder bestand auf Stars. Aber die Arbeit mit ihm fremden Ensembles als Gastregisseur war für ihn undenkbar und die Anstellung „seiner“ Schauspieler, eine Besetzung nach seinen Vorstellungen an den Bedingungen des jeweiligen Hauses vorbei, oft nicht möglich. So scheiterten viele Projekte an Fragen der Besetzung, wenn seine Vorstellung einer Rolle mit den Beschäftigungszwängen eines Intendanten für seine Schauspieler kollidierte:

„Dem Individualisten Noelte ist das Ensembletheater ein Graus.“⁴²⁴

Sicherlich war das, neben seiner schwer vermittelbaren Ästhetik, ein Grund, warum Noelte nur noch selten inszenierte.

Noeltes Inszenierung von *Maria Stuart* am Residenztheater (26 Vorstellungen), bereits die zweite nach 1945, „bewährte im ganzen einen so überlegenen Griff, war so intensiv durchgestaltet, daß ihr das Publikum am Sonntag mit wahrhaft atemloser Aufmerksamkeit folgte [...]“.⁴²⁵

⁴²⁰ Hensel, *Sensationen*, S. 20.

⁴²¹ Daiber, *Deutsches Theater*, S. 322.

⁴²² Vgl. auch Gerlach, *Draußen vor der Tür*, S. 65.

⁴²³ Iden, *Theater*, S. 199.

⁴²⁴ Gerlach, *Draußen vor der Tür*, S. 65.

⁴²⁵ Hanns Braun, *Süddeutsche Zeitung*, 17.5.1955.

3.3.2.3 Shakespeare vorne und hinten (1955/56)

In der Spielzeit 1955/56 fanden vom 1. September 1955 bis zum 12. August 1956 im Residenztheater 412 Vorstellungen statt, also 41 mehr als in der Spielzeit davor! Und das, obwohl das Haus in der Spielzeit 1954/55 nur 5 Tage geschlossen gewesen war.

Die Spielzeit begann wiederum mit einer Vorstellung von *Der Sommernachtstraum* (11 Vorstellungen in der Spielzeit) in der Inszenierung von Gustav Rudolf Sellner aus der Spielzeit 1953/1954, präsentierte mit Ernst Ginsbergs Inszenierung von *Troilus und Cressida* (24 Vorstellungen) die erste Neuinszenierung der Spielzeit und bot mit Fritz Kortners Neuinszenierung von *Heinrich IV.* (24 Vorstellungen ein weiteres Stück von Shakespeare in der Spielzeit. Diese endete mit der „Woche des klassischen Dramas“ und einer Vorstellung von Shakespeares *Julius Cäsar* (16 Vorstellungen in der Spielzeit) am 12. August 1956. Shakespeare bildete also Anfang und Ende der Spielzeit und war natürlich wieder der erfolgreichste Autor der Spielzeit (75 Vorstellungen). Das am häufigsten angesetzte Stück der Spielzeit (59 Vorstellungen) war Molières *Tartuffe* in einer Inszenierung des Intendanten Kurt Horwitz mit Ernst Ginsberg in der Titelrolle, Bruno Hübner als Orgon und Anne Kersten als Madame Pernelle. Die Bühnenmusik stammte von Mark Lothar, die Ausstattung von Johannes Waltz. Dicht gefolgt in der Aufführungsstatistik wurde Molières Komödie des 17. Jahrhunderts von Komödien des 19. und 20. Jahrhunderts: *Lumpazivagabundus* von Johann Nestroy (50 Vorstellungen) in Bruno Hübners Inszenierung und die von Hans-Reinhard Müller inszenierte *Lokalbahn* von Ludwig Thoma (53 Vorstellungen). Diese drei Produktionen bildeten mit mehr als einem Drittel der Vorstellungen das Rückgrat des Spielplanes dieses Jahres. Dazu kam *Die Heiratsvermittlerin* von Thornton Wilder mit 36 Vorstellungen, *Ball der Diebe* von Jean Anouilh mit 17 Vorstellungen, Gogols *Die Heiratskomödie* mit 13 und *Der Geizige* mit 9 Vorstellungen, so dass man für den Bereich der komischen Gattungen auf eine Gesamtzahl von 237 Vorstellungen kommt. Mehr als die Hälfte der Vorstellungen im Residenztheater waren demnach dem Komischen und der Unterhaltung gewidmet.

Betrachtet man den Spielplan unter dem Blickwinkel Klassiker – Moderne, so ist das Ergebnis noch eindeutiger: Subsumiert man alle Stücke, die nach 1945 entstanden, unter das Etikett Moderne, kommt man bei diesen auf eine Zahl von 101 Vorstellungen (*O Wildnis* von Thornton Wilder 2, *Das Schloß* von Franz Kafka/Max Brod 22, *Die Tochter des Brunnenmachers* von Marcel Pagnol 24, *Die Heiratsvermittlerin* 36, *Ball der Diebe* 17 Vorstellungen). Noeltes Inszenierung von Kafkas *Das Schloß* in einer Bearbeitung von Max Brod stellt dabei einen Sonderfall dar, mit einem klassischen Autor und dessen moderner Bühnenadaption, die als „ein packender

Theaterabend⁴²⁶ und „eine sehenswerte Aufführung“⁴²⁷ beschrieben wurde. Aber selbst diesen unter die Moderne gerechnet, ergibt sich für moderne Autoren lediglich ein Drittel der Aufführungszahlen. Bei den ersten klassischen Stücken steht *Prinz Friedrich von Homburg* mit 26 Vorstellungen an erster Stelle, gefolgt von Kortners Bearbeitung von Shakespeares *Heinrich IV.* mit 24 Vorstellungen. Von den deutschen Klassikern des 18./19. Jahrhunderts waren Heinrich von Kleist und Friedrich Schiller (*Maria Stuart*, 18 Vorstellungen) vertreten.

Das Verhältnis von Klassikern und Moderne verschiebt sich ein wenig, wenn man betrachtet, dass erst im Frühjahr 1956 drei von den vier modernen Stücken in den Spielplan rückten: *Die Tochter des Brunnenmachers* (Premiere: 10.3.1956), *Die Heiratsvermittlerin* (Premiere: 19.4.1956) und *Ball der Diebe* (5.7.1956). Bis zur Hälfte der Spielzeit dominierten die klassischen Stücke den Spielplan praktisch völlig, hielt lediglich *O Wildnis* mit zwei Vorstellungen zu Beginn der Spielzeit das Fähnlein der Moderne hoch. In der zweiten Hälfte der Spielzeit gleicht sich dieses Verhältnis beinahe in ein 50:50 Verhältnis aus: Vom 13. März bis Ende der Spielzeit standen 83 Klassiker gegen 77 Moderne auf dem Spielplan. Zu den Festspielen 1956 wurde eine Inszenierung von Paul Claudels *Das Buch vom Christoph Columbus* durch Werner Düggelin präsentiert.

Einer der seltenen – dokumentierten – Beispiele für einen versuchten Einfluss auf den Spielplan seitens der Regierung stellt ein Schreiben von Wilhelm Keim an den Intendanten des Bayerischen Staatsschauspiels dar.⁴²⁸ Darin gibt dieser eine Anregung des Senatspräsidenten und Pfalzreferenten Albert Decker weiter, das Stück *Bürger und Junker* von M. E. Schleich aus dem Jahr 1855 in den Spielplan aufzunehmen, um „die Verbundenheit des rechtsrheinischen Bayern mit der Pfalz zu bekunden.“ Horwitz antwortete⁴²⁹, das Stück dürfe in seiner Aussage, Münchner Bürgerstochter weist Pfälzer Adelligen zurück und heiratet lieber den bayerischen Bürgerlichen, „ganz abgesehen von den sonstigen Qualitäten des Stückes – den Interessen Bayerns kaum dienlich sein“. Damit ist in den Akten des Bayerischen Staatsschauspiels das Thema erledigt. Die Spielzeit 1955/56 erweist sich statistisch als überaus erfolgreich. Neben der großen Zahl an Vorstellungen schafften es in dieser Spielzeit auch überdurchschnittlich viele Produktionen zu höheren Aufführungszahlen. Allein drei Produktionen hatten 50 oder mehr Vorstellungen. Und das bei einem Gesamtangebot von 15 Produktionen, was einer durchschnittlichen Spielzeit entspricht. Zu diesen hohen Zahlen trägt sicher die Ansetzung von Vorstellungen am Sonntagnachmittag bei. Mit den Namen Kortner, Sellner und Noelte gelang es Horwitz offensichtlich eine Konstanz in den Spielplan zu bekommen.

⁴²⁶ Wolfgang Drews, *Süddeutsche Zeitung*, 3./4.12.1955.

⁴²⁷ Ebda.

⁴²⁸ Schreiben vom 1.2.1956, BayHStA/MK 50099.

⁴²⁹ Schreiben vom 6.2.1956, BayHStA/MK 50099.

3.3.2.4 Es wird komisch (1956/57)

Das herausragende Ereignis der Spielzeit 1956/57 war sicherlich Fritz Kortners Inszenierung von *Faust I.*⁴³⁰ Als Mephistopheles konnte Karl Paryla gewonnen werden, den Faust spielte Gerd Brüdern. Die Produktion, die es insgesamt auf 86 Vorstellungen bringen sollte und damit zu den erfolgreichsten in der Geschichte des Staatsschauspiels nach 1945 gehört⁴³¹, wurde allein in der ersten Spielzeit 68 mal gespielt. Das ist fast ein Fünftel der 376 Vorstellungen, die das Staatsschauspiel anbot! Hinter dieser unerreichten Aufführungszahl blieb die Goldoni-Komödie *Das Kaffeehaus*, die Werner Düggelin inszeniert hatte, mit 35 Vorstellungen an zweiter Stelle weit zurück. Bemerkenswert ist, dass das Residenztheater die ersten beiden Monate des Jahres 1957 fast ausschließlich mit diesen beiden Produktionen bestritt: Von 45 Vorstellungen vom 1. Januar bis zum 7. Februar 1957 wurde 20 mal *Faust* und 15 mal *Das Kaffeehaus* gegeben.

Insgesamt präsentiert sich der Spielplan nach dem erfolgreichen Vorjahr erschreckend beliebig. Bis zur Premiere des *Faust* bestritt Horwitz seinen Spielplan fast ausschließlich mit der von ihm selbst inszenierten Komödie *Der Kreidegarten* von Enid Bagnold (28 Vorstellungen) und Molières *Die Schule der Frauen*, die Ernst Ginsberg in Szene setzte und in der dieser auch die Rolle des Arnoulphe übernahm. Die Produktion wurde offensichtlich mit ähnlich großen Erwartungen bedacht wie *Der Geizige* oder *Tartuffe*, in denen, unter der Regie von Kurt Horwitz, Ginsberg jeweils die Titelrolle gespielt hatte. Jedenfalls sah man sich gezwungen, dieser Erwartungshaltung mit einer öffentlichen Generalprobe und einer eigenen Pressevorführung am Tag nach der Premiere zu entsprechen. Allerdings konnte Ginsberg die in ihn gesetzten Hoffnungen nicht erfüllen, die Produktion brachte es lediglich auf 37 Vorstellungen. Dazu kam mit 25 Vorstellungen noch *Das Buch von Christoph Columbus* von Paul Claudel in der Inszenierung von Werner Düggelin, das am 25. Dezember abgespielt war.

Auch Rudolf Noelte war wieder eingeladen worden zu inszenieren. Seine *Trauer muß Elektra tragen* von Eugene O'Neill brachte es auf 23 Vorstellungen.

Von den 11 Neuinszenierungen der Spielzeit 1956/57 wurden 9 in bewährte Hände des Hauses (Horwitz 2, Düggelin, Brüdern, Ginsberg, Schröder) oder bereits am Haus bekannte (Noelte, Kortner) gegeben. Mit Axel von Ambesser wurde ein bereits bekannter und renommierter Schauspieler und Regisseur der Münchner Kammerspiele verpflichtet. Lediglich Hanskarl Zeiser war ein neues Gesicht in der Regisseursriege des Staatstheaters. Der junge Regisseur aus Bochum

⁴³⁰ Siehe Kapitel Bayerisches Bildungstheater.

⁴³¹ Dann spielten sie wieder, S. 262.

inszenierte mit Jakob Michael Reinhold Lenz' *Der Hofmeister oder die Vorteile der Privaterziehung* die letzte Premiere der Spielzeit am 7. August 1957 (2 Vorstellungen).

Begonnen hatte die Saison, wie schon das Jahr zuvor, mit Sellners *Sommernachtstraum-* Interpretation (3 Vorstellungen). Die Spielplandisponenten beschränkten sich danach in einer Art Blocksystem auf die massive Ansetzung von neuen Produktionen und dazwischen lagen Repertoireproduktionen, die teilweise über eine oder zwei Vorstellungen (Gogols *Die Heiratskomödie* oder Wilders *Die Heiratsvermittlerin*) nicht hinauskamen. Auch Erfolgsstücke der vorhergehenden Spielzeit wie *Lumpazivagabundus* oder *Die Lokalbahn* brachten es auf lediglich zwei beziehungsweise vier Vorstellungen. Es wirkt wohlwollend betrachtet so, als sei das ganze Haus damit beschäftigt gewesen, Kortners *Faust* auf die Bühne zu stemmen. An zwei Tagen wurden sogar Schließtage angesetzt, um die Endproben für diese Inszenierung zu gewährleisten.

Weniger wohlwollend betrachtet muss man konstatieren, dass es dem Spielplan von Horwitz an jeglichem Konzept fehlte. Die noch eine Spielzeit zuvor dominierenden Klassiker verschwanden fast gänzlich vom Spielplan und machen einer einzigen Produktion ernster klassischer Dramendichtung, *Faust*, Platz. Daneben standen ein bisschen klassische Komödie von Goldoni und Molière sowie ein wenig Moderne mit Alexander Ostrowskijs *Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste* (29 Vorstellungen), ein „braver Klassikerabend“⁴³², Eugene O'Neill (*Trauer muß Elektra tragen*), Georges Schehadé (*Die Geschichte von Vasco*, 17 Vorstellungen) und Georges Neveux (*Bei Tag und Nacht* nach Lope de Vega, 10 Vorstellungen) auf dem Programm. Und immerhin ist noch ein Klassiker der Moderne mit Strindbergs *Ostern* (22 Vorstellungen) vertreten, dessen Premiere man – pfiffig - kurz vor Ostern ansetzte. In der Inszenierung von Gerd Brüdern gastierte Paul Bösiger aus Darmstadt und dem dortigen Sellner-Ensemble als Elis.

Am 8. Mai 1957, genau 12 Jahre nach Kriegsende, hatte ein dreiteiliger *Thoma – Abend* Premiere: *Die kleinen Verwandten*, *Gelähmte Schwingen* und *Die Medaille* standen einmal mehr auf dem Programm des Theaters am Max-Joseph Platz. Allerdings hatte, anders als früher, das Haus nur noch drei „Thoma-Spieler“ im Ensemble, Hans Baur, Ernst Barthels und Karl Hanft, wie der Rezensent bemängelte.⁴³³ Der Rest musste mit Gästen besetzt werden. So konnten die Gäste etwa Liesl Karlstadt und Ludwig Schmid-Wildy an immerhin 33 Abenden bewundern.

⁴³² Karl Schumann, *Süddeutsche Zeitung*, 23./23.3.1957.

⁴³³ Karl Schumann, *Süddeutsche Zeitung*, 10.5.1957.

3.3.2.5 Tu's nicht ohne Humor oder Der Intendant resigniert (1957/1958)

Kurt Horwitz' letzte Spielzeit wurde mit dem größten Erfolg seiner Amtszeit eröffnet, Kortners *Faust* – Inszenierung. Horwitz' Ensemble bot noch einmal 382 Vorstellungen bei lediglich drei vorstellungsfreien Tagen. 10 Neue Produktionen wurden präsentiert, darunter zwei Uraufführungen. Eine davon war eine Ausgrabung eines Thoma-Stückes, *Witwen*, das Georg Lohmeier bearbeitet hatte. Die zweite Uraufführung gab einem jungen aufstrebenden Darsteller die Möglichkeit sich als Kabarettist zu versuchen: Wolfgang Neuss präsentierte seine Revue *Tu's nicht ohne Liebe*, die es im Gegensatz zur anderen Uraufführung allerdings nicht ins Repertoire des Intendanten-Nachfolgers schaffte. „Wie wär's [...] das nächste Mal mit der Devise ‚Tu's nicht ohne Witz‘“ empfahl der Kritiker.⁴³⁴

Die Spielzeit wurde dominiert von zwei Komödien: Franz Grillparzers Klassiker *Weh dem, der lügt* und *Der Bauer als Millionär* von Ferdinand Raimund, beide mit jeweils 49 Vorstellungen. In Grillparzers Teutonen-Schelte präsentierte sich der nunmehr 80-jährige Kurt Stielor dem Publikum noch einmal in einer großen Rolle als Bischof Gregor. Einen Raimund um die Faschingszeit in den Spielplan zu nehmen war inzwischen am Staatsschauspiel Tradition, zumal in einer Inszenierung von Bruno Hübner, der, wie immer, auch mitwirkte. In der Rangfolge der am häufigsten gespielten Stücke stehen in dieser Abschiedsspielzeit weitere Komödien (*Bei Tag und Nacht* von Georges Neveux/32 und *Die brillante Kammerzofe* von Carlo Goldoni/31, *Androklus und der Löwe* von Shaw/30 und *Thoma-Abend* mit 26 und *Tumult im Narrenhaus* mit 24 Vorstellungen). Erst an achter Stelle in der Häufigkeit angesetzter Stücke erscheinen zwei Stücke mit ernstem Inhalt, *Onkel Wanja* von Tschechow (23 Vorstellungen) und *Nachtsyl* von Maxim Gorki (23 Vorstellungen). Nahezu zwei Drittel des Spielplanes der Spielzeit wurden mit Stücken aus dem heiteren Genre bestritten.

Bereits die erste Premiere der Spielzeit, die mit *Faust* eröffnet worden war, war eine Komödie (*Die brillante Kammerzofe*, 31 Vorstellungen, eine Deutsche Erstaufführung), ebenso wie die zweite neue Produktion, *Weh dem, der lügt* von Franz Grillparzer (49 Vorstellungen). Erst auf der dritten Position im Spielplan war Gorkis *Nachtsyl* zu finden, das Werner Düggelin inszeniert hatte (23 Vorstellungen). Danach folgten wiederum drei komische Stücke (*Der Bauer als Millionär*, 49 Vorstellungen, *Tumult im Narrenhaus*, 24 Vorstellungen, und *Androklus und der Löwe*, 30 Vorstellungen) bis mit *Onkel Wanja* (23 Vorstellungen) wiederum das ernste Genre bedient wurde. Diese Häufung russischer Stücke missfiel, Karl Schumann verbat sich in der

⁴³⁴ Karl Heinz Ruppel, Süddeutsche Zeitung, 16.5.1958.

Süddeutschen Zeitung „weiteren Nachhilfekurs in vorrevolutionärer russischer Literaturgeschichte“.⁴³⁵

Bemerkenswert erscheint die Inszenierung von Shaws *Androklus und der Löwe* durch Fritz Kortner in Hinblick auf die Besetzung. Der aus dem Exil zurückgekehrte Curt Bois spielte als Gast die Hauptrolle.

Für die Inszenierungen bediente man sich bewährter Kräfte. Auch in der Ausstattung sahen die Zuschauer nichts Neues in dieser Saison.

Es ist bezeichnend für das Ende der Intendanz Horwitz, dass die letzte Inszenierung des Hauses von Arnulf Schröder stammte, dem Regisseur, der wie kein anderer für eine uninspirierte Kunstverwaltung stand. Unter Horwitz hatte er nur mehr selten für eine Produktion verantwortlich gezeichnet, nun spielte er den Kehraus für den Mann, der so furios gestartet war.

Eine besondere Bedeutung für den Spielplan hat sicherlich die Premiere von Jakob Bidermanns Jesuiten – Drama *Cenodoxus*, einer Produktion im Zusammenhang mit den 800-Jahr-Feierlichkeiten der Stadt München, war sie doch eigentlich so etwas wie Horwitz' Abschiedsproduktion für München. Werner Düggelin, einer aus der Schweizer Garde des Intendanten, inszenierte das Spiel vom Pariser Arzt.

Horwitz selbst versuchte sich nicht mehr als Regisseur, zeigte dem Publikum allerdings zum Abschied noch einmal zwei Vorstellungen von *Der Geizige*, seiner Parade – Inszenierung, mit der er die Herzen der Münchner erobert hatte.

Neben den erwähnten Produktionen kamen aus dem Repertoire des Staatsschauspiels noch *Faust* (17 Vorstellungen), *Die Geschichte von Vasco* (5), *Maria Stuart* (12), *Der Hofmeister* (18), *Der Sommernachtstraum* (1) und *Die Lokalbahn* (1) zur Aufführung.

Die letzte Spielzeit des Intendanten Horwitz zeigt deutlich Züge des Übergangs. Noch eine Spielzeit zuvor war ihm mit der Ansetzung des *Faust*, inszeniert durch Fritz Kortner, eine über München hinaus Maßstäbe setzende Produktion gelungen, hatte er noch einmal Rudolf Noelte als Regisseur gewinnen können und mit dem *Hofmeister* von Lenz, inszeniert von Hanskarl Zeiser, einem jungen Regisseur aus Bochum, an den Beginn seiner Intendanz angeknüpft. In seiner letzten Spielzeit knüpfte er daran nicht mehr an. Vielleicht lag es daran, dass er sich nur aus Loyalität seinem Arbeitgeber gegenüber dazu bereit erklärt hatte, noch bis zum Ende der Spielzeit 1957/58 am Haus zu bleiben, um die 800-Jahr-Feier und die Eröffnung des Cuviliés-Theaters mit altem Interieur an neuer Stelle von Seiten des Staatsschauspiels vorzubereiten und

⁴³⁵ Karl Schumann, Süddeutsche Zeitung, 26./27.4.1958.

durchzuführen. Für einen fulminanten Abschluss seiner Intendanz fehlten ihm wohl Motivation und Impetus.

3.3.3 Das Staatsschauspiel präsentiert (sich)

Zwischen 1948 und 1958 fanden 129 Gastspiele des Bayerischen Staatsschauspiels statt, wobei beide Intendanten, Lippl und Horwitz auf ähnlich hohe Vorstellungszahlen kommen. Lippl schickte sein Ensemble 59-mal auf Reisen, sein Nachfolger 70-mal.

Im April 1951 begann das Haus seine Gastspielreisen mit vier Aufführungen von *Candida* am Schauspielhaus Hamburg (19.4.1951 – 22.4.1951), sicherlich ein Unternehmen, das einen hohen Prestigewert für alle Beteiligten vom Bühnentechniker bis zum Ministerpräsidenten hatte.

Das Bayerische Staatstheater hatte als Repräsentant des bayerischen Staates aber natürlich auch die Aufgabe die Regionen mit Theater zu versorgen, die im Freistaat kulturell unterversorgt waren. Dazu gehörten zunächst in erster Linie die Bezirke Niederbayern und Schwaben, die kein Theater oder nur ein Theater besaßen. Und so folgte bezeichnenderweise wenige Tage nach dem Hamburg-Gastspiel eine Reise nach Niederbayern, wo man in Deggendorf (27.4.1951), Passau (28.4.1951) und Landshut (6.5.1951) ebenfalls mit *Candida* gastierte. Diese beiden Elemente verdeutlichen einmal mehr die gegensätzliche Aufgabenstellung des Staatsschauspiels:

Repräsentation des Freistaates nach außen, aber gleichzeitig Kulturvermittlung innerhalb des Freistaates. Und das, wenn leistbar, mit derselben Produktion!

Neben diesem kulturpolitischen Auftrag standen sicherlich auch materielle Erwägungen. In der Regel wurde das Haus in München zur selben Zeit bespielt oder doch wenigstens ebenfalls zu Gastspielen genutzt, das heißt, das Ensemble wurde optimal beschäftigt und die Einnahmen konnten für diesen Tag deutlich erhöht werden.

Einen noch höheren Stellenwert bekam ein Gastspiel, wenn man zusätzlich die Bundesrepublik Deutschland im Ausland repräsentierte, wie etwa das bedeutungsvolle Gastspiel von *Der Misanthrop* im Frühjahr 1954 in Rotterdam, das 1940 von der deutschen Luftwaffe im wahrsten Sinne des Wortes dem Erdboden gleichgemacht worden war, als erstes Gastspiel einer deutschen Schauspielbühne.⁴³⁶ Die Produktion brachte es auf 16 Vorhänge.⁴³⁷

Natürlich stand auch das Schauspielhaus Zürich auf dem Programm des Staatsschauspiels. Im Juni 1951 präsentierte man sich zwei Tage lang mit *Dona Rosita bleibt ledig* (23/24.6.1951).

⁴³⁶ Bericht vom 15.3.1954, BayHStA/MK 50084.

⁴³⁷ Bericht, S. 3.

Die Republik Österreich besuchte man 1957 und 1958 mit Gastspielen in Innsbruck (Landestheater, *Ludwig-Thoma-Abend*, 20.10.1957), Salzburg (Landestheater, *Nachtsyl*, 22.3.1958) und Wien (Burgtheater, *Tumult im Narrenhaus*, 4./5.6.1958).

Im Sommer 1951 war das Bayerische Staatstheater darüber hinaus mit drei Produktionen an den Luisenburg - Festspielen in Wunsiedel beteiligt: Man spielte zwischen dem 30.6.1951 und dem 19.8.1951 jeweils sieben mal *Was ihr wollt* und *Iphigenie* und vier mal *Weh dem, der lügt*. Hermann Wenninger war zeitweise Intendant der Festspiele in Oberfranken und es war sicherlich ein Geschäft für beide Seiten, das Staatsschauspiel für drei Wochen einzuladen. Problematisch wurde es, weil in München kurzfristig nach der abgesetzten Anzensgruber-Produktion kein Ersatz angesetzt werden konnte, und Lippl in seinen Möglichkeiten sehr begrenzt war, da ein guter Teil seines Ensembles auswärts spielte. Auch das also ein Grund, warum man in München lediglich die Möglichkeit sah, *Die Pfingstorgel* zu geben. Ein Grund, der in den Diskussionen in den Akten allerdings keinerlei Niederschlag findet.

Im Herbst 1953 fand, schon unter der Leitung des neuen Intendanten, aber wohl noch unter der Planung des alten, eine Gastspielreise des Staatsschauspiels in die Pfalz statt.

Das Bayerische Staatsschauspiel präsentierte zwischen dem 29.9.1953 und dem 5.10.1953 Hermann Bahrs *Das Konzert* in Ludwigshafen, Frankenthal, Neustadt, Pirmasens, Speyer, Kaiserslautern und Landau. Damit wurde das Staatstheater seinem kulturpolitischen Auftrag ebenso gerecht wie es gleichzeitig den politischen Anspruch seiner Betreiber deutlich machte. Seit dem Kriegsende war die Frage nach der Zugehörigkeit der Pfalz ungeklärt. Hatte diese vor 1933 zu Bayern gehört, sollte sie nun nach einer Verordnung des französischen Militärgouvernements Teil des neuen Bundeslandes Rheinland-Pfalz werden. Bayern wehrte sich gegen diese Maßnahme und gründete 1950 einen Parlamentsausschuss Pfalz-Bayern, der regelmäßig Pfalzfahrten durchführte bis schließlich 1953 die Regierung von Rheinland-Pfalz dagegen protestierte.⁴³⁸ Das Staatsschauspiel war also Teil einer politischen Demonstration der bayerischen Regierung.

Das Staatsschauspiel zeigte sicherlich bei seinen Gastspielen repräsentative Aufführungen des Hauses. Es war, wie eingangs erwähnt, offensichtlich von Bedeutung, dass die Produktionen in alle Richtungen kompatibel waren. Sie mussten sowohl das Bedürfnis nach Unterhaltung befriedigen als auch einen bildungspolitischen Auftrag erfüllen, das Land Bayern repräsentieren, aber auch technisch so ausgestattet sein, dass sie eine Gastspielreise erlaubten. Sicherlich ist das ein Grund dafür, dass man beispielsweise *Faust* nicht auf Reisen schickte. Nehers Bühnenbild war nicht geeignet für das Asamtheater Freising.

⁴³⁸ Taubenberger, Licht, S. 68 – 72.

Das Staatsschauspiel ging aber nicht nur auf Reisen, es empfing auch Gäste. Das erste Gastspiel nach Kriegsende, das noch im Theater am Brunnenhof, präsentiert wurde war am 3.7.1946 *Mozart – Tanzspiele* von August Schmid-Lindner und Senta Maria.

Lippl präsentierte im November 1948 mit *La Brouille (Der Zwist)* von Charles Vildrac das erste Gastspiel einer französischen Gruppe, der Gruppe Noel Vincent, am Bayerischen Staatsschauspiel nach 1945. Bereits vier Wochen später gastierte Jean Marchats Inszenierung von *La machine infernale (Die Höllenmaschine)* von Jean Cocteau und im Februar 1949 *Le legataire universel (Der Universalerbe)* von J.P. Regnard in einer Inszenierung von George Douking, beide ebenfalls präsentiert von der Gruppe Noel Vincent. Diese Gruppe gastierte mit Marcel Achards *Jean de la lune* am 1. Mai 1949 und wiederum einen Monat später mit *L'invitation au chateau (Einladung aufs Schloß)* von Jean Anouilh mit Gilbert Gil in der Hauptrolle. Es handelte sich dabei um einen „Zyklus“, der unter dem Protektorat des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus und dem französischen Generalkonsulat in München stand.⁴³⁹

Vom 2. bis zum 4. September 1949 geben Albert und Else Bassermann mit *Gespenster* von Ibsen ein Gastspiel. Die beiden kamen im Januar 1950 noch einmal zu zwei Vorstellungen nach München.

Nach der Wiedereröffnung des Residenztheaters diente das Theater im Brunnenhof weiterhin einigen Gastspielen als Spielstätte.

So zeigte sich dort im November 1951 Käthe Dorsch „mit eigenem Ensemble“ an vier Abenden in *Chéri* von (Sidonie-Gabrielle) Colette dem Münchner Publikum.

Wohl als Ersatz für das fehlende hauseigene Weihnachtsmärchen präsentierte vom 19. bis zum 29.12.1951 das „Kinderballett Suse Böhm“ Claude Debussys *Die Spielzeugschachtel* mit einem Vorspiel von Erich Kästner und Edmund Nick.

Im Juni 1952 zeigte das Hamburger Schauspielhaus vier Abende lang Hermine Körner in Ferdinand Bruckners *Heroische Komödie* auf der Bühne des Brunnenhoftheaters.

Hermine Körner war bereits im April 1951 als erster Gast in einer Produktion des Deutschen Schauspielhauses Hamburg in Karl Heinz Stroux' Inszenierung von Jean Giraudoux' *Die Irre von Chaillot* aufgetreten. Im Juni 1951 kamen die Bühnen der Stadt Köln nach München, um Molières *Tartuffe* zu präsentieren. Das neue Haus gab offensichtlich auch für Gastspiele neue Impulse. Das Théâtre National Populaire gastierte fünfmal am Bayerischen Staatsschauspiel. Zwischen Januar 1952 und Oktober präsentierte das Theater um Jean Vilar *Le Cid* von Pierre Corneille, *Prinz Friedrich von Homburg* von Heinrich von Kleist, *König Richard II.* von William Shakespeare und

⁴³⁹ Blätter des Bayerischen Staatsschauspiels, 2. Heft 1948/49, S. 32.

L'avare und *Don Juan* von Molière mit Vilar in der Titelrolle. 1953 kam die Gruppe um Madeleine Renaud und Jean Louis Barrault zu einem Gastspiel ans Haus. Man zeigte an zwei Abenden *Les Fausse Confidences* (Pierre de Marivaux)/*Les Fourberies de Scapin* (Molière) und *La Répétition ou l'amour puni* von Jean Anouilh. Erst Mitte der sechziger Jahre kam Barrault danach wieder an das Residenztheater zu einem Gastspiel.

Die Reihe französischer Gastspiele schloss das französische Staatstheater, die Comédie Française, am 25. und 26. Juni 1958 mit zwei Vorstellungen von *L'école des maris/Le jeu de l'amour et du hasard* von Molière/Marivaux.

Kurt Horwitz hatte, wohl auch aus materiellen Erwägungen heraus, zunächst die Gastspiele an seinem Haus beendet. Erst 1957 wurde das Burgtheater Wien eingeladen kurz hintereinander *Schafft den Narren fort* John B. Priestley und *Othello* von Willam Shakespeare, jeweils mit Ewald Balsler in der Hauptrolle, zu präsentieren. Ebenfalls 1957 gastierten die Ruhrfestspiele Recklinghausen mit einer Sellner – Inszenierung von Goethes *Iphigenie* und Maria Wimmer und Rolf Henniger in den Hauptrollen an vier Abenden.

Dazu kamen noch Vorstellungen vom Theater *Der Morgenstern* (*Die Zwillinge* von Plautus am 16.3.1958) und vom Theater *Der grüne Wagen*, das *Hamlet* in einer Inszenierung von Lothar Müthel mit Oskar Werner in der Hauptrolle zeigte (25./26.4.1958).

In der Spielzeit 1957/58 gastierte der Kabarettist Werner Finck (1902 – 1978) auf der Bühne des Residenztheaters

Die deutschsprachigen Gastspiele dienten in der Regel dazu, im Stile eines Virtuosen-theaters des 19. Jahrhunderts Stars zu präsentieren. Die Qualität der Inszenierung war offensichtlich nachrangig, denn es wurde keine einzige Produktion eingeladen, die damals überregional von Bedeutung war.

Bei den französischsprachigen Produktionen, vor allem denen des T.N.P., standen sicherlich auch Stars wie Gerard Philippe im Vordergrund. In erster Linie präsentierten diese Produktionen in der Regel Ware aus dem französischen Dramenkanon. Um so mehr war und ist der *Homburg* Vilars eine echte Überraschung. Der außerdem in den Gastspielen zu erkennende Wert einer Annäherung der beiden „Erbfeinde“ ist nicht zu unterschätzen. Auffällig ist jedoch und das schränkt diese Sicht deutlich ein, dass sich der Kulturtransfer in diesem Bereich nur in eine Richtung, von Westen nach Osten, bewegte.

3.4 Ergebnisse: Das Repertoire zwischen 1948 und 1958

3.4.1 Zur Repertoirebildung

Eine Untersuchung zur Repertoirebildung des Bayerischen Staatsschauspiels wie anderer Theater stößt an Materialgrenzen. Wir können zwar das Ergebnis, den aktuellen Spielplan und daraus ableitend das bestehende Repertoire des Hauses ablesen. Von Vorstellungen und Ideen von Dramaturgen und Intendanten hin zu Notizen und Besprechungen, Diskussionen, Anfragen, Absagen, Änderungen, einem Spielplan für eine Spielzeit, der An- und Umsetzung der einzelnen Produktionen bis zu einem feststehenden Repertoire, also einer Anzahl von Inszenierungen, die für das Haus für eine Weile repräsentativ sind, ist es ein weiter, weitgehend dunkler Weg.

Mit den bestehenden Möglichkeiten lassen sich nur Faktoren bestimmen, die die Matrix für Entscheidungen bilden könnten. Einflussfaktoren, die aber in aller Regel keine Monokausalität beanspruchen können. Sicherlich spielt es im Schauspiel für die Repertoirefähigkeit eines Stückes eine wesentliche Rolle, wie das Stück besetzt ist. Da vor allem kurzfristige Umbesetzungen im Schauspiel die Ausnahme bilden, ist die Ansetzung einer Produktion stark davon abhängig, ob das Ensemble der Produktion zumindest in den Hauptrollen zur Verfügung steht. Eine Erkrankung etwa bedeutet unter Umständen einen Ausfall der Vorstellung, längere Erkrankung eines Darstellers oder einer Darstellerin kann zur Absetzung des Stückes vom Spielplan führen. Verpflichtungen an anderen Häusern oder Drehertermine bilden eine weitere Schwierigkeit, vor allem bei ohnehin nur als Gäste engagierten Schauspielern. Die bloße Nicht-Verfügbarkeit eines Darstellers kann somit Einfluss auf die Entwicklung des Repertoires eines Hauses haben. Diese Zufälle bilden in den häufigsten Fällen, betrachtet man das Vorstellungsbuch des Bayerischen Staatsschauspiels, den Grund für die Absage einer Vorstellung und die Absetzung vom Spielplan. Diese Fälle im Einzelnen zu untersuchen erscheint obsolet.

Was man allerdings in Betracht ziehen kann, sind die Absichtserklärungen der Intendanten für die Spielzeit, die sich sowohl in den Programmheften finden, vor allem aber auch in den Akten des Ministeriums für Unterricht und Kultus. Bis 1954/55 musste der Spielplan der Spielzeit dem Ministerium zur Genehmigung vorgelegt werden. Auch danach wird die Kulturbehörde weiterhin informiert. Anhand dieser Anträge beziehungsweise Informationen lässt sich, zusammen mit einem Blick auf die Entwicklung des Repertoires an deutschen Theatern allgemein und den Entwicklungen in der Dramenproduktion und Dramenrezeption, ein Bild vom Repertoire des Bayerischen Staatsschauspiels im untersuchten Zeitraum zeichnen.

Das Repertoire des Staatsschauspiels hatte 1945 von Grund auf neu gebildet werden müssen. Keine der Produktionen konnte in die neuen politischen Verhältnisse übernommen werden. Die

Besatzungsbehörden, vertreten durch die für das Theater zuständigen Offiziere der OMGBY, hatten einen Musterspielplan vorgelegt. Dieser Musterspielplan stieß jedoch auf Probleme in der praktischen Umsetzung, sollten doch vor allem NS-kritische Stücke ebenso wie amerikanisches Theater, aber keine sozialkritischen Stücke gezeigt werden.⁴⁴⁰

3.4.2 Das Repertoire unter Alois Johannes Lippl (1948 bis 1953)

Der wieder gewonnene kulturpolitische Spielraum gegenüber den Besatzungsbehörden in Bezug auf personelle und künstlerische Entscheidungen, aber auch die konzeptionelle Stoßrichtung des Staatsschauspiels wird bei einem Blick auf den Spielplan des Hauses deutlicher:

Sieht man einmal von den ästhetischen Konzeptionen der Produktionen unter Lippls Intendanz ab und konzentriert sein Augenmerk nur auf das Repertoire im Vergleich zu Lippls Vorgänger Verhoeven, so werden dessen Schwerpunkte sofort sichtbar. Unter Lippl wird von den deutschen Klassikern des 18. Jahrhunderts nur zweimal Schiller inszeniert, einmal Goethe und einmal Lessing. Von Schiller *Die Braut von Messina*, ein Stück, das wegen seines Postulats eines unabwendbaren Schicksals auf dem Index der Amerikaner stand, und *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, ein Stück über die Unwägbarkeiten der Demokratie. Von Goethe *Egmont*, das die amerikanischen Behörden wegen der Thematik „opposition to foreign occupation forces“ auf der „Black list“ hatten und von Lessing *Emilia Galotti*, ein bürgerliches Trauerspiel. Die drei letztgenannten Stücke allerdings erst nach dem Umzug ins neu gebaute Residenztheater 1951. Klassische deutsche Autoren des 19. Jahrhunderts wie Kleist, Grillparzer, Hebbel, Nestroy, Raimund und Grabbe rückten deutlich in den Spielplan. In Lippls erster Spielzeit 1948/49 standen *Der Zerbrochene Krug* von Heinrich von Kleist, in der Regie von Otto Philipp, *Medea* von Franz Grillparzer in der Regie von Robert Michal mit Anna Dammann in der Titelrolle und *Maria Magdalene* von Friedrich Hebbel mit Otto Wernicke als Meister Anton und Anne Kersten als seine Frau in Jürgen Fehlings Inszenierung auf dem Spielplan. In der Spielzeit 1949/50 folgten *Der Zerrissene* von Nestroy in Bruno Hübners Inszenierung, *Weh dem der lügt* von Franz Grillparzer und *Amphitryon* von Heinrich von Kleist. Die Eröffnungspremiere im neuen Residenztheater hieß *Der Verschwender*. Es folgten 1951/52 *Theaterg'schichten* von Nestroy in Lippls eigener Inszenierung und 1952/53 *Scherz, Satire, Ironie und Tiefere Bedeutung* von Christian Dietrich Grabbe. Von Shakespeare, traditionell der meistgespielte Autor, nicht nur am bayerischen Staatsschauspiel, wurden weniger seine Königsdramen, nur *König Lear* bildete die Ausnahme, sondern vor allem seine Komödien (*Wie es euch gefällt*, *Was Ihr wollt*, *Das Wintermärchen*) und die

⁴⁴⁰ Wilke, *Erwartungen*, S. 66f.

Liebestragedie *Romeo und Julia* gespielt. Die Bedeutung, die die Theaterleitung den oben genannten Autoren beimaß, lässt sich daran ersehen, dass Grillparzers *Medea* genauso oft angesetzt wurde wie Shakespeares *König Lear*, also eine deutliche Aufwertung des süddeutschen Autors im Vergleich zum Weltklassiker. Dieser süddeutsche Aspekt wird noch verstärkt durch jüngere deutschsprachige Autoren wie Richard Billinger, Fritz Hochwälder und nicht zuletzt Lippl selbst mit seiner *Pfingstorgel*. Als einen Vertreter einer neuen deutschen Dramatik brachte Lippl den Österreicher Fritz Hochwälder auf die Bühne, dessen Dramen *Das heilige Experiment* und *Der öffentliche Ankläger* mit dem Spannungsfeld Ideal und Wirklichkeit „zeitlose Gültigkeit“ besitzen.⁴⁴¹ Bereits in der ersten Spielzeit unter Lippls Leitung nahm die Zahl amerikanischer Autoren deutlich ab. Lediglich *Die Glasmenagerie* von Tennessee Williams stand auf dem Spielplan, gleichzeitig ist eine vermehrte Hinwendung zu französischen Autoren zu beobachten. Den Auftakt machte Jean Cocteau's *Der Doppeladler* in der Inszenierung von Lippl. Dabei sollte nicht unerwähnt bleiben, dass bereits seit Herbst 1947 regelmäßig Gastspiele französischer Compagnien im Theater am Brunnenhof und später im Residenztheater stattfanden. Spanische Autoren bildeten unter Lippls Intendanz ein wesentliches Element des Spielplans. Ein Autor wie Federico García Lorca entsprach wohl Lippls eigenen dramatischen Vorstellungen mit seiner archaischen Sprache und den tief in ihrer Heimat verwurzelten Menschen, wie Lippl sie selbst, etwa in seinem *Passauer Wolf*, entworfen hatte. Beinahe überflüssig ist es zu erwähnen, dass osteuropäische, ostdeutsche oder gar sowjetische Autoren keinen Platz im Spielplan haben. Lediglich Klassiker wie Gogol mit *Der Revisor* oder Ostrowskij mit *Wölfe und Schafe* kamen auf die Bühne.

Unter Lippl wird ein unpolitischer, dem allgemein Menschlichen zugewandter, teilweise an religiöser Weltabgewandtheit orientierter Spielplan vertreten, eben christlich-abendländisch, bodenständig und im Sinne einer Apotheose des Unpolitischen und nicht im Sinne einer politisch-moralischen Erziehung der Zuschauer. Symptomatisch ist dafür beispielsweise die Ansetzung von George Bernanos *Die begnadete Angst*, nach der Vorlage von Gertrude von LeFort.

Festzuhalten bleibt, dass die skizzierte politische Entscheidung für einen süddeutsch-katholisch orientierten Intendanten und die dahinter stehende kulturpolitische Einflussnahme auf die Entwicklung des bayerischen Staatsschauspiels nach 1947 deutliche Spuren im Angebot des Theaters hinterlassen hat. Eine untrennbare Korrelation zwischen politischen und künstlerischen Entscheidungen wird augenfällig.

⁴⁴¹ Bortenschlager, Hochwälder, S. 204.

3.4.3 Das Repertoire unter Kurt Horwitz (1953 bis 1958)

Kurt Horwitz präsentierte dem Münchner Publikum in seiner Intendanz lediglich eine Uraufführung mit einem unbekanntem Autor: *Wolfszeit* von Leopold Ahlsen in seiner ersten Spielzeit. Die beiden anderen Uraufführungen waren von Autoren, die dem Münchner Publikum wohlbekannt waren und bei diesem vor allem beliebt. Mit einem Nestroy (*Der konfuse Zauberer*) und einem Billinger (*Der Plumpsack*) riskierte man nicht viel. Anders die deutschen Erstaufführungen: Mit Julien Greens *Sünden* ging der Intendant bereits in seiner ersten Spielzeit ein hohes Risiko ein, ein Risiko das er allerdings später scheute. Erst in der Spielzeit 1956/57 riskierte er noch einmal etwas Neues auf deutschsprachiger Bühne (*Der Kreidegarten* von Enid Bagnold), um es in seiner letzten dann noch einmal mit einer Deutschen Erstaufführung (Goldonis *Die brillante Kammerzofe*) und einer Uraufführung (*Tu's nicht ohne Liebe* von Wolfgang Neuss) zu versuchen. Ansonsten hielt sich Horwitz mit der Ansetzung von Uraufführungen oder Deutschen Erstaufführungen auffallend zurück.

Betrachtet man die Liste der Ur- und Deutschen Erstaufführungen, so sind es lediglich Wolfgang Neuss mit seiner dramatisch eher unambitionierten Revue, Julien Green und Leopold Ahlsen, die der Intendant dem Münchner und deutschen Publikum in fünf Spielzeiten vorstellte. Neu für das Publikum des Staatsschauspiels waren die Autoren Paul Claudel, Eugene O'Neill, Enid Bagnold, Georges Schehadé, Georges Neveux und Max Brod, eine nicht allzu große Zahl. Autoren des absurden Theaters sucht man vergeblich.

Die Neuproduktionen der Spielzeit 1953/54 als Horwitz erster Spielzeit scheinen geradezu mustergültig das Programm des Intendanten widerzuspiegeln: Zwei Stücke des Sturm und Drang (*Die Soldaten* und *Die Räuber*), ein naturalistisches Stück (*Fuhrmann Henschel*), ein Boulevard-Stück von Ende des 19. Jahrhunderts (*Cyprienne*), drei Vertreter einer klassischen Moderne (Paul Claudel, Julien Green und George Bernard Shaw), ein junger und ein alter Münchner Autor (Ahlsen und Wedekind), ein Stück für Kinder (*Admiral Bobby*) und schließlich ein süddeutscher Klassiker (Nestroy). Zudem fällt in der ersten Spielzeit auf, wie stark ihn das Thema Familie interessierte.

In den folgenden Spielzeiten wurden pro Saison mindestens zwei Stücke süddeutscher Autoren auf die Bühne gebracht. Jede Spielzeit begann Horwitz zudem mit einem Klassiker, wobei auffällig ist, wie wenig er von Schiller und Goethe auf den Spielplan setzte, war doch die Klassiker-Pflege neben der süddeutschen Tradition eine der Hauptaufgaben des Staatsschauspiels.

1956/56 lässt sich in der Ansetzung der Stücke ein Umbruch erkennen: Nicht mehr die großen Themen und Inszenierungen bestimmten den Spielplan, sondern die Komödien drängten in den

Aufführungszahlen nach vorne. Erzielte in der ersten Spielzeit Horwitz' noch *Fuhrmann Henschel* die höchsten Aufführungszahlen und war in der zweiten Spielzeit Shakespeares *Julius Cäsar* zusammen mit Raimunds *Gefesselte Phantasie* gleichauf, so waren 1955/56 *Tartuffe* und *Die Lokalbahn* die meistaufgeführten Produktionen, gefolgt von *Lumpazivagabundus*. Erst an vierter Stelle folgte *Prinz Friedrich von Homburg* mit lediglich der Hälfte an Aufführungen des Nestroy-Stückes. 1956/57 war es dann die *Faust* - Inszenierung die alle anderen Produktionen in den Schatten stellte. Aber auch hier folgte an zweiter Stelle Goldonis *Das Kaffeehaus*.

Beiden Intendanten und ihren Dramaturgien gelang es nicht, für das Bayerische Staatsschauspiel ein Repertoire aufzubauen, das die zeitgenössische und relevante historische dramatische Produktion widerspiegelte. Dies mag in der fehlenden Ensemblebildung begründet liegen, die es unmöglich machte, Produktionen, die in wichtigen Rollen mit Gästen besetzt waren, über einen längeren Zeitraum disponibel zu halten. Ein anderes Argument aber ist sicherlich die Frage, inwieweit die jeweiligen Produktionen das künstlerische Niveau aufwiesen, um über einen längeren Zeitraum zu bestehen.

Wie bereits erwähnt, waren die Spielpläne der Intendanten des Bayerischen Staatsschauspiels bis 1954 genehmigungspflichtig.⁴⁴² Danach genügte der Staatsregierung eine Vorlage.

Betrachtet man die zur Genehmigung eingereichten oder vorgelegten Spielpläne⁴⁴³, so kann man feststellen, welche Produktionen für die jeweilige Spielzeit vorgeschlagen wurden, und wie weit diese Vorschlagsliste vom tatsächlichen Spielplan differierte. So legte Alois Johannes Lippl im November 1948 über vier Seiten einen „Spielplan – Aufriss“ des Bayerischen Staatsschauspiels für seine ersten drei Spielzeiten, 1949/50, 1950/51 und die erste Hälfte der Spielzeit 1951/52, vor:

“Der Spielplan – Aufriss berücksichtigt naturgemäß nur die großen klassischen Werke (die das Rückgrad [sic!] des Spielplanes des Bayerischen Staatsschauspiel [sic!] bilden), das wesentliche Drama des 19. Jahrhunderts und die Werke des 20. Jahrhunderts, soweit sie für die Arbeit des Bayerischen Staatsschauspiels von wesentlicher Bedeutung sind.“⁴⁴⁴

Von den 43 Autoren und ihren 57 Stücken, die Lippl 1948 projektierte - einige davon allerdings als „Reserven“⁴⁴⁵ – gelangten 19 erwähnte Autoren und 13 geplante Stücke von der Liste auf den Spielplan. Insgesamt zeigte Lippl im angekündigten Zeitraum 29 Autoren mit 34 Stücken. Lippls Ankündigung, „um eine gesicherte Spielplan-Entwicklung und eine solide Ausbildung des

⁴⁴² Vormerkung 2.6.1954, BayHStA/MK 50098.

⁴⁴³ Spielpläne Band 1, ebda.

⁴⁴⁴ Lippl an das Kultusministerium am 24.11.1948, ebda.

⁴⁴⁵ Ebda., S. 4.

Ensembles zu gewährleisten⁴⁴⁶ stellt sich als quantitativ extrem hoch gegriffen heraus. Selbst wenn man eine qualitative Komponente durchaus zugestehen kann, Veränderungen des Spielplans sind durch die Notwendigkeiten des Theaterbetriebs unvermeidlich, ist allein die Zahl der Produktionen utopisch zu nennen.

Erstaunlich bei der Betrachtung ist allerdings, dass einer der Autoren, die Lippl für das Münchner Publikum geradezu entdeckte, Federico Garcia Lorca, auf dieser Ankündigung nicht erwähnt wird. Ebenso auffällig, dass die einen Skandal nach sich ziehende *Pfingstorgel* des Intendanten nicht aufgeführt war.

Betrachtet man nun zum Vergleich die Spielplanankündigung des Intendanten Horwitz, die er im Mai 1953, allerdings sehr viel zeitnäher zum Spielzeitbeginn als bei Lippl, vorlegte, so finden sich deutlichere Übereinstimmungen mit dem tatsächlichen Spielplan⁴⁴⁷: Horwitz kündigte 12 Neuproduktionen an und 12 Produktionen wurden realisiert. Allerdings wurde der Spielplan auf vier Positionen verändert: So findet sich Shakespeares *Troilus und Cressida* nicht auf dem Spielplan. Stattdessen wurde Lenz' *Die Soldaten* angesetzt. Eine interessante, relativ kurzfristige Veränderung, vor allem wenn man bedenkt, dass damit der Intendant seine Visitenkarte beim Publikum abgab. Ebenso wurde ein angekündigtes Stück von Raimund oder Goldoni aus dem Programm genommen und stattdessen Wedekinds *Liebestrank* hinein genommen. An die Stelle des für „Fasching 1954 mit Käthe Gold“ geplanten Stückes *Macht der Finsternis* von Lev Tolstoj erschien Najac/Sardous *Cyprienne* auf den Programmzetteln. Über die Gründe der Ab beziehungsweise Ansetzung lässt sich nur spekulieren. Die geplante Uraufführung von Billingers *Plumpsack* konnte vermutlich nicht stattfinden, weil das Stück noch nicht bühnenfertig war. Stattdessen nahm man die Uraufführung von Ahlsens *Wolfszeit* ins Programm. Wir sehen also bei Horwitz' erster Spielzeit eine vielleicht weniger programmatische aber dafür deutlich genauere Ankündigung und Umsetzung eines Spielplanes. Dies setzte sich in Horwitz' weiteren Spielzeiten mit den entsprechend notwendigen Umdispositionen fort. Interessant ist bei Betrachtung der Spielplanankündigungen lediglich noch die Spielzeit 1957/58. Horwitz kündigte nämlich *Galileo Galilei* von Bertolt Brecht an!⁴⁴⁸ Nach einer Rückfrage des Ministeriums⁴⁴⁹ erschien das Stück nicht in der Spielplanankündigung der Süddeutschen Zeitung am 29.4.1957. Es lässt sich nicht klären, ob die Rückfrage des Ministeriums, die lediglich eine Erläuterung für die Ansetzung erbat, bereits ausreichte, das Stück aus dem Spielplan verschwinden zu lassen oder ob es noch deutlichere Hinweise gab, den gerade verstorbenen „DDR-Autoren“ nicht zu spielen. Welche Einflussnahme das Ministerium auf den Spielplan nahm, lässt sich nicht nachweisen. Spätestens

⁴⁴⁶ Ebda., S.1.

⁴⁴⁷ Horwitz an das Ministerium am 26.5.1953, ebda.

⁴⁴⁸ 18.3.1957, BayHStA/MK 50099.

⁴⁴⁹ 25.3.1957, ebda.

nach dem 17. Juni 1953, dem Tag der Arbeiterunruhen in der DDR und der folgenden Ergebnissadresse Brechts, war Brecht für westdeutsche Theater und zumal bayerische staatliche Theater problematisch geworden.

In den 50er Jahren standen Entpolitisierung, Metaphysik, Existenzielles auf den Spielplänen aller deutschen Theater⁴⁵⁰ und vor allem das absurde Theater eroberte sich einen festen Platz im Repertoire.⁴⁵¹

Neben den unverwüchtlichen deutschen Klassikern, vor allem den weitgehend „unbelasteten“ Goethe, Schiller und Lessing und dem eingedeutschten Klassiker Shakespeare fanden nur wenig neue deutsche Autoren den Weg ins Repertoire.⁴⁵² Aus der Zeit vor dem Nationalsozialismus fanden nur vereinzelt Werke von Autoren wie Sternheim, Kaiser oder Wedekind den Weg in die Spielpläne, der in der DDR zu politischen Funktionen gelangte Friedrich Wolff ohnehin nur bis 1948 und Bertolt Brecht auch nur noch vereinzelt.⁴⁵³ Lediglich Carl Zuckmayer startete eine neue Karriere mit seinem Sensationserfolg *Des Teufels General* (1947).

Die „neuen deutschen“⁴⁵⁴ Autoren unmittelbar nach dem Krieg hießen Wolfgang Borchert (*Draußen vor der Tür* 1947) und Günther Weisenborn (*Die Illegalen* 1947). Zu diesen gesellten sich in den 50er Jahren Autoren wie Claus Hubalek (*Der Hauptmann und sein Held* 1954), Leopold Ahlsen (*Philemon und Baucis*) und Erwin Sylvanus (*Korczak und die Kinder* 1957) mit großen Erfolgen.

Von all diesen Autoren finden sich im Spielplan des Staatsschauspiels nur wenige Spuren. Lediglich Leopold Ahlsen gelang als jungem deutschem Autor der Sprung in den Spielplan, allerdings nicht ins Repertoire, des Bayerischen Staatsschauspiels. Dazu kam noch ein Versuch mit dem erfolgreichen Schweizer Max Frisch, der allerdings auch einmalig blieb.

Die Welle des Absurden Theaters⁴⁵⁵, die ab Mitte der Fünfziger durch die deutschen Theater schwappte, lief vollständig am Bayerischen Staatsschauspiel vorbei. Weder Beckett noch Ionesco noch Frisch wurden dem Publikum vorgestellt. Auch *Der Besuch der alten Dame*, eine gelungene Parabel auf das Wirtschaftswunderland von Friedrich Dürrenmatt wurde nicht am Max-Joseph-Platz, sondern in der Maximiliansstraße aufgeführt.

Lediglich mit der Bühnenadaption von Kafkas *Das Schloß* durch Max Brod konnte sich das Bayerische Staatsschauspiel zugute halten, etwas für neuere deutsche Autoren zu tun und den Blick auf die aktuelle Dramenproduktion nicht völlig verloren zu haben.

⁴⁵⁰ Hermand, Wiederaufbau, 188f.

⁴⁵¹ Ebda.

⁴⁵² Ein Befund, den Knut Hickethier für das gesamte bundesdeutsche Theater konstatiert: Hickethier, Das Theater der Bundesrepublik, S. 46.

⁴⁵³ Rischbieter, Bühnenhunger, S. 231 – 233.

⁴⁵⁴ Regierung Adenauer, S. 901 – 903.

⁴⁵⁵ Daiber, Theater nach 1945, S. 174.

„Leider ist der Spielplan so wenig abwechslungsreich. Kriegsstücke wollen wir gar nicht mehr sehen, wir sind froh, wenn wir die Zeit vergessen können. Nach einem Arbeitstag wollen wir uns im Theater entspannen und erbauen.“⁴⁵⁶

Mit dieser Haltung der meisten ihrer Zuschauer waren diejenigen konfrontiert, denen es gelingen sollte, einen anspruchsvollen, dem Status des Bayerischen Staatsschauspiels angemessenen Spielplan, zu entwickeln.

⁴⁵⁶ „Der kritische Leser spricht“, Volk und Kunst, S. 21.

4. Inszenierungen im Kontext zeitgenössischer Diskurse

4.1 Christliche Theaterpolitik im Staatsschauspiel

4.1.1 Bayerische Kulturpolitik

„Die bis an die Wurzel unseres Seins gehende Zerrüttung unseres öffentlichen und privaten Lebens, die uns der Nationalsozialismus hinterlassen hat, ist letztlich verursacht durch die Abwendung von der göttlichen Ordnung, in der jeder einzelne und jedes Volk von allem Anfang steht. Unser Wollen und Handeln muß daher für den Aufbau und für alle Zukunft nach den ewigen Gesetzen dieser Ordnung ausgerichtet sein, einer Ordnung, die ihren höchsten und umfassenden Ausdruck in der Lehre des Christentums gefunden hat. [...] Wir fordern die Tatgemeinschaft aller, die sich bekennen zur ewigen Gültigkeit des christlichen Sittengesetzes und zu einem aus ihm erwachsenden Menschheitsideal.“⁴⁵⁷

Dieser Auszug aus der Präambel des Grundsatzprogramms der CSU von 1946 macht bereits zwei wesentliche Koordinaten christlich orientierter Weltanschauung nach 1945 deutlich. Zum einen wird der Nationalsozialismus als Konsequenz einer „Abwendung von der göttlichen Ordnung“, als Prozess der Profanisierung auf Kosten des christlichen Glaubens, betrachtet, eine Ansicht, die nach 1945 in katholischen Kreisen weit verbreitet war.⁴⁵⁸ Diese Ansicht führte soweit, dass vor allem die katholische Kirche als weitgehend immun gegen die nationalsozialistische Ideologie betrachtet wurde. Die notwendige Konsequenz aus diesem Befund, Abkehr vom Christentum führt zu totalitärer Ideologie, ist der zweite Grundbestandteil christlich orientierter konservativer Programmatik nach 1945: Die Re-Christianisierung der Gesellschaft. Nicht die transzendenten Elemente des Glaubens standen allerdings im Vordergrund, sondern das „christliche Sittengesetz“⁴⁵⁹, also die christliche Ethik als ein Wertesystem, als gesellschaftliches „Organisationsprinzip“⁴⁶⁰.

„Das Bedürfnis nach Rückbesinnung auf die christliche Wertordnung war nach dem Zusammenbruch des Nationalsozialismus in der bewusst christlichen Bevölkerung Deutschlands in ausgeprägt starkem Maße vorhanden.“⁴⁶¹

Diesem „Bedürfnis“ verschloss sich auch die SPD im katholisch geprägten Bayern nicht. Obwohl sich die Bundespartei die „Sammlung aller demokratischen Kräfte im Zeichen des Sozialismus“ verordnet hatte⁴⁶², einem Gegenprogramm zum christlichen Weltbild, erarbeitete die Landespartei

⁴⁵⁷ CSU- Grundsatzprogramm 1946, Präambel, zitiert in Kunz, Christlich Soziale Union (CSU), S.199.

⁴⁵⁸ Felbick, Schlagwörter S. 159 – 164. Noch 1985 wird diese These von katholischer Seite vertreten, wenn etwa behauptet wird, der Nationalsozialismus sei nur möglich gewesen, weil die „christliche Werts substanz“ im Volk geschwunden war. Kirchmann, Werte, S. 4.

⁴⁵⁹ Grundsatzprogramm, Kunz, Christlich Soziale Union (CSU), S. 200.

⁴⁶⁰ Felbick, Schlagwörter S. 159. Felbick weist auch darauf hin, dass der Begriff „Christentum“ damit zugleich in Konkurrenz zu „Sozialismus“ als Organisationsprinzip trat.

⁴⁶¹ Doering-Manteuffel, Katholizismus und Wiederbewaffnung, S. 41.

⁴⁶² Politische Leitsätze der SPD vom Mai 1946, zitiert in Meier/Stammen, Sozialdemokratische Partei Deutschlands (SPD), S. 315. Erst mit dem Godesberger Programm von 1959 öffnet sich die Partei mit dem Begriff „demokratischer Sozialismus“, der in Europa „in christlicher Ethik, im Humanismus und in der klassischen

unter ihrem Vorsitzenden Wilhelm Hoegner zusammen mit der CSU eine christlich geprägte Verfassung.⁴⁶³ Vor allem nachdem die SPD 1947 aus der Koalitionsregierung mit der CSU ausgetreten war, stand die bayerische Politik deutlich unter dem Aspekt einer aktiven Re-Christianisierung⁴⁶⁴, die nach außen im Besonderen durch die Haltung der Regierung zur so genannten „Bekennnisschule“ deutlich wurde, die einen getrennten Unterricht für Schüler verschiedener Konfessionen vorsah.⁴⁶⁵

Bei der ersten Landtagswahl in Bayern 1946 hatte die im Parteienspektrum vollkommen neue Christlich-Soziale-Union (CSU)⁴⁶⁶ eine Mehrheit von 52,3% errungen. Trotzdem ging sie eine Koalition mit der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (SPD 28,6%) ein, die allerdings bereits nach einem Jahr aus der Koalition austrat. Ministerpräsident wurde Hans Ehard⁴⁶⁷, der für Kultur und Theater zuständige Minister für Kultus und Unterricht wurde Alois Hundhammer (CSU).⁴⁶⁸ Dessen „konservativ katholisch bayerische“ Politik hatte sich innerhalb der Partei gegen den von Josef Müller vertretenen „föderalistisch – christlich interkonfessionellen“ Flügel durchgesetzt.⁴⁶⁹

Für den Bereich der Kulturpolitik formulierte die CSU 1946 ihren Anspruch unter dem Titel „Kulturordnung“ so:

„Wir [...] treten ein für die organische Weiterentwicklung und Pflege des deutschen Kulturschaffens auf der Grundlage christlich-abendländischen Geistes. [...] Die Kunst gedeiht nur in Freiheit. Sie bedarf des lebendigen Anschlusses an die großen Werke der Vergangenheit und muß auch im Erziehungswesen als wichtiger Lebenswert gelten. Wir bekennen uns zu einer Kunst der freien Schöpferkraft. Wir kämpfen gegen Schmutz und Schund.“⁴⁷⁰

Die Kontinuität von kulturellen Vorstellungen aus der Vorkriegszeit spiegelt sich in diesen Bemerkungen. Kunst muss „organisch“ weiterentwickelt werden, das bedeutet in erster Linie bruchlos und in Anlehnung an die Kunstäußerungen vergangener Zeiten, die durch Pflege museal bewahrt werden sollen. Beides, organische Entwicklung und museale Pflege sollen dabei auf der Basis des „christlich-abendländischen Geistes“ geschehen. Die Berufung auf das „Abendland“

Philosophie verwurzelt ist.“ Grundsatzprogramm der SPD, Meier/Stammen, Sozialdemokratische Partei Deutschlands (SPD), S. 320 – 332, S. 321.

⁴⁶³ Als Beispiel sei hier der Artikel 131, Absatz 2 der Bayerischen Verfassung erwähnt, in dem unter „Ziele der Bildung“ „Ehrfurcht vor Gott“ genannt wird. Maximilian Lanzinner stellt fest: „Die CSU setzte sich dort durch, wo es um die christlich-konfessionelle Gestaltung des Gemeinwesens ging.“ Lanzinner, Sternbanner, S. 78.

⁴⁶⁴ Der Freiburger Erzbischof Conrad Gröber hatte bereits am 8. Mai 1945 zu einer „Umkehr durch Verchristlichung“ aufgerufen. Zitiert nach Graml, Teilung, S. 183.

⁴⁶⁵ Der Streit um die Bekenntnisschule oder Konfessionsschule bestimmte die bayerische Innenpolitik wesentlich. Zur Bekenntnisschule siehe Müller/Schröder/Mößlang, Bildungszeitalter, S. 272.

⁴⁶⁶ Zur Geschichte der CSU siehe: Kunz, Christlich Soziale Union (CSU), S. 160 – 280. Zum Traditionsverständnis siehe auch Berberich, Denkschrift, S. 7 – 9.

⁴⁶⁷ Ehard galt als „Mann der Mitte“ und war ein Kompromisskandidat der zerstrittenen CSU-Flügel. Baer, Ministerpräsidenten, S. 68 und Kunz, Christlich-Soziale Union (CSU), S. 168. Zu Ehard: Albrecht, Ehard.

⁴⁶⁸ Spindler, Handbuch der bayerischen Geschichte, S. 583.

⁴⁶⁹ Gelberg, Hans Ehard, S. 38.

⁴⁷⁰ Grundsatzprogramm 1946, Kunz, Christlich Soziale Union (CSU), S. 202.

folgt hierbei einem weit verbreiteten Topos⁴⁷¹ der Nachkriegszeit, der vor allem durch Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* (1918/1922) schon in der Zeit vor 1933 eine kulturpessimistische Aufladung erfuhr, die sich in der Zeit nach 1945 in der Frontstellung „christliches Abendland“ gegen „nichtchristlichen Sozialismus“ im Osten Europas verhärtete. Für die konservativen Parteien entstand mit dem Begriffspaar geradezu ein Kampfbegriff, der im Ausspruch gipfelt: „Das Abendland wird christlich sein oder es wird nicht sein.“⁴⁷² Auch in der CSU finden sich in den Äußerungen der kulturell Verantwortlichen ähnliche Positionierungen, die den Kampf um das Christentum gleichsetzen mit dem Kampf um die Existenz der westlichen Gesellschaftsform, wie wir weiter unten sehen werden.

„Kultur“, die im Begriff „Kulturordnung“ enthalten ist, stand innerhalb des Programms der CSU in einem engen Zusammenhang mit seiner „christlich-abendländischen“ Basis. „Kultur“ kann nur aus diesem Geist geschaffen werden. „Kultur“ wird damit zu einem politischen Begriff, da er eine ethische Positionierung und entsprechendes politisches Handeln erfordert. Daneben grenzt sich dieses Verständnis von „Kultur“ deutlich von nationalsozialistischer „Unkultur“ oder dem „Kulturbolschewismus“ der Weimarer Republik ab, die auf anderen moralischen Grundlagen basieren.⁴⁷³

Die Grundlage dessen, was innerhalb der CSU nach 1945 als Konzept der „Christlichen Kulturpolitik“ diskutiert wurde, wurde mit dem Grundsatzprogramm des Jahres 1946 gelegt. Als Teil dieser „Kultur“ und der daraus notwendig resultierenden Kulturpolitik, bayerischer Staatlichkeit „in nuce“⁴⁷⁴, fungiert auch das Theater. Als Kunstform erscheint es innerhalb des kulturellen Gewebes als Teil einer politischen Konzeption, so dass man durchaus von „Theaterpolitik“⁴⁷⁵, wie zu zeigen sein wird, von „christlich geprägter Theaterpolitik“ sprechen kann. Theaterpolitik bedeutet, abgeleitet aus dem bisher Gesagten, damit nicht lediglich die administrative Ermöglichung von Theater nach dem Subsidiaritätsprinzip, sondern dessen konkrete Instrumentalisierung im oben beschriebenen Sinne.

Eng verbunden ist dieses Programm mit den jeweiligen für das Theater zuständigen Ministern des Staatsministeriums für Unterricht, Kultus, Wissenschaft und Kunst, besonders mit der Person des ersten Kultusministers Alois Hundhammer.

⁴⁷¹ Felbick; Schlagwörter, S. 104 – 112. Der Abendland-Diskurs wurde ex post als modernisierende Funktion hin zu einem Europa-Diskurs gewertet, Schildt, *Abendland*, S. 21.

⁴⁷² Felbick, *Schlagwörter*, S. 111.

⁴⁷³ Felbick, *Schlagwörter*, S. 371.

⁴⁷⁴ Zehetmair, *Kultur*, S. 27.

⁴⁷⁵ Diesen Begriff verdanke ich einem Hinweis von Hans-Michal Körner, der damit die Re-education der amerikanischen Besatzungsbehörden für den Bereich Theater beschreibt.

Alois Hundhammer wurde am 25.2.1900 in Moos geboren.⁴⁷⁶ Er war Sohn eines Bauern und studierte Philosophie, Geschichte, Staatswissenschaft und Volkswirtschaft.

„Aus der dreifachen Wurzel einer heilen bäuerlichen Welt, eines glühenden Bekenntnisses zur bayerischen Wesensart und einer unkomplizierten Gläubigkeit formte der Sechzehnjährige seine Persönlichkeit.“⁴⁷⁷

Der Dr. phil. (1923) und Dr. oec. publ. (1925) war ab 1927 Generalsekretär des „Bayerischen Christlichen Bauernvereins“, der der katholischen Zentrumspartei und der Bayerischen Volkspartei (BVP) nahe stand.⁴⁷⁸ Für die BVP ging Hundhammer 1932 auch in den Bayerischen Landtag. 1933 wurde er verhaftet und in das Konzentrationslager Dachau gebracht. Von dort entlassen, verbrachte er die Zeit des Nationalsozialismus als Schuster. 1945 war er Mitgründer der CSU. „Sein erklärtes und verklärtes Ziel war die volle Verwirklichung des christlichen Lebensstils im politischen und sozialen Bereich.“⁴⁷⁹ Er sah den „Kampf gegen den Untergang Europas“ gekommen.⁴⁸⁰ 1946 wurde Hundhammer nun bayerischer Kultusminister. Und er machte sich daran, den christlichen Lebensstil in seinem Aufgabenbereich umzusetzen. Bereits ein Jahr später gab es eine Interpellation der FDP-Fraktion im Landtag, die Beispiele von Hundhammers „auktorialem Führungsstil“ und „Entlassungen aus konfessionellen Gründen“ anführte.⁴⁸¹ Der so genannte „*Abraxas*-Skandal“, bei dem Hundhammer eine Produktion der Staatsoper aus dem Repertoire nehmen ließ, eine von Werner Egk vertonte *Faust*-Choreographie, was zu einer nationalen Diskussion über die Zensur führte, ist ein weiterer Beleg für Hundhammers Politikverständnis aus dem Kunstbereich.⁴⁸²

Der Einfluss Hundhammers auf die bayerischen Theater kann vermutlich gar nicht überschätzt werden, weisen doch sowohl seine eigenen kulturpolitischen Vorstellungen, als auch die Diskussionen um seine Amtsführung im Bayerischen Landtag deutlich auf eine stark dirigistische Politikkonzeption hin.⁴⁸³

Im November 1950, bei der zweiten Landtagswahl, verlor die CSU deutlich, und Ehard war auf eine Koalition mit der SPD und dem neu entstandenen Bund der Heimatvertriebenen und Entrechteten (BHE) angewiesen. Eine Forderung der SPD war, Hundhammer als Minister zu entlassen.⁴⁸⁴ Sein Nachfolger wurde Josef Schwalber (1902 – 1969). Der in Fürstenfeldbruck geborene Rechts- und Wirtschaftswissenschaftler war zwei Jahre jünger als Hundhammer und

⁴⁷⁶ Zur Biographie von Alois Hundhammer: Hussarek, Hundhammer; Schober, Gewählte von ehemals, S.4, sowie Hundhammer, Beitrag.

⁴⁷⁷ Zittel, Hundhammer, S. 254.

⁴⁷⁸ Bergmann, Der Bayerische Bauernverbund, S.7.

⁴⁷⁹ Schober, Gewählte von ehemals, S. 4.

⁴⁸⁰ Hundhammer, Haushaltsrede, S. 48.

⁴⁸¹ Verhandlungen, I. Tagung 1947/48, I. Band, S. 802 – 811.

⁴⁸² Die Hamburger Tageszeitung Die Welt widmete ihm darauf hin über ein Jahr lang eine Kolumne mit dem Titel „Neues von Hundhammer“.

⁴⁸³ Siehe dazu auch: Wilke, Erwartungen, S. 76 – 78 und S. 145 – 153.

⁴⁸⁴ Hundhammer, Beitrag, S.13.

hatte wie dieser die Klosterschule Scheyern besucht. Auch Schwalber war vor 1933 Mitglied der Bayerischen Volkspartei gewesen und 1945 erster Bürgermeister der Stadt Dachau. 1948 nahm er als Vertreter der bayerischen Regierung, er war Staatssekretär im Innenministerium, am Verfassungskonvent auf Herrenchiemsee teil. Auch Schwalber war Vertreter einer aktiven „christlichen Kulturpolitik“, die er auch in einem gleichnamigen Buch begründete.⁴⁸⁵ Die Person an der Spitze war eine andere, die Tendenz allerdings blieb dieselbe.

Josef Schwalber machte den Anspruch der aktiv christlichen Kulturpolitik noch einmal deutlich, als er es 1961 vor einem katholischen Männerverein geradezu eine „Häresie“ nannte, „wenn immer wieder die Behauptung aufgestellt wird, Religion und Politik haben nichts miteinander zu tun. [...] Die Politik ist das Vorfeld der Weltanschauung, der Religion [...] Es ist uns daher vom Gewissen her nicht erlaubt, uns aus dem politischen Raum verdrängen zu lassen.“⁴⁸⁶

Und auch der bayerische Ministerpräsident Ehard betonte, „die Grundlagen der Kultur Bayerns sind christlich [...]“.⁴⁸⁷ Was Hundhammer als eines der beiden Fundamente der bayerischen Kultur neben der „Heimat- und Bodengebundenheit“ nannte, nämlich die „religiösen Überzeugungen“⁴⁸⁸, wurde von seinem Nachfolger Schwalber noch deutlicher als „politischer Katholizismus“ benannt.⁴⁸⁹ Dabei stand für die Verantwortlichen der bayerischen Kulturpolitik nicht nur die Wahrung der eigenen katholischen Identität und Tradition im Vordergrund, sondern vor allem auch die aktive Frontstellung gegen das Nicht-katholische, Nicht-christliche: „Die Front in der Auseinandersetzung unserer Tage heißt [...]: Hier Christen und hier Antichristen. Alle Christen müssen Rücken an Rücken kämpfen und gemeinsam die anstürmenden Fluten des nihilistischen Chaos zurückschlagen“⁴⁹⁰

Diese Frontstellung erhält ihre weitere Dimension in der beginnenden Auseinandersetzung des Kalten Krieges und der Bedrohung durch den „nihilistischen“ Kommunismus.

„Die Kunstpflege auf allen Gebieten [...] ist eines der Hauptgebiete des Kalten Krieges. Alle langfristige Erziehungsarbeit an unserer Volke wird umsonst sein, wenn es auf diesem Gebiet der Kunst nicht gelingt, den Nihilismus des Massendaseins abzuhalten. In diesem Kampfe hat Bayern heute die Führung.“⁴⁹¹

Nach der Wahl 1954 bildete die SPD überraschend unter der Regie ihres Vorsitzenden Waldemar von Knoeringen (1906 – 1971) mit den kleineren Parteien des Landtags (BP, BHE und FDP) eine Koalition, die die CSU um die Macht brachte. Wilhelm Hoegner wurde bayerischer Ministerpräsident, der parteilose Architekt August Rucker (1900 – 1978) Kultusminister. Bei der Berufung des Ministers hatte es Schwierigkeiten gegeben. Der Kandidat sollte parteilos und auf

⁴⁸⁵ Schwalber, Kulturpolitik.

⁴⁸⁶ Zitiert nach Mayer, Staat und katholische Kirche, S. 28.

⁴⁸⁷ Am 10.1.1947 im Bayerischen Landtag. Verhandlungen, I Tagung 1947/48, I. Band, S. 39.

⁴⁸⁸ Hundhammer, Haushaltsrede, S. 47.

⁴⁸⁹ Schwalber, Kulturpolitik, S. 7.

⁴⁹⁰ Schwalber vor dem Landesausschuss der Christlich-Sozialen-Union in Würzburg am 15. April 1951, in: ders., Kulturpolitik, S. 9 – 26. S. 26.

⁴⁹¹ Sattler an Ehard am 22.12.1950, zitiert bei Wilke, Erwartungen, S. 75.

Vorschlag der Bayernpartei ernannt werden.⁴⁹² Schließlich fand man den Hochschullehrer Rucker, der kurz zuvor aus der CSU ausgetreten war.⁴⁹³ Auch der Posten des Staatssekretärs wurde mit einem Parteilosen besetzt (Hans Meinzolt), wodurch Eduard Brenner von der SPD seinen Posten verlor.⁴⁹⁴ Brenner warnte daraufhin vor einer „Entpolitisierung“ des Ressorts.⁴⁹⁵ Genau dies scheint aber die Maßgabe gewesen zu sein. Als Reaktion auf die durchgängige Politisierung der Kulturpolitik sollte diese nun völlig aus dem parteipolitischen Streit herausgenommen werden. Die „kulturpolitische Frontstellung“⁴⁹⁶ der Koalition zur „Abwehr wirklichkeitsfremder, insbesondere Bestrebungen“⁴⁹⁷, was die Politik der Gruppe um Hundhammer meinte, war eine der Klammern der Koalition.⁴⁹⁸ Betrachtet man die Diskussionen, die sich an der Politik von Hundhammer und Schwalber etwa in der Frage der Bekenntnisschule, aber auch in der Diskussion um die Intendanz von Alois Johannes Lippl entzündet hatten, so kann man davon ausgehen, dass die Kulturpolitik der neuen Regierung sich deutlicher von der der Christlich-Sozialen Union abheben wollte. In der Nichtberufung von Hundhammer nach der Landtagswahl von 1950 und der Diskussion über seinen Politikstil zwischen den Koalitionspartnern CSU und SPD manifestiert sich bereits ein Kontrastbild, dem der parteilose Rucker sicherlich verpflichtet war.

1955 wurde auf dem Parteitag der sich nun in der Opposition befindlichen CSU eine Bilanz des zehnjährigen Bestehens der Partei gezogen.⁴⁹⁹ Wieder bestimmten die Begrifflichkeiten der Nachkriegszeit die kulturpolitische Diskussion. Die CSU sei eine „christliche Sammelpartei“, die auf einem gemeinsamen „weltanschauliche[n] und geistige[n] Fundament“ stehe.⁵⁰⁰ Das Wort Gottes gelte auch „im öffentlichen Leben.“⁵⁰¹

Der ehemalige Vorsitzende der Partei Josef Müller fasste das kulturelle Verständnis der Partei 1945 und 1955 noch einmal zusammen:

„Den christlichen Kulturbegriff, der uns als Grundlage vorgezeichnet war, haben wir definiert: als Mindestanforderung sollte das Bekenntnis zum Dekalog und zum Gebot der Nächstenliebe als Grundlage einer neuen rechtstaatlichen Ordnung verstanden werden.“⁵⁰²

Die Partei führte nun nach dem Debakel der Wahl und deren Konsequenz notwendige Reformen durch und drängte mit dem neuen Vorsitzenden Hanns Seidel den erkonservativen, prononciert katholischen Parteiflügel zurück⁵⁰³.

⁴⁹² Taubenberger, Licht, S. 42

⁴⁹³ Taubenberger, Licht, S. 121.

⁴⁹⁴ Ebda., S. 44.

⁴⁹⁵ Ebda.

⁴⁹⁶ Ebda., S. 46.

⁴⁹⁷ So der FDP-Vorsitzende Thomas Dehler, zitiert nach Taubenberger, Licht, S. 46.

⁴⁹⁸ Baer, Ministerpräsidenten, S. 167.

⁴⁹⁹ Berberich, 10 Jahre Christlich-Soziale Union in Bayern.

⁵⁰⁰ Berberich, Denkschrift, S. 5.

⁵⁰¹ Ebda.

⁵⁰² Müller, Festansprache, S. 39.

Auch das 1957 verabschiedete zweite Grundsatzprogramm der Partei⁵⁰⁴ betonte ein weiteres Mal das Bekenntnis zu den „geistigen und sittlichen Werten des christlichen Glaubens und der christlichen Überlieferung.“⁵⁰⁵

1957 brach die filigrane Koalition Hoegners aus fünf Parteien auseinander, Hoegner trat zurück. Hans Ehard übernahm für die CSU ein weiteres Mal die Regierungsgeschäfte und ernannte den Juristen Theodor Maunz (1901 – 1993) zum Minister für Kultus.⁵⁰⁶ Auch Maunz kam aus dem Münchner Umland (Dachau). Maunz „galt aber als Mann der Mitte, der versprach, die leidigen Weltanschauungskämpfe um Schule und Lehrerbildung zu entschärfen.“⁵⁰⁷

Der Doktorvater des späteren Bundespräsidenten Roman Herzog und mit diesem zusammen Kommentator des Grundgesetzes war während des Dritten Reiches als juristischer Lehrer tätig gewesen. Bereits 1960, also noch während seiner Amtszeit, er amtierte bis 1964, wurden erste Vorwürfe, unter anderem von Heinz Galinski und Alfred Wiener, laut⁵⁰⁸, Maunz habe als Staatsrechtler das nationalsozialistische Regime gerechtfertigt. So habe er in einer Schrift *Gestalt und Recht der Polizei* (1943) den Führerauftrag als oberstes Gesetz und jederzeit rechtmäßig genannt.⁵⁰⁹ Diese Vorwürfe hatten jedoch keine Konsequenzen. Maunz erhielt 1981 den bayerischen Maximiliansorden. Erst nach seinem Tod 1993 wurde bekannt, dass er auch juristischer Berater des rechtsradikalen Verlegers und Politikers Gerhard Frey (Deutsche Volksunion, DVU) war. Unter Pseudonym schrieb Maunz diverse Artikel für dessen antisemitische und rechtskonservative Nationalzeitung.

Maunz beendet die Reihe der Minister, die im untersuchten Zeitraum die Verantwortung für die Kulturpolitik des Freistaates Bayern trugen, und steht gleichzeitig am Anfang der Zeitenwende 1960, als nun die Vergangenheit der einzelnen Personen eine Rolle zu spielen begann.

Im Jahr 2001 schrieb der damalige Kultusminister Hans Zehetmair über die bayerische Kulturpolitik:

„Zu diesen kulturpolitischen Grundzügen gehören bis heute die Wahrung christlich-humanistischer Werte, die Betonung bayerischer Eigenstaatlichkeit sowie die charakteristische Verbindung aus Traditionsverbundenheit und Weltoffenheit in Bayern.“⁵¹⁰

Noch im 21. Jahrhundert bestimmen also die Schlüsselwörter, die bereits nach 1945 als Eckpfeiler bayerischer Kulturpolitik genannt wurden, die politischen Konzeptionen christlich-sozialer Politik.

⁵⁰³ Taubenberger, Licht, S. 50f. Zu Hanns Seidel: Stadtmüller, Seidel.

⁵⁰⁴ Kunz, Christlich Soziale Union (CSU), S. 204 – 209.

⁵⁰⁵ Ebda., S. 207.

⁵⁰⁶ Andreas Kraus nennt diesen Regierungswechsel „Die Wende von 1957“, die den endgültigen Durchbruch der CSU als stärkste politische Kraft in Bayern bedeutete. Kraus, Geschichte, S. 751.

⁵⁰⁷ Kraus, Geschichte, S. 752.

⁵⁰⁸ Laak, Gespräche, S. 177.

⁵⁰⁹ Roellecke, Verantwortung, S. 342.

⁵¹⁰ Zehetmair, Kultur, S. 10.

4.1.2 Alois Johannes Lippl: Der politische Theaterintendant

Die Berufung von Alois Johannes Lippl zum Intendanten des Bayerischen Staatsschauspiels 1948 stellt, soweit es sich mit dem Stand der Forschung absehen lässt, einen der zentralen Komplexe für die Frage nach Neuanfang oder Kontinuität im Münchner Theater nach 1945 dar. Sowohl die Art der Berufung, als auch die Persönlichkeit Lippls und sein künstlerisches Konzept weisen in Korrelation zu seinem Vorgänger, dem von den Amerikanern eingesetzten Paul Verhoeven, aber auch unter Einbeziehung anderer Bezugsgrößen bezeichnende Besonderheiten auf. Der erste von der bayerischen Administration selbstständig eingesetzte Intendant erfüllte mustergültig die Vorstellungen eines politisch aktiven Christen.

„Das Theater [...] muß ein weltoffenes Theater sein, ein christlich abendländisches und ein bodenständiges Theater. [...] Es hat sich an die eindrucksvolle theatralische Tradition des süddeutschen Raums zu halten.“

So Lippl zu Beginn seiner ersten Spielzeit in den Blättern des Bayerischen Staatsschauspiels.⁵¹¹

Lippls Vorgänger Verhoeven hatte im Frühjahr 1947 einen Herzinfarkt erlitten, der ihn fast ein Jahr von der Leitung seines Theaters fernhielt und als er zurückkehrte, war sein Nachfolger bereits bestimmt. Bereits Ende Mai spricht die Verwaltung des Staatsschauspiels vom

„Intendant[en] Lippl“.⁵¹² Anders als noch bei Verhoeven, war für die Ernennung des neuen Intendanten die Zustimmung der Theateroffiziere der amerikanischen Militärregierung nicht mehr notwendig und so wurde die Berufung von Alois Johannes Lippl eine interne bayerische Angelegenheit, die sich im wesentlichen im engsten Kreis um Minister Hundhammer vollzog. Neben Lippl waren die, allerdings politisch belasteten, Theatermänner Gustaf Gründgens und Wolfgang Liebeneiner im Gespräch und mit Heinz Hilpert wurde gar kurzzeitig verhandelt.⁵¹³

Die seit 1947 alleine regierende CSU und ihr Minister Hundhammer hatten die erste sich bietende Gelegenheit ergriffen, so stellt es sich dar, auf die Position des Intendanten eine Person zu setzen, die in der Lage war, das Konzept der „Christlichen Kulturpolitik“ im weiteren Sinn und der „christlich geprägten Theaterpolitik“ im engeren Sinn umzusetzen.

Alois Johannes Lippl (1903 – 1957), Dramatiker, Regisseur und Dramaturg, aus der katholischen Quickborn-Jugendbewegung und dem christlichen Laienspiel stammend, war im Dritten Reich zunächst im Reichssender München tätig gewesen.⁵¹⁴ 1935 hatte er diesen verlassen und im selben Jahr verboten die Nationalsozialisten sein Stück *Der Passauer Wolf*. Lippl war Autor von Stücken wie *Die Pfingstorgel* (1933), *Der blühende Lorbeer* (1936) und *Der Holledauer Schimmel* (1937), die allesamt auf der Tradition bayerischer Volksstücke ruhten und in denen das romantisierende

⁵¹¹ Blätter des Bayerischen Staatsschauspiels, 1. Heft 1948/49, S. 4.

⁵¹² Diess am 20.5.1948, HStA/MK 50187.

⁵¹³ Wilke, Erwartungen, S. 148 – 153.

⁵¹⁴ Zur Biographie Lippls: Dann spielten sie wieder, S. 48f. und Neue Deutsche Biographie, S. 665.

Bild von Bauernleben früherer Jahrhunderte fortgeschrieben wurde. Ab 1947 Präsident des bayerischen Jugendringes, stammte er aus demselben weltanschaulich-sozialen Milieu wie Hundhammer. Wie sein Minister war Lippl überzeugt von der Idee der „catholica universalis“.⁵¹⁵ Der Dramatiker war zudem keineswegs ein erfahrener Theatermann wie das Verhoeven gewesen war und wie man das bei der Besetzung dieser Stelle, dem Staatstheater des Freistaates Bayern, hätte erwarten müssen. Gesucht hatte man auch einen Mann mit Geschick zum „Organisator“, das Lippl als Präsident des Bayerischen Jugendringes bewiesen hatte.⁵¹⁶

Entscheidend war aber offensichtlich vor allem sein weltanschaulicher Hintergrund.

Lippl entsprach in seiner Auffassung den weltanschaulichen Vorgaben seines Ministers:

„Das Bayerische Staatstheater bildet einen wesentlichen Bestandteil der bayerischen Kulturpolitik. Neben den selbstverständlichen Aufgaben, die jede gute Bühne zu erfüllen hat, besitzt es die Pflicht einer offiziellen Repräsentation [...]“⁵¹⁷

Die Berufung eines katholisch konservativen Bayern zum Intendanten des Staatsschauspiels war Teil des Programms, das Hundhammer so charakterisierte:

„Indem wir an diesen beiden Fundamenten, dem Fundament der Heimat- und Bodengebundenheit bei aller Aufgeschlossenheit und dem Fundament der religiösen Überzeugungen und Kräfte unseres Volkes festhalten, dienen wir der Behauptung Westeuropas und der abendländischen Kultur, und zugleich wahren wir damit die stärkste Kraft, um einen Untergang Europas entgegenzuwirken.“⁵¹⁸

Die politische Instrumentalisierung der Position des Intendanten rückt noch deutlicher in den Vordergrund, wenn man Lippls künstlerische Qualifikation betrachtet. Lippl war bis zum Tage seiner Ernennung kaum als Regisseur in Erscheinung getreten und hatte keinerlei Erfahrung in der Leitung eines Theaters. Aber das waren offenbar nicht die entscheidenden Kriterien für seine Berufung.

Die Rolle des Intendanten des Bayerischen Staatsschauspiels sah im „nebelreiche[n] Klima der bayerischen Kulturpolitik“ so aus:

„Dem Intendanten des Bayerischen Staatsschauspiels wird in diesem Punkte [der Einflussnahme] besonders viel zugemutet. Er soll ein weltanschaulich gebundenes Theater machen, d.h., um das Kind beim Namen zu nennen, ein konservatives, wohlständiges, temperiertes Theater mit einer soliden lokalen Resonanz und einem gut eingebürgerten Personal, im Repertoire ausgewogen zwischen bildenden und unterhaltenden Werken, fest auf dem vom süddeutschen Volkstück umrandeten Fundament der Klassiker ruhend und gegenüber der Gegenwartsproduktion zurückhaltend, wenn nicht ablehnend, soweit sie nicht den ortsüblichen Vorstellungen entspricht.“⁵¹⁹

⁵¹⁵ Lohmeier, Lippl, S. 256.

⁵¹⁶ SZ, 8.5.1948.

⁵¹⁷ Blätter des Bayerischen Staatsschauspiels, 1. Heft 1948/49, S. 4f.

⁵¹⁸ Hundhammer, Haushaltsrede, S. 47f.

⁵¹⁹ Der Intendant, Süddeutsche Zeitung, 11.12.1952.

Diese Beschreibung, die unter dem Titel „Der Intendant“ in der Süddeutschen Zeitung erschien, fasst noch einmal alle Bestandteile bayerischer Kulturpolitik zusammen und streicht gleichzeitig heraus, dass der Intendant des bayerischen Staatsschauspiels als ausführendes Organ dieser Politik zu betrachten war.

4.1.3 *Das heilige Experiment* 1949 und *Die begnadete Angst* 1951: Christliche Erneuerung als Elemente Christlicher Theaterpolitik

Im Kontext christlich geprägter Theaterpolitik fällt zunächst besonders die Ansetzung von Fritz Hochwälders *Das heilige Experiment* in der Spielzeit 1948/49 auf.⁵²⁰ Das Stück steht geradezu programmatisch für das Konzept von Alois Johannes Lippl, moderne, süddeutsche Autoren auf die Bühne zu bringen.

„Wenn ich Begriffe aus der theologischen Sphäre gebrauche, z.B. von der immanenten Katholizität des österreichischen Theaters spreche, dann mein ich damit keineswegs Konfession im Sinne des Taufscheins, vielmehr rational kaum fassbare Bezüge und Einwirkungen, die mit einem Glaubensbekenntnis nichts zu tun haben. Denn erweisen sich derartige Zusammenhänge stärker und zwingender als man annehmen möchte.“⁵²¹

Hochwälders Drama *Das heilige Experiment*⁵²² orientiert sich formal an dem poetischen Normenkanon Einheit von Ort, Zeit und Handlung, der auf die *Poetik* von Aristoteles zurückgeht.⁵²³ Und so spielt das Stück in fünf Aufzügen konsequent in einem großen Innenraum des Jesuiten-Collegio in Buenos Aires, der zugleich als Empfangs-, Beratungs- und Arbeitszimmer für den Pater Provinzial dient, im Ablauf eines Tages, des 16. Juli 1767. Das Stück behandelt die Errichtung und letztendliche Auflösung eines Jesuitenstaates, der weltlichen aber auch kirchlichen Institutionen in ihren ökonomischen Interessen im Weg steht. Hochwälder verzichtet dabei auf jegliche Nebenhandlung und konzentriert jede Szene ausschließlich auf diese Haupthandlung.

⁵²⁰ Zur Biographie Hochwälders, siehe Kapitel Elemente einer Strukturgeschichte. Für den Komplex der Konzeption des Gesamtspielplans siehe ebenfalls Kapitel Elemente einer Strukturgeschichte.

⁵²¹ Hochwälder, Im Wechsel der Zeit, S. 88.

⁵²² Hochwälder, Das heilige Experiment., S. 7-68

⁵²³ zur Rezeption der aristotelischen Poetik und deren Transformation von einer induktiven in eine deduktive Poetik siehe zusammenfassend Balme, Einführung in die Theaterwissenschaft, S. 48.



Abbildung 4: Das heilige Experiment⁵²⁴

Das Idealbild eines funktionierenden katholischen Gottesstaates wird gleich zu Beginn präsentiert, als im ersten Bild Indios um die Taufe für sich und die Bewohner ihres Dorfes bitten. „Candia [ein Indio]: Nimm uns auf ins Reiche des guten Gottes.“ (S.9)⁵²⁵

Das Programm dieses Reiches wird ebenfalls gleich zu Beginn deutlich gemacht:

Christus dienen mit allen Kräften, in Demut und Gehorsam vor Christus und den Kirchenvätern leben, dem Götzendienste, der Polygamie und dem Eigentum abschwören und nicht zuletzt der Verzicht auf „jeglichen Eigennutz, jede Besitzgier“ (S. 9f.). Freudig nehmen die zur Taufe gekommenen Indios dieses Programm an. Zu diesem Idealbild passt die im ersten Aufzug eingeschobene Szene, in der die Jesuiten mit einem calvinistischen Niederländer Verhandlungen über den Verkauf von Tee führen und sich als ebenso geschäftstüchtig wie uneigennützig erweisen (S. 15f.).

Das präsentierte Paradies wird bereits zu Beginn (1. Aufzug/1. Szene) durch die Ankündigung eines königlich-spanischen Untersuchungsrichters als bedroht präsentiert. Dieser soll Anschuldigungen gegen die Jesuiten und ihr Werk überprüfen und den Jesuitenstaat auflösen.

⁵²⁴ Die Bilder in den Fotoarchiven sind der Tradition der Zeit folgend meist gestellt. Sie vermitteln so zwar einen Eindruck der szenischen Anlage, zur Analyse dessen, was auf der Bühne tatsächlich passierte, taugen sie allerdings nur bedingt.

⁵²⁵ Alle Seitenangaben beziehen sich soweit nicht anders angegeben auf die oben zitierte Ausgabe.

Die Sorge ob des angekündigten Gesandten, „die weltliche Macht bedroht unseren Staat“ (S. 13), und die Anschuldigen von lokalen Gutsbesitzern, die Jesuiten würden ihnen die Arbeitskräfte abspenstig machen (S.14), zeigen von Anfang an eine bedrohte Idylle. Trotzdem ist sich der Provinzial, Alonso Fernandez sicher:

„Das Experiment ist gelungen. Es wird wiederholt werden. In Jahrhunderten. Bis endlich in die Welt jener Frieden kommt, den die Menschheit ersehnt.“ (S.17)

Als schließlich der Untersuchungsrichter erscheint, erweisen sich die erhobenen Vorwürfe, Ungehorsam gegenüber dem König, der Betrieb von illegalen Bergwerken und Gewinn durch Wucher und Sklaverei (S. 22 – 28), als haltlos:

„Villano [ein spanischer Offizier]: Das alles kann man unmöglich beweisen, weil es einfach nicht wahr ist.“ (S.21)

Dennoch soll der Staat aus machtpolitischen und wirtschaftlichen Gründen aufgelöst werden (S. 21), der Richter hat den entsprechenden Befehl des Königs bereits bei sich. „Ihr habt recht! [...] Und eben, weil ihr recht habt, müßt ihr vernichtet werden!“, stellt Miura, der königliche Untersuchungsrichter, fest (S. 41). Die dramaturgische Wendung, die Hochwälder nun vornimmt und die der Figur des Provinziales eine tragische Dimension gibt, stellt sich so dar, dass Miura einen als falsch erwiesenen Befehl des Königs natürlich nicht ausführen kann. Damit würde er seinen König ins Unrecht setzen. Da er aber mit dem Auftrag gekommen ist, den Jesuitenstaat aufzulösen, zwingt er den Ordens-Provinzial unter der Drohung der Konsequenzen für den gesamten Orden, selbst die Auflösung zu befehlen. Alfonso Fernandez widersetzt sich zunächst. Als er aber durch einen jesuitischen Legaten, der sich inkognito unter der Delegation befindet und sich ihm zu erkennen gibt, Anweisung durch die Berufung auf die jesuitische Gehorsamsregel erhält, beugt er sich und stimmt zu (S. 45). Der Provinzial versucht, im Widerstreit zwischen dem Gehorsams-Prinzip und dem was er für moralisch richtig hält, den Legaten zu überzeugen. Aber der Legat, Querini, bleibt hart: „Diese Welt ist ungeeignet zur Verwirklichung von Gottes Reich.“ (S. 47) „Gott ist kein Politiker. Und was wir hier treiben ist Politik“ (S. 48). Der Orden zieht sich aus seiner gesellschaftlichen Verantwortung zurück. Und auch der Provinzial erkennt schließlich, dass die Bedürfnisse der Indios allzu weltlich orientiert waren:

„Das ist der Christus, den wir euch gebracht haben. Oh – ihr seid von uns getäuscht worden. Christus verleiht keine Sicherheit, ernährt nicht, bekleidet nicht – er selbst ist arm und bloß [...]“ (S. 58).

Der Führer der jesuitischen Schutztruppen, Pater Oros, aber widersetzt sich weiterhin der drohenden Auflösung des Ordensstaates und der Auslieferung der Indios an die freie Ausbeutung durch die Kolonialmacht und ruft zum bewaffneten Widerstand auf.

„Gott will, daß diese Welt geändert werde! [...] Und solange ich Kraft habe zu atmen, zu rufen, zu kämpfen – werde ich an der Seite der Armen, der Schwachen und Unterdrückten stehen!“ (S. 57)

Es kommt zum Kampf zwischen den spanischen Militärs und den von Oros geführten Indios. Als Alfonso Fernandez bei dem Versuch, den Konflikt zu schlichten und den Befehl des Ordens durchzusetzen, tödlich verwundet wird, geben die Jesuiten ihren Widerstand endgültig auf. Das Schlussbild präsentiert ein Tableau, das Walter Dimter an die „Bildhaftigkeit barocken Welttheaters“ erinnerte.⁵²⁶ Links auf der Bühne der aufgebahrte, sterbende und von Auferstehung phantasierende Jesuiten-Provinzial, der das „Recht“, so Dimter, präsentiert und rechts die spanischen Offiziere, angeführt durch Miura, die die Todesurteile gegen die Meuterer unterzeichnen. Sie präsentierten nach Dimter „die Macht“. In einem Bild wird das Thema des Stückes zusammengefasst und in einem eindringlichen Panorama zwischen natürlichem, moralischem und positivistischem Recht präsentiert.

Das Stück präsentiert eine heile, katholische Welt, die durch die Mächte des Weltlichen, die auch die Kirche in Form des lokalen Bischofs bereits erreicht und korrumpiert haben, bedroht ist und schließlich zerstört wird. Auf die Bühne gebracht wird der Konflikt zwischen einem theoretischen Christentum, das sich nur in Worten bekennt und dem praktischen Christentum der Jesuiten, das durch Taten wirken will. Letztlich siegt die Welt des sich nur bekennenden, aber nicht entsprechend agierenden Glaubens. Der Ordensprovinzial selbst wird aus dem Konflikt zwischen Gehorsam gegenüber dem Papst und seiner Kirche und seiner Verpflichtung als praktizierender Christ durch den Tod erlöst.

Alois Johannes Lippl selbst besorgte die Inszenierung des Stückes, brachte es nahezu ungekürzt in einem naturalistischen Bühnenbild, einem Haus mit weißen, grob verputzten Wänden und einem Mobiliar, auf die Bühne, die dem Stück den südamerikanischen Charakter geben sollten, den der Autor vorgesehen hatte. Lippl präsentiert eine unhinterfragte, an den Vorstellungen des Autors orientierte Inszenierung.

In der Inszenierung dieses „Lehrstück[s] vom christlichen Gehorsam in verlorener Welt“, stellte sich, so der Rezensent, allerdings „jenes feinere Unbehagen her, das entsteht, wenn die eine Seite nicht nur deutlich in der Sache Unrecht hat, sondern auch menschlich ‚minder‘ erscheint.“⁵²⁷ Die Gegner des Glaubens geraten zu Karikaturen.

Dass die Figuren in Hochwälders Drama zu Karikaturen in der Inszenierung gerinnen konnten, liegt sicherlich bereits in der dramatischen Konzeption. Zu selten haben die Vertreter des weltlichen Konzepts die Gelegenheit dem Zuschauer ihre Sicht der Welt zu präsentieren. Während vor allem im ersten Aufzug die Jesuiten genügend Gelegenheit haben, ihre Tätigkeit und ihre Ansichten in mehreren Szenen differenziert darzustellen, werden etwa dem lokalen

⁵²⁶ Dimter, Hochwälder, S. 363.

⁵²⁷ Hanns Braun, Süddeutsche Zeitung, 4.6.1949.

Bischof und den Gutsbesitzern lediglich in zugespitzten Konfrontationssituationen Möglichkeiten geboten, Kontur zu zeigen. Aus dieser Anlage resultiert bereits die Problematik, dass diese Figuren übermäßig holzschnittartig charakterisiert werden. Das Problem verschärft sich aber dann, wenn der Regisseur die Möglichkeiten dies zu korrigieren, etwa aus Respekt dem Autor gegenüber, nicht nutzt.

Man darf annehmen, dass Lippl mit der Ansetzung der Produktion zwei Ziele verfolgte: Zum einen konnte er ein Stück inszenieren, dessen religiöser Inhalt seinem Denken sehr nahe stand und das geradezu eine Propaganda für den Jesuiten-Orden darstellte. Selbst die einzige negative Handlung des Paters Oros (Heinz Leo Fischer), der bewaffnete Ungehorsam gegenüber seinem Provinzial (Gerhard Ritter) und dem Papst, ist ausschließlich aus tiefstem Glauben motiviert. Weitergehende strategische Planungen des Ordens über die bloße Nächstenliebe hinaus, werden in dem Stück nicht behandelt. Dagegen werden die weltlichen Ziele als ausschließlich negativ und dem Kapital verpflichtet behandelt. Zum anderen aber konnte Lippl im Autor Fritz Hochwälder einem süddeutschen Autoren seiner Generation eine Bühne bieten. In der folgenden Spielzeit sollte ein weiteres Stück Hochwälders folgen.

Das heilige Experiment bietet ein mustergültiges Beispiel für das Konzept der christlich geprägten Theaterpolitik. Aktives katholisches Christentum wird als Ideal gegenüber einer lediglich rhetorisch theoretischen Glaubenshaltung gepriesen. Als Gegenpart wird eine nur vordergründig christliche Ideologie präsentiert, eine Gegenwelt, gegen die man kämpfen muss! Die Problematik, die das Stück aufmacht, liegt im gesellschaftlichen System! Der sich auf ein christliches Wertesystem berufende Kapitalismus ist das Gegenbild zu einem holistischen Konzept von Christentum. Entscheidend ist aber, dass dieses Konzept auch deshalb scheitern muss, weil eine der wesentlichen Konstanten dieses Christentums der Gehorsam gegenüber der kirchlichen Autorität ist, in letzter Instanz gegenüber dem Papst.⁵²⁸

⁵²⁸ Das Konzept, das Hochwälder präsentiert steht in Zusammenhang mit der Gottesstaats-Diskussion der Zeit, die sich auf das „De Civitas Dei“ des heiligen Augustinus berief. Als ein Beitrag für die zeitgenössische Diskussion sei hier der Vortrag von Charles Carroll genannt, den dieser 1948 an der Technischen Universität in München hielt und der unter dem Titel „Christentum und Machtpolitik“ gedruckt wurde: Carroll, Christentum oder Machtpolitik. „Nötig sind daher Menschen, die Glauben haben und bereit sind, ihn zu bezeugen, Menschen, die Gott nicht allein anbeten, sondern ihm auch folgen,“ ebda., S. 110.

Ein weiteres Beispiel für die bewusst christlich orientierte dramaturgische Konzeption des Hauses liegt in der Ansetzung von *Die begnadete Angst* von Georges Bernanos (1888 – 1948) am 20. November 1951. Hier wird ein ebenfalls aktueller, französischer, Autor gewählt, was einer weiteren Vorliebe des Intendanten entspricht. Bernanos bediente sich wiederum der Vorlage einer „süddeutschen“ Autorin, Gertrud von Le Fort (1876 – 1971)⁵²⁹, die, in Minden geboren, von 1941 bis zu ihrem Tod 1971 im Allgäu lebte. *Die begnadete Angst* ist ein weiteres programmatisches Beispiel für die Idee einer christlichen Erneuerung auf dem Theater. Das Stück, dessen Inszenierung als schwierig aber angemessen gewürdigt wurde⁵³⁰, entwickelte sich zum meistgespielten der Saison 1951/52. Basierend auf einer Novelle von LeFort von 1931⁵³¹ behandelt das Stück den Märtyrertod einer Gruppe von Karmeliterinnen in den Wirren der Französischen Revolution.



Abbildung 5: Die begnadete Angst

⁵²⁹ Zur Biographie von Gertrud von Le Fort: Meyerhofer, Gertrud von LeFort.

⁵³⁰ Hanns Braun, *Süddeutsche Zeitung*, 22.11.195.

⁵³¹ *Die letzte am Schafott*. Francis Poulenc machte 1957 aus dem Stoff eine Oper: *Dialogues des Carmélites*. Verfilmt wurde der Stoff 1959 mit Jeanne Moreau als *le Dialogue des Carmélites*, deutsch *Opfergang einer Nonne*.

Georges Bernanos, ein „leidenschaftlicher Anti-Konformist“⁵³², gehört zu einer Gruppe von Autoren wie Paul Claudel, François Mauriac oder Léon Bloy, allesamt Autoren des 20.

Jahrhunderts mit einer katholischen Ausrichtung. Bernanos gehörte einem konservativen, ja monarchistischen Milieu an, das tendenziell auch antisemitisch war. Der Materialismus der Staatsform der Republik stieß ihn ab. Erst in den dreißiger Jahren fand Bernanos deutlichere Worte gegen den aufkommenden Faschismus in Europa, was ihn in den Augen seiner alten Weggefährten wiederum unmöglich machte.⁵³³

„Kein Demokrat und kein Republikaner, kein Linker und ebenso kein Rechter, was soll ich schon sein? Ein Christ bin ich.“⁵³⁴

Auch hier wie bei Hochwälder finden wir den allein auf den Glauben konzentrierten Autor. Der Verfasser von Romanen wie *Die Sonne Satans* (1926) und Erzählungen wie *Hochstapelei* (1928) behandelte in seinen Werken immer das gleiche Thema: Den Kampf eines für einzig wahr empfundenen katholischen Glaubens gegen eine profane, materialistische Welt. Auch sein einziges Drama, posthum veröffentlicht, *Dialogues des carmélites* (1949), *Die begnadete Angst*, steht in dieser Tradition.

Blanche (Agnes Fink), die adelige Tochter des Marquis de la Force (Hellmuth Renar), lebt vom ersten Bild des Stückes an in Angst, Angst vor dem Tod, aber auch Angst vor der Welt. Die Wirren der Französischen Revolution, die den Hintergrund des Stückes bilden, verunsichern die junge Frau zutiefst:

„Ich verachte die Welt nicht. Es stimmt kaum, wenn ich sage: ich fürchte mich vor ihr. Die Welt ist für mich nur ein Element, in dem ich nicht leben kann, Ja, mein Vater, einfach körperlich sind mir ihr Lärm, ihre Aufgeregtheit unerträglich.“ (Bild 2, S. 7)⁵³⁵

Der Eintritt von Blanche in das Kloster der Karmeliterinnen in Compiègne ist eine Weltflucht. Aber Blanche muss um ihren Glauben kämpfen und sie muss das alleine tun. Das mahnt die Priorin des Klosters, Priorin De Croissy (Anne Kersten), an, als Blanche um den Eintritt bittet (Bild 3, S. 9f.):

„Jeder für sich?, das ist das Weltgesetz und das unsere gleicht ihm ein wenig. ‚Jeder für Gott?‘“ (S.9)

Es ist nur konsequent, dass Blanche sich den klösterlichen Namen „Schwester Blanche von der Todesangst“ gibt (S. 10). Das Thema der Angst, das Blanchés Leben beherrscht und das die Leiterinnen des Klosters an ihrer Eignung zweifeln lässt, wird von Bernanos durch den sich bereits früh im Stück ankündigenden Tod der Priorin, für Blanche eine Mutterfigur, verstärkt (Bild 4). Das achte Bild (S. 18) bietet einen ersten Höhepunkt, als der Todeskampf der Priorin

⁵³² http://www.france.diplomatie.fr/label_france/DEUTSCH/LETTRES/bernanos/bernanos.html.

⁵³³ Zur Biographie Bernanos': Valette, Georges Bernanos.

⁵³⁴ Zit. in: http://www.france.diplomatie.fr/label_france/DEUTSCH/LETTRES/bernanos/bernanos.html.

⁵³⁵ Alle Zitate aus: Bernanos, *Die begnadete Angst*.

geschildert wird. Die Kombination aus den im nächtlichen Halbdunkel angstvoll lauschenden Schwestern, Schreien der sterbenden Priorin und der Totenglocke bieten ein eindrückliches Bild des Todes. Im Bett kniend, gestützt von zwei Schwestern, empfängt sie noch einmal Blanche, ihre „Tochter“.



Abbildung 6: Die begnadete Angst

Diese Atmosphäre der Angst und der Bedrohung wird gesteigert durch das Hereinbrechen der Revolution in die klösterliche Welt. Nach und nach werden die Schwestern ihrer Privilegien beraubt. Im 19. Bild diskutieren die neue Priorin und Mutter Maria von der Inkarnation Christi (Anna Dammann), die zu einer neuen Mutterfigur für Blanche geworden ist, ob sie die beiden Novizinnen Blanche und Constance (Elfriede Kuzmany) entgegen den Anweisungen der neuen Regierung zu Schwestern weihen sollen. Schwester Constance bietet das Gegenbild zu Blanche

von der Todesangst. Sie wird dem Leben zugewandt und naiv charakterisiert, in vielen Situationen äußert sie ihre Glaubenshaltung intuitiv und weniger zweifelnd und rational als das etwa Blanche tut.

Die Schwestern feiern unter strenger Geheimhaltung das Osterfest, ein weiteres Sinnbild des Todes, der Passion (Bild 24, S. 46).

Die Schwestern beschließen schließlich, als die Auflösung der Gemeinschaft befohlen wird, das „Gelübde der Blutzeugenschaft“ (28. Bild, S.53 – 55) abzugeben und für ihren Glauben in den Tod zu gehen. Besonders Mutter Maria steht für diesen konsequenten und kompromisslosen Weg, für Jesus Christus zu sterben. In geheimer Abstimmung sollen alle für den Beschluss stimmen, „[...] wenn nur eine dagegen wäre würde ich auf der Stelle darauf verzichten.“ (S. 54). Alle sind sich in ihrer Vermutung einig, dass Blanche gegen den Märtyrertod stimmen wird: „Wetten, daß es eine Stimme dagegen gibt?“ (S. 55)

Tatsächlich wird eine Gegenstimme gezählt und alle glauben zu wissen, dass Blanche es war, die aus Angst vor dem Tod so abgestimmt hat. Aber es ist Constance, die zu viel am Leben hält. Doch sie beugt sich dem Mehrheitsbeschluss und gemeinsam bereiten sie sich auf den Schwur vor.

Das 31. und 32. Bild⁵³⁶, zeigt Blanche wieder in Paris, nachdem sie von Mitgliedern der Revolution „befreit“ worden war. Aber sie flieht damit auch aus ihrer Todesangst zurück in die Welt, in das Haus ihres Vaters, in dem nun die Bediensteten das Sagen haben und in dem sie lediglich die Rolle einer Bediensteten zu spielen hat. Auch Mutter Maria kann sie scheinbar nicht zur Rückkehr überreden: „Ich will nicht sterben“ (Bild 32, S. 62). Mutter Maria kehrt zurück zu ihren inzwischen inhaftierten und mit dem Tod bedrohten Schwestern, um mit diesen zu sterben.⁵³⁷ Das letzte Bild präsentiert den Tag der Hinrichtung. Eine Menschenmenge umsteht das Schafott, auf dem die Schwestern hingerichtet werden sollen. Singend besteigen diese nacheinander das Podest:

“Deo Patri sit gloria

Et filio qui a mortuis

Surrexit ac Peraclito

In saeculorum saecula.[...]

„Ihre Stimmen sind hell und ruhig. [...] Nur noch zwei Stimmen. Nur noch eine. Aber in diesem Augenblicke erhebt sich von einer andern Ecke eine neue Stimme, noch klarer, noch entschlossener als die andern und kindlicher. Und man sieht, wie durch die erstaunt zurückweichende Menge hindurch die kleine Blanche de la Force auf das Schafott zugeht. Ihr Gesicht scheint von jeglicher Angst befreit.“ (S. 65)

⁵³⁶ Bei der Nummerierung der Bilder ist dem Bühnenverlag ein Fehler unterlaufen, das 32. Bild existiert zweimal. Ich übernehme die im verwendeten Manuskript aus der Bibliothek des Staatsschauspiels mit Bleistift korrigierte Zählung.

⁵³⁷ In der Vorlage von Le Fort ist es ausgerechnet die sich so stark nach dem Märtyrertod sehende Schwester Maria, die sich hinter einem Wagen verbirgt, als es zur Hinrichtung kommt und so überlebt.



Abbildung 7: Die begnadete Angst

Mit dunklen, beeindruckenden Bildern gestaltete Bernanos in seinem einzigen Drama 36 Bilder der Todesangst.⁵³⁸ Ob es sich um das natürliche Sterben der Priorin oder um die Hinrichtung der Schwestern handelt, Bernanos stellt die Frage nach dem Umgang mit dem Tod. Schließlich ist es der Glaube an Gott, der die Konzentration und den von allen weltlichen Dingen freien Umgang mit dem Sterben ermöglicht.

Das Stück von Bernanos ist arm an theatralischen Effekten. Dies liegt wohl in erster Linie daran, dass der Autor, dem das Genre Drama vollends fremd war, die Dialoge eigentlich als Material für ein Filmdrehbuch vorgesehen hatte.⁵³⁹ Und so urteilte die Kritik, wenn auch nicht einhellig, das Stück sei „nichts fürs Theater“.⁵⁴⁰ Höhepunkte im Sinne von dramatischen Wendemöglichkeiten fehlen ebenso wie Nebenhandlungen. Das Stück bezieht seine dramatische Kraft eindeutig vom drohenden Ende her, das sich durch die Vertreter der Revolution bereits früh ankündigt und stetig bedrohlicher und bedrängender wird (16. Bild, 21. Bild, 26. Bild, 30. Bild). Vor dieser

⁵³⁸ Uraufführung war 1951 in Zürich.

⁵³⁹ Valette, Bernanos, S. 244. Das Manuskript wurde jedoch zurückgewiesen und erst später verwirklicht, Valette, S. 244.

⁵⁴⁰ So etwa Jochen Schmidt in *Der Mittag*, Düsseldorf nach der Premiere am Düsseldorfer Schauspielhaus am 28.12.1964.

Kulisse der Bedrohung aber steht der Kampf mit dem Tod, dem natürlichen und dem durch Gewaltherrschaft. Die Macht Gottes und die weltliche Macht fordern das Leben der Menschen. Und entscheidend, das macht Bernanos deutlich, ist in beiden Situationen der christliche Glaube, der die Angst vor dem Tod besiegt und den Menschen außerhalb jeglicher weltlicher Macht allein mit Gott stellt. Der Tod durch die Revolution ist damit dennoch ein Sieg des Glaubens.

Bernanos konzipierte mit *Die begnadete Angst* ein katholisches Widerstandsstück. Ein starker Glaube kann durch keine weltliche Macht gebrochen werden, das ist die Aussage, die über dem Schicksal von Blanche und ihren Mitschwestern steht.

Gleichzeitig wird mit der Französischen Revolution freilich das Modell einer Volksherrschaft als das einer Herrschaft der Gewalt und Willkür desavouiert. Ein Aspekt, den man angesichts der Biographie des Autors keinesfalls aus den Augen verlieren darf. Und so wird auch der erste Vertreter der Revolution, den man auf der Bühne zu sehen bekommt, von Bernanos als „lächerlicher kleiner Mann mit einer phrygischen Mütze“ (S. 32) und „Zwerg“ (S. 33) beschrieben. Gleichzeitig erscheinen die adeligen Figuren des Stückes durchgehend in einem unnatürlich heroischen Licht: In einer der wenigen Szenen, die adeliges Personal zeigen, wird der Marquis von Guiches aus dem Kerker zur Hinrichtung geholt (29. Bild). Geradezu gleichgültig geht er in den Tod und lässt dem alten Marquis de la Force Grüße bestellen: „Ich möchte ihn wegen einer solchen Kleinigkeit nicht wecken.“ (S. 58) Dramaturgisch ist diese Szene nicht von Belang, wenn man davon absieht, dass sie Blanchés Vater im Kerker der Revolution zeigt. Allerdings wird dieser schlafend gezeigt. Die Szene dient somit in erster Linie der Porträtierung adeliger Helden.

In nur drei Wochen inszenierte Oskar Wälterlin⁵⁴¹ das Stück und kopierte dabei weitgehend das Konzept der von ihm inszenierten Uraufführung in Zürich am 20.6.1951. Die Neue Zeitung hatte die „überzeugende Einheitlichkeit der Inszenierung“ in Zürich gelobt.⁵⁴² Wälterlin hatte das Stück auch als Hörspiel für den Bayerischen Rundfunk produziert, ehe er es in München auf die Bühne brachte.

Das Bühnenbild von Teo Otto, der „mit einfachen kubischen Versatzstücken die Szene begrenzte“⁵⁴³, war ebenfalls identisch zur Uraufführung. Otto verwendete nur einzelne Elemente wie ein Gitter, ein Portal oder einen Sessel, um die jeweilige Szene zu lokalisieren, und arbeitete

⁵⁴¹ Wälterlin war 1933 bis 1938 Oberspielleiter der Oper in Frankfurt. Er inszenierte dort 1935 unter anderem die Uraufführung von Werner Egks proto-nationalsozialistischer „Zauberberge“. 1938 wechselte er als Intendant an das Züricher Schauspielhaus.

⁵⁴² Neue Zeitung, 22.6.1951.

⁵⁴³ Neue Zeitung, 22.11.1951

„im übrigen mit dem Scheinwerfer“⁵⁴⁴: „Damit war es möglich die rund drei Dutzend Szenen bei kürzester Verdunklung vorbeiziehen zu lassen.“⁵⁴⁵

„Oskar Wälterlins Regie brachte eine Aufführung mit einem solchen Fingerspitzengefühl und einer Noblesse, wie sie im Bayerischen Staatstheater verblüffte. Er bewahrte das Klerikale vor dem Theatralischen, er verzichtete weitgehend auf Wirkungen, die dem kirchlichen Kult entnommen sind [...].“

So beschrieb Bruno E. Werner für die Neue Zeitung die Produktion.⁵⁴⁶

Peter Petit hingegen urteilte für die Abendzeitung:

„Diese Aufführung ist von dem was man gemeinhin unter ‚Theater‘ versteht, mindestens ebenso weit entfernt, wie von dem was man für gewöhnlich im Staatsschauspiel erwartete.“⁵⁴⁷ Das Stück sei ein „religiöses Sentenzstück“.⁵⁴⁸ Auch Hanns Braun nannte das Stück in seiner Kritik ein „Nachfolge-Christi-Spiel“.⁵⁴⁹ Der Beifall der Premiere wurde als „zögernd“ beschrieben.⁵⁵⁰ Das war für Aufführungen dieses Stückes allerdings nicht sonderlich auffällig. Nach der eindrücklichen Schlusszene verließen die Zuschauer etwa in Düsseldorf 1964 den Zuschauerraum gänzlich ohne Applaus.⁵⁵¹ Für München wurde „Zurückhaltung bei den einen, Erschütterung [sic] bei den anderen“ konstatiert.⁵⁵²

Die begnadete Angst bietet ein weiteres Beispiel für das Konzept einer christlichen Theaterpolitik. Die politische Haltung des Autors Bernanos erhält dabei eine zusätzliche Bedeutung im Kontext Kontinuität oder Umbruch. Ein zutiefst konservativer Autor, der Zeit seines Lebens außerhalb des demokratischen Spektrums stand, kann in unserem heutigen Verständnis schwerlich den kulturpolitischen Anspruch einer demokratischen Regierung repräsentieren. Hier scheint aber ein zeitgenössisches Muster auf, das die politische Vergangenheit eines Künstlers, sofern es sich nicht um eine kommunistische handelt, als zweitrangig betrachtete. Dass die im Stück explizit geäußerte Verachtung für die Französische Revolution, die als eine widernatürliche Umkehrung der gesellschaftlichen Ordnung begriffen wird, problemlos über die Bühne gehen konnte, macht das kulturpolitische Konzept der bayerischen Kulturadministration aus heutiger Sicht fragwürdig. Aus zeitgenössischer Sicht stellte sich diese Frage wohl nicht. Die Revolution im Stück zerstört nicht in erster Linie die aristokratischen Privilegien, sondern vor allem auch die Fundamente der sozialen und religiösen Werte und das ist es, worauf es den Produzenten ankam. Dem Zuschauer

⁵⁴⁴ Ebda.

⁵⁴⁵ Ebda.

⁵⁴⁶ Ebda.

⁵⁴⁷ 21.11.1951.

⁵⁴⁸ Ebda.

⁵⁴⁹ Süddeutsche Zeitung, 22.11.1951.

⁵⁵⁰ Rudi Goldschmit, Das ganze Deutschland, 15.12.1951.

⁵⁵¹ Jochen Schmidt, Der Mittag, 28.12.1964.

⁵⁵² Rudi Goldschmit, Das ganze Deutschland, 15.12.1951.

wird eine Welt präsentiert, die eine nicht-religiös fundierte Ordnung als geradezu widernatürlich beschreibt. Dass darüber hinaus in dem Stück eine nicht-monarchische Ordnung als wider die Natur beschrieben wird, wurde offensichtlich in Kauf genommen. Der Erfolg des Stückes in der Spielzeit 1951/52 freilich scheint zu zeigen, wie stark das Bedürfnis der Zuschauer nach solchen Stoffen war.

4.1.4 Die Abberufung des Intendanten als Politikum

Die Berufung von Lippl durch Hundhammer war von Beginn an nicht unumstritten gewesen. Legendar wurde die so genannte „Mikrofonaffäre“, bei der sich der Intendant des Bayerischen Staatstheaters öffentlich zu dem Vorwurf äußern musste, er überwache von seinem Büro aus seine Mitarbeiter durch eine Abhöranlage.⁵⁵³ Der Autor des *Münchener Merkur* bezeichnete Lippl als „Theatertyrann“ in der Tradition von Dionys und Adolf Hitler.⁵⁵⁴ Die Kritik an Lippls Intendanz steigerte sich im Herbst 1951. Besonders Lippls Entscheidung, den ganzen Sommer 1951 über seine *Pfingstorgel* spielen zu lassen, erschien zum Beispiel der Münchner Abendzeitung (AZ) kritikwürdig.⁵⁵⁵ Der Rheinische Merkur betitelte seine Kritik mit „Enttäuschungen um Alois Johannes Lippl“.⁵⁵⁶ Lippl konterte die Kritik der AZ mit einem Brief an diese unter dem Titel: „Ich mach mich nicht zum Watschenbaum“.⁵⁵⁷ Im Februar 1952 meldete die Neue Zeitung „SPD denkt an Abberufung Lippls“.⁵⁵⁸ In derselben Zeitung erschien eine Woche zuvor eine geradezu flehentliche Artikel unter dem Titel „Wie lange noch?“ von Robert Meixner.⁵⁵⁹

Im Februar rechtfertigte sich Lippl persönlich vor einem Landtagsausschuss, in dem er aufzählte, welche wichtigen Darstellerinnen und Darsteller er an das Staatsschauspiel geholt hatte und verteidigte die Ansetzung der *Pfingstorgel* mit Dispositionsschwierigkeiten durch den Ausfall von Jürgen Fehlings *Blaubart*-Inszenierung.⁵⁶⁰

Die Auseinandersetzung eskalierte schließlich im Frühjahr 1952. Im Ausschuss für kulturpolitische Angelegenheiten des Bayerischen Landtages brachte die Abgeordnete der Deutschen Gemeinschaft (DG), Renate Mallucke, einen Antrag „betrifft Abberufung des

⁵⁵³ BayHStA/MK 50017 II; *Münchener Merkur* 10.4.1951 und *Münchener Illustrierte* 16.6.1951.

⁵⁵⁴ *Münchener Merkur*, 10.4.1951..

⁵⁵⁵ Die *Münchener Abendzeitung* rechnete vor, der Intendant verdiene als Autor „pro Abend 112 Mark“, AZ 7.9.1951.

⁵⁵⁶ Ebda., 5.10.1951.

⁵⁵⁷ *Münchener Abendzeitung*, 12.10.1951.

⁵⁵⁸ *Neue Zeitung*, 2.2.1952.

⁵⁵⁹ *Neue Zeitung*, 23.1.1952.

⁵⁶⁰ Ausschuss für Finanzen, 84. Sitzung S. 22 bzw. S.26.

Staatsintendanten Lippl“ ein.⁵⁶¹ Mallucke war der Auffassung, man müsse bei den Produktionen des Staatsschauspiels von „permanenter Mittelmäßigkeit“ sprechen.⁵⁶² Der CSU-Abgeordnete Georg Meixner, ein katholischer Prälat und Vorsitzender der CSU-Landtagsfraktion, brachte dagegen die Haltung einer der Regierungsparteien zum Ausdruck:

„Wenn der Vorwurf, das Theater sei altmodisch und verstaubt, ausdrücken wolle, daß Lippl sich nach den Grundsätzen christlicher Ethik richte, so bedeute das für den weitaus größten Teil des bayerischen Volkes eher eine Anerkennung und ein Lob als einen Tadel.“⁵⁶³

Auch hier scheinen einmal mehr die Schlüsselbegriffe der Theaterpolitik der Regierung durch. Trotzig wird die Verkörperung dieser Politik, der Intendant, gegen jeden Angriff verteidigt. Der Antrag wurde abgelehnt, die Diskussion um Lippl hatte nun aber die politischen Entscheidungsträger erfasst.

Am 24.7.1952 beschäftigte sich der bayerische Landtag sogar in einer Plenarsitzung mit dem Thema. Der Antrag von SPD, BHE und FDP, Lippl wegen „mangelnder künstlerischer Befähigung“ abzusetzen, wurde abgelehnt. Zum Skandal kam es in der Sitzung, als der inzwischen als Landtagspräsident amtierende Hundhammer in die Debatte eingriff und einem Lippl-Kritiker das Wort entzog.⁵⁶⁴

Die Abendzeitung nannte Lippl nach dieser Abstimmung „politische[r] Theaterintendant“⁵⁶⁵ und traf damit den Nagel auf den Kopf.

Bereits im Februar 1952 hatte Lippl im Ausschuss zu Vorwürfen Stellung genommen⁵⁶⁶, er fördere „Cliquenbildung in seinem Ensemble“ (Dr. Lippert, Bayernpartei), das Niveau des Ensembles sei gesunken⁵⁶⁷, sowie zur kritisierten Ansetzung seiner *Pfingstorgel*.⁵⁶⁸

Anfang November 1952 schließlich meldeten die Zeitungen, Lippl habe Minister Schwalber mitgeteilt, dass er eine Verlängerung seines am 31.8.1953 endenden Vertrages nicht wünsche.⁵⁶⁹

„Damit ist die Möglichkeit gegeben, daß eine lange Ära der beklemmenden Misswirtschaft, der permanenten Mittelmäßigkeit und der kulturpolitischen Drahtzieherei zum Ende kommt“, meinte der Münchner Merkur⁵⁷⁰ und die Abendzeitung ergänzte: „Lippls Weggang [...] beschließt ein trauriges, ja tragisches Kapitel“.⁵⁷¹

⁵⁶¹ Sitzungsberichte des Bayerischen Landtags, Ausschuss für kulturpolitische Angelegenheiten, 26. Sitzung, 19.5.1952. S. 6 – 15.

⁵⁶² Ebda., S. 8.

⁵⁶³ Ebda., S. 6.

⁵⁶⁴ Münchner Merkur, 25.7.1952.

⁵⁶⁵ Münchner Abendzeitung, 25.7.1952.

⁵⁶⁶ Sitzungsberichte des Bayerischen Landtags, Ausschuss für den Staatshaushalt, Sitzungsberichte Band 5, 83. Sitzung, S. 17.

⁵⁶⁷ Ebda., S. 22.

⁵⁶⁸ Ebda., S. 26.

⁵⁶⁹ Münchner Abendzeitung, 6.11.1952.

⁵⁷⁰ 7.11.1952.

⁵⁷¹ Münchner Abendzeitung, 6.11.1952.

Die Süddeutsche Zeitung nannte unter dem Titel „Die Chance des Staatsschauspiels“ Lippl einen „Fall Lippl“, der sich nicht wiederholen dürfe mit „den im Hintergrund bleibenden ‚starken Männern‘ der bayerischen Kulturpolitik“ und weiter, „die anonymen Kräfte“ wollen „die Fäden weiterhin in der Hand behalten.“⁵⁷² Die Zielgruppe dieses Anwurfes ist klar lokalisierbar: Das dirigistische Politikverständnis Hundhammers und auch Schwalbers wurde ganz klar als Problem erkannt und angesprochen. Und die Zeitung fordert eine neue Ausrichtung dieser Politik. Den neuen Kurs

„soll der Kapitän bestimmen, nicht die geschäftigen Agenten der Reederei, denen es immer dann vor Klippen bangt, wenn der Kurs eindeutig auf Kunst steht.“⁵⁷³

Die Demission Lippls wurde im Jahreswechsel zwischen 1951 und 1952 zu einer parlamentarischen Angelegenheit. Dies mag zunächst erstaunen, ist doch die Berufung und Abberufung eines Staatsintendanten primär Aufgabe der Kulturadministration, die die Legislative im heutigen Verständnis nur bedingt interessiert. Dass die künstlerische Eignung Lippls Thema von Landtagsdebatten werden konnte, hängt eng mit dem beschriebenen Politikverständnis führender Köpfe der Christlich-Sozialen Union zusammen. Aus dem Verständnis einer aktiven christlichen Politik heraus war es nur konsequent, wenn die Konkretisierungen dieser Politik, hier im Bereich der Kultur, von der Verwaltungsebene auf die aktive Politikgestaltung übersprangen und damit gleichzeitig im Spannungsfeld politischer Diskussionen standen. Ein „politischer Intendant“ wie Lippl es war, musste sich notwendigerweise politischen Diskussionen aussetzen. Es lässt sich nicht mehr rekonstruieren, ob Lippl seine Demission anbot, um seinem Minister zu helfen oder ob er des Streits müde war. Der Verlauf der Debatten deutet darauf hin, dass zumindest die Fraktion an Lippl festhalten wollte⁵⁷⁴, während Schwalber bereit gewesen zu sein scheint, den Intendanten zur Disposition zu stellen.⁵⁷⁵ In den Abstimmungen über Lippl findet sich aber ein klares Bekenntnis zum Intendanten.

Die Berufung von Alois Johannes Lippl und die Diskussionen, die schließlich zu seinem Abschied führten sind ein deutlicher Beleg dafür, wie stark die politischen Entscheidungsträger der Christlich-Sozialen Union auf alle Belange des öffentlichen Lebens Einfluss zu nehmen versuchten. Dies ergab sich konsequent aus dem bereits skizzierten Politikansatz. Auch für den Bereich der Kulturpolitik und den Bereich der Theaterpolitik lässt sich zumindest für die Jahre

⁵⁷² Süddeutsche Zeitung, 7.11.1952.

⁵⁷³ Ebda.

⁵⁷⁴ Auch die Bayernpartei äußerte sich in der Diskussion für Lippl und weigerte sich diesen abzusetzen, nur weil dieser „konfessionell und landsmannschaftlich gebunden sei“ und betonte „Das Münchner Theater soll ein bayerisches Theater sein. Vorndran soll ein bayerischer Intendant stehen, Ausschuss für kulturpolitische Angelegenheiten, Sitzungsberichte 1952 Band II, 26. Sitzung, 19.5.1952. S. 6 – 15. S. 10.

⁵⁷⁵ Schwalber erwähnt das Vertragsende Lippls am 1.8.1953 und die Möglichkeit der Kündigung am 1.1.1953, ebda, S.9.

1948 bis 1954 ein durchgreifendes, dirigistisches christlich motiviertes und fundiertes Politikverständnis konstatieren.

Die präsentierten Beispiele, eines politischen Intendanten und eines Theaters, das sich konzeptionell stark an katholisch-christlichen Werten orientiert, können selbstverständlich keine konsistente Programmatik im Sinne eines institutionell verankerten religiösen Theaters am Bayerischen Staatsschauspiel begründen. Verdeutlicht werden soll anhand der gewählten Beispiele christlich geprägte Theaterpolitik. Der Intendant steht in der Institution Theater an der Schnittstelle zwischen Politik und Kultur, zwischen kulturellen Vorstellungen und deren konkreter Umsetzung als Bildungsangebot. Auf der einen Seite stehen die politischen Entscheidungsträger, die durch die Berufung des Intendanten ihre Sicht auf Kultur und vor allem deren Vermittlung offenbaren. Auf der anderen Seite steht der Intendant, der durch den Spielplan und seine personellen wie künstlerischen Entscheidungen seine Sicht auf die Vermittlung von Kultur präsentiert. Zwischen diesen beiden Seiten kann es durch die Person des Intendanten zu Irritationen und Brüchen kommen. Alois Johannes Lippl stellt das extreme Beispiel eines Intendanten dar, dessen ideologischen Überzeugungen mit denen der politischen Verantwortlichen nahezu deckungsgleich waren. Das politische Konzept einer Re-Christianisierung, das von der bayerischen Regierung und vor allem dem bayerischen Kultusminister ausging, wurde vom Intendanten nahtlos in den Bereich der Kultur übernommen. Christliches Gedankengut wird als integraler Bestandteil der Bildung, die das Staatstheater an herausragender Stelle vermitteln soll, begriffen. *Das heilige Experiment* und *Die begnadete Angst* präsentierten dem Zuschauer eine eindeutige, christlich geprägte Sicht der Welt, die keine Differenzierungen oder gar Hinterfragungen der präsentierten Positionen zulassen und damit alternierenden Deutungen keinen Raum lassen. Das Deutungsangebot der beiden beschriebenen Produktionen war eindeutig und entsprach dem Konzept einer christlichen Kulturpolitik. Die politischen Diskussionen um die Absetzung Lippls sind nur logische Konsequenz dieser engen Verwobenheit von politischer Funktion des Intendanten und seiner Funktion als Kultur- und Bildungsvermittler. Die Diskussionen im Bayerischen Landtag, also im Kern des politischen Systems, die sich mit der Abberufung Lippls beschäftigen, sind ein deutlicher Beleg für das Konzept eines politischen Akteurs im Kulturbereich.

Es muss nachfolgenden Untersuchungen überlassen bleiben auch anhand nicht derart offensichtlicher Beispiele Elemente der zeitgenössischen Semantik in Produktionen herauszuarbeiten, die sich etwa der Topoi „Tod“, „Erlösung“, „Bekehrung“, „Moral“ und „Macht“ bedienen.

Gleichwohl erweisen selbst auf eindeutigen Deutungsmustern beruhende Beispiele die Mehrschichtigkeit theatraler Darstellung und Interpretierbarkeit. Gerade das letzte Beispiel zeigt, das auch hinter vordergründig eindeutig angelegten Interpretationsangeboten, einer christlichen Erneuerung, weitere Ebenen aufscheinen, in diesem Fall Revolution und Demokratie als Ausfluss widernatürlicher Entwicklungen, die auf andere semantische Zusammenhänge verweisen.

4.2 Bayerisches Bildungstheater

Der Begriff der „Bildung“ stand und steht ganz oben auf der Liste öffentlicher Diskurse. Nach 1945 erhielt der Begriff im Zusammenhang mit der Reeducation Politik der Besatzungsbehörden eine neue Brisanz. Nach dem Ende der Besatzungszeit übernahmen die Bundesländer den Bildungsauftrag. Die öffentlichen Bildungsträger, zu denen auch das Theater gehörte, erhielten die Aufgabe den Bildungskanon zu vermitteln. Die Kultur erhielt die Funktion des Mediums für Bildung. Gerade im Kontext einer „Christlichen Kulturpolitik“ stellt sich die Frage nach den Inhalten dieses Kanons.

„Bildung“ ist semantisch besonders im deutschen Sprachgebrauch in hohem Maß mit Bedeutung aufgeladen. Die Entwicklung einer bürgerlichen Gesellschaft im Deutschland des 18. Jahrhunderts ist eng verknüpft mit der semantischen Aufladung des Begriffs. „Bildung“ und ihr Medium „Kultur“ gerieten zu einem Herrschaftsinstrument. Die Bedeutung des Bildungsdiskurses in der Nachkriegszeit lässt sich nur mit Blick auf die Genese des Begriffes „Bildung“ begreifen. Im Folgenden soll deshalb zunächst kurz die Entwicklung der Begriffe „Bildung“ und „Kultur“ skizziert werden, um deren fundamentale Bedeutung für das Theater als Bildungseinrichtung deutlich zu machen.

4.2.1 Zur Genese von „Bildung“ und „Kultur“ als Teil bürgerlicher Semantik

Der Begriff „Bildung“, so Rudolf Vierhaus „trat seinen Weg zu breitester Anwendung im Bereich der Pädagogik, des gesamten Erziehungs- und `Bildungswesens`, aber auch des Nachdenkens und der Diskussion über Mensch und Menschheit, Gesellschaft und Staat an“ und erhielt in der deutschen Sprache eine im Vergleich mit anderen Sprachen einzigartige „philosophisch-ästhetische und pädagogische Überhöhung und ideologische Aufladung.“⁵⁷⁶ Im Prozess der Aufklärung wurde der Begriff zunehmend ideologisiert und funktionalisiert und durch diese

⁵⁷⁶ Vierhaus, Bildung, S. 508.

semantische Aufladung unscharf. Die Betreiber dieser Ideologisierung nutzten den Begriff, um sich als „Gebildete“ von den Nicht-Gebildeten abzugrenzen.⁵⁷⁷ Ulrich Wehler sieht deshalb in „Bildung“ vornehmlich einen „sozialen Kampfbegriff“.⁵⁷⁸ „Bildung“ wurde innerhalb der ständischen Gesellschaft mehr und mehr exklusiv, sowohl nach oben gegenüber dem Adel, besonders aber nach unten gegenüber den unteren Ständen. Vor allem nach der Französischen Revolution wurde „Bildung“ zunehmend als politischer Kampfbegriff im Sinne eines antirevolutionären Reformismus eingesetzt. „Mäßigung und Selbstbeherrschung“ wurden als wesentliche Elemente von „Bildung“ behauptet.⁵⁷⁹ Bildung wurde zudem seit dem 18. Jahrhundert zunehmend zum Medium und zur Barriere sozialen Aufstiegs. Durch eine Ideologisierung und Aufladung des Begriffs bei gleichzeitiger Beschränkung der Bildungschancen entstand eine soziale Schicht, die sich als Träger und Vermittler von Bildung verstand, das Bildungsbürgertum. Diese Monopolstellung beinhaltete eine einzigartige Machtchance: Bildung fungierte gleichzeitig als Kommunikationssystem zur Vergesellschaftung der Gebildeten.⁵⁸⁰ Der Diskurs der Gebildeten generierte dabei ebenso wie die Abgrenzungsmechanismen eigene Identität. „Der Aufstieg der deutschen Gesellschaft als einer bürgerlichen ist wesentlich Aufstieg und Durchsetzung einer bürgerlichen Hegemonialkultur.“⁵⁸¹ Michael Maurer bringt es auf den Punkt, wenn er feststellt, die bürgerliche Kultur sei nicht Produkt einer gesellschaftlichen Formation, sondern die Form der Vergesellschaftung dieser bürgerlichen Gesellschaft.⁵⁸² Die Akademisierung der Berufe führte zu einer zunehmenden Selbstrekrutierung der gebildeten Schicht und diese trachtete danach, die Zugangschancen weiter zu limitieren. Diese Entwicklung führte zu einer freiheitlichen Entwicklung solange sich die Gebildeten in den Staatsämtern mit den progressiven Idealen identifizierten. In dem Maß in dem sie allerdings überkommene Wertvorstellungen repräsentierten und damit zu Vertretern des Konservatismus wurden, wurden die Gebildeten durch ihre nur bedingt transparenten Zugangschancen ein Ort restaurativen Denkens als deutsches Bildungsbürgertum.⁵⁸³ Der Begriff „Kultur“ trennte sich in der deutschen Sprache vom Bildungsbegriff, in dem Maße in dem „Bildung“ zu einem ideologischen Kampfbegriff wurde. Da Bildung elitär einem „Bildungsbürgertum“ zugeschrieben war, erfolgte damit auch konsequent die Inanspruchnahme von „Kultur“ durch die gebildeten Schichten. Kultur wurde zum Medium der Bildung.⁵⁸⁴ Dieser

⁵⁷⁷ Zur historischen Entwicklung der Gebildeten, Vierhaus, Umriss; Bödeker, Die gebildeten Stände. Zu Bildung: Rugg, Bildung.

⁵⁷⁸ Wehler, Bildungsbürgertum, S. 221.

⁵⁷⁹ Rehberg, Untersuchungen, zit. bei Vierhaus, Bildung, S. 524.

⁵⁸⁰ Siehe hierzu, Habermas, Strukturwandel, hier vor allem S. 86 – 88.

⁵⁸¹ Maurer, Biographie, S. 617.

⁵⁸² Ebda., S. 15,

⁵⁸³ Wehler, Bildungsbürgertum, S. 236f.

⁵⁸⁴ Bollenbeck, Bildung, S. 127.

Prozess führte bis in die Weimarer Republik zu einem akademisch verwalteten Kanon „großer Kunst“ in Abgrenzung zu Massenkunst, Populärkunst, Avantgarde und Volkskunst.⁵⁸⁵ Gleichzeitig wird dem Begriff „Kultur“ eine Qualität zugeschrieben, zwischen „guter“ und „schlechter“ Kultur unterschieden. Ende des 19. Jahrhunderts treten die Begriffe „Zivilisation“ und „Kultur“ auseinander.⁵⁸⁶ „Zivilisation“ wird als anti-deutscher Gegenbegriff zu deutscher „Kultur“ instrumentalisiert. Während „Zivilisation“ für die „negativen Aspekte des ökonomisch-technischen Fortschritts“ stand⁵⁸⁷, beinhaltet „Kultur“ Attribute wie Kunst, Literatur, Wissenschaft, Bildung, Religion. „Kultur“ und „Zivilisation“ bilden Schlagwörter durch die gesamte Weimarer Republik.⁵⁸⁸ Der Kampfbegriff des „Kulturbolschewismus“ der Nationalsozialisten war semantisch eine konsequente Fortsetzung der Ablehnung der Moderne, der „Zivilisation“, durch die Gebildeten⁵⁸⁹ und ermöglichte die Fortführung der Semantik von „Kultur“ und „Bildung“ unter dem Nationalsozialismus. Nach 1945 schienen die Deutungsmuster „Bildung“ und „Kultur“ durch die NS-Ideologie zunächst disqualifiziert. Allerdings fanden sich schon bald nach dem Ende des Nationalsozialismus Anknüpfungen an die semantischen Deutungsmuster von vor 1933, indem die Teile der „Deutschen Kultur“ der Nationalsozialisten, die sich als deckungsgleich mit der bildungsbürgerlichen Semantik erwiesen, rekonstruiert wurden.⁵⁹⁰ Für nicht deckungsgleiche Elemente konnte der Begriff „Unkultur des Nationalsozialismus“ als Gegenbegriff instrumentalisiert werden.⁵⁹¹ Mitgemeint war damit zunächst eine weitere Verdrängung der Moderne. Auch für den Bildungsbegriff gab es demnach, ebenso wie für den Begriff „Kultur“, keine Stunde Null.⁵⁹² Gleichzeitig wurde der Begriff „Kultur“ sowohl in den Westzonen wie auch in der Ostzone aber moralisch aufgeladen und unpolitisch.⁵⁹³

Auch in München, eben noch die „Hauptstadt der Bewegung“, wie in den anderen Teilen der Besatzungszonen stand die Militärregierung vor dem Problem, den Mentalitätswechsel vom Nationalsozialismus zur Demokratie zu bewerkstelligen, die Bevölkerung umzuerziehen, eine Reeducation durchzuführen.⁵⁹⁴ Für das Theater als Institution bedeutete das die Umerziehung von Intendanten, Regisseuren, Bühnen- und Kostümbildnern, Dirigenten, von Darstellern,

⁵⁸⁵ Narmore/Brantlinger, Introduction, S. 9.

⁵⁸⁶ Felbick, Schlagwörter, S. 370.

⁵⁸⁷ Ebda.

⁵⁸⁸ Clason, Schlagworte, S. 113.

⁵⁸⁹ Bollenbeck, Kontinuität, S. 202f.

⁵⁹⁰ Bollenbeck, Bildung, S. 304.

⁵⁹¹ Ebda., S. 302. Damit wurde es auch möglich, im nachhinein den Kampf gegen die nationalsozialistische Un-Kulturpolitik zur Bewahrung er Kultur als Akt des Widerstands zu propagieren, wie das für Bayern etwa Eberhard Dünninger tut, der „mannigfaltigen Widerstand“ ausmacht. Dünninger, Öffentliche Kulturpflege, S. 1236.

⁵⁹² Bollenbeck, Bildung, S. 301.

⁵⁹³ Ebda., S. 302.

⁵⁹⁴ Becker, Bildungspolitik, S. 329.

Verantwortlichen in der Kulturverwaltung auf allen Ebenen und von Kritikern, um schließlich das Publikum entsprechend zu erreichen.

„Werte wie Humanität, geistige Freiheit, Toleranz, Mitgefühl, Menschenliebe sollten wieder vorgestellt werden.“⁵⁹⁵

Diese Erziehung zu Demokratie oder vielleicht auch zum „american way of life“ war aber nur eine der Zielsetzungen. Im selben Maße musste die Unterhaltungsfunktion des Mediums Theater im Auge behalten werden. Diese beiden Komponenten mussten damit auch gleichbedeutend für die Personalauswahl sein. Und nicht zuletzt sollte dabei ein Prozess von zunehmender Eigenverantwortung der Deutschen in Gang kommen.⁵⁹⁶ Neben der Besatzungsbehörde aber waren auch noch das Kultusministerium und nicht zuletzt die Theater selbst mit eigenen, vielleicht generell nicht grundverschiedenen, aber im Detail doch höchst unterschiedlichen Zielsetzungen zu Gange.⁵⁹⁷ Und immer noch existierten, nicht ohne Sympathie betrachtet, die alten Denkstrukturen weiter. Das Wort Berthold Viertel vom sogenannten „Reichskanzleistol“, den er nach seiner Rückkehr aus der Emigration noch immer vorfand⁵⁹⁸, ist beredtes Beispiel für dieses Weiterexistieren von alten künstlerischen Konzepten in neuem politischen Umfeld. Und auch das Publikum „wünscht sich schließlich zu den bestehenden Theatern eine freie, von jeder konfessionellen oder behördlichen Beeinflussung absolut unabhängige Bühne von hohem Niveau“.⁵⁹⁹

Das Konzept musste scheitern:

„Bavaria in 1948 is democratic in form, but not in feeling, spirit or action“, stellte ein Mitarbeiter der Militärregierung schließlich fest.⁶⁰⁰

Spätestens nach dem Ausbruch des Kalten Krieges um das Jahr 1948 kam es zu deutlichen Aufweichungen in den Konzeptionen der Militärregierung⁶⁰¹, und schließlich endete die Kontrolle durch die Amerikaner am 1. Juli 1949.⁶⁰²

Der semantische Sonderweg fand nach dem Ende der amerikanischen Reeducation-Politik in den fünfziger Jahren eine Fortsetzung.⁶⁰³

Erst im Verlauf der fünfziger Jahre setzten Veränderungen ein, die dazu führten, dass die bildungsbürgerlichen Argumentationsfiguren an Resonanz verloren⁶⁰⁴ und dass sich das

⁵⁹⁵ Wilke, Das Theater der großen Erwartungen, S. 9.

⁵⁹⁶ Ebda., S. 9f.

⁵⁹⁷ Ebda., S. 9.

⁵⁹⁸ Zitiert nach Glaser, Kulturgeschichte, S. 244.

⁵⁹⁹ Dahlmann, Theater-Almanach 1947, S. 299

⁶⁰⁰ Wilke, S. 62.

⁶⁰¹ Ebda., S. 59.

⁶⁰² BayHStA/MK 50008, Theatergesetze.

⁶⁰³ „Re-education“ ist eines der Schlüsselwörter in der Diskussion über Bildung der unmittelbaren Nachkriegszeit, dessen Bedeutung in den fünfziger Jahren aber rasch verblasste. Hahn, Re-education, S. 164.

ausgeprägte „Bildungsbürgertum“ allmählich in der nivellierten Mittelstandsgesellschaft auflöste.⁶⁰⁵

4.2.2 Das Theater als Ort der Bildung

Für die fünfziger Jahre war der „sozial-kulturelle Grundkonsens entscheidend, daß Theater als öffentliche Bildungseinrichtungen zum kulturellen Selbstbild einer Stadt, einer Region, eines Landes gehören – wie Bibliotheken, Museen, Kunstvereine, Volkshochschulen.“⁶⁰⁶

Begreift man Theater, das ein Teil der Kultur ist, als Medium für die Vermittlung von Bildung, wie das oben ausgeführt wurde, so erscheint es nur konsequent, dass Theater als ein Ort der Präsentation für den bildungsbürgerlichen Kanon dramatischer Kunst betrachtet wurde. Das Theater wurde zum Bildungstheater in einer bildungsbürgerlichen Tradition, die den Bereich der „Kunst“, die engste Bedeutung des Begriffes „Kultur“, vom Bereich der „Zivilisation“ isolierte. Für das vom Bildungsbürgertum getragene Theater äußerte sich diese Isolierung notwendig in einer Hinwendung zur kulturimmanenten Abgewandtheit von der modernen Welt. Aus dieser abwehrenden Haltung, verbunden mit den vagen bildungsbürgerlichen Begrifflichkeiten wie „Humanität“, „abendländisch“, „christlich“, „Freiheit“ entstand ein Theater, das durch einen „Rückgriff auf Aufklärung, Klassik und Romantik“ wie er in der gesamten Bildungsdiskussion sichtbar wurde⁶⁰⁷, dominiert war. Für die Bühne bedeutete das die Heranziehung des Dramenkanons der so genannten deutschen „Klassiker“, von denen in erster Linie Friedrich Schiller, Johann Wolfgang von Goethe und Heinrich v. Kleist, Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich Hebbel und Christian Dietrich Grabbe den Spielplan bestimmten. Dazu kamen als Klassiker der Moderne Hugo v. Hofmannsthal und Gerhart Hauptmann. Neben diesem deutschen Klassiker-Kanon hatten William Shakespeare und Molière bereits lange einen festen Platz auf deutschen Spielplänen. Europäische Klassiker aus Spanien, wie Tirso de Molina oder Lope de Vega, Italien, wie Carlo Goldoni, oder Skandinavien, wie Henrik Ibsen und August Strindberg rundeten das Klassikerprogramm ab. George Bernard Shaw hatte ebenso wie Anton Tschechow ebenfalls traditionell einen festen Platz auf dem Spielplan.

Das vor allem die Klassiker betreffende „Problem einer prinzipiellen und unaufhebbaren Spannung zwischen Historizität (der Entstehungszeit des Dramas) und Aktualität (der

⁶⁰⁴ Bollenbeck, Kontinuität, S. 209.

⁶⁰⁵ Bollenbeck, Bildung, S. 306.

⁶⁰⁶ Rischbieter, Theater, S. 92.

⁶⁰⁷ Glaser, Bildungs- und Kulturpolitik, S. 28.

Aufführungssituation)⁶⁰⁸ wurde zugunsten der Historizität verschoben, die als „Werktreue“ normativ legitimiert wurde. Begriffe wie „ewige Werte“, „Bewahren“ und „Welttheater“ verliehen dem „Zeitgeist die überzeitliche Weihe“ und verhinderten historisierende Konzepte, die die Entstehungszeit des Stückes in Bezug setzten zur Zeit ihrer szenischen Umsetzung.⁶⁰⁹ Neben die Klassiker als „Inbegriff der Integrität und Kontinuität der Kunst“⁶¹⁰, traten im Sinne eines dramaturgischen Welttheater-Konzeptes moderne französische, englische und US-amerikanische Autoren einer „abendländischen Tradition“, was natürlich bedeuten musste, dass diese dem dominierenden Bildungsgedanken entsprachen.

„Die Kulturpolitik beginnt als Bildungspolitik“, stellte Hermann Glaser fest.⁶¹¹ Auch den staatlichen bayerischen Theatern, der Staatsoper wie dem Staatsschauspiel fiel damit die Rolle einer Bildungseinrichtung zu. Diese definierte sich im oben ausgeführten Sinne, nicht in erster Linie als Medium für populäre oder moderne Kunst, sondern in erster Linie als Träger der gesellschaftlich dominanten Semantik von „Hochkultur“. Dass die staatliche Kultur christlich geprägt sein sollte und sich an abendländischen Traditionen orientieren sollte, haben wir bereits gesehen. Dazu kommt die bayerische Besonderheit, dass die staatliche bayerische Kulturpolitik neben der Orientierung an christlichen und abendländischen Werten den eigenstaatlichen Traditionen zugewandt sein sollte.⁶¹² Für das bayerische Staatsschauspiel bedeutete dies, dass neben die Klassiker und die modernen abendländischen Autoren süddeutsche Autoren zu treten hatten, deren Werke Teil des spezifisch bayerischen Bildungskanons werden sollten. Dazu gehörten der bayerische Klassiker Ludwig Thoma, dessen Stücke vor 1933 den Anteil bayerischer Stücke an den Spielplänen des Staatsschauspiels geprägt hatten, und jüngere Autoren wie Richard Billinger, Max Mell und auch Alois Johannes Lippl. Für den süddeutschen Kulturraum traten daneben noch die österreichischen Klassiker, allen voran Franz Grillparzer, aber auch Johann Nestroy und Ferdinand Raimund.

Im Spielplan des Bayerischen Staatsschauspiels der fünfziger Jahre spiegelt sich das Konzept des Bildungstheaters deutlich wider.⁶¹³ Zwischen 1948 und 1958 fanden bei 3749 Vorstellungen insgesamt 2052 Vorstellungen mit Werken klassischer Autoren statt, das waren über fünfzig Prozent aller Vorstellungen. Betrachtet man nur die Jahre zwischen 1953 und 1958 unter der Intendanz von Kurt Horwitz ergibt sich sogar ein Anteil von 60 Prozent. Dies ist ein deutlicher Beleg für die Dominanz bildungsbürgerlicher Konzepte auf dem Theater der fünfziger Jahre. Der alles dominierende Autor war, wie zu allen Zeiten, William Shakespeare, der bereits seit dem

⁶⁰⁸ Fischer-Lichte, Kurze Geschichte, S. 373.

⁶⁰⁹ Berg, Drama, S. 509.

⁶¹⁰ Ebda., S. 508.

⁶¹¹ Glaser, Bildungs- und Kulturpolitik, S. 28.

⁶¹² Zehetmair, Kultur, S. 10.

⁶¹³ Die nachfolgenden Zahlen resultieren aus einer Analyse des Tagesspielplans des Bayerischen Staatsschauspiels zwischen 1948 und 1958 aus den Vorstellungsbüchern.

frühen 19. Jahrhundert fest zum deutschen Dramen-Kanon gehörte. 377 Vorstellungen mit Stücken von Shakespeare standen zwischen 1948 und 1958 auf dem Programm, das bedeutet allein Shakespeare machte 10 Prozent des Spielplanes aus. Gefolgt wurde er von Molière der mit 228 Vorstellungen immer noch sechs Prozent des Spielplanes bediente. Mit 177 und 132 Vorstellungen folgen Shaw und Goldoni. Bei den süddeutschen Klassikern führt Nestroy mit 144 Vorstellungen die Rangliste knapp vor Grillparzer (140) und Raimund (123) an. Ludwig Thoma steht mit 167 Vorstellungen als bayerischer Autor an erster Stelle, allerdings erlangte er diese dominierende Rolle erst unter der Intendanz von Horwitz (138 Vorstellungen zwischen 1953 und 1958). Unter der Intendanz von Alois Johannes Lippl war der Intendant und Autor selbst der erfolgreichste bayerische Dramatiker gewesen. Mit nur einem Stück, der *Pfingstorgel*, kam er auf 43 Vorstellungen.

Diese rein quantitative Analyse bestätigt auch für das Bayerische Staatsschauspiel den Befund, dass Klassiker den Spielplan der fünfziger Jahre bestimmten. Für das bayerische Staatstheater kommt zusätzlich die dem kulturpolitischen Anspruch geschuldete Gewichtung süddeutscher Traditionen hinzu, die sich quantitativ deutlich bemerkbar machen.

Neben dieser quantitativen Dimension sollte aber auch die qualitative nicht vergessen werden, die Frage nämlich, welche Inhalte, welche Bedeutungsangebote mit der Ansetzung klassischer beziehungsweise süddeutscher Werke verknüpft waren. Das Theater erhält als Medium durch die performative Gebundenheit des Textes bereits eine immanente Interpretationsebene. Der geschriebene vorliegende und dem Publikum unter Umständen bekannte Dramentext wird aus der Perspektive der Produzenten präsentiert und damit bereits medial gebrochen und interpretiert, es entsteht eine „Plurimedialität der Textpräsentation“⁶¹⁴. Ich möchte nun im Folgenden auf zwei Inszenierungen näher eingehen, die diese Verschränkung deutlich machen: Zum einen Fritz Kortners *Faust*-Inszenierung und zum anderen *Die Pfingstorgel* von Alois Johannes Lippl, inszeniert vom Autor selbst. Ein klassisches Werk und ein bayerisches Volksstück, die auf der rein quantitativen Ebene eindeutig den dominierenden Bestandteilen des Spielplans zugehören, aber unter dem qualitativen Aspekt weitere Ebenen öffnen können, die sich erst aus der Performanz ergeben. Fritz Kortner als zurückgekehrter Exilant kam aus dem expressionistischen Theater der Weimarer Republik. Gleichzeitig konnten sich mit ihm Hoffnungen auf einen Neuanfang im deutschen Theater verbinden. Die Ansetzung eines bayerischen Volksstückes an einem Ort der Hochkultur macht den Spannungsbogen zwischen bildungsbürgerlicher Klassik und bayerischer Volkskunst sichtbar, in dem das Programm des Staatsschauspiels stand. Bereits

⁶¹⁴ Pfister Drama, S. 24. Zum Verhältnis von Drama und Aufführung siehe auch: Lehmann, Postdramatisches Theater; Höfele, Drama und Theater, Pfister, Drama.

diese erste Annäherung an den Kontext, in dem diese Werke präsentiert wurden macht deutlich, wie vielschichtig auch das eindeutige Bildungstheater sein konnte, ja formspezifisch sein musste. Dabei soll die Inszenierung von Kortner vornehmlich auf der Ebene ihrer Bildsprache betrachtet werden, während Lippels *Pfingstorgel* vor allem unter textanalytischen Aspekten betrachtet werden soll. Dies erscheint sinnvoll, da beide Stücke in nahezu ungekürzter Form präsentiert wurden und deshalb nur für *Die Pfingstorgel* neue Ergebnisse aus einer Textanalyse zu erwarten sind.

4.2.3 Fritz Kortners *Faust* 1956

Johann Wolfgang von Goethes Drama *Faust*, das Urdrama der Deutschen, inszenierte der Heimkehrer Fritz Kortner in seiner zweiten Arbeit am Bayerischen Staatsschauspiel. Premiere war der 11. Dezember 1956. In seiner ersten Arbeit hatte er in Horwitz' erster Spielzeit 1953/1954 Schillers *Die Räuber* auf die Bühne gebracht. Es folgten *Julius Cäsar*, 1954/1955, *Heinrich IV*, 1955/1956 und nun *Faust*.⁶¹⁵ Kortner schuf damit einen Großteil seines Werkes nach 1945 am Bayerischen Staatsschauspiel. Man kann annehmen, dass die Stückwahl von ihm selbst getroffen wurde, als Kurt Horwitz ihn neuerlich einlud. Man kann aber auch davon ausgehen, dass die Leitung des Bayerischen Staatstheaters ihm die Inszenierung eines Klassikers anbot. Nur zwei Jahre zuvor hatte Kortner mit Heinz Rühmann, Ernst Schröder, Rudolf Vogel und Friedrich Domin auf der anderen Seite der Maximiliansstraße an Schweikarts Kammerspielen mit Becketts *Warten auf Godot* einen Triumph mit einem modernen Autor gefeiert. Ans Staatsschauspiel kam er mit deutscher Klassik. Aber bei Fritz Kortner musste das nichts heißen: Anders als seine Kollegen, allen voran Gründgens, verstand er sich keineswegs als unbedingter Wahrer des Dichterwortes. 1950 hatte er in Berlin mit einem *Don Carlos* für Aufsehen gesorgt⁶¹⁶, in dem die Kritik an der Kirche als einem Instrument des Staatsterrors gar zu offensichtlich gewesen war.⁶¹⁷ Und auch für seine Münchner *Räuber* hatte er eine eigene Bearbeitung aus der Urfassung und der Mannheimer Bühnenbearbeitung erstellt, die sich an Erwin Piscators Interpretation von 1926 anlehnte, indem sie die gesellschaftskritischen Spiegelberg-Szenen der Urfassung mehr betonte. Man durfte also gespannt sein, welchen Aspekt der 64jährige der „Gelehrtentragödie“ abgewinnen würde. Die letzte Inszenierung des Klassikers hatte 1939 Premiere gehabt, der Intendant Alexander Golling gab den Mephistopheles, Paul Wagner den Faust in einer Inszenierung von Willy Meyer-Fürst und im Bühnenbild von Ludwig Sievert, alle feste Größen im Theater des Nationalsozialismus.

⁶¹⁵ In der Spielzeit 1958/59 folgte noch *Dantons Tod*.

⁶¹⁶ Glaser, Kulturgeschichte, S. 244.

⁶¹⁷ Mertz, Theater, S. 154.

Faust steht zweifellos für ein Bildungstheater-Programm. Gleichwohl stellt sich natürlich die Frage, welche Inhalte dieses Programm ausmachten, für das ein Stück eintreten sollte, das über alle politischen Systeme hinweg fester Bestandteil des Repertoires war, von der Monarchie über die Weimarer Republik, das Dritte Reich, in der Bundesrepublik und der DDR. Die zwischen 1772 und 1806 entstandene Tragödie in zwei Teilen, deren zweiter Teil selten gespielt wurde und wird, entwickelte sich seit ihrer Uraufführung 1820 bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum literarischen Ur-Stoff der Deutschen. Der Stoff und dessen Verwobenheit in die deutsche Geschichte war etwa Hintergrund für Thomas Manns polyhistorischen Roman *Doktor Faustus* von 1947, in dem die deutsche Geschichte als eine fatale Entwicklung zwischen Zivilisation und Dämonie seit der Reformation anhand der Biographie des Komponisten Adrian Leverkühn aufgezeigt wird.

Vor allem die Inszenierung des Dramas von Goethe durch Gustaf Gründgens 1941 am Staatstheater Berlin ist ein Symbol der Verstricktheit der Deutschen zwischen Intellekt und bösem Urtrieb. Gründgens genialische und dominante Darstellung des Mephistopheles legte den Schwerpunkt auf die Verführung durch das Böse. Gleichzeitig stand der Regisseur und Interpret Gründgens in seiner Rolle im nationalsozialistischen Kulturapparat selbst zwischen Genialität und Bösem. Diese Inszenierung steht sinnbildlich für das Verhältnis vieler Deutschen zum Nationalsozialismus, einer Mischung aus Faszination, Verführung, Abscheu und Katastrophe. Die Interpretation des Faust-Stoffes schwankt in der Rezeptionsgeschichte zwischen Verklärung und Verdammung der Figur des Faust, zwischen einer positiven Wertung von „faustisch“⁶¹⁸ als typisch deutschem Charakterzug, der Inanspruchnahme von Faust als einem nordischen Tatmenschen durch die nationalsozialistische Ideologie und der Problematisierung der Faust-Figur als einem Wissenschaftler, der sich dem Bösen verschreibt.⁶¹⁹ Nach 1945 gelang es *Faust* im Westen wie im Osten als frei von nationalsozialistischer Ideologisierung in Anspruch zu nehmen.⁶²⁰ Goethe, so Willi Jasper, wurde über alle Systeme hinweg zum „generationsübergreifenden deutschen Bildungserlebnis“.⁶²¹

Zentral bei der Analyse der Tragödie sind die Frage nach der Wette, die im „Prolog im Himmel“ zwischen dem Herrn und Mephistopheles abgeschlossen wird, ebenso wie die durch das

⁶¹⁸ Interessant ist es zu sehen, wie aus einem possessiven Adjektiv ein Allgemeinbegriff abgeleitet wurde.

⁶¹⁹ Willi Jasper hat mit „Faust und die Deutschen“ eine Studie vorgelegt, die den Weg der Ideologisierung und Entideologisierung nachzeichnet. Hans Schwerte hat 1962 mit seiner Habilitationsschrift „Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie“ einer ideologiekritischen Betrachtung den Weg geöffnet. Gleichzeitig steht Hans Schwertes Biographie selbst für eine „faustische“ Verstricktheit in das Böse. Zur Problematik der Person Hans Schwerte und seiner „doppelten“ Identität als SS-Intellektueller im Dritten Reich und als Literaturwissenschaftler unter neuem Namen nach 1945, verweise ich auf den Band von Claus Leggewie: Von Schneider zu Schwerte.

⁶²⁰ Jasper, Faust, S. 139. Bayerdörfer, Streiflichter, S. 7.

⁶²¹ Ebda., S. 144.

„Vorspiel auf dem Theater“ vorgenommene Spiel-im-Spiel-Situation, die der Tragödie den Charakter einer Versuchsanordnung gibt. Der Prolog im Himmel wird erst im zweiten Teil der Tragödie durch Gretchens Transformation ins Ewig-Weibliche fortgesetzt, dem Rezipienten des ersten Teiles bleibt der Schluss allein, ob denn nun Mephistopheles oder der Herr die Wette gewonnen hat. Allzu eindeutig scheint diese nach dem ersten Teil zugunsten des Teufels auszugehen.

Kortners Inszenierung kam auf 4 ½ Stunden Spieldauer, nach zwei Stunden, als es die erste, große, der beiden Pausen gab, war die Inszenierung gerade einmal ans Ende der zweiten Szene in Fausts Studierstube angelangt. Kortner hatte das Drama in 23 Bilder eingeteilt, wobei das 21. Bild („Trüber Tag“) noch vor der Premiere herausgenommen worden war. Die zweite Studierstuben-Szene bildete das 4. Bild und in etwa die Hälfte von Goethes Text. Die großen Theatermomente, „Hexenküche“ mit Fausts Verwandlung und die „Walpurgisnacht“ lagen also noch vor den Zuschauern.⁶²² Kortners Strichfassung nimmt nur wenige Eingriffe vor. Vollständig weggelassen wurden nur die Szenen „Walpurgisnachtstraum“ und die kurze Szene „Trüber Tag“. Umgestellt in größerem Umfang wurde nichts, nur vier Zeilen in den über vier Stunden wurden vertauscht. Von den 453 Versen im 2. Bild („Studierzimmer“, das entspricht „Nacht“ in Goethes Fassung) wurden beispielsweise 112 Verse gestrichen, das entspricht also etwa einem Viertel des Textes, eine Beobachtung, die sich für das gesamte Drama machen lässt (22%). Das erscheint zunächst viel, aber dennoch ist die Inszenierung mit über vier Stunden sehr lang.

Die Gretchenfrage der *Faust*- Interpretationen, Gretchen-Tragödie oder Gelehrtentragödie, lässt der Regisseur unbeantwortet. Bemerkenswert ist, dass die sich der Tragödie um das verführte Gretchen widmenden Szenen nahezu ungestrichen gespielt wurden (95%). Das mag mit grundsätzlichen dramaturgischen Bedingungen von Goethes Drama zu tun haben, trotzdem scheint Kortner eine deutliche Aufwertung der Gretchen-Handlung vorzunehmen. Ein Konzept, das er schon in seiner *Räuber*- Inszenierung durch die Aufwertung der Amalie-Figur verfolgt hatte. Kortner wollte also weniger die Parabel des „irrenden deutschen Menschen“ darstellen, wie ihm das Mertz zuschreibt⁶²³, indem er die Inszenierung munter mit allen anderen *Faust*- Inszenierungen dieser Jahre in einen Topf wirft. Kortner, das macht die dramaturgische Anlage sichtbar, ging es in erster Linie um das bürgerliche Trauerspiel der verführten Margarethe in Goethes *Faust*. Der erst 36-jährige Gert Brüderl spielte den Faust und Karl Paryla (1905 – 1996) den Mephistopheles, eine Kopie Kortners auf der Bühne, wenn man den Zeitzeugen, die die Inszenierung erlebten, trauen darf. Paryla war 1938 als überzeugter Kommunist in die Schweiz

⁶²² Alle Belege und Zitate beziehen sich, soweit nicht anders angegeben, auf die Strichfassung der Inszenierung in der Bibliothek des Bayerischen Staatsschauspiels: Goethe, Faust.

⁶²³ Mertz, Theater, S. 147.

emigriert und hatte dort am Züricher Schauspielhaus als Schauspieler und Regisseur gearbeitet. Eva-Ingeborg Scholz spielte das Gretchen, Lina Carstens Marte Schwertlein.

Die Bilder der Produktion zeigen einen spielerischen Mephistopheles, dessen Körperlichkeit in der Tat sehr an Kortner erinnert, einen „Satanle von Nestroy [...] lustig und wirksam“⁶²⁴. Die Bilder zeigen Paryla mit vorgestelltem, angewinkeltem Bein, was eine tänzerische Leichtigkeit betont. Der daraus resultierende Eindruck einer spielerischen Leichtigkeit wird mit einem mit Federn geschmückten Hütchen betont, das Paryla locker auf dem Kopf sitzt und das ihm viel zu klein ist.

Parylas Mephistopheles erschien dem Kritiker als „impertinenter, gefährlich subaltern erscheinender kleiner Schurke [...]“⁶²⁵.



Abbildung 8: Faust, Walpurgisnacht

Einem spielerischen leichten Mephistopheles gegenüber steht ein in Schwarz gehaltener Faust, der eine schwarze Lederweste trägt und der im Vergleich auch nach seiner Verwandlung wenig vital, aber ernst wirkt. Diese Grundhaltung erzeugte den Eindruck eines im Inneren Fausts vor

⁶²⁴ Wolfgang Drews, Hannoversche Zeitung, 18.12.1956.

⁶²⁵ George Slmony, Abendzeitung, 13.12.1956

sich gehenden Konflikts. „Ich gestehe noch nie Fausts innere Tragik, basierend auf geistiger Verzweiflung, so dicht und zwingend dargestellt gesehen zu haben, wie diesmal“, schrieb Hanns Braun in seiner Kritik.⁶²⁶

Die Kostüme aller Beteiligten erscheinen zeitlos, lediglich Attribute wie die Degen, die Faust und Mephistopheles tragen, sind historisierende Elemente.

Für das Bühnenbild zeichnete Caspar Neher (1897 – 1962) verantwortlich, durch seine Zusammenarbeit mit Brecht vor 1933 bereits so etwas wie eine Legende.⁶²⁷ Das Staatsschauspiel musste zwei Tage schließen, als *Faust* in die Endproben ging und ein Blick in den technischen Ablaufplan⁶²⁸ lässt bereits erahnen mit welchem technischen Aufwand gearbeitet wurde. Wie komplex die technischen Umbauten waren, lassen bereits die Anweisungen für die „Zueignung“ und den „Prolog im Himmel“ erahnen:

„Kuppel hängt in Höhe über Hauptvorhang, der 4.50 hoch ist.

Verwandlung:

Rupfenvorhang [d.i. der Hauptvorhang der Inszenierung] wird transparent, dahinter wird die Zueignung (Seite 3 – 4) gesprochen.

Verwandlung:

Rupfenvorhang wird zur Seite gezogen, dahinter wird der zweite eiserne Vorhang sichtbar, rechts die Tür des eisernen Vorhangs, davor ein Tisch 2.50 lang, rechts und links an den Schmalseiten je ein Stuhl. [...]

Verwandlung:

Der eiserne Vorhang geht hoch

Versenkung wird hochgefahren, die Bühne dreht, während der Zeit Musik.

Prolog im Himmel (Seite 9 – 12)

Engel fahren auf dreieckigen Sockeln, die in sich drehbar sind, ein.

Frontale Seite der sprechende Engel, an einer Seite, jeweils ein kaschierter Engel, der sich bereits in dem neu ankommenden Engelwagen spiegelt. [...]

Mephisto steht auf dem Sockel in der Versenkung wird hochgefahren. [...]

Alleine die technischen Beschreibungen für die Umbauten der Inszenierung umfassen zehn

Seiten. Dazu kommt im Buch der Beleuchtung die entsprechende Lichtregie.

⁶²⁶ Süddeutsche Zeitung, 13.12.1956.

⁶²⁷ .Zu Neher: Tretow/Gier, Neher.

⁶²⁸ Durchschlag im Inspektionsbuch.



Abbildung 9: Faust, Prolog im Himmel

Das entscheidende bühnentechnische Element das Neher einsetzte, waren die Drehbühne und die Versenkungen. So wurde beim Umbau auf Fausts „Studierzimmer“ ein Turm aus der Versenkung nach oben gefahren und nach vorne geschoben, ein Wagen mit den Möbeln, einem Stuhl und einem Bett auf die Bühne geschoben. Hinter dem herabgelassenen Ruffenvorhang, der das Bühnenportal nicht vollständig verdeckt, wird nun das Studierzimmer in die Szene „Vor dem Tor“ verwandelt, indem zunächst der Turm nach hinten geschoben und dann die Bühne gedreht wird. Ein „neuer Turm“ wird vorne links herein geschoben.



Abbildung 10. Faust, Osterspaziergang

Dieser kurze Anriss dessen, was an Umbauten auf der Bühne vorgenommen wurde, mag genügen, um zu demonstrieren, wie kompliziert die Bühnenmaschinerie gehandhabt wurde, die Neher für die Inszenierung entworfen hatte. Diesem komplexen technischen Ablauf stand ein für Neher typisches karges Bühnenbild gegenüber: Gemalte Bücherwände, eine Treppe, die ohne Geländer und mit einfachen Holzstufen in einer leichten Wendung von der Eingangstür nach unten führte, ein Sessel, ein Stehpult, ein einfaches Bett und ein Fensterrahmen, der auf einem Ständer stand. Das war Fausts Studierzimmer.



Abbildung 11: Faust, Studierstube

In seiner Anlage war dieses Bühnenbild für Neher typisch, machte sie doch das Artifizielle der theatralen Situation sichtbar. Und auch für den Regisseur Kortner bot dieses Bühnenbild den idealtypischen Hintergrund.⁶²⁹

Herbert Brün lieferte elektronische Musik für die Inszenierung: „Sie verhilft – das ist nicht zu leugnen – den irrealen Szenen zu starken Spannungsmomenten.“⁶³⁰ So wirkte etwa die Walpurgisnacht durch diese „stereophonische Apparatur“⁶³¹ auf den Kritiker besonders eindrucksvoll. „Erstmals erklingt auf einer deutschen Bühne elektronische ‚Musik‘“, stellte er fest.⁶³²

Kortner selbst war in der Produktion zu hören, wenn auch nicht zu sehen. Der Regisseur sprach in seiner unnachahmlichen expressiven, schnarrenden Stimme die „Stimme des Erdgeist!“⁶³³ Kortners Ansatz in seiner Inszenierung den Aspekt der bürgerlichen Tragödie in den Vordergrund zu stellen, führte zu einer Stärkung der menschlichen Aspekte des Dramas

⁶²⁹ Rischbieter, Theater, S. 99.

⁶³⁰ Gerhard Poetl, 8 Uhr Blatt, München, 14.12.1956.

⁶³¹ Ebda.

⁶³² Ebda. Ein Hinweis, dem nachzugehen eine Aufgabe für weitere Untersuchungen wäre.

⁶³³ Eine Aufnahme davon ist im Tonarchiv des Staatsschauspiels erhalten.

gegenüber den Übernatürlichen. Kortner inszenierte „Verstrickungen“.⁶³⁴ Seine Figuren waren „nicht bestimmt durch überweltliches Schicksal, außerweltliche Mächte [...], sondern von den Unstimmigkeiten, Hindernissen, Trübungen, Verstellungen“, stellte Henning Rischbieter fest.⁶³⁵ Brüdern spielte entsprechend nicht „pathetisch donnernd, sondern verzweifelt“, eine „Realistik“ beherrschte das Bühnengeschehen.⁶³⁶

Goethes *Faust* steht als Lesetext wie als Spielvorlage in einer langen Tradition des deutschen Bildungskanons. Auch der Nationalsozialismus bediente sich dieses Kanons, der dadurch kontaminiert wurde. Wie wir aber bereits gesehen haben, gelang es nach 1945 durch eine semantische Trennung in „Kultur“ und nationalsozialistische „Un-Kultur“ den bildungsbürgerlichen Kanon als unbelastet zu betrachten. Eine kritische Überprüfung des Kanons schien damit überflüssig. Kortners Inszenierung von Goethes *Faust* steht exemplarisch für eine unkritische Übernahme eines Programms von Bildungstheater, das Goethes „Faust“ als frei von Ideologie betrachten konnte.

Der Premierenkritiker stellte in seiner Hymne fest: „[...] das Überraschende seiner Faustinszenierung war nicht zuletzt ihre Werktreue.“⁶³⁷

Genau diese „Werktreue“ hätte einer kritischen Bestandsaufnahme dessen, was als Kern deutscher Bildung und Kultur galt und gilt, Platz machen müssen. Selbst der Werktreue – Fanatiker Gustaf Gründgens hatte die Walpurgisnacht seiner Inszenierung 1957 mit einem Atompilz enden lassen⁶³⁸, um einen Bezug zu Wissenschaft und Ethik der Gegenwart zu ermöglichen. Die Inszenierung von Gründgens, die durch ihre durchgreifende Abstraktion ästhetisch, aber nicht durch ihre Haltung zur Ideologie wirkte, erreichte einen normativen Charakter für spätere Faust-Interpretationen.⁶³⁹

Kortner verharrt untypisch vorsichtig in einer zeitlosen Welt, in einer enthistorisierten „Goethe-Sonderwelt“⁶⁴⁰, „er trifft das Herz nicht“, wie festgestellt wurde.⁶⁴¹ Der Erfolg mag ihm Recht gegeben haben, künstlerisch Neuartiges und Hinterfragendes hatte er nicht zuwege gebracht. In Kortners Entwicklung als Regisseur markierten die Inszenierungen am Staatsschauspiel einen Einschnitt: Kortner präsentierte kein Partei nehmendes Theater mehr.⁶⁴²

⁶³⁴ Rischbieter, Theater, S. 99.

⁶³⁵ Ebd.

⁶³⁶ Mahl, Goethes Faust, S. 138.

⁶³⁷ Hanns Braun, Süddeutsche Zeitung, 13.12.1956.

⁶³⁸ Mertz, Theater, S. 133.

⁶³⁹ Bayerdörfer, Streiflichter, S. 7.

⁶⁴⁰ Schmidt, Goethes Faust, S. 316. Schmidt hat diese Haltung als eine der drei Tendenzen der Faust-Interpretation nach 1945 bezeichnet. Daneben gebe es noch die christliche Deutung und Identifizierung von Faust als Verbrecher, ebd.

⁶⁴¹ Franz Rappmannsberger, Theaterrundschau, 1.2.1957.

⁶⁴² Rischbieter, Kortner, S. 76.

Wolfgang Drews befand denn auch konsequent: „Eine Vision aus den Tiefen des Buches zu theatralischem Leben erlöst, aus der Tiefe der irdischen Hölle in ein mittelalterlich-gegenwärtiges Märchenland gehoben.“⁶⁴³



Abbildung12: Faust, öffentliche Probe

⁶⁴³ Wolfgang Drews, Hannoversche Zeitung, 18.12.1956.

4.2.4 Alois Johannes Lippl *Die Pfingstorgel* 1951

Am 1. August 1951 hatte eine Produktion von Alois Johannes Lippl *Die Pfingstorgel*, eine „Moritat aus dem Gäuboden“⁶⁴⁴, Premiere. Das Stück hatte zwischen 1933 und 1937, von Walther Brüggmann inszeniert, bereits über 100 Mal auf dem Spielplan des Staatsschauspiels gestanden. Nun nahm der Autor selbst die Neuinszenierung vor. Das 1932 entstandene Stück, das aus vierzehn Bildern besteht, die durch sieben Moritatengesänge unterteilt werden, erzählt eine Geschichte aus dem Leben der Bauern. *Die Pfingstorgel* ist Teil einer Trilogie zu der *Der Holledauer Schimmel* und *Die Apostelwascher* gehören. Formal steht es in der Tradition des Volksstückes eines Ludwig Anzensgruber. Nicht die sozialkritische Betrachtung steht im Vordergrund, sondern die Verbindung von Mensch, sozialen Beziehungen und lokalem Milieu.⁶⁴⁵ Die Moritat als dramaturgisches Element gibt dem Stück zusätzlich den Charakter einer ländlichen Jahrmarktssituation, wie sie für Moritatenlieder im 19. Jahrhundert typisch war.

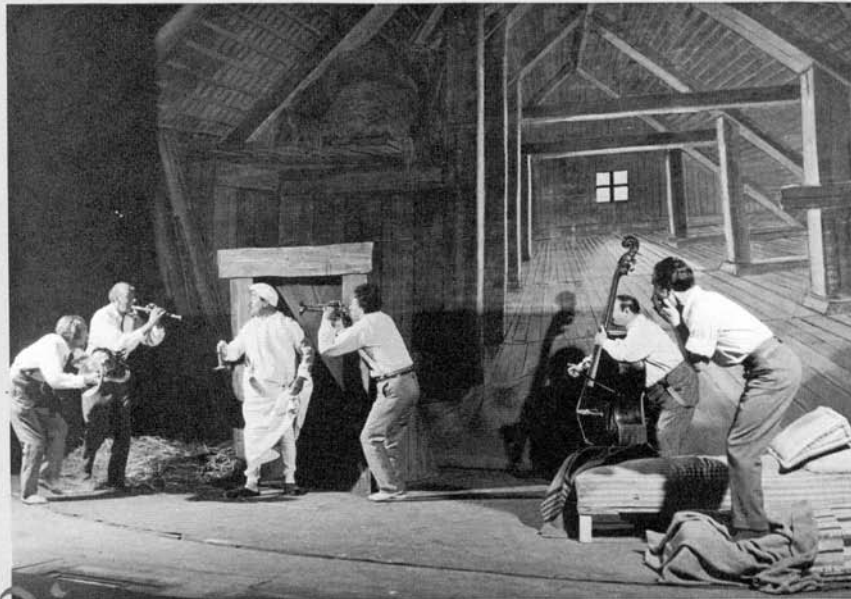
Dargestellt wird die Geschichte einer Gruppe von fahrenden Musikanten um deren Anführer Bartholomäus Flohreiter und der Konflikt mit den geizigen Bewohnern des Dörfchens Maut, in erster Linie mit deren Bürgermeister Nikolaus Zirngibl. Der Sohn des Musikanten Flohreiter, Ambros, verliebt sich in die Tochter des Bürgermeisters, Gertrud. Eine Verbindung zwischen beiden scheint aufgrund der unterschiedlichen sozialen Herkunft ausgeschlossen. Die fahrenden Musikanten werden als moralisch fragwürdig diffamiert. Eine Kirchenorgel, die die Musikanten aufgrund einer Wette dem Dorf stiften, steht als Sinnbild für deren Zugehörigkeit zur ländlichen Gesellschaft und ermöglicht gleichzeitig dem Musiker, die Bauerntochter zu heiraten. Zum glücklichen Ausgang gehört, dass sich herausstellt, dass Ambros Flohreiter aus einer Bauernfamilie stammt.

Alois Johannes Lippl inszenierte sein eigenes Stück ungekürzt in einem Bühnenbild von Ludwig Hornsteiner. Dieser entwarf eine Bühne die mit wenigen Möbeln und Utensilien ausgestattet von bemalten Prospekten abgeschlossen wurde. Die Musik zum Stück komponierte Karl List, der auch die musikalische Leitung hatte.

⁶⁴⁴ So lautet der Untertitel.

⁶⁴⁵ Hein, Formen, S. 497.

BAYERISCHES STAATSSCHAUSPIEL



ADOLF LALLINGER, GERT HARSDORFF, ALFRED PONGRÄTZ, HEINZ LEO FISCHER, WILLY RÖSNER, HANS BAUR

Die Pfingstorgel

EINE BÄIRISCHE MORITAT
VON ALOIS JOHANNES LIPPL
MUSIK: KARL LIST
INSZENIERUNG: ALOIS JOHANNES LIPPL
BÜHNENBILD/KOSTÜME: LUDWIG HORNSTEINER
MUSIKALISCHE LEITUNG: KARL LIST



HANS BAUR, ELFRIEDE KUZMANY

FOTO: TH. HUSTER

Abbildung 13: Plakat zu Die Pfingstorgel

Bereits bevor sich der Vorhang über der ersten Szene hebt, wird das Thema des Stückes dem Zuschauer präsentiert: Der Geiz. Ein Moritatsänger (Wolfgang Büttner) und seine Nachsängerin (Lina Carstens) treten vor den Vorhang und singen begleitet von einer Drehorgel „mit einer leierigen ausgeklapperten Melodie“ (S. 7) und den Instrumenten der fünf Musikanten „Streichbaß, Geige, Klarinette, Trompete und Waldhorn“ (S. 7).⁶⁴⁶

„Hört, ihr Männer, Fraun und Kinder,
was wir euch berichten heut!
Hört, ihr Ochsen, Küh und Rinder,
und ihr andern, bessern Leut!“ (S. 7)

Nach dieser Moritat hebt sich der Vorhang zum ersten Bild und die Zuschauer befinden sich in der Küche eines bayerischen Dorfwirtshauses, ein „großer Herd, über und über voll mit Häfen und Pfannen.“

In diesem ersten Bild werden im Stil einer Exposition die Grundprobleme des Stückes benannt, ohne dass sich daraus bereits Handlungszwänge ergeben. Der Hausl (Ernst Barthels) erzählt der Köchin (Liane Kopf), in die er verliebt ist, von der Hochzeitsfeier und dem geizigen Bürgermeister von Maut: „Seit drei Stunden sitzt er vor oan Krügel Bier.“ (S. 13) und „Net amal a Orgel habns in eahnana Kirch!“ (S. 13)

Im zweiten Bild, das den Saal im Wirtshaus „gravitatisch, feierlich“ (S. 15) zeigt, wird Ambros Flohreiter (Hans Baur) vorgestellt und man sieht Gertrud Zirngibl (Elfriede Kuzmany), die ihn beobachtet. Flohreiter singt das Lied vom „Oanschichtigsein“, von der Einsamkeit (S.16), begleitet von seinem Vater Bartholomäus (Willy Rösner) und den Musikanten (Gert Harsdorff, Heinz Leo Fischer, Adolf Lallinger).

Bild 3 ist vom Regisseur Lippl als eigenes Bild von Bild 2 abgetrennt worden, so dass in der Inszenierung 15 Bilder statt 14 zu sehen waren. Bild 3 der Inszenierung zeigt die Verköstigung der Musikanten durch den Wirt und den offensichtlich verliebten Ambros. Schließlich treffen sich in Bild 4 Gertrud und Ambros im Wirtshausgarten und gestehen sich ihre Liebe.

Währenddessen wird im Saal ihr Vater (Wastl Witt) von jungen Leuten „ausgesungen“ (Bild 5) und wegen seines Geizes in einem Lied verspottet. Zirngibl verlässt die Hochzeit. Auf dem Weg nach Hause teilt Gertrud ihrem Vater mit, dass sie nicht den für sie vorgesehenen Sedelbauern, sondern Ambros heiraten will. Zirngibl reagiert autoritär: „Dir wird i zoagn, wer Herr ist! Weiter!“ (S. 30)

Nach dieser Exposition, die Konstellation und der Konflikt sind beschrieben, folgt nun die zweite Moritat, sich dem Thema Liebe widmet.

⁶⁴⁶ Alle Zitate aus dem Stück: Lippl, Pflingstorgel.

Im siebten Bild, das auf dem Getreideboden des Wirtshauses spielt, kommt nun die Handlung in Gang. Die Musikanten schlafen, nur Ambros liegt wach. Sein Vater erwacht und Ambros bekennt, nicht mehr wandernder Musikant sein zu wollen, sondern „a Hoamat!“ zu wollen (S. 32): „Jedesmal wann i an an Bauernhof vorbei kimm, nachha gibt's mir an Riß.“ (S. 33). Bartholomäus offenbart darauf hin Ambros, „Alsdann muaß ich dir was sagn“ (S. 34), dass er von einer Bauernfamilie abstammt, die er wegen einer „Städterin“ (S.34) verlassen habe: „Dös mit dem Bauern, dös kommt bei dir net aus der Luft gflogn – dös – dös steckt bei dir einwendig drin – da kannst nix dafür. – Dös is a so.“ (S. 34)

Als Ambros schließlich von seiner Liebe zu Gertrud berichtet, beschließen die Musikanten nach Maut zu gehen und Ambros bei einem Heiratsantrag zu helfen.

Die im 8. Bild gezeigte Gemeinderatssitzung von Maut, auf der Zirngibl vergebens für eine Orgel für die Gemeindekirche wirbt, wird unterbrochen durch die Nachricht, dass vor Zirngibls Haus Musikanten seien. Der gesamte Gemeinderat geht zu Zirngibls Hof.

Auf Zirngibls Hof (9. Bild) versucht Ambros Flohreiter vergebens, um die Hand Gertruds anzuhalten. Zirngibl ist nicht bereit, seine Tochter einem „Zigeuner“ (S. 50) zu geben und „an windigen, zugelaufenen Musikanten“ (S. 50) als Bauer auf seinen Hof zu lassen. Die Situation spitzt sich zu als Bartholomäus Flohreiter für seinen Sohn und seinen Berufsstand eintritt und Zirngibl die Musikanten darauf hin verdächtigt, den Opferstock der Kirche ausgeraubt zu haben, der allerdings aufgrund des Geizes der Gemeindemitglieder leer ist.

„[...] ehnder steht a Orgel in der Kirch, als daß dein Bua mein Tochter kriagt“, schließt Zirngibl schließlich und, als Bartholomäus nachfragt, bekräftigt er noch einmal: „Dös is mein Bauernwort!“ (S. 52) Damit erreicht das Stück seinen dramatischen Höhepunkt. Der Zuschauer ahnt, was diese Festlegung für Konsequenzen hat.

Nach dem Abgang der Musikanten erkennt einer der anwesenden Gemeinderatsmitglieder, der Hofbesitzer Emmeran Flohreiter (Franz Fröhlich), dass er der Bruder von Bartholomäus und der Onkel von Ambros ist.

Das 10. Bild zeigt eine nächtliche Versammlung der „Fahrenden“ auf einer Waldwiese: Pfannenflicker, Körblzäuna⁶⁴⁷, Scharfschleifer und fahrende Musikanten haben sich auf Antrag Bartholomäus Flohreiters versammelt. Um dem Vorwurf des Diebstahls entgegen zu treten und die Ehre der fahrenden Leute zu wahren, schlägt Flohreiter vor, den Bürgern von Maut eine Orgel zu stiften. Dieser Vorschlag wird ohne Diskussion angenommen und eine Sammlung verabredet.

Inzwischen wird auf dem Hof der Flohreiters darüber diskutiert, was mit dem verlorenen Sohn und Bruder Bartholomäus und dem Enkel und Neffen Ambros geschehen soll. Die alte Bäuerin

⁶⁴⁷ Bayerisch: Korbflechter.

Apollonia Flohreiter (Franziska Liebing), die im Austragshäusl lebt, ermahnt ihren Sohn, der keine Nachkommen hat, Ambros zum Erben zu bestimmen, weil man sicherstellen müsse, dass der Hof erhalten bleibe: „Der Bauer muaß allerweil hundert Jahr länga denka, als er lebt.“ (S. 63) Emmeran Flohreiter stimmt zu und beschließt mit Ambros zu reden. Auch Gertrud wird eingeweiht.

Die fünfte Moritat, die nach dieser Szene geboten wird, macht die Funktion der vorangegangenen Szene deutlich: „Wir verlassen diese Stätte, wo das Schicksal sich gewandt [...].“ (S. 65)

Einer bunten Szene mit Marktleuten und Bauern auf dem „Jahrmart zu Niederndorf“ (13. Bild), auf dem sich Gertrud und Ambros treffen, folgt eine Szene vor dem Dorf (14. Bild), das zunächst die Musikanten zeigt, die eine Orgel gekauft haben und nun deren Aufstellung besprechen. Die Musikanten gehen ab und nun treten Ambros und Gertrud auf, die auf Emmeran treffen, der Ambros den Hof übergibt. Damit ist die Liebeshandlung zwischen Gertrud und Ambros gelöst.

„Ambros: An Hof! – Bauer sein! – Rösser haben! – Troad⁶⁴⁸ haben! – Mei, Gertrud – wann jetzt net so viel Leut da waarn, nachha taat ich dir direkt a Bußl gebn.

Gertrud: Dös kannst so auch tun; ich genier mich net!

(Sie fällt ihm um den Hals)

Ambros: Gertrud!

Gertrud: Ambros!

Ambros: Ich woaß net aus vor Freud!

Gertrud: Na geh ma halt auf a Bier!“ (S. 82)

Nachdem sich die beiden Liebenden gefunden haben, folgt im 15. Bild die Aufstellung der Orgel am Morgen des Pfingstsonntags. Böllerschüsse und ein Aufmarsch von Vereinen anderer Dörfer, die zur Orgelweihe gekommen sind, wecken Bürgermeister Zirngibl und die Dorfbewohner. Als dieser sieht, dass die Musikanten um Bartholomäus Flohreiter ihren Teil der Absprache erfüllt haben, muss nun auch Zirngibl sein Wort halten und der Hochzeit von Gertrud und Ambros zustimmen. Erst danach erfährt er, dass Ambros Bauer ist. Das Stück endet mit diesem Bild, das die Kirche, den Aufmarsch von Vereinen mit Musik und allen Akteuren zeigt.

Lippl verfasste 1932 ein Stück mit einer scheinbar naturalistischen „Phantasie-Bauernwelt“.⁶⁴⁹ Er schildert die Atmosphäre eines letztlich idyllischen Landlebens ohne auf tiefer gehende soziale Konflikte einzugehen und auch ohne ein der Realität entsprechendes Bild des Lebens auf dem Land zu schildern. So fehlen in seinem Stück wichtige Personengruppen wie Lehrer und Pfarrer,

⁶⁴⁸ Bayerisch: Getreide.

⁶⁴⁹ Rösner, Lippl, S. 67.

obwohl das Stück eine Kirchenorgel zum Thema hat.⁶⁵⁰ Das Leben auf dem Dorf besteht ausschließlich aus Bauern. Auch der Wirt, bei dem im ersten Bild die Hochzeit stattfindet, hat einen Getreidespeicher, ist also auch Bauer. Gegen diese stilisierte Welt der Bauern stehen die fahrenden Händler und Musikanten und die Stadt als Gegenwelten. Weder eine Verbindung zwischen Bauer und Musiker noch zwischen Bauer und Städterin ist denkbar. Diese heile, in sich geschlossene Welt, wird auch durch die dramatische Handlung nicht zerstört. Zwar wird der Bürgermeister Zirngibl am Ende vor vollendete Tatsachen gestellt, das System aber, das er vertritt, bleibt stabil. Ambros ist bäuerlicher Abstammung und Erbe eines Hofes und somit als Ehemann akzeptabel. Die Tochter Gertrud ist nicht mit Ambros davon gelaufen, sondern unterwirft sich der väterlichen Autorität und Mentalität, indem sie hilft, Ambros zu einem Bauern zu machen. Und Zirngibl selbst steht zu seinem Bauernwort, seine Tochter einem Musikanten zu geben, um danach dafür mit einem Bauern als Schwiegersohn belohnt zu werden.

Auch die Figuren bleiben in ihren Charakterzuschreibungen konsistent. Bereits in der ersten Moritat wird der Geiz gegeißelt, und der personifizierte Geiz ist die Figur des Zirngibl. Die Figur aber macht keinerlei Wandlung durch, sie findet am Ende nicht zu einer moralischen Besserung. Auch die anderen Figuren bleiben in ihren Werten und Ansichten stabil. Einzig der Dialog zwischen Apollonia und Emmeran Flohreiter über die Hofnachfolge im 11. Bild stellt so etwas dar wie eine aus einem Dialog resultierende Umorientierung einer Figur und eine daraus folgende Handlungsmotivation.

Die Handlung des Stückes verläuft dramaturgisch in extrem geraden Bahnen. Keine einzige überraschende dramatische Wendung wird aufgebaut. Alle Handlungen, die dem Stück Spannung verleihen könnten, werden vorher sorgfältig angekündigt. Dramatische Spannung etwa durch Wissensrückstand der Zuschauer kann so nicht entstehen. Der Wissensvorsprung der Zuschauer ist so eindeutig und einseitig gegen die Figur des Zirngibl gerichtet, dass man annehmen muss, Lippl habe die Zuschauer zu Komplizen der Musikanten machen wollen. Nun ist das dramaturgische Prinzip, eine Person am Ende der Lächerlichkeit preiszugeben, nicht neu. Lippls konsistentes Konzept aber verhindert genau das. Dadurch, dass die Figur des Zirngibl am Ende in ihren Ansichten und Haltungen unversehrt bleibt, verpufft die dramatische Spannung vollständig in ein harmloses Nichts. Das von Lippl präsentierte Stück soll eine Moral verkünden, das macht schon der Untertitel „Moritat“ deutlich. Lippls Moral aber bleibt fragwürdig. Wenn es der Geiz ist, den er angreift, dann bleibt der Geizige am Ende unbelehrt. Er hat am Ende das was er wollte: Eine Orgel, die er nicht bezahlen muss und einen Schwiegersohn, der materiell und sozial akzeptabel ist.

⁶⁵⁰ Ebda., S. 76.

Im Zentrum des letzten Bildes steht die Dorfkirche. Um diese Kirche dreht sich das ganze Stück. Vom ersten bis zum letzten Bild ist die Handlung mit der Aufstellung einer Kirchenorgel verknüpft. Die Orgel steht als Sinnbild dafür, dass der Glaube der Dorfbewohner von Maut nicht mehr ein gelebter Glaube ist, sondern nur noch eine Tradition. Der leere Opferstock für die Kirchenorgel, in dem sich nur Knöpfe befinden, ist ein Symbol für diese Haltung. Damit wird nebenbei ein wichtiger Aspekt von Lippls Denken sichtbar: Der Glaube muss gelebt und mit Inhalt gefüllt werden. Er darf nicht nur als Schein betrieben werden.

Lippls Moritat ist ein Volksstück „über das Volk“ und „für das Volk“. In diesem Sinne ist es „Volks theater“.⁶⁵¹ Lippl schreibt über eine bäuerliche Welt, der er offensichtlich verbunden ist. Satirische oder kritische Elemente fehlen völlig. Dialekt und Traditionen wie das Aussingen und die dörfliche Feste werden als Kolorit benutzt, um diese Welt als intakt zu zeigen. Einem städtischen Publikum diese Welt zu präsentieren hat gleichzeitig etwas Anachronistisches, wird doch die städtische Welt im Stück als Gegenwelt präsentiert. In diesem Kontext muss der Versuch einem städtischen Publikum ländliches Leben als Idyll zu präsentieren, weniger als „Volks theater“ im Sinne von eigentümlichem Interesse des Volkes⁶⁵², denn als der Versuch interpretiert werden, dem Publikum ein pädagogisches Programm im Sinne von „Bildungstheater“ zu präsentieren. Diesen Ur-Konflikt von „Volks theater“, die Diskrepanz von Inhalt und Form⁶⁵³, kann auch Lippl nicht lösen. Gleichzeitig läuft das Stück Gefahr durch die Idealisierung bäuerlichen Lebens einer „Blut und Boden Mystik“ das Wort zu reden.⁶⁵⁴ Wenn der Wunsch Bauer zu sein, offensichtlich geradezu genetisch veranlagt ist, „dös steckt bei dir inwendig drin“ (S. 34), der Bestand des Hofes sich über die Erhaltung der Erbfolge definiert (S. 65) und es ausgeschlossen scheint einen Nicht-Bauern in die bäuerliche Welt einzulassen, dann klingen durchaus problematische Züge des Stückes an.

Lieder und Musik spielten im Volks theater traditionell eine große Rolle, und auch in Lippls Stück finden sich in die Handlung integrierte Musik und Lieder, aber auch begleitende und kommentierende musikalische Elemente, wie die Moritaten.

Der von Lippl präsentierte Theaterabend teilt alle Elemente eines volkstümlichen Theaters, das ein glättendes und idealisiertes Bild einer ländlichen Gesellschaft zeigt und das in seiner Ausrichtung einem Verständnis von „Volks theater“ von Zeitgenossen Lippls wie Ödön von Horváth (*Geschichten aus dem Wiener Wald*, 1931), Carl Zuckmayer (*Der fröhliche Weinberg*, 1925), Marieluise Fleisser (*Pioniere in Ingolstadt*, 1929) oder Bertolt Brecht (*Die Kleinbürgerhochzeit*, 1926)

⁶⁵¹ „Volks theater als Intention.“ Der institutionelle Aspekt der ebenfalls im Begriff „Volks theater“ steckt ist damit natürlich nicht erfüllt. Arntzen, Komödie, S. 12.

⁶⁵² Wie auch immer man den Begriff „Volk“ überhaupt definieren möchte.

⁶⁵³ Hein, Formen, S. 491.

⁶⁵⁴ Haida, Komödien, S. 45 – 66.

diametral entgegen steht und das sich auch scharf von Autoren wie Ludwig Thoma oder Josef Ruederer in ihrer „satirisch-kritischen Abbildung sozialer Grundverhältnisse“ abgrenzt.⁶⁵⁵ Lippels Eher steht Lippl in seiner Anlehnung von Konzepten Anzengrubers und in enger Nachbarschaft zu Richard Billinger in der Tradition eines Volkstheaters, das sich seit den fünfziger Jahren vor allem im Fernsehen ein breites Publikum eroberte.⁶⁵⁶

Lippl bietet das Konzept eines Bildungstheaters in einem bayerischen Geist, der eine scheinbar naturalistische, in Wahrheit aber geglättete heile, etwa derbe Welt der Bauern behauptet, in der einzig Liebe, Ehre, Tradition und Gehorsam eine Rolle spielen. Dieses Konzept muss vor dem Hintergrund der sich dynamisch verändernden bayerischen Gesellschaft als konservativ-restaurativ erscheinen.

Die rein bäuerliche Welt, die Lippl den Zuschauern präsentierte, weist keine tieferen sozialen Brüche und Konflikte auf. Im Gegensatz zu Volkstheaterautoren wie Horvath, Fleisser, Zuckmayer oder Brecht will Lippl eine in sich intakte Welt zeigen. Wo diese Autoren aus der sozialen Vielschichtigkeit des Personals ihre dramatische Spannung bezogen, betont Lippl die Einschichtigkeit. Diese Einschichtigkeit verhindert Brüche und Konflikte. Sich über seine Protagonisten lustig zu machen, ist aus diesem Kontext ebenfalls undenkbar. Lippels Blick auf die bäuerliche Welt geht in eine idealisierte Vergangenheit und nicht auf eine Gegenwart oder Zukunft. Die Aussage des Stückes befördert eindeutig das Bild der „guten alten Zeit“, an dem man sich orientieren soll. Dabei verdeckt seine dramatische Harmlosigkeit die hinter der Fassade des Volksfestes liegenden Blut und Boden Konnotationen. Die erfolgreiche Wiederansetzung des Stückes nach 1945 zeigt wie sehr das Publikum noch in den Begrifflichkeiten der Zeit vor 1945 dachte und wie wenig man Determination und Reinheit als problematisch begriff.

Künstlerisch wurde der Produktion lediglich „Gartenlaubennähe“ bescheinigt⁶⁵⁷ und zu wenig Distanz des Regisseurs Lippl zum Autor Lippl bemängelt.⁶⁵⁸

Die Ansetzung von Lippels *Pfingstorgel* sollte sich im Laufe des Sommers 1951 zu einem Skandal ausweiten, der auch den Bayerischen Landtag beschäftigte.⁶⁵⁹

Damit wird wiederum die extreme Verschränkung von künstlerischem mit dem politischen Denken am Bayerischen Staatsschauspiel sichtbar. Fast notwendig landet Lippels künstlerische Arbeit im Feld der politischen Diskussionen.

⁶⁵⁵ Hein, Formen, S. 502f.

⁶⁵⁶ Schmitz, Volksstück, S. 12f. Am 27. Oktober 1953 war Willy Millowitsch in einer rheinischen Version von Karl Bunjes' „Der Etappenhase“ erstmals in einem „Volksstück“ im Fernsehen zu sehen.

⁶⁵⁷ Hanns Braun, Süddeutsche Zeitung, 3.8.1951.

⁶⁵⁸ Ebda.

⁶⁵⁹ Siehe Kapitel Christliche Kulturpolitik.

4.3. Kunst-Inseln am Bayerischen Staatsschauspiel

Das Verständnis von Aufgabe und Funktion von Kunst und Künstler in den fünfziger Jahren steht im Kontext mit der semantischen Umdeutung von Kultur, die ich im Kapitel Bildungstheater beschrieben habe. Die semantische Trennung der Begriffe Kultur und Zivilisation hatte in Deutschland eine Trennung von Kunst und Politik durch kulturpessimistische Theoretiker zur Folge. Zivilisation stand für konservative Autoren der Weimarer Republik wie Oswald Spengler, Ernst Jünger, Möller van den Bruck, Thomas Mann oder Carl Jaspers in der Tradition von Schopenhauer, Wagner und Nietzsche für die moderne Welt der Geldwirtschaft, des Erwerbsmenschen.⁶⁶⁰ Der auf Geldwirtschaft basierende Staat war Teil der Zivilisation und die Demokratie Ausdruck einer abzulehnenden Moderne. Das ideale Gegenbild, das dem deutschen Geist entspricht, so diese Autoren, lag im seelischen, nicht-materialistischen, in der Kultur. Zivilisation und damit der demokratische Staat und Deutschtum wurden zu Gegensätzen erklärt, wie das etwa Thomas Mann in seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* tat. Für Mann war es der „aus Feigheit viel verleugnete, bestrittene und dennoch unsterbliche Gegensatz von Musik und Politik, von Deutschtum und Zivilisation.“⁶⁶¹ Der Künstler als Teil der Kultur musste daher notwendig unpolitisch sein. Die Kunst behauptete einen nichtpolitischen, autonomen Status gegenüber dem Staat, der Demokratie. Thomas Manns Begriff des Unpolitischen ist mustergültig für die Haltung konservativer Intellektueller am Ende der Monarchie zu Beginn der Weimarer Republik.⁶⁶² Die von Mann vorgenommene strikte Trennung von Kunst und Politik als den völlig getrennten Bereichen Nation und Staat zugeordnet, diente in der Weimarer Republik auch als Muster für den Konservatismus und zur Ablehnung der Republik als Staatsform. Während Thomas Mann in den 1920er Jahren angesichts der Erfolge der NSDAP seine Meinung revidierte und die Republik, etwa in seiner Rede *Von deutscher Republik*, 1922, als Identifikationsmodell für die Nation betrachtete, behielt das Muster vom unpolitischen Künstler als Paradigma des Konservatismus der Weimarer Republik seinen Bestand. Der Nationalsozialismus betrachtete als Ideologie notwendigerweise auch die Kunst und den Künstler als politisch. Einen unpolitischen Künstler konnte es im nationalsozialistischen System nicht geben. Das Ineinanderfallen von Volksgemeinschaft und Staat hatte semantisch auch Berührungen von Kultur und Zivilisation zur Folge. In konsequenter Anlehnung an die Muster der konservativen Kunsttheorie wurde auch deshalb nach 1945 die nationalsozialistische

⁶⁶⁰ Zum Folgenden: Clason, Schlagworte.

⁶⁶¹ Mann, *Betrachtungen*, S. 32.

⁶⁶² Reinhard Mehring hat zuletzt herausgearbeitet, dass Mann „offen für die geschichtlichen Entwicklungen“ gewesen sei, also nicht als klassisch reaktionär oder konservativ betrachtet werden könne. Mehring, Mann, S. 163. Mehrings Habilitationsschrift entdeckt Mann als originären politischen Denker des 20. Jahrhunderts.

Kultur als „Unkultur“ bezeichnet.⁶⁶³ Die Autonomie der Kunst feierte unter der „Kenntnis des Abendländischen“⁶⁶⁴ ihre „Auferstehung“⁶⁶⁵.

Das Staatstheater Berlin unter Leitung von Gustaf Gründgens wurde im Nationalsozialismus als „Insel der Kunst“ bezeichnet⁶⁶⁶. Diese Zuschreibung einer staatlichen Institution als Kunstinsel, also als frei von staatlichem Handeln und Einfluss, macht auf mehreren Ebenen die Ambivalenz der Begriffe „Kunst als Insel“, „Insel der Kunst“ oder „Kunstinsel“ deutlich. Gerade in der Behauptung der Isolation von den äußeren, gesellschaftlichen Umständen, wird ein Bewusstsein derselben deutlich und damit die behauptete Trennung als nicht originär, sondern als bewusste Entscheidung interpretierbar. Die Kunstinsel bestand nicht, sie wurde geschaffen. Dass das Berliner Staatstheater frei von politischen Einflüssen war, wird niemand ernsthaft behaupten. Die These vom unpolitischen Künstler, vom unpolitischen Theater wird damit aber zu einem Argumentationsmuster und ist nicht mehr Idee. Die Kunstinsel erhält damit eine Brücke zum politischen Festland, die es nach Manns Auffassung nicht geben dürfte.

Nach 1945 zogen sich viele Theaterschaffende auf dieses scheinbar isolierte Kunsteiland zurück. Gerade die politische Inanspruchnahme der Kunst durch die nationalsozialistische Ideologie konnte als Beispiel dafür gelten, dass Kunst und Politik zwei getrennte Welten sein mussten, dass Kunst vollständig autonom von der Politik sein musste. Dazu kam, dass die persönlichen Biographien vieler Künstler eng mit dem Nationalsozialismus verwoben waren, was zur Folge hatte, dass ein Rückzug aus der Sphäre der Politik und der breiten Öffentlichkeit auch aus biographischen Gründen geboten schien.⁶⁶⁷ Eine Ausnahme boten die Regisseure, die bereits vor 1933 für eine notwendige Verbindung von Politik und Kunst eintraten. Für Westdeutschland war das vor allem Erwin Piscator, der, aus dem Exil zurückgekommen, sein Konzept des politischen Theaters konsequent weiter verfolgte und 1963 mit der Inszenierung von Rolf Hochhuts *Der Stellvertreter* an der Freien Volksbühne Berlin für den großen politischen Skandal des deutschen Theaters nach 1945 sorgte.

Die Mehrzahl der Theaterkünstler der 50er Jahre war, wie die Mehrzahl der Bevölkerung, politisch kaum aktiv⁶⁶⁸. Die Frage nach Versuchen unmittelbarer gesellschaftlicher Analyse oder Wertung auf der Bühne stellte sich nicht. Dem künstlerischen Credo stand eine politische

⁶⁶³ Bolleneck, *Bildung*, S. 204.

⁶⁶⁴ Ebda., S. 303.

⁶⁶⁵ Theodor Adorno veröffentlichte seine kritischen Betrachtungen über die Kultur in Deutschland nach 1945 unter dem Titel „Auferstehung der Kultur in Deutschland?“ mit einem deutlichen Fragezeichen. Er warnte darin gerade vor der Tendenz der „Verinnerlichung“. Adorno, *Auferstehung*, S. 469.

⁶⁶⁶ Wille, *Moderne*, S. 37.

⁶⁶⁷ Martin Heidegger und Carl Schmitt stehen als Beispiel für Intellektuelle, die sich nach 1945 auf ihre philosophischen Inseln zurückzogen, fern der Öffentlichkeit.

⁶⁶⁸ Eine Ausnahme bilden die Gegner einer atomaren Bewaffnung unter denen es viele Theatermitglieder gab. Mertz, *Theater*, S. 90.

Meinungsäußerung auf der Bühne fern, die Unvereinbarkeit von Politik und Kultur stand immer noch im Raum.

Künstler wie Gründgens, Hilpert und Sellner, die ihre Karrieren in der Weimarer Republik begonnen hatten und im Nationalsozialismus ungehindert hatten fortsetzen können, suchten sich gesellschaftliche Inseln, auf denen sie fernab vom Getöse der Welt ihre Suche nach dem sogenannten „allgemein Gültigen“ durchführen konnten.⁶⁶⁹ Die Orte, die sie für ihre Suche auswählten, sind symptomatisch für dieses Insel-Denken, fernab von der Welt. Gründgens ging zunächst nach Düsseldorf, nicht eben das Zentrum des deutschen Theaterlebens. Hilpert gründete in Konstanz am Bodensee und später in Göttingen seine westdeutsche Alternative zum Deutschen Theater in Berlin. Und Sellner eröffnete in der kleinen Darmstadt seine Bühne für ein „instrumentelles Theater“⁶⁷⁰, seine „Spielinsel“⁶⁷¹.

Die Restauration des Begriffes Kultur hat auch eine Restauration der Inhalte zur Folge. Auf den Kunstinseln wurden nicht die Werte der Zivilisation wie Geld, Recht, Politik verhandelt, sondern die Werte dessen, was man als Kultur betrachtete und das betraf vor allem das Seelisch-Menschliche und nicht das Zivilisatorische. „Heute muss das Theater in erster Linie Seelsorger sein“, meinte Hilpert 1956.⁶⁷² Es ging um die Seele des einzelnen Menschen, nicht um intellektuelle, rationale gesellschaftliche Prozesse. Der Mensch, seine moralischen Vorstellungen und seine Werte standen im Mittelpunkt der Betrachtung, nicht gesellschaftliche Prozesse. „Es ist Versunkenheit – und Entrücktheit aus allen Zweckzusammenhängen unseres Lebens.“⁶⁷³ Ein wichtiges Element für diese Flucht aus gesellschaftlichen Zusammenhängen auf der Bühne stellte die abstrakte Kunst dar. Diese jeglichem Naturalismus und jeglicher Realität ferne Kunst war der ideale Partner eines Theaters, das sich ebenfalls von der Realität abwenden wollte. Durch die Abstrahierung der Bühnenwirklichkeit wurde auch jeglicher Bezug zur realen Wirklichkeit gekappt. Die Vermittelbarkeit dieser Kunst auf der Bühne stellte kein Problem dar, orientierte sie sich doch an den Konzepten der klassischen Moderne, die bereits seit den 20er Jahren breiten Publikumsschichten bekannt war und nun auch im Theater Einzug hielt.⁶⁷⁴ 1955 fand die Documenta, eine Ausstellung der Gegenwartskunst, zum ersten Mal statt.⁶⁷⁵ Die abstrakte Kunst

⁶⁶⁹ Mertz, Theater, S. 123.

⁶⁷⁰ Günther Rühle machte deutlich, dass Sellners Konzept des instrumentellen Theaters nicht neu war, sondern bereits 1942 in der Hitlerjugend-Zeitschrift „Wille und Macht“ von Sellner „vorformuliert“ worden war. Rühle, Blick zurück, S. 32.

⁶⁷¹ Sellner, zitiert bei Mertz, Theater, S. 13.

⁶⁷² Hilpert, Das Theater, S. 33.

⁶⁷³ Hilpert, Probleme des heutigen Theaters, S. 92. Hilpert veröffentlichte diesen Vortrag in einem Band unter dem Titel „Gedanken zum Theater“, der 1951 erschien. Dieser Band versammelt Aufsätze und Reden aus der Zeit zwischen 1932 und 1950. Die Beiträge des Bandes, die vor 1945 entstanden waren, waren teilweise bereits 1944 unter dem Titel „Formen des Theaters“ erschienen. Hilpert nahm an einigen Stellen dieser Texte Eingriffe vor, die diese Beiträge von den Zeitbezüge der Zeit vor 1945 reinigten.

⁶⁷⁴ Maset, Zwischen Tradition und Neubeginn, S. 103.

⁶⁷⁵ Ebda., S. 107.

wurde „zum Ausweg aus dem Konkretismus der Trümmerlandschaft“⁶⁷⁶ und war damit der ideale Begleiter der Kunst-Insulaner auf dem Theater.

Die „Bühnenscheibe“ von Heinrich Koch, die als Spielfläche isoliert auf der Bühne stand, gehörte dazu ebenso wie die abstrakten Bühnenbilder von Hans Mertz.⁶⁷⁷

Welche Deutungsangebote Theater machte, das sich einem Kunst-Insel-Denken verschrieben hatte, soll anhand von zwei Inszenierungen am Bayerischen Staatsschauspiel deutlich gemacht werden. Rudolf Sellners Inszenierung von *Prinz Friedrich von Homburg* steht bereits in seiner Ansetzung geradezu idealtypisch im Spannungsfeld zwischen Politik und Kunst. Das politisch problematische Stück und ein Regisseur, der sich jeglicher politischer Bezüge entzog. Auch die Inszenierung von Heinz Hilberts *Der Gesang im Feuerofen* als moderne Eröffnungspremiere des neuen Residenztheaters stellt bereits in ihrer Ansetzung eine spannende Konstellation dar. Zuckmayers Stück hat eine konkrete historische Begebenheit zum Thema und der Autor stand für eine naturalistische, realistische Dramatik. Heinz Hilbert hingegen suchte im Theater nach 1945 die innere Einkehr. Die beiden Produktionen dienen als signifikante Beispiele einer Haltung, die sich mehr oder weniger deutlich ausgeprägt auch in anderen Produktionen des Bayerischen Staatsschauspiels deutlich machen ließe.

4.3.1 Heinz Hilberts der *Gesang im Feuerofen* 1951

Heinz Hilbert (1890 - 1967) ist eine der schillerndsten Figuren des deutschen Theaters zwischen Weimarer Republik, Drittem Reich und Bundesrepublik. 1922 als Nachfolger Fehlings an der Berliner Volksbühne in der expressionistischen Tradition der Bühne, fand er sich nach 1933 nahezu nahtlos in das neue politische System und profitierte als Oberspielleiter des Deutschen Theaters von der Emigration Max Reinhardts, der ihn zu seinem Nachfolger als Intendant der Reinhardt-Bühnen in Berlin (Deutsches Theater) und Wien (Theater in der Josefstadt) machte (1934 bis 1944). In dieser Funktion brachte er es zum Präsidialrat der Reichstheaterkammer und zum Reichskultursenator. Als das Theater in Berlin nach 1945 in der sowjetischen Besatzungszone lag, und ihm seine Vergangenheit eine Tätigkeit dort unmöglich machte, musste er sich neu orientieren. Zunächst inszenierte er am Schauspielhaus Zürich, begleitet von heftigen Diskussionen über seine Vergangenheit⁶⁷⁸, die Uraufführungen von Max Frischs *Santa Cruz* und Zuckmayers *Des Teufels General*. 1948 wurde er für zwei Jahre Intendant des Theaters Konstanz. 1950 schließlich gründete er das Deutsche Theater Göttingen als westdeutsches Gegenstück zum

⁶⁷⁶ Glaser, Kultur, S. 169.

⁶⁷⁷ Hickethier, Theater, S. 45.

⁶⁷⁸ Dillmann, Hilbert, S. 214 – 217.

unerreichbaren Haus in Ostberlin. 1954 erhielt Hilpert das Große Verdienstkreuz des Bundesverdienstordens mit Stern.

Hilpert verband eine lebenslange Freundschaft zum Exilanten Carl Zuckmayer, dessen *Hauptmann von Köpenick* er 1931 uraufgeführt hatte.

Wer Hilpert aber beurteilen möchte, darf nicht seine politische Haltung zur Wiederbewaffnung verschweigen. Nach einem Brief Brechts wandte er sich zusammen mit seinem Ensemble an den deutschen Bundespräsidenten und protestierte gegen Pläne zur Wiederbewaffnung der Bundesrepublik. Als er 1956 auch noch den ostdeutschen Schauspieler Eduard von Winterstein zum Ehrenmitglied des Deutschen Theaters in Göttingen ernannte, waren konservative Kreise endgültig davon überzeugt in Hilpert einen Kommunisten vor sich zu haben.⁶⁷⁹ Plötzlich spielte auch Hilperths Vergangenheit im Nationalsozialismus wieder eine Rolle.⁶⁸⁰ Hilpert war sicherlich weder Kommunist noch Nationalsozialist. Er äußerte jedoch seine politische Meinung offen, auch wenn diese im Gegensatz zur öffentlich legitimierten stand. Diese Haltung, die auch Konflikte in Kauf nahm, machte aber vor der Bühne halt. Die Person Hilpert und der Künstler Hilpert waren zwei getrennte Welten.

1947 stand Hilpert kurz vor einer Intendanz in München, wo man ihn als Nachfolger für Verhoeven gehandelt hatte.⁶⁸¹ Hilpert drehte gerade *Der Herr von einem anderen Stern* mit Heinz Rühmann in München, als die Nachfolgediskussion anstand.⁶⁸² Hilpert war frei und schien angesichts seiner künstlerischen Biographie als Regisseur und Intendant und natürlich auch wegen seiner Verbindung mit Max Reinhardt prädestiniert für die Position des Intendanten am Bayerischen Staatsschauspiels. Allein: Hilpert war Protestant. Und so ging die bayerische Staatsregierung zwar in Verhandlungen mit Hilpert, Minister Hundhammer fragte diesen aber alsbald, ob er sich bewusst sei, dass das Bayerische Staatsschauspiel eine bayerische Angelegenheit sei und dass man in München in einem katholischen Land lebe. Hilpert reagierte darauf mit einem Bekenntnis zu einem überkonfessionellen Theater, das Ausschlusskriterium für das Ministerium um Hundhammer. „Man weiß ja, worauf es Dr. Hundhammer vor allem ankommt“, spottete die Münchner Abendzeitung.⁶⁸³ Am 9. Februar 1948 erteilte Staatssekretär Dieter Sattler Hilpert eine Absage.

Für die Zuckmayer-Produktion kam Hilpert nun zu seiner ersten Inszenierung ans Bayerische Staatsschauspiel nach München.

⁶⁷⁹ abz, 19.1.1957.

⁶⁸⁰ Ebda.

⁶⁸¹ Zur Berufung Hilperths siehe Dillmann, Hilpert, S. 232 und Schreiben von Diess an Hilpert vom 5.7.1947, Hauptstaatsarchiv MK 50187. Ebenso Gespräch mit Hilpert in: Neue Zeitung, 22.2.1948.

⁶⁸² Dillmann, Hilpert, S. 232.

⁶⁸³ Abendzeitung, 22.12.1949.

Das 1950 entstandene Drama *Der Gesang im Feuerofen*, zu dem Zuckmayer durch eine Zeitungsnotiz angeregt worden war⁶⁸⁴, hat als Ort der Handlung das französische Dorf Haut-Chaumont im Jahr 1943. Zuckmayer verdichtete darin ein Widerstandsstück mit all seinen Facetten von Tätern, Opfern und Zeugen und überhöht es am Ende zu einem Requiem und jüngsten Gericht nicht über einzelne Menschen, sondern „über unsere Zeit“.⁶⁸⁵ Erzählt wird die Geschichte des Außenseiters Louis Creveaux (Bernhard Wicki), der, um sich zu profilieren, eine jüdische Familie und später das Treffen einer Gruppe der französischen Widerstandsbewegung Resistance im Schloss des Dorfes an die deutschen Besatzer verrät. Die SS zündet das Gebäude an und singend verbrennt die Dorfgemeinschaft.⁶⁸⁶ Zwei Engel sitzen am Ende zu Gericht über den Verräter Louis. Zuckmayers Figurenkonfiguration und -konstellation zeigt sich differenziert. So gibt es neben dem Verräter Louis den widerständlerischen Wirt, der trotzdem Geschäfte mit den Besatzern macht. Es gibt den Dorfpolizisten Neyroud, der die Cohabitation vertritt. Und auch auf deutscher Seite reicht die Palette vom Major Mühlstein, dessen einziges Ziel es ist, die Widerstandskämpfer zu vernichten über den Feldweibel Sprenger, der versucht, sich mit den Dorfbewohnern auf einer für alle erträglichen Ebene einzurichten, bis hin zum Soldaten Martin, der verstärkt durch seine Liebe zur Wirtstochter Michelle Sympathien für die Besetzten entwickelt und schließlich mit diesen umkommt. Reduziert auf einen kleinen Mikrokosmos zeigt uns der Autor das Panorama der Möglichkeiten, wie man in diesem Krieg als Mensch agieren konnte.

Bereits der Titel des Stückes nimmt Bezug auf einen religiösen Kontext: Die Geschichte von den drei jungen Männern im Feuerofen aus dem 3. Buch des Propheten Daniel, die sich weigern, sich vor dem Standbild des Königs Nebukadnezar niederzuwerfen und dafür schließlich mit dem Tod bestraft werden sollen. Während in der Bibel die Geschichte mit dem Eingreifen Gottes und der Läuterung der Täter endet, lässt Zuckmayer das Stück in einem göttlichen Gericht enden.

Zuckmayer schafft mit der konkreten Verortung und Datierung des Stückes auf der Grundlage einer Zeitungsnachricht und der äußerst realistischen Figurenzeichnung die Atmosphäre eines Zeitstückes. Diesen konkreten Zeit- und Situationsbezug allerdings durchbricht er durch überaus mythische und religiöse Elemente. Der jüdischen Familie begegnen bei ihrem Fluchtversuch etwa „Vater Wind“, „Mutter Frost“ und „Bruder Nebel“ und am Ende stehen zwei Engel, die Gericht halten.

⁶⁸⁴ Kathrein, Schauspielführer, S. 448.

⁶⁸⁵ Wagener, Zuckmayer, S. 108.

⁶⁸⁶ Dieser Vorgang hat deutliche Bezüge zum Massaker von Oradour-sur-Glance, einem Dorf im Departement Haut-Vienne, wo die Waffen-SS im Frühjahr 1944 alle Männer des Dorfes erschoss und danach Frauen und Kinder in der Kirche des Dorfes verbrannte.



Abbildung 14: Der Gesang im Feuerofen, Vater Wind; Mutter Frost, Bruder Nebel

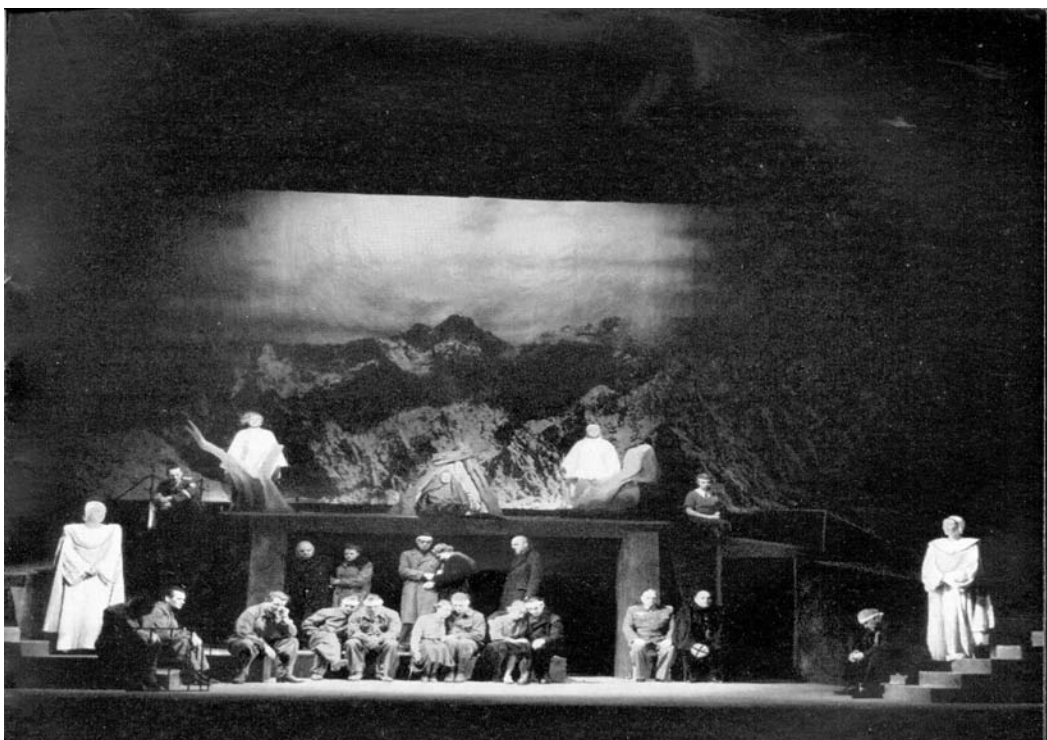


Abbildung 15: Der Gesang im Feuerofen, Schlussbild

Zuckmayer selbst nannte das Stück eine „tragische Verkettung von Schuld und Unschuld“.⁶⁸⁷ Die Thematik, die *Der Gesang im Feuerofen* aufmachte, konnte nicht undiskutiert bleiben. Konnte man im hemdsärmeligen Harass aus Zuckmayers *Des Teufels General* noch den moralisch guten deutschen Soldaten sehen, so werden im nun vorgestellten Stück deutsche Soldaten auch als Verbrecher dargestellt, die unschuldige Zivilisten verbrennen. Die von Zuckmayer aufgesetzte Rahmenhandlung mit Gerichtsszene und allegorischen Figuren ändert daran nichts.

Die Strichfassung, die Hilpert, der bereits die Uraufführung des Stückes in Göttingen im November 1950 besorgt hatte, erstellte, ist der Ausweis eines Versuches, Theater als „Insel“⁶⁸⁸ zu betrachten. Er bemühte sich, dem Stück jegliche konkreten Bezüge zu entziehen. So sind alle Zeitbezüge gestrichen, die Zuckmayer eingearbeitet hatte. So wird bei Zuckmayer etwa der Kriegsverlauf erwähnt. Warum aus dem Herkunftsort eines deutschen Soldaten statt „Bielefeld“ „Bitterfeld“ werden musste (Soufflierbuch, S.126.), bleibt ein Rätsel. Entscheidender wird es, wenn Sätze gestrichen werden wie: „Sagt nicht: Das war ein anderes Volk“ (Soufflierbuch, S. 17.), mit dem Zuckmayer die Schuldfrage diskutiert. Diese Diskussion wollte Hilpert dem Publikum offensichtlich nicht anbieten. Gänzlich in eine Schiefelage gerät Zuckmayers Konzept, wenn Hilpert einen der Engel sagen lässt: „Opfer, Täter, Zeugen, was macht euch eins?“ Im Original lautete die Stelle: „Was macht euch eins, Opfer, Täter, Zeugen, was macht Euch eins?“ Hier klingt ein deutlich zweifelnder Ton an der Vereinbarkeit der Gruppen an. Aus den drei, bei Zuckmayer sorgsam getrennten Kategorien wird eine alle verbindende gemacht, Täter und Opfer werden gleich gemacht.

Hilpert legt mit wenigen Strichen das Gewicht weg vom Zeitstück hin zum übernatürlichen, überindividuellen Menschheitsdrama. Dies um so mehr, als Hilpert die allegorischen Figuren „Wind“, „Frost“ und „Nebel“, die Zuckmayer nach der Uraufführung für eine weitere Inszenierung, die von Heinrich Koch in Hamburg, gestrichen hatte, in seiner Spielfassung beließ. Die Fassung, die Koch präsentiert hatte, wurde gemeinhin als gelungenere Fassung betrachtet, kam sie doch Zuckmayers realistischem und erfolgreichem Stil eines *Hauptmann von Köpenick* und *Des Teufels General* näher. Hilpert ignorierte diese Fassung und übernahm seine Göttinger Konzeption nach München.

Die Kritik bemerkte dazu:

„Zuckmayers Drama wirkte in Göttingen [...] mit der Verbindlichkeit des Allgemeingültigen und der Kraft des moralischen Appells. Im Residenztheater sah man eine menschlich erschütternde Einzelenpisode aus dem Krieg, deren tiefere Beziehungen zu den eschatologischen Zeichen der Zeit jedoch ebenso verborgen blieben wie die Zusammenhänge mit dem geheimnisvoll helfenden und strafenden Welten [sic!] der Naturkräfte und der ‚allgerechten‘ Erde.“⁶⁸⁹

⁶⁸⁷ Die Welt, Hamburg 11.11.1950, zit. nach Wagener, S.108.

⁶⁸⁸ Mertz, Theater, S. 13.

⁶⁸⁹ Karl Heinz Ruppel, Süddeutsche Zeitung, 1.2.1951.

Das Zeitstück Zuckmayers, das an anderen Aufführungsorten durchaus lebhaft Diskussionen über die Vergangenheit zur Folge hatte⁶⁹⁰, verpuffte in München wirkungslos. In der Presse finden sich keine Diskussionen, das zeitlos gemachte Zeitstück ließ die Zuschauer letztlich wohl kalt. Bereits nach 16 Vorstellungen wurde die Produktion abgesetzt, eine Tatsache, die zumindest das Traunsteiner Wochenblatt zufrieden registrierte.⁶⁹¹

Das Bühnenbild von Jan Schlubach war eine exakte Kopie des Bühnenbildes der Uraufführung, eine Photographie eines Alpenmassivs, die auf den Bühnenhintergrund projiziert wurde.

Schlubach hatte offensichtlich die, kleineren, Göttinger Bühnenmaße als Vorlage genommen und auf die größere Münchner Bühne übertragen. Vor dieser Projektion wurde auf weitgehend kahler Bühne das Stück gespielt. Die Atmosphäre geriet dadurch wenig dicht, die Darsteller wirkten verloren.

Heinz Hilpert erreichte mit seiner Münchner Inszenierung von Zuckmayers *Gesang im Feuerofen* weder sein Ziel, das Stück als zeitloses übernatürliches umzudeuten, noch wurde Zuckmayers Stück als zu diskutierendes Zeitstück präsentiert. Letzteres war nicht in Hilperts Absicht, ersteres war einer misslungenen Regiearbeit geschuldet. Was in Göttingen anscheinend noch funktioniert hatte, ging in München gründlich schief.

Bruno E. Werner wandte sich in einem „Brief an Heinz Hilpert“ in der Neuen Zeitung an den Regisseur:

„Ich verstand auch nicht, daß Sie, der Freund und Entdecker Zuckmayers, völlig auf das verzichteten, was zu ihm gehört: nämlich das sinnlich Tast- und Ruchbare, kurz die greifbare irdische Realität.“⁶⁹²

⁶⁹⁰ So zum Beispiel in Celle, wo die Cellesche Zeitung Leserbriefe abdruckte, die Stück und Autor lebhaft kritisierten. Cellesche Zeitung, 10.3.1951. In Hof hatte eine Deutsche Gemeinschaft mit Plakat zum Boykott der Vorstellung aufgerufen, Süddeutsche Zeitung, 30.3.1951.

⁶⁹¹ Traunsteiner Wochenblatt, 6.4.1951.

⁶⁹² Neue Zeitung, 1.2.1951.

4.3.2 Gustav Rudolf Sellners *Prinz Friedrich von Homburg* 1956

Gustav Rudolf Sellner wurde mit der ersten Inszenierung von Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* am bayerischen Staatsschauspiel nach 1945 beauftragt. Es war Sellners zweite Arbeit, nach Shakespeares *Sommernachtstraum*, den er in der Spielzeit 1953/54 am Staatsschauspiel inszeniert und der 66-mal gelaufen war.⁶⁹³

Sellner (1905 – 1990) hatte 1951 das Theater in Darmstadt als Intendant übernommen. Vor 1951 führte sein Weg als Schauspieler, Regisseur und Dramaturg über die Münchner Kammerspiele (1934 – 1938) bis 1945 zu Intendanzen nach Oldenburg, Göttingen und Hannover. Nach Kriegsende arbeitete er zunächst als freier Regisseur in Kiel, Essen und Hamburg und schließlich als Intendant in Darmstadt. Er prägte dort zusammen mit dem Bühnenbildner Franz Mertz und den Dramaturgen Egon Vietta und Claus Bremer das, was über seine Zeit als Leiter des Darmstädter Theaters hinaus als „Sellner Theater“ bekannt wurde.⁶⁹⁴ In der so genannten „Orangerie“, einem Behelfstheater mit 570 Plätzen im ehemals herzoglichen Schloss, hatte Sellner begonnen, eine eigenwillige Ästhetik zu verfolgen. Als typischer Vertreter des Intendantentheaters der 50er Jahre leitete er das Theater und war gleichzeitig sein eigener Oberspielleiter mit seinem eigenen Ensemble. In der konzentrierten Atmosphäre einer Kleinstadt entstand im Laufe der fünfziger Jahre eine Reihe von paradigmatischen Aufführungen für Sellners Stil. „Gesteigertes Leben“⁶⁹⁵ sollte auf der Bühne stattfinden, nicht Alltag. Pathos als „sprachliche Rampe“ sollte die Rampe des Bühnenraumes als Trennung von Publikum und Bühne noch verstärken.⁶⁹⁶ Die antinaturalistische Tendenz des Theaters von Sellner spiegelte sich auch in den Bühnen, die ihm Franz Mertz baute: Abstraktion und vielfältige Bezüge zu zeitgenössischer Malerei und Plastik.⁶⁹⁷

„Der für jede Inszenierung völlig neu gebaute Bühnenraum diente insgesamt und mit jedem einzelnen Element, einschließlich des Lichtes, keineswegs der atmosphärischen Illustration des Schauplatzes, sondern der Akzentuierung des Stückgehaltes.“⁶⁹⁸

Bühnenästhetisch steht Sellner damit in der Tradition der Avantgarde der Jahrhundertwende, wie sie im Theater der Weimarer Republik ihre letzte Ausprägung erhielt, bevor sie dann vom „Reichkanzleistil“ des Nationalsozialismus verformt wurde.

Die Konsequenz für Sellners persönlichen Spielplan liegt auf der Hand: Antike Dramenzyklen standen ebenso auf der Bühne wie die Klassiker Shakespeare, Schiller und Kleist. Daneben

⁶⁹³ Diese Inszenierung war ein Kopie der Inszenierung, die Sellner 1952 für das Theater in Darmstadt erarbeitet hatte. Christiane Vielhaber hat sie in ihrer Dissertation eingehend beschrieben: Vielhaber, Shakespeare, S. 261 – 273.

⁶⁹⁴ Hensel, Rückblick, S. 17.

⁶⁹⁵ Ebda.

⁶⁹⁶ Ebda.

⁶⁹⁷ Ebda., S. 18.

⁶⁹⁸ Ebda.

standen Vertreter eines magischen Realismus wie Garcia Lorca und expressionistischen oder absurden Gegenwartsstücken von Ernst Barlach, Robert Musil, Eugène Ionesco, Tennessee Williams und Friedrich Dürrenmatt auf dem Programm. Gemeinsam war all diesen Stücken, dass Sellner sie ins Übernatürliche deuten konnte. Weg von der konkreten Aussage des Autors hin zu einer allgemeingültigen Menschheitsregel. Dies sah Sellner als Aufgabe des Theaters nach 1945: „Was war zunächst wichtiger als die Suche nach dem Wesen des Menschen, die Suche nach dem verlorengegangenen Menschenbild wiederaufzunehmen.“⁶⁹⁹ Naturalismus überließ Sellner dem Kino.⁷⁰⁰ In seinem Spielplan finden sich demnach auch keine Autoren des Naturalismus wie Hauptmann, Tschechow, Shaw, Sternheim, Strindberg oder Ibsen. Seine Absicht war es die Stücke in eine „Unio Mystica“ aufzulösen⁷⁰¹, nicht psychologisch Charaktere nachzuzeichnen. Ausgehend von den antiken Tragödien war Sellner auf der Suche nach dem Tragischen, dem Kultischen im Theater, dem Urgrund dem der Einzelne ohne Einflussmöglichkeiten gegenübersteht⁷⁰², dem Existentiellen.

Sellners Sicht von Theater und Welt, seine Wortwahl waren Bestandteil einer „heideggerisch raunende[n] Weltanschauung“, wie es Henning Rischbieter Thomas Mann aufgreifend ausdrückte⁷⁰³, ein „mystisches“ und „magisches“ Theater.⁷⁰⁴ Martin Heidegger (1889 – 1976) war so etwas wie der geistige Horizont der Darmstädter Theatermacher um Sellner. Heideggers Weltabgewandtheit, seine Suche nach den Gründen menschlicher Existenz bildeten eine weltanschauliche Folie für Egon Vietta und Gustav Rudolf Sellner.⁷⁰⁵ Heideggers Suche nach dem Sein, seine dunkle Sprache kamen über Frankreich zu einer Renaissance, nachdem der Philosoph nach seiner umstrittenen Haltung im Nationalsozialismus verstummt war. Mit einem ins Allgemeinmenschliche gewandten Deutungsansatz standen Sellner und Vietta in einer Denktradition, die die zwölf Jahre des Nationalsozialismus als „gemeinsames existentielles Verhängnis“ interpretierte.⁷⁰⁶

„Ein solches Theater kann sich nicht als Opposition zum herrschenden System verstehen, nicht als Korrektiv der konkreten Politik [...]. Dieses Theater will noch nicht einmal kritischer Kommentar dieses Geschehens sein.“⁷⁰⁷

Sellner zog sich mit seinem Theater in das „Land des Wahren zurück“⁷⁰⁸, auf ein „Kunst-Eiland“. Die 135.000 Einwohner-Stadt Darmstadt, in der politischen Provinz weitab von den politischen

⁶⁹⁹ Sellner, Landschaft, S. 27.

⁷⁰⁰ Ebda, S. 101.

⁷⁰¹ Ebda, S. 85.

⁷⁰² Ebda, S. 18.

⁷⁰³ Rischbieter, Theater, S. 103.

⁷⁰⁴ Ebda.

⁷⁰⁵ Egon Vietta war ein enger Vertrauter Heideggers.

⁷⁰⁶ Hortmann, Shakespeare, S. 213.

⁷⁰⁷ Mertz, Theater, S. 14.

⁷⁰⁸ Ebda., S. 13.

Brennpunkten Berlin und Bonn liegend, kam dem entgegen⁷⁰⁹. Erst 1960 wagte sich Sellner als Intendant der Deutschen Oper in die geteilte ehemalige Reichshauptstadt.

Sellners Theater verstand sich als ein dramaturgisches Theater. Im Mittelpunkt standen Text, Sprache und Aussage des Autors. Die beiden profilierten Dramaturgen Egon Vietta und Claus Bremer sind Belege für diese Ausrichtung. Vor allem Egon Vietta lässt in seinen Schriften, in denen die Vokabeln „Kultur“, „Natur“, „Ursprung“, „Urform“, „Elementarkraft“ und „Wesenhaftigkeit“ dominieren, den adäquaten Stil zu Sellner erkennen.⁷¹⁰ Betrachtet man die Strichfassung, die für die Inszenierung des *Prinz Friedrich von Homburg* erstellt wurde, fällt sofort auf, wie wenig überhaupt gestrichen wurde. Man spielte nahezu getreu nach der Vorlage. In den 5 Aufzügen mit ihren insgesamt 35 Auftritten finden sich nur in 7 Auftritten insgesamt 8 Striche, die an keiner Stelle auch nur ansatzweise den Kern der dramaturgischen Aussage ändern würden. So streicht beispielsweise die Fassung des Staatsschauspiels im ersten Auftritt des ersten Aufzugs die Bemerkung Hohenzollerns beim Anblick des seinen Kranz betrachtenden Prinzen:

„Schad, ewig schade,
Daß hier kein Spiegel in der Nähe ist!
Er würd' ihm eitel, wie ein Mädchen, nahn,
Und sich den Kranz bald so, und wieder so,
Wie eine florne Haube aufprobieren.“ (1.Akt/1. Auftritt)⁷¹¹

Von dieser Qualität sind die Striche im ganzen Stück. Auch wird der Text nicht verändert. Es werden weder Wörter noch Sätze versetzt noch abgeändert. Kleists Text in seiner nahezu reinsten Form wurde angeboten.

Allerdings änderte Sellner die Einteilung der Aufzüge und Auftritte, in dem er zwölf Bilder einteilte, um den Ablauf und Szenenwechsel übersichtlicher zu gestalten. Die Orte der Handlung heißen bei Sellner in der Abfolge „Garten“, „Saal“, „Schlacht“, „Bauernstube“, „Begräbnis“, „Gefängnis“, „Zimmer der Kurfürstin“, „Kurfürst“, „Natalie“, „Gefängnis“, „Kurfürst“, „Garten“. Dies entspricht den Spielorten, die auch Kleist für sein Drama vorgesehen hatte. Allerdings sind bei Sellner die Lokalitäten sehr viel allgemeiner gehalten. Am auffälligsten wird das in der Szene „Begräbnis“, die bei Kleist als „Berlin, Lustgarten vor dem alten Schloß. Im Hintergrunde die Schloßkirche, mit einer Treppe“ beschrieben wird. Die doch sehr allgemein gehaltenen Szenenbeschreibungen in den eingestrichenen Textbüchern zur Inszenierung, haben ihren Bezugspunkt im Bühnenbild von Franz Mertz. Er war es, der diesem Theater der „Unio Mystica“ einen Raum gab. Die Mertz-Bühne konzentrierte sich ebenso wie die Regiearbeit Sellners auf das Wesentliche. Alles Dekorative wurde weggelassen, Abstraktion ist Ergebnis und

⁷⁰⁹ Darmstadt war gleichwohl ein bedeutendes Zentrum des Expressionismus auf dem Theater in der Weimarer Republik.

⁷¹⁰ Vietta, Katastrophe.

⁷¹¹ Kleist, Werke 2, S. 559.

Ziel dieser Suche. Dabei ging es keineswegs darum, zeitgenössische abstrakte Kunst auf die Bühne zu stellen, sondern abstrakte Kunst diene als Mittel, dem Kern des Stückes näher zu kommen. So verwendete Mertz etwa ein freihängendes blaues Bühnenteil, um in der *Iphigenie* 1965 in Recklinghausen das Meer anzudeuten.⁷¹²

„Er [Sellner] hatte seinen Szenenbildner Franz Mertz die ganze Breite und Tiefe der Residenztheaterbühne ausnützen lassen; in dieser Weiträumigkeit, die von klaren und kalten Flächen seitlich, hinten und (freischwebend) auch von oben begrenzt wurde, hatten sich die dramatischen Vorgänge zu behaupten“, schrieb Hanns Braun in seiner Premierenkritik.⁷¹³

Prinz Friedrich von Homburg spielte auf einer Einheitsbühne. Lediglich die an der Decke schwebenden Elemente, die an Bohlen einer Holzdecke erinnern, konnten an Zügen auf und ab gezogen werden, um etwa für das Bild „Gefängnis“ eine intimere, gedrücktere Atmosphäre und für den „Garten“ einen freieren Eindruck zu schaffen. Auf dieser Bühne waren eine Bank für die Bilder im „Garten“, ein Stuhl für die „Bauernstube“ und das „Zimmer der Kurfürstin“, ein Bett und ein Schemel für das „Gefängnis“ und ein Tisch und ein Stuhl, sowie ein Stück einer Balustrade für die Bilder „Kurfürst“ als Versatzstücke im Einsatz, um den Szenen einen typisierenden Charakter zu geben.

„Auf dieser streng komponierten Bühne ist keine zufällige Gruppierung der Schauspieler und kein individueller schauspielerischer Trick mehr möglich“, schrieb Georg Hensel über die Bühnen von Franz Mertz.⁷¹⁴ Der Schauspieler wird, wie alle anderen Elemente der Inszenierung, Teil eines so genannten „instrumentellen Theaters“, das heißt, er dient dazu den Grundgedanken des Werkes, des Autors zu verdeutlichen, er wird zum „Medium, durch welches die Kulthandlung vollzogen werden soll“⁷¹⁵, zum Instrument. Deutet man Aussagen Hensels in Bezug auf die Figurenkonstellationen wie sie sich in den Kontaktabzügen zur Inszenierung in der Bibliothek des Bayerischen Staatsschauspiels befinden⁷¹⁶, so wird erkennbar, dass der Münchner Prinz (Rolf Henniger) stets als Einzelner der Gruppe gegenübersteht. Niemals verschwindet er in der Gruppe wie selbst der Kurfürst (Kurt Horwitz) zwischen seinen Offizieren. Henniger steht immer vor oder neben ihnen, etwa bei Betrachtung der Schlacht oder wenn er mit Hilfe seiner Offiziere begnadigt werden soll. Betont wird dies zusätzlich durch die ebenfalls von Mertz entworfenen Kostüme: Henniger trägt ein glänzend schwarzes Lederkostüm, mit weitem Mantel. Darunter ein strahlend weißes Rüschenhemd, das er in den Garten- und Gefängniszenen, also in den Momenten äußerster existentieller Betroffenheit ohne Mantel trägt. Im Gegensatz dazu trägt das restliche Personal dunkle zeitgenössische Uniformen und Kleidung, auch die Kurfürstin (Anne Kersten) und Nathalie (Agnes Fink) wirken in ihren schwarzen, beziehungsweise grauen

⁷¹² Mertz, Theater, S. 194f.

⁷¹³ Süddeutsche Zeitung, 11./12.2.1956.

⁷¹⁴ Hensel, Rückblick, S. 18.

⁷¹⁵ Vielhaber, Shakespeare, S. 267.

⁷¹⁶ Es war technisch nicht möglich aus den aufgeklebten Kontaktabzügen verwertbare Reproduktionen zu erstellen.

Kostümen eher unscheinbar gegenüber dem strahlend schwarzen oder weißen Kostüm Hennigers. Die Distanzen, die Sellner durch die Gruppierungen in diesem leeren Bühnerraum zwischen dem Prinzen und dem restlichen Personal schuf, stellten sich der Kritik als Problem dar, entstanden doch große „Anmarschwege“ für die Darsteller und ergab sich doch leicht der Zug ins „Statuarische“.⁷¹⁷ Das Ausgestelltsein des Einzelnen wurde überdies durch eine Lichtführung mit Verfolgern erhöht. Sellner und Mertz setzten Lichtpunkte, Lichtinseln in den ansonsten nur spärlich ausgeleuchteten Bühnenraum.⁷¹⁸ So wurde zu Beginn des Stückes die Bank beleuchtet, auf der der Prinz träumt. Aus dem Hintergrund kommt dann rasch, durch einen Verfolger angestrahlt, die Gruppe um den Kurfürsten, Laternen in den Händen haltend, die nicht leuchteten, wie die Kritik zu bemängeln wusste.⁷¹⁹ Das Licht wird als Mittel eingesetzt, um die Distanz zwischen dem Protagonisten und den restlichen Figuren zu verdeutlichen. Diese Sonderstellung des Protagonisten betont Sellner noch dadurch, dass er nicht, wie etwa Vilar, das Stück auf die Hauptfiguren reduziert. Bei ihm befinden sich „Reitknechte“, „Pagen“, „Offiziere“, „Bediente“, „Heiducken“ auf der Bühne. Nach 2 ½ Stunden erklang in Sellners Inszenierung der Satz „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“ Aber nicht herausgerufen, sondern geflüstert, gefolgt vom Klang der Fanfaren.

Gustav Rudolf Sellner hatte einen Kleist auf die Bühne gestellt, in dem nicht Preußentum und Befehl und Gehorsam im Vordergrund standen, er hatte nicht versucht den Kampf eines Individuums gegenüber dem Staatsapparat darzustellen wie das in Jean Vilers Gastspiel deutlich geworden sein mochte. In Sellners Inszenierung steht ein Einzelner alleine der Welt gegenüber. Das wird in der Inszenierung nicht durch Änderungen in Text und Werkstruktur erreicht, sondern durch Personenführung und Beleuchtung. Kahle betonartige Bühnenwände und eine starke Stilisierung in der Ausstattung betonen dabei die Allgemeingültigkeit des Vorgestellten. Nicht Identifikation mit dem Prinz Friedrich von Homburg als einer historischen Figur aus der preußischen Geschichte wird hier zum Ziel, sondern die Allgemeingültigkeit eines Menschen, der in eine existentielle Situation geraten ist. Aus dieser Betonung der Allgemeingültigkeit folgt aber keine Aktualisierung. So bleiben die Kostüme in ihrem historischen Kontext, eine Tatsache, die die Presse als Stilbruch mit einer „kahlen entkörpernten Szene“ bezeichnete.⁷²⁰ Hier wird im wahrsten Sinne „ausgestellt“.

Die Frage bleibt, ob Sellner, dessen Inszenierungen sich durch das Zusammenwirken aller Elemente zu einem „funktionalen Theater“ auszeichneten, bei der Münchner Inszenierung die

⁷¹⁷ Süddeutsche Zeitung, 11./12.2.1956.

⁷¹⁸ Textbuch des Bayerischen Staatsschauspiels für die Beleuchtung K39/9-25.

⁷¹⁹ Süddeutsche Zeitung, 11./12.2.1956.

⁷²⁰ Süddeutsche Zeitung, 11./12.2.1956.

Stilisierung überreizte. Kritiker und Publikum bekamen stilisierte Bühne, stilisiertes Spiel und historische Kostüme offensichtlich nicht zusammen.

Paula Linhart nannte es in einem Beitrag für das Monatsprogramm der Theatergemeinde einen „entkörpernten Aufführungsstil“.⁷²¹

„Sellners Versuch den ‚Prinzen von Homburg‘ zu entmythologisieren, will sicher auch als Antwort gelten auf die Frage, ob es heute überhaupt noch möglich ist, das Stück zu spielen. Dieser Zweifel schwebt spürbar über dem Zuschauerraum.“⁷²²

Am Tag der Premiere lautete die Schlagzeile der Süddeutschen Zeitung: „Gesetzentwurf zur allgemeinen Wehrpflicht“. Die Zeitungen waren voll mit Kommentaren für oder gegen die Wiederbewaffnung. Im Januar 1956 waren die ersten Bundeswehrekader aufgestellt worden, am 7. Juli 1956 schließlich verabschiedete der Bundestag das Wehrpflichtgesetz. Nichts davon in der Inszenierung eines Militärstücks! Der Kritiker Hanns Braun lobte das „Sprachwerk“ Kleists, auch bei ihm gibt es keinerlei Bezug zu den aktuellen politischen Ereignissen.⁷²³

Zwei Jahre später gehörte Egon Vietta zu den Gründern von „Kampf dem Atomtod“, einer Organisation von Künstlern, die einer Bewaffnung deutscher Streitkräfte mit Atomwaffen ihren Widerstand entgegensetzten. Im Münchner *Prinze Friedrich von Homburg* kein Hinweis darauf! Um seinem Ziel einer „restitutio hominis“ wie das Günther Rühle bezeichnet hat⁷²⁴, einem „Christlichen Humanismus“ wie es Wilhelm Hortmann nennt⁷²⁵, näher zu kommen, nutzte Sellner alle Register des Theaters: Er arbeitete mit radikalen Bühnenentwürfen, stilisierte Sprache und Darstellung, entkleidete die künstlerischen Entwürfe jedes Ornaments. Aber alle diese Mittel dienten lediglich dem Ziel, die Absicht des Autors in eine allgemeingültige Wahrheit zu überführen. Auch seine Rolle als Regisseur diente nur dieser Aufgabe. Politische Anspielungen oder aktuelle Deutungen passten nicht in sein Konzept, ihm lag an einer Erneuerung des Theater durch ästhetische Mittel⁷²⁶:

„Der Erfolg von Sellners Theater läßt nur einen Schluß zu: Der Konsens über den Gehalt des Stückes muß so selbstverständlich gewesen sein, daß allein schon die Veränderung der ästhetischen Form als große Befreiung und Erneuerung empfunden wurde.“⁷²⁷

Georg Hensel nannte es ein „paradoxe[s] Kunststück [...], konservatives Theater zu machen mit progressivem Image.“⁷²⁸

⁷²¹ Linhart, Im Residenztheater, o.S.

⁷²² Ebda.

⁷²³ Süddeutsche Zeitung, 11./12.2.1956.

⁷²⁴ Rühle, Theater in unserer Zeit, S. 266.

⁷²⁵ Hortmann, Shakespeare, S. 220.

⁷²⁶ Ebda., S. 216.

⁷²⁷ Ebda., S. 220.

⁷²⁸ Hensel, Der konservative Grundzug, S. 40.

4.4. Moderne, Fortschritt und Restauration im Theater der 50er Jahre am Beispiel des Bayerischen Staatsschauspiels

„Moderne“ und „modern“ sind zentrale Begriffe der fünfziger Jahre. Geradezu inflationär wurden die Begriffe über alle kulturellen Erscheinungsformen gestülpt. Auch das Theater der fünfziger Jahre konnte im zeitgenössischen Diskurs als modern begriffen werden.

Die Adaption der Moderne durch die bildungsbürgerlichen Schichten hatte bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts eingesetzt. Um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert hatte sich eine Bedeutung von „modern“ durchgesetzt, der die „Gegenwart als Vergangenheit einer zukünftigen Gegenwart“ verstand.⁷²⁹ Die Gegenwart wird als transitorisch hin auf eine Zukunft erfahren. Als ebenfalls positiv besetzter Gegenbegriff steht „modern“ nun „ewig“ gegenüber, der Phänomene als zeitlos durchgängig bestehend einordnet. Diese beiden Begriffe steckten gleichzeitig die Pole zeitgenössischer Hochkultur bis in die fünfziger Jahre ab. Auf der einen Seite die ewige Kunst, die auf dem Theater verbunden ist mit der Präsentation von Klassikern, und auf der anderen Seite moderne Kunst, die sich als gegenwärtig begreift. Diese Deutung wendete den Begriff „Moderne“⁷³⁰ von einem Kampfbegriff gegen neue Entwicklungen in der Kunst zu einer positiven Konnotation im Diskurs der kulturtragenden Schichten.⁷³¹ Gleichzeitig entstanden mit den Begriffen „Avantgarde“ und „modernistisch“ neue Begriffe⁷³², die die Semantik von „modern“ als Kampfbegriff gegen die „Argumentationsfiguren der bildungsbürgerlichen Kunstsemantik“⁷³³ ablösten. Die bildungsbürgerlichen Wortführer kämpften in den Jahren nach 1945 nicht mehr gegen die „Moderne“, sondern gegen „Modernismus“ und „Avantgarde“. Gleichzeitig adaptierte die Hochkultur als Kultur der Bildungsschichten bis in die fünfziger Jahre den Begriff „modern“. Die „kulturelle Moderne“ konnte somit in den fünfziger Jahren im Gegensatz noch zur Weimarer Republik als stabilisierender Begriff wirken und „modern“ wurde ein positiv besetzter Bestandteil bildungsbürgerlicher Semantik.⁷³⁴ Auch gegen „Volkskunst“, „Massenkunst“ und „Populärkunst“ konnte der Begriff „modern“ in Anspruch genommen

⁷²⁹ Gumbrecht, Modern, S. 96.

⁷³⁰ Zur Genese des Begriffes „Moderne“ siehe Zima, Moderne, S. 8 – 17.

⁷³¹ Neben diese Deutung treten nach Hans Ulrich Gumbrecht zwei weitere Bedeutungstypen. „Modern“ als Begriff dessen was gegenwärtig existent ist. Als Gegenbegriff nennt er „vorherig“. Dazu kommt „modern“ als Begriff für „neu“ im Gegensatz zu „alt“. Gumbrecht, Modern, S. 96. Der Brockhaus beschrieb „Moderne“ erstmals 1902 als „Bezeichnung für den Inbegriff der jüngsten sozialen, literarischen und künstlerischen Richtungen.“ Brockhaus, 14. Auflage, Bd. 11, S. 952, zit. bei Gumbrecht, Moderne, S. 121.

⁷³² Gumbrecht, Modern, S. 122; Maase, Gemeinkultur, S. 172.

⁷³³ Bollenbeck, Kontinuität, S. 200.

⁷³⁴ Ebda.

werden⁷³⁵, markieren doch die fünfziger Jahre gleichzeitig einen „Einstieg in die bis heute bestimmende Formation des Massenkonsums und der Massenkultur.“⁷³⁶

Der Begriff „modern“ und sein Substantiv „Moderne“ dienen als Epochenbegriff für Kunstformen, die Ende des 19. Jahrhunderts entstanden: Die „Moderne“ in der Literatur, Malerei, Musik und im Theater. Die „Theatermoderne“⁷³⁷ beschreibt eine historische Periode ab der Entstehung des Naturalismus mit den Hauptvertretern Arno Holz, Johannes Schaaf und Gerhart Hauptmann um etwa 1890⁷³⁸ bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges und der Entstehung von avantgardistischen Bewegungen wie dem Expressionismus, dem Futurismus um 1915.⁷³⁹

Der Begriff „Modernes Theater“, wie er hier benutzt wird, bezieht sich nicht auf die historische Epoche der „Theatermoderne“ der Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert und deren theoretische und ästhetische Konzepte. „Modernes Theater“ bedeutet vielmehr eine zeitgenössische Vorstellung von Theater, das sich als Teil der „Hochkultur“ als „neu“ und dem neuesten Stand entsprechend der „geschichtlichen, gesellschaftlichen, kulturellen, technischen [...]Entwicklung“⁷⁴⁰ begreift. Diese Vorstellung kann mit Konzepten der „Theatermoderne“ deckungsgleich sein, muss es aber nicht. Theater bildet ein zudem ein komplexes Gebilde aus diversen Künsten, dessen einzelne Bestandteile sich jeweils anderen Periodisierungen anschließen können.⁷⁴¹ Damit wird eine Kategorisierung von Theater als „modern“ zusätzlich erschwert. Der Begriff „Modernes Theater“, wie er in den zeitgenössischen Diskursen gebraucht wurde, wird damit zu einem undifferenzierten Bedeutungskonglomerat aus Bezügen zur historischen Epoche, behaupteter Aktualität und Vorstellungen. Obschon er als zeitgenössische Begriffskategorie wesentlich ist, kann er als Analyseelement nicht zu klaren Aussagen führen.

Hans Ulrich Gumbrecht hat deutlich gemacht, dass „modern“ nicht gleichbedeutend mit „progressiv“ ist.⁷⁴² Während „modern“ lediglich als Zuordnungs- und Beziehungsbegriff fungiert, weisen der Begriff „progressiv“ und sein Gegenbegriff „konservativ“ auf die Orientierung an Modellen der Zukunft oder der Vergangenheit hin.⁷⁴³ Der Begriff „progressiv“ beinhaltet eine

⁷³⁵ Narmore/Brantlinger, Introduction, S. 9.

⁷³⁶ Maase, Gemeinkultur, S. 171.

⁷³⁷ Trommler, Theatermoderne.

⁷³⁸ Hauptmanns Drama „Vor Sonnenaufgang“, das 1889 uraufgeführt wurde, und einen Theaterskandal entfachte, gilt als Ausgangspunkt dieser Epoche.

⁷³⁹ Balme, Einführung, S. 35. Christopher Balme weist auf die Problematik theaterhistorischer Periodisierungen hin, das ein „kategoriales Wirrwarr“ darstelle, ebda., S. 36.

⁷⁴⁰ Duden, S. 1092.

⁷⁴¹ Balme, Einführung, S. 36.

⁷⁴² Gumbrecht, Modern, S. 129.

⁷⁴³ Ebda.

Entwicklungskategorie, die die Gegenwart als Teil eines Prozesses definiert. Diese Entwicklung wird als fortschrittlich im Sinne eines nach oben zeigenden Stufenmodells betrachtet. Der Begriff „konservativ“ dagegen betont das Festhalten am Bestehenden.⁷⁴⁴ Die Gegenwart wird als Ergebnis einer organischen Entwicklung betrachtet, die auf die Gegenwart zuläuft. Das Begriffspaar progressiv – konservativ bietet meines Erachtens die Möglichkeit zu präziseren Zuschreibungen dessen zu kommen, was das Theater der fünfziger Jahre ausmacht, als dies die problematische Beschreibung von Theater als „modern“ und „nicht modern“ tun könnte. Im Folgenden sollen anhand der Kategorien „konservativ“ und „progressiv“ Konzeptionen von Theater in den Blick genommen werden, die sich gleichwohl als „modern“ im zeitgenössischen Verständnis bezeichnen lassen. „Die Moderne hat einen konservativen Unterstrom.“⁷⁴⁵ So beschreibt Günther Rühle das Theater in der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren. Dies trifft meines Erachtens exakt die notwendige getrennte Analyse von „Moderne“ und Kategorien wie „konservativ“ und „progressiv“, die aber trotzdem im zeitgenössischen Kontext zusammen betrachtet werden müssen. Die folgenden Beispiele ordnen sich im zeitgenössischen Kontext allesamt zweifelsfrei der Moderne zu. Nach dem oben beschriebenen Verfahren sollen sie aber im Folgenden unter den Kategorien „konservativ“ und „progressiv“ beschrieben werden.

4.4.1 Modernes, konservatives Theater

„Geistig neu zu begründen war das deutsche Theater nach 1945 nur durch die Wiederanknüpfung an die Muster der Weimarer Republik. Das gelang trotz vieler Misserfolge, Anfeindungen und Verzögerungen mit nachhaltiger Wirkung letztlich nur den drei Rückkehrern [...] Brecht, Kortner und Piscator.“⁷⁴⁶

Diese Orientierung an den Mustern der Vergangenheit musste notwendigerweise eine restaurative Komponente mitbedeuten, die die Rekonstruktion von Vorstellungen und Denkmustern von vor 1933 meinte. Diese Orientierung an der Kultur der Weimarer Republik bedeutete gleichzeitig eine Verdrängung der Zeit von 1933 bis 1945, „eine Restauration als Verweigerung der Rückbesinnung“.⁷⁴⁷ Die Orientierung an Mustern der Vergangenheit ist ein Grundzug konservativen Denkens, ebenso wie der Glaube an die Wiederkehr des Gleichen:

⁷⁴⁴ Vierhaus, *Konservativ*, S. 537.

⁷⁴⁵ Rühle, *Theater*, S. 81.

⁷⁴⁶ Doll/Erken, *Theater*, S. 117.

⁷⁴⁷ Doering-Manteuffel, *Kultur*, S. 535. Doering-Manteuffel hat auf dieses Muster für alle Bereiche der Kunst hingewiesen, ebda. S. 537f; siehe auch Jost Hermand, *Kultur*, S. 484.

„Das große Welttheater spielt mit beschränktem Personal“, stellte der Konservative Ernst Jünger 1949 fest.⁷⁴⁸ Wandel wird als „Wiederkehr“ des ewig Gleichen beschrieben⁷⁴⁹, Konservatismus beinhaltet den Glauben an Kontinuität.⁷⁵⁰ „Konservatives Theater“, so nannte der österreichische Autor Alexander Lernet-Holenia (1897 – 1976) 1973 seine Dramatik.⁷⁵¹ Im Theater steht aber nicht nur das Deutungsangebot des dramatischen Textes, sondern die ästhetische Konzeption aller an der Aufführung beteiligten Künste auf dem Prüfstand.

Konservatives Theater meint im Folgenden, die bewusste, aber auch unbewusste Anknüpfung an vergangene ästhetische Theorien, Konzepte, Modelle und Formen unter dem Aspekt, die zeitgenössische Gegenwart unter Auslassung der Zeit zwischen 1933 und 1945 als Endpunkt dieser Entwicklung zu betrachten. Eine Entwicklung des überkommenen Formenrepertoires findet nicht statt und wird negiert. Künstlerische Arbeit wird nicht als Prozess begriffen, sondern als Werk der Beständigkeit. Ein Bestandteil dieser Vorstellung ist das Konzept der Werktreue, der ausschließlichen Orientierung an der Intention des Autors. Der dramatische Text wird nicht auf die aktuelle Gegenwart hin befragt, sondern auf seine historische Bedeutung. Die aktuelle Interpretation wird zugunsten der historischen Bedeutung und der Unverletzlichkeit des dramatischen Werkes abgewertet.

Im Folgenden wird anhand von zwei Beispielen deutlich, wie modernes, konservatives Theater in den fünfziger Jahren als Muster fungierte. Dazu werden zwei Inszenierungen des Bayerischen Staatsschauspiels analysiert, die sich modern und gleichzeitig konservativ präsentieren: Jürgen Fehlings Interpretation von Friedrich Hebbels *Maria Magdalene* und *Die Soldaten* von Jacob Michael Reinhold Lenz durch Ernst Ginsberg. Jürgen Fehling war ein dem Expressionismus der 1920er Jahre verpflichteter Regisseur, der als Nicht-Emigrant im und nach dem Nationalsozialismus für eine Tradition der Weimarer Republik und damit Elemente der Kontinuität stehen konnte. Der Emigrant Ernst Ginsberg hatte in der Zeit des Nationalsozialismus am Züricher Schauspielhaus gearbeitet, das ein Symbol für einen Neuanfang des deutschen Theaters nach 1945 darstellte. Fehlings Theaterkonzept steht auf den ersten Blick für ein modernes, konservatives Theater. Expressionismus und Weimarer Republik als Bezugspunkte seines künstlerischen Schaffens sind deutlicher Beleg für die Orientierung an der Geschichte. Ginsbergs künstlerische Biographie dagegen steht für einen möglichen Neuanfang des deutschen Theaters, mit einer Orientierung auf die Zukunft.

⁷⁴⁸ Jünger, Vorwort, S. 6.

⁷⁴⁹ Ebda.

⁷⁵⁰ Lepsius, Bundesrepublik, S. 16.

⁷⁵¹ Lernet-Holenia, Konservatives Theater.

4.4.1.1 Jürgen Fehlings *Maria Magdalene* 1948

Mit Jürgen Fehling (1885 – 1968) berief Lippl einen der renommiertesten Regisseure der 30er Jahre nach München. Fehling, der 1918 an der Berliner Volksbühne begonnen hatte, an der er unter anderem 1921 Ernst Tollers *Masse Mensch* inszenierte, dann als Opernregisseur an der avantgardistischen Krolloper arbeitete, war bis 1944 der Oberspielleiter von Gründgens am Staatstheater am Gendarmenmarkt in Berlin gewesen.⁷⁵² Die Feststellung, Fehling habe in der Zeit des Nationalsozialismus „riskantes Theater“ gemacht⁷⁵³, bezieht sich meist auf seine beeindruckende Inszenierung von *Richard III*. Hans-Thies Lehmann hat diese Inszenierung analysiert, in der Fehling Richards Leibwache in schwarzen Uniformen mit silberfarbener Montur auftreten ließ, was als Kritik an der SS verstanden worden sein soll. Die Mörder von Clarence im Tower sollen in braunen Uniformen mit Koppel und Schulterriemen als SA-Männer zu interpretieren gewesen sein.⁷⁵⁴ Es heißt, ihm habe Berufsverbot gedroht und nur der Einfluss von Gründgens habe in davor bewahrt.⁷⁵⁵ Nach 1945 bemühte er sich, nahtlos an seine Erfolge vor Kriegsende anzuknüpfen. Nach einem Versuch als Leiter eines Privattheaters in Berlin-Zehlendorf bewarb er sich bei Wolfgang Langhoff am Deutschen Theater im Ostsektor Berlins⁷⁵⁶. Als er aber im Dezember 1946 in einem Nachruf auf Heinrich George ausschließlich dessen künstlerische Erfolge würdigte, dessen politisch zweifelhafte Haltung im Dritten Reich aber unerwähnt ließ, platzten die Verhandlungen. Seine Chancen auf die Intendanz des Berliner Hebbel Theaters zerschlugen sich, als eine antisemitische Äußerung Fehlings über seinen Konkurrenten auf die Position Fritz Kortner kolportiert wurde.⁷⁵⁷ In einer anderen Darstellung wird die Beschwerde von Darstellern über Fehling als Grund für eine Beurlaubung vom Amt des vorläufigen Intendanten genannt⁷⁵⁸, die dieser mit einer furiosen Pressekonferenz beantwortete, „in der er alles und jeden beleidigte“.⁷⁵⁹

Fehling verließ Berlin und wechselte an das Bayerische Staatsschauspiel in München, wo er zwei Jahre tätig war. Fehlings letzte Inszenierung in München lag zwölf Jahre zurück: Er hatte 1936 bei der Reichstheaterfestwoche Hanns Johsts *Thomas Paine* als Übernahme von der Berliner Volksbühne in teilweise neuer Besetzung inszeniert. Bei der Premiere im Nationaltheater, die

⁷⁵² Carl Zuckmayer charakterisierte Fehling als „unangenehm, eitel, rechthaberisch, auch gelegentlich intrigant, macchiavellistisch“ und reiht in seiner Kategorisierung der Kulturschaffenden im Nationalsozialismus in die „Sonderfälle“, teils positiv, teils negativ“ ein. Zuckmayer, Geheimreport, 130f.

⁷⁵³ etwa: http://www.geocities.com/Hollywood/Club/4297/lex/fehling_juergen.html.

⁷⁵⁴ Lehmann, *Richard III.*, S. 172.

⁷⁵⁵ So Will Quadflieg in einem Interview: www.musikundtheater.ch/mt/interview/schauspieler/will.html.

⁷⁵⁶ Mertz, *Theater*, S. 64 – 66.

⁷⁵⁷ http://www.geocities.com/Hollywood/Club/4297/lex/fehling_juergen.html.

⁷⁵⁸ 36 Mitglieder des Theaters hatten ein Memorandum verfasst. *Neue Zeitung*, 22.2.1948.

⁷⁵⁹ Ahrens, *Jasager*, S. 214.

Inszenierung wurde danach ins Prinzregententheater übernommen, verbeugte sich Fehling zusammen mit Johst, der in SS – Uniform auftrat.

Jürgen Fehling hat eine höchst seltsame Sicht auf die Zeit des Nationalsozialismus und die Vertreibung vieler Künstlerinnen und Künstler entwickelt:

„Damals verwitwete meine Bühnenphantasie vielmals. Das wissen die heutigen Unterm– Strich– Schwätzer keineswegs. Sie lamentieren und quatschen, aber den ungeheuren Schmerz, den diese Vertreibung der Genies den Bleibenden verursachte – davon haben sie keine Ahnung.“⁷⁶⁰

Peter Mertz nennt es zu Recht eine „Verwirrung der Gefühle und Gedanken“⁷⁶¹, wenn da einer angesichts existentieller Bedrohungen und Zerstörungen vieler anderer über seine eigenen künstlerischen Nöte lamentiert. Jürgen Fehling ist über diese Erkenntnis nicht hinausgekommen und seine künstlerische Phantasie blieb in den 50er Jahren offensichtlich verwitwet. Nachdem er vergeblich versucht hatte, in Berlin in verantwortlicher Funktion an einem Theater zu arbeiten, ging er schließlich mit seiner Lebensgefährtin Joana Maria Gorvin nach München. Er inszenierte 1948/49 zum Einstand Hebbels *Maria Magdalene* mit Gorvin als Klara. Fehling hatte das Stück bereits 1938 einmal am Staatstheater Berlin mit Käthe Gold und Friedrich Kayssler inszeniert. Es folgten in München *Nora* und *Dona Rosita*, beide Male mit seiner Lebensgefährtin in der Titelrolle. 1951 inszenierte er dann Ludwig Tiecks *Blaubart*. Dieses Stück hatte Fehling schon 1940 für das Schillertheater in Berlin mit einer Bühnenmusik von Hugo Distler geplant. Aus der Produktion wurde jedoch nichts. Bei der Aufführung in München fehlte die Musik des Komponisten, der sich 1942 das Leben genommen hatte. Fehlings Inszenierung entfachte einen regelrechten Theaterskandal, als das Publikum dem Stück, das zwischen Grotteske und Tragödie schillert, was durch Fehlings Inszenierung noch verstärkt wurde, nicht mehr zu folgen bereit war.⁷⁶² Walther Kiaulehn schrieb im Münchner Merkur von Rufen wie „Schmierentheater“.⁷⁶³ Fritz Kortner sah in der Inszenierung „die Grenze des Nachschöpferischen ins Schöpferische“ überschritten.⁷⁶⁴ „Künstlerische und finanzielle Forderungen Fehlings“ scheinen als „Vorwand“ gedient zu haben, ihn danach in München nicht weiter zu beschäftigen.⁷⁶⁵ Es muss Spekulation bleiben, ob die Tatsache, dass Fehling Protestant war, etwas damit zu tun hatte, dass man ihm eine lebenslange Anstellung am Bayerischen Staatstheater verwehrt⁷⁶⁶ oder ob Fehlings gesundheitliche Verfassung gegen eine feste Anstellung sprach.

⁷⁶⁰ Melchinger, Fehling, S. 23.

⁷⁶¹ Mertz, Theater, S. 65.

⁷⁶² Bruno E. Werner, Die Neue Zeitung, Frankfurt am Main, 4.6.1951.

⁷⁶³ Walter Kiaulehn, Münchner Merkur, 4.6.1951.

⁷⁶⁴ Völker, Kortner.

⁷⁶⁵ Ahrens, Jasager, S. 215.

⁷⁶⁶ Ebda.

Danach versuchte Fehling noch einmal in Berlin Fuß zu fassen. 1952 inszenierte er am Schillertheater *Maria Stuart* (Joana Maria Gorvin als Maria Stuart), eine Intendanz am Renaissance-Theater in Berlin scheiterte am Widerspruch des Ensembles.⁷⁶⁷

Jürgen Fehling hatte Anfang der 50er Jahre den Höhepunkt seiner Schaffenskraft hinter sich. Die Schiller – Inszenierung blieb seine letzte. Fehling erkrankte, litt an Depressionen. Eine für 1959 geplante Inszenierung von *Fräulein Julie* musste abgebrochen werden. Er starb 1968.

Jürgen Fehlings Theaterästhetik kommt aus dem Expressionismus. Betrachtet man die Bilder seiner Münchner Inszenierungen, so fällt sofort die expressive Gestik und Mimik ins Auge. Auf einer schlichten nicht-naturalistischen Bühne und mit Kostümen, die der Entstehungszeit des jeweiligen Stückes entsprachen, agierten die Darstellerinnen und Darsteller, allen voran Joana Maria Gorvin ins Extreme expressiv. Dieser Ausdruck wurde stets durch eine punktuelle Beleuchtung des Geschehens betont.

Friedrich Hebbel (1813 – 1863) schuf mit *Maria Magdalene* 1843 ein „bürgerliches Trauerspiel“, so der Untertitel des Textes. Waren bei den Protagonisten dieser dramatischen Gattung, wie etwa Gotthold Ephraim Lessing und Friedrich Schiller, Adelswelt und Bürgerwelt und deren Wertssysteme aufeinander geprallt und hatte sich das bürgerliche Wertssystem als überlegen präsentiert, so schilderte Hebbel das Zusammenbrechen eben dieses bürgerlichen Wertsystems aus sich selbst. Auch formal bricht Hebbel die Formen des bürgerlichen Trauerspiels auf, indem er die fünfaktige Tragödien-Struktur durch eine dreiaktige Struktur ersetzt. Das Stück spielt bis auf wenige Szenen in der Stube des Tischlermeisters Anton, der Ort der Handlung ist „eine mittlere Stadt“.⁷⁶⁸

Das Personal des Stückes stammt aus dem kleinbürgerlichen Milieu, die Hauptfigur Klara ist die Tochter des Tischlermeisters Anton. Diese gattungstypische Familienkonstellation Tochter – Vater wird komplettiert durch die, kranke, Mutter und den Bruder Klaras, Karl, einen schwierigen, zu kriminellen Handlungen neigenden Charakter. Der Familie gegenüber steht der Verlobte der Tochter, Leonhard, ein Kassierer, der gattungsspezifisch die Verführer-Figur repräsentiert und bereits früh als moralisch nicht integer charakterisiert wird (1. Akt, 4. Szene). Bereits zu Beginn des Stückes ist klar, dass Klara von ihm schwanger ist (1. Akt, 4. Szene) und die beiden rasch heiraten müssen. Klara aber liebt den Sekretär Friedrich. Anton wird als durchweg moralisch integrier Mensch charakterisiert, dem seine Moralvorstellungen über materielle Vorteile gehen.

⁷⁶⁷ Völker, Kortner, S. 183 und S. 224.

⁷⁶⁸ Alle Zitate, soweit nicht anders angegeben: Hebbel, *Maria Magdalene*.

Die Tragödienhandlung kommt ins Rollen, als in der letzten Szene des ersten Aktes Gerichtsdienner erscheinen, um eine Hausdurchsuchung durchzuführen, weil man Karl verdächtigt, Schmuck gestohlen zu haben. Bei der Nachricht, dass ihr Sohn bereits verhaftet ist, fällt die Mutter um und stirbt. Leonhard, der bereits einen Grund sucht die mittellose Klara zu verlassen, geht und lässt Klara noch in derselben Szene einen Brief zustellen, in dem er sich von ihr lossagt. Anton ahnt die Umstände der Tochter, will diese aber nicht wahrhaben und lässt Klara bei der toten Mutter schwören, „dass - ich – dir – nie – Schande – machen – will!“ (S. 60)

Im zweiten Akt bietet das Stück nur kurz die Möglichkeit zu einer glücklichen Lösung an, als sich herausstellt, dass der Verdacht gegen Karl unbegründet war. Zudem gesteht der Sekretär Friedrich (2. Akt, 5. Szene) Klara seine Liebe. Als sie ihm aber zu verstehen gibt, dass sie ein Kind von Leonhard erwartet, ist auch für den integren Friedrich eine Heirat aus Gründen des Stolzes unmöglich („Darüber kommt kein Mann hinweg.“ (S. 76). Friedrich deutet aber bereits an, dass der Tod des Rivalen eine Lösung bieten könnte: „Oder man müsste den Hund, der’s weiß, aus der Welt wegschießen.“ (S.76) Klara aber macht sich auf zu Leonhard, um diesen zu bitten, doch noch ihr Mann zu werden. Der Beginn des dritten Aktes zeigt Leonhard in seinem Zimmer, der Gewissensbisse hat, „Sie dauert mich“ (S. 78), aber bereits an einer Liaison mit der Tochter des Bürgermeisters arbeitet. Klara gibt alle ihre Selbstachtung auf, um Leonhard umzustimmen, aber dieser ist nicht bereit sie zu heiraten. Klara beschließt zu sterben: „So schaue Gott mich nicht zu schrecklich an, wenn ich komme, ehe er mich gerufen hat!“ (S. 80). Als Klara mit dem Vorsatz geht, sich zu töten, kämpft Leonhards Gewissen, sie doch zu heiraten. Doch ehe es zu einer Entscheidung kommt, erscheint Friedrich und fordert Leonhard zum Duell. Die siebte Szene im dritten Akt zeigt Karl, der aus dem Gefängnis kommt und zuhause niemanden antrifft. Er mokiert sich über die strengen Regeln des Vaters: „[...] wir haben hier im Haus zweimal zehn Gebote“ (S. 87). Klara kommt hinzu und Karl droht Leonhard und den Gerichtsdienner zu töten, der die Hausdurchsuchung geführt hatte. Karl sinniert über sein Leben („Es lebe jeder brave Hund, der an der Kette nicht um sich beißt“ (S. 88) und erkennt nicht Klaras existenzielle Situation. Als Karl Wasser möchte, bietet Klara an zum Brunnen zu gehen, weil sie so eine Gelegenheit sieht, ihren Selbstmord als ein Unglück, einen Sturz in den Brunnen, zu tarnen. Inzwischen kommt auch Anton nach Hause. In der letzten Szene schließlich tritt der verwundete Sekretär Friedrich auf. Anton weigert sich dem Sekretär sein Wort zu geben, Klara nicht zu verstoßen („Steckt beide Hände in die Tasche.“ S. 94) und Anton und Karl erkennen schließlich, dass Klara sich durch einen Sprung in den Brunnen getötet hat. Friedrich macht Anton Vorwürfe, doch dieser bleibt in seiner Haltung stur: „Sie hat mir nichts erspart – man hat’s gesehen!“ (S. 95) Das Stück endet mit dem Satz von Anton: „Ich verstehe die Welt nicht mehr!“ (S. 95)

Hebbels „Tragödie der Lieblosigkeit“⁷⁶⁹ zeigt eine bürgerliche Gesellschaft, der Moral über alles geht. Selbst die väterliche Liebe, eine Grundkonstante der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels, wird durch die Moralvorstellungen Antons erstickt.⁷⁷⁰ Aber auch die Mutter, obwohl sie früh im Stück stirbt, trägt mit ihren Vorstellungen zum Verlauf der tragischen Handlung bei. Während Klara durch die Moralvorstellungen ihrer Eltern geprägt und in ihren Entscheidungen festgelegt ist, steht ihr Bruder hingegen jenseits jeglicher moralischer Kategorien. Diese Verachtung jeder Moral aber, findet auch bei Hebbel keine Sympathie. Hebbel geht es lediglich darum, zu zeigen, dass der Moral auch Liebe zur Seite stehen muss. Die Moralvorstellungen sind dabei in erster Linie christlich geprägte Vorstellungen. Der Titel des Stückes verweist auf die in der Bibel beschriebene Sünderin Maria Magdalena. Und in der biblischen Geschichte dominiert die Liebe über die Moral. Hebbels *Maria Magdalene* ist vielleicht das bewusst „antikatholischste, antisüddeutsche Stück der klassischen Literatur“, urteilte Henriette Beese.⁷⁷¹ Aber Hebbels Stück ist sicherlich ein christlich geprägtes. Aber Hebbel zeigt, was passiert, wenn das Liebesgebot von der christlichen Religion abgesondert wird.⁷⁷²

Fehling ließ sich für seine erste Arbeit am Bayerischen Staatsschauspiel von Wolfgang Znamenacek eine karge Stube für das „Zimmer im Hause des Tischlermeisters“ auf die Bühne stellen. In einem solchen Raum haben keine „Impressionen und Zwischentöne“ Platz.⁷⁷³ In dieser aller bürgerlichen (Schein-) Romantik entkleideten Szene, lässt Fehling seine Klara (Joana Maria Gorvin) als „Inkarnation der Gegenreformation gegen das männliche Pharisäertum“⁷⁷⁴ eines Meister Anton (Otto Wernicke), Leonhard (Gerd Brüdern) oder Sekretärs (Peter Pasetti) auftreten. Gegen die schwarz gewandete Klara steht optisch die Figur der Mutter (Anne Kersten) im weißen Kleid als Versinnbildlichung der reinen moralischen Unschuld. Henriette Beese entwirft aus den Bildern zur Inszenierung die Ikonographie einer „zärtlichen Sünderin“⁷⁷⁵, „zur barocken Skulptur einer glorreichen Maria Magdalena, in Bewegung auf die Bühne übersetzt und im permanenten Gegensatz zu jenen Gestalten, welche die Haltung der bürgerlichen Moral vorführen“.⁷⁷⁶ Die Inszenierung zeigte so, wie die Kritik feststellte, den Menschen „in seiner tragischen Vereinsamung, in seiner ohnmächtigen Beziehungslosigkeit.“⁷⁷⁷ So dienen alle Elemente der Inszenierung:

⁷⁶⁹ Kathrein, Schauspielführer, S. 153.

⁷⁷⁰ Hanns Braun schrieb im Rheinischen Merkur vom „Ungeheuer“ Moral, Rheinischer Merkur, 4.6.1949. Zu *Maria Magdalene*: Lütkehaus, Maria Magdalene; Reinhardt, Hebbels Dramatik, S. 245.

⁷⁷¹ Beese, Denn, S. 224.

⁷⁷² Hanns Braun, Rheinischer Merkur, 4.6.1949.

⁷⁷³ Wie auch Max Christian Feiler am 20.5.1949 im Münchner Merkur feststellte.

⁷⁷⁴ Im Folgenden beziehe ich mich, soweit nicht anders angegeben, auf die Analyse von Henriette Beese, Denn, S. 216 – 224.

⁷⁷⁵ Ebda., S. 216.

⁷⁷⁶ Ebda., S. 218.

⁷⁷⁷ Arnold Braun, Neue Zeitung, 21.5.1949.

„Jede Szene hat eine sinnfällige Bildgewalt. Jeder Auftritt hat ein Tempo, das dem Bewegungszustand der dramatischen Situation entspricht. Selbst die stumme Gruppe ist schon dramatisch durch ihre räumliche Aufteilung.“⁷⁷⁸

Die Aufwertung der an der Aufführung beteiligten Künste, wie Bühnenbild, Licht, Kostüme, Schauspielkunst gegenüber dem Damentext fand um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhunderts als Teil des Prozesses der Theatermoderne statt.⁷⁷⁹ Das „Gesamtkunstwerk“ wurde in Anlehnung an Richard Wagner von Theaterreformern wie Adolphe Appia, Georg Fuchs oder Edward Gordon Craig als Ziel der Theateraufführung propagiert. Die Entliterarisierung und Theatralisierung der Aufführung stand im Mittelpunkt der ästhetischen Diskussionen dieser Zeit. Während die Moderne an Konzepten festhielt, die die interne Diskussion der Figuren auf der Bühne weiterhin in den Vordergrund stellte, postulierte die Avantgarde eine völlige Aufhebung des mimetischen Prinzips und die Verlagerung der Kommunikation auf die Ebene Schauspieler – Zuschauer.

Jürgen Fehlings ästhetisches Konzept, Bühnenbild, Kostüme, Lichtregie, Mimik, Gestik und Proxemik stehen eindeutig im Kontext eines Gesamtkunstwerkes, das aber einer konsistenten Trennung von Zuschauer und Bühne treu bleibt. Alle Teile der Inszenierung sind Teil einer Gesamtidee. Wolfgang Znamenaceks Bühne erinnert ihn ihrer symbolbeladenen Kargheit an Stilbühnenkonzepte. Seine Kostüme in den Kontrastfarben Weiß und Schwarz weisen gleichfalls auf eine Zeichenebene, die ausgerechnet die Mutter als weiß gekleidete Unschuld und die Tochter als moralisch unrein in Schwarz zeigt. Die Mutter, die früh im Stück stirbt, kann sich moralisch nicht schuldig machen und ist deshalb auch die einzige, die in der Aufführung Weiß trägt. Selbst die Haare, Klara trägt das offene Haar der Sünderin Maria Magdalena, während ihre Mutter das Haar streng zu einem Knoten gebunden hat, haben Symbolcharakter. Dieses Bildprogramm wird verstärkt durch eine Beleuchtung, die durch ein Fenster in der Bühne in das Geschehen schlagartig hineinleuchtet und es herausstellt und gleichzeitig auf ein unerreichbares Ziel, die Helligkeit hinausweist. Diese Helligkeit kann aber gleichzeitig auch als Bedrohung aufgefasst werden, steht sie doch für die alles durchleuchtende Öffentlichkeit, die bis in die Häuser dringt. Mimik und Gestik stehen in ihrer Expressivität eindeutig in der historischen Tradition der Theatermoderne. Der körperliche Ausdruck als nonverbales Mittel, eine Figur zu charakterisieren ist ins Extrem gesteigert. Die Gruppierung der Figuren im Raum trägt gleichfalls ihren Teil zum Gesamteindruck bei. In der letzten Szene des ersten Aktes sitzt die tote Mutter im Stuhl. Hinter ihr steht mit erhobenem Zeigefinger Meister Anton und fordert von Klara den Schwur. Diese kniet mit dem Rücken zum Publikum vor der toten Mutter mit weit ausgebreiteten Armen und

⁷⁷⁸ Christian Max Feiler, Münchner Merkur, 20.5.1949.

⁷⁷⁹ Zum Folgenden vergleiche etwa, Fischer-Lichte, Kurze Geschichte, S. 263 – 272.

gespreizten Fingern. Die Konstellation verdeutlicht den unmöglichen Weg Klaras, der über die tote Mutter zum Vater führt.

„Ohne letzte künstlerische Schamhaftigkeit wird hier alles ausgesprochen, und Fehlings leidenschaftliche, hellwache, grell ausleuchtende Inszenierung verdeutlicht dieses ‚alles‘, macht qualvoll sichtbar und hörbar“, schrieb Erich Pfeiffer-Belli im Berliner Tagesspiegel und von der „grandiosen, suggestiven Kraft Munchscher Gemälde“⁷⁸⁰, womit sich der Kreis zu Fehlings Ausgangspunkt, dem Expressionismus geschlossen hätte.



Abbildung 16: Maria Magdalene

⁷⁸⁰ Erich Pfeiffer-Belli, Der Tagesspiegel, Berlin 26.5.1949.

1949 billigte nur jede/r Dritte in Deutschland, „wenn eine unverheiratete Frau Mutter wird“.⁷⁸¹ Nur 16% der Befragten waren für eine Abschaffung des Paragraphen 218 des Strafgesetzbuches, dem so genannten Abtreibungsparagraphen.⁷⁸² Unter diesem Aspekt betrachtet, bekommt die Inszenierung von Fehling besonders aus heutiger Sicht noch eine zusätzliche Note. Die Moralvorstellungen der Zuschauer waren in Bezug auf das Thema des Stückes immer noch dieselben wie 1843. Die Verbohrtheit Antons musste dem Publikum deshalb einen Schock versetzen, resultierte sie doch aus einer moralischen Ausweglosigkeit nicht nur für Klara, sondern gerade auch für die Eltern. Die Protagonistin musste auch 1949 an der Unmöglichkeit scheitern, ein nichteheliches Kind zu bekommen. Der tragische Konflikt konnte deshalb in seiner ganzen Schärfe bruchlos von den Rezipienten aktuell in einen eigenen mentalen Bezugsrahmen gesetzt werden. Gleichzeitig blieb die von Hebbel geleistete Kritik an diesen Moralvorstellungen in der Inszenierung vollständig erhalten, ja sie wird durch die Bildsprache sogar verstärkt. Gleichwohl bleiben die Figuren Hebbels durch die Inszenierung ungebrochen. Fehlings ästhetisch dem Expressionismus verpflichtete Inszenierung eines Klassikers, der persistente moralische Wertvorstellungen des 19. Jahrhunderts präsentierte, ist ein deutliches Beispiel für die Idee eines Theaters, in dem Wertvorstellungen transportiert und zur Diskussion gestellt wurden, die für einen Großteil des Publikums zum Wertekanon gehörten. Aus der Spannung zwischen der Bewahrung dieses Wertekansons und der Kritik daran, ohne dass der Wertekanon damit außer Kraft gesetzt würde, erhält diese Inszenierung ihre Bedeutung für das Konzept eines konservativen Theaters.

Fehling selbst zeigte sich erstaunt über den Erfolg der Inszenierung:

„Der Erfolg war für mich gänzlich überraschend, aber beseligend, so enorm, als ob ich das katholischste Stück machte.“⁷⁸³

Das Stück hatte in einer Inszenierung von 1919 zuletzt 1925 auf dem Spielplan des Staatsschauspiels gestanden. Fast 25 Jahre später stellte die Neuinszenierung einen überragenden Erfolg für den Regisseur, aber auch für die Leitung des Hauses dar.

„Solch einen donnernden Beifall hat man hier selten vernommen“, urteilte der Kritiker Hanns Braun und nannte die Inszenierung eine „leidenschaftliche Versinnlichung“ und ein „Ereignis elementarischer Schauspielkunst“.⁷⁸⁴

Fehling präsentierte in der Inszenierung von *Maria Magdalene* ein ästhetisches Konzept, das sich eindeutig der Zeit vor 1933 zuordnen lässt. Fehling versucht nicht, neue künstlerische Elemente zu integrieren oder auszuprobieren. Er bleibt seiner künstlerischen Biographie treu, die sich aus

⁷⁸¹ Noelle/Neumann, Jahrbuch, S. 17.

⁷⁸² Ebda., S. 18.

⁷⁸³ Beese, Denn, S. 216.

⁷⁸⁴ Hanns Braun, Süddeutsche Zeitung, 21.5.1949.

der Weimarer Republik bruchlos in die Zeit des Nationalsozialismus fortsetzte und von dort zunächst problemlos in die Bundesrepublik. Fehlings Konzept ist, gerade weil es sich des Formenrepertoires der Theatermoderne bedient ohne diese zu aktualisieren oder weiterzuentwickeln, zutiefst konservativ. Dass man das damals auch anders sehen konnte und Fehlings Konzept als geradezu revolutionär begreifen konnte, macht eine Kritik deutlich, die unter dem Titel „Revolutionäre Klassik“ Fehling bescheinigte, die „Elemente der europäischen Bildung“ seien bei ihm nicht „angelernte Bildung, sondern inneres Bekenntnis, Überlieferung im Blut.“⁷⁸⁵

Mit der Verpflichtung eines Regisseurs, der sich einer konservativen Interpretation von Theater verschrieben hatte, machte aber vor allem die Theaterleitung des Bayerischen Staatsschauspiels ihren künstlerischen Anspruch deutlich.

4.4.1.2 Ernst Ginsberg *Die Soldaten* 1953

Die fünftaktige, von Jacob Michael Reinhold Lenz so genannte Komödie *Die Soldaten* bewegt sich formal in den Kategorien des bürgerlichen Trauerspiels: Die Tochter des Galanteriehändlers Wesener, Marie, wird vom verführerischen Offizier Desportes und dessen Kameraden ins Elend gebracht. Am Ende allerdings finden sich Vater und gefallene Tochter. Lenz lässt das Stück in einem Reformplan enden, den der Oberst des Verführers präsentiert: Zum Schutz der Bevölkerung solle der Staat ein Staatsbordell für die Soldaten einrichten. Damit lud Lenz das Konzept des ohnehin explosiven bürgerlichen Trauerspiels noch um eine weitere hochpolitische Komponente auf. Das Stück wurde dementsprechend erst 1863 uraufgeführt.

Horwitz setzte es, inszeniert von Ernst Ginsberg, seinem Kollegen in der Emigration in Zürich, am 12. September 1953 an den Anfang seiner Intendanz in München. Das Stück stand zum ersten Mal auf dem Spielplan des Bayerischen Staatsschauspiels. Der Beginn der ersten Spielzeit eines neuen Intendanten mit der Erstaufführung eines selten gespielten Stückes kann als programmatisch begriffen werden.

Lenz' *Soldaten* zeichnet ein durchweg negatives Bild der soldatischen Welt. Deren Existenz allein führte zur Verrohung der bürgerlichen Werte und zur Gefährdung des integralen Bestandteils des bürgerlichen Weltbildes, der Familie.

Willi Rösner, Idealbesetzung des Hauses für den „kleinen Mann“, spielte den Galanteriehändler Wesener, Liane Kopf seine Frau und Elfriede Kuzmany die Marie. Dieser intakten Familienwelt zu der noch der bürgerliche Bräutigam Stolzius (Hans Quest) gehört, steht die durchweg

⁷⁸⁵ Axel Kaun, Süddeutsche Zeitung, 17.6.1949.

männliche Welt der Offiziere gegenüber: Desportes (Ulrich Beiger), Haudy (Gerd Brüdern), Mary (Hans Cossy), Graf von Spannheim (Adolf Ziegler) und Rammler (Heinz Leo Fischer). Lenz siedelte sein Stück „im französischen Flandern“ an⁷⁸⁶, um eine Distanzierung zur Lebenswirklichkeit des 18. Jahrhunderts in Deutschland zu schaffen.⁷⁸⁷

Das Stück bietet 35 Szenen in fünf Akten und 16 verschiedene Schauplätze. Ginsberg unterteilte das Stück in 31. Bilder. Die zehnte Szene im 4. Akt wurde gestrichen. Ebenso entfiel die letzte Szene des 5. Aktes. Im 1. Akt bildeten die 5. und 6. Szene ein Bild (Bild 5) und im 4. Akt die 9. und 10. Szene Bild 17, das letzte vor der Pause. Die 31 Bilder boten dennoch 15 verschiedene Handlungsorte, die in Lenz' Konzeption teilweise rasch aufeinander folgen. Kurt Hallegger, der Ausstatter der Produktion, löste das Problem der damit verbundenen häufigen Szenenwechsel mit einem zweistöckigen Kasten, den er in sechs Segmente unterteilte, die jeweils mit einem Vorhang verschlossen werden konnten, einem „Moritaten – Schaukasten“.⁷⁸⁸ So ergaben sich zusammen mit der Vorbühne sieben Spielorte, die schnell gewechselt werden konnten.

Ginsberg/Hallegger nutzten teilweise auch zwei der Segmente zusammen, etwa für die Soldaten-Szenen in Armentieres oder Szenen der Familie Wesener in Lille. Die Szenen, die im Freien spielten wie Spaziergänge fanden auf der Vorbühne statt (Bild 6, Bild 12, Bild 20, Bild 27, Bild 28, Bild 30). Die drei Segmente oben boten die Szenen in Armentieres bei den Soldaten, während die unteren Segmente für die Szenen in Lille benutzt wurden. Die Kritik bemängelte das Bühnenbild als „Zimmertheater im Residenztheater“ und bemerkte: „An Stelle der szenischen Vision tritt der Bilderbogenausschnitt“.⁷⁸⁹

Neben den gestrichenen Szenen nahm Ginsberg zwei Umstellungen von Szenen vor. Im vierten Akt von Lenz stellte er die 4. Szene (Bild 23) hinter die 6. Szene (Bild 22). Damit läuft das Fortlaufen Maries aus dem Haus der Gräfin dramaturgisch auf den Verführer Desportes zu. Zunächst sieht man Wesener, der die Information dem Publikum mitteilt und losläuft um sie zu suchen (Bild 21). Danach Maries Bräutigam Stolzius, der sie ebenfalls suchen will (Bild 22) und schließlich Desportes, der um jeden Preis verhindern will, dass Marie zu ihm kommt (Bild 23). Von den fünf Szenen des letzten Aktes inszenierte Ginsberg nur die ersten vier. Den Dialog des Obristen mit der Gräfin, in dem dieser seine Idee eines staatlichen Bordells für Soldaten als Konsequenz aus dem Vorfall präsentiert, strich er. Zudem ließ Ginsberg das Stück mit dem Tod Desportes enden (Bild 31, 5.Akt/3.Szene), indem er zunächst die Szene des Wiedersehens Marie – Wesener, unterlegt mit Musik, spielen ließ (Bild 30, 5. Akt/4. Szene). Damit gibt er dem Stück eine nicht unwesentliche Umdeutung: Nicht das glückliche Ende für Vater und Tochter, die

⁷⁸⁶ Lenz, Soldaten, S. 3.

⁷⁸⁷ McInnes, Die Soldaten, S. 82.

⁷⁸⁸ Johann Lachner, Süddeutsche Zeitung, 14.9.1953.

⁷⁸⁹ Max Christian Feiler, Münchner Merkur, 14.9.1953.

Familie, steht am Ende der Handlung, sondern der Tod des Verführers Desportes und des bürgerlichen Stolzius, der seine Braut rächen will. Die Tragödie überwiegt im letzten Eindruck die Komödie. Unterlegt war der fünfte Akt mit Wind- und Regengeräuschen, dem ganzen Stück war Windgeräusch unterlegt. Vor den Soldatenszenen wurden Trompeten- oder Trommelsignale eingespielt, um das soldatische Element immer präsent zu halten. Ernst Ginsberg gelang nicht zuletzt durch das Bühnenbild mit *Die Soldaten* ein konzentriertes Kammerspiel mit etwas mehr als zwei Stunden, das die dramaturgisch, die Spannung des Stückes ist bereits vollständig gelöst, und auch moralisch problematische Schlusszene des Stückes gestrichen hatte, und gleichzeitig den ernsthaften Charakter des Stückes in den Vordergrund rückte. Der neue Intendant setzte mit dieser Produktion sogleich ein markantes Zeichen.

Am 9. September 1953, drei Tage vor der Premiere, hatten die Wahlen zum zweiten deutschen Bundestag stattgefunden. Das Regierungsbündnis CDU/CSU, FDP, GB/BHE und DP erhielt zwei Drittel der Sitze. Die Wahl stand vor dem Hintergrund wachsender internationaler Spannungen. Im Juni desselben Jahres hatten Arbeiter in Ost-Berlin gegen die Arbeitsbedingungen protestiert. Dieser Protest und die darauf folgenden Demonstrationen in der DDR waren blutig durch die Sowjetarmee niedergeschlagen worden. Im August gab die Sowjetunion die erste erfolgreiche Wasserstoffexplosion bekannt. Der Koreakrieg, für die Deutschen ein „Anschauungsunterricht“⁷⁹⁰ über ein geteiltes Land zwischen den Weltmächten, endete mit einem Waffenstillstand. Die deutsche Bundesregierung stand für die seit 1950 heftig diskutierte Wiederbewaffnung, aber noch im Frühjahr 1952 votierten drei Viertel aller Deutschen gegen deutsche Soldaten⁷⁹¹. Gleichzeitig aber wählte ein Großteil dieser Deutschen Adenauer und dessen Politik der Wiederbewaffnung. Die Haltung gegenüber einer deutschen Armee war eine „Ohne-mich-Haltung“⁷⁹², keine grundsätzlich pazifistische. Pazifismus war in der Diskussion ohnehin zusehends zu einer Einstellung geworden, die mit „diffamierenden Attributen“ verbunden wurde.⁷⁹³ Der Kalte Krieg nahm an Schärfe zu und die Deutschen hatten das Gefühl zwischen den Blöcken zu stehen und wählten die Sicherheit, die Adenauers Politik versprach. Zwei Tage nach der Premiere erschien in der *Süddeutschen Zeitung* unter dem Titel „Wüstenfüchse kommen als Bürger wieder“ ein Artikel über ein Treffen ehemaliger Mitglieder des Afrika-Korps der deutschen Wehrmacht.⁷⁹⁴ Diese Überschrift beschreibt das Spannungsfeld, in dem sich die Produktion bewegte. Ernst Ginsberg und sein Intendant Kurt Horwitz kamen aus katholischen Kreisen und hatten mit ihrem Exil in der Schweiz auch ihre klare Ablehnung zur deutschen

⁷⁹⁰ Kleßmann, doppelte Staatsgründung, S. 231.

⁷⁹¹ EMNID – Umfrage, zit. nach Kleßmann, Doppelte Staatsgründung, S. 232.

⁷⁹² Ebda.

⁷⁹³ Wengeler, Wehrbeitrag, S. 135.

⁷⁹⁴ Süddeutsche Zeitung, 14.9.1953.

Militarisierung unter den Nationalsozialisten deutlich gemacht. *Die Soldaten* ist ein Stück aus der Aufklärung, das die Problematik bürgerliche Familie versus adeliger Offizier und Verführer thematisiert. Die beiden Antipoden gehen in diesem Stück nicht zusammen. Der Verführer und Soldat muss sterben, um die bürgerliche Familie intakt zu halten. Aber durch den Tod des bürgerlichen Bräutigams und einfachen Soldaten Stolzius wird auch diese bürgerliche Welt nachhaltig geschädigt. Ernst Ginsberg betont diese Komponente zusätzlich, indem er dem scheinbar guten Ende ein Finale folgen lässt, in dem der moralisch integere Stolzius zwar den moralischen schlechten Desportes tötet, aber sich auch selbst das Leben nimmt, weil es seine Ehre gebietet. Soldatische Welt und Ehre und bürgerliche Welt passen nicht zusammen. Diesen Appell konnte der Zuschauer aus dem Stück entnehmen und in seine Lebenswirklichkeit, einer bevorstehenden Remilitarisierung Deutschlands im Zeichen des Kalten Krieges, übernehmen. Trotz des aktuellen Bezuges bleibt die ästhetische Konzeption des Stückes konservativ. Der Moritatenkasten dient lediglich als bühnentechnisches Mittel, um die häufigen Szenenwechsel zu realisieren. Eine weitergehende Funktion, die über eine bühnenimmanente hinausgeht, also etwa eine an Konzepte des epischen Theaters orientierte Rahmenhandlung, erhält er nicht, auch wenn die Kritik diese Deutung nahe legt. Auch die Kostüme bedienen die mimetische Orientierung der Inszenierung. Die historischen Kostüme und die Ausstattung lassen keine Bezüge jenseits der Entstehungszeit des Dramentextes zu. Die Handlung spielt 1774/75. Das Textgerüst bleibt weitgehend konsistent, die Einteilung in Bilder verändert den dramatischen Ablauf bis auf den Schluss nicht wesentlich. Die letzte Szene von Lenz' Komödie, den Dialog des Obristen mit der Gräfin, der die Handlung des Stückes noch einmal kommentierend aufnimmt, strich Ginsberg. Damit wurde die Möglichkeit, das mimetische Prinzip aufzubrechen und durch den Dialog eine Rahmenhandlung zu konstruieren und anzubieten, unmöglich. Der Abend blieb, wie George Salmony in der Abendzeitung feststellte „ein ‚literarischer‘ Nachgeschmack [...], haftend zwischen Bewunderung und lächerlicher Rührung [...]“⁷⁹⁵

1952 fand an den Black Mountain Colleges ein Abend statt, der unter dem Titel *untitled event* eine neue Bestimmung des Verhältnisses von Zuschauer und Akteuren und der Künste am Theater bedeutete. Auf Initiative von John Cage trafen sich der Pianist David Tudor, der Komponist Jay Watts, der Maler Robert Rauschenberg, der Tänzer Merce Cunningham und die Autoren Mary Caroline Richards und Charles Ohlsen um eine Performance auf die Bühne zu bringen. Erika Fischer-Lichte interpretiert *untitled event* als Teil eines „performativ turn“⁷⁹⁶. Diese Wende, die sie

⁷⁹⁵ 14.9.1953.

⁷⁹⁶ Fischer-Lichte, *Grenzgänge*, S. 17.

in der Kultur bereits für die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ausmacht⁷⁹⁷, bedeutete auch einen Funktionswandel von Theater: Theater funktioniert nicht mehr nur referentiell, als Darstellung von Figuren, Beziehungen, Situationen, sondern performativ. Der Vollzug von Handlungen im Theater selbst tritt in den Vordergrund.⁷⁹⁸ Betrachtet man die analysierten Produktionen unter dem Aspekt eines performativ turn, so wird deutlich, dass die ästhetischen Konzepte des Staatsschauspiels eindeutig der referentiellen Funktion von Theater zuneigen. Weder wird das Verhältnis Zuschauer-Darsteller neu bestimmt, noch erhalten die an der Vorstellung beteiligten Künste eine eigenständige Funktion. Das Bayerische Staatsschauspiel wird ebenso wie das gesamte Theater der Bundesrepublik erst in den 1960er Jahren von einem weiteren „Performativierungsschub“⁷⁹⁹ erfasst.

4.4.2 Modernes, progressives Theater

„Das Theater, das sich in die Katakomben zurückzieht, wird nicht ohne Hörer sein: entscheidend ist, ob die Zuschauer zu *Zuhörern* werden, in denen das Wort der Bühne weitererzeugt und nicht verloren geht. [...] Denn solche Bühne hört *mit* seinen Hörern auf das, was sich zeigt, und so allein kann das Ungeheure gerufen und ins Zeigen geschworen werde, daß die Zivilisation gezeichnet ist.“⁸⁰⁰

Mit diesem wortgewaltigen Aufruf an die Institution Theater, sich aus den Theaterbauten in die Katakomben zurückzuziehen, um das Theater wieder zur „Kathedrale der Gegenwart“⁸⁰¹ zu machen, versuchte der Dramaturg und Publizist Egon Vietta dem Theater nach 1945 eine völlige Neubestimmung zu verordnen. Diese Neubestimmung sollte in einem vollständigen Bruch mit den institutionellen Traditionen bestehen, um so Theater wieder zu dem zu machen, was es nach Auffassung Viettas sein sollte: Ein Ort der zivilisatorischen Gegenwart und ein Ort, an dem das Ungeheure, also das Außerordentliche, gezeigt wird. Nicht bildungsbürgerliches Traditions- und Repräsentationsbewusstsein soll im Zentrum stehen, sondern die Möglichkeit des Theaters die Zeit anzuzeigen. Im Zentrum von Viettas Vorstellung von Theater steht dabei das Wort. Nicht das Zusehen ist für ihn Kern des Theaters, sondern das Zuhören. Auch Vietta bricht damit die referentielle Funktion von Theater nicht auf, Theater bleibt für ihn weiterhin bebildertes Wort. Dennoch stellt Viettas Forderung eine zentrale Position zur Neubestimmung des Theaters in einem fortschrittlichen Sinn dar. Nicht die Muster der Vergangenheit sollen perpetuiert werden, sondern Theater soll an den zivilisatorischen Prozess, die sich ständig ändernde Gegenwart,

⁷⁹⁷ Ebda.

⁷⁹⁸ Definition nach Jean Alter, socio-semiotic Theory, zitiert bei Fischer-Lichte, Grenzgänge, S. 2.

⁷⁹⁹ Fischer-Lichte, Grenzgänge, S. 17.

⁸⁰⁰ Vietta, Katastrophe, S. 221.

⁸⁰¹ Ebda., S. 117.

gekoppelt werden. Theater muss als Teil der gesellschaftlichen und kulturellen Progressivität selbst fortschrittlich sein. Dieser Fortschritt äußert sich inhaltlich wie formal. Dieser Entwicklungsprozess steht im Zusammenhang mit der sich im Laufe des 20. Jahrhunderts durchsetzenden Überzeugung der notwendigen Interpretation von dramatischen Texten, das heißt zwischen der Historizität und der Aktualität des Textes zu vermitteln.⁸⁰² Die Integration des dramatischen Textes in die Gegenwart wird zur wichtigsten Voraussetzung inszenatorischer Arbeit.⁸⁰³ Neben dieser Intention, die konservative von progressiven theatralen Konzepten unterscheidet, stehen auch die ästhetischen Mittel, im Kontext Historie – Gegenwart. Progressives Theater definiert sich nicht alleine durch den Zugang zum dramatischen Text, sondern vor allem auch an der Überprüfung des überkommenen bühnenästhetischen Formenrepertoires an der Gegenwart. Ein performativer Schub, der die performative Funktion von Theater in den Vordergrund stellte, fand in den 60er Jahren statt. Eine fundamentale Neubestimmung der theatralen Mittel und der Funktion dieser Mittel, ist für die 50er Jahre nicht zu erkennen. Gleichwohl lassen sich in den zeitgenössischen Ansätzen deutliche Unterschiede in der Verwendung der Mittel konstatieren. Gegen bloße Bebilderung des dramatischen Geschehens finden sich, wie wir gesehen haben, auch Konzepte, die die an der Aufführung beteiligten Künste deutlich aufwerteten. Die mimetische Vermittlung bleibt dabei allerdings unbestrittenes Muster. Die Vermittlung von Geschichtlichkeit und Aktualität des dramatischen Textes und eine Überprüfung der Darstellungsmittel an der Gegenwart sind Signifikanten eines modernen und progressiven Theaters. Das Gastspiel des Théâtre National Populaire, Paris (T.N.P.)⁸⁰⁴ unter der Leitung von Jean Vilar mit Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* am 21.9.1952 ragt nicht nur aus der Reihe der Gastspiele im Bayerischen Staatsschauspiel heraus. Keine andere Produktion in der Zeit der Intendanten Lippl und Horwitz weckte derartige Emotionen. Und keine andere Produktion steht in so engem Kontext eines Konzeptes von progressivem Theater.

4.4.2.1 Jean Vilar – *Prinz Friedrich von Homburg* 1952

„Ein großer festlicher Abend des Theaters, der lange im Gespräch und in der Erinnerung nachklingen wird. Darüber hinaus ein Stück Kultur- und Theatergeschichte, da zwei Welten, der Überlieferung nach durch eine geistige Siegfriedlinie geschieden, sich gerade in extremsten Manifestationen zusammenfanden.“⁸⁰⁵

⁸⁰² Fischer-Lichte, Theatergeschichte, S. 406.

⁸⁰³ Wie sehr diese Entwicklung etwa von der Literaturwissenschaft noch in Frage gestellt wird, mag etwa das Beispiel des Titels des Studierendenkolloquiums der Jahrestagung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 2004 in Weimar belegen: „Klassiker - gewollt? Unser Umgang mit ihnen – wie er uns gefällt?“

⁸⁰⁴ Zum TNP siehe Wehle, *Le Théâtre populaire*.

⁸⁰⁵ George Salmony, *Münchner Abendzeitung*, 22.9.1952.

Le Prince de Hombourg hatte im Juli 1951 auf dem von Vilar initiierten Festival von Avignon Premiere. Auf diesem „festival historique“⁸⁰⁶ hatte im selben Jahr unter Vilers Regie auch Corneilles *Le Cid* Premiere, eine Produktion, die in München bereits im Januar 1952 zu sehen gewesen war. Der Erfolg des Sommers 1951 war gleichzeitig eine wichtige Voraussetzung für die Gründung des Théâtre National Populaire, Paris als viertes Staatstheater im Palais Chaillot unter der Leitung von Vilar.

Die Konstellation für das Gastspiel von *Le Prince de Hombourg* war einzigartig: Ein Stück chauvinistischen Preußentums, das durch seine Instrumentalisierung im Dritten Reich problematisch geworden war⁸⁰⁷, wurde am Bayerischen Staatsschauspiel ausgerechnet durch eine französische Theatertruppe wiederentdeckt, der der Ruf politischen Engagements vorausging: „Kleist le réprouvé. Kleist le Prussien, Kleist le francophobe devenait an 1952 l'auteur le plus choyé d'un théâtre populaire français.“⁸⁰⁸

Das deutsch-französische Verhältnis war Anfang der fünfziger Jahre besser als man nach den vorhergegangenen Erfahrungen vermuten sollte. Schon bald nach dem Krieg hatten die Bevölkerungen der beiden Staaten „kontinuierlich ein positives Bild voneinander“ entwickelt.⁸⁰⁹ Seitdem es gelungen war mit der Montanunion 1951 die Grundlage für ein gemeinsames Wirtschaftssystem zu legen, das dem Sicherheitsbedürfnis Frankreichs vor Deutschland entsprach⁸¹⁰, verbesserte sich das deutsch-französische Verhältnis trotz aller Probleme, vor allem in der Frage der deutschen Wiederbewaffnung, bis hin zur Unterzeichnung des deutsch-französischen Kooperationsvertrags, des so genannten Elysee - Vertrages 1963. Verkörpert wurde diese Entwicklung durch die Persönlichkeiten Charles de Gaulle und Konrad Adenauer. Wie stark beide Nationen daran interessiert waren, die Geschichte zu überwinden, zeigt auch, dass bereits 1950 die erste Städtepartnerschaft einer deutschen mit einer französischen Stadt entstand.⁸¹¹ Elmar Doch, Bürgermeister der Gemeinde Ludwigsburg und Monbéliards Bürgermeister Lucien Tharadin unterzeichneten ein entsprechendes Dokument.

Kleists fein konstruiertes Drama um den somnambulen Prinzen und Befehl und Gehorsam war von Vilar 1951 für das französische Theater entdeckt worden⁸¹² und wurde bis 1955 über 100-mal gespielt.⁸¹³ Der französische Text, übersetzt von Jean Curtis, wurde in die Reihe *Repertoire d'une théâtre populaire* aufgenommen.

⁸⁰⁶ Bardot, Jean Vilar, S.202.

⁸⁰⁷ Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke 2, S. 1196.

⁸⁰⁸ Avant-scène Nr. 294. zit. in: Vilar, Vilar par lui-même. S. 95.

⁸⁰⁹ So das Ergebnis einer Umfrage. Loth, Teilung der Welt, S. 82f.

⁸¹⁰ Ziebura, S. 39 – 46 Siehe auch Leblond, Frankreich und Deutschland, S. 10 – 12.

⁸¹¹ Leblond, Frankreich und Deutschland, S. 92.

⁸¹² Richardson, Kleist in France, S. 140.

⁸¹³ Ebda., S. 145.

Die Auseinandersetzung mit Kleist hatte in Frankreich bereits vor 1945 eingesetzt. Jean Casson hatte 1935 in seinem Plädoyer «Pour la poésie» die surrealistischen und existentialistischen Aspekte in Kleists Werk betont.⁸¹⁴ Allerdings war damit zunächst die Reduktion auch des *Prinz Friedrich von Homburg* auf ein reines Lesedrama verbunden. Jean Vilar gelang es nun nach 1945, Kleist als Theaterautoren für Frankreich zu entdecken und gleichzeitig über Frankreich hinaus die Sichtweise auf das Drama, auf die „unhistorische Revolte des vereinzelt Individuums gegen die etablierte Ordnung“⁸¹⁵ zu konzentrieren. Damit war Kleist als Autor auch in Deutschland wieder spielbar geworden, es setzte eine „Kleist- Renaissance“ an deutschen Bühnen ein.⁸¹⁶ Neben diesen dramengeschichtlichen Aspekten und Traditionslinien, welche die Bedeutung von Vilers Produktion ausmachen, spielte sicherlich auch die hochkarätige Besetzung der Produktion mit Darstellerinnen und Darstellern, die dem deutschen Publikum von der Filmleinwand bekannt waren, eine Rolle. So spielte Gérard Philipe (1922 – 1959) die Rolle des Prinzen, das „Alter ego von James Dean“ wie man ihn in Frankreich noch heute bezeichnet.⁸¹⁷ Philipe war nur zwei Monate vor dem Gastspiel in Münchner Kinos als *Fan Fan der Husar*⁸¹⁸ zu sehen gewesen. Mit Jeanne Moreau (geb. 1928) stand ebenfalls eine durch das Kino bekannte Schauspielerin als Nathalie auf der Bühne.⁸¹⁹ Das Théâtre National Populaire ging im Herbst 1952, ein Jahr nach der Aufsehen erregenden Premiere des *Prince de Hombourg de Kleist* in Avignon, zusammen mit Corneilles *Le Cid* auf eine Tournee durch die Bundesrepublik mit Stationen in Berlin, Frankfurt, Darmstadt, Nürnberg und München. Am 17.9.1952 meldete die Berliner Nacht-Depesche: „Jubel um den Prinzen von Homburg. Schauspielerischer Höhepunkt der Berliner Festwochen“. Die Neue Zeitung attestierte: „Ein grandioser Abend lebendigen Theaters.“⁸²⁰ In Frankfurt wurde Philipe als „Liebling der jungen Mädchen“ begrüßt.⁸²¹ Den Abschluss dieser einwöchigen Reise bildete das Gastspiel in München.

Jean Curtis hatte das 1810 entstandene Stück behutsam für die französische Bühne eingerichtet.⁸²² Er beließ es bei der Akt- und Szeneneinteilung Kleists und auch bei deren Abfolge. Aus Kleists Versen machte er Prosa, die sich klar und konkret von den Wendungen und Windungen des deutschen Originals abhebt und einem gesprochenen, pathetisch überhöhten

⁸¹⁴ Casson, Pour la poésie. Siehe Richardson, Kleist in France, S. 125.

⁸¹⁵ Kleist, Sämtliche Werke 2, S. 1217.

⁸¹⁶ Ebda., S. 1216.

⁸¹⁷ <http://www.ecrannoir.fr/stars/legendes/philipe.htm>

⁸¹⁸ 1951, DE Juli 1952.

⁸¹⁹ Letzte Liebe, 1948, DE 1951.

⁸²⁰ 19.9.1952.

⁸²¹ Neue Presse, 19.9.1952.

⁸²² Kleist, Le Prince.

Französisch der 1950er Jahre näher steht als dem des 19. Jahrhunderts. So schildert bei Kleist der Prinz sein Grab, das er auf dem Weg zu seiner Mutter erblickt hat, mit einem

„Ach! Auf dem Weg, der mich zu Dir führte,
Sah ich das Grab, beim Schein der Fackeln öffnen,
das morgen mein Gebein empfangen soll!“ (3. Akt/5. Auftritt)⁸²³

Dieselbe Stelle lautet in der Übersetzung von Curtis:

„Ma tombe, ma fosse! Je viens de les voir, aux lueurs des torches, les fossoyeurs qui creusent ma fosse, la tombe où mes os seront alignés demain.“⁸²⁴

Curtis bleibt nahe am Original, übersetzt aber keineswegs wörtlich. So werden bereits im Figurenverzeichnis Kleists exakte militärische Rang- und Kommandozuweisungen ins Allgemeine gewendet⁸²⁵. Während bei Kleist Nathalie als „Prinzessin Nathalie von Oranien, seine Nichte, Chef eines Dragonerregiments“ aufgeführt ist, fungiert sie bei Curtis und im Ankündigungszettel des Staatsschauspiels als „Prinzessin Nathalie von Oranien, seine Nichte.“ Ähnlich verfährt der Übersetzer mit den preußischen Offizieren, die ihre Zugehörigkeit zu Waffengattungen verlieren und lediglich in ihrem Rang genannt werden.⁸²⁶ Hier nimmt Curtis die historische Exaktheit des Originals zurück zugunsten eines besseren Verständnisses, zugunsten vielleicht auch einer größeren Allgemeingültigkeit. Genauso verfährt er mit den im Stück vorkommenden Hofdamen, denen er statt historisch korrekter Nachnamen französische Vornamen gibt. Dies wird pikant, wenn Prinz Friedrich Hohenzollern in der 4. Szene des ersten Aktes von seinem Traum und einer darin vorkommenden Frau erzählt und statt von „die Platen“ oder „die Ramin“ oder „die Bork“ oder „die Winterfeld“ von „Suzanne“, „Marguerite“, „Hélène“, „Charlotte“ spricht und gar noch zusätzlich eine „Marie-Madeleine“ erfindet. Es liegt nahe, dass der Prinz des preußischen Herrscherhauses, der die Damen seines Hofes bei ihren Vornamen nennt, ein anderer ist, als der des Heinrich von Kleist, der die sich ziemende Distanz wahrt. Hier kommt einem ein junger, verspielter Mann entgegen dort ein Prinz, der sich seiner Position bewusst ist. Dazu kommen einige geringfügige Änderungen, die in kleinen Wendungen, gegenüber dem Original eine andere Deutung anschlagen. So bezeichnet bei Kleist Hohenzollern in der ersten Szene des Stückes den Somnambulismus Homburgs als eine „Unart seines Geistes“⁸²⁷. Bei Curtis wird daraus, politisch korrekter, eine „Eigenheit“ (singularité) und er ergänzt „et non une maladie“.⁸²⁸ Damit korrigiert Curtis deutsches rassisches Reinheitsdenken. In der 1. Szene des 2. Aktes zeichnet Kottwitz, als er den Tag der Schlacht beschreibt, einen Vogel in die Luft, „désignant un oiseau dans le ciel“.⁸²⁹

⁸²³ Kleist, Sämtliche Werke 2, S. 606. Soweit nicht anders angegeben beziehen sich die Stellenangaben auf diese Ausgabe.

⁸²⁴ Kleist, *Le Prince*, S. 44.

⁸²⁵ Kleist, Werke 2, S. 556.

⁸²⁶ Kleist, *Le Prince*, S. 6.

⁸²⁷ Kleist, Sämtliche Werke 2, S. 558.

⁸²⁸ Kleist, *Le Prince*, S.8.

⁸²⁹ Ebd., S. 23.

Auch diese spielerische Geste für den militärischen Haudegen kommt bei Kleist nicht vor. Als „Capitaine de Mörner“ der Kurfürstin die Nachricht vom scheinbaren Tod ihres Gatten bringt, resümiert sie bei Curtis „Votre victoire est trop chère“⁸³⁰, also „Euer“ statt bei Kleist „Ein“ Sieg (2. Akt/5. Auftritt).⁸³¹ Damit wird die Kurfürstin als Frau aus dem Geschäft der Männer, dem Krieg, herausgenommen. Dieser ist nicht Sache des ganzen Staates sondern der Soldaten. Die erste Szene im dritten Akt ist für das Verständnis der Figuren des Prinzen und des Kurfürsten von entscheidender Bedeutung. Sie behandelt das Thema „Befehl und Gehorsam“ in seiner Konsequenz, nämlich auf Ungehorsam steht, ungeachtet von Rang und Namen, der Tod, befohlen vom Herrscher, dem Kurfürsten und zu akzeptieren vom Untertanen, auch einem Prinzen. Auf die Frage Hohenzollerns, worauf sich Homburgs Zuversicht auf kurfürstliche Gnade stütze, antwortet dieser bei Kleist: „Auf mein Gefühl von ihm! (er steht auf)“ (3. Akt/1. Auftritt).⁸³² Bei Curtis lautet der Satz: „(il se leve) Sur l'idée que je me fais de lui, sur son sentiment!“⁸³³ Während Kleists Homburg sich also auf sein Gefühl verlässt, dessen er sich keineswegs sicher ist, „er steht auf“, um das Gespräch abubrechen, ist der Prinz bei Curtis überzeugt von der Idee, der Vorstellung, die er vom Kurfürsten und dessen Gefühl hat und er steht auf, um dieser Vorstellung mehr Nachdruck zu geben. Und diesen Nachdruck legt der Übersetzer dem Prinzen auch in den Mund, wenn am Ende dieser Szene das Todesurteil gegen ihn im Zusammenhang mit der vorbereiteten Hochzeit von Nathalie mit dem Schweden Karl Gustav deutlich wird. Ist es bei Kleist „der Antrag“ der ihn „ins Verderben stürzt“⁸³⁴, so stellt die französische Version dem ein „[...] on me sacrifie à la raison d'Etat.“⁸³⁵ voran: Man opfert ihn, den Einzelnen, zum Wohle des Staates, aus Staatsraison. Die französische Übersetzung, die auf den nach 1945 inkriminierten Schlusssatz „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs“ (5. Akt/11. Auftritt)⁸³⁶, „Et mort aux enemis du Brandenbourg“⁸³⁷, der bei Curtis sogar wiederholt werden soll⁸³⁸, nicht verzichtet, liefert einen Text, der sich eng ans Original hält, stilistisch freier agiert, die konkreten historischen Bezüge aufweicht und in einigen entscheidenden Passagen Bedeutungsverschiebungen vornimmt, die insgesamt dem Werk eine deutlich allgemeingültigere, in der Figur des Prinzen, schwärmerischere, pathetischere Bedeutung geben.

⁸³⁰ Ebda. S. 29.

⁸³¹ Kleist, Sämtliche Werke 2, S. 586.

⁸³² Ebda., S.601.

⁸³³ Kleist, Le Prince, S. 40.

⁸³⁴ Kleist, Sämtliche Werke 2, S. 603.

⁸³⁵ Kleist, Le Prince, S. 42.

⁸³⁶ Kleist, Sämtliche Werke 2, S. 644.

⁸³⁷ Kleist, Le Prince, S. 73.

⁸³⁸ „bis“, S. 73.

„Man spielte bei geöffnetem Vorhang. Die Bühne war schwarz ausgeschlagen. Aus dem Hintergrund führte eine ziemlich hohe Rampe nach vorn. [...] Bei allen Auftritten beleuchtete man nur den Vordergrund, so dass der Hintergrund immer samtschwarz blieb und die bunten prächtigen Kostüme strahlend hervortreten ließ“,

so beschrieb Walther Kiaulehn im Münchner Merkur seinen Eindruck vom Bühnenbild.⁸³⁹ Dieses karge, für ein Stück von Preußens Gloria bis dahin eher untypische, Bühnenbild beeindruckte durch seine „Sparsamkeit“, einem „Freibrief der Phantasie“. ⁸⁴⁰ Lediglich an den Bühnenauftritten links und rechts befanden sich zwei Wappenschilder, die in ihrer Ausführung als „drollig“ beschrieben wurden⁸⁴¹, somit lediglich als Zitate fungierten, nicht als illusionistische Versatzstücke. Dieses Bühnenbild wurde während der ganzen Vorstellung beibehalten und lediglich durch kleine Umbauten auf offener Bühne verändert, die von einem „Szenenmeister“ als „prachtvoll gewandtem Heiducken“⁸⁴² theatral angewiesen und von zwei als Diener kostümierten vorgenommen wurden. Auf diese Art gelangte etwa Frobes Sarg für Scène 9 im 2. Akt auf und von der Bühne.⁸⁴³ Die bunten Kostüme (Léon Gischia) und Standarten standen im Kontrast zu dieser reduzierten Ausstattung.

Gischias zeitgetreue Kostüme kamen auf der karg ausgestatteten schwarzen Bühne durch die Beleuchtung, die einen „accord de mauve, de lilas et de noir“ schuf⁸⁴⁴, besonders zur Geltung. Die Konzentration der Beleuchtung lag auf dem vorderen Bereich der Bühne, so dass die Darsteller aus dem Dunkel in das Licht traten, was der Inszenierung dieses „drame de la nuit“⁸⁴⁵ einen zusätzlichen Eindruck von Konzentration verlieh.⁸⁴⁶

Im Mittelpunkt der kritischen Betrachtungen stand in allen Besprechungen natürlich die Interpretation des Prinzen von Homburg durch Gérard Philipe, dessen Gestik vor allem in Erinnerung blieb. Ein französischer Kritiker der Uraufführung, nennt als Beispiel die ersten Gesten des somnambulen Prinzen, der den Lorbeerkranz hält.⁸⁴⁷ Hanns Braun bemerkte in seiner Kritik, Philipes Homburg sei „weit jugenhafter und von einer blühenden, glühenden Leidenschaft“ gewesen.⁸⁴⁸ Nicht nur Braun vergleicht Philipes Darstellung mit dem Prinz von Homburg, den der 1952 verstorbene Horst Caspar (1913 – 1952) 1940 am Schiller-Theater Berlin mit Heinrich George als Kurfürst unter der Regie von Jürgen Fehling gespielt hatte und der dem

⁸³⁹ Münchner Merkur, 23.9.1952.

⁸⁴⁰ Hanns Braun SZ, 23.9.1952.

⁸⁴¹ Kiaulehn, Münchner Merkur, 23.9.1952.

⁸⁴² Münchner Merkur, 23.9.1952.

⁸⁴³ Das entspricht dem 9. Auftritt im 2. Akt bei Kleist.

⁸⁴⁴ Bardot, Vilar, S. 210.

⁸⁴⁵ Bardot, Vilar, S. 210.

⁸⁴⁶ Münchner Merkur 23.9.1952.

⁸⁴⁷ Jean Lacouture, Combat, 28.9.1951.

⁸⁴⁸ Braun, Süddeutsche Zeitung, 23.9.1952.

Prinzen eine „edel-jünglinghafte“⁸⁴⁹ Interpretation gegeben hatte. Philippe hatte offenbar die Vorlage, die ihm Curtis geboten hatte, aufgenommen.

Als für die Nachwelt bewahrt, bezeichnet Bardot die Situation, als der Kurfürst (Jean Vilar) dem Prinzen am Ende des Stückes den Lorbeerkrantz aufsetzt.⁸⁵⁰ Jean Vilar als Begründer des Festival d'Avignon, Leiter des T.N.P. und Regisseur der Produktion war ohne Zweifel die zentrale Persönlichkeit des Abends: „Groß ist Jean Vilar!“, schrieb Walther Kiaulehn im Münchner Merkur.⁸⁵¹ Hanns Braun erkannte in Vilars Kurfürst die „reifste schauspielerische Leistung des Abends“⁸⁵²:

„Mit schmalen Lippen, scharfer Nase, überdachten Augen, in der Haltung eher vorgeneigt und kein bißchen gereckt, bot Vilar einen Herrscher, in dem Verstand, große Sicherheit, Staatsgefühl sich mit dem Menschlichen auf eine verdeckte Weise begegnen [...].“⁸⁵³

Kiaulehn sieht in Vilars Kurfürst einen Voltaire⁸⁵⁴, nach Ansicht von Friedrich Luft spielte Vilars Figur „ein von Sorgen umwölker, von Pflichten gedrückter und getrüber, großer Charakter.“⁸⁵⁵ Vilar bot also keinen Soldatenkönig vom Schlage eines Heinrich George, der alleine mit seiner massigen Erscheinung einer zurückhaltenderen Interpretation im Weg gestanden hatte. Dadurch öffnete er über die vom Autor zugewiesene Deutung hinaus⁸⁵⁶ die Figur in Richtung eines aufgeklärten Absolutismus. Eine Figur, die mit ihrer Körperlichkeit die Sprache in Frage stellt. Jeanne Moreau, in der „undankbare[n] Rolle“⁸⁵⁷ der Nathalie überzeugte die Kritiker durch ihre Sprache, „[Sie] sprach Kleist in dem fremden Idiom so köstlich, daß der Text voll und klingend zurückkam“⁸⁵⁸, ebenso wie durch ihren „weibliche[n] Charme, verknüpft mit herzhaftem Eigensinn“.⁸⁵⁹ In Moreaus Interpretation überwog das Mädchenhafte gegenüber dem Höfischen einer Prinzessin.

„Der großartige Ensemblegeist dieser Truppe bleibt bis zu den unzähligen Verneigungen vor dem Publikum erhalten, da steht die Hofdame ebenbürtig neben dem Helden.“⁸⁶⁰ Wenn wir auch nicht sicher wissen, ob die Applausordnung, die das Ensemble bei den Berliner Festwochen zeigte, bei den Gastspielen beibehalten wurde, so ist es doch aus der Philosophie des Volkstheaters eines Jean Vilar anzunehmen. So werden in den Kritiken auch die weiteren Rollen von der Kurfürstin (Lucienne de Marchand) über die Offiziere des Stückes bis hin zu den

⁸⁴⁹ Ebda.

⁸⁵⁰ Bardot, Vilar, S. 210.

⁸⁵¹ Walther Kiaulehn, Münchner Merkur, 23.9.1952.

⁸⁵² Braun, Süddeutsche Zeitung, 23.9.1952.

⁸⁵³ Ebda.

⁸⁵⁴ Walther Kiaulehn, Münchner Merkur, 23.9.1952.

⁸⁵⁵ Friedrich Luft, Neue Zeitung, 19.9.1952.

⁸⁵⁶ Dass dies nicht der Kurfürst Kleists ist, erkennen sowohl Hanns Braun als auch Walther Kiaulehn.

⁸⁵⁷ Braun, Süddeutsche Zeitung, 23.9.1952.

⁸⁵⁸ Luft, Neue Zeitung, 19.9.1952.

⁸⁵⁹ Braun, Süddeutsche Zeitung, 23.9.1952.

⁸⁶⁰ Nacht-Depesche Berlin 17.9.1952.

Hofdamen eingehend gewürdigt, wobei die Figur des Kottwitz (Jean-Paul Moulinot) vor allem durch seine Kostümierung als Hofadeliger statt als alt gedienter Reiteroffizier am meisten befremdete: „Er repräsentiert [...] das deutsche Sauerkraut. Für unseren Geschmack sind zu viele Rosinen drin.“⁸⁶¹ Vilars Ensemble glänzte sowohl durch international bekannte und gefeierte Stars wie Philippe, Moreau und ihn selbst als auch durch bis in die kleinste Rolle gute Schauspieler, was den Kritiker der Süddeutschen Zeitung zu dem Seufzer animierte: „Oh, daß wir es hierzulande auch wieder dahin brächten!“⁸⁶² Jean Vilars T.N.P. präsentierte eine perfekte Mischung aus Star- und Ensembletheater, was ihm einerseits den Erfolg durch die Öffentlichkeitswirkung von Philippe und ihm selbst sicherte, andererseits aber vermied, dass die Produktion sich auf die Präsentation dieser Stars beschränkte und zu einem Virtuosen-theater wurde.

Man würde der Inszenierung nicht gerecht, wenn man die Musik von Maurice Jarre nur in einem Nachsatz erwähnen würde.

„Si quelques notes de Mauric Jarre suffisaient à envahir l'espace et le temps, c'est que l'oreille prenait le relais de l'œil d'une manière parfaite. On écoutait comme on regardait. C'était de l'opera et l'on connaît le goût qu'avait Vilar pour cet art.“⁸⁶³

Bardot bezeichnet Jarres Musik als integralen Bestandteil der Aufführung.⁸⁶⁴ Die Musik begleitete das komplette Stück untermalend, deutend und Effekte setzend. Jarre und seine Musiker wanderten unsichtbar durch den Theaterraum, von verschiedenen Stellen aus einen permanenten Musikhintergrund einspielend. Manchem Kritiker war das „zu viel des Guten“.⁸⁶⁵ Aber Vilars Konzeption ist ohne die Musik von Maurice Jarre nicht zu denken. Dem Ensemble des T.N.P. gelang mit dem *Prinz Friedrich von Homburg* ein beeindruckender und schlüssiger Theaterabend. Darüber hinaus bot die Produktion besonders für das deutsche Theaterpublikum die Möglichkeit, einen ihrer durch den Nationalsozialismus beschädigten Klassiker wieder zu entdecken. Und für ein bayerisches Publikum war dieser Abend wohl auf noch besondere Weise eindrücklich:

„Merkwürdiger Vorgang. Eine französische Truppe importiert nach Bayern das brandenburgische Schauspiel eines preußischen Dichters, trägt es konzertant vor [...] und was herauskommt ist pure Poesie“⁸⁶⁶,

schrrieb „Junius“ am 22. September 1952 in der Münchner Abendzeitung.

Dabei herrschte der Eindruck einer „uhrwerkgleiche[n]“⁸⁶⁷ Inszenierung vor, die manchem Kritiker doch zu sehr in Richtung „Manierismus“⁸⁶⁸ ging. Text, Musik, Sprache, Gestik, Raum, Licht und Kostüme waren fein aufeinander zu einer Art Gesamtkunstwerk zusammengestellt:

⁸⁶¹ Kiaulehn, Münchner Merkur, 23.9.1952.

⁸⁶² Braun, Süddeutsche Zeitung, 23.9.1952.

⁸⁶³ Bardot, Vilar, S. 211.

⁸⁶⁴ Ebda., S. 210.

⁸⁶⁵ Braun, Süddeutsche Zeitung, 23.9.1952.

⁸⁶⁶ Abendzeitung 22.9.1952.

⁸⁶⁷ Ebda.

„Original, somber music by Maurice Jarre, a broad, bare, sloping stage [...], the brilliant use of spotlights and lighting effects, strikingly colourful, violently contrasting costumes, and even canon firing [...], added up to an overwhelming theatrical impression.“⁸⁶⁹

Und das Ziel dieses Gesamtkunstwerkes war nicht Kleists historisches Drama von der Schlacht von Fehrbellin auf die Bühne zu bringen mit all seinen „tümelnden“ „Preußismen“. Aus dem deutschen Offizier zwischen Ungehorsam und Befehl gegenüber einem Militärstaat wurde in Vilars Inszenierung ein junger Mensch, der verwirrt durch seine schwärmerische Liebe, seinem jugendlichen Elan folgend gegen ein staatliches Gesetz verstößt und dafür büßen muss. Aus Kleists Drama der unbedingten Notwendigkeit des Gehorsams und dessen Einsicht gegenüber der Volksgemeinschaft Preußen, vertreten durch den Kurfürsten, wird der Kampf des Einzelnen gegen das Räderwerk des Staates. In Curtis' Version des *Prinz Friedrich von Homburg* sind es die Männer, die Staat und Krieg führen. Dies wird im Text deutlich durch die Distanzierung, welche die Kurfürstin gegenüber dem Krieg vornimmt und in der Inszenierung, dass am Ende der Kurfürst, nicht Nathalie dem Prinzen den Siegerkranz aufsetzt. Es sind die Männer, nicht das Volk, die das Preußen von Curtis/Vilar ausmachen. Der Einzelne wird aus Staatsräson geopfert, nicht allein weil er gegen ein Gesetz verstoßen hat. Hier nimmt der Text eine deutliche Gewichtsverlagerung vor, nimmt damit Gewicht von der „Prinzipienreiterei“⁸⁷⁰ der Vorlage. Diese Konzentration auf den Einzelnen, im Stück bereits angelegt durch die „Unart“ des Prinzen, die ihn von allen anderen zu unterscheiden scheint, wird in der französischen Produktion mit allen Mitteln unterstützt. Alles konzentriert sich auf den beleuchteten Vordergrund, Schlösser, Gärten und Säle bleiben im Dunkeln, einzig die Menschen sind, noch einmal hervorgehoben durch ihre bunten Kostüme gegen ihre dunkle Umgebung, im Fokus. Dadurch erhält die Inszenierung eine Eindringlichkeit, der sich der Betrachter wohl kaum entziehen konnte. Nahezu alle Kritiker beschreiben den nachhaltigen Eindruck, den die Szene auf sie gemacht hat, in der in einer Mauerschau von der beginnenden Schlacht bei Fehrbellin berichtet wird (2. Akt/2. Szene). Begleitet von der Musik Jarres, die aus dem Foyer ertönte, wurde die Schlacht nicht im Bühnenhintergrund angenommen, sondern im Rücken der Zuschauer. Die Darsteller standen und knieten an der Rampe und starrten angestrengt auf die Rückwand des Zuschauerraumes und die Foyertüren, durch die Musik erklang. Wie stark der Eindruck gewesen sein muss, belegt der Bericht des Rezensenten, dass sich „ein großer Teil der Zuschauer auf seinen Sitzen wendete, wärend, in seinem Rücken spielte sich ein unerhörter Vorgang ab.“⁸⁷¹ Diese Szene macht deutlich, wie stark es Vilar verstand, mit einfachen Mitteln die Phantasie der Zuschauer anzuregen: „i[n] a rare combination of brilliant, imaginative direction,

⁸⁶⁸ Kiaulehn, Münchner Merkur, 23.9.1952.

⁸⁶⁹ Richardson, Kleist, S. 142.

⁸⁷⁰ Abendzeitung 22.9.1952.

⁸⁷¹ Kiaulehn, Münchner Merkur, 23.9.1952.

spectacular settings, faultless casting and sensitive, talented acting, all serving an excellent translation [...]“.⁸⁷²

Den Zuschauern im bayerischen Staatsschauspiel bot dieser Abend die Möglichkeit, einen Prinzen Friedrich von Homburg zu erleben, wie er ihnen gelegener nicht hätte kommen können. Die Siegermacht aus Frankreich servierte ihnen durch eine als linksstehend geltende Theatertruppe⁸⁷³ ein Stück preußischer Geschichte und deutscher Mentalität auf eine Weise, die das Stück zu einem existentialistischen Sturm und Drang Drama umbog. Nicht Gehorsam bis in den Tod zum Wohle des Volksganzen wurde geboten, sondern jugendlicher Elan, romantische Schwärmerei und der Kampf gegen einen Staat, der aus anonymen Prinzipien besteht. Das musste den deutschen, den bayerischen Zuschauern gelegen kommen: Die deutsche Problematik der inhumanen Prinzipientreue wurde aufgeweicht in den globalen, allgemeinemenschlichen Kampf des Einzelnen gegen die Macht der Strukturen. So konnte selbst der degoutante letzte Satz des Stückes, „Et mort aux enemis de Brandenbourg“ problemlos über die Bühne gehen. Feierte er doch in Vilars Interpretation nicht die nationalistische Volksgemeinschaft, sondern, vom Kurfürst gesprochen, vom Ensemble wiederholt⁸⁷⁴ ein nüchternes „weiter so“.⁸⁷⁵

„Beglückt, hingerissen, rauschhaft ergriffen feierte das Münchner Publikum in langen Ovationen die [...] Gäste aus Paris. [...] Man feierte [...] auch die deutsche Theatersehnsucht, und man demonstrierte mit Applaus gegen den unglücklichen Geist dieses Hauses: So könnte es jeden Tag sein, und so ist es nur einmal im Jahr!“⁸⁷⁶

Bardot berichtet, die Zuschauer seien nach dem Gastspiel Théâtre National Populaire skandierend durch die Straßen gezogen⁸⁷⁷, was Vilar auf die „boulimie culturelle“, den kulturellen Heißhunger dieser Zeit zurückgeführt habe.⁸⁷⁸ In den Münchner Kritiken findet sich dazu nichts. Alois Johannes Lippl hatte das T.N.P. für die Spielzeit 1951/1952 mit dem *Cid* und dem *Homburg* eingeladen. Die ebenfalls 1951 erstmals aufgeführte *Mutter Courage* von Bertolt Brecht in der Inszenierung Vilars, die es im Laufe der Jahre immerhin auf 104 Vorstellungen brachte⁸⁷⁹, lud er allerdings nicht ein. War sie für ein Engagement in der Spielzeit 1951/1952 sicher und für die Spielzeit 1952/53 möglicherweise zu spät herausgekommen, Premiere war in Paris am 18.

⁸⁷² „In einer seltenen Verbindung einer brillanten, phantasiereichen Regie, eindrucksvollen Bühnenbildern, fehlerloser Besetzung und gefühlvollem, begabtem Spiel, die alle einer exzellenten Übersetzung dienen“ Richardson, S. 140.

⁸⁷³ Vilar wurde wegen seiner politischen progressiven Haltung während der Deutschland-Tournee massiv aus französischen Regierungskreisen angegriffen. Man drohte dem jungen Staatstheater sogar mit Subventionsentzug, Vilar, *Vilar par lui meme*, S. 110f.

⁸⁷⁴ Luft, *Neue Zeitung*, 19.9.1952.

⁸⁷⁵ Ebd.

⁸⁷⁶ Kiaulhen, *Münchner Merkur*, 23.9.1952.

⁸⁷⁷ Bardot, Vilar, S. 243.

⁸⁷⁸ Ebd.

⁸⁷⁹ Wehle, *Le Théâtre populaire*, S. 252.

November 1951, so spielte der Autor Brecht die entscheidende Rolle, das Stück auch später nicht zu einem Gastspiel nach München einzuladen.⁸⁸⁰

Prince de Hombourg de Kleist war für das bayerische Staatsschauspiel nicht nur ein künstlerischer Erfolg. 1200 Karten, ein ausverkauftes Haus bescherte der Theaterleitung eine Abendeinnahme von 6.771.80 DM, von denen allerdings 60%, also 4.063.08 DM, an die vermittelnde Agentur, den „Deutsch-Französischen Kulturaustausch“ abgegeben wurde. Dem Staatsschauspiel verblieben nach Abzug aller Ausgaben für „Komparserie“ und „Musik“ als Einnahme 2.708.72 DM, was über dem Durchschnitt der täglichen Einnahmen von 2.020 DM lag.⁸⁸¹ Auch das vorangegangene Gastspiel des T.N.P. mit *Le Cid* war finanziell gut verlaufen, was für die Genehmigung für den *Prince de Hombourg* auch eine Rolle spielte.⁸⁸² *Der Cid* war im Inszenierungskonzept ähnlich angelegt gewesen wie der *Prinz von Homburg*.⁸⁸³

Die nächste Gastspielreise des T.N.P. nach München in der Spielzeit 1953/54 mit *König Richard II* von Shakespeare (16.9.1953) und *L'avare/ Der Geizige* von Molière (17.9.1953) brachte nicht mehr den erwarteten finanziellen Erfolg. Zwar berichtete der neue Intendant Horwitz über den „künstlerischen Erfolg“⁸⁸⁴, Regierungsdirektor Keim allerdings ergänzte am 16.12.: „Finanziell befriedigte es nicht.“⁸⁸⁵ Dies war umso schwerwiegender, weil das Staatsschauspiel damit in der Spielzeit 1953/54 das einzige der Staatstheater war, das mit einem Gastspiel unter den Durchschnittseinnahmen lag.⁸⁸⁶ Als im Jahr darauf das Gastspiel des T.N.P. von Molières *Don Juan* mit Vilar in der Titelrolle wiederum hinter den finanziellen Erwartungen zurückblieb, bemerkte Keim handschriftlich auf dem Abschlußbericht: „In Zukunft [...] Star wie Gerard Philipe nötig!“ Damit war deutlich gemacht, dass die Verwaltung der bayerischen Staatstheater und das Ministerium keineswegs daran interessiert waren, Gastspiele allein aus kulturellen Gründen zu finanzieren. Die Gastspiele hatten klare finanzielle Vorgaben und wenn diese nicht erreicht wurden, war für die Zukunft eine Genehmigung in Frage gestellt. In den betreffenden Akten des Bayerischen Hauptstaatsarchivs finden sich keine Anträge von Kurt Horwitz über Gastspiele, nach dem finanziellen Scheitern von Vilar's *Don Juan*. Das Ministerium hatte dieses „trotz Bedenken finanzieller Art“⁸⁸⁷ genehmigt und es bleibt unklar, ob Horwitz keine Aussicht auf eine weitere Genehmigung eines Gastspiels signalisiert wurde oder ob er selbst die Lust daran

⁸⁸⁰ Auch in Frankreich war die Premiere ein politischer Skandal. Man sprach von einem „Oeuvre communiste“, einem „oeuvre qui insulte l'armée“ und einem „oeuvre d'un allemand de l'est“, zit. nach Vilar par lui-meme, S. 105.

⁸⁸¹ alle Angaben, Schreiben Intendant Lippl an die Verwaltung der bayerischen Staatstheater vom 22.10.1952, BayHStA/MK 50063.

⁸⁸² Genehmigung am 18.8.1952 mit der Bemerkung, „Der Cid“ sei „künstlerisch und finanziell“ ein Erfolg gewesen und die Einnahmen hätten „über den Durchschnittseinnahmen“ gelegen. BayHStA/MK 50063.

⁸⁸³ Nacht-Depesche, Berlin 15.9.1952.

⁸⁸⁴ Bericht an die Verwaltung der bayerischen Staatstheater vom 23.10.1953, BayHStA/MK 50063.

⁸⁸⁵ Ebda.

⁸⁸⁶ Ebda.

⁸⁸⁷ Ebda.

verlor, um weitere Genehmigungen für Gastspiele nachzusuchen. Jedenfalls war damit das Kapitel der Gastspiele des T.N.P. und auch anderer Gastspiele bis zum Ende der Intendanz von Horwitz 1957 am bayerischen Staatstheater beendet.

Die Konzeption von Jean Vilar's *Le Prince de Hombourg* kann als Beispiel für progressives Theater bezeichnet werden. Das beginnt bereits bei der Funktion der Institution Theater. Vilar nannte sein Theater „Volkstheater“ und machte damit einen politischen Anspruch deutlich. Nicht Repräsentation und Bildungstheater für höhere Schichten, sondern Volkskultur war sein Ziel. Die Begründung des Festivals von Avignon mit seinen Freilichtaufführungen stand ebenfalls im Kontext der Volkskultur jenseits der Kulturpaläste. Mit dieser Konzeption setzte sich Vilar auch politischen Spannungen aus. Durch die von Jean Curtis besorgte Übersetzung, die eine Bearbeitung war, nahm Vilar eine Aktualisierung des Stückes vor. Durch diese Bearbeitung werden wesentliche Umdeutungen des Stückes vorgenommen, der dramaturgische Ablauf aber bleibt bestehen. Vilar schuf eine Bühnenästhetik, die mit den exakt aufeinander abgestimmten Bühnenmitteln, einen Gesamteindruck erweckte. Jede der an der Inszenierung beteiligten Künste war ein integraler Bestandteil der Inszenierung. Vilar schuf ästhetisch keineswegs etwa Neues. Auch Fehling hatte mit *Maria Magdalene* ein komplexes Gesamtkunstwerk präsentiert. Vilar allerdings stellt seine Inszenierung durch die vollständige musikalische Untermalung auf eine andere Ebene. Das rein mimetische Prinzip wird durchbrochen. Der musikalische Ausdruck beeinflusste dabei die Rezeption des Zuschauers auf einer Ebene, die von der dramatischen Intention des Autors weit entfernt sein konnte. Neben die Deutung des dramatischen Textes für die Gegenwart tritt eine völlige Neugewichtung des Formenrepertoires. Die Bühnenmusik erhält unter den an der Aufführung beteiligten Künsten eine starke Aufwertung. Gleichwohl bleiben der Text und die dramatische Aussage das Zentrum der Inszenierung. Vilar's *Prince de Hombourg* unterscheidet sich fundamental von ästhetischen Konzepten, die sich an Entwürfen der historischen Moderne orientieren, aber die dramatische Aussage ins Zentrum stellen. Vilar's Ansatz orientiert sich vielmehr an der Ästhetik des Films und ist für das Theater der 50er Jahre neuartig.

5. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit hatte zum Ziel den Spielplan des Bayerischen Staatsschauspiels zwischen 1948 und 1958 erstmalig systematisch zu erschließen und zu erfassen. Basierend auf einem mit Hilfe einer Datenbank erstellten täglichen Spielplan des Hauses konnten so alle Produktionen dieser Jahre statistisch in den Kontext der Spielzeit und der gesamten Periode eingeordnet und gewertet werden.

Das Bild, das sich daraus ergibt, stützt zunächst die einschlägigen Erkenntnisse der Forschung: Der Spielplan wird in diesen zehn Jahren von klassischen Autoren, die traditionell den Spielplan des Bayerischen Staatsschauspiels dominierten, in erster Linie Shakespeare (377 Vorstellungen), gefolgt von Molière (228 Vorstellungen), beherrscht. Erst an zweiter Stelle folgen die deutschen Klassiker wie Goethe (209 Vorstellungen) und Schiller (195 Vorstellungen). Die süddeutsche Komponente des Spielplanes, die ein wesentliches Element des Repertoires des Bayerischen Staatsschauspiels darstellte wird dominiert von Ludwig Thoma (176 Vorstellungen), aber geprägt von den österreichischen Autoren des 19. Jahrhunderts Nestroy (144 Vorstellungen), Grillparzer (140 Vorstellungen) und Raimund (123 Vorstellungen). Somit ist Ludwig Thoma der einzige deutsche Autor des 20. Jahrhunderts, wie schon seit Beginn des 20. Jahrhunderts, der in die klassische Phalanx des Repertoires des bayerischen Staatsschauspiels einbrechen kann.⁸⁸⁸

Neben diesem Befund, der eine deutliche Kontinuität des Hauses im Repertoire belegt, halten in der untersuchten Periode die Produktionen mit zeitgenössischen französischen, englischen und amerikanischen Autoren die zeitgenössischen deutschen Autoren aus dem Repertoire fern. Das ist ein Prozess, der sich an die Entwicklung unmittelbar nach 1945 anschließt und somit nicht neu ist. Der damit vollzogene Bruch ist deutlich im Repertoire der fünfziger Jahre ablesbar, wo es nur Leopold Ahlsen und Max Frisch als jüngeren Autoren gelingt im Staatsschauspiel mit einem Stück auf die Bühne zu kommen. Daneben finden sich noch Autoren der Generation, die in der Weimarer Republik zu schreiben begann. Carl Zuckmayer, Hans Rehberg, Richard Billinger, Fritz Hochwälder und nicht zuletzt Alois Johannes Lippl vertraten diese Generation auf dem Spielplan. Gerade die letzten drei stehen, verbunden mit Thoma, Grillparzer, Nestroy und Raimund für das süddeutsche Element des Spielplanes, das eine wichtige Säule des Spielplanes darstellt und meist zumindest ein Drittel der Neuproduktionen ausmachte. Das Verhältnis zwischen Komödie und ernsteren Gattungen blieb zumeist in der Waage, überwog lediglich deutlich in der vorletzten Spielzeit von Horwitz.

Alois Johannes Lippls Spielplan war geprägt durch die drei Stützen Klassiker, französische Autoren und süddeutschem Theater. Diesem Spielplan blieb Lippl im oben beschriebenen

⁸⁸⁸ Reiner, Die bayerischen Hof- (National- und Staats-) Theater und ihr Spielplan.

Rahmen treu. Dabei ist festzustellen, dass Lippels Spielplankonzept nicht in erster Linie ästhetisch, sondern genuin politisch gedacht war. Diese starke Ausrichtung an politischen Konzepten stellt einen deutlichen Bruch mit Konzepten der Vorkriegszeit dar. Das Konzept der Politisierung des Spielplanes hat dabei natürlich deutliche Parallelen zu nationalsozialistischen Konzepten, der Inhalt und das Ziel waren freilich grundverschieden gedacht.

Kurt Horwitz' Spielplan stellte einen Bruch mit dem Konzept der „Christlichen Kulturpolitik“ dar. Horwitz bediente zwar auch die drei traditionellen Stützen des Spielplanes, versuchte aber zunächst die Gewichte anders zu verteilen. Horwitz' Repertoire ist deutlich am 19. Jahrhundert orientiert. Im Bereich klassischer Autoren versuchte er deutsche Klassiker in den Spielplan zu bringen, die nicht zum überkommenen Repertoire des Hauses gehörten, etwa Jacob Michael Reinhold Lenz. Allerdings trug Horwitz' Konzept lediglich zwei Spielzeiten, 1954/55 und 1955/56. Danach finden wir eine deutliche quantitative Verlagerung zur Komödie und zu Shakespeare vor.

Die Baugeschichte des Hauses macht gleichzeitig den Anspruch der bayerischen Staatsregierung deutlich, sich mit dem Haus, noch vor der Oper, ein repräsentatives Aushängeschild zu geben, mit dem bayerische Eigenstaatlichkeit auf kulturellem Gebiet sichtbar wurde. Der Neubau war gleichzeitig ein deutliches Signal für einen Neuanfang. Nicht das Theater des 18. Jahrhunderts, für das das Cuvilliés-Theater gestanden hatte, sollte wieder belebt werden, sondern ein modernes Theater des 20. Jahrhunderts wollte sich präsentieren. Der damit verbundene Bruch wird umso markanter, wenn man den Neubau in Bezug setzt zum Wiederaufbau des Nationaltheaters 1963. Die Personalstruktur des Bayerischen Staatsschauspiels spiegelt die für die fünfziger Jahre typische Verwobenheit von Elementen der Kontinuität und des Neuanfangs. Strukturell wurde durch die Schaffung eines Staatssekretärs im Kultusministerium und durch die Abschaffung der Obersten Theaterbehörde der Rahmen für eine moderne Kulturadministration geschaffen, die starre Hierarchien aufbrechen sollte. Durch die dirigistische Kulturpolitik des bayerischen Kultusministers wurde diese Absicht jedoch konterkariert. In die Leitungsfunktionen wurden Personen berufen, die dem nationalsozialistischen Regime fern gestanden hatten. Gleichzeitig setzte sich in der engen persönlich-politischen Verzahnung des Ministers mit dem Intendanten unter der Intendanz Lippel ein Kulturverständnis durch, das weniger auf Freiheit der Kunst als auf Kunst als Medium zur Durchsetzung politischer Konzepte setzen wollte. Unter der Intendanz Horwitz wurde dieses Konzept aufgegeben. In der Person von Kurt Horwitz wurde gleichzeitig ein Emigrant berufen, ein deutlicheres Signal für einen Umbruch, Mitte der fünfziger Jahre. Am Beispiel des Dramaturgen von Alois Johannes Lippl, Hermann Wenninger lässt sich die enge Verschränkung von Biographie, Bruch und Kontinuität zwischen Weimarer Republik,

Nationalsozialismus und Bundesrepublik ablesen. Auch für andere Mitglieder des Ensembles wäre dies nachzuweisen.

Die Personalstruktur setzte die traditionellen Strukturen eines Repertoirebetriebes mit einem festen Ensemble fort, die das Haus bereits seit 1945 pflegte. Der Personalbestand, 1945 deutlich verändert, blieb über die zehn Jahre der Untersuchung stabil.

Aus der quantitativen Spielplananalyse ergab sich die weitere Fragestellung, wie die statistisch erhobenen Inszenierungen auch inhaltlich mit den Beobachtungen der Theaterhistoriographie in Deckung zu bringen waren, ob das Verdikt der „Restauration“ und des „Konservatismus“ ebenfalls auf die Inszenierungen des Bayerischen Staatsschauspiels anzuwenden war. Die vorliegende Arbeit verknüpfte deshalb eine systematische Untersuchung der Tagesspielpläne und des Repertoires mit der Untersuchung einzelner Produktionen. Die Untersuchung der Produktionen folgte dabei Leitlinien des zeitgenössischen Diskurses. Die Begriffe „Christliche Kulturpolitik“, „Bildung“, „Moderne“ und „Kunst-Insel“, die den Diskurs der Zeit über das Theater prägten, wurden als zeitgenössisch aufgefasst. Anhand von Inszenierungen sollte deutlich werden, wie sich das Deutungsangebot für den Zuschauer im Kontext mit diesen Begriffen darstellte.

Die fünfziger Jahre wurden bisher in der Theatergeschichtsschreibung oft in eindimensionalen Kategorien des Entweder - Oder beschrieben. Ausgehend von den Entwicklungen der Historiographie sollte bei der Beschreibung der fünfziger Jahre das Sowohl - Als auch im Vordergrund stehen.

„Ziel staatlicher Kulturpolitik ist es, die Teilhabe möglichst vieler Menschen am kulturellen Leben zu gewährleisten, kulturelle Leistungen und das Kulturerbe zu bewahren und nicht zuletzt den Staat nach außen zu repräsentieren.“⁸⁸⁹

So beschrieb der damalige bayerische Kultusminister Hans Zehetmair im Jahr 2001 die Aufgabe der bayerischen Kulturpolitik, und wie wir gesehen haben ist das die Sichtweise auf staatlich geförderte Kultur, die auch in den fünfziger Jahren vorherrschte.

Neben dem Zugang zu Kultur für alle sind Repräsentation und die Bewahrung von kulturellen Werten die zentralen Aufgaben, die der bayerischen Kulturpolitik und damit auch dem Bayerischen Staatsschauspiel gestellt wurden.

Der konservative Blick auf Kultur betrachtet diese notwendig als statisch, als nicht zu verändernd. Für die Kultur der fünfziger Jahre gestaltete sich die Frage nach dem Bewahren auch für Konservative allerdings komplizierter. Die Suche nach dem Bezugspunkt für die Bewahrung von kulturellen Werten trat nach der nationalsozialistischen Diktatur unmittelbar ins Zentrum. Es entstand eine Gemengelage von notwendigem Neubeginn nach dem Nationalsozialismus bei

⁸⁸⁹ Zehetmair, Kultur, S. 10.

gleichzeitiger Orientierung und Festhalten an Vorhandenem, die sich in der historischen Perspektive als spannend erweist. Die föderale Struktur der Bundesrepublik lenkt dabei den Blick auf die Kulturpolitik der Bundesländer. Am Beispiel des Bayerischen Staatsschauspiels einem bayerischen Staatstheater lässt sich in den fünfziger Jahren exemplarisch die Verschränkung von Tradition und Umbruch in der Kulturpolitik der Bundesrepublik beobachten.

In der Struktur des Bayerischen Staatsschauspiels lassen sich nach 1945 deutliche Anzeichen eines Neubeginns feststellen. So wird die Oberste Theaterbehörde auf Anweisung der amerikanischen Besatzungsbehörden aufgelöst. Gleichzeitig wurde aber im Kultusministerium die Position eines Staatssekretärs der Schönen Künste geschaffen. Damit machte die bayerische Staatsregierung ihren kulturpolitischen Anspruch deutlich. Dieser Anspruch wurde nach 1948 auch auf die Personalpolitik des bayerischen Staatsschauspiels ausgedehnt, indem ein politischer Intendant berufen wurde, der die Kulturpolitik der Regierung unmittelbar in den Spielplan bringen sollte. Im Spielplan des bayerischen Staatsschauspiels lassen sich am Ende der vierziger Jahre deutliche Spuren der Christlichen Kulturpolitik der CSU-Staatsregierung erkennen. Diese Kulturpolitik distanzierte sich deutlich von der Zeit des Nationalsozialismus aber auch von den historischen Entwicklungen davor. Dem Bruch mit den politischen Entwicklungen stand aber gleichzeitig eine deutliche Orientierung an den religiösen Traditionen des Landes gegenüber. Mit der Besetzung des Intendantenpostens durch Alois Johannes Lippl versuchte die Kulturadministration unter Alois Hundhammer die Idee eines konsequent praktisch umgesetzten Christentums auch auf dem Feld der Kultur durchzusetzen. Lippl steht mustergültig für einen Künstler, für den christliches Denken und christliches Handeln notwendig zusammengehörten. Damit erfüllte er die Grundvoraussetzung für eine Funktion in der Christlichen Kulturpolitik der bayerischen Staatsregierung. Das Ergebnis war ein Spielplan, in dem sich Beispiele deutlich christlich-katholisch geprägter Stücke und Inszenierungen ablesen lassen. *Das heilige Experiment* und *Die begnadete Angst* stellen Beispiele dafür dar, wie die Idee einer Christianisierung sich durch das Theater als Bildungsträger durchsetzen sollte. Dem Zuschauer wurden eindeutige und undifferenzierte Beispiele christlicher Ideologie präsentiert. Die beiden Produktionen lassen im zeitgenössischen Kontext keinen Spielraum für andere Deutungen zu. Die präsentierten Beispiele machen aber gleichzeitig deutlich, dass das Konzept einer „Christlichen Kulturpolitik“ nicht zu einem durchgängig christlichen Theater führte. Lediglich diese beiden Produktionen gelangten als rein christliche Stücke auf den Spielplan. Das Konzept der durchgängigen Christianisierung geriet im Bereich des Theaters ebenso in Kritik wie es das im Bereich der Politik tat. Es war nur konsequent, dass der politische Intendant Lippl am Theater scheiterte, als das politische Konzept der christlichen Kulturpolitik in Kritik geriet. Lippls Abgang ist eng verbunden mit dem

Ausscheiden Hundhammers als Kultusminister und dem Schwinden der Macht einer streng katholischen Fraktion. In Lippels Nachfolger Horwitz wurde, nur konsequent, ein zwar christlich geprägter, aber doch weltoffener Intendant berufen. Die Personalpolitik des Bayerischen Staatsschauspiels spiegelt hier mustergültig die kulturpolitischen Konzeptionen. Der Komplex der Intendanz Lippels und das Konzept einer christlichen Kulturpolitik stehen deutlich für die Verschränkung von Elementen des Neubeginns und der Kontinuität. Steht das Konzept der Re-Christianisierung auf der einen Seite für Kontinuität und Wiederanknüpfen an Traditionen, so ist die konsequente Durchführung des Konzeptes in der Idee einer aktiven „Christlichen Kulturpolitik“ durchaus als Element eines Umbruchs zu begreifen.

Das im Konzept der Kulturpolitik verankerte Prinzip, der Teilhabe aller an der Kultur, beinhaltet und beinhaltet auch einen Bildungsauftrag für das Theater. Theater als Bildungseinrichtung waren und sind ein fester Bestandteil öffentlicher Kulturpflege. Das Konzept von Bildung, wie es sich in Deutschland seit dem 18. Jahrhundert entwickelt hatte, bedeutete aber auch eine Kanonisierung von Bildungsgütern. Der kulturell Verantwortliche, am Theater der Intendant, präsentierte seinen Kanon dessen, was als Bildung zu gelten hatte. Gerade in der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und dem Druck der Moderne, erhielt die Rekonstruktion und Bewahrung eines Bildungskanons auf dem Theater entscheidende Bedeutung für das Selbstverständnis des Staates Bayern. Aus dem Spielplan des Bayerischen Staatsschauspiels lässt sich ersehen, welchen Stellenwert traditionelle Bildungsgüter spielten. Der Spielplan des Hauses zwischen 1948 und 1958 bewegt sich dabei in dem Rahmen, der sich für das Theater der gesamten Bundesrepublik für diesen Zeitraum beschreiben lässt: Dominanz der Klassiker und Moderne vor allem aus Frankreich, England und den USA. Junge deutsche Autoren waren auch am Staatsschauspiel Mangelware. Dazu kam der für ein bayerisches Staatstheater verpflichtende Beitrag zur Pflege des süddeutschen Theaters durch die Ansetzung von Stücken süddeutscher Autoren. Nach wie vor wurde ein Repertoire klassischer Werke als Bildungsgut präsentiert, ergänzt durch süddeutsche Werke und moderne, vor allem französische, englische und amerikanische Dramen. Am Ende der vierziger Jahre traten dazu christlich geprägte Autoren. Das schriftlich fixierte Werk erhielt dabei einen Status als unverrückbar. Werktreue war das ästhetische Credo der fünfziger Jahre am Staatsschauspiel. Die Hinzufügung einer weiteren Bedeutungsebene durch die Inszenierung, also eines Wie zum Was, fand im Staatsschauspiel nicht statt. Selbst Regisseure wie Fritz Kortner, die als Vertreter eines Inszenierungsstiles galten, der dem Text durch die Inszenierung eine weitere Bedeutungsaufladung hinzufügte, taten dies am Staatsschauspiel nicht. Der zeitgenössische Diskurs über Bildung spiegelt sich im Spielplan des Staatsschauspiels. Die Werte wie Heimat, Humanität, Christentum wurden in den Inszenierungen transportiert. Alois

Johannes Lipps *Die Pfingstorgel* steht dabei als Beispiel für die Vermittlung von abstrakten Werten, die weder an der Gegenwart noch an der Vergangenheit orientiert waren. Die genetische Reinheit einer sozialen Gruppe, der Glaube an Vererbung und die Behauptung von völliger Abwesenheit von sozialen Konflikten in homogenen Gesellschaften, sind vor dem Kontext der nationalsozialistischen Ideologie eigentlich unhaltbar. Trotzdem war die Produktion erfolgreich und zeigt damit, wie sehr die Bildungsgüter, so fragwürdig sie waren, auf mentale Dispositionen trafen, die eine bruchlose Adaption erlaubten.

Auch Fritz Kortners *Faust*-Inszenierung ist im zeitgenössischen Kontext zu begreifen als Teil des Bildungskanons zu begreifen. *Faust* steht in einem historischen Kontext, der aus unserem heutigen Verständnis eine Aufführung nach 1945 zunächst an eine Auseinandersetzung über den Stoff geknüpft hätte. Im zeitgenössischen Verständnis konnte die Tragödie, zumal als Gretchen-Tragödie, bruchlos in der Tradition der deutschen Dichter und Denker rezipiert werden. In der Gesamtsicht klassischer Werke am Staatsschauspiel ist *Faust* das prominenteste Beispiel eines Bildungsdramas, das den Kanon „ewiger Werte“ anführt. Die Signifikanz wird noch verstärkt, wenn man die Inszenierung durch Fritz Kortner in den Kontext seiner anderen Arbeiten einordnet und erkennt, wie sehr er Bruch mit der Tradition der *Faust*-Interpretationen zu scheuen schien und wie sehr das Stück als auf die Bühne transportiertes Lesedrama aufgeführt wurde. Die Inszenierungen am Bayerischen Staatsschauspiel bewegen sich im Spannungsfeld zwischen konservativem und progressivem Theater der fünfziger Jahre. Das Gastspiel des T.N.P. mit *Le Prince des Hombourg* in der Regie von Jean Vilar macht dies deutlich. Vilars Konzept ist wesentlich ein nach vorne orientiertes, modernes Konzept, während die präsentierten Beispiele *Maria Magdalene* und *Die Soldaten* im Wesentlichen an der Vergangenheit, das heißt der Weimarer Republik, orientierte Konzepte verfolgen. Gleichwohl können diese, wie das Beispiel *Maria Magdalene* beweist, durchaus als modern beschrieben werden. Aus dem übernationalen Kontext heraus wird deutlich, wo sich das deutsche Theater der fünfziger Jahre positionierte. Nicht die Entwicklung neuer inszenatorischer Konzepte stand im Vordergrund, sondern das Zurücktauchen zu Konzeptionen der Vorkriegszeit. Dabei ist es bezeichnend, dass der Regisseur der *Soldaten* aus dem Schweizer Exil kam, wo offensichtlich der Stil der 20er Jahre konserviert worden war. Den Produktionen der fünfziger Jahre am Bayerischen Staatsschauspiel wohnt, sofern es sich nicht um die wenigen Beispiele eines politischen Christentums handelt, eine Ferne zu politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen inne, die nicht selten durch den biographischen Hintergrund der Regisseure bedingt waren. Die Trennung von Kunst und Politik schien nach dem „Dritten Reich“ das Heilmittel für die Kultur. Die Insel der Kultur konnte getrennt von der sie umgebenden politischen Welt begriffen werden. Mit Heinz Hilpert und Gustav Rudolf Sellner präsentierte das Staatsschauspiel zwei mustergültige Akteure dieses Konzeptes. *Der Gesang im*

Feuerofen ist dabei ein besonders prägnantes Beispiel, trifft hier doch ein Autor, dem Aktualität ein Anliegen war, auf einen Regisseur, der diese Aktualität aus den Stücken nimmt. In Hilberts Inszenierung *Der Gesang im Feuerofen* entsteht eine überreale Parallelwelt, die mit der von Zuckmayer präsentierten nahezu dokumentarisch geschilderten Welt nichts zu tun haben will. Gustaf Rudolf Sellners *Prinz Friedrich von Homburg* entzieht das Stück ebenfalls allen aktuellen Diskussionen. Aus seinem Konzept eines mythischen Theaters erscheint das nur konsequent. Den Konzepten einer Kunst-Insel Theater haftet insofern das Bild eines Neubeginns an, als sich die Protagonisten dieser Konzepte deutlich von ihren vorherigen künstlerischen Biographien lösen. Gleichwohl sind es gerade diese Biographien, die, neben dem fragwürdigen Konzept einer Insel Kunst, deutliche Kontinuitätsbezüge aufweisen.

Mit dem Residenztheater erhielt das Bayerische Staatsschauspiel 1951 ein Haus, das architektonisch für einen Neubeginn steht. Gerade im Kontext mit dem Wiederaufbau des Münchner Nationaltheaters 1963, das deutlich einer Rekonstruktion der alten Form entsprach, wird am Residenztheater der Willen zu einem Umbruch deutlich. Neben dem Provisorium des Kellertheaters am Brunnenhof entstand ein Bau, der sich deutlich vom Wiederaufbau alter Strukturen absetzte. Gleichzeitig machte die bayerische Staatsregierung mit dem Neubau ihre repräsentativen Ansprüche deutlich. Hier wurde Kulturpolitik als Repräsentation nach außen deutlich. Der Freistaat Bayern, der im föderalen System seine Außenpolitik aufgegeben hatte, machte dies nun mit Kulturpolitik wett. Der politische Skandal, der aus den überhöhten Baukosten des neuen Hauses entstand, stellte den ersten Politikskandal des jungen Freistaates dar. Das Theater bildete damit das Zentrum fundamentaler politischer Auseinandersetzungen in den frühen Jahren der Demokratie.

Bildung, Tradition und Repräsentation bildeten das Ziel der bayerischen Kulturpolitik. Diesem Anspruch wurde das Bayerische Staatsschauspiel in den fünfziger Jahren gerecht, selbst und gerade wenn man konstatiert, dass die Inhalte dieser Kulturpolitik aus Wandel und Tradition bestanden.

Die Historiographie hat die fünfziger Jahre als zweigesichtig entdeckt und damit die Perspektive hin zu einer historisierenden verschoben. Kontinuität und Diskontinuität, Restauration und Modernisierung müssen als konstitutive Elemente der Bundesrepublik der fünfziger Jahre begriffen werden. Auch in der Theatergeschichtsschreibung ist eine Zusammenschau von Neubeginn und Tradition für einen Blick auf das Theater der fünfziger Jahre unabdingbar. Die Beschreibung dieser Periode in eindimensionalen Kategorien wie Kontinuität oder Neubeginn wird dem Theater nach 1945 nicht gerecht. Lediglich in der Verschränkung beider Seiten entsteht

ein Blick auf die Periode in ihrem Kontext. Moderne und Konservatismus etwa bilden keine Gegensatzpaare, sondern sind in ihrer historischen Entwicklung sich durchaus ergänzende Begriffe. Die fünfziger Jahre präsentieren „unmoderne Menschen in einer modernen Welt, moderne Menschen in einer unmodernen Welt.“⁸⁹⁰

⁸⁹⁰ Glaser, *Schöner leben*, S. 166.

6. Literaturverzeichnis

Werner Abelshausen, Die langen fünfziger Jahre. Wirtschaft und Gesellschaft der Bundesrepublik Deutschland 1949 – 1966, Düsseldorf 1987 [= Historisches Seminar, Herausgegeben von Armin Reese und Uwe Uffelman, Band 5].

Theodor Adorno, Die Auferstehung der Kultur in Deutschland, in: Frankfurter Hefte 5/1950, S. 469-477.

Carsten Ahrens, Der Jasager und die Neinsager, in: Gerhard Ahrens (Hg.), Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling, Berlin 1985, S. 214 – 215.

Dieter Albrecht, Hans Ehard (1887 – 1980), in: Jürgen Aretz/Rudolf Morsey/Anton Rauscher (Hg.), Zeitgeschichte in Lebensbildern. Band 5: Aus dem deutschen Katholizismus des 19. und 20. Jahrhunderts, Mainz 1982, S. 266 – 280.

Jean Alter, A socio-semiotic Theory of Theatre, Philadelphia 1990.

Helmut Arntzen, Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist, München 1968.

Fritz Baer, Die Ministerpräsidenten Bayerns 1945 – 1962, München 1971 [= Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte. Herausgegeben von der Kommission für bayerische Landesgeschichte bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Gesellschaft für fränkische Geschichte, Beiheft 3 Reihe B].

Hans-Peter Bayerdörfer, Streiflichter zur Bühnengeschichte von *Faust* seit den Spielzeiten der ‚Wende‘, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.), Im Auftrieb. Grenzüberschreitungen mit Goethes „Faust“ in Inszenierungen der neunziger Jahre, Tübingen 2002, S. 5 – 30 [= Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele, Band 36].

Christopher Balme, Einführung in die Theaterwissenschaft, Berlin 1999.

Jean-Claude Bardot, Jean Vilar, Paris 1991.

Hellmut Becker, Bildungspolitik, in: Wolfgang Benz (Hg.), Die Bundesrepublik Deutschland. Band 2: Gesellschaft, Frankfurt am Main 1983, S. 325 – 350.

Henriette Beese, Denn sie hat viel geliebt, in: Gerhard Ahrens (Hg.), Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling, Berlin 1985, S. 216 – 224.

Walter Berberich, 10 Jahre Christlich-Soziale Union in Bayern. Arbeit, Kampf, Verantwortung und Erfolge, Denkschrift, in: Walter Berberich, 10 Jahre Christlich-Soziale Union in Bayern. Herausgegeben vom Generalsekretariats der Christlich-Sozialen Union in Bayern aus Anlaß des Landesparteitages am 23. Oktober 1955 in München, o.O. o.J., S. 5 – 36.

Jan Berg, Drama und Theater, in: Ludwig Fischer (Hg.), Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967. Hanser Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Herausgegeben von Rolf Grimminger, Band 10, München, Wien 1986, S. 493 – 524.

Hannsörg Bergmann, Der Bayerische Bauernverband und der Bayerische Christliche Bauernverein 1918 – 1938, München 1986 [= Schriftenreihe zu Bayerischen Landesgeschichte Band 81].

Ingmar Bergmann, Mein Leben, Hamburg 1987.

Georges Bernanos, Die begnadete Angst. Schauspiel nach der Novelle von Gertrud von Le Fort „Die letzte am Schafott“, Bühnenmanuskript, o.O. o.J.

Ursula Bessen, Trümmer und Träume. Nachkriegszeit und fünfziger Jahre auf Zelluloid, Deutsche Spielfilme als Zeugnisse ihrer Zeit, Eine Dokumentation, Bochum 1989.

Gerhard Bliersbach, So grün war die Heide. Der deutsche Nachkriegsfilm in neuer Sicht, Basel 1985.

Karin Böke, „Männer und Frauen sind gleichberechtigt“. Schlüsselwörter in der frauenpolitischen Diskussion seit der Nachkriegszeit, in: Georg Stötzel/Martin Wengeler (Hg.), Kontroverse Begriffe. Geschichte des öffentlichen Sprachgebrauchs in der Bundesrepublik Deutschland, Berlin, New York 1995, S. 447 - 516 [= Sprache Politik Öffentlichkeit. Herausgegeben von Armin Burkhardt/Walther Dieckmann/Peter K. Fritzsche/Ralf Rytlewski, Band 4].

Hans Erich Bödeker, Die „gebildeten Stände“ im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert: Zugehörigkeit und Abgrenzungen. Mentalität und Handlungspotentiale, in: Jürgen Kocka (Hg.), Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert Teil IV. Politischer Einfluß und gesellschaftliche Formation, Stuttgart 1989, S. 21 – 52 [= Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte. Herausgegeben von Reinhart Koselleck und M. Rainer Lepsius. Band 48].

Georg Bollenbeck, Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Denkmusters, Frankfurt, Leipzig 1994.

Georg Bollenbeck, Die fünfziger Jahre und die Künste: Kontinuität und Diskontinuität, in: Georg Bollenbeck. (Hg.), Die janusköpfigen 50er Jahre. Kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik III, Wiesbaden 2000, S. 190 – 213.

Georg Bollenbeck/Gerhard Kaiser (Hg.), Die janusköpfigen 50er Jahre. Kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik III. Wiesbaden 2000.

Wilhelm Bortenschlager, Der Dramatiker Fritz Hochwälder, Innsbruck 1971 [= Dramatiker, Stücke, Perspektiven 1].

Martin Broszat/Klaus-Dietmar Henke/Hans Woller (Hg.), Von Stalingrad zur Währungsreform. Zur Sozialgeschichte des Umbruchs in Deutschland, München 1988 [= Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte. Herausgegeben vom Institut für Zeitgeschichte Band 26].

Herbert Brunner, Altes Residenztheater in München, München, Bayreuth 1984.

Harry Buckwitz, Schauspieler, Regisseur, Intendant 1904 – 1987. Materialien zusammengestellt und bearbeitet von Renate Rätz, Berlin o.J.

Charles Carroll, Christentum oder Machtpolitik, in: Christliches Abendland, 3. Jahrgang, April 1948, S. 106 – 110.

Jean Casson, Pour la poésie, Paris 1935.

Jin-Sun Chun, Das Bild der Moderne in der Nachkriegszeit. Die westdeutsche „Strukturgeschichte“ im Spannungsfeld von Modernitätskritik und wissenschaftlicher Innovation 1948 – 1962, München 2000 [Ordnungssysteme. Studien zur Ideengeschichte der Neuzeit, Herausgegeben von Dietrich Beyrau, Anselm Doering-Manteuffel und Lutz Raphael, Band 6].

Synöve Clason, Schlagworte der „Konservativen Revolution“. Studien zum polemischen Wortgebrauch des radikalen Konservatismus in Deutschland zwischen 1871 und 1933, Stockholm 1981 [= Schriften des Deutschen Instituts der Universität Stockholm 12].

Hans Daiber, Deutsches Theater seit 1945. Bundesrepublik, Deutsche Demokratische Republik, Österreich, Schweiz, Stuttgart 1976.

Hans Daiber, Theater. Eine Bilanz, München, Wien 1965.

Ute Daniel, Clio unter Kulturschock. Zu den aktuellen Debatten der Geschichtswissenschaft, Teil 1, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht, Heft 4, 1997, S. 197 – 219.

- Ute Daniel, Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart 1995.
- Ute Daniel, Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter, Frankfurt am Main 2001.
- Ute Daniel, Kultur und Gesellschaft, in: Geschichte und Gesellschaft. Heft 1, 1993, S. 69 – 99.
- „...Dann spielten sie wieder“. Das Bayerische Staatsschauspiel 1946 – 1986, Verein der Freunde des Bayerischen Staatsschauspiels (Hg.), München 1986.
- Michael Dillmann, Heinz Hilpert. Leben und Werk, Herausgeber: Akademie der Künste Berlin, Berlin 1990.
- Walter Dimter, Fritz Hochwälder, in: Alo Allkemper/Norbert Otto Eke (Hg.), Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts, Berlin 2000, S. 355 – 369.
- Walter Dirks, Der restaurative Charakter der Epoche, in: Frankfurter Hefte, 5. Jahrgang, Heft 9, 1950, S. 942 – 954.
- Anselm Doering-Manteuffel, Die Kultur der 50er Jahre im Spannungsfeld von ‚Wiederaufbau‘ und ‚Modernisierung‘, in: Axel Schildt/Arnold Swyottek (Hg.), Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre, Bonn 1998, S. 533 – 540.
- Anselm Doering-Manteuffel, Katholizismus und Wiederbewaffnung. Die Haltung der deutschen Katholiken gegenüber der Wehrfrage 1948 – 1955, Mainz 1981 [= Veröffentlichungen der Kommission für Zeitgeschichte Reihe B Forschung Band 32.]
- Hans Peter Doll/Günther Erken, Theater. Eine illustrierte Geschichte des Schauspiels, Stuttgart, Zürich 1985.
- Duden, Deutsches Universalwörterbuch, 5., überarbeitete Auflage, Herausgegeben von der Dudenredaktion, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 2003.
- Eberhard Dünninger, Öffentliche Kulturpflege seit 1918, in: Max Spindler (Hg.), Handbuch der bayerischen Geschichte. Vierter Band: Das neue Bayern 1800 – 1970, Zweiter Teilband: Innere Entwicklung, Land, Gesellschaft, Wirtschaft, Kirche, geistiges Leben, München 1974, S. 1235 – 1280.
- Werner Faulstich (Hg.), Die Kultur der fünfziger Jahre, München 2002.
- Dieter Felbick, Schlagwörter der Nachkriegszeit 1945 – 1949, Berlin, New York 2003.
- Erika Fischer-Lichte, Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur, in: Erika Fischer-Lichte/Friedemann Kreuder/Isabel Pflug (Hg.), Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde, Tübingen, Basel 1998, S. 1 – 20.
- Erika Fischer-Lichte, Kurze Geschichte des deutschen Theaters, Tübingen, Basel 1993.
- Michel Foucault, Die Archäologie des Wissens, München 1973.
- Michel Foucault, Die Ordnung der Diskurse, München 1974.
- Michel Foucault, Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin 1978.
- Clifford Geertz, Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt am Main 1987 [= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 696].
- Achim Geisenhanslüke, Literatur und Diskursanalyse, in: Marcus S. Kleiner (Hg.), Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken, Frankfurt, New York 2001, S. 61 – 71.
- Karl Ulrich Gelberg, Hans Ehard. Die föderalistische Politik des bayerischen Ministerpräsidenten 1946 – 1954, Düsseldorf 1992 [= Forschungen und Quellen zur Zeitgeschichte Band 187].

- Amadeus Gerlach (Hg.), Inszenierungen in Moll - Der Regisseur Rudolf Noelte, Berlin 1996.
- Amadeus Gerlach, Draußen vor der Tür, in: Amadeus Gerlach (Hg.), Inszenierungen in Moll - Der Regisseur Rudolf Noelte, Berlin 1996, S. 40 – 68.
- Hermann Glaser, Bildungs- und Kulturpolitik. Von der Reeducation zum Schönerleben, in: Hilmar Hoffmann/Heinrich Klotz (Hg.), Die Kultur unseres Jahrhunderts 1945 – 1960. Die Kultur unseres Jahrhunderts Band 4, Düsseldorf, Wien und New York, 1991, S. 27 – 43.
- Hermann Glaser, Deutsche Kultur. Ein historischer Überblick von 1945 bis zur Gegenwart, Lizenzausgabe für die Bundeszentrale für politische Bildung, 2. Auflage, Bonn 2000.
- Hermann Glaser, Kulturgeschichte der Bundesrepublik. Band 2: Zwischen Grundgesetz und Großer Koalition 1949 – 1967, München 1986.
- Hermann Glaser, Schöner leben. Die Kultur der 50er Jahre, in: Gerda Breuer (Hg.), Die Zählung der Avantgarde, Basel, Frankfurt a.M. 1997, S.141 – 171.
- Jörn Glasenapp, Von Amputationen, Träumen und Autopannen, in: Werner Faulstich (Hg.), Die Kultur der fünfziger Jahre, München 2002, S. 53 – 70.
- Johann Wolfgang von Goethe, Faust. Der Tragödie erster Teil, Stuttgart 1955 [= Strichfassung der Bibliothek des Bayerischen Staatsschauspiels].
- Manfred Görtemaker, Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Von der Gründung bis zur Gegenwart, München 1999.
- Fritz Göttler, Westdeutscher Nachkriegsfilm, in: Wolfgang Jacobson; Anton Kaes; Hans Helmut Prinzler (Hg.), Geschichte des deutschen Films, Stuttgart 1993.
- Hermann Graml, Die Alliierten und die Teilung Deutschlands, Frankfurt 1985.
- Julien Green, Die Dramen, o.O., o.J.
- Ulrich Gregor/Enno Patalas, Geschichte des Films, Gütersloh 1962.
- Ernst Grissmann/Hans Veigl (Hg.), Testbild, Twen und Nierentisch. Unser Lebensgefühl in den fünfziger Jahren, Wien, Köln, Weimar 2002.
- Hans Ulrich Gumbrecht, Modern, Modernität, Moderne, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.), Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Band 4, Stuttgart 1978, S. 93 – 131.
- Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, 5. Auflage Frankfurt 1996.
- Günter Häntzschel, Literatur und Buchkultur in den fünfziger Jahren, in: Werner Faulstich (Hg.), Die Kultur der fünfziger Jahre, München 2002, S. 217 – 229.
- Silke Hahn, Zwischen *Re-education* und *Zweiter Bildungsreform*. Die Sprache der Bildungspolitik in der öffentlichen Diskussion, in: Georg Stötzel/Martin Wengeler, Kontroverse Begriffe. Geschichte des öffentlichen Sprachgebrauchs in der Bundesrepublik Deutschland, Berlin, New York 1995, S. 163 – 210 [= Sprache Politik Öffentlichkeit. Herausgegeben von Armin Burkhardt/Walther Dieckmann/Peter K. Fritzsche/Ralf Rytlewski, Band 4].
- Peter Haida, Komödie um 1900. Wandlungen des Gattungsschemas von Hauptmann bis Sternheim, München 1973.
- Friedrich Hebbel, Maria Magdalene. Ein bürgerliches Trauerspiel, Stuttgart 2002.
- Jürgen Hein, Formen des Volkstheaters im 19. und 20. Jahrhundert, in: Walter Hinck (Hg.), Handbuch des deutschen Dramas, Düsseldorf 1980, S. 489 – 505.

- Andrea Heinz, Quantitative Spielplanforschung: Neue Möglichkeiten der Theatergeschichtsschreibung am Beispiel des Hoftheaters Coburg und Gotha (1827 – 1918), Heidelberg 1999.
- Arthur Heinrich, 3:2 für Deutschland. Die Gründung der Bundesrepublik Deutschland im Wankdorf-Stadion zu Bern, Hamburg 2004.
- Benjamin Henrichs, Beruf: Kritiker. Rezensionen, Polemiken, Liebeserklärungen, München, Wien 1978.
- Georg Hensel, Der konservative Grundzug des Nachkriegstheaters. 1. Exempel: 25 Jahre Darmstadt, in: Theater heute 19/1970, S. 36 – 41.
- Georg Hensel, Rückblick auf ein Darmstädter Theaterjahrzehnt. Gustav Rudolf Sellners Intendanz, in: Theater heute 9/1961, S. 17 – 19.
- Georg Hensel, Sensationen der Stille, in: Amadeus Gerlach (Hg.), Inszenierungen in Moll - Der Regisseur Rudolf Noelte, Berlin 1996, S. 16 – 21.
- Jost Hermand, Kultur im Wiederaufbau. Die Bundesrepublik Deutschland 1945 – 1965, München 1986.
- Knut Hickethier, Das Theater der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren, In: Werner Faulstich (Hg.), Die Kultur der fünfziger Jahre, München 2002, S. 35 – 51.
- Wolfgang Hildesheimer, Erlanger Rede über das absurde Theater, in: Spectaculum 6, Frankfurt 1963, S. 337 – 346.
- Heinz Hilpert, Das Theater ein Leben, St. Gallen 1961.
- Heinz Hilpert, Formen des Theaters. Reden und Aufsätze, Wien, Leipzig o.J.
- Heinz Hilpert, Gedanken zum Theater, Göttingen 1951.
- Heinz Hilpert, Probleme des heutigen Theaters, in: Heinz Hilpert, Gedanken zum Theater, Göttingen 1951, S. 89 – 119.
- Karl Hocheder, Das neue Haus, in: Alois Johannes Lippl (Hg.), 200 Jahre Residenztheater in Wort und Bild. Festschrift zur Eröffnung des Münchner Residenztheaters am 28. Januar 1951, München 1951, S. 104 – 112.
- Fritz Hochwälder, Das heilige Experiment, in: Fritz Hochwälder, Dramen, München, Wien 1968, S. 7-68.
- Fritz Hochwälder, Im Wechsel der Zeit. Autobiographische Skizzen und Essays, Graz 1980.
- Hans Günter Hockerts, Das Ende der Ära Adenauer. Zur Periodisierung der Bundesrepublikgeschichte, in: Winfried Becker/Werner Chrobak (Hg.), Staat, Kultur, Politik. Beiträge zur Geschichte Bayerns und des Katholizismus, Festschrift zum 65. Geburtstag von Dieter Albrecht, Kallmünz/Opf. 1992, S. 461 – 475.
- Hans Günther Hockerts, Zeitgeschichte in Deutschland. Begriff, Methoden, Themenfelder, in: Historisches Jahrbuch 113, 1993, S. 98 – 127.
- Andreas Höfele, Drama und Theater: Einige Anmerkungen zur Geschichte und gegenwärtigen Diskussion eines problematischen Verhältnisses, in: Forum Modernes Theater 6/1, 1991, S. 1 – 21.
- Wilhelm Hortmann, Shakespeare und das deutsche Theater im XX. Jahrhundert, Berlin 2001.
- Alois Hundhammer, Haushaltsrede des Staatsministers für Unterricht und Kultus Dr. Hundhammer in der 145. Sitzung des Bayerischen Landtags am Mittwoch, den 15. Februar 1950.

- Alois Hundhammer, Mein Beitrag zur bayerischen Politik 1945 – 1965, Historisch-Politische Schriftenreihe des Neuen Presseclubs München, Heft Nr. 1, München 1965.
- Paul Hussarek, Hundhammer. Weg des Menschen und Staatsmannes, München 1951.
- Ernst-Ulrich Huster, Determinanten der westdeutschen Restauration 1945 – 1949, Frankfurt 1972.
- Peter Iden, Theater als Widerspruch. Plädoyer für die zeitgenössische Bühne am Beispiel neuerer Aufführungen der Regisseure Luc Bondy, Klaus Michael Grüber, Hansgünther Heyme..., München 1984.
- Willi Jasper, Faust und die Deutschen, Berlin 1998.
- Peter Jelavich, Methode? Welche Methode? Bekenntnisse eines gescheiterten Strukturalisten, in: Christoph Conrad/ Martina Kessel (Hg.), Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung, Stuttgart 1998, S. 141 – 159.
- Ernst Jünger, Vorwort, in: Hans Speidel, Invasion 1944, Tübingen 1949, S. 5 – 6.
- Joachim Kaiser, Phasenverschiebungen und Einschnitte in der kulturellen Entwicklung, in: Martin Broszat (Hg.), Zäsuren nach 1945. Essays zu Periodisierung der deutschen Nachkriegsgeschichte, München 1990, S. 69 – 74 [=Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte Band 61].
- Joachim Kaiser, Schauspiel in der Bundesrepublik, in: Frankfurter Hefte, 7. Jahrgang Heft 5, Frankfurt 1952, S. 333 – 346.
- Johann M. Kamps, Aspekte des Hörspiels, in: Thomas Koebner (Hg.), Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur, Stuttgart 1984, S. 350 – 381.
- Wolfgang Kaschuba (Hg.), Der deutsche Heimatfilm. Bilderwelten und Weltbilder, Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte, Tübingen 1989.
- Josef Kirchmann, Die Bedeutung christlicher Werte in Programm und Praxis der CSU, Sankt Ottilien 1985 [= Dissertationen theologische Reihe Band 7].
- Heinrich von Kleist, Le Prince de Homburg. Drame en 5 actes, Texte français de Jean Curtis, Paris 1951 [= Répertoire pour un théâtre populaire 28].
- Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, Ilse-Marie Barth/Klaus Müller-Salget/Walter Müller-Seidel/Hinrich C. Seeba (Hg.), Band 2, Frankfurt/Main 1987.
- Christoph Kleßmann, Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945 – 1955, Bonn 1982.
- Christoph Kleßmann, Ein stolzes Schiff und krächzende Möwen: Die Geschichte der Bundesrepublik und ihre Kritik, in: Geschichte und Gesellschaft 11, 1985, S. 476 – 494.
- Wolfgang Koeppen, Das Treibhaus, Frankfurt 1980.
- Eugen Kogon, Die Aussichten der Restauration. Über die gesellschaftlichen Grundlagen der Zeit, in: Frankfurter Hefte, 7. Jahrgang, Heft 3, 1952.
- Andreas Kraus, Geschichte Bayerns. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, 3. Auflage, München 2004.
- Rainer Kunz, Christlich Soziale Union (CSU), in: Theo Stammen/Hans-Georg Heppel/Gerhard Hirscher/Rainer Kunz/Herbert Meier, Programme der politischen Parteien in der Bundesrepublik Deutschland. Band I: CDU CSU, Herausgegeben von der Bayerischen Landeszentrale für politische Bildungsarbeit, 4. Auflage München 1984, S. 160 – 280.

- Hans-Peter Kurr, Die menschliche Gesellschaft bedarf der Kunst. Ein Harry – Buckwitz – Porträt, in: Harry Buckwitz. Schauspieler, Regisseur, Intendant 1904 – 1987, Materialien zusammengestellt und bearbeitet von Renate Rätz, Berlin o.J., S. 11 – 40.
- Hanns Kurz, Praxishandbuch Theaterrecht, München 1999.
- Josef Kurz, Theatergemeinde München Chronik 1947 – 1997, München o.J.
- Dirk van Laak, Gespräche in der Sicherheit des Schweigens. Carl Schmitt in der politischen Geistesgeschichte der frühen Bundesrepublik, Berlin 1993.
- Wiegand Lange, Theater in Deutschland nach 1945. Zur Theaterpolitik der amerikanischen Besatzungsbehörden, Frankfurt 1980 [= Europäische Hochschulschriften Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur Band 366].
- Maximilian Lanzinner, Zwischen Sternenbanner und Bundesadler. Bayern im Wiederaufbau 1945 bis 1958, Regensburg 1986.
- Dieter Lattmann, Kulturpolitik, in: Wolfgang Benz (Hg.), Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Band 1: Politik, Frankfurt am Main 1989, S. 390 – 428.
- Laurent Leblond, Frankreich und Deutschland seit 1945. Chronik einer besonderen Beziehung, Leipzig 1999.
- Claus Leggewie, Von Schneider zu Schwerte. Das ungewöhnliche Leben eines Mannes, der aus der Geschichte lernen wollte, München, Wien 1998.
- Hans-Thies Lehmann, Postdramatisches Theater, Frankfurt am Main, 1999.
- Hans-Thies Lehmann, Richard der Dritte, 1937 – eine Skizze, in Gerhard Ahrens (Hg.), Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling, Berlin 1985, S. 172 – 183.
- Jakob Michael Reinhold Lenz, Die Soldaten. Eine Komödie, Stuttgart 1993.
- Rainer M. Lepsius, Die Bundesrepublik Deutschland in der Kontinuität und Diskontinuität historischer Entwicklungen: Einige methodische Überlegungen, in: Werner Conze/Rainer M. Lepsius (Hg.), Sozialgeschichte der Bundesrepublik Deutschland, Beiträge zum Kontinuitätsproblem, Stuttgart 1983, S. 11 – 19 [= Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, Herausgegeben von Werner Conze, Band 34].
- Alexander Lernet-Holenia, Konservatives Theater. Dramen, Wien 1973.
- Paula Linhart, Im Residenztheater: Prinz Friedrich von Homburg. Gustav Rudolf Sellners ‚entmythologisierter‘ Prinz, in: Monatsprogramm der Theatergemeinde März 1955.
- Alois Johannes Lippl, Die Pflingstorgel. Eine Moritat aus dem Gäuboden, 5. Auflage, München 1950 [= Textbuch der Tontechnik aus der Bibliothek des Bayerischen Staatsschauspiels].
- Alois Johannes Lippl, Träume sind nicht immer Schäume, in: Alois Johannes Lippl (Hg.), 200 Jahre Residenztheater in Wort und Bild. Festschrift zur Eröffnung des Münchner Residenztheaters am 28. Januar 1951, München 1951, S. 88 – 100.
- Alois Johannes Lippl, Wo wir spielen werden, in: Blätter des Bayerischen Staatsschauspiels, 4./5. Heft 1948/49, S. 66 – 69.
- Gerd Lohmeier, Alois Johannes Lippl, in: Unbekanntes Bayern, Band 6, Herausgegeben von Alois Fink, München 1961, S. 242 – 259.
- Wildfried Loth, Die Teilung der Welt. Geschichte des Kalten Krieges 1941 – 1955, München 2000.
- Ludger Lütkehaus, Friedrich Hebbel: „Maria Magdalene“, München 1983.

Kaspar, Maase, ‚Gemeinkultur‘. Zur Durchsetzung nachbürgerlicher Kulturverhältnisse in Westdeutschland 1945 bis 1970, in: Georg Bollenbeck (Hg.), *Die janusköpfigen 50er Jahre. Kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik III*, Wiesbaden 2000, S. 170 - 189.

Bernd Mahl, Goethes *Faust* auf der Bühne (1806 – 1998). Fragment – Ideologiestück – Spieltext, Stuttgart, Weimar 1998.

Gunther Mai, Westliche Sicherheitspolitik im Kalten Krieg. Der Korea-Krieg und die deutsche Wiederbewaffnung 1950, Boppard 1977 [= *Militärsgeschichte seit 1945. Band 4*, Herausgegeben vom Militärgeschichtlichen Forschungsamt].

Thomas Mann, Betrachtungen eines Unpolitischen, in: Thomas Mann, *Gesammelte Werke Band XII*, Frankfurt 1960, S. 7 – 589.

Pierangelo Maset, Zwischen Tradition und Neubeginn. Anmerkungen zur Kunst der fünfziger Jahre, in: Werner Faulstich (Hg.), *Die Kultur der fünfziger Jahre*, München 2002, S. 103 – 109.

Michael Maurer, *Die Biographie des Bürgers. Lebensformen und Denkweisen in der formativen Phase des deutschen Bürgertums (1680 - 1815)*, Göttingen 1996 [= *Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 127*].

Joseph Mayer, Staat und katholische Kirche in Bayern nach 1945, *Bayerisches Klerusblatt* 47. Jahrgang 1967.

Edward McInnes, Jakob Michael Lenz. *Die Soldaten*, Text, Materialien, Kommentar, München, Wien 1977 [= *Reihe Hanser, Literatur-Kommentare unter redaktioneller Mitarbeit von Hans-Joachim Simm herausgegeben von Wolfgang Frühwald, Band 8*].

Reinhard Mehring, *Thomas Mann. Künstler und Philosoph*, München 2001.

Herbert Meier/Theo Stammen, Sozialdemokratische Partei Deutschlands (SPD), in: Theo Stammen/Hans-Georg Heppel/Gerhard Hirscher/Rainer Kunz/Herbert Meier, *Programme der politischen Parteien in der Bundesrepublik Deutschland. Band II: SPD FDP Die Grünen*, Herausgegeben von der Bayerischen Landeszentrale für politische Bildungsarbeit, 4. Auflage München 1984, S. 293 – 428.

Siegfried Melchinger, Jürgen Fehling – Ein Versuch, in: Jürgen Fehling, *Die Magie des Theaters: Äußerungen und Aufzeichnungen*, Velber 1965 [= *Reihe Theater heute 17*], S. 6 - 44.

Peter Mertz, *Das gerettete Theater. Die deutsche Bühne im Wiederaufbau*, Berlin 1990.

Nicholas J. Meyerhofer, Gertrud von LeFort, Berlin 1993 [= *Köpfe des 20. Jahrhunderts, Band 119*].

Friedrich Michael/Hans Daiber, *Geschichte des deutschen Theaters*, Frankfurt 1990.

Andreas Michler, Neuanfang oder Kontinuität im Münchner Theater nach 1945? Eine Vorstudie aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive, in: Hans-Michael Körner/Jürgen Schläder (Hg.), *Münchner Theatergeschichtliches Symposium 2000*, München 2000 [= *Studien zur Münchner Theatergeschichte*, herausgegeben von Hans-Michael Körner und Jürgen Schläder, Band 1], S. 246 – 258.

Werner Mittenzwei, u.a. (Hg.), *Theater in der Zeitenwende. Zur Geschichte des Dramas und des Schauspieltheaters in der Deutschen Demokratischen Republik 1945 – 1968*, 2 Bände, Berlin 1972.

Stephan Mösch, Per aspera ad futura? Zwischen Neuanfang und Tradition: Die Oper nach dem Zweiten Weltkrieg, in: Udo Bermbach (Hg.), *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, Stuttgart 2000, S. 183 – 220.

- Hans-Reinhard Müller, Erinnerungen an Rückkehrer, in: Christian Jauslin/Louis Naef (Hg.), Ausgangspunkt Schweiz – Nachwirkungen des Exiltheaters, Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur, Schweizer Theaterjahrbuch Nr. 50, Willisau 1989, S. 120 – 127.
- Hans Reinhard Müller, Im Gespräch mit Henning Rischbieter, in: Christian Jauslin/Louis Naef (Hg.), Ausgangspunkt Schweiz – Nachwirkungen des Exiltheaters, Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur, Schweizer Theaterjahrbuch Nr. 50, Willisau 1989, S. 128 – 131.
- Josef Müller, Festansprache, in: Walter Berberich, 10 Jahre Christlich-Soziale Union in Bayern, Herausgegeben vom Generalsekretariats der Christlich-Sozialen Union in Bayern aus Anlaß des Landesparteitages am 23. Oktober 1955 in München. o.O. o.J., S. 37 – 50.
- Winfried Müller/Ingo Schröder/Markus Mößlang, „Vor uns liegt ein Bildungszeitalter“. Umbau und Expansion – das bayerische Bildungssystem 1950 bis 1975, in: Thomas Schlemmer/Hans Woller (Hg.), Bayern im Bund. Band 1: Die Erschließung des Landes 1949 bis 1973, München 2001, S. 273 – 356 [= Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, Herausgegeben vom Institut für Zeitgeschichte, Band 52].
- James Narmore/Patrick Brantlinger, Introduction, in: James Narmore/Patrick Brantlinger (Hg.), Modernity and Mass Culture, Bloomington 1991, S. 1 – 23.
- Neue Deutsche Biographie, Herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1985.
- Elisabeth Noelle/Erich Peter Neumann (Hg.), Jahrbuch der öffentlichen Meinung 1947 – 1955, 2. Auflage, Allensbach 1956.
- Sven Papcke, Gibt es eine kulturelle Identität der Deutschen? in: Werner Weidenfeld (Hg.), Die Identität der Deutschen, München 1983, S. 248 – 273.
- Wolfgang Petzet, Theater. Die Münchner Kammerspiele 1911 – 1972, München 1973.
- Manfred Pfister, Das Drama. Theorie und Analyse, 9. Auflage, München 1997.
- Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (Hg.), Regierung Adenauer 1949 – 1963, Wiesbaden 1963.
- August Rehberg, Untersuchungen über die französische Revolution nebst kritischen Nachrichten von den merkwürdigsten Schriften, welche darüber in Frankreich erschienen sind. Band 2, Hannover 1793.
- Hans Reiner: Die bayerischen Hof- (National-, Staats-) Theater und ihr Spielplan unter besonderer Berücksichtigung des Zeitraumes von 1871 und 1920, in: Zeitschrift des Bayerischen Statistischen Landesamts. Nr. 1 und 2, 56. Jahrgang, München 1924, S. 24 - 42.
- Hartmut Reinhardt, Hebbels Dramatik, in: Walter Hinck (Hg.), Handbuch des deutschen Dramas, Düsseldorf 1980, S. 244 – 251.
- Frank C. Richardson, Kleist in France, Diss. University of North Carolina, Chapel Hill 1962 [= Studies in Germanic Languages and Literatures Nr. 35.].
- Henning Rischbieter, Autoritäre Theater-Zeiten. Die fünfziger Jahre in beiden deutschen Staaten, in: Henning Rischbieter (Hg.), Durch den eisernen Vorhang. Theater im geteilten Deutschland 1945 – 1990, Berlin 1999, S. 53 – 66.
- Henning Rischbieter, Bühnenhunger, in: Hermann Glaser/Lutz von Pufendorf/Michael Schöneich (Hg.), Soviel Anfang war nie. Deutsche Städte 1945 – 1949, Berlin 1989, S. 226 – 236.
- Henning Rischbieter, Deutschsprachiges Theater nach 1945: Kontinuitäten und Brüche, in: Christian Jauslin/Louis Naef (Hg.), Ausgangspunkt Schweiz – Nachwirkungen des Exiltheaters, Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur, Schweizer Theaterjahrbuch Nr. 50, Willisau 1989, S. 94 – 119.

Henning Rischbieter, Fritz Kortner, der unerbittliche Realist. Seine Inszenierungen 1949 – 1970, in: Henning Rischbieter (Hg.), *Durch den eisernen Vorhang. Theater im geteilten Deutschland 1945 – 1990*, Berlin 1999, S. 76 – 84.

Henning Rischbieter, Theater, in: Wolfgang Benz (Hg.), *Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Band 4: Kultur*, Frankfurt am Main 1989, S. 86 – 130.

Henning Rischbieter/Thomas Eicher/Barbara Panse, *Theater im 3. Reich. Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS - Dramatik*, Seelze 2000.

Gerd Roellecke, Theodor Maunz und die Verantwortung des Öffentlichrechtlers, in: Redaktion *Kritische Justiz* (Hg.), *Die juristische Aufarbeitung des Unrecht-Staates, Baden – Baden 1998*, S.333 - 345.

Johanna Rösner, Alois Johannes Lippl. Darstellung seines Schaffens und Analyse der Strukturen seiner Stücke, Magisterarbeit der Ludwig-Maximilians-Universität München, München 1980.

Werner Ross, *Mit der linken Hand geschrieben. Der deutsche Literaturbetrieb*, Zürich 1984.

Walter Ruegg, *Bildung und Gesellschaft im 19. Jahrhundert*, in: Hans Steffen (Hg.), *Bildung und Gesellschaft. Zum Bildungsbegriff von Humboldt bis zur Gegenwart*, Göttingen 1972, S. 28 - 40.

Günther Rühle, *Blick zurück nach vorn – Eine Bilanz des deutschen Theaters in diesem Jahrhundert*, in: *Theater heute, Jahrbuch 1999*, S. 24 – 43.

Günther Rühle, *Theater in unserer Zeit*, Frankfurt am Main 1976.

Günther Rühle, Theater. Die Wiederherstellung des Theaters, in: Hilmar Hoffmann/Heinrich Klotz (Hg.), *Die Kultur unseres Jahrhunderts 1945 – 1960. Die Kultur unseres Jahrhunderts Band 4*, Düsseldorf, Wien und New York, 1991, S. 73 – 90.

Dieter Sattler, *Das Theater in der Residenz München*, in: Alois Johannes Lippl (Hg.), *200 Jahre Residenztheater in Wort und Bild. Festschrift zur Eröffnung des Münchner Residenztheaters am 28. Januar 1951*, München 1951, S. 87.

Dieter Sattler, *Lösungen für die Theaterkrise*, in: *Frankfurter Hefte* 5. Jahrgang, 3. Heft 1950, S. 307 – 312.

Axel Schildt, *Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und ‚Zeitgeist‘ in der Bundesrepublik der 50er Jahre*, Hamburg 1995 [= *Hamburger Beiträge zur Sozialgeschichte*, Herausgegeben von der Forschungsstelle für die Geschichte des Nationalsozialismus in Hamburg, Band 31].

Axel Schildt, *Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der fünfziger Jahre*, in: Werner Faulstich (Hg.), *Die Kultur der fünfziger Jahre*, München 2002, S. 11 – 22.

Axel Schildt, *Zwischen Abendland und Amerika. Studien zur westdeutschen Ideenlandschaft der 50er Jahre*, München 1999 [= *Ordnungssysteme. Studien zur Ideengeschichte der Neuzeit*, Herausgegeben von Dietrich Beyran, Anselm Doering-Manteuffel und Lutz Raphael, Band 4].

Axel Schildt/Arnold Sywottek, ‚Reconstruction‘ and ‚Modernization‘: West German Social History during the 1950s, in: Robert G. Moeller (Hg.), *West Germany under Construction. Politics, Society and Culture in the Adenauer Era*, Ann Arbor 1997, S. 413 – 443.

Friedrich Schiller, *Die Räuber*, in: *Schillers Werke, Dritter Band, Nationalausgabe*, herausgegeben von Herbert Stubenrauch, Weimar 1953.

Jürgen Schläder/Robert Braunmüller, *Tradition mit Zukunft. 100 Jahre Prinzregententheater München*, Feldkirchen 1996.

Jochen Schmidt, *Goethes Faust. Erster und zweiter Teil, Grundlagen – Werk – Wirkung*, München 1999.

Thomas Schmitz, *Das Volksstück*, Stuttgart 1990.

- Ralf Schnell, Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945, Stuttgart, Weimar 1993.
- Renate Schober, Gewählte von ehemals: Alois Hundhammer. Bayern – Land und Leute, Eine Sendung des Bayerischen Rundfunks, Hörfunk am 27. Juli 1979, Manuskript.
- Norbert Schöll/Jürgen W. Kleindieck, Braucht das Theater eine eigene Wissenschaft, in: Helmar Klier (Hg.), Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum, Darmstadt 1981, S. 171 – 178.
- Dominik Schrage, Was ist ein Diskurs? in: Hannelore Bublitz u.a. (Hg.), Das Wuchern der Diskurse, Frankfurt/New York 1999. S. 63 – 74.
- Arnulf Schröder, Harte Tage, in: Alois Johannes Lippl (Hg.), 200 Jahre Residenztheater in Wort und Bild. Festschrift zur Eröffnung des Münchner Residenztheaters am 28. Januar 1951, München 1951, S. 56 – 58.
- Josef Schwalber, Christliche Kulturpolitik. Reden und Aufsätze, München 1952.
- Hans-Peter Schwarz, Die Ära Adenauer. Gründerjahre der Republik 1949 – 1957, Geschichte der Bundesrepublik in 5 Bänden, Band 2, Stuttgart 1981.
- Hans Schwerte, Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie, Stuttgart 1962.
- Gustav Rudolf Sellner/Werner Wien, Theatralische Landschaft, Bremen 1962.
- Peter Simhandl, Theatergeschichte in einem Band, 2. aktualisierte Neuauflage, Berlin 2001.
- Kurt Sontheimer, Die Adenauer-Ära. Grundlegung der Bundesrepublik, München 1991 [= Deutsche Geschichte der neuesten Zeit vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Herausgegeben von Martin Broszat, Wolfgang Benz und Hermann Graml in Verbindung mit dem Institut für Zeitgeschichte].
- Max Spindler, Handbuch der bayerischen Geschichte. Vierter Band: Das neue Bayern 1800 – 1970, Erster Teilband, München 1974.
- Georg Stadtmüller, Hanns Seidel. Lebensweg – Weltbild – Persönlichkeit, Historisch-Politische Schriftenreihe des Neuen Presseclubs München, Heft Nr. 4, München 1964.
- Dietrich Steinbeck, Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft, Berlin 1970.
- Rolf Steininger, Rundfunkpolitik im ersten Kabinett Adenauer, in: Winfried B. Lerg/Rolf Steininger, Rundfunk und Politik 1923 – 1973, Berlin 1975, S. 341 - 383.
- Fritz Stern, Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland, Bern, Stuttgart, Wien 1963.
- Petra Stuber, Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater, Berlin 1998 [= Forschungen zur DDR-Gesellschaft].
- Botho Strauß, Zehn unfertige Absätze über Tschschow, Noelte und das realistische Theater, in: Theater heute, Jahressonderheft 1970.
- Karin Striedl-Taschner, Die bühnentechnischen Projekte von Adolf Linnebach, Frankfurt am Main 1991, zugleich Diss. Univ. München 1989 [= Europäische Hochschulschriften, Reihe 30, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften Band 41].
- Bernhard Taubenberger, Licht übers Land. Die bayerische Viererkoalition 1954 – 1957, München 2002.
- Andrea Theissen, Die „Aufbau“-Phase der Bundesrepublik Deutschland 1949 – 1955, in: Bikini. Die fünfziger Jahre, Kalter Krieg und Capri-Sonne, zusammengestellt von Eckhard Siepmann, Berlin 1981, S. 50 – 89.

- Christine Tretow/Helmut Gier (Hg.), Caspar Neher – „Der größte Bühnenbauer unserer Zeit“, Opladen 1997.
- Frank Trommler, Theatermoderne, in: Frank Trommler (Hg.), Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus 1880 – 1918. Deutsche Literatur, Eine Sozialgeschichte, Band 8, Herausgegeben von Horst Albert Glaser, Reinbek bei Hamburg 1982, S. 205 - 223.
- Walter Uka, Modernisierung im Wiederaufbau oder Restauration? Der bundesdeutsche Film der fünfziger Jahre, in: Werner Faulstich (Hg.), Die Kultur der fünfziger Jahre, München 2002, S. 71 – 90.
- Bernard Valette, Georges Bernanos, in: Jean-Pierre De Beaumarchais/Daniel Couty/Alain Rey (Hg.), Dictionnaire des littératures de langue française. Paris 1984, S. 238 – 245.
- Christiane Vielhaber, Shakespeare auf dem Theater Westdeutschlands 1945 – 1975, Diss. Universität Köln 1977.
- Rudolf Vierhaus, Bildung, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.), Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Band 1, Stuttgart 1972, S. 508 - 551.
- Rudolf Vierhaus, Konservativ, Konservativismus, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.), Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Band 3, Stuttgart 1982, S. 531 – 565.
- Rudolf Vierhaus, Umriss einer Sozialgeschichte der Gebildeten in Deutschland, in: Rudolf Vierhaus, Deutschland im 18. Jahrhundert. Politische Verfassung, soziales Gefüge, geistige Bewegungen, Göttingen 1987, S. 167 - 182.
- Egon Vietta, Katastrophe oder Wende des deutschen Theaters, Düsseldorf 1955.
- Jean Vilar, Vilar par lui-même, Avignon Maison Jean Vilar, Avignon 1991.
- Klaus Völker, Fritz Kortner. Schauspieler und Regisseur, Berlin 1987 [=Stätten der Geschichte Berlins Band 27].
- Hans Wagener, Carl Zuckmayer, München 1983 [= Autorenbücher 34. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold und Ernst-Peter Wieckenburg].
- Philippa Wehle, Le Théâtre populaire selon Jean Vilar, Avignon 1991.
- Hans-Ulrich Wehler, Deutsches Bildungsbürgertum in vergleichender Perspektive - Elemente eines „Sonderwegs“? in: Jürgen Kocka (Hg.), Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil IV, Politischer Einfluß und gesellschaftliche Formation, Stuttgart 1989, S. 215 - 237 [= Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, Herausgegeben von Reinhart Koselleck und M. Rainer Lepsius. Band 48].
- Hans-Ulrich Wehler, Die Herausforderung der Kulturgeschichte, München 1998.
- Thomas Welskopp, Die Sozialgeschichte der Väter. Grenzen und Perspektiven der Historischen Sozialgeschichte, in: Geschichte und Gesellschaft, 24. Jahrgang Heft 2, 1998, S. 173 – 198.
- Martin Wengeler, „Bedeutung“ und „Sprache“ in der Geschichtswissenschaft. Ein Blick auf die Nachbardisziplinen der germanistischen Sprachwissenschaft, in: Dieter Cherubim/Karlheinz Jakob/Angelika Linke (Hg.), Neue deutsche Sprachgeschichte. Mentalitäts-, kultur- und sozialgeschichtliche Zusammenhänge, Berlin, New York 2002, S. 43 – 64. [= Studia Linguistica Germanica, Herausgegeben von Stefan Sonderegger und Oskar Reichmann, Band 64].
- Martin Wengeler, Vom *Wehrbeitrag* bis zu *Friedensmissionen*. Zur Geschichte der sprachlichen Legitimierung und Bekämpfung von Rüstung und Militär, in: Georg Stötzel/Martin Wengeler (Hg.), Kontroverse Begriffe. Geschichte des öffentlichen Sprachgebrauchs in der Bundesrepublik Deutschland, Berlin, New York 1995, S. 129 - 162 [= Sprache Politik Öffentlichkeit,

Herausgegeben von Armin Burkhardt/Walther Dieckmann/Peter K. Fritzsche/Ralf Rytlewski, Band 4].

Christiane Wilke, Das Theater der großen Erwartungen. Wiederaufbau des Theaters 1945 – 1948 am Beispiel des Bayerischen Staatstheaters, Frankfurt 1992 [= Europäische Hochschulschriften Reihe 3, Geschichte und ihre Hilfswissenschaften Bd. 507].

Franz Wille, Moderne – ein Teufelspakt. Überlegungen zur gegenwärtigen Theaterkunst, in: Theater heute, Jahrbuch 1995, S. 34 – 43.

Heinrich Wimmer, Das Linzer Landestheater 1803 – 1958, Linz 1958 [= Schriftenreihe des Instituts für Landeskunde von Oberösterreich, Herausgegeben von Franz Pfeffer, Band 11].

Bernhard Zittel, Alois Hundhammer (1900 – 1974), in: Jürgen Aretz/Rudolf Morsey/Anton Rauscher (Hg.), Zeitgeschichte in Lebensbildern. Band 5: Aus dem deutschen Katholizismus des 19. und 20. Jahrhunderts, Mainz 1982, S. 253 – 265.

Gilbert Zieburg, Die deutsch-französischen Beziehungen seit 1945. Mythen und Realitäten, Pfullingen 1970.

Hans Zehetmair, Kultur bewegt. Kulturpolitik in Bayern, München 2001.

Peter V. Zima, Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur, Tübingen, Basel 1997.

Carl Zuckmayer, Geheimreport, Herausgegeben von Gunther Nickel und Johanna Schrön, München 2004.

Quellen:

Ausschuss für den Staatshaushalt, Sitzungsberichte Band 5, 80. – 95. Sitzung, Bestand Archiv des Bayerischen Landtags.

Ausschuss für kulturpolitische Angelegenheiten, Sitzungsberichte Band 2, 1952, Bestand Archiv des Bayerischen Landtags.

BayHStA/MK 50002.

BayHStA/MK 50008

BayHStA/MK 50017. II

BayHStA/MK 50063.

BayHStA/MK 50084

BayHStA/MK 50098.

BayHStA/MK 50099.

BayHStA/MK 50187.

BayHStA/MK 50188.

BayHStA/MK 50347/I.

BayHStA/MK 50347/I.

Blätter des Bayerischen Staatsschauspiels, Herausgegeben vom Bayerischen Staatsschauspiel, 1. Jahrgang 1948/49, 1. Heft.

Blätter des Bayerischen Staatsschauspiels, Herausgegeben vom Bayerischen Staatsschauspiel, 1. Jahrgang 1948/49, 2. Heft.

Blätter des Bayerischen Staatsschauspiels Herausgegeben vom Bayerischen Staatsschauspiel, 1. Jahrgang 1948/49, 4./5. Heft.

Blätter des Bayerischen Staatsschauspiels, Herausgegeben vom Bayerischen Staatsschauspiel, 3. Jahrgang 1950/51, 4/5. Heft.

Empfehlungsliste und schwarze Liste des Theateroffiziers der US-Militärbehörde in München, Bayern 1945, Bestand Deutsches Theatermuseum.

Spielplan – Aufriss für die Spielzeiten 1949/50, 1950/51 und erste Hälfte der Spielzeit 1951/52, BayHStA/MK 50098 Band 1.

Verhandlungen des Bayerischen Landtags, Stenographische Berichte, I. Tagung 1946/47, Nr. 1 – 27, 1. Sitzung am 16.12.1946 bis 27. Sitzung am 19.7.1947, I. Band, München 1947.

Verhandlungen des Bayerischen Landtags, Stenographische Berichte, II. Tagung 1951/52, Nr. 33 – 62, 33. Sitzung am 7.8.1951 bis zur 62. Sitzung am 21.12.1951, II. Band, München 1951.

Internetseiten:

<http://www.ecrannoir.fr/stars/legendes/philipe.htm> (14.7.2004)

http://www.france.diplomatie.fr/label_france/DEUTSCH/LETTRES/bernanos/bernanos.htm l. (9.7.2004)

http://www.geocities.com/Hollywood/Club/4297/lex/fehling_juergen.html. (7.7.2004)

<http://www.musikundtheater.ch/mt/interview/schauspieler/will.html>. (7.7.2004)

Zeitungsartikel.

Walter Abendroth, München: Ein Intendant resigniert, Die Zeit, 31.10.1957.

Hanns Braun, Die Räuber, Münchner Zeitung, 30.9./1.10.1939.

Hanns Braun, Süddeutsche Zeitung, 21.5.1949.

Hanns Braun, Süddeutsche Zeitung, 23.9.1952.

„Der kritische Leser spricht“, in: Volk und Kunst Jahrgang 1, Oktober 1950, Heft 2, S. 21.

Die Stunde vor der Eröffnung, Münchner Merkur, 30.1.1951.

Wolfgang Drews, Hannoversche Zeitung, 18.12.1956.

Christian Max Feiler, Münchner Merkur, 20.5.1949.

Walter Maria Guggenheimer, Räuber wie du und ich, Süddeutsche Zeitung, 25.11.1953.

Albert Hahn, Der Vorhang geht wieder hoch, Süddeutsche Zeitung, 29.1.1951.

Walter Kiaulehn, Münchner Merkur, 23.9.1952.

Walter Kiaulehn, Münchner Merkur, 4.6.1951.

Walter Kiaulehn, Haus und Aufführung in den Augen des Kritikers, Münchner Merkur, 30.1.1951.

Tim Klein, Münchner Neueste Nachrichten, 5.10.1929.

Erich Kuby, Wer wird das bezahlen? Süddeutsche Zeitung, 31.10.1951.

Jean Lacouture, Combat, 28.9.1951.

Johann Lachner, Süddeutsche Zeitung, 14.9.1953.

Friedrich Luft, Neue Zeitung, 19.9.1952.

Erich Pfeiffer-Belli, Der Tagesspiegel, 26.5.1949.

Karl Schumann, Ein Intendant und Herr, Süddeutsche Zeitung, 28.8.1958.

Karl Ude, Franz Moor und die Räuber, Münchner Neueste Nachrichten, 1.10.1939.

Bruno E. Werner, Die Neue Zeitung, 4.6.1951.

Georg Jacob Wolf, Münchner Zeitung, 4.10.1929

Abbildungsverzeichnis:

Abbildungen 1, 3, 4, 13, 16: Archiv des Bayerischen Staatsschauspiels.

Abbildung 2: Blätter des Bayerischen Staatsschauspiels, 4./5. Heft 1948/49, S. 58f.

Abbildungen 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12: Deutsches Theatrumuseum, Archiv Rudolf Betz.

Abbildungen 14, 15: Deutsches Theatrumuseum, Archiv Hildegard Steinmetz.

Lebenslauf

Persönliche Angaben:

Geburtsdatum: 30. August 1967
Geburtsort: Weiden in der Oberpfalz
Staatsangehörigkeit: deutsch
Familienstand: ledig

Ausbildung:

1999 bis 2005	Promotion in Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München (Prof. Dr. Jürgen Schlöder) (noch nicht publiziert)
2000 bis 2002	Stipendiat der Ludwig-Maximilians-Universität München (Organisation und wissenschaftliche Mitarbeit an einem interdisziplinären Forschungsprojekt)
1999	Magister artium in den Fächern Theaterwissenschaft, Neue Deutsche Literaturwissenschaft und Neuere Geschichte
1997 bis 1999	Studium Theaterwissenschaft, Neue Deutsche Literaturwissenschaft und Neuere Geschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München (M.A.)
1990 bis 1992	Studium der Theater-, Film-, Fernsehwissenschaften, Neue Deutsche Literaturwissenschaft und Neuere Geschichte an der Ruhruniversität Bochum
1978 bis 1988	Gymnasium in Regensburg (Abschluss: Allgemeine Hochschulreife)
1974 bis 1978	Grundschule in Regensburg

Berufserfahrung:

Seit 2006	Pädagogischer Leiter der inlingua Sprachschule München
2002 - 2005	Selbstständiger Trainer und Vermittler (inlingua Sprachschule, Fokus-Sprachschule, Schauspielschule Zerboni, Existenzgründung <i>Agentur Bunte Hunde</i>)
1998 bis 2000	Studentische Hilfskraft am Institut für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität (Einführung und Durchführung der Evaluation)
1997 bis 1999	Studentische Hilfe in der Presseabteilung beim Langenscheidt Verlag
1997	Mitarbeit in der Intendanz der Münchner Kammerspiele
1994 bis 1997	Freier Regieassistent, Dramaturg und Aufnahmeleiter (unter anderem Berliner Kammerspiele und Bayerischer Rundfunk)
1992 bis 1994	Regieassistent und Inspizient für Schauspiel und Musiktheater, Städtische Bühnen Regensburg
Mai bis Juli 1992	Regiehospitant an den Städtischen Bühnen Regensburg
1991 bis 1992	Referent des Allgemeinen Studierendenausschusses der Ruhruniversität Bochum