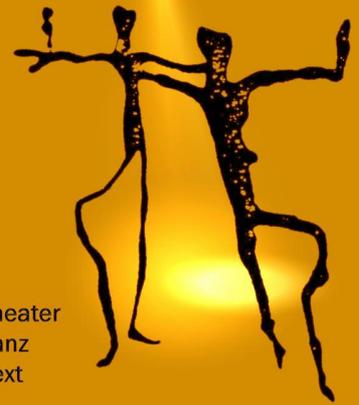


RotherProduction

Theater
Tanz
Text



Das Regensburger Stadttheater 1918 – 1945

Ein Weg zur Gleichschaltung der Bühne

von Cornelia Rother



MAGISTERARBEIT

in der Philosophischen Fakultät III

(Geschichte, Gesellschaft, Geographie)

Universität Regensburg, Lehrstuhl für Soziologie

Gutachter: Prof. Dr. Dr. Robert Hettlage und Prof. Dr. Dieter Goetze

Regensburg, 24. Januar 1997

Inhalt

1. Einleitung	5
----------------------	---

THEORETISCHER TEIL

2. Theatersoziologische Betrachtungen	10
--	----

2.1. Das Theater und die künstlerische Kreation	10
---	----

2.2. Das Theater und sein „Interesse“	11
---------------------------------------	----

2.3. Das Theater, eine Institution?	13
-------------------------------------	----

2.4. Das Theater als ideologisches Propagandainstrument	14
---	----

3. Lokalgeschichtliche Verhältnisse und deren Interpretation	15
---	----

3.1. Das potentielle Publikum: Die Regensburger Bevölkerungsstruktur	15
--	----

3.2. Bevölkerungsstruktur und ideologische Ursprünge des Nationalsozialismus	18
---	----

3.3. Die Intendanz des Regensburger Stadttheaters	21
---	----

3.3.1. Das Regensburger Stadttheater: ein Provinztheater	26
--	----

EMPIRISCHER TEIL

4. Terminologie und Methode	28
------------------------------------	----

4.1. Problemlage	28
------------------	----

4.2. Auswertungskriterien	29
---------------------------	----

4.3. Untersuchungszeitraum	37
----------------------------	----

4.4. Gattungen	38
----------------	----

4.5. Kategorisierung	39
----------------------	----

5. Die Strukturanalyse	40
-------------------------------	----

5.1. Das Gesamtrepertoire	40
---------------------------	----

5.1.1. Aufführungshäufigkeit der Gattungen des Sprech- und Musiktheaters	40
---	----

5.1.2. Aktualität und Zeitgeist der Repertoires	43
---	----

5.2. Das Sprechtheater	45
------------------------	----

5.2.1. Gattungen des Sprechtheaters	45
-------------------------------------	----

5.2.2. Klassiker	48
5.2.3. Naturalisten und Autoren der literarischen Moderne	53
5.2.4. Autoren der politischen Linken	57
5.2.5. Autoren der politischen Rechten	59
5.2.6. An „deutsches Nationaltheater“?	70
5.3. Das Musiktheater	77
5.3.1. Operette	77
5.3.1.1. Komponisten der „goldenen Operette“	77
5.3.1.2. Komponisten der „silbernen Operette“	80
5.3.1.3. Zeitgenössischen Operettenkomponisten	81
5.3.1.4. Die „Mächtigen 5“ des Operettenrepertoires und Internationalität	83
5.3.2. Die Oper	84
5.3.2.1. Opernkomponisten	85
5.3.2.2. Die meistgespielten Opernkomponisten	88
6. Zusammenfassung	91
Bibliographie	96
Abkürzungsverzeichnis	101
Gastspielverzeichnis	103
Autorenverzeichnis Schauspiele	
Komponistenverzeichnis der Operette	
Komponistenverzeichnis der Oper	
Die Spielpläne in chronologischer Reihenfolge	

1. Einleitung

I

Im Nationalsozialismus diente der Staat nicht nur der Ausrichtung der öffentlichen Meinung auf seine politischen Ziele, sondern zugleich der Durchsetzung einer geistigen Doktrin.¹ Zu den Merkmalen dieses totalitären Regimes zählten unter anderem der Ausschließlichkeitsanspruch und die totale Erfassung sowie Kontrolle der Gesellschaft mit Hilfe von Massenorganisationen, Terror und Propaganda. Die „Gleichschaltung“, also Vereinheitlichung aller Lebensäußerungen, vollzog sich nicht nur auf politischem und wirtschaftlichem Gebiet, sondern suchte auch das gesamte kulturelle Leben zu erfassen.² Die Omnipotenz des Führerstaates mit der Unterwerfung aller Bereiche des sozialen und geistigen Lebens erstreckte sich auch auf die Theaterbetriebe. Sie blieben weder von Indoktrinierung noch Geisteskontrolle verschont.³ Wie die Forschungsliteratur feststellt, hatte das Reichspropagandaministerium und seine Abteilung Theater für die Gleichschaltung aller Bühnen im Reichsgebiet Sorge zu tragen. Das heißt, mit politischen Mitteln sollten die Theaterbestrebungen - von der Personalbesetzung bis zur Repertoirezusammenstellung - auf die Führungsspitze abgestellt werden.⁴ Die erste wissenschaftliche Auseinandersetzung, die sich mit der Gleichschaltung der Theater unter den Nationalsozialisten auseinandersetzt, wurde von Ilse Pitsch vorgelegt. In ihrer Dissertation „Das Theater als politisch-publizistisches Führungsmittel im Dritten Reich“ (1952), widmet sie sich vor allem der Frage, ob und wie es den Kulturpolitikern gelang ihre Vorgaben durchzusetzen. Pitsch kommt zu dem Schluß, daß zwar das Theater mit Hilfe eines umfangreichen „Lenkungsapparates“ zu kontrollieren gesucht wurde, die Theaterpolitik selbst aber an der „spezifischen Beschaffenheit der Erscheinung Theater“⁵ scheiterte. Ihre Analyse der ideologischen und künstlerischen Gehalte ergibt, daß die Eingliederung der im weitesten Sinne als nationalsozialistisch zu bezeichnenden Dramen in die Spielpläne nicht gelang. Pitsch legt ihrer Arbeit aber keine empirischen Daten zugrunde, sondern mißt den Erfolg der nationalsozialistischen Kulturpolitik an der

¹ vgl. Drewniak, 1983, S.13. Diese Doktrin umfaßte vor allem ein alles beherrschender Antisemitismus, Nationalismus, das „Prinzip des Kampfes“ (Verherrlichung des deutschen Reiches imperialistischer Natur und zugleich innerer Kampf gegen politisch Andersdenkende) und das „Prinzip des Führers“ (Volk, Partei und Staat bilden eine Einheit. Der Führer ist gleichzeitig Führer des Volkes, der Partei und des Staates).

² Die wichtigsten Gesetze zur Durchsetzung der Gleichschaltung auf politisch-rechtlicher Ebene waren u.a.: 07.04.1933 Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums (Rechtliche Grundlage zur Verfolgung von Beamten aber auch Angestellten und Arbeitern im öffentlich-rechtlichen Bereich, die nicht den Grundsätzen des Nationalsozialismus folgten), 01.12.1933 Gesetz Zur Sicherung der Einheit von Partei und Staat (Auflösung sämtlicher Parteien), 20.01.1934 Gesetz zur Ordnung der nationalen Arbeit (Abschaffung der betrieblichen Mitbestimmung), 30.01.1934 Gesetz über den Neuaufbau des Reiches (endgültige Abschaffung der Länder).

³ Zur Einflußnahme seitens des Staates auf die Theaterbetriebe und ihre künstlerische Arbeit auch schon in den Jahren der Weimarer Republik und des Kaiserreiches vgl. Dussel, 1988, S. 19-51. Die Nationalsozialisten konnten demnach mit vielen ihren Maßnahmen an schon vorhandene Gesetze und Verordnungen anknüpfen.

⁴ ausführlich bei Drewniak, 1983, S. 13-38; Dussel, 1988, S.51-101

⁵ Pitsch, 1952, S.290

Organisation und Arbeitsweise des Reichspropagandaministeriums und seiner Untergliederungen.

Diese Dissertation gilt als Grundsteinlegung zu einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem völkisch-nationalen Theater und seinen Dramen, denn Pitsch regte damit eine Diskussion an, die unter den Fachdisziplinen bis dahin verpönt war. Die Literatur- und Theaterwissenschaft betrachtete noch bis in die 70er Jahre ausschließlich *„... das literarisch bzw. szenisch autonome Kunstwerk als ihren Gegenstand; das offizielle Wissenschaftsverständnis dieser Disziplinen sperrte sich ...; die sogenannte Trivialsphäre, der die völkisch-faschistischen ... Theaterproduktion gemeinhin zugerechnet wird, als einen legitimen Gegenstandsbereich voll zu integrieren.“*⁶

Die nachfolgenden Arbeiten kommen zu ähnlichen Ergebnissen, da sie sich ebenfalls dieses „instrumentalistischen Forschungsansatzes“ bedienen.⁷ Die Frage, ob und in welchem Ausmaß die Gleichschaltung der Theaterbetriebe gelang, wird ebenfalls an der Arbeit der Kulturpolitiker im Reichspropagandaministerium gemessen.

Erst Jutta Wardetzky erweitert mit ihrer Arbeit „Theaterpolitik im faschistischen Deutschland. Studien und Dokumente“ (1983) den bisherigen Blickwinkel, indem sie versucht, die zwischen „Anpassung und Distanz“⁸ schwankende Theaterarbeit der bürgerlichen Dramatiker unter den Nationalsozialisten zu analysieren.

Daß der „instrumentalistische Forschungsansatz“, als alleiniges Instrument der Macht-sicherung und Durchsetzung der entsprechenden Weltanschauung auf dem Kultursektor nicht hinreichend ist, diskutierte Uwe-Karsten Ketelsen in seinem Aufsatz „Kulturpolitik des Dritten Reiches und Ansätze zu ihrer Interpretation“ (1980). Die Frage der Gleichschaltung der Bühnen wird so an den als homogen und allgemeingültig geltenden nationalsozialistischen Wunschvorstellungen gemessen; darin haben aber weder Widersprüche noch Gegensätze des Systems Platz.⁹ Ausgehend davon, daß nationalsozialistische Kulturpolitik nicht nur auf die umfassenden Tätigkeiten institutionalisierter Machtapparate reduziert werden kann, sondern auch *„... der ideologischen Situation der breiten klein- und bildungsbürgerlichen Massen - die den Nationalsozialismus weitgehend ideologisch trugen...“*¹⁰ entspringt, plädiert Ketelsen für ein „sozial-funktionales“¹¹ Erklärungsmodell, welches diese Verknüpfungen transparent

⁶ Fischli, 1976, S. 22 f.

⁷ Brigitte Weinzierl „Spielplanpolitik im Dritten Reich und das Spielplanprofil 1932/1933 bis 1943/44 des Bayerischen Staatsschauspiels München“ (1981). Boguslaw Drewniak „Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-1945“ (1983). Heinz Rüdiger Spenlen „Theater in Aachen, Köln, Bonn und Koblenz. 1931 bis 1944“ (1984).

⁸ vgl. Wardetzky, 1983, S. 100 ff.. Das Wirken Heinz Hilperts, Direktor und Chefregisseur des deutschen Theaters in Berlin 1934-1944, wird dabei exemplarisch herausgestellt.

⁹ vgl. Ketelsen, 1980, S. 217 ff

¹⁰ Ketelsen, 1980, S. 234 ff

¹¹ Ketelsen, 1980, S. 239

machen soll. Die Aufmerksamkeit der Analyse kann nicht mehr nur der Funktionsweise des Kulturapparates gelten, sondern muß sich auf den gesellschaftlichen Kontext erstrecken in dem Kultur bzw. Theater „gemacht“ wird.¹²

Konrad Dussels Arbeit „Ein neues, ein heroisches Theater? Nationalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen in der Provinz.“ (1988) versucht diesen kulturgeschichtlichen Beziehungsreichtum zu berücksichtigen. Er vergleicht vor dem Hintergrund bereits verfaßter Theatergeschichten der Provinzbühnen Bielefeld, Coburg, Dortmund, Ingolstadt und Karlsruhe die Theaterverhältnisse der Weimarer Republik mit denen im III. Reich. Dussel kommt so unter anderem zu dem Ergebnis, daß der Reichsdramaturg keinesfalls eine zentrale, staatliche Spielplankontrolle betrieben hat¹³ Der Autor wählte in seiner Untersuchung auch eine andere methodische Herangehensweise. Er analysiert die Repertoires nicht mehr nur in chronologischer Reihenfolge, sondern bedient sich einer zusammenfassenden Statistik.

Schließlich erschien 1993 die Arbeit von Thomas Salb „Trutzburg Deutschen Geistes: Das Stadttheater Freiburg in der Zeit des Nationalsozialismus“. Unter Berücksichtigung der Freiburger Theatergeschichte widmet sich Salb einer Strukturanalyse der Spielpläne von 1924 - 1944. Er kommt zu dem Schluß, daß das Freiburger Stadttheater weder zur Zeit der Weimarer Republik ein nur avantgardistisches, zensurfrees Theater, noch nach 1933 ein vollends gleichgeschaltetes war. Vielmehr verlor das Provinztheater „... seinen Ruf als elitäre, bildungsbürgerliche und moralische Anstalt, in der gehobene Unterhaltung geboten wurde...“¹⁴ und degenerierte statt dessen zu einem „Massenunterhaltungsbetrieb“¹⁵. Eine soziologische Auseinandersetzung, die sich speziell mit dem Theater im III. Reich befaßt, liegt bislang nicht vor. So können lediglich die in Kapitel zwei vorgestellten Thesen zur Wirkung des Theaters der Soziologen Alphons Silbermann und Uri Rapp die soziologische Relevanz dieser Arbeit verdeutlichen.

Angesichts der wissenschaftlichen Untersuchungen, die sich mit dem Theater im Nationalsozialismus beschäftigen, scheint es überflüssig noch eine weitere Arbeit hinzuzufügen, zumal zu erwarten ist, daß die Strukturanalyse der Spielpläne des Regensburger Stadttheaters auch nicht wesentlich andere Resultate hervorbringt, als dies bisher der Fall war. Dennoch ist dieser Versuch notwendig:

¹² Die Untersuchung von Gabriele Papke „<Wenns löfft, donn löffts>. Die Geschichte des Theaters in Bamberg von 1860 bis 1978. Alltag einer Provinzbühne“ (1985) beschäftigt sich zwar nicht hauptsächlich mit dem Nationalsozialismus, aber setzt sich erstmals mit den Begriff Provinztheater auseinander. (vgl. Papke, 1985, S. 8-12)

¹³ vgl. Dussel, 1988, S. 101 ff

Auch der Hinweis, daß die Künstlerschaft seit Bestehen ihrer Genossenschaft (GDBA) schon immer den Wunsch zur Zwangsorganisation hatte, relativiert den bisherigen Eindruck einer blitzartigen Gleichschaltung des Personals unter den Nationalsozialisten. (vgl. Dussel, 1988, S. 66 ff)

¹⁴ Salb, 1993, S. 443

¹⁵ Salb, 1993, S. 443

Im Frühjahr 1995 führte das Regensburger Studententheater das Theaterstück „Schlageter“ von dem nationalsozialistischen Autor Hanns Johst auf. Ziel war es die Werte der nationalsozialistischen Weltanschauung transparent zu machen und ihren Ursprung zu diskutieren. Die Resonanz war jedoch überwiegend Entrüstung. Man könne ein solches Drama nicht auf die Bühne bringen, so der Protest, da die Gefahr bestünde, das Publikum würde von den Inhalten derart beeinflusst, daß es die nationalsozialistischen Denkweisen übernimmt. Dem Theater wird hier eine Kraft unterstellt, die bewußtseinsverändernd auf den Zuschauer wirkt. Soziologisch ausgedrückt: die Inszenierung verfolgt ein spezifisches „Interesse“, das über das „Theatererlebnis“ vermittelt wird, und beim Zuschauer erzieherisch wirken kann.

Diese Ansicht ist nicht neu, sondern findet ihren Ursprung in Lessings „Hamburgischen Dramaturgie“ (1769) und zieht sich durch das gesamte 19. Jahrhundert bis in unsere heutigen Tage. Insofern ist die Wirkung des „Schlageters“ auf die Regensburger Öffentlichkeit der Anstoß für die vorliegende Magisterarbeit. Denn insbesondere auch die Nationalsozialisten sahen das Theater als eine Institution der „Volkserziehung“. Sie verfolgten mit ihrem „deutschen Spielplan der Stärke“¹⁶ ein bestimmtes „Interesse“.

Die nun folgende Magisterarbeit will den Versuch unternehmen dieses Interesse zu zeigen, und damit den Weg der Gleichschaltung des Regensburger Stadttheaters zu analysieren. Für die Untersuchung ist die Methode richtungsweisend. Anhand der Strukturanalyse der Spielpläne 1918-1944¹⁷ sollen signifikante Veränderungen in der Repertoirezusammenstellung nach der Machtergreifung herausgearbeitet werden. Der Spielplan ist - trotz allen Abwägungen des Warum und Wieso, trotz politischen, sowie persönlichen Willensbildungsprozessen, die zu seinem Entstehen führen und trotz der Variabilität durch die Inszenierung - Ausdruck dessen was gewollt ist! Und was die Nationalsozialisten mit dem Regensburger Stadttheater als „Theater der Bayerischen Ostmark“ repräsentieren und dem hiesigen Publikum vermitteln wollten, ist Gegenstand der Untersuchung. Denn nimmt man die Ansprüche der Nationalsozialisten an das Theater als „Erziehungsmedium“ ernst, und glaubt man ihnen weiter, daß solche Ansprüche zuvor nicht berücksichtigt wurden, so müssen sich freilich ab 1933 einige grundlegende

¹⁶ Im September 1933 gab das dramaturgische Büro des „Kampfbundes für deutsche Kultur“ „Richtlinien für eine lebendige deutsche Spielplangestaltung“ heraus. (Wulf, 1964, S.61)

Der 1929 von Alfred Rosenberg gegründete „Kampfbund zur Verteidigung deutscher Kultur“, aus dem sich später die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ entwickelte, bemühte sich den Kunstbegriff für den Auftrag des Theaters, der inhaltlich über den bloßen Antisemitismus hinausging, zu definieren. Und obwohl beide Gruppierungen auch nach der Machtergreifung keine direkten Gliederungen der NSDAP waren, galten die Vorstellungen des „Rosenberg-Kreises“ ab Mitte der dreißiger Jahre als die bestimmenden Richtung der Theaterpolitik. (vgl. dazu Dussel, 1988, S. 109; auch Ketelsen, 1980, S. 222 ff)

¹⁷ Wie alle Reichstheater wurde auch das Regensburger Stadttheater Mitte 1944 in Folge des „totalen Krieges“ geschlossen. Die Spielpläne wurden aus den im Regensburger Stadtarchiv und Stadttheater vorliegenden Wochenplänen zusammengestellt. Siehe dazu Quellennachweis

Änderungen im Regensburger Stadttheater vollzogen haben, die sich in der Spielplanzusammenstellung widerspiegeln müssen. Neben den Repertoires des III. Reiches werden auch diejenigen der Weimarer Republik vollständig in die Untersuchung mit einbezogen. Der Vergleich dieser Zeiträume zeigt zum einen, welche Autoren und Werke in welchem Ausmaß von den Nationalsozialisten gefördert bzw. unterdrückt wurden. Zum anderen, welche Bedeutung den durch die Nationalsozialisten bewirkten Veränderungen, bezogen auf die unmittelbare Vergangenheit, zu kommt.

Es ist anzunehmen, daß sich die Gleichschaltung auf allen Ebenen des Theaters vollzogen hat, nicht nur im Bereich der Spielplangestaltung, sondern auch in der Personal- oder Wirtschaftspolitik. Solcherlei Betrachtungen müssen leider - obwohl sie auch für die Interpretation der Spielpläne wichtig wären - unberücksichtigt bleiben, denn eine Theatergeschichte für den Untersuchungszeitraum existiert nicht. Der zeitliche Aufwand, der für die Durchsicht entsprechender Verwaltungsakten angesetzt werden muß, erlaubt es nicht im Rahmen dieser Arbeit eine solche historische Aufarbeitung durchzuführen.¹⁸ So müssen leider wichtige Erkenntnisse über den Einfluß der Zugehörigkeit der Akteure zu speziellen Gruppen und die Stellung in der sozialen Hierarchie auf die Auswahl der Werke und den Inszenierungsstil im Dunklen bleiben. Mit dem Reichstheatergesetz von 1934 waren alle Reichsbühnen gezwungen ihre Spielpläne für die kommende Saison vor Veröffentlichung an das Reichspropagandaministerium einzusenden und genehmigen zu lassen. Sicherlich gab es auch zwischen den Theatermachern des Regensburger Stadttheaters und den Beamten in Berlin einige Diskussionen bezüglich der ausgewählten Werke.

Die im ersten, theoretischen Teil vorgestellten Kapitel dienen als Vorbemerkung zur Strukturanalyse. Hier wird zum einen, der theatersoziologische Rahmen dieser Arbeit aufgezeigt. Zum anderen sollen die Bemerkungen zur Regensburger Bevölkerungsstruktur in den zwanziger und dreißiger Jahren auf ein womögliches Publikum verweisen. Schließlich will das Kapitel „Die Intendanz des Regensburger Stadttheaters“, die aufgrund der Durchsicht der Wochenpläne und Programmhefte gewonnenen Erkenntnisse über einen Teil der historischen Personalsituation wiedergeben.

¹⁸ Zumal nach Auskunft des Personals im Regensburger Stadtarchiv keine Verwaltungsakten zum Theaterbetrieb vorhanden sein sollen. Es bedarf daher einer Durchsicht sämtlicher administrativer Dokumente des fraglichen Zeitraums, um diejenigen die das Regensburger Stadttheater betreffen herauszusortieren. Im übrigen ist die unter dem Stichwort „Stadttheater“ vorhandene Quellenlage im Regensburger Stadtarchiv sehr dürftig. Neben den Wochenspielplänen und der Theatersammlung Blunk (Wochenspielpläne, Programmhefte, Kritiken der Regensburger Lokalpresse) sind auf den ersten Blick keine Dokumente vorhanden. Die Suche nach Inszenierungsberichten und dergleichen ist daher ebenfalls äußerst zeitaufwendig und dürfte sich nicht nur auf das Archiv beschränken, sondern ist wohl auch mit der Suche nach Zeitzeugen verbunden. Die Quellenlage im Regensburger Stadtarchiv ist kaum erwähnenswert.

2. Theatersoziologische Betrachtungen

2.1. Das Theater und die künstlerische Kreation

Ein Dramatiker schreibt sein Bühnenstück vor dem Hintergrund der jeweils aktuellen gesellschaftlichen Verhältnisse seiner Zeit. Auch wenn er sich historischer Figuren, Staatsformen und dergleichen bedient, so besteht ein direkter Bezug zu seiner Gegenwart. Insofern hat ein heute als „Klassiker“ bezeichneter Autor, wie etwa Goethe oder Shakespeare sein Werk für sein Publikum geschrieben und nicht für eines in der Zukunft. Daß die Inhalte der Werke und somit die Aussagen der Autoren oftmals auch heute noch aktuell sind hängt mit der Art der Inszenierung zusammen. Vielleicht auch damit, daß sich die gesellschaftlichen Verhältnisse in ihrem Kern bis heute nicht geändert haben. Grundsätzlich aber benützt der Dramatiker sein Bühnenstück um seine Auffassung der Realität seinem Publikum zu präsentieren. Der Theaterbetrieb¹⁹ als solches wird zum Medium über das der Bühnenschriftsteller den Zuschauer erreicht, wobei dem Autor nicht genuin zu unterstellen ist, daß er damit irgendwelche gesellschaftlichen Zustände ändern will. Der Dramatiker will vielmehr zunächst „etwas zeigen“.

Die soziologische Relevanz dieses Umstandes ergibt sich, weil dem Werk - also der künstlerischen Kreation - unabhängig vom Willen des Autors unterstellt wird, daß sie gesellschaftsverändernd wirkt.²⁰ Dabei darf nicht übersehen werden, daß unter anderem auch die Arbeit des Regisseurs und der Schauspieler eine Einflußnahme auf die künstlerische Kreation bewirkt. Insofern trägt die Soziologie²¹ folgende Fragen an das Drama heran: 1. Wie beeinflussen künstlerische Kreationen die Gesellschaft im allgemeinen und gewisse Gesellschaftsgruppen im einzelnen? 2. In welchem Maße beeinflussen künstlerische Werke Verhaltensweisen und soziale Organisationsformen? 3. Wie beeinflussen Gruppenzugehörigkeit und die Stellung der Individuen innerhalb der sozialen

¹⁹ Der Theatersoziologe Alphons Silbermann spricht in seinem Essay „Soziologie des Theaters“ davon, daß das Theater von seiner inneren und äußeren Organisation mit der Struktur der Gesellschaft vergleichbar ist. So verfügt es erstens über eine globale Struktur - vom Theaterbau bis hin zum Verwaltungsapparat. Zweitens setzt es sich aus Gruppen und Individuen zusammen - vom Schauspielerensemble über die Technikercrew bis hin zum Intendanten. Und drittens werden sie von einer Form der Soziabilität - des Umgangs, der Interaktion zusammengehalten. (vgl. Silbermann, 1973, S 177)

²⁰ vgl. Silbermann, 1973, S. 176

²¹ In der Literatur werden die Begriffe „Soziologie des Theaters“ als auch „Theatersoziologie“ verwendet. Erster bezieht sich auf die formalen Faktoren, die das Theater bestimmen. Darunter fallen das Publikum, das Ensemble, die Theaterverwaltung u.s.w. als „soziologische Geschöpfe“. Die „Soziologie des Theaters“ versucht demnach die Art und Weise zu analysieren, wie sich innerhalb des Theaters die „Kräfte der Vergesellschaftlichung organisieren“. Die „Theatersoziologie“ - als materieller Aspekt - versucht demgegenüber festzustellen, wie das Theater innerhalb des „sozialen Ganzen“ lebt, wobei die Frage aus welchen sozialen Bedingungen das Theater entsteht und wie es sich sozial auswirkt im Mittelpunkt steht. Beide Richtungen beziehen sich jedoch aufeinander. Denn, um dem Theatersozioologen Julius Bab zu folgen, die materielle Erkenntnis ist Voraussetzung zur Analyse der formalen Elemente. (vgl. Bab, 1974, S. 1-4)

Hierarchie die Auswahl der künstlerischen Kreation?²² Insofern muß der Spielplan eines Theaters von besonderem Interesse sein, denn er zeigt welche künstlerischen Kreationen die Gruppe „Publikum“ beeinflussen sollen, welche besonderen Verhaltensweisen durch die Werkinhalte transparent gemacht werden sollen und schließlich zwar nicht den Weg zur Willensbildung aber doch das Ergebnis, welches zumindest Rückschlüsse auf jeweils offizielle und allgemeine Vorgaben zu.

2.2. Das Theater und sein „Interesse“

Die künstlerische Kreation - durch den Theaterbetrieb transportiert - wird also als Äußerungsform einer bestimmten Gesellschaft verstanden: Sie entsteht aus ihren Bedürfnissen. Demzufolge entsprechen die Dramen und Inszenierungen auch regelmäßig dem Zeitgeist, dem Mainstream diverser gesellschaftlicher Gruppen, entspringen bzw. passen sich verschiedenen kulturellen Mustern an, oder kritisieren die Verhältnisse.²³ Ist Theater in der pluralistischen, liberalen Gesellschaft - vielleicht! - ein fundamentales Erlebnis der Aufklärung, mutiert es in totalitären Gesellschaften vermutlich zu einem Vehikel, das einen diktierten Konformismus durchzusetzen sucht.²⁴

Die theatralischen Elemente, welche dieser sozialen Bedingtheit dienen, beschreibt Uri Rapp²⁵ mit den Begriffen „Expressivität“ (Ausdrucksfähigkeit) und „Instrumentalität“ (das dramatische Werkzeug). Ersteres meint dabei, daß durch den Schauspieler beim Publikum ausgelöste Vergnügen, die Lust am sinnlichen Erleben; letzteres Elemente wie Didaktik bzw. Belehrung, Aufklärung bzw. Vernebelung, Rhetorik bzw. Propaganda. Die Verwebung beider Strömungen sollen dem Publikum „Freude“ und „Einsicht“ vermitteln, was *„... im modernen Sprachgebrauch am besten mit Interesse wiederzugeben...“*²⁶ ist. Es handelt sich also im weitesten Sinn um eine ‚Botschaft‘, die die Inszenierung eines bestimmten Werkes transportieren will, und die durch Darstellungsstil, Bühnenbild, Lichttechnik u.s.w. aus dem gewählten Drama herausgearbeitet wird. Die Darstellung - das bebilderte Wort, das sinnliche Erleben - stellt den Menschen in seinem soziokulturellen Dasein in den Mittelpunkt. *„Daher muß alles was mit der Beziehung zwischen*

²² vgl. Silbermann, 1973, S. 176

Im Zusammenhang mit den Wechselwirkungen zwischen Theater und Gesellschaft tatsächlich von dem allumfassenden Gesellschaftsbegriff auszugehen ist vielleicht etwas zu großartig angelegt. Schließlich wird das Theater nicht von der Gesamtheit aller Individuen die sich unter dem Begriff Gesellschaft zusammenfassen lassen frequentiert. Vielmehr handelt es sich um ein bestimmtes Publikum also einer spezifischen Gruppe, die von dieser Form der Kunst Gebrauch macht.

²³ Zum Ursprung des Theaters und seine unterschiedliche Entwicklung in verschiedenen Kulturkreisen vgl. Bab, 1974, S. 30 ff

²⁴ vgl. Silbermann, 1973, S 174, 178

Das Theater als Medium der künstlerischen Kreation beinhaltet auch immer ein politisches Element. Durch die Artikulation in der Öffentlichkeit wird der Gegenstand diskutierbar. Das, was sich in einer Demokratie weitgehend selbst überlassen bleibt - einmal abgesehen von den vielgenannten „Sachzwängen“, aber auch latenten Selbst-Zensur-Formen - etwa der „political correctness“ - ist innerhalb einer Diktatur der Einflußnahme durch Partei und Staat ausgeliefert.

²⁵ Professor für Theatersoziologie an der Universität TelAviv.

²⁶ Rapp, 1993, S.19

*Theater und Gesellschaft zu tun hat, ... unter dem Licht der Relationen des Einzelwesens und der Gruppe ... gesehen werden. In dieser Hinsicht gibt es jedoch nur ein einziges Faktum ... und das ist das Theatererlebnis.*²⁷

Das Theatererlebnis, also die Darstellung, ist als Spiegelbild menschlichen Handelns zu verstehen. Das auf der Bühne inszenierte Handeln ermöglicht die Auseinandersetzung mit der komplexen, modernen Gesellschaft und ihrer Umgebung. Die Vergegenwärtigung „menschlicher Verkehrsformen“ im Rahmen des Theatererlebnisses ist das genuine Handwerkszeug des Theaters: Verhalten wird durch die Inszenierung illusionärer Lebensausschnitte an exponierter Stelle transparent.²⁸ Dahinter steckt eine bestimmte Absicht, auf die die Auswahl der exponierten Verhaltensweisen genauso, wie die innerhalb der Inszenierung herausgearbeiteten Inhalte hinweisen. Zur näheren Bestimmung des Theatererlebnisses stellt sich demnach die soziologisch relevante Frage, welche Absicht dahinter steht, also *„Was interessiert wen, wodurch und wann? Darauf hat sowohl die Theorie als auch die empirische Forschung Antwort zu geben.*²⁹

2.3. Das Theater, eine Institution ?

In diesem Zusammenhang stellt Uri Rapp Überlegungen an, die sich mit der Frage beschäftigen, ob das Theater als „soziale Institution“ verstanden werden kann. Der vorgegebene gesellschaftliche und historische Rahmen des Theatererlebnisses konstituiert die auf der Bühne dargestellten Verhaltensweisen und insofern eine „soziale Realität“, die laut Rapp in den Sozialwissenschaften mit dem Begriff „Institution“ bezeichnet werden.³⁰ Nun gelten Institutionen als Einrichtungen, die dauerhaft festlegen „was getan werden muß“. Als „spannungsstabilisierende Mechanismen“ dienen sie dem Zweck, Willkür und Beliebigkeit zu beschränken. Sie sollen die gegensätzlichen Anforderungen zwischen

²⁷ Silbermann, 1973, S 176

Der Begriff „Theatererlebnis“ wurde erstmals von Julius Bab verwendet (bekannter Theaterkritiker in den zwanziger und dreißiger Jahren. Bab wurde mit Machtergreifung von den Nationalsozialisten verfeindet. Bab gilt als der erste Theatersozio- loge). „Das heutige Theatererlebnis nimmt seinen Weg durch eine Schauspielkunst, die uns den inneren Übergang in nur gedachte Gestalten suggeriert. Niemals aber ist dabei die mimische Geschicklichkeit, die Naturformen nachahmt, etwas anderes als ein Mittel. Der Zustand leidenschaftlicher Entrücktheit, aus dem diese Kunst kommt, und zu dem sie alle Teil- nehmenden führen soll, ist Ausgang und Ziel zugleich.“ (Bab, 1974, S. 31)

²⁸ Theater ist so gesehen als Inbegriff sozialer Zeremonien bzw. Symbole zu verstehen, die Aspekte und Elemente der sozia- len Realität hervorheben. Dabei zeigen diese Symbole, oder menschliche Verkehrsformen zunächst nur das Alltagsverhalten von Individuen, welches gewöhnlich Teil eines nicht explizit wahrgenommen Ereignisflusses ist. Zeremonien wie etwa Begrüßung oder Verabschiedung werden erst dann als zusammenhängender Sinnbereich begriffen, wenn sie sich verselbständigen. Daß heißt, zu einem besonderen Anlaß, etwa eines feierlichen Empfanges oder einer Bestattung, zur bewußten Interaktion avancieren. Die soziale Struktur einer Gesellschaft wird durch die Be- und Abgrenzung von Raum, Zeit, und Normen durchsichtig, läßt sie identifizierbar werden und in „Aktivitätskomplexe“ zusammenfassen. (vgl. Rapp, 1993, S.17 ff) Die theatralische Darstellung von „Aktivitätskomplexen“ reduziert die umfassenden und miteinander verwobenen sozialen Strukturen innerhalb der Gesellschaft. Insofern kann das Theatererlebnis „...die Widerspiegelung der allgemeinen Werte und Gewohnheiten einer Gesellschaft sein und dennoch einen gewissen Grad der Autonomie für sich in Anspruch nehmen. Deutlich gesagt heißt das: Die Gesellschaft beeinflusst das Theater, und das Theater die Gesellschaft.“ (Silbermann, 1973, S 178)

²⁹ Rapp, 1993, S.19

³⁰ vgl. Rapp, 1993, S. 17

Gesellschaft und Individuum, sozialem System und subjektiver Bedürfnisnatur, Handeln und sozialen Handeln normativ ordnen und dem Dasein „Gebildecharakter“ verleihen.³¹ Dem Theater nun eine derartige Aufgabe zuzuweisen erscheint doch sehr unwahrscheinlich. Dennoch, das Theater hebt bestimmte Handlungsmuster und Prozesse an exponierter Stelle hervor. Das heißt, die Interaktionen werden dem Zuschauer innerhalb eines besonderen, illusionären Handlungsraumes gegenwärtig. Die Kumulation dieser Interaktionen verfolgt ein besonderes Interesse, nämlich eine bestimmte Qualität der Einflußnahme auf das Publikum. Insofern könnte dem Theater und Theatererlebnis unterstellt werden, die oben beschriebenen gegensätzlichen Anforderungen ordnen zu wollen, für Verständnis beim Publikum zu werben, es zu belehren und zu erziehen, kurz systemerhaltend zu wirken.

Daneben gilt das Theater häufig genug gerade als das Gegenteil, als ein Mittel zur „Untergrabung der Institutionalität“ oder wenigstens als ihre Infragestellung.³² Allerdings ist es nicht undenkbar, daß eine „soziale Institution“ besteht, deren genuines Ziel es ist, alle anderen Institutionen in Frage zu stellen, hier etwa gedacht als künstlerische Kontrollinstanz eines gesellschaftlichen Ganzen.

Schließlich kann für den Untersuchungszeitraum 1933-1944 festgestellt werden, daß das Theater unter anderem nicht die Aufgabe hatte bestehende nationalsozialistische Institutionen und Mechanismen zu untergraben, sondern im Gegenteil sie zu fördern und zu bestätigen. Nun bemerkte schon Wolfgang von Goethe *„...was jeder nüchterne Beobachter weiß: daß der Zuschauer „um nichts gebessert nach Hause“ geht.“*³³ Niemand verläßt das Theater und sagt: Ja so ist das Leben, so werde ich mich in Zukunft verhalten. Eine Theateraufführung kann zweifellos unterhalten oder erzürnen, positive oder negative Gefühle auslösen, zur Diskussion anregen oder verstummen lassen: sie beeinflußt das Individuum und seine Interaktionen bzw. die Gesellschaft aber nicht mehr und nicht weniger als jeder andere Sinneseindruck, der täglich auf den Menschen einwirkt. Und gerade unter diesem Aspekt kann es dennoch sein, daß die Propaganda von der Bühne herab seine Wirkung nicht verfehlte: betrachtet man das Theater nicht isoliert, sondern im Kontext der gesellschaftlichen Verhältnisse, der politischen und rechtlichen Umstrukturierung, so kann durchaus angenommen werden, daß die Bühne als künstlerisches Medium die herrschende Weltanschauung zumindestens manifestierte und so konstituierend wirkte. Insofern könnte man das Theater im Nationalsozialismus als eine systemerhaltende Institution betrachten.

³¹ vgl. Endruweit Günter u.a. (Hg.). Wörterbuch der Soziologie. Band 2, Stuttgart 1989: Stichwort „Institutionen“, Lipp, Wolfgang S.306

³² vgl. Rapp, 1993, S. 17 f

³³ Hensel, 1975, S. 21

2.4. Das Theater als ideologisches Propagandainstrument

Die lückenlose Verzahnung einzelner Institutionen innerhalb einer streng hierarchisch ausgerichteten „Propagandamaschine“ an deren Spitze Adolf Hitler stand, und deren Ziel es war eine ideologisch homogene Organisationskraft herzustellen, die alles nicht systemkonforme auszurotten trachtete, wurde bereits in einer Vielzahl von Werken dargestellt, und ist nicht Gegenstand dieser Arbeit.³⁴ Das nationalsozialistische Gedankengebäude aber, welches das Theater transportieren sollte, ist für die vorliegende Arbeit jedoch von zentraler Bedeutung, um die Repertoires des Regensburger Stadttheaters in ihrer Werkzusammenstellung beurteilen zu können. In den theoretischen Ansprüchen der Nationalsozialisten verbirgt sich schließlich das Interesse, die Botschaft, welche über das Theatererlebnis dem Publikum beigebracht werden sollte.

Der Nationalsozialismus besaß keine festgefügte Ideologie, sondern bildete vielmehr ein Konglomerat antikapitalistischer, antisozialistischer, antiliberaler und antidemokratischer Strömungen, unterfüttert von einem alles beherrschenden Antisemitismus. Dieses Weltbild führte zu einem kulturpolitischen Ordnungswillen der mit dem bisherigen „... *Chaos der vollkommen wurzellos und richtungslos gewordenen Bewertung kultureller Dinge...*“¹⁸⁵ in der Weimarer Republik aufräumen wollte. Das Theater galt dabei als „*Volksbildungsinstitut im tiefsten und edelsten Sinne*“¹⁸⁶, und wurde insofern als die wichtigste „*Stätte der Kultur ... für das Volksganze*“¹⁸⁷ betrachtet.

Diese Vorstellung ist grundsätzlich nicht neu. Der deutschen Bühne war schon seit den Bemühungen Johann Christoph Gottscheds („Die deutsche Schaubühne“ 1746) und Gotthold Ephraim Lessings („Hamburgische Dramaturgie“ 1767) die Aufgabe angetragen worden ein Ort der „nationalen Erbauung“ und Bildung zu sein. Auch Friedrich von Schiller sah im Theater ein Mittel der Volkserziehung („Die Schaubühne als eine moralische Anstalt“ 1784). Diese Ansicht beherrschte das 19. Jahrhundert und ist auch heute noch weit verbreitet. Das deutsche Theater hatte schon immer ein „pädagogisches“ Anliegen.³⁸ Auch die Nationalsozialisten beriefen sich auf diese Tradition. Richard Elsner beispielsweise beschreibt den Weg des nationalsozialistischen „Kulturkampfes“ hin zur „deutsche Nationalbühne“ als einen „natürlichen“ und der „Volksgemeinschaft“ innewohnenden Vorgang. Er wurzelt in den wandernden Komödiantengruppen des 17.

³⁴ siehe dazu u.a.: Wardetzky, 1983, S. 25 ff; Drewniak, 1983, S. 13 ff; Dussel, 1988, S. 51 ff; Die Studie „Das Amt Rosenberg und seine Gegner“ von Reinhard Bollmus, Stuttgart 1970, ist in diesem Zusammenhang besonders aufschlußreich. Der Autor stellt vor allem auch die Fraktionskämpfe innerhalb der einzelnen Organisationsebenen dar. Am Beispiel der Konkurrenzsituation Alfred Rosenberg und Joseph Goebbels, werden die Widersprüche der kulturpolitischen Bestrebungen deutlich. Bollmus zeigt damit, daß das nationalsozialistische System eben nicht einem homogenen allgemeingültigen Weltbild entspricht.

³⁵ Stang, Walter, „Weltanschauung und Kunst“. Zitiert aus: Dussel, 1988, S.109

³⁶ Stang, Walter, „Dramaturgisches Büro“. Zitiert aus: Dussel, 1988, S.109

³⁷ Kurz, Werner, „Der deutsche Arbeiter und das deutsche Theater“. Zitiert aus: Dussel, 1988, S.109

³⁸ vgl. Rühle, 1967, S. 12; vgl. Ketelsen, 1992, S. 219

Jahrhunderts, die „... *altes deutsches Literaturgut und bodenständige Volkskunst überall hintrugen, wo die deutsche Zunge erklang ...*“³⁹ und ist das Resultat der Bemühungen Gottscheds, Lessings und Schillers. Um seine „Beweisführung“ zu vervollständigen, nennt er weiter die Ausführungen zum Theater von Tieck, Schlegel und Hebbel und endet mit der Rede von Joseph Goebbels vor den deutschen Theaterleitern (08.05.1933), die Elsner für den geistigen Gipfel der theoretischen Auseinandersetzung zum Thema „deutsches Nationaltheater“ hält.⁴⁰

Allgemeine Maximen gaben die Stoßrichtung vor: unter dem Goebbels-Motto „Kunst kommt von Können, nicht von Wollen“⁴¹ sollte das Theater eine nationalsozialistische „Volksgemeinschaft“ herstellen, wobei nichts dem Zufall überlassen sein sollte: „... *was gespielt und was dem Geiste unserer Zeit entspricht, darüber behalten wir uns das souveräne Vorrecht vor zu bestimmen.*“⁴²

3. Lokalgeschichtliche Verhältnisse und deren Interpretation

3.1. Das potentielle Publikum: Die Regensburger Bevölkerungsstruktur

Die Regensburger Bevölkerung der zwanziger und dreißiger Jahre läßt sich unter sozio-politischen Aspekten vorsichtig in vier Hauptgruppen gliedern: I Gehobenes Bürgertum: Eine relativ kleine Schicht freiberuflicher Geschäftsleute, Rechtsanwälte, Ärzte und Fabrikanten, die geschäftliche und private Beziehungen pflegten und deren politische Überzeugung der überwiegend konservativ-deutschnationalen Richtung zuzuordnen ist. II Bürgertum: Eine sich auf alle sozialen Schichten erstreckende und im Verhältnis zum gehobenen Bürgertum viel umfangreichere Gruppe, deren Gemeinsamkeit im katholischen Bekenntnis und im politischen Konservatismus lag. (Mitgliedschaft in der „Bayerischen Volkspartei“ (BVP) bzw. Sympathisanten). III Mittelschicht: Eine insgesamt etwas diffuse Gruppe, die sich aus Handwerkern, kleine Geschäftsleuten, kleine Beamten und Angestellten rekrutierte und soweit konfessionell nicht gebunden politisch häufig wechselte, insgesamt aber doch überwiegend nach rechtsausen tendierte. IV. Arbeiterschaft: die politisch überwiegend der Sozialdemokratie bzw. zum Teil auch der kommunistischen Partei zuzurechnen ist.⁴³ Diese Bevölkerungsstruktur existierte bereits um die Jahrhundertwende. Politisch ausgedrückt: in Regensburg herrschte schon immer ein Machtkampf zwischen dem überwiegend Besitz- und bildungsbürgerlichen

³⁹ Elsner, 1934, S. 6

⁴⁰ vgl. Elsner, 1934, S. 6 - 33. Richard Elsner war einer der führenden Kulturtheoretiker des III. Reiches.

⁴¹ Goebbels, Rede vor den Theaterleitern 1933, S. 34

⁴² Goebbels, 1971, „Zigeunerblut“

⁴³ vgl. Albrecht, 1984, S. 215-216

Nationalliberalismus und einer kämpferischen überwiegend kleinbürgerlichen katholisch-konservativen Bewegung.⁴⁴

Die Wahl von Otto Hipp⁴⁵ (BVP) zum Oberbürgermeister am 28.11.1920 bewirkte eine neue Frontstellung in den zwanziger und dreißiger Jahren: Konservatismus (BVP) versus Sozialdemokratie (SPD). Dominierende politische Kraft in Regensburg - wie überall in Bayern - war die 1918 in Regensburg-Reinhausen gegründete BVP. Bei den Gemeindevahlen von 1924 erzielte sie 18 Mandate, die SPD neun und die Deutsche Demokratische Partei fünf.⁴⁶

Unter Otto Hipp fand auch die erste öffentliche nationalsozialistische Versammlung, von der NSDAP-Ortsgruppe Amberg organisiert, am 04.11.1922, im Karmelitsaal statt. Sie wurde von sozialdemokratischen Teilnehmer gesprengt. Noch im gleichen Monat gründete sich die NSDAP-Ortsgruppe Regensburg mit 23 Mitgliedern. Die Sozialstruktur dieser frühen Gruppierung zeigt den Charakter einer Mittelstandsbewegung: Angestellte, Handwerker und kleine Geschäftsleute die durch Krieg und Nachkriegszeit in ihrer wirtschaftlichen Existenz stark gefährdet und in ihrer gesellschaftlichen Identität irritiert waren. Diese Struktur hielt sich bis 1933.⁴⁷ Das Verbot der NSDAP nach dem Hitlerputsch 1923 zwang auch die Regensburger Ortsgruppe in andere Parteien unterzutauchen, vor allem dem völkischen Block. Nach der Neugründung 1925 konnte die Partei kaum an Boden gewinnen. Bei den Stadtratswahlen des Jahres 1929 ergab sich als Mandatsverteilung BVP 14 Mandate, SPD sieben, Liberale vier, DNVP eins, NSDAP eins, Sonstige drei.⁴⁸

Hipp bekämpfte die NSDAP in seiner Amtszeit konsequent, obwohl er dem „nationalen Gedanken“⁴⁹ sehr nahe stand. „... Die Anfang 1933 gegründete Tageszeitung „Bayerische Ostwacht“ drückte vor allem die Wut aus, die sich bei den örtlichen Nazis ... aufgestaut hatte. Was sie dem Stadtoberhaupt besonders ankreideten, war sein direktes Vorgehen gegen die NSDAP. ... (Otto Hipp) und der BVP dominierte Stadtrat bewiesen, daß sie an der konsequenten Durchsetzung geltender Vorschriften und der Ausnützung des

⁴⁴ vgl. Albrecht, 1984, S. 215

Die von Oberbürgermeister (von) Stobaeus (1868 bis 1903 Stadtoberhaupt) betriebene Politik begünstigte das Besitz- und Bildungsbürgertum. So mußte er sich vorwerfen lassen, daß er zu wenig für die Industrialisierung und damit für die Schaffung von Arbeitsplätzen tat. Dahinter verbarg sich die Bestrebung die Ansiedlung einer starken linkspolitisch orientierten Arbeiterschaft zu verhindern um das alteingesessene Gewerbe vor lästiger Konkurrenz zu schützen. Stobaeus Amtsnachfolger verfolgten dieselbe Politik auch nach dem 1. Weltkrieg. So war die wirtschaftliche und soziale Struktur Regensburgs in den zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre durch Handel und Dienstleistungen geprägt, während größere Industriebetriebe fehlten. Die bescheidene wirtschaftliche Erholung Mitte der zwanziger Jahre fand durch die Weltwirtschaftskrise und die Massenarbeitslosigkeit seit 1930 keine Fortsetzung (vgl. Halter, 1994, S. 32; vgl. Albrecht, 1984, S. 214 -215)

⁴⁵ Otto Hipp wurde 1885 geboren. Er studierte Nationalökonomie und Jura. Genaue biographische Daten und politischer Werdegang ausführlich bei Halter, 1994, S. 34 ff; auch Albrecht, 1984, S. 218

⁴⁶ vgl. Albrecht, 1984, S. 214.

⁴⁷ vgl. Albrecht, 1984, S. 216

⁴⁸ vgl. Albrecht, 1984, S. 216

⁴⁹ dazu ausführlich vgl. Halter, 1994, S. 35

vorhandenen politischen Spielraums gegenüber der NSDAP festhielten. Wütende Angriffe galten daher dem 'schwarzen Filz' unter Hipp: ... Die Vorwürfe reichten auch in den ideologischen Bereich: so habe der Theaterbetrieb unter Hipp „offensichtlich kulturbolschewistische Tendenzen“ aufgewiesen, vor allem bei der „vollkommen verjudeten Operette“⁵⁰

Die folgende Tabelle zur Reichstagswahl 1933 bzw. 1928 soll primär verdeutlichen, daß das Wahlverhalten der Regensburger Bevölkerung, und damit die politische Weltanschauung, auch schon vor der Machtergreifung überwiegend politisch rechts orientiert war.⁵¹

⁵²	Reichstagswahl 05. März 1933 Ergebnis für Regensburg	Stimmver- teilung	Reichstagswahl 1928 Ergebnis für Regensburg	Stimmver- teilung
Stimmbe- rechtigte	54.603		49.446	
Wahlbe- teiligung	87,99%		75,9%	
Wahlbe- teiligung absolut	48.048 (davon 274 ungültige, 47.774 gültige Stimmen)		37.528 (davon 685 ungültige, 36.843 gültige Stimmen)	
BVP	40,13%	19.176	44,84%	16.521
NSDAP	30,58%	14.611	4,09%	1.505
DNVP	3,39%	1.619	6,00%	2.207
SDP	18,15%	8.668	24,89%	9.171
KPD	5,84%	2.790	3,02%	1.114
Sonstige	1,91%	910	17,16%	6.325

Während 1928 insgesamt 54,93 % konservativ wählten, waren es 1933 74,1%. Der Zuwachs von 19,17% ergibt sich überwiegend aus dem Abrutschen der sonstigen Parteien auf die Bedeutungslosigkeit. Während bei den linksorientierten Parteien, insgesamt einen Rückgang von rund 4% zu verzeichnen ist. Alles in allem war Regensburg schon in der Weimarer Republik eine „durch und durch konservative Stadt“⁵³

Das ist für die Repertoirepolitik des Regensburger Stadttheaters wichtig, denn das Publikum dürfte sich eher aus einem konservativen Kreis zusammengestellt haben, als aus einem progressiven. Das heißt, auch schon zur Zeit der Weimarer Republik wird wohl,

⁵⁰ Halter, 1994, S. 36

⁵¹ Zu den Inhalten der Parteiprogramme, sowie der allgemeinen konservativen bis völkisch-nationalen Tendenzen in der Weimarer Republik siehe ausführlich u.a. bei Kühnl Reinhart, „Der deutsche Faschismus in Quellen und Dokumenten“, 1987, S. 45-54 und S. 94 ff

⁵² Tabelle in Anlehnung an Halter, 1994, S.33,39. Reichstagswahlergebnisse 05.03.1933 in Regensburg. Gesamtbevölkerung rund zu diesem Zeitpunkt rund 81.000. vgl. Halter, 1994, S. 25

⁵³ Halter, 1994, S. 78

dem Publikumsgeschmack entsprechend, eine konservativ orientierte Spielplanpolitik betrieben worden sein. Vor allem aus den klein- und bildungsbürgerlichen Schichten, die den überwiegenden Teil der Regensburg Bevölkerung schon seit der Jahrhundertwende ausmachten, dürften sich die Zuschauer rekrutiert haben. In dieser Bevölkerungsgruppe finden sich aber ideologische Ursprünge des Nationalsozialismus. Es ist also anzunehmen, daß die Gleichschaltung der Spielpläne im Sinne des Nationalsozialismus nicht sonderlich schwierig war.

3.2. Bevölkerungsstruktur und ideologische Ursprünge des Nationalsozialismus

Zunächst bedarf es einer kurzen Darstellung des Ideologiebegriffes, der in seinem heutigen Verständnis vor allem aus der Tradition der marxistischen Faschismustheorie stammt. In Ideologie bzw. Weltanschauung materialisiert sich gesellschaftliche Erfahrung. Ihre Anhänger bringen darin Ängste und Hoffnungen zum Ausdruck, die in gruppen- und/oder klassenspezifischen Interessen aufgehen und so eine Kommunikationsbasis herstellen.⁵⁴ Das heißt *„Ideologien sind kollektive Verständigungsmuster im Kontext gesellschaftlicher Kommunikation.“*⁵⁵ Der Unterschied zu anderen Bewußtseinsformen liegt in ihrer Funktion: Ideologie deutet bestehende gesellschaftliche Verhältnisse im Interesse einer speziellen Gruppe und schließt zugleich Vorstellungen von einer Zukunft ein, die es herbei zu führen gilt.⁵⁶ Insofern läßt sich nationalsozialistische Ideologie nicht allein durch charakteristische Inhalte oder Argumentationen bestimmen, vielmehr durch ihr Funktion, die sie im gesellschaftlichen Verständigungsprozess erfüllt. *„...die inhaltlichen und argumentativen Figuren sind nur Folgen dieser Funktion.“*⁵⁷

Die Inhalte der nationalsozialistischen Ideologie beschreiben nicht nur eine gesellschaftliche oder kulturelle Leidensgeschichte: die geistigen Strömungen waren nicht genuin nationalsozialistisch. Selbst in der Kumulation hob sich die Weltanschauung der Nationalsozialisten nicht vom Kontext der bisherigen völkisch-konservativen Anschauungen ab. Wie Sontheimer analysierte, war der Nationalsozialismus nichts weiter als ein geistiges Epigonentum.⁵⁸ Trotzdem ist damit die Frage noch nicht beantwortet, wieso sich die gesellschaftlichen Schichten zu einer „Massenbasis“ verdichteten und sich in den Dienst nationalsozialistischer Interessen stellten. Eine mögliche Antwort könnte die Analyse des Klein- und Bildungsbürgertums erbringen, bei dem der Nationalsozialismus ideologisch beheimatet war. Zwar finden sich in diesen Schichten in den Jahren vor 1933

⁵⁴ vgl. Kamphausen, 1989, S. 282; vgl. Ketelsen, 1980, S. 234;

⁵⁵ Ketelsen, 1980, S. 234;

⁵⁶ vgl. Kamphausen, 1989, S. 282

⁵⁷ Ketelsen, 1980, S. 234;

⁵⁸ vgl. Sontheimer, 1978, S. 136 f

nicht die meisten Mitglieder der NSDAP, aber sie waren in den Kerngruppierungen deutlich überrepräsentiert.⁵⁹

Ausgelöst durch den Industrialisierungsprozess war das Klein- und Bildungsbürgertum etwa seit 1870 einer sich permanent verschärfenden ökonomischen und sozialen Krise ausgesetzt. Immer realistischer war die Gefahr in den Proletarisierungsprozess gezogen zu werden. Diese „Uranngst“ erschöpfte sich nicht nur im Status- oder Prestigeverlust. Die Existenzangst entwickelte sich vor allem auch aus der Gefahr von den Gesetzen der modernen Industrieproduktion und deren Produktionsverhältnissen aufgesogen zu werden. Der durch das Bürgertum getragene Mythos des grenzenlosen Fortschritts entpuppte sich als Bankrotterklärung: der durchrationalisierte und technisierte erste Weltkrieg endete mit einer Katastrophe. Die stetige Modernisierung bewirkte einen völligen Verlust des bürgerlichen Wertesystems.⁶⁰

Die gesellschaftliche Krise war viel zu kompliziert, als daß man sie zwangsläufig und alternativlos als Ursache der zukünftigen Ideologie ansehen könnte. Aber sie ist ein Teil, der die Ideologisierung der breiten Bevölkerungsmassen auslöste.⁶¹ In Hinblick auf den Verlust des bisherigen Wertesystems, das nahezu ein Jahrhundert gegolten hatte, ist es vielleicht nicht unverständlich, daß sich die ökonomische und soziale Krise in den Köpfen in eine kulturelle umwandelte. Anstatt die wirtschaftlichen Verhältnisse für die Not verantwortlich zu machen und politische Institutionen zu hinterfragen, verbreitete sich Irrationalismus.⁶² Die nationalsozialistische Ideologie diente vor allem der Abwehr der Moderne. Die Kulturpolitik, deren Aufgabe es war die nationalsozialistische Weltanschauung zu verbreiten, bediente sich einer dichotomen Struktur. Einerseits repräsentierte das „Böse“ Chaos, Fremdes und Bedrohliches, andererseits galt als „Gut“ Ordnung, Sicherheit und Selbstidentität in den nationalen Grenzen. Das „Böse“ galt als Zustandsbeschreibung der historischen und herrschenden gesellschaftlichen Situation: Zivilisation, Demokratie, Judenherrschaft, Kapitalismus, Industrialisierung, Bolschewismus. Das „Gute“ wurde als etwas unhistorisches gedacht: Rasse, Volk, Nation, Germanen, Arier usw.⁶³

⁵⁹ vgl. Ketelsen, 1980, S. 235

⁶⁰ vgl. Sontheimer, 1978, S. 54-56; vgl. auch Ketelsen, 1980, S. 235; (vgl. auch Haupt, Heinz-Gerhard (Hg.). „Bourgeois und Volk zugleich“? Zur Geschichte des Kleinbürgertums im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1978)

⁶¹ Hier darf nicht außer Acht gelassen werden, daß die Terrorkommandos der NSDAP schon in den zwanziger Jahren der Bevölkerung zusetzten. Insofern ist nicht nur Weltanschauung als Auslöser anzusehen, sondern auch Gewalttätigkeit, die Individuen wie Gruppen verängstigte.

⁶² vgl. Sontheimer, 1978, S. 54-56

„ „Amerikanisierung“ und „Kulturbolschewismus“ waren in den 20er Jahren zentrale politische Schlagworte mit einiger Sprengkraft, und man braucht durchaus nicht in die Niederungen intellektuellen Mittelmaßes herunterzusteigen, um den Eindruck von den Mechanismen ideologischer Überformung von Wirklichkeitserfahrung zu bekommen. Thomas Manns „Betrachtungen eines Unpolitischen“ sind eines der überzeugendsten Dokumente dieses Vorgangs (ohne sich allerdings darin zu erschöpfen).“ (Ketelsen, 1980, S. 235-236)

⁶³ vgl. Ketelsen, 1980, S. 236. Eine „... solche Konstruktionen ... (zielt auf) die sehr tief im Unterbewußtsein sitzenden Normen und Werten gesellschaftlichen und individuellen Handelns, die sich im Industrialisierungsprozess des halben Jahr-

Die politische Ausprägung, der völkische Nationalismus, lehnte die intellektuelle Analyse der Krisensituation der Weimarer Republik ab. Statt dessen bediente er sich einfacher Antworten auf die offensichtliche politische und gesellschaftliche Zerrissenheit: Liberalismus, Marxismus und Demokratie wurden als volksfremde Ideologien entlarvt, die das deutsche Volk an der Ausbildung einer harmonischen Gemeinschaft hinderten. Nun müsse sich das deutsche Volk auf seine „blutmäßigen Bindungen“ besinnen. „Blut“ meinte zum einen eine metaphysische Größe: die vitale, instinktgebundene Lebensenergie des „deutschen Volkes“, in der der einzelne aufgehen müsse, zum anderen eine durchaus biologische.⁶⁴

Unter diesen Aspekten ist es für das Theaterwesen der Weimarer Republik nicht verwunderlich, daß Parolen gängig waren, die nach volkstümlicher, leicht eingängiger Kunst auf den Bühnen verlangten. Alles Komplexes, Nachdenklichkeit und Widerspruch erzeugende wurde in konservativen Kreisen abgelehnt.⁶⁵ Die gesellschaftskritische Auseinandersetzung auf der Bühne als Verirrung, ja als Krankheit zu betrachten, trat nicht erst mit der nationalsozialistischen Machtergreifung auf. Die Gegenüberstellung von Gefühl und Intellekt und ihre Kennzeichnung als „gesund“ und „krank“ waren vielmehr zentraler Bestandteil zeitgenössischer Lebensphilosophie.⁶⁶

Die nationalsozialistischen Kulturpolitiker konnten, bei der Durchsetzung ihrer ideologischen Maximen, wahrscheinlich mit einer breiten Unterstützung in der Öffentlichkeit rechnen.⁶⁷ Auch in Regensburg dürfte der „deutsche Spielplan der Stärke“ nicht auf allzu große Ablehnung gestoßen sein. Schließlich zeigt die Bevölkerungsstruktur der Weimarer Republik, daß ein hoher Anteil klein- und bildungsbürgerlicher Schichten, in denen sich ja Ursprünge der nationalsozialistischen Ideologie finden, hier ansässig waren. Ein Großteil des Publikums wird sich aus diesen Schichten rekrutiert haben.

3.3. Die Intendanz des Regensburger Stadttheaters

hundert zwischen 1870 und 1940 für die unteren bürgerlichen Schichten ungeheuer rapide verändert haben. Arbeitsethik, Sexualvorstellungen, Familienstrukturen, Lebensgewohnheiten, Sozialnormen haben sich in diesem Zeitraum von Grund auf unstrukturiert, und zwar in einer Weise, die diese Schichten im Unterschied zum Proletariat und den führenden bourgeois Kreisen ausschließlich passiv, als Vollzug erfahren mußten.“(Ketelsen, 1980, S. 236)

⁶⁴ vgl. Sontheimer, 1978, S. 250

⁶⁵ vgl. Dussel, 1988, S. 110

⁶⁶ vgl. Dussel, 1988, S. 112

⁶⁷ Walter Stang nannte auf der Reichstagung der „Nationalsozialistischen Kulturgemeinde“ (NSKG) 1935 einen Mitgliederstand von 1,5 Millionen. (Walter Stang, Grundlagen nationalsozialistischer Kulturpflege, 1935 Berlin, S.10; zitiert aus Dussel, 1988, S. 110) Die NSKG wurde bereits 1930 gegründet. 1934 gliederten sich ihr die Organisationen „Kampfbund für Deutsche Kultur“, die „Deutsche Bühne“ und die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ an. Die Führung der NSKG oblag Walter Stang, einer der ältesten Mitarbeiter Alfred Rosenbergs. Ziel der NSKG war es über die Kultur „Erziehungsarbeit am Volk“ zu üben. Jeder einzelne „Volksgenosse“ sollte an das „Kulturleben herangeführt“ und gebunden werden. Daher konnte jeder „Deutsche“ Mitglied in dieser Vereinigung werden und an den unterschiedlichsten Kulturereignissen teilnehmen. (vgl. Stang, 1934, S.757-760)

Am 01.10.1918 eröffnete der Intendant Emile Reiter die Spielzeit 1918/1919 am Regensburger Stadttheater. Die Bühne verfügte über ein festes Ensemble für die Gattungen: Schauspiel, Oper und Operette. Bereits in der folgenden Spielzeit 1919/1920 übernahm der Dirigent Richard L´Arronge die Intendanz. Auch er konnte seine Aufgaben nur ein Jahr erfüllen. Die wirtschaftliche Situation der Stadt Regensburg führte dazu, daß sie nicht mehr in der Lage war die Kosten zur Erhaltung des Theatergebäudes zu übernehmen.⁶⁸ Richard L´Arronge erhielt seinen Abschied. Sein Nachfolger Max Linnbrunner, ein damals in Regensburg bekannter und beliebter Volksschauspieler, übernahm für die Spielzeiten 1920/1921 bis 1923/1924 die Leitung des Stadttheaters. Die politischen Nachkriegswirren und die sich ausbreitende Inflation brachten das Aus für das kostspielige Musiktheater. In der Spielzeit 1922/1923 und 1923/1924 stellte sich das Repertoire fast ausschließlich aus dem Bereich des Sprechtheaters zusammen. Die Oper und Operette konnte nur noch über Gastspiele, insbesondere des Münchner Opernhauses bzw. der Münchner Lustspiel- und Operettenbühne, abgedeckt werden.⁶⁹ Während sich die Operette nach und nach wieder in den Spielplänen etablierte, erholte sich die Gattung Oper nicht mehr. Erst nach der Machtergreifung wurde der Opernspielplan wieder Bestandteil des Regensburger Stadttheaters.

1924 wurde die Intendanz an Hubert Rausse vergeben. Er leitete das Haus bis Ende der Spielzeit 1932/1933. Seit der Eröffnung des ersten feststehenden Regensburger Theaters 1804 war es nur durch die finanzielle Unterstützung seitens des Fürstenhauses von Thurn und Taxis möglich den Spielbetrieb aufrecht zu erhalten.⁷⁰ Der erste Weltkrieg und die katastrophale wirtschaftliche Lage in der Weimarer Republik führten zu keiner Verbesserung. So ziehen sich durch alle Programmhefte des Stadttheaters regelmäßige Aufrufe an die Regensburger Bevölkerung das Theater zu besuchen. Die Werbung um das

⁶⁸ Nach 1900 wurde die Erhaltung des Gebäudes von der Stadt Regensburg als „Ehrenpflicht“ übernommen. Zwar war das Theater weiterhin an die jeweiligen Direktoren verpachtet, die Einnahmen bzw. Unterstützung durch das Fürstenhaus diente dem „Privatunternehmer“ jedoch ausschließlich zur Unterhaltung des Ensembles und der Aufrechterhaltung des laufenden Theaterbetriebes. (vgl. Meyer, 1985, S. 78 ff)

⁶⁹ Laut Stadtamtlicher Verfügung war in der Nachkriegszeit eine Ausgangssperre ab 22 Uhr über Regensburg verhängt worden. Dennoch durfte die Polizeistunde für langdauernde Aufführungen wie beispielsweise die Opern „Siegfried“ oder „Lohengrin“ überschritten werden. (vgl. Meyer, 1985, S.80)

⁷⁰ Im Jahr 1803 übernahm Fürstprimas Karl von Dalberg die Regierungsgeschäfte in der Reichsstadt Regensburg. Dalberg ließ nach Weimarer Vorbild und unter Leitung des Architekten und Baumeisters Emanuel d´Herigoyen das erste Regensburger Stadttheater unter dem Namen das „Neue Haus“ erbauen. Am 07.09.1804 wurde es unter der Leitung einer Theaterkommission eröffnet. Da die Stadt Regensburg ab 1810 zum Land Bayern gehörte, wurde auch die jetzt „Königliches Nationaltheater“ heißende Bühne vom Bayerischen Landesdirektorium subventioniert. Allerdings waren die staatlichen Zuschüsse von Anfang an knapp bemessen und wurden 1825 schließlich ganz eingestellt. (vgl. Neubauer, 1979, S. 78 ff). Am 18. Juli 1849 zerstörte eine Brandkatastrophe das Regensburger Stadttheater vollständig. Obwohl das vernichtete Theater Eigentum des Bayerischen Staates war, zeigte das Land keinerlei Interesse am Wiederaufbau. Der Bildung eines „Theaterkomitees“, dessen Mitglieder sich aus einer Bürgerinitiative, der Stadt Regensburg und dem Fürstenhaus von Thurn und Taxis zusammensetzte, war es schließlich zu verdanken, daß die Finanzierung möglich wurde. Am 12.10.1852 konnte das Bühnenhaus - wieder nach Plänen von Emanuel d´Herigoyen - als „Regensburger Stadttheater“ mit 975 Plätzen unter dem Direktor Eduard Gerlach eröffnet werden. (vgl. Meyer, 1985, S.74-75)

Publikum wurde im Laufe der Zeit allerdings immer deutlicher. Während Hubert Rausse zu Beginn der Spielzeit 1928/1929 noch formuliert:

„Die Lage des deutschen Theaters ist überall ernst. Auch unser Stadttheater wird in den kommenden Jahren den Kampf um sein Dasein und um seinen notwendigen Ausbau mit Anspannung aller Kräfte führen müssen.“⁷¹

wird sein Appell 1931/1932 schon eindringlicher:

„Ein harter Winter voller Not und Entbehrungen liegt vor uns. Mißstimmung und Mutlosigkeit greifen um sich, Lebensfreude, Wagemut und Entschlußkraft treten zurück. In diesem Augenblick betonen wir doppelt: Je härter die Not, um so notwendiger die Freude, die Aufheiterung, die Erhebung, die Kunst. ... Soll unser Theater zugrunde gehen, weil die graue Not dem Einzelnen den Mut nimmt sich freudig zum Theater zu bekennen?...Das darf und das wird nicht sein. ... Gerade in diesem Winter rufen wir breiteste Kreise, soweit ihnen noch irgendwie die finanzielle Möglichkeit bleibt, zum Besuch des Theaters auf. ...Eine außerordentliche Preisminderung trägt nach Möglichkeit der augenblicklichen Lage Rechnung. Aber einhundert und dreißig Menschen wollen leben. Die Gewißheit, daß sie leben können und damit die Gewißheit, daß unser Theater der Stadt erhalten bleibt, ist mit Sicherheit gegeben, wenn jeder, der kann, jetzt seine Pflicht tut. ...: Sich zu einem Abonnement beim Stadttheater entschließen. ...“⁷²

Nach der nationalsozialistischen Machtergreifung bestellte man nochmals Max Linbrunner - bis zu seiner Pensionierung⁷³ - für die Spielzeiten 1933/1934 und 1934/1935 zum Intendanten des Regensburger Stadttheaters. Das „Reichstheatergesetz“ von 1934 zwang die Stadt die rechtliche und finanzielle Verantwortung für das Bühnenhaus zu übernehmen. Außerdem fiel das Regensburger Stadttheater, wie alle städtischen Bühnen des Reichsgebietes, nun auch unter die direkte Oberhoheit des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda.⁷⁴

Ab 1933 wurde die Regensburger Bühne Ort zahlreicher nationalsozialistischer Feierlichkeiten, die jährlich wiederholt wurden: „Geburtstag des Führers“, „Gedenken der Opfer vor der Feldherrenhalle“, „Tag der Machtübernahme“ und die „nationalsozialistische Kulturwoche“.

⁷¹ Programmheft Nr.: 1, Spielzeit 1928/1929. Archiv des Regensburger Stadttheaters.

⁷² Programmheft Nr.: 1, Spielzeit 1931/1932. Regensburger Stadtarchiv. Unterstreichungen aus der Originalquelle übernommen.

⁷³ vgl. Meyer, 1985, S.75, 81

⁷⁴ Beim „Reichsministerium für Volkserziehung und Propaganda“, mit Joseph Goebbels an seiner Spitze lagen alle juristischen Kompetenzen. Bereits mit dem Gesetz vom 07. April 1933 „zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ war der Weg für „Säuberungsaktionen“ geebnet. Jeder, der entweder nicht arischer Rasse war, oder aber nicht die Grundgedanken des Nationalsozialismus vertrat, wurde aus den leitenden Positionen der Theaterbetriebe entfernt. Damit war es Goebbels schon vor Verabschiedung des Theatergesetzes am 15. Mai 1934 möglich, alle dem Reichsministerium unterstellten Ämter gesinnungsgemäß auf die Führungsspitze abzustellen. (siehe dazu ausführlich Wardetzky, 1983, S. 25 ff; Dussel, 1988, S. 57

Die desolade finanzielle Situation des Theaters verbesserte sich durch den städtischen Geldgeber nicht. Auch jetzt wurde über Abonnentenwerbung versucht, das Theater zu füllen. Allerdings geriet die Werbung aggressiver als bisher. Der Besuch des Theater mutierte zur Pflichterfüllung am nationalsozialistischen Staat, wie ein Aufruf der „Deutschen Bühne“ 1933/1934 - ein nationalsozialistischer Theaterabonnementenkreis - zeigt:

*Die „DEUTSCHE BÜHNE“ im „Kampfbund für deutsche Kultur“
„... Sie ist die einzige Besucherorganisation im neuen Reiche, sie ist der Zusammenschluß aller, die der Ideenlosigkeit und Volkseinfremdung und der daraus folgenden Entartung des deutschen Theaters eine Bewegung entgegensetzen wollen, die vom wahrhaft deutschen Menschen getragen wird. ... Sie will ... das finanzielle Fundament begründen, auf dem der Neubau des deutschen Theaters getragen werden kann. ... Alle müssen helfen deutsches Wesen zu beleben. Das ist Pflicht auch in Regensburg, das ist auch Deine Pflicht! Lernen wir doch für kulturelle Aufgaben Opfer zu bringen! Es ist nicht deutsch nur der Nutznießer der Opfer anderer zu sein! Daher ist Dein Platz nur in der „Deutschen Bühne“! Für sie wirbst Du auch in Freundes- und Bekanntenkreisen....“⁷⁵*

Unter der ideologischen Aufsicht des Reichspropagandamtes Bayreuth hatte das Regensburger Stadttheater eine besondere Aufgabe im Rahmen der nationalsozialistischen Kulturarbeit für den Gau „Bayerische Ostmark“⁷⁶ zu erfüllen. Unter dem Intendanten

ff) Am 01. Januar 1934 ernannte Goebbels Rainer Schlösser zum Reichsdramaturgen, der das Amt während der gesamten nationalsozialistischen Ära vertrat. Als Zensurorgan war es Schlössers zentrale Aufgabe „... die Anwendung der nationalsozialistischen kulturellen Grundsätze in der deutschen Theaterwelt“ zu fördern, und die Bühnenleitungen „von dann und wann auftretenden Unsicherheit(en)“ zu befreien, indem er „Auskunft über die Unbedenklichkeit von Bühnenwerken“ erteilen sollte.(Entschließung der vorläufigen RTK vom 21.09.1933, DBJ 1934, S. 120; NW 62 (1933), S.138; zitiert in Dussel, 1988, S. 89) Das beinhaltete einerseits die gezielte Überwachung von Spielplänen, andererseits die Beurteilung dramatischer Werke und Inszenierungen. Durch den Runderlaß vom 09. August 1933 wurden die Bühnenleiter aufgefordert Spielpläne, Personenverzeichnisse, Programmhefte u.s.w. regelmäßig an das Reichsministerium für Volkserziehung und Propaganda einzusenden. (vgl. Dussel, 1988, S. 91) Schlössers Bemerkungen hatten insgesamt nur beratenden Charakter. Nur in Ausnahmefällen handelte es sich um konkrete Anweisungen. Allerdings mußte den Bühnenleitern auch ständig gegenwärtig sein, daß mit einem strikten Verbot gerechnet werden konnte, sollte man Schlössers Hinweisen nicht Folge leisten. Dieses Zensurkonzept zielte auf die richtige Gesinnung der ausführenden Personen, und erwartete eine Form der Selbstkontrolle. „... Ein Bühnenleiter, der wirklich in der politischen und kulturellen Bewegung (des Nationalsozialismus) aufgewachsen ist, wird von sich aus die Auswahl der Bühnenstücke treffen ... Theaterverbote stellen somit einen gewissen Mangel an kulturpolitischer Zuverlässigkeit der Bühnenleiter dar.“(Alfred Mühr, Über Theaterverbote. In: Deutsche Zeitung vom 13. Mai 1934; Schlösser übermittelte Mühr am 5. Juni seine „volle Zustimmung“ (ZStA-PO 166, S. 355f. Zitiert in Dussel, 1988, S. 92)

⁷⁵ Programmheft Nr.: 1, Spielzeit 1933/1934., Regensburger Stadtarchiv

⁷⁶ „Die ‚Ostmark‘ beschwören bereits die Konservativen Parteien - Bayerische Volkspartei und Deutschnationale -, bevor dann die Nationalsozialisten sich die Ostmark-Ideologie völlig zu eigen machten. Mit ihr schürten sie die Angst vor ‚tschechischen und bolschewistischen Expansionsgelüsten‘. Angeblich trachtete die Tscheslowakai danach, ihr Herrschaftsgebiet bis an das Donauufer auszudehnen, Regensburg sollte dann ‚Rejno‘ heißen. ... Als Adolf Hitler die Gründung der ‚Bayerischen Ostmark‘ am 19. Januar 1933 anordnete, unterstrich er deren neue Funktion folgendermaßen: ‚... mit dieser Zusammenfassung des bayerischen Grenzgebietes soll zugleich ein Bollwerk gegen die Slawengefahr im bayerischen Osten errichtet werden.‘ Fünf Jahre später, kurz vor dem Einmarsch deutscher Truppen in die Tscheslowakei, stilisierte Gauleiter Fritz Wächtler die Bedeutung der ‚Ostmark‘ noch höher: ‚Wir sind nicht nur der Schild des Reiches gegen den Westvorstoß des Bolschewismus, sondern tatsächlich der erste Deich, den Europa, den die nichtbolschewistischen Kulturvölker dem roten Imperialismus entgegenzustellen haben.‘ Heigl, 1994, S. 25-26

Rudolf Meyer⁷⁷ (1935/1936 bis 1938/1939) verlieh Reichspropagandaminister Joseph Goebbels der Regensburger Bühne den Ehrentitel „Theater der Bayerischen Ostmark“ (1935). Von nun an übernahm das Propagandaministerium einen kleinen Teil der laufenden Kosten, erwartete aber im Gegenzug einen linientreuen „deutschen“ Spielplan.⁷⁸ Durch die Einsetzung von Otto Schottenheim, Mitglied der NSDAP und der SS seit 1929, als Oberbürgermeister durfte angenommen werden, daß dem auch Folge geleistet wurde.⁷⁹ Schottenheim - 1890 in Regensburg geboren und seit 1920 als praktischer Arzt in Regensburg niedergelassen - übernahm nicht nur die kommunalpolitischen Geschäfte, und somit die rechtliche und finanzielle Verantwortung für das Regensburger Stadttheater, sondern ließ sich auch die ideologische Ausrichtung Angelegenheit sein. Nach seiner offiziellen Einsetzung in das Bürgermeisteramt legte er seine persönlichen Schwerpunkte fest: er erklärte nicht nur die Wehrmichtsaufgaben bzw. Siedlungsangelegenheiten zur Chefsache, sondern insbesondere auch die Theaterangelegenheiten.⁸⁰ Zusammen mit einem wiederholten Aufruf an die Öffentlichkeit vom Theaterabonnement Gebrauch zu machen, erklärte er in der „Bayerischen Ostwacht“ vom 27. Februar 1934:

„Das Stadttheater Regensburg wird in der Spielzeit 1934/35 unter meiner Führung stehen. Damit übernehme ich im engsten Zusammenarbeiten mit dem hiesigen Kulturwart die Überwachung des gesamten Spielbetriebes und insbesondere die Sorge um die Ausgestaltung des Spielplans. Ich werde mein besonders Augenmerk darauf richten, daß in unserem Theater sowohl in der Operette als auch im Schauspiel nur wertvollstes geboten und auch die Oper in stärkerem Maße eingebaut wird, so wie es dem Rufe Regensburgs als Kulturzentrum der „Bayerischen Ostmark“ und der Tradition unseres Stadttheaters entspricht.“⁸¹

⁷⁷ Rudolf Meyer, 1904 in Frankfurt/Main geboren, studierte Germanistik und Theaterwissenschaft, war in Regensburg 1933 bereits Spielleiter, in Frankfurt/Main 1933-1935, dann in Regensburg 1935-1939 Intendant. Danach 1939-1944 Intendant in Graz. 1946-1949 Oberspielleiter in Ulm und ab 1949 Intendant in Heidelberg. (vgl. Rischbieter; auch Frenzel, Künstlerisches Biographisches Handbuch, 1956)

⁷⁸ vgl. Heigl, 1994, S.22

Noch bis 1935 stand das Theater unter dem Protektorat „Seiner Durchlaucht Albert Fürst von Thurn und Taxis“. Das bedeutete weiterhin eine finanzielle Unterstützung. Außerdem saßen zwei „fürstliche Räte“ im Theaterausschuß der Stadt. Sie wurden 1935 aus dem Ausschuß ausgeschlossen; der Fürst stellte seine Zahlungen ein. (vgl. Rischbieter)

⁷⁹ Otto Hipp, Mitglied der Bayerischen Volkspartei und seit 1920 Bürgermeister der Stadt Regensburg wurde vier Tage nach der Reichstagswahl von den Nationalsozialisten gewaltsam abgesetzt und auf Vorschlag des nationalsozialistischen Kreisleiters Weigert durch den Arzt und ehemaligen Freikorpskämpfers Otto Schottenheim, ersetzt. (Zur Absetzung von Otto Hipp ausführlich bei Halter, 1994, S. 40 ff, Zum späteren Werdegang Hipps, Halter S. 56)

⁸⁰ vgl. Halter, 1994, S. 79

Helmut Halter bezeichnet Schottenheim als einen überzeugten und engagierten Nationalsozialisten. Er trat jedoch nicht als fanatischer NS-Revolutionär auf. Seine antisemitische, antidemokratische, antipazifistische Einstellung zeigte sich in zahlreichen Amtsanweisungen und politischen Handlungen. Insgesamt spricht Halter davon, daß Schottenheim doch „hin- und her gerissen“ sein mußte zwischen „Sachverstand und Ideologie, zwischen den Grundsätzen einer rechtlich gesicherten Verwaltung und den politischen Zielsetzungen der Partei.“ (Halter, 1994, S. 86) Allerdings belegt Halter auch, daß Schottenheim immer wieder die „Verjudung“ Deutschlands und die Mißachtung des „männlichen Geistes“ beklagte. (vgl. Halter, 1994, S. 84) Zur Biographie und Amtszeit von Schottenheim ausführlich bei Halter, 1994, S. 79 ff

⁸¹ Regensburger Stadtarchiv „Theatersammlung Blunk 51“

Zukünftig verteilten sich die Zuständigkeiten wie folgt: Amt des Theaterdezernenten Bürgermeister Otto Schottenheim, Amt des Musikbeauftragten Kreisleiter Wolfgang Weigert. Der hohe NSDAP-Funktionär Weigert arbeitete eng mit dem Regensburger Dirigenten Rudolf Kloiber zusammen.⁸² Der Theaterdezernent nahm seine Aufgabe ernst: 1935 engagierte die Stadt 16 Schauspieler und 11 Sänger für die Operette und Oper.⁸³ Schottenheim forcierte auch die Bestrebungen zur Errichtung einer Thingspielstätte in Regensburg forciert. Bereits im Herbst 1933 bemühte sich der „Reichsbund der deutschen Freilicht- und Volksschauspiel e.V.“ im Auftrag des Reichspropagandaministeriums um die „Erfassung des ganzen Volkes“ in festliche Weihespiele. Zu diesem Zweck gab es Pläne zur Errichtung von 20 Thingspielstätten im gesamten Reichsgebiet, darunter auch in Regensburg. Der Stadtrat begrüßte dieses Vorhaben und stimmte schon 1933 dem Bau einer Thingspielstätte auf der Karthäuser Höhe (Stadtsüden) zu. Außerdem war man bereit einen nicht unerheblichen Teil der Gesamtkosten zu tragen, und beauftragte den Berliner Architekten Moshamer noch zwei weitere Entwürfe für den Bau einer Thingspielstätte, die zwischen 17.000 und 25.000 Zuschauer fassen sollte, im Dörnbergpark und im Stadtpark zu erarbeiten. Um den Baubeginn zu beschleunigen, beteiligte sich die Stadt Regensburg 1935 unter Schottenheim als größter Gesellschafter an der Gründung der Bayerischen „Spielgemeinschaft für nationale Festgestaltung“. Doch während im Herbst des selben Jahres die Thingspielstätte in Passau feierlich eingeweiht wurde, verliefen die Pläne für Regensburg im Sande.⁸⁴

In den Jahren 1939 - 1941 war der NS-Parteigenosse⁸⁵ Egon Schmidt Intendant des Regensburger Stadttheaters. Immer wieder hatte er mit Personalverknappung durch Einberufungen zum Militär zu kämpfen. Neueinstellungen waren nicht möglich. Notverordnungen und betriebshindernde Sperrstunden erschwerten die Theaterarbeit. Die permanente Bombengefahr zwang das Stadttheater Bürgerschutzkeller einzurichten, die auch dem Publikum zugänglich waren. Die Einnahmen wurden immer geringer; nicht zuletzt durch permanent verbilligte Vorstellungen für die „KDF“ (Nationalsozialistischer Bund „Kraft durch Freude“) und den „Wehrmachtsstandort der Hitlerjugend“.⁸⁶ Schmidt erkrankte 1940⁸⁷ und mußte die Leitung Fritz Herterich überlassen. Sicherlich übernahm

⁸² vgl. Heigl, 1994, S.22-23; auch Halter, 1994, S. 159 ff

⁸³ vgl. Rischbieter

⁸⁴ vgl. Halter, 1994, S. 159

⁸⁵ vgl. Heigl, 1994, S.22

⁸⁶ vgl. Meyer, 1985, S.82

⁸⁷ vgl. Rischbieter

er eine linientreue Bühne: „Das Theater ist für uns Deutsche eine Waffe“ erklärte Egon Schmidt.⁸⁸

In der Zeit von 1941-1944 war Fritz Herterich Intendant des Regensburger Stadttheaters.⁸⁹ Am 10.09.1943 hielt Adolf Hitler anlässlich seines zweiten Besuches in Regensburg eine Rede im Stadttheater. Trotz finanzieller Schwierigkeiten konnte sich die bescheidene Musiktheaterabteilung halten. Fritz Herterich gab sich zuversichtlich: am Ende der Spielzeit 1944 wurde die Eröffnung der nächsten Spielzeit mit Giuseppe Verdis „Macbeth“ angekündigt. Der „Führer“ entschied anders: im September 1944, nachdem die Nationalsozialisten den „Totalen Krieg“ ausgerufen hatten, wurde das Regensburger Stadttheater geschlossen.

Am 25.11.1945 öffnete das Regensburger Stadttheater unter der Intendanz von Herbert Decker wieder seine Pforten.

3.3.1 Das Regensburger Stadttheater: ein Provinztheater

Um die Arbeit der Regensburger Intendanten, und somit die Spielplanzusammenstellung, besser beurteilen zu können, sollen im folgenden einige Bemerkungen zu der Aufgabe eines Provinztheaters gemacht werden.

Mit dem Begriff „Provinz“ verbinden sich einige Vorurteile: uninteressant, konservativ, langweilig usw. sind gängige Attribute. Diese Vorstellungen basieren auf historische und geographische Entwicklungen, die in der deutschen Kleinstaaterei des 18. Jahrhunderts wurzeln. Mit der Gründung des Deutschen Reiches 1871 und der Ernennung Berlins zur Reichshauptstadt konzentrierte sich das öffentliche Interesse auf die neue Metropole, und neben anderen Faktoren auf ihre kulturellen und künstlerischen Aktivitäten. Der „Provinzler“, also der außerhalb der Großstadtkultur Lebende, wurde zu einer „*nostalgisch verbrämten, idyllischen Figur der Rückständigkeit*“, mit ihm sein geographischer Lebensraum und die entsprechenden kulturellen Angebote.⁹⁰ Ein künstlerisch hochwertiges Schaffen hielt und hält man „in der Provinz“ für unmöglich.

Damit wird die Arbeit eines Provinztheaters von vorn herein disqualifiziert. Das angenommene Gefälle zwischen einer Großstadt als kulturelle Metropole und einer Klein- oder Mittelstadt als Provinzort wird in der Regel anhand des unterschiedlichen kulturellen

⁸⁸ Egon Schmidt zitiert aus Heigl, 1994, S. 22

⁸⁹ Fritz Herterich wurde 1906 in Regensburg geboren. Studium der Staatswissenschaften und Theaterwissenschaften an der Universität München. Regieassistent 1935 in München. Spielleiter und Dramaturg in Regensburg seit 1936. 1937 Veröffentlichung seiner Dissertation „Theater und Volkswirtschaft“, die Herterich bereits in der Weimarer Republik begonnen hatte, und die deutlich nachträgliche NS-Übermalungen aufweist. 1939 Eintritt in die NSDAP. Oberspielleiter (Intendantenvertreter) seit 1940 in Regensburg. Im Sommer 1941 künstlerischer Leiter der Luisenfestspiele. Danach Intendant des Regensburger Stadttheater von 1941 bis 1944. Ab 1950 Intendant des Landestheater Württemberg-Hohenzollern Tübingen. (vgl. Rischbieter; auch Frenzel, Künstlerisches Biographisches Handbuch, 1956)

⁹⁰ vgl. Papke, 1983, S. 9

Niveaus definiert. Dabei bleibt jedoch der Faktor der kulturellen Quantität unberücksichtigt. Während in Ballungsräumen eine Verdichtung des kulturellen Angebotes zu beobachten ist: von den städtischen Bühnen über das Boulevardtheater und der Kellerbühne bis hin zum Opernhaus, muß in der Provinz das Publikum in aller Regel von nur einem Bühnenhaus bedient werden. Das heißt, das Kleinstadttheater sieht sich völlig unterschiedlichen Kulturinteressen und Erwartungen gegenübergestellt. Das führt unweigerlich zu einem sehr „vielseitigen“ Spielplan, der jedem etwas bieten möchte.⁹¹ Die bürgerlichen Stadttheater - die „Provinztheater“ der Klein- und Mittelstädte - müssen also mit ihrem Repertoire den Publikumsgeschmack einer breiten Öffentlichkeit abdecken. Die Überlebensfähigkeit eines Provinztheaters hängt insofern von der Geschicklichkeit der Theatermacher ab, sich mit geringen Finanzmitteln, Personalknappheit und Publikumsgeschmack zu arrangieren.⁹² Dabei scheint sich das Stadttheaterrepertoire überwiegend am Geschmack derjenigen zu orientieren, die „gute Unterhaltung“ bezahlen können. So genießen die Provinztheater nach wie vor den Ruf „... für eine privilegierte Schicht von Besuchern, gehobene Unterhaltung zu bieten.“⁹³ Dagegen entsteht in den Großstädten allein durch das nebeneinander verschiedenster Theaterhäuser Vielfalt in Art und Weise der Inszenierungen.

E M P I R I S C H E R T E I L

4. Terminologie und Methode

Vor dem Hintergrund der Ausführungen in Kapitel zwei und drei, soll nun die Strukturanalyse⁹⁴ der Spielpläne von 1918-1944 Aufschluß darüber geben, inwieweit die Gleichschaltung - also die ideologische Ausrichtung auf die Führungsspitze - auch im Regensburger Stadttheater durchgesetzt werden konnte. Wie schon andernorts ausgeführt, lag es im Interesse der Nationalsozialisten das Theater als ein Vehikel zu nutzen, welches ihre Ideologie verbreitet. Ist den nationalsozialistischen Kulturpolitikern der Aufbau eines Lenkungsapparates gelungen, steht damit noch nicht fest, ob dieser auch seine Aufgaben erfüllte. Die These der Gleichschaltung, muß einer Prüfung standhalten, die die alltäglichen Theateraktivitäten in die Waagschale wirft. Der Spielplan ist dabei der Spiegel dieser Aktivitäten.

⁹¹ vgl. Papke, 1983, S.10

⁹² vgl. Papke, 1983, S. 11

⁹³ Salb, 1993, S. 14

⁹⁴ Im wesentlichen folgt die Arbeit der statistischen Methode von Thomas Salb, der bisher erstmals die Aufführungszahlen der einzelnen Jahrgänge in Beziehung gesetzt hat, während die anderen Autoren (siehe Einleitung) sich in der Regel einer chronologischen Aneinanderreihung der Repertoires bedient haben.

4.1. Problemlage

Eine Geschichte des Regensburger Stadttheaters für den Untersuchungszeitraum existiert nicht. Diese wäre aber notwendig um die Handlungen der weisungsbefugten Akteure im Hinblick auf die Maximen des Reichspropagandaministeriums zu überprüfen.

Beispielsweise die Frage, inwieweit die Regensburger Intendanten den Anweisungen des Reichsdramaturgen Schösser Folge geleistet haben, oder inwieweit die Repertoirezusammenstellungen im weitesten Sinne als „Widerstand“ gegen die Aufführung ideologisch „korrekter“ Bühnenstücke gelten kann, bleibt unbeantwortet. Hier müßten Kenntnisse über Parteizugehörigkeit, Verbindungen zu anderen nationalsozialistischen Persönlichkeiten aus Politik und Gesellschaft, aber auch wirtschaftliche Zwänge oder einfach persönliche Vorlieben vorliegen, um entsprechende Rückschlüsse ziehen zu können. Allerdings darf man vermuten, daß mit der Übernahme der Leitung des Regensburger Stadttheaters durch Oberbürgermeister Otto Schottenheim (ab 1934), das Repertoire den Wünschen des Reichspropagandaministeriums entsprach. Schottenheim wird wohl auch dafür gesorgt haben, daß die unter ihm eingesetzten Intendanten linientreu waren. Zumindest für das NSDAP-Mitglied Egon Schmidt dürfte das anzunehmen sein.

Auch können keine konkreten Zahlenbelege über die Besuchermengen, und damit über die wirtschaftliche Situation des Regensburger Stadttheaters herangezogen werden⁹⁵. Das Theater deckte einen Teil seines Publikums über das Abonnement ab. Während des Nationalsozialismus rekrutierten sich die Zuschauer aus regelmäßigen Veranstaltungen für die „Nationalsozialistische Gemeinschaft Kraft durch Freude“ (NSGK), daneben wurden geschlossene Veranstaltungen für die „Hitlerjugend Standort Regensburg“(HJR), für die „Wehrmachtsbetreuung der NSGK in Verbindung mit dem Reichspropagandamt `Bayerische Ostmark´“, für die „Verwundeten der Regensburger Lazarette“, für das „Winterhilfswerk“ und für die Belegschaft diverser Firmen, wie beispielsweise der „Bayerische Lloyd“(Regensburg) oder „Süddeutsche Zellwolle“ (Kehlheim) ausgerichtet. Eine Inszenierungsanalyse (Veränderung des Textkörpers oder der Partituren, Intension der Aufführung, Herausarbeiten spezifischer Tendenzen im Stück) ist nicht möglich, da im Regensburger Stadtarchiv und Stadttheater weder Rollenbücher noch Regieanweisungen einzusehen waren. Damit verschließt sich der Blick auf dringliche Fragen zu der Art und Weise der Aufführung unter den Nationalsozialisten, insbesondere im Hinblick auf die „Uminterpretation“ von klassischen Werken. Auch über die Art der Inszenierung von

⁹⁵ Der Ruf nach einem Theater des „Volkes“ läßt vermuten, daß die Nationalsozialisten bestrebt waren allen den Besuch des Theaters zu ermöglichen. Andernfalls würde die städtische Bühne, wie es ihrer Tradition entspricht, auch weiterhin nur ein „Musentempel“ des gehobenen Bildungsbürgertums sein. Was im übrigen allen Stadttheater seit ihrer Entstehung auch heute noch gemeinsam ist. Das Korrektiv könnte sich unter anderem durch verbilligte Eintrittspreise für die „Massen“ zeigen, die über eine höhere Bezuschussung wieder aufgefangen werden müßte.

nationalsozialistischen Dramen läßt sich daher keine Aussage machen. Unter Berücksichtigung allgemeiner Vorgaben des Reichspropagandaministeriums wird auf diesen Aspekt daher nur dann eingegangen, wenn es für die Realisation eines Dramas von besonderer Bedeutung gewesen sein könnte. Auch werden keine ästhetische Urteile über die zu Aufführung gelangten Werke gefällt.

Der Rückgriff auf Kritiken ist insofern nicht aussagekräftig genug, da es in der Presse keine überregionale Diskussion zu Regensburger Aufführungen gab. Die damaligen maßgeblichen lokalen Tageszeitungen, der „Regensburger Anzeiger“ und die „Bayerische Ostwacht“⁹⁶, sind die einzigen historischen Quellen zur kritischen Würdigung der Rezensionen. Ihre kritische Analyse würde ebenfalls den zeitlichen Rahmen dieser Magisterarbeit sprengen.

4.2. Auswertungskriterien

Die nachfolgend genannten Kriterien, die die Nationalsozialisten offensichtlich an einen „deutschen Spielplan der Stärke“ herantrugen, dienen als Grundlage zur Beurteilung der Regensburger Repertoireentwicklung.

- I. Abwendung von Gesellschaftskritik und Intellektualismus
- II. Antisemitismus
- III. Abwendung von Internationalität
- IV. Klassikerpflege, zur Vermittlung der Weltliteratur
- V. Völkische Dramenproduktion, zur direkten Vermittlung der Ideologie
- VI. Unterhaltungsstücke, zur Entspannung vom Alltag.

Die Auswahl dieser Kriterien ist nicht unproblematisch. Zum einen gibt es keine nationalsozialistische Kultur- oder Theatertheorie, zum anderen existiert ein Flut von Meinungsbekundungen hinsichtlich der Frage, wie ein nationalsozialistisches Theater beschaffen sein sollte. Es wurde versucht aus den vorliegenden Quellen die scheinbar maßgeblichen Maximen heraus zu filtern, ohne dabei den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben.⁹⁷

Das „deutsche Nationaltheater“ im III. Reich hatte die Aufgabe „Volksverbundenheit“ herzustellen. Es galt als

⁹⁶ Die traditionsreiche Zeitung „Regensburger Anzeiger“ wurde 1850 gegründet. Sie entwickelte sich im III. Reich zu einem „Sprachrohr der Diktatur“. (vgl. ausführlich bei Albrecht, 1984, S. 223 ff.). Die Anfang 1933 gegründete Tageszeitung „Bayerische Ostwacht“ war von Anfang nationalsozialistisch geprägt. (vgl. Halter, 1994, S. 36)

⁹⁷ siehe dazu ausführlich Dussel, 1988, S. 106 ff

*„... ursprünglicher Lebensausdruck der völkischen Gemeinschaft, in dem und durch den diese ihr Wesen, ihren Glauben, ihre Werte zu lebendiger Offenbarung und Wirksamkeit gestaltete...“.*⁹⁸

Die Bühne sollte dementsprechend geeignete Werte wie Volkstum, Ehre, Heldentum, Pflicht und Opferbereitschaft transportieren.⁹⁹ Um zu garantieren, daß alle Bühnen im Reichsgebiet ihre ideologische Aufgabe erfüllten, gab das dramaturgische Büro des „Kampfbundes für deutsche Kultur“ im September 1933 „Richtlinien für eine lebendige deutsche Spielplangestaltung“ heraus. Danach hatte

*„...der Spielplan eines deutschen Theaters ... einem deutschen Publikum wesens- und artgemäß zu sein; d. h. die dargebotenen Werke müssen in ihrer geistigen Haltung, in ihren Menschen und deren Schicksalen deutschem Empfinden, deutschen Anschauungen, deutschem Wollen und Sehnen, deutschem Lebensernst und deutschem Humor entsprechen.“*¹⁰⁰

Politische und kulturelle Anschauungen, die sich gegen den Nationalsozialismus richteten, galten als „Kulturbolschewismus“ und sollten „ausgemerzt“ werden.¹⁰¹ Alle „nicht deutsch“ geltenden Bühnenstücke wurden verboten. Vor allem linkspolitische und sozialkritische Dramen der zeitgenössischen Moderne. Darin spiegelten sich für die Nationalsozialisten nur „hemmungslose Sexualraserei“, „Verbrecherverklärung“ und „Krankheitsuntersuchung“¹⁰² wieder.

*„Ein Gerhard Hauptmann nagte doch bloß an den morschen Wurzeln des Bürgertums des 19. Jahrhunderts ... Innerlich wertelos sind Hauptmann und sein Kreis unfruchtbare Zersetzer einer Zeit, zu der sie selbst innerlich gehören. In keinen von ihnen, weder in den Sudermanns noch Wedekinds, erst recht nicht in dem späteren Schwarm (Mann, Kaiser, Werfel, Hasenclever, Sternheim) loderte ein echter Protest im Herzen, nein: ebenso, wie der marxistische Sozialismus versagte, so wurde die sehnsüchtig auch nach künstlerischem Ausdruck ringende Erneuerungsbewegung durch viele anmaßende „deutsche“ und hebräische Literaturgilde verraten, verfälscht.“*¹⁰³

⁹⁸ Stang, Walter, „Vom Sinn und Wesen des Theaters“. Zitiert aus: Dussel, Konrad, 1988, S.114

⁹⁹ vgl. Spenlen, 1983, S. 48

¹⁰⁰ zitiert nach Wulf, 1964, S.61

¹⁰¹ vgl. Ketelsen, 1992, S. 218 ff

Josef Stolzing schreibt im „Völkischen Beobachter“ anlässlich der Uraufführung des Schauspiels „Im Dickicht“ von Bertold Brecht (Münchner Residenztheater, 9. Mai 1923) : „...meine Zeit ist zu kostbar, als das ich Lust hätte, mich noch länger mit Schmierereien heutiger Literatur auseinanderzusetzen, die, um mit Grabbe zu reden, mit der Aftermuse des Dramas Mondkälber erzeugen, die so abscheulich sind, daß man den Hund bedauern muß, der sie anpißt. ... (In Brechts Stück) zeigt sich seine Impotenz, als Dichter in höchster Potenz; es ist nicht nur unsäglich albern, sondern auch grauenhaft langweilig“ (vgl. Rühle, 1967, S. 453) Stolzing verfaßte ebenfalls Bühnenstücke. Sein Schauspiel „Friedrich Fresen“ ging in der Spielzeit 1934/1935 6x über die Regensburger Bühne.

¹⁰² vgl. Dussel, 1988, S. 114

¹⁰³ Rosenberg, 1935, S. 444 - 445. Die Klammersetzung wurde aus dem Original übernommen.

Das „deutsche Nationaltheater“ wendete sich (I) GEGEN jede Form der GESELLSCHAFTSKRITIK und INTELLEKTUALISMUS. Kritik und Vernunft wurden als lebensfremd und undeutsch verachtet. Ausschließlich das auf das Volk gerichtete Gefühl und instinktive Erleben sollten den nationalsozialistischen Alltag bestimmen.

„Der Glaube ist schwerer zu erschüttern als das Wissen. Liebe unterliegt weniger dem Wechsel als Achtung, Haß ist dauerhafter als Abneigung, und die Triebkraft zu den gewaltigsten Umwälzungen auf dieser Erde lag zu allen Zeiten weniger in einer die Masse beherrschenden wissenschaftlichen Erkenntnis, als in einem beseelenden Fanatismus und manchmal in einer sie vorwärtsjagenden Hysterie. Wer die breite Masse gewinnen will, muß den Schlüssel kennen, der das Tor zu ihrem Herzen öffnet. Er heißt nicht Objektivität, also Schwäche, sondern Wille und Kraft.“¹⁰⁴ Goebbels betrachtete den Intellekt als ein „rassisches“ Phänomen und sah darin „... eine einzige jüdische Schweinerei“.¹⁰⁵

Die Spielplangestaltung orientierte sich demnach vor allem auch an „Rasse“ und „Blut“, und geriet zur Kampfansage gegen die „Verjudung des deutschen Theaters“. Der (II) ANTISEMITISMUS richtete sich gegen den größten Teil der Intendanten, Regisseure und Schauspieler. Jüdische und halb-jüdische Autoren galten als „artfremd“, die Aufführung ihre Werke wurde ab 1933 verboten.

„Ich glaube man braucht den Juden aus der deutschen Kunst gar nicht gesetzmäßig hinauszusetzen, sondern ich meine, daß das Volk ihn selbst allmählich ausscheiden wird. Je stärker wir das volksmäßige Denken in den breiten Massen verankern, um so weniger wird das Volk einem ihm fremden Menschentyp als Vertreter dieses Volkstums annehmen können.“¹⁰⁶

Da nur „echte“ deutsche Werke „Volksverbundenheit“ herstellen konnte sollten (III) INTERNATIONALE Bühnenautoren vom Spielplan gestrichen werden.

„Ich muß mich auch gegen das Schlagwort von der Internationalität der Kunst verwahren. Die Kunst wird um so größeren internationalen Wert haben, je tiefer sie aus dem Volkstum steigt. ... Sagen Sie endgültig ab der Phantasie, Sie könnten die Welt erobern, indem sie sich von ihrem eigenen Lande lossagen. Die Welt erobern werden Sie dann, wenn Sie im eigenen Volkstum feststehen. Kunst und Volksboden sind eine Einheit, Volksboden ist die Mutter der Kunst. Nur die volksgebundene Kunst wird am Ende die Welt erobern, weil sie Zeugnis ablegt vom deutschen Geist, vom deutschen Fühlen und Denken.“¹⁰⁷

¹⁰⁴ Hitler, 1932, S.371

¹⁰⁵ Goebbels, 1962, „Zigeunerblut“ S 190

¹⁰⁶ Goebbels, Rede vor den Theaterleitern 1933, S. 36

¹⁰⁷ Goebbels, Rede vor den Theaterleitern 1933, S. 36

Ein weiteres Kriterium für den Spielplan war (IV) die KLASSIKERPFLEGE. Damit wollte man der breiten Masse des Volkes die Werke der Weltliteratur näher bringen. Insbesondere die deutschen Klassiker sollten verstärkt auf die Bühne gebracht werden. Waren sie doch zweifellos mit der deutschen Geschichte, Tradition und Kultur verbunden. Und wo ihre Weltanschauung nicht ins politische Konzept paßte fand man die richtigen Worte um diese zu Korrigieren. So erklärte Adolf Hitler, im Februar 1934:

*„Der Liberalismus vergangener Epochen hat immer wieder versucht die beiden Dichterpriester Friedrich von Schiller und Wolfgang von Goethe für sich in Anspruch zu nehmen. So wurde das Beste und Edelste ihres Schaffens verfälscht und der Nation ein Zerrbild ihres wirklichen Seins gezeigt.“*¹⁰⁸

Die zur Aufführung gelangten Dramen wurden, seitens der maßgeblichen Beamten im Reichspropagandaministerium, nicht selten einer Uminterpretation unterzogen. Trotz dem „Kampf gegen die Ausländerei“ duldeten man ausländische Klassiker. Vor allen William Shakespeare¹⁰⁹ „... konnte aus Gründen des Kulturprestiges und der von Goebbels betriebenen Kulturpropaganda kaum entbehrt werden.“¹¹⁰

Um nun schließlich das genuin „deutsche Drama“ im Spielplan zu verankern, erwarteten die Nationalsozialisten (V) eine vermehrte Produktion „POLITISCHER ZEIT- UND KAMPFSTÜCKE“.¹¹¹ Das Publikum sollte aus den Texten allerdings weniger „...realisierbare Entwürfe zu gesellschaftlich pragmatischem Handeln abziehen, sondern ...kontemplative Sinnentwürfe gewinnen, die realgeschichtliche Defizite kompensierten, eigene Probleme

¹⁰⁸ Adolf Hitler, zitiert aus Drewniak, 1983, S. 169. Das nationalsozialistische Zerrbild machte aus Goethe kurzerhand einen „Judenhasser“. Sicherlich stand Goethe der Gleichberechtigung von Juden skeptisch gegenüber. Tatsächlich hatte er auch Vorbehalte gegen liberale Regierungsformen. Allerdings wurden diese Vorstellungen aus dem historischen Kontext gerissen und für den Nationalsozialismus instrumentalisiert. Goethes geflügelte Worte „man erziehe die Knaben zu Dienern am Staate, die Mädchen zu Müttern, so wird es überall wohl stehen“, galten als Beweis für Goethes nationalsozialistische Einstellung. (vgl. Drewniak, 1983, S. 169 ff)

Auch Goebbels „befreite“ Friedrich von Schiller vom „Vorwurf“ ein liberaler Humanist: „Hätte Schiller in dieser Zeit gelebt, er wäre zweifellos der große dichterische Vorkämpfer unserer Revolution gewesen.“ (Goebbels, 1962, Kapitel „Zigeunerblut“, S. 189) Konrad Düssel beschreibt in seiner Analyse der nationalsozialistischen Theaterpolitik die Uminterpretation zweier Dramen von Schiller. Die Rolle des Juden Moritz Spiegelberg, aus dem Stück „Die Räuber“, wurde von den Nationalsozialisten so angelegt, daß sie als Synonym für Verbrechen, orientalische Faulheit und feigen Mordtrieb aus Instinkt der jüdischen Rasse stand. „Die Räuber galten als Schillers Bekenntnis zum autoritären Staat. Die propagandistische Intension, antienglische Hetze, die sich mit dem Stück „Maria Stuart“ verband, pflegte man besonders während des Krieges. Ließ sich doch die „böse“ englische Königin Elisabeth nur aus purer Eifersucht zu einem Mord hinreißen. (vgl. Drewniak, 1983, S. 171 ff)

¹⁰⁹ Die Hauptrolle des Mohren, in dem Drama „Othello“ besetzte man mit einem blonden, blauäugigen Arier. Der Rassismus machte auch nicht vor einem maurischen Feldherren halt, der im Dienste Venedigs kämpfte. Schließlich wurden Kulturpolitiker auch nicht müde, dem dänischen Prinzen Hamlet die richtige nationalsozialistische Gesinnung angeeignet zu lassen. „Hamlet ist weder Engländer noch Däne, er ist der germanische, wir dürfen sagen deutsche Denker, Dichter, Träumer und in jedem Sinne Kämpfer.“ (zitiert aus Drewniak, 1983, S. 247)

¹¹⁰ Heiber, 1962, S.189

¹¹¹ Zu den Inhalten der nationalsozialistischen Theaterstücke siehe auch die Ausführungen von Uwe-Karsten Ketelsen, 1992. Zum „Blut-und-Boden-Drama“ S.218-222, zum „Welt- und Bürgerkriegsdrama“ S. 222-224 und zur Problematik einer „völkisch-heroischen Dramaturgie“ S. 225 ff

zu allgemeinen Fragen der Zeit erhoben, und die eigene partikuläre Geschichte zur Tendenz der Geschichte überhaupt erweiterten.¹¹² Das Goebbels-Motto „Heroische Sachlichkeit“ und „stählerne Romantik“ wurde zum Dogma.¹¹³ Der Einzelne galt als „wertlos“, wohingegen die „Volksgemeinschaft“ den Einzelnen zu einem „wertvollen“ Ganzen verband. Das Theater als Institution der nationalsozialistischen Lebensorientierung propagierte „soldatischen Heroismus“ - nach dem Vorbild des „Frontkämpfertums“ des ersten Weltkrieges. Der Kampf galt nicht nur als das genuine Wesen „des Deutschen“, sondern auch als Schlüssel zur Installierung der bis dahin nicht vorhandenen „deutschen Volksgemeinschaft“. Unter Verwendung eines pervertierten Katharsis-Konzeptes bedeutet dies:

„Der letzte, der höchste Sinn des Theaters ist die Erlösung vom Ich, die Lösung aus der Gefangenschaft der eigenen Enge und der eigenen Ängste und die Hineinlösung in das All, in die `Alle`, in die Gemeinschaft. Durch das Spiel vollzieht sich diese Befreiung vom eigenen Schmerz.“¹¹⁴

Das Theatererlebnis scheint also offenbar eine als verloren geltende „Beziehung zum Volk“ wiederherstellen zu wollen, indem seine Inhalte vom Volk kommen und im Verlauf der Inszenierung „symbolisch“ erhöht werden. Wobei allerdings das, was vom Volke zu kommen hat, von den Nationalsozialisten nicht konkret definiert wird.¹¹⁵

Vielleicht ist diese Unklarheit der eigentliche Grund, weswegen selbst die Kulturpolitiker des III. Reiches eingestehen mußten, daß die nationalsozialistische Dramenproduktion nicht den gewünschten Erfolg aufwies. Neben Preisausschreiben¹¹⁶ zur Entdeckung bisher verkannter „nationalsozialistischer Genies“ wurden Auftragsarbeiten vergeben. Zwar füllten sich die Spielpläne seit der Machtergreifung mit neuen nationalsozialistischen Stücken - auch in Regensburg - allerdings konnten selbst die Nationalsozialisten nicht verleugnen, daß die Dramenliteratur dadurch keineswegs Bereicherung erfuhr.¹¹⁷

¹¹² Ketelsen, 1992, S. 220.

¹¹³ „Der Heroismus, den wir heute auf den Straßen sehen, ist ein anderer als der bürgerliche. Mit der neuen Sachlichkeit, die unsere nationale Bewegung erfüllt, sagt sie nicht mehr: es ist süß zu sterben, sondern sie sagt: das Sterben ist bitter, aber wenn es nötig ist, nehmen wir es auf uns. ... der Nationalsozialismus ... hat die Furcht vor dem Tode verlernt, um die Ehrfurcht vor dem Tode wieder zu lernen. Das wirkte sich aus in einer wunderbaren stählernen Romantik, in einem großen Pathos ohne rührselige Sentimentalität. Dieses Pathos bringt die wunderbarste Tugend der revolutionären Idee zum Ausdruck, die jetzt Staatsprinzip geworden ist, die Tugend der Gemeinsamkeit.“ (Goebbels, Rede vor den Theaterleitern 1933, S. 34, 35)

¹¹⁴ Kurz, Werner, „Die Überwindung des Ich“. Zitiert aus: Dussel, Konrad, 1988, S. 117

¹¹⁵ vgl. Salb, 1993, S. 247

¹¹⁶ Als Beispiel sei hier der Ende 1933 ausgetragene Wettbewerb „Dietrich-Eckart-Preisausschreiben für deutsche Dramen“ erwähnt. Im Einverständnis mit dem Reichsministerium wurde er vom Philipp-Reclam-Verlag ausgeschrieben, und endete in einem Fiasko. Von den 800 eingesandten Dramen entsprach keines den Anforderungen der Jury, in die unter anderen auch Reichsdramaturg Schlösser berufen war. Das einzig erfreuliche derartiger Veranstaltungen sahen die Nationalsozialisten in der regen Beteiligung. Immerhin ließ sich doch heftiges Interesse am Theater feststellen. (vgl. Drewniak, 1983, S. 211)

¹¹⁷ „Es ist ein offenes Geheimnis: Trotz zahlenmäßig keineswegs geringer Produktion klagen unsere Bühnen über den Mangel an wirklich guten, brauchbaren Stücken. Die Ausbeute der verantwortlichen Dramaturgen und Intendanten aus ihrer

Schließlich sollten (VI) UNTERHALTUNGSSTÜCKE dem deutschen Volk Zerstreuung bieten. Schon 1933 bemerkte Joseph Goebbels in seiner Rede vor den Theaterleitern:

*„Selbstverständlich wollen wir nicht die leichten Darbietungen, mit denen das Theater unserem Volk nach schweren Arbeitstagen Unterhaltung schafft, für eine Sünde halten. Die Theater werden nicht nur Gesinnung machen, sondern auch Unterhaltung pflegen, damit die Menschen nicht in Not und Bedrängnis zusammenbrechen.“*¹¹⁸

Sicherlich strebten die nationalsozialistischen Kulturpolitiker danach über die Bühne ihre Geisteshaltung zu transportieren. Allerdings setzte sich gegen die Tempelhaltung ein unübersehbarer Pragmatismus durch. Neben dem als „heilig“ geltenden und Ideologie verbreitenden „deutschen Drama“, sollten „leichtere“ Werke Entspannung bringen. Es handelte sich um unverbindliche, biedere und meist seichte Routinestücke ohne eigentlichen Aussagewert.¹¹⁹ Sie vermittelten unter anderem eine volkstümlich-bäuerische Deftigkeit, und die Teilhabe des einfachen Mannes an einer verklärten „großen“ Welt der Oberklasse.¹²⁰ Joseph Goebbels, dessen Interesse im allgemeinen eher der Stimmung im Volke galt als der Lehre *„... hielt im Theater wie überall sonst, solche Atempausen für notwendig, damit aus seiner Propaganda „keine nervtötende Berieselung“ wurde.“*¹²¹

Auswirkungen auf das Musiktheater

Auch der Musiktheaterspielplan unterlag den oben genannten Kriterien. Man sprach sich gegen ein Internationales Repertoire aus, der Spielplan hatte „deutsche Musik“ zu repräsentieren.

„Es ist eine alte Tatsache, daß die Musik international ist, wenn man damit die zu Recht bestehende Meinung verknüpft, daß das Material, womit sie gestaltet, nämlich der Ton, bei allen Völkern dasselbe ist. ...Seitdem jedoch das Wort international jenen Begriff der Haltlosigkeit der liberalistischen Weltanschauung in sich verkörpert, hat die These, die Musik ist international, eine ganz andere Auslegung

täglichen mühseligen Prüfungsarbeit sei leider eine bedauerlich geringe. Die große Mehrzahl der überhaupt zur Wahl möglichen Werke, sei zwar gut gemeint, aber der Wille sei doch Stärker als das Können, ...“ (Walter Stang. Zitiert aus Drewniak, 1983, S. 212)

¹¹⁸ Rede des Propagandaministers Joseph Goebbels vor den Theaterleitern am 08. Mai 1933. In: Das Deutsche Drama in Geschichte und Gegenwart . 5Jg. Hg. von Richard Elsner. Berlin, S. 36

¹¹⁹ vgl. Heiber, 1962, S. 190

¹²⁰ vgl. Wardetzky, 1983, S. 18

¹²¹ Heiber, 1962, S. 190

*erfahren, nämlich eben liberalistisch: die Musik ist heimatlos, nicht genährt am Boden des Volkstums.*¹²²

Es galt das zeitgenössische Musikleben der Weimarer Republik von aller Experimentierfreudigkeit zu „reinigen“. Die Kulturpolitiker traten den Kampf an gegen alles, was unter dem Begriff der „Neuen Sachlichkeit“ bzw. der „Neuen Musik“¹²³ komponiert wurde, und selbstverständlich gegen alle jüdischen bzw. halb-jüdischen Komponisten sowie Librettisten. Alles Moderne erschien den Nationalsozialisten geradezu „krank“.

*„Denn für diese Leute bestand die Musik überhaupt aus nichts weiterem als aus abstrakten Tonmaterial und eben rationell-mechanischer Konstruktion....Der Kern dieser sogenannten Musik bestand denn aus nichts,... als einer abstrakten, mißtönigen Gaukelei mit Schwingungsverhältnissen.“*¹²⁴

„Deutsche Musik“ transportierte statt dessen „Wohlklang“ und das Gefühl für die „deutsche Volksgemeinschaft“.

*„Wir haben uns jetzt in Deutschland befreit von jenem überall in Europa umgehenden Kulturverfallsprodukt, das unter dem Namen „Neue Musik“ der arteigenen, volkseigentümlichen Kunstmusik am Leben fraß Daß diese „Neue Musik“ ihrem Geiste und Wesen nach nicht nur deshalb unvolkstümlich sein mußte, weil sie jedes natürliche Bedürfnis nach Wohllaut und Schönheit, Sinn und Verstand durchaus unbefriedigt ließ, sondern vielmehr noch deshalb, weil sie wissentlich und absichtlich jede Bezogenheit auf gesundes Fühlen und Wollen, wie es in einem starken, selbstbewußten Volke lebt, verachtet....“*¹²⁵

Der „Rosenberg-Kreis“ propagierte die Verdrängung des Gefühls als maßgebende ästhetische Urteilskraft. Das ist nicht eigentlich ein Widerspruch: das, was von den zeitgenössischen Komponisten unter anderem geboten wurde, war nicht unbedingt geeignet das „gesunde Volksempfinden“ zu fördern. Die Vermittlung von Gefühlen und deren individuelle Wirkung beim Zuschauer löste durchaus nicht immer nur heroische Freude aus. Insofern richtete sich die Kulturpolitik gegen Musik, die ungeeignet schien die „deutsche Volksgemeinschaft“ zu fördern.¹²⁶ Es kam also nicht auf Gefühllosigkeit an, sondern auf das „richtige“ Gefühl:

¹²² Brockt, 1934, S.274

¹²³ Das Musikleben der Weimarer Republik ist ausführlich dargestellt in: Jost Hermand und Frank Trommler, Kultur der Weimarer Republik, Frankfurt a/M, 1989, Kapitel „Musik“, S. 299-352

¹²⁴ Gräner, 1933, S.91

¹²⁵ Abendroth, 1934, S.413

¹²⁶ vgl. Dussel, 1988, S. 110 ff

„...Wir wollen den Ausdruck „Heimatgefühl“ weit tiefer in seiner Bedeutung gefaßt wissen, als er gemeinhin besagt. Er soll nicht nur eine einfache regional-geographische Ortsbestimmung oder ein damit verbundenes lokal-patriotisches oder überhaupt nationales Zugehörigkeitsgefühl ausdrücken, wir meinen vielmehr damit die blut- und rassengemäße Verbundenheit mit einem Raum, indem sich eine bestimmte selbständige Kultur in einem bestimmten Lebensrythmus selbstschöpferisch entwickelt. Es ist daher unwichtig für das Heimatgefühl, ob Beethoven oder Brahms da und dort in ihrer Musik auf dem Volksliede fußen, ebenso wie es unwichtig ist, ob sich bei Schubert oder Schumann hin und wieder fremde Einflüsse zeigen. Wichtig ist, daß bei diesen Musikern das Heimatgebundene, das Arteigene, auf einem bestimmten Lebensraum gewachsene, Träger der Gestaltung wird. Diesem Heimatgefühl läßt sich mit wissenschaftlichen Kriterien oder Analysen nicht beikommen. Es ist irrational, unmeßbar, es ist letzten Endes gottgegeben und kann daher nur erfüllt und nicht verstandesmäßig begriffen werden. Und daher muß man immer wieder bei unseren Meistern in die Tiefe steigen und sie belauschen, und wir werden finden, wir sind ihnen blutsverwandt.“¹²⁷

Das „Heimatgefühl“ durfte dabei durchaus von vergnüglichen Werken transportiert werden. Der Unterhaltungsaspekt spielte auch im Musiktheater eine nicht unwesentliche Rolle. Adolf Hitler bemerkte schon in seiner Schlußansprache beim Parteitag in Nürnberg 1933, daß die Freude an einer „gute Operette“ den Weg ebne zum Verständnis der „großen Oper“.¹²⁸ Diese Annahme findet sich 1934 in den „Richtlinien für die Musikarbeit der NS-Kulturgemeinde“ wieder:

„... Die Menschen, die wir für Musik erfassen wollen, sind in der Hauptsache Volksgenossen, die tagsüber in harter Arbeit stehen und körperlich aufs höchste angespannt sind. Diese können am Abend nicht mit „schwerer Kost“ überfüttert werden, die sie doch nicht verstehen können. Wenn sie schon an die Musik herangeführt werden sollen, dann nur mit Werken, die ihnen eine gewisse Entspannung gewähren. ... Damit ist nicht gesagt, daß wir uns einseitig auf die unproblematische Musik festlegen. Wir betrachten sie vielmehr nur als Ausgangspunkt unserer Arbeit, weil der unverbildete Mensch durch sinnvolle Erziehung mittels einer entsprechenden Programmgestaltung ganz von selbst die Vorbedingungen zum allmählichen Verständnis einer höher organisierten Musik empfängt.“¹²⁹

4.3. Untersuchungszeitraum

¹²⁷ Brockt, 1934, S.276

¹²⁸ vgl. Wardetzky, 1983, S.18

¹²⁹ Mitteilung der NS-Kulturgemeinde, 1934, S. 933

Um den Vergleich zwischen Weimarer Republik und Nationalsozialismus anstellen zu können wird der gesamte Untersuchungszeitraum in zwei Hauptperioden unterteilt. Folgende Zusammenfassung bietet sich unter Berücksichtigung der historischen Ereignisse an:

1918/1919 bis 1932/1933 (Weimarer Republik bis zur Machtergreifung Hitlers)

1933/1934 bis 1943/1944 (Nationalsozialismus bis Ende des zweiten Weltkrieg).

Das die Machtergreifung schon in die Spielzeit 1932/1933 fällt dürfte das Ergebnis nicht verfälschen. Es ist unwahrscheinlich, daß Änderungen im Spielplan noch in der selben Saison eingetreten sind. Der dafür anzusetzende technische und personelle Aufwand dürfte viel zu groß gewesen sein, als daß sich innerhalb zwei oder drei Monate grundlegende Änderungen durchführen ließen.

Um die Ergebnisse zu präzisieren wird bei der Betrachtung einzelner Dramatiker und ihrer Werke der Vergleichszeitraum um die Periode

1933/1934 bis 1938/1939 (III. Reich bis zum Ausbruch des zweiten Weltkrieg)

erweitert. Diese Einteilung erfolgt allerdings auch mit der Absicht ein den realen gesellschaftlichen Verhältnissen entsprechendes Bild des Theatergeschehens zu zeichnen. Denn allzu häufig folgen im allgemeinen die Aussagen über das Theater der zwanziger und dreißiger Jahre einer Traditionslinie in der vornehmlich Werke des Expressionismus und der linkspolitischen Ideologien ihren festen Platz finden. Dies dürfte mit den tatsächlichen historischen Verhältnissen nicht im Einklang stehen.

4.4. Gattungen

Der Analyse stehen folgende Daten zur Verfügung: 523 Werke des Sprechtheaters mit insgesamt 2948 Aufführungen, 217 Operetten mit insgesamt 3029 Aufführungen und 87 Opern mit insgesamt 899 Aufführungen. Um sich einen besseren Überblick über das Repertoire zu verschaffen ist eine speziellere Gattungszuweisung notwendig. Dies gestaltet sich zum Teil recht problematisch, da ein und das selbe Werke bei Wiederaufnahmen nicht immer gleich bezeichnet wurden bzw. überhaupt keine Gattungsnennung vorhanden ist. Die für die Arbeit vorliegende Einteilung erfolgte daher unter Zuhilfenahme anerkannter Fachlexika:¹³⁰

¹³⁰ vgl. dtv-Lexikon: Band 16, Stichwort: Schauspiel; Band 18, Stichwort: Tragödie; Band 10, Stichwort: Komödie; Band 13, Stichwort: Oper, Operette; Band 17, Stichwort: Singspiel; Band 19, Stichwort: Volksstück; Zudem die in der Bibliographie genannten Lexika

Gattung: TRAUERSPIEL (T):

Das Trauerspiel gestaltet einen unvermeidbaren und unausgleichbaren Konflikt zwischen hoch gestellten Persönlichkeiten und/oder Göttern, der mit dem Tod des Helden endet. Seit dem 18. Jahrhundert ist die Beschränkung auf hohe Standespersonen aufgegeben worden.

Zuordnung: Tragödie, Trauerspiel, bürgerliches Trauerspiel.

Gattung: SCHAUSPIEL (S)

Das Schauspiel hat, bei ernster Grundstimmung, einen positiven Ausgang des Konfliktes. Die Tragikomödie verbindet tragische wie komische Elemente und hat einen glücklichen Ausgang. Das Volksstück ist ein Drama zumeist gefühlvoller, derber (bäuerlich), heiterer Art. Besonders in München und Wien gepflegt und für ein städtisches Volkstheater konzipiert.

Zuordnung: Schauspiel, Drama, Volksstück, Tragikomödie, dramatisches Gedicht.

Gattung: LUSTSPIEL (L):

Das Lustspiel zeigt komische Situationen, die humorvoll und unter ironisch-satirischer Entlarvung der menschlichen Schwächen glücklich aufgelöst werden. Ihre „derben“ Unterarten sind Burleske, Posse, Farce, Schwank.

Zuordnung: Komödie, Lustspiel, Schwank, Posse, Farce, Burleske

Gattung: OPERETTE (Ot):

Die Operette („kleine Oper“) entstand als Parodie auf die ernsten Opern. Das Singspiel ist als volkstümliche Form der komischen Oper und der Operette entstanden. Die Grenzen zur Oper sind häufig fließend, da hier nicht wie beim Sprechtheater anhand der Lösung der dramatischen Handlung eine Gattungszuweisung erfolgen kann.

Zuordnung: Operette, Singspiel, Schauspiel bzw. Volksstück mit Gesang

Gattung: OPER (Op):

Die Oper ist ein musikalisches Bühnenstück, mit Gesang, Orchester und ev. Tanz. Aus ihr lassen sich ableiten: „ernste“ Opern (musikal. Tragödie) und „komische“ Opern.

Zuordnung: Oper, komische Oper, ernste Oper

Die als „sonstige Veranstaltung“ (V) gekennzeichneten Aufführungen bleiben in der Untersuchung unberücksichtigt. Darunter fallen Symphoniekonzerte, Kammerkonzerte, Liederabende, potpourriartige „Bunte Abende“ und „Werbeveranstaltungen“ (zum Besuch des Theaters, Vorstellung neuer Kräfte). Sodann bleiben ebenfalls unberücksichtigt Kindertheater (K), Tanzveranstaltungen und Ballett (B). In der Zusammenstellung der Spielpläne nach Jahren (siehe Anhang) sind sie allerdings der Vollständigkeit halber enthalten. Schließlich sind auch die vom Regensburger Stadttheater gegebenen Gastspiele in anderen Orten nicht Gegenstand der Untersuchung. Dagegen sind die in Regensburg von anderen Bühnen gegebenen Gastspiele in dem statistischen Datenmaterial enthalten.

4.5. Kategorisierung

Die Einteilung der Dramatiker und Komponisten in Kategorien erfolgte auf Grund ihrer künstlerischen Bedeutung und/oder rekonstruierbarer politischer Haltung. So soll ein möglichst breites Datenspektrum zur Verfügung stehen, um die jeweils spezifischen Besonderheiten hinsichtlich der Werkauswahl in den zwei bzw. drei Perioden herausarbeiten zu können.¹³¹ Folgende Kategorien wurden herausgearbeitet:

Für das Sprechtheater:

- Klassiker (K)
- Naturalisten (N)
- Autoren der literarischen Moderne (LM)
- Autoren der politischen Linken (LI)
- Autoren der politischen Rechten (RE)
- Gebrauchsdramatiker (G)

Für das Musiktheater:

- Klassiker, Hauptwerk bis 1800 (K)
- Komponisten Hauptwerk 1800-1900 (19.Jh.)
- Komponisten Hauptwerk 1900-1930 (WR)
- Komponisten Hauptwerk 1930-1945 (Z)

Die Autorenuweisung werden in der Reihenfolge ihrer Bearbeitung definiert.

¹³¹ Die Kategorisierung erfolgte aufgrund der Arbeiten von Thomas Salb, Konrad Dussel, Boguslaw Drewniak, Uwe-Karl Ketelsen, Bruno Fischli, Erwin Breßlein, und Günther Rühle. Zur Einteilung der „Gebrauchsdramatik“ diente zudem auch das Dramenlexikon von Wilhelm Allgayer. Desweiteren wurde der „Spielplan“ von Georg Hensel verwendet, sowie die weiteren in der Bibliographie genannten Werke und Lexika.

Den einzelnen Werken wurde soweit möglich das Uraufführungsdatum zugeordnet. Dies war notwendig, um die Werkzuweisungen zu präzisieren. Gerade auch in den Kategorien „Gebrauchsdramatik“ sind auf diese Weise zumindest Rückschlüsse auf den gesellschaftlichen Hintergrund, vor dem das Werk entstanden ist, zulässig.

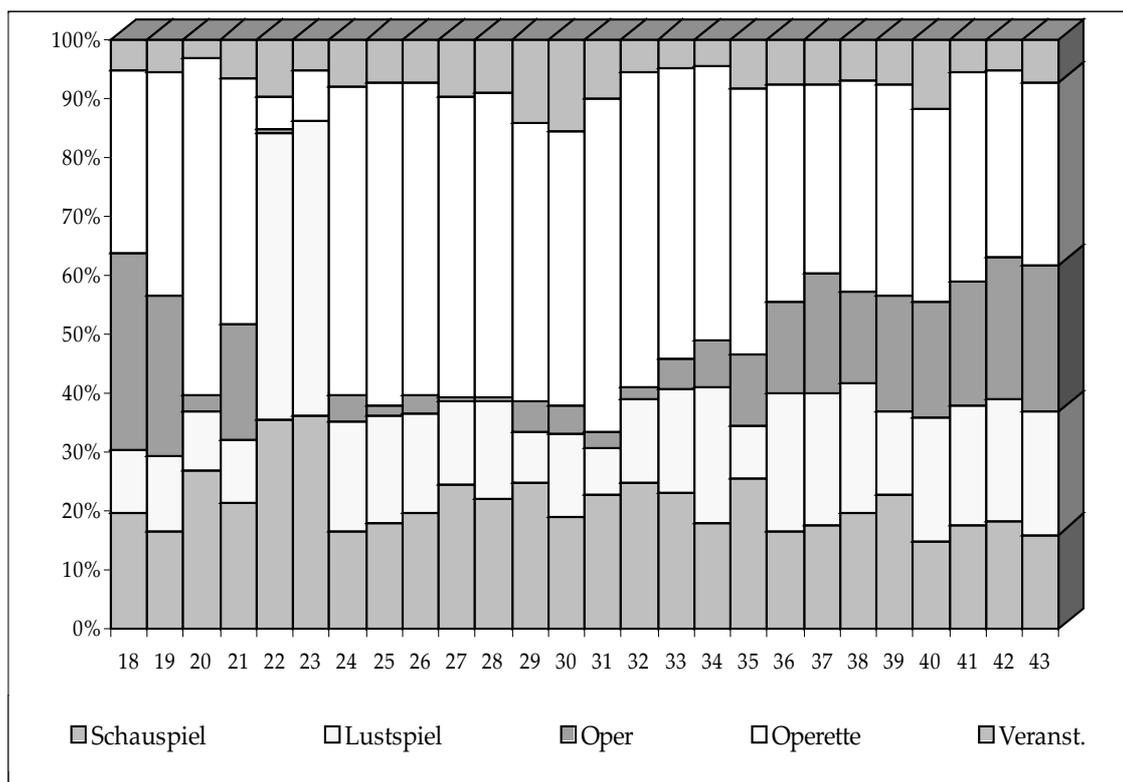
5. Die Strukturanalyse

5.1. Das Gesamtrepertoire

5.1.1. Aufführungshäufigkeiten des Sprech- und Musiktheaters

Die Graphik 1 zeigt die Aufführungshäufigkeiten¹³² der Genre Sprech- und Musiktheater¹³³. Die Betrachtung des Gesamtrepertoires der Jahre 1918-1944 vermittelt ein relativ gleichbleibendes Bild. Einmal abgesehen von den Jahrgängen 1922/1923 und 1923/1924 sind die einzelnen Spielpläne vom Musiktheater beherrscht.

Graphik 1: Aufführungshäufigkeiten des Sprech- und Musiktheaters am Gesamtrepertoire 1918-1944 (%)



¹³² Neben dem Begriff Aufführungshäufigkeit, wird in der Arbeit der Begriff Aufführungsfrequenz verwendet. Beide Begriffe meinen die Häufigkeit der Aufführungen eines Werkes bzw. eines Autors im angegebenen Zeitraum.

¹³³ Die Gattungen Trauerspiel und Schauspiel wurden in Graphik 1 zusammengefasst, da es hier zunächst nur um die Verteilung „ernster“ bzw. „heiterer“ Aufführungen geht. Das heißt die „ernste“ Gattung Schauspiel des Sprechtheaters wird der „ernsten“ Gattung Oper des Musiktheaters gegenübergestellt. Genauso verhält es sich mit Lustspiel und Operette. Die Aufführungshäufigkeit des Trauerspiels zeigt Graphik 3.

Sein Anteil liegt bei durchschnittlich 52% der Gesamtauführungen pro Saison, dagegen das Sprechtheater nur bei durchschnittlich 40%. Die signifikant andere Verteilung der Jahre 1922/1923 und 23/24 ergibt sich, da die Regensburger Musiktheaterabteilung in Folge finanzieller Schwierigkeiten geschlossen werden mußte.

Der Anteil an Opern wurde über Gastspiele (insbesondere Münchner Opernhaus bzw. Münchner Lustspiel und Operettenbühne) abgedeckt. Im Bereich des Musiktheaters fällt der hohe Anteil der Operette auf. Sie stellt durchschnittlich 41% des jährlichen Repertoires, im Gegensatz zur Oper, die nur mit 11% vertreten ist. Signifikant an den Operettenaufführungen ist jedoch, daß sie bis zur Spielsaison 1935/1936 regelmäßig bei rund 48% liegen, während ihr Anteil ab 1936/1937 auf etwa 34% sinkt. Dies läßt sich damit erklären, daß der überwiegende Teil der Operettenkomponisten und Librettisten Juden waren, die nach der Machtergreifung bis auf wenige Ausnahmen aus dem Spielplan gestrichen wurden. Parallel dazu nehmen die Opernaufführungen zu. Während sie zunächst bei etwa rund 5% liegen, steigt die Aufführungsfrequenz ab 1935/1936 sprunghaft auf etwa 20%. Der Anstieg ist wahrscheinlich auf die Aktivitäten Otto Schottenheims zurückzuführen.

Wertetabelle zu Graphik 1 in absoluten Zahlen und in Prozent

	Schausp.	Lustsp.	Oper	Operet.	so. Vera.	Gesamt	Schausp.	Lustsp.	Oper	Operet.	so. Vera.
18-19	52	29	89	83	13	266	20%	11%	33%	31%	5%
19-20	51	39	84	118	16	308	17%	13%	27%	38%	5%
20-21	78	29	8	166	9	290	27%	10%	3%	57%	3%
21-22	65	33	60	128	19	305	21%	11%	20%	42%	6%
22-23	89	121	2	13	24	249	36%	49%	1%	5%	10%
23-24	91	127	0	21	13	252	36%	50%	0%	8%	5%
24-25	44	49	12	139	21	265	17%	18%	5%	52%	8%
25-26	48	49	5	147	19	268	18%	18%	2%	55%	7%
26-27	53	45	8	143	19	268	20%	17%	3%	53%	7%
27-28	69	40	2	145	27	283	24%	14%	1%	51%	10%
28-29	60	45	2	141	24	272	22%	17%	1%	52%	9%
29-30	73	25	16	139	41	294	25%	9%	5%	47%	14%
30-31	55	40	14	134	44	287	19%	14%	5%	47%	15%
31-32	65	23	8	162	28	286	23%	8%	3%	57%	10%
32-33	67	38	6	144	14	269	25%	14%	2%	54%	5%
33-34	61	47	14	131	12	265	23%	18%	5%	49%	5%
34-35	45	57	20	116	11	249	18%	23%	8%	47%	4%
35-36	62	22	29	109	20	242	26%	9%	12%	45%	8%
36-37	42	60	39	94	19	254	17%	24%	15%	37%	7%
37-38	41	52	48	75	17	233	18%	22%	21%	32%	7%
38-39	53	59	42	97	18	269	20%	22%	16%	36%	7%
39-40	66	40	57	104	21	288	23%	14%	20%	36%	7%
40-41	46	64	61	100	36	307	15%	21%	20%	33%	12%
41-42	65	75	79	131	20	370	18%	20%	21%	35%	5%
42-43	71	80	94	124	19	388	18%	21%	24%	32%	5%
43-44	64	84	100	125	29	402	16%	21%	25%	31%	7%
Mittelwert	61	53	35	117	21	286	21%	19%	11%	41%	7%

Im Bereich des Sprechtheaters herrscht ein relativ ausgewogenes Verhältnis zwischen dem Lustspiel (Aufführungshäufigkeit durchschnittlich 19%) und dem Schauspiel (Aufführungshäufigkeit durchschnittlich 21%). In den Jahren 1922/1923 und 1923/1924 tritt an die Stelle der Operette das Lustspiel. Offensichtlich sollte der Unterhaltungscharakter der Operette ersetzt werden.

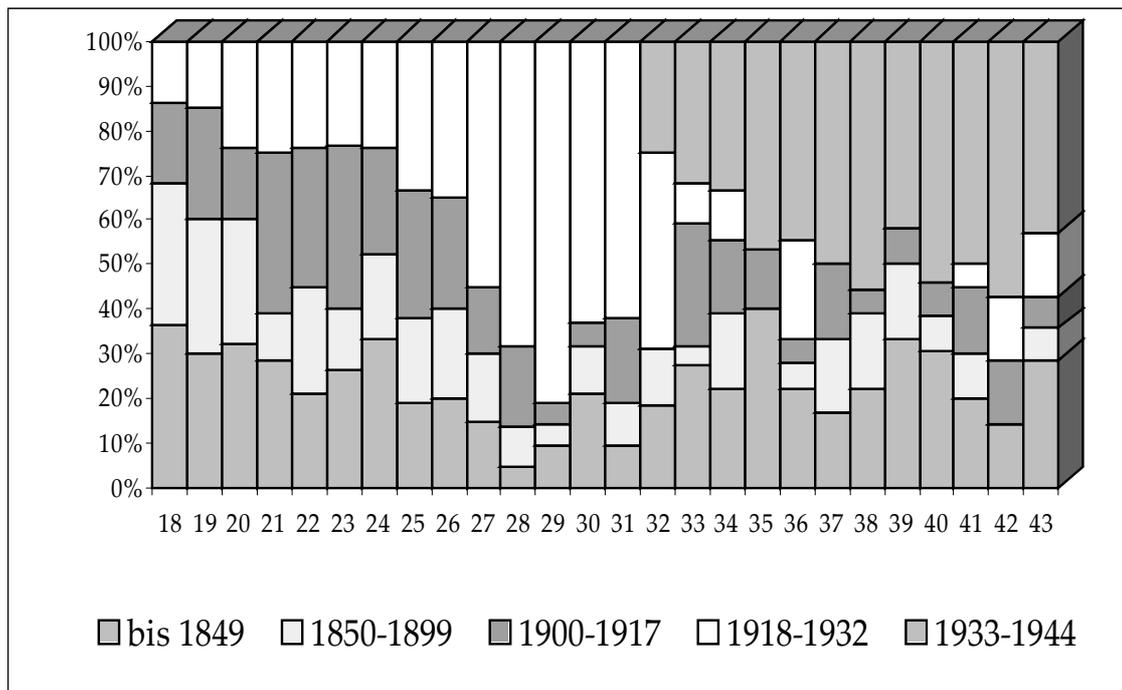
Die Anzahl der gesamten Aufführungen liegt im Untersuchungszeitraum durchschnittlich bei 286 pro Spielsaison. Während der Weimarer Republik weicht die Frequenz nur im Jahr 1919/1920 mit 308 Aufführungen ab. Im III. Reich steigen die Aufführungen nach Ausbruch des zweiten Weltkrieges: 1940/1941 auf 307, 1941/1942 auf 370, 1942/1943 auf 388 und schließlich im Jahr 1943/1944 sogar auf 402.

Generell läßt sich zunächst jedoch keine signifikante Änderung in der Repertoirezusammenstellung nach der nationalsozialistischen Machtergreifung im Vergleich zur Weimarer Republik erkennen. Die Zahlen über den Anteil der Genre Sprech- bzw. Musiktheater zeigen zunächst auch nur einen groben Überblick über das Regensburger Repertoire. Rückschlüsse auf die sich möglicherweise abzeichnenden Tendenzen zu einer Gleichschaltung der Bühne können daraus noch nicht gezogen werden. Der Überblick gibt kein ausreichend detailliertes Bild von den jeweiligen Schwerpunkten innerhalb einer Gattung, und damit über die Durchsetzung der aufgestellten Kriterien für die Repertoirezusammenstellung nach 1933. Das ermöglicht erst die Analyse der Aufführungshäufigkeiten einzelner Kategorien innerhalb der Gattungen.

5.1.2. Aktualität und Zeitgeist der Repertoires

Aussagen über die Inhalte der zur Aufführung gelangten Werke zu treffen ist im Rahmen der Strukturanalyse nicht möglich. Dennoch läßt sich anhand der Uraufführungsdaten eine vorsichtige „Standortbestimmung“ durchführen, da die Uraufführung zumindest Auskunft über den jeweiligen „Zeitgeist“ gibt, in der das Drama bzw. die Operette oder Oper erstmals inszeniert worden ist.

Graphik 2: Anteil der Werke nach Entstehungsjahr (%)



Graphik 2 zeigt in diesem Zusammenhang die Aufführungsfrequenzen der Werke entsprechend ihrer Uraufführung. Bis einschließlich dem Spieljahr 1926/1927 ist das Bild der Repertoirezusammensetzung relativ ausgewogen. Ab 1927/1928 trifft das nicht mehr zu. Der Anteil der Werke, die bis 1849 uraufgeführt wurden, sinkt auf rund 12% und erreicht erst ab der Spielzeit 1932/1933 wieder den Durchschnitt von 23%. Die sich ergebende Lücke, wird offensichtlich durch zeitgenössische Werke (Uraufführung 1918-1932) aufgefüllt. Über die Inhalte der Dramen läßt sich allgemein nichts sagen. Auch hier ist der Blick in die Kategorisierung notwendig, da die verschiedenen politischen Strömungen der zwanziger und dreißiger Jahre auch in den Bühnenstücken Ausdruck fanden. Für die Operette entspricht diese Entwicklung allerdings den Erwartungen. Gerade in der Weimarer Republik erlebte diese Gattung ihren absoluten Höhepunkt. Insofern kann das Repertoire des Regensburger Stadttheaters durchaus als modern, dem Zeitgeist entsprechend, eingestuft werden.

Wertetabelle zu Graphik 2 in absoluten Zahlen und in Prozent

	bis 1849	1850 bis 1899	1900 bis 1917	1918 bis 1932	1933 bis 1944	Gesamt	bis 1849	1850 bis 1899	1900 bis 1917	1918 bis 1932	1933 bis 1944
18-19	8	7	4	3	0	22	36%	32%	18%	14%	0%
19-20	6	6	5	3	0	20	30%	30%	25%	15%	0%
20-21	8	7	4	6	0	25	32%	28%	16%	24%	0%
21-22	8	3	10	7	0	28	29%	11%	36%	25%	0%
22-23	8	9	12	9	0	38	21%	24%	32%	24%	0%
23-24	8	4	11	7	0	30	27%	13%	37%	23%	0%
24-25	7	4	5	5	0	21	33%	19%	24%	24%	0%
25-26	4	4	6	7	0	21	19%	19%	29%	33%	0%
26-27	4	4	5	7	0	20	20%	20%	25%	35%	0%
27-28	3	3	3	11	0	20	15%	15%	15%	55%	0%
28-29	1	2	4	15	0	22	5%	9%	18%	68%	0%
29-30	2	1	1	17	0	21	10%	5%	5%	81%	0%
30-31	4	2	1	12	0	19	21%	11%	5%	63%	0%
31-32	2	2	4	13	0	21	10%	10%	19%	62%	0%
32-33	3	2	0	7	4	16	19%	13%	0%	44%	25%
33-34	6	1	6	2	7	22	27%	5%	27%	9%	32%
34-35	4	3	3	2	6	18	22%	17%	17%	11%	33%
35-36	6	0	2	0	7	15	40%	0%	13%	0%	47%
36-37	4	1	1	4	8	18	22%	6%	6%	22%	44%
37-38	3	3	3	0	9	18	17%	17%	17%	0%	50%
38-39	4	3	1	0	10	18	22%	17%	6%	0%	56%
39-40	4	2	1	0	5	12	33%	17%	8%	0%	42%
40-41	4	1	1	0	7	13	31%	8%	8%	0%	54%
41-42	4	2	3	1	10	20	20%	10%	15%	5%	50%
42-43	3	0	3	3	12	21	14%	0%	14%	14%	57%
43-44	4	1	1	2	6	14	29%	7%	7%	14%	43%
Mittelwert	5	3	4	6	4	21	23%	14%	17%	26%	20%

Der Anteil der Werke, die ab Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1917 uraufgeführt wurden, sinkt auf rund 10% (Uraufführung 1850-1899) bzw. 11% (Uraufführung 1900-1917). Ihre durchschnittliche Aufführungsfrequenz von 28% und 27% erreichten sie nicht mehr. Möglicherweise hängt der Beliebtheitsverfall zum einen mit den Anliegen der Autoren zusammen. Es handelt sich überwiegend um Bühnenstücke des Naturalismus und der „literarischen Moderne“, die mit ihrer realistischen Darstellung sozialer und politischer Verhältnisse den allgemeinen Verdrängungstendenzen, auch schon während der Weimarer Republik, zuwider standen. Zum anderen läßt sich dieses Absinken mit dem Zurückdrängen der Operette des 19. Jahrhunderts erklären, die an Aktualität verlor. Nach der Machtergreifung setzt sich das Repertoire überwiegend aus Werken zusammen, die in den Jahren 1933-1944 uraufgeführt worden sind. Dies ist zunächst nichts ungewöhnliches. Im Gegenteil, es spricht für eine gewisse „Modernität“ des Regensburger Stadttheaters. Allerdings werden im gleichen Zeitraum Werke, die in den zwanziger und dreißiger Jahren uraufgeführt wurden, fast völlig verdrängt. Das hängt wohl damit zusammen, daß im III. Reich die Operette der Weimarer Republik verpönt war. Man versuchte sie weitgehend aus dem Spielplan zu streichen. Inwieweit die Inhalte der Dramen nicht in das Konzept der Nationalsozialisten paßten zeigt wieder erst die

Kategorie. Allerdings darf jetzt schon angenommen werden, daß es sich bei den verdrängten Bühnenstücken insbesondere um linkspolitisch orientierte Autoren gehandelt hat.

5.2. Das Sprechtheater

5.2.1. Die Gattungen des Sprechtheaters'

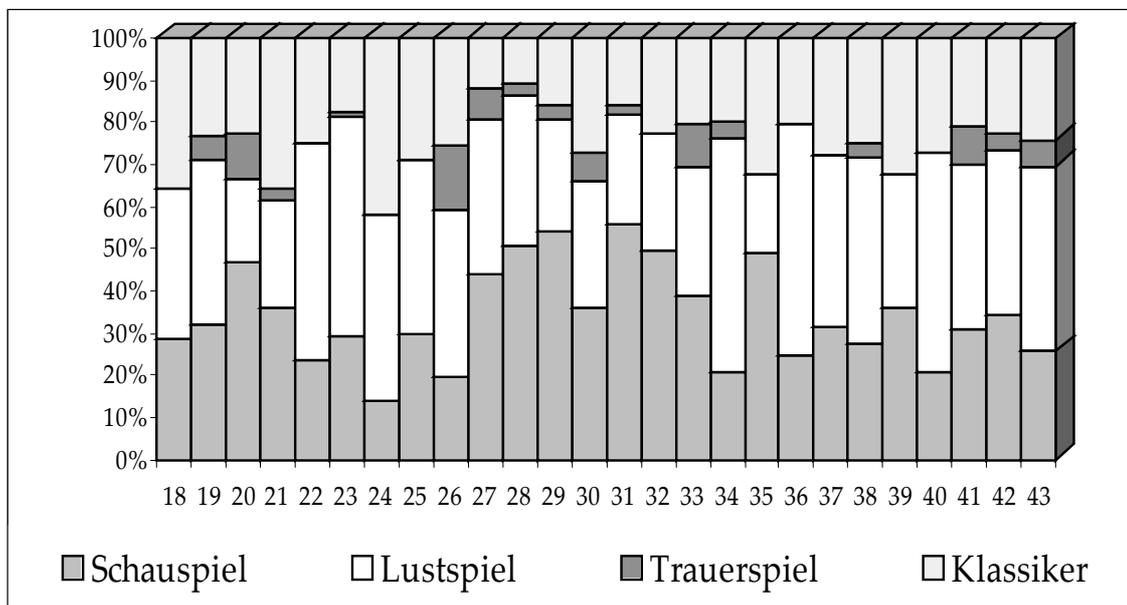
Seit der Machtergreifung 1933 finden sich in den Programmheften des Regensburger Stadttheaters immer wieder Artikel, die die nationalsozialistische Ideologie bzw. das kulturpolitische Interesse darlegen. Die folgenden Ausführungen von Wilhelm Schäfer im Programmheft Nr. 3 der Spielzeit 1935/1936 ist hierfür exemplarisch ausgewählt:

„Das Publikum ... will von der Bühne ein Erlebnis haben und der Dichter will ihm dieses Erleben verschaffen. Ein Bühnenerlebnis haben, heißt: ich will eine gespielte Handlung nicht nur anschauen als ob sie wirklich wäre, sondern ich will sie in mein eigenes Leben hineinnehmen, ich will nicht nur lachen, weinen oder unterhalten sein, sondern etwas empfangen, das mein Leben bereichert. Hinzu kommt etwas, das dem Theater seinen besonderen Rang gibt: der Einzelne sitzt nicht allein, sondern in der Menge die das Erlebnis gemeinsam haben will. ... Mit dieser Besinnung stehen wir vor dem kultischen Tor des Theaters. Denn was ist Kult anderes, als daß eine Vielheit von Menschen sich einem hingibt? Wie sehr das Bühnenerlebnis aus dem Mythos des Volkes kommt, daß wird deutlich, wenn wir es vom Dichter aus betrachten. Ihm kommt es aber nicht auf die Handlung selber, sondern auf das Sinnbild an, das damit gesetzt wird. Er gibt ein Stück Leben nicht als solches, sondern als Beispiel. Ob wir auf der Bühne Faust, Wallenstein, Penthesilea, Judith, Hero und Leander oder Florian Geyer sehen, immer sind wir in der Brandung des Lebens. Es handelt sich in der dramatischen Dichtung durchaus mehr um den Aufbruch der Natur gegen die Ideale des Wahren, Schönen und Guten, als um diese Ideale selber. Nur insoweit sie sich in den Leidenschaften bewähren, haben sie Lebensrecht auf der Bühne, wie sie nur so Lebensrecht in der Wirklichkeit haben. ... Denn wenn die Sprache das Gebilde ist, in der sich die geistige Besonderheit des Volkes entwickelt, so muß der Dichter als Sprachschöpfer im innersten Lebensraum des Volkes sein, die Leidenschaften, an denen er die Wertsetzungen im Schicksal seiner Handlungen erprobt, müssen die Leidenschaften des Volkes sein. So betrachtet stellt sich das Bühnenerlebnis als das dar, was es eigentlich ist: das Publikum wird aus der Vereinzelung, in der sich jeder einzelne mit seinem persönlichen Dasein befindet, zur Volkheit gebracht. Wenn irgendwo, dann wird im Bühnenerlebnis das Gesetz sichtbar, aus dem ein Volk lebt, sein Naturgesetz. Die Lebensräume der Menschlichkeit sind in der Volkheit gegeben. Kunstwerke wachsen allein aus dem Mythos, der seinen Lebensraum in der Volkheit hat. Eine andere Kunst als volkstümliche gibt es nicht, im Rahmen der Dichtung kann es nur ein nationales Theater geben. Das nationale Theater ist nötig, damit der einzelne im Bühnenerlebnis dem Mythos der eigenen Volkheit erfahre. Wer es bedroht, bedroht unsere Volkheit, und wer unsere Volkheit

*bedroht, der ist unser Feind, gegen den wir uns wehren müssen auf Tod und Leben!*¹³⁴

Neben dem deutlich pädagogischen Anspruch des Theaters verliert sich der Autor in „Schwärmereien“ über ein anderes, „völkisches“ Theater, welches es bislang ja nicht gegeben haben soll und welches es nun zu installieren gilt. Man könnte also annehmen, daß ab 1933 beispielsweise das Trauerspiel bei weitem häufiger als bisher aufgeführt worden ist. Auf Grund der ihm zugeordneten Handlungsstruktur - ein unlösbarer Konflikt, der unweigerlich mit dem Tod des Helden endet - scheint es geeignet, den „kultischen Mythos“ zu transportieren. Auch dem Schauspiel - ernste Grundstimmung, mit positiven Ausgang - müßte mehr Raum als bisher in den Spielplänen eingeräumt worden sein. Das Lustspiel hingegen - ironische, satirische Konfliktlösung - könnte an Bedeutung verloren haben, da es weniger geeignet scheint „heroische Sachlichkeit“ und „stählerne Romantik“ zu vermitteln.

Graphik 3: Die Gattungen des Sprechtheaters im Vergleich zum klassischen Repertoire



Der Blick auf Graphik 3 macht diese Vermutungen zunichte. Hier zeigen sich die Durchführungshäufigkeiten sämtlicher Dramen in ihrer speziellen Gattung. Die Kategorie „Klassiker“ ist in diesem Zusammenhang mit herangezogen worden, da die Nationalsozialisten den Vertretern der Weltliteratur unterstellten, daß sie die „dauernden“ Werte transportieren, auch wenn es sich um ein Lustspiel handelt. Außerdem geht die Wissen-

¹³⁴ Wilhelm Schäfer, Programmheft Nr. 3, Spielzeit 1935/1936. Archiv des Regensburger Stadttheaters. Unterstreichungen vom Original übernommen.

schaft oft genug davon aus, daß die Theater im III. Reich, in Folge seines „Notstandes“ an genehmen und zeitgenössischen Werken, überwiegend auf die Bühnenstücke der Klassiker zurückgriffen.¹³⁵ Die Graphik belegt, daß das für Regensburg nicht gilt. Man kann weder von einer Bevorzugung der Klassiker noch von einer „Flucht in die Klassik“ sprechen. Es sind zwar Schwankungen zu verzeichnen, insbesondere in den Jahren kurz vor bzw. kurz nach der Machtergreifung, im allgemeinen aber liegt der Klassikeranteil am Gesamtrepertoire relativ konstant bei rund 24%. Das gleiche Phänomen zeigt sich bei Betrachtung des Lustspiels, Schauspiels und Trauerspiels. Bei keiner dieser Gattungen zeigen sich signifikante Änderungen der Aufführungsfrequenzen im Vergleich Weimarer Republik - Nationalsozialismus. In Regensburg wurde weder das Trauerspiel noch das Schauspiel von den Theatermachern im III. Reich bevorzugt.

Wertetabelle zu Graphik 3 in absoluten Zahlen und in Prozent

	Schauspiel	Lustspiel	Trauerspiel	Klassiker	Gesamt	Schauspiel	Lustspiel	Trauerspiel	Klassiker
18-19	23	29	0	29	81	28%	36%	0%	36%
19-20	29	35	5	21	90	32%	39%	6%	23%
20-21	50	21	12	24	107	47%	20%	11%	22%
21-22	35	25	3	35	98	36%	26%	3%	36%
22-23	49	109	0	52	210	23%	52%	0%	25%
23-24	64	113	3	38	218	29%	52%	1%	17%
24-25	13	41	0	39	93	14%	44%	0%	42%
25-26	29	40	0	28	97	30%	41%	0%	29%
26-27	19	39	15	25	98	19%	40%	15%	26%
27-28	48	40	8	13	109	44%	37%	7%	12%
28-29	53	38	3	11	105	50%	36%	3%	10%
29-30	51	25	3	15	94	54%	27%	3%	16%
30-31	34	29	6	26	95	36%	31%	6%	27%
31-32	49	23	2	14	88	56%	26%	2%	16%
32-33	52	29	0	24	105	50%	28%	0%	23%
33-34	42	33	11	22	108	39%	31%	10%	20%
34-35	21	57	4	20	102	21%	56%	4%	20%
35-36	41	16	0	27	84	49%	19%	0%	32%
36-37	25	56	0	21	102	25%	55%	0%	21%
37-38	29	38	0	26	93	31%	41%	0%	28%
38-39	31	49	4	28	112	28%	44%	4%	25%
39-40	38	34	0	34	106	36%	32%	0%	32%
40-41	23	57	0	30	110	21%	52%	0%	27%
41-42	43	55	13	29	140	31%	39%	9%	21%
42-43	52	59	6	34	151	34%	39%	4%	23%
43-44	38	65	9	36	148	26%	44%	6%	24%
Mittelwert	38	44	4	27	113	34%	38%	4%	24%

5.2.2. Klassiker

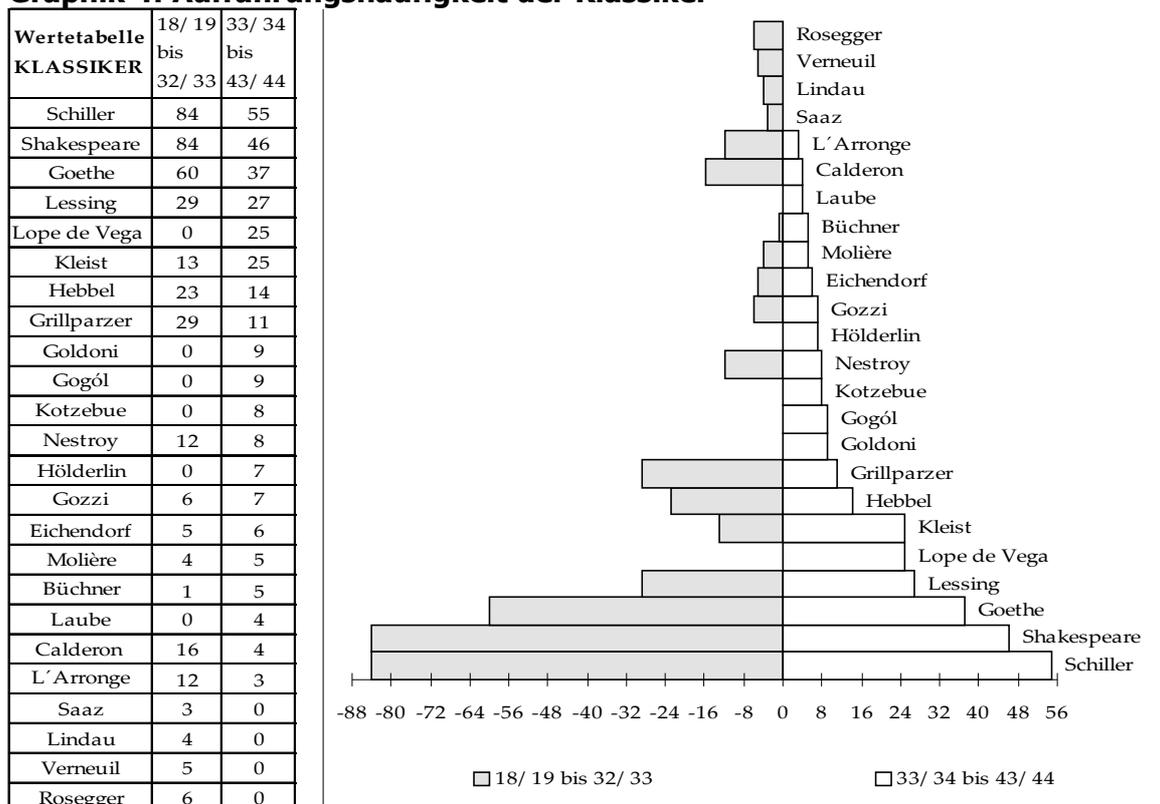
Der Begriff „Klassik“ findet seinen Ursprung in der römischen Gesellschaft. Man praktizierte eine Einteilung der Bürger nach ihrem Vermögen. Die Angehörigen der reichsten

¹³⁵ vgl. Dussel, 1988, S.280 f

Gruppe nannte man „classici“. Ab dem 2. Jahrhundert (n.Chr.) wird der Begriff auf bedeutende Schriftsteller angewandt: „scriptores classici“. Heute faßt die Bezeichnung „Klassiker“ Autoren zusammen, die - unabhängig von der Stilrichtung - eine „überragende Kunstleistung“ vollbracht, das heißt überzeitlich gültige Werke der Weltliteratur geschrieben haben.¹³⁶

Graphik 4 zeigt die Aufführungshäufigkeiten der Klassiker im Regensburger Stadttheater. Die „Beliebtheit“ der Autoren in den Zeiträumen 1918-1933 und 1933-1944 hält sich in etwa die Waage. Vor allem wenn man berücksichtigt, daß die Vergleichszeiträume differieren (1918-1933: 15 Spieljahre; 1933-1944: 11 Spieljahre) relativieren sich die abweichenden Aufführungshäufigkeiten. Bereits in den zwanziger und dreißiger Jahren waren Friedrich von Schiller, William Shakespeare und Wolfgang von Goethe die absoluten Spitzenreiter des klassischen Schauspielrepertoires, gefolgt von Gotthold Ephraim Lessing und Heinrich von Kleist. Diese Tradition setzt sich auch nach 1933 fort. Lediglich Lope de Vega, der in der Weimarer Republik nicht im Spielplan vertreten war, schob sich an die sechste Stelle in der Beliebtheitskala der Nationalsozialisten.

Graphik 4: Aufführungshäufigkeit der Klassiker



Friedrich von Schiller galt den Kulturpolitikern im Reichspropagandaministerium als der „Deutsche“ schlechthin. Er mutierte zum „Vorzeigenationalsozialist“. In Regensburg war Schiller nach der Machtergreifung der beliebteste Klassiker. Von den zehn im

¹³⁶ dtv-Lexikon, Band 10, Stichwort „Klassik“

Gesamtzeitraum inszenierten Werken gingen immerhin noch sieben nach 1933 über die Bühne. Allerdings dürften Schillers Werke auch in Regensburg einer Uminterpretation¹³⁷ zum Opfer gefallen sein: Otto Schottenheim als Oberbürgermeister und Theaterchef wird schon allein zur Wahrung seiner politischen Reputation dafür Sorge getragen haben, daß keine „falschen“ Töne das Publikum erreichten.

<u>SCHILLER</u>	18-19 bis 32-33	33-34 bis 38-39	39-40 bis 43-44
Braut von Messina, Die (T)	5	0	4
Don Carlos, Infant von Spanien (T)	13	0	10
Jungfrau von Orleans, Die (T)	9	0	0
Kabale und Liebe (T)	10	6	5
Maria Stuart (T)	9	4	7
Räuber, Die (S)	6	5	0
Verschwörung des Fiesko zu Genua, Der (S)	4	0	7
Wallenstein Teil I und II (S)	5	0	0
Wallensteins Tod (T)	5	0	0
Wilhelm Tell (S)	18	7	0
	84	22	33

Das Trauerspiel „Maria Stuart“ - zur „antienglischen Propaganda“ geeignet - wurde nach Ausbruch des zweiten Weltkrieges 7x auf die Bühne gebracht. „Don Carlos“ zeigte das Theater im Krieg 10x. Die berühmte Auseinandersetzung zwischen Posa und dem König, die mit dem Satz „Geben Sie Gedankenfreiheit“ endet, kann je nach Inszenierung das Trauerspiel zu einem großen Freiheitsdrama werden, oder aber die Szene zur völligen Banalität degenerieren lassen. Wie die Entscheidung in Regensburg fiel, darüber könnten nur ehemalige Regiemanuscripte Aufschluß geben. Vermutlich aber legte die Intendanz auch in Regensburg keinen Wert auf „Gedankenfreiheit“. „Wilhelm Tell“, zunächst Hitlers Lieblingsstück, wurde am 03.06.1941 aufgrund einer „Führeranweisung“ verboten. Angeblich richtete sich das Schauspiel gegen die „Neuordnung Europas“ - natürlich im nationalsozialistischen Sinne.¹³⁸ Das Stadttheater inszenierte „Wilhelm Tell“ letztmalig in der Spielzeit 1935/1936.

¹³⁷ Zur Problematik der Uminterpretation und den unterschiedlichen Auffassungen auch im Propagandaministerium vgl. Drewniak, 1983, S. 167 ff. Zu den Uminterpretationen Schillers Werke vgl. Drewniak, 1983, S171 f

¹³⁸ vgl. Drewniak, 1983, S. 172f

SHAKESPEARE	18-19 bis 32-33	33-34 bis 38-39	39-40 bis 43-44
Hamlet, Prinz von Dänemark (T)	17	8	0
Kaufmann von Venedig, Der (L)	15	0	0
König Lear (T)	3	0	0
König Richard III (T)	4	3	0
Macbeth (T)	0	4	0
Othello, der Moor von Venedig (T)	14	0	0
Romeo und Julia (T)	9	5	0
Sommernachtstraum, Ein (L)	0	0	6
Was ihr wollt (L)	8	4	5
Widerspenstigen Zähmung, Der (L)	9	6	0
Wie es euch gefällt (L)	0	5	0
Wintermärchen, Ein (L)	5	0	0
	84	35	11

Shakespeares Bühnenwerk wurde in Regensburg schon während der Weimarer Republik erfolgreich inszeniert. Neun seiner Dramen führte das Stadttheater 84x auf. Trotz Shakespeares englischer Herkunft blieb der Autor „salonfähig“, denn die Beamten im Reichspropagandaministerium befanden, der ausländische Klassiker sei durch das „rassische Grundelement des Nordischen“ mit dem Nationalsozialismus verbunden.¹³⁹ Dennoch nahmen Shakespeareaufführungen nach 1933 in Regensburg relativ stark ab. Außerdem konzentrierte sich die Bühne zunehmend auf die Vorstellung seiner Lustspiele. Waren es in der Weimarer Republik noch von neun Werken vier Lustspiele, gab man 1933-1939 von sieben Werken drei Lustspiele. Nach Ausbruch des zweiten Weltkrieges beschränkte sich das Shakespearerepertoire nur noch auf seine Komödien. Bis auf „König Richard III“ (3x) gelangte keines seiner Königsdramen zur Aufführung. „Hamlet“, in der Spielzeit 1938-1939 noch 8x zu sehen, setzte die Intendanz nach Ausbruch des Krieges vom Spielplan ab.¹⁴⁰

GOETHE	18-19 bis 32-33	33-34 bis 38-39	39-40 bis 43-44
Clavigo (T)	3	4	0
Egmont (T)	13	0	7
Faust I (T)	12	7	0
Faust II (T)	10	0	0
Geschwister, Die (S)	3	0	0
Götz von Berlichingen (S)	1	0	7
Iphigenie auf Tauris (S)	6	5	0
Laune der Verliebten, Die (L)	0	3	0
Torquato Tasso (S)	4	0	4
Urfaust (S)	8	0	0
	60	19	18

¹³⁹ zitiert aus Drewniak, 1983, S. 246

¹⁴⁰ zur Uminterpretation der Shakespeare Werke siehe ausführlich Drewniak, S245 - 254

Goethes Person und Werk in Beziehung zum Nationalsozialismus zu setzen gestaltete sich außerordentlich schwierig. Zwar wurde Goethes Ablehnung liberaler Regierungsformen sowie der Judenemanzipation durchaus für Propagandazwecke mißbraucht, allerdings fand man nicht den „richtigen nationalsozialistischen“ Zugang zu seinem Werk.¹⁴¹ In Regensburg brachte das Stadttheater nach 1933 nur noch vier seiner Dramen, darunter das Lustspiel „Laune der Verliebten“, 19x auf die Bühne. Im Krieg war der Klassiker nur noch mit drei seiner Werke 18x zu sehen.

Während von Gotthold Ephraim Lessings Dramen im III. Reich nur noch das Lustspiel „Minna von Barnhelm“ (1933-1939, 6x / 1939-1944, 9x) und das Trauerspiel „Emilia Galotti“ (1933-1939 und 1939-1944 jeweils 6x) aufgeführt wurden, war Heinrich von Kleist nach der Machtergreifung noch mit vier Werken in den Spielplänen vertreten.

<u>KLEIST</u>	18-19 bis 32-33	33-34 bis 38-39	39-40 bis 43-44
Prinz Friedrich von Homburg (T)	0	0	10
Zerbrochene Krug, Der (L)	4	3	7
Herrmannsschlacht, Die (S)	3	0	0
Käthchen von Heilbronn, Das (S)	0	2	0
Prinz Friedrich von Homburg (S)	6	3	0
	13	8	17

Kleist galt unter NS-Theaterkritikern als ein Autor, der „die Entwicklung aus dem kosmopolitisch-humanen in das politisch-nationale Zeitalter“ vollzogen hatte.¹⁴² An der Spitze der in Regensburg gezeigten Stücke stand „Prinz Friedrich von Homburg“. Vielleicht um den nationalen, politischen Gedanken in das Bewußtsein der Zuschauer zu pflanzen, wählte die Intendanz sein angeblich „preußischstes“ Stück: 13 Aufführungen nach 1933, davon zehn während des Krieges. „Der zerbrochene Krug“ - vom Reichspropagandaministerium zu dem „deutschen Lustspiel“ schlechthin erklärt¹⁴³ - wurde 10x gegeben. Auch hier ist ein Anstieg der Aufführungsfrequenz während der Kriegsjahre zu verzeichnen.

<u>GRILLPARZER</u>	18-19 bis 32-33	33-34 bis 38-39	39-40 bis 43-44
Ahnfrau, Die (T)	6	0	0
Jüdin von Toledo, Die (T)	4	0	0
Medea (T)	3	0	8
Meeres und der Liebe Wellen, Des (T)	2	3	0
Sappho (T)	2	0	0
Traum, ein Leben, Der (SD)	9	0	0
Weh dem, der lügt (L)	3	0	0
	29	3	8

¹⁴¹ vgl. Drewniak, 1983, S. 169f, hier auch zur Uminterpretation seines Werkes.

¹⁴² zitiert aus Drewniak, 1983, S. 173

¹⁴³ zur Uminterpretation siehe Drewniak, 1983, S. 173-174, auch Salb, 1993, S. 267

Grillparzer, in den zwanziger und dreißiger Jahren der erfolgreichste Autor - sieben seiner Werke wurden 29x aufgeführt - war nach der Machtergreifung nur noch 2x im Spielplan vertreten. 1933/1934 „Des Meeres und Liebe Wellen“ (3x), 1941/1942 „Medea“ (8x). Franz Grillparzer schien den Nationalsozialisten mit seinen Stücken offensichtlich zu unbequem, als daß sie sich für eine tendenziöse Inszenierung ausschachten ließen.¹⁴⁴

<u>HEBBEL</u>	18-19 bis 32-33	33-34 bis 38-39	39-40 bis 43-44
Gyges und sein Ring (T)	2	5	0
Herodes und Marianne (T)	10	0	0
Maria Magdalena (T)	11	2	0
Nibelungen, Die (T)	0	7	0
	23	14	0

Einigen Dramen Hebbels unterstellten die Kulturpolitiker, daß sie den „nordischen“ Idealen des Nationalsozialismus entsprächen.¹⁴⁵ Zu Beginn des zweiten Weltkrieges ging sein Trauerspiel „Die Nibelungen“ 7x über die Regensburger Bühne (Spielzeit 1939/1940). Das Geschichtsdrama bot Gelegenheit zur tendenziösen Inszenierung: es verdeutlichte die Geschichte des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nationen und seine Entwicklung über die Romantik hin zur „stählernen Romantik“ (Goebbels). Mit dem Drama konnte *„gleichzeitig eine poetisierte Rechtfertigung expansiver Kriegspolitik“* propagiert werden.¹⁴⁶

Ungeachtet dem „Kampf gegen die Ausländerei“, dürfte die Legitimation für die Inszenierung der spanischen Dramatiker Lope de Vega (25 Aufführungen) und Calderon de la Barca (vier Aufführungen) mit den Bemühungen Deutschlands und Spaniens um ein Kulturabkommen zusammenhängen, welches am 24.01.1939 abgeschlossen wurde.¹⁴⁷ Lope de Vega erlebte seine Blütezeit in Regensburg während des Krieges mit insgesamt 19 Aufführungen, darunter vorwiegend Lustspiele. Calderon war schon mit drei seiner Werke in den Spielplänen der zwanziger Jahre präsent. Davon ging nur noch das Schauspiel „Der Richter von Zalamea“ in der Spielzeit 1937/1938 4x über die Bühne. Allerdings in der Übersetzung von Wilhelm von Scholz, einem völkisch-nationalen Autor. Bemerkenswert ist, daß Georg Büchners Schauspiel „Dantons Tod“ in der Spielzeit 1921/1922 nur 1x, dagegen 1939/1940 5x aufgeführt wurde. Vielleicht lassen sich hier besondere Vorlieben der Intendanz erkennen, denn Georg Büchner, ein bedeutender Dichter des Vormärz, der zum Umsturz reaktionärer Verhältnisse aufgerufen hatte, paßte

¹⁴⁴ vgl. Drewniak, 1983, S. 177

¹⁴⁵ vgl. Drewniak, 1983, S.176

¹⁴⁶ vgl. Salb, 1993, S. 268

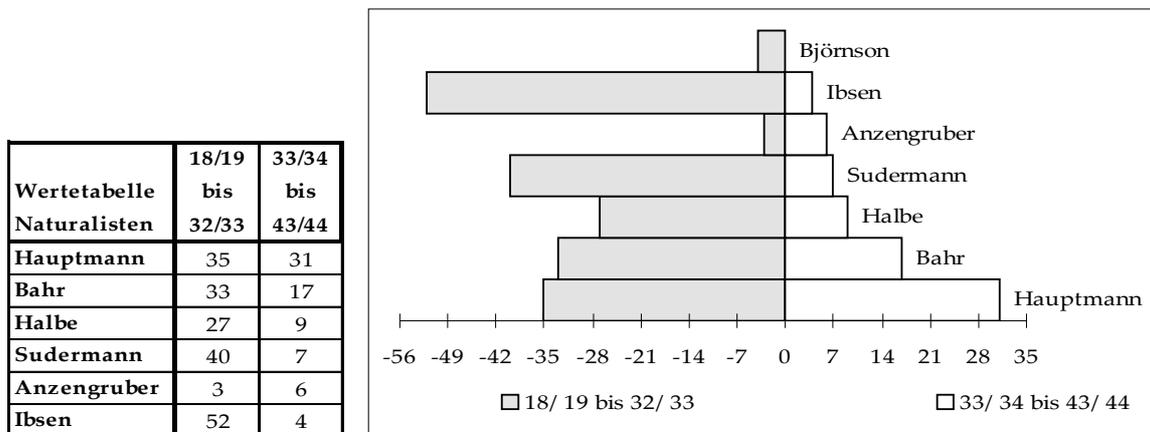
¹⁴⁷ vgl. Salb, 1993, S. 262

nicht in das Bild der Nationalsozialisten. So läßt sich auch der revolutionäre Grundtenor seines Werkes zwar „dämpfen“, aber nicht völlig eliminieren.¹⁴⁸

Insgesamt betrachtet läßt sich eine Repertoireverengung bei allen Klassikern feststellen. Waren sie in der Weimarer Republik noch mit einem breiten Spektrum ihrer Werke vertreten, wurden sie nach der Machtergreifung allesamt erheblich ausgedünnt. Von einer Bevorzugung der Klassiker zu sprechen, wäre also für Regensburg falsch. Dadurch relativiert sich auch das Bild der Graphik 4. Die relative Ausgeglichenheit zwischen den Aufführungshäufigkeiten der Klassiker im Vergleich Weimarer Republik und Nationalsozialismus ergibt sich also nicht aus der Werkpflege, sondern vielmehr aus der erhöhten Aufführungsfrequenz. Wobei zu berücksichtigen ist, daß sich insbesondere die Lustspiele besonderer Beliebtheit erfreuten. Diese Entwicklung kann auf einen unkritischen Schwerpunkt in den Spielplänen hinweisen.

5.2.3. Naturalisten und Autoren der literarischen Moderne

Graphik 5: Aufführungshäufigkeit der Naturalisten



Vor dem Hintergrund der anwachsenden Fabrikstädte und des Proletariats entwickelte sich etwa 1880-1900 der Naturalismus. Dieser literarische Stil hebt besonders das Alltägliche, Niedrige, und Häßliche der Wirklichkeit hervor und wendet sich gegen jede idealistische, höfische oder bürgerlich konventionelle Weltauffassung und Lebensform. Der Darstellung der tatsächlichen Lebensverhältnisse und „ihre Ergündung in gesellschaftlichen Kausalzusammenhängen ist ein sozialer Welterneuerungswillen zu eigen.“¹⁴⁹ Die Naturalisten wurden von den Nationalsozialisten allesamt mit großer Skepsis wenn nicht gar Abneigung behandelt. Ihre realistische Darstellung der zeitgenössischen, ge-

¹⁴⁸ vgl. Drewniak, 1983, S. 175

¹⁴⁹ dtv-Lexikon, Band 13, Stichwort „Naturalismus“

sellschaftlichen Verhältnisse ließ keine „nationale Größe“ erkennen, sich ideologisch nicht verwerten.

Graphik 5 zeigt einen starken Rückgang dieser Dramatiker. Waren sie in der Weimarer Republik noch relativ häufig vertreten, sank ihr Anteil am Repertoire nach 1933 deutlich. Beispielsweise der norwegische Dramatiker Ibsen, der in der Weimarer Republik noch 52x aufgeführt wurde, ging in der Spielzeit 1934/1935 nur noch 4x über die Bühne: „Peer Gynt“ in der Übersetzung und Bearbeitung von Dietrich Eckart, persönlicher Freund Hitlers und vehemente Vertreter der „neuen“ Kunst.¹⁵⁰

Hauptmann, Gerhart	18/19 bis 32/33	33/34 bis 38/39	39/40 bis 43/44
Bieberpelz, Der (L)	8	0	0
Elga (S)	6	0	9
Florian Geyer (S)	6	0	0
Fuhrmann Henschel (S)	4	0	0
Goldene Harfe, Die (S)	5	3	0
Hanneles Himmelfahrt (S)	3	0	0
Kollege Cramton (L)	0	1	0
Michael Kramer (S)	0	2	0
Ratten, Die (L)	2	0	0
Rose Bernd (S)	3	4	0
Und Pippa tanzt (S)	2	0	6
Versunkene Glocke, Die (S)	1	0	6
	35	10	21

Gerhard Hauptmanns¹⁵¹ Dramen stellen unter den naturalistischen Werken die unter den Nationalsozialisten in Regensburg gezeigt worden sind, erstaunlicherweise den Löwenanteil. In der Weimarer Republik 35x aufgeführt war er nach 1933 noch 31x zu sehen. Insbesondere die Schauspiele „Elga“ (9x), „Und Pippa tanzt“ (6x) sowie „Die versunkene Glocke“ (6x) gingen auch in den Kriegsjahren über die städtische Bühne. Die Aufführungen von Hauptmanns Werk in Regensburg zeigen allerdings auch, wie ambivalent die Entscheidungen im Propagandaministerium gewesen sein mußten. Von Alfred Rosenberg vehement abgelehnt¹⁵², schien der Autor offensichtlich anderen kulturpolitischen Größen weniger „gefährlich“. Vielleicht läßt sich auch vermuten, daß das Regensburger Stadttheater als eines der Provinz doch weniger beobachtet wurde. Wo möglich war der Entscheidungsspielraum der Theatermacher hier doch größer, als wenn es sich um ein repräsentatives Bühnenhaus einer kulturellen Metropole gehandelt hätte.

¹⁵⁰ Der aus Neumarkt stammende Dietrich Eckart absolvierte 1888 am Neuen Gymnasium Regensburg das Abitur, arbeitete als Journalist und avancierte als bayerischer Dramatiker zum „Dichter der Bewegung“ und NS-Ideologe. Von den Nationalsozialisten gefeiert gilt er als „Mentor Hitlers“ und „geistiger Vater der Hitler-Bewegung“. (vgl. Heigl, 1994, S.21)

¹⁵¹ bei Drewniak, 1983, S. 190 ff die Haltung der Reichsdramaturgie zum Autor

¹⁵² vgl. Zitat im Kapitel „Spielplan der deutschen Stärke“

Bahr, Hermann	18/19 bis 32/33	33/34 bis 38/39	39/40 bis 43/44
Kinder, Die (L)	4	0	0
Konzert, Das (L)	6	6	0
Krampus, Der (L)	4	4	0
Meister, Der (L)	5	0	7
Prinzip, Das (L)	3	0	0
Querulant, Der (L)	5	0	0
Star, Der (L)	6	0	0
	33	10	7

Herrmann Bahrs Lustspiele, die man in den zwanziger und dreißiger Jahre erfolgreich inszenierte - sieben Werke wurden insgesamt 33x aufgeführt - kamen im III. Reich nicht mehr in ihrer Vielfalt auf die Regensburger Bühne. Lediglich drei Komödien konnten sich im Spielplan behaupten (17 Aufführungen). Die Beamten im Reichspropagandaministerium duldeten Bahr, obwohl er „nicht arisch“ verheiratet war und seine Werke „als typische Erscheinung der liberalen Spätzeit“ galten.¹⁵³ Die Aufführungen können als Zugeständnis an das Regensburger Publikum gelten.

Halbe, Max	18/19 bis 32/33	33/34 bis 38/39	39/40 bis 43/44
Haus Rosengarten (S)	5	0	0
Jugend (S)	13	4	0
Präsidentenwahl (S)	3	0	0
Scherz, Satire, Ironie ... (L)	2	0	0
Strom, Der (S)	4	5	0
	27	9	0

Max Halbe wird zum Teil als Vorläufer einer faschistischen Literatur gesehen.¹⁵⁴ Seine Haltung gegenüber dem Nationalsozialismus ist in der Tat umstritten, da Halbe im III. Reich entschieden um seine Anerkennung als Bühnenautor kämpfte.¹⁵⁵ Dennoch wäre es nicht richtig Halbes Werke grundsätzlich der rechten Bühnenliteratur zuzuordnen. In Regensburg wurde der Autor nur in der Spielzeit 1935/1936 (Der Strom 5x) und in der Spielzeit 1938/1939 (Jugend 4x) aufgeführt.

Autoren der Literarische Moderne

„Literarische Moderne“ bezeichnet eine Gruppe von Dramatikern, die keiner anderen Kategorie zuzuordnen sind. Sie können weder dem 19. Jahrhundert zugerechnet werden, noch vertraten sie nach außen eine dezidierte politische Auffassung die eine Kategorisierung „Links“ oder „Rechts“ zulassen würden. Grundsätzlich aber haben alle Werke,

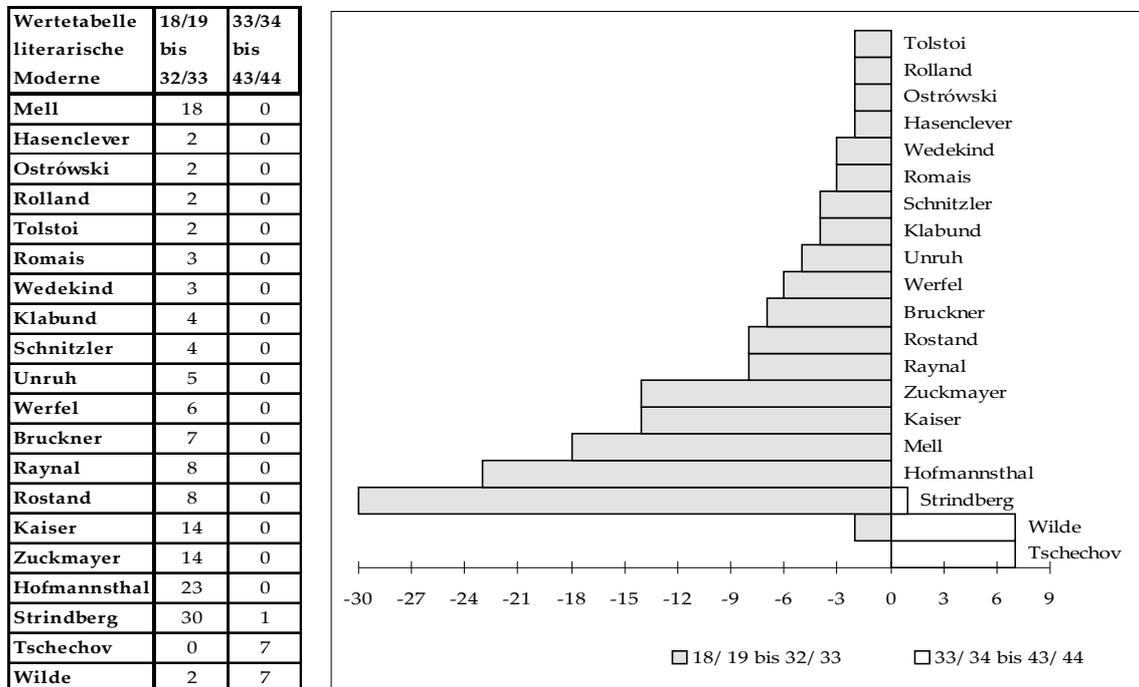
¹⁵³ vgl. Drewniak, 1983, S. 188

¹⁵⁴ vgl. Fischli, 1976, S83

¹⁵⁵ vgl. ausführlich Drewniak, 1983, S. 180f

der in dieser Kategorie befindlichen Autoren eindeutig eine gesellschaftskritische Grundtendenz. Einzige Ausnahme ist der christlich-konservative Autor Max Mell.

Graphik 6: Aufführungshäufigkeit der Autoren der literarischen Moderne



Diese Autorengruppe wurde in der Weimarer Republik ebenfalls relativ häufig aufgeführt, wie Graphik 6 zeigt. Insbesondere Strindberg (30 Aufführungen) und Hofmannsthal (23 Aufführungen) waren erfolgreich. Von einer Breitenwirkung kann dennoch kaum gesprochen werden.

Nach der Machtergreifung strich die Intendanz den überwiegenden Teil der Autoren dieser Kategorie aus dem Spielplan. Nur Oscar Wilde, Antonin Tschechov und August Strindberg blieben dem Publikum erhalten.

Bei Oscar Wilde entdeckten die Kulturpolitiker das „kämpferische Element“¹⁵⁶. Das Lustspiel „Ein idealer Gatte“ zeigte das Theater in der Spielzeit 1938/1939 7x. Zu Kriegsbeginn erklärte man ihn zum feindlichen Ausländer.¹⁵⁷ Regensburg reagierte: Wilde wurde vom Spielplan gestrichen. Tschechov war nur mit seinem Lustspiel „Ein Heiratsantrag“ 1940/1941 7x vertreten. Strindbergs „Totentanz“ wurde 1937/1938 1x aufgeführt, ein Gastspiel von Paul Wegener mit seinem Berliner Ensemble.

Bemerkenswert noch die Aufführung des Schauspiels „Der Mann, den sein Gewissen trieb“ von dem französischen Autor Maurice Rostand. Karl Lerbs, ein nationalsozialistischer Autor, unterzog es einer völkisch-nationalen Bearbeitung und Übersetzung. In dieser

¹⁵⁶ vgl. Salb, 1993, S. 272

¹⁵⁷ vgl. Salb, 1993, S. 272

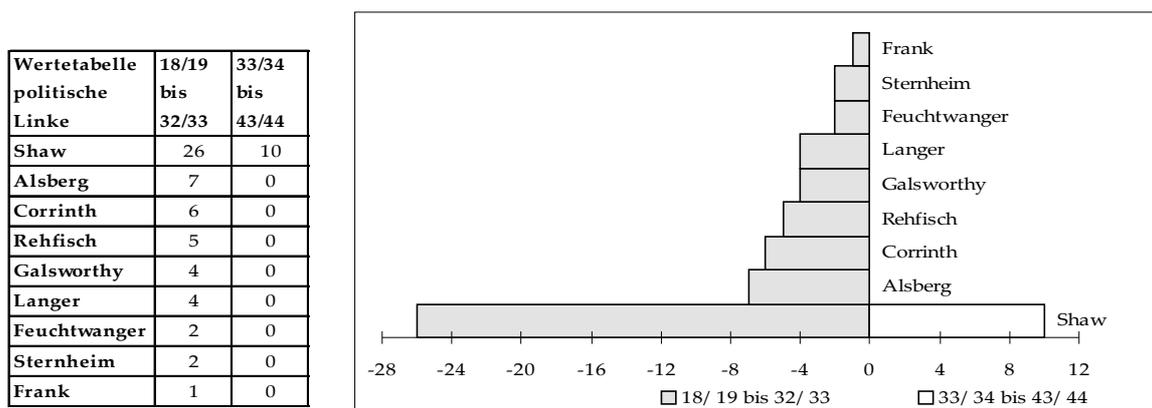
Version brachte das Regensburger Stadttheater diese Schauspiel bereits in der Spielzeit 1930/1931 8x auf die Bühne.

Mit dem Aufführungsstop der übrigen Dramatiker nach der Machtergreifung, lag die Spielplanpolitik des Regensburger Stadttheaters ganz auf der offiziellen Linie. Laut den bereits nach 1933 kursierenden und ab 1935 durch die Reichsschrifttumskammer offiziell frei gegebenen „schwarzen Listen“, wurden die Autoren entweder wegen ihrer „nicht arischen“ Abstammung, oder auf Grund ihrer politischen Haltung verboten. Darunter u.a.: Hugo von Hofmannsthal (diffamiert als „typisch jüdisch-bolschewistisch-zersetzend“), Carl Zuckmayer, Georg Kaiser (emigrierte 1938), Ferdinand Bruckner, Frank Werfel, Fritz von Unruh (Expressionist und aktiver Pazifist, emigrierte 1932), Arthur Schnitzler (seine Werke galten als „jüdische Dekadenzliteratur“), Franz Wedekind (galt als „zersetzend“ und „dekadent“), und Walter Hasenclever (Expres-sionist und aktiver Pazifist, emigrierte nach Frankreich wo er 1940 Selbstmord verübte).¹⁵⁸

5.2.4. Autoren der politischen Linken

Graphik 7 zeigt die Autoren, die sich durch ihre Werke und öffentlichen Haltungen eindeutig zu der politischen Linken bekannten. Das Reichspropagandaministerium verhängte ein Aufführungsverbot über sie, bzw. nahm sie in der „Schwarzen Liste“ auf. Auch die Regensburger Intendanz strich die „Linken“ Autoren nach 1933, bis auf Bernard Shaw, vollständig aus dem Spielplan. Allerdings erfreuten sich die Autoren dieser Kategorie auch nicht allzu großer Beliebtheit in den zwanziger und dreißiger Jahren.

Graphik 7: Aufführungshäufigkeit der Autoren der politischen Linken



Hat das linkspolitische Theater heute in der Literaturwissenschaft und Theaterwissen-schaft einen hohen Stellenwert, so entspricht das keineswegs der Alltagsbedeutung,

¹⁵⁸ eine besondere Proskriptionsliste für das Theater gab es nicht .vgl. Drewniak, 1983, S184 ff

sozusagen dem Gebrauchswert dieser Werke. Unter der Annahme, daß sich das allgemeine Stadttheaterpublikum überwiegend aus der bürgerlichen Mittelschicht rekrutierte, ist das Ergebnis auch nicht weiter verwunderlich. Wie schon andernorts ausgeführt, waren sozialkritische Betrachtungen und insbesondere politische Systemkritik schon vor der Machtergreifung verpönt. Neben dem Verdrängungsmechanismus vor dem Hintergrund der Katastrophe des ersten Weltkrieges bestand die Sehnsucht nach einer heilen Welt. Wenn schon nicht in der Realität, so doch wenigstens im Bereich der „Freizeit“.¹⁵⁹

Shaw, Bernard	18/19 bis 32/33	33/34 bis 38/39	39/40 bis 43/44
Arzt am Scheidewege, Der (L)	6	0	0
Candida (S)	2	0	0
Cäsar und Cleopatra (L)	0	0	5
Heilige Johanna, Die (S)	8	0	0
Helden (L)	4	0	0
Kaiser von Amerika, Der (L)	1	0	0
Pygmalion (L)	5	5	0
	26	5	5

Bernard Shaw blieb auch der Machtergreifung Bestandteil des Spielplans. Die Intendanz wählte jedoch seine Lustspiele „Cäsar und Cleopatra“ (5x) und „Pygmalion“ (5x) für die Vorstellungen. Diese Entscheidung kam nicht von ungefähr. Shaws Lustspiele waren geeignet jede politische oder gesellschaftliche Kritik innerhalb einer tendenziösen Inszenierung wegzulassen. *„Ungeachtet der Tatsache, daß Verleger und Übersetzer seiner Werke Juden waren, waren die Werke Shaws geeignet, solide und erprobte Bühnenliteratur finanziell und propagandistisch erfolgreich darbieten zu können.“*¹⁶⁰

Bemerkenswert am Regensburger Repertoire ist es, daß unter der Intendanz von Hubert Rausse - insbesondere kurz vor der Machtergreifung - der überwiegende Teil der linkspolitischen Werke inszeniert wurden. Von den insgesamt 57 Aufführungen linkspolitischer Bühnenliteratur während der Weimarer Republik gingen allein im Zeitraum 1928-1932 31 Aufführungen über die Bühne. Rausse wurde scheinbar von den Nationalsozialisten mit „nicht ganz sauberen Mitteln bekämpft“, wie Bernd Meyer es beschreibt.¹⁶¹ Vielleicht versuchte Rausse sein Publikum verstärkt auf die politische Brisanz der aktuellen Entwicklungen hinzuweisen. Insbesondere auch deshalb, weil unter seiner

¹⁵⁹ vgl. Dussel 1988 b, S. 295 ff

¹⁶⁰ Salb, 1993, S. 274

¹⁶¹ vgl. Meyer, 1985, S.80

Rausse verfaßte Anfang der sechziger Jahre ausführliche Listen über die in der Nazizeit aus Regensburg deportierten, vertriebenen bzw. emigrierten Juden. Manuskriptensammlung Stadtarchiv, M222

Intendanz im gleichen Zeitraum 38 Aufführungen nationalsozialistischer Autoren erfolgte, darunter Sigmund Graffs „Die endlose Straße“ 3x, und Walter Erich Schäfers „Der 18. Oktober“ 7x. Ob Rausse damit auf den politischen Druck der nationalsozialistischen Gruppierungen reagierte, oder auf künstlerischer Ebene einen Vergleich zwischen den Weltanschauungen der politischen Linken und Rechten ermöglichen wollte, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geklärt werden.

5.2.5. Autoren der politischen Rechten

Zur Spielzeiteröffnung 1934/1935, erstmals unter der Leitung von Oberbürgermeister Schottenheim, blickt man „stolz“ auf die „Aufbauarbeit“ innerhalb eines Jahres zurück:

„Hart ringend, sich von den lästigen Schlacken befreiend, ist das deutsche Theater seinen, von dem Geist der Zeit vorgezeichneten Weg gegangen, den Weg seiner Erneuerung, seiner Befreiung von Ausländerei, den Weg seiner Reinigung von artfremden Elementen, die die deutsche Schaubühne zum Tingeltangel gemacht, in dem unter Negermusik die geistlose Zote Erfolge feierte. Aufwärts geht der Weg! Steil - aber schön. Wer reinen Herzens das Schöne liebt, sich an harmonischer Größe begeistern kann und Sinn für gesunden Humor hat, wird gerne Weggenosse sein. Was hinter uns liegt - sei nicht vergessen, als Warnung, den Pfad nicht zu verlassen, der aus dem Sumpf zu lichten Höhen führt. Nie sei bestritten, daß auch im Niedergang der deutschen Bühne wirkliche Dichter sich Gehör zu verschaffen wußten. Auch - aber sehr selten! Und unter welchen Begleitumständen. Das Werk verschwand hinter technischen Knalleffekten und Regiemätzchen, denen man zum Schluß den ganzen Erfolg zuschrieb. Äußerlichkeiten bis zum Exzeß sollten die Zuschauer ins Theater locken, vergessend, daß das tote Objekt nie die Pulse höher schlagen lassen und das Herz nicht rühren kann. Literarisch garnierte Zweideutigkeiten, pikantseinwollender Dialog und Detektivromantik überzuckert, war die Kunst, die Geld brauchte und den guten Geschmack des Publikums vernichtete. Schon ist es anders. Reine Luft weht durch den deutschen Dichterwald und die ewigen Ideale der Menschheit stehen wieder hoch oben auf ihren Piedestal, von dem sie gieriger Geschäftsgeist vertrieben. In diesen Idealen hat das deutsche Theater sich wiedergefunden zur Freude derer, die sich seine Freunde nennen und derer Zahl größer wird von Tag zu Tag. In diesen Zeichen soll auch die neue Spielzeit beginnen. Zur Verherrlichung alles Schönen, zum Preise alles Guten und zur Begeisterung an allem Hehren, Edlen, Starken.“¹⁶²

Graphik 8 zeigt „die reine Luft“: hier sind alle Autoren aufgeführt, die sich eindeutig der politischen Rechten zuordnen lassen. Darunter solche, die aufgrund ihrer Werke bzw. ihrer nach außen getragenen politischen Haltung das nationalsozialistische Regime begrüßten, bzw. auch solche, die mit ihm kolaborierten. Ihre Bühnenstücke sind entweder

¹⁶² Programmheft Nr.: 1, Spielzeit 1934/1935. Regensburger Stadtarchiv.

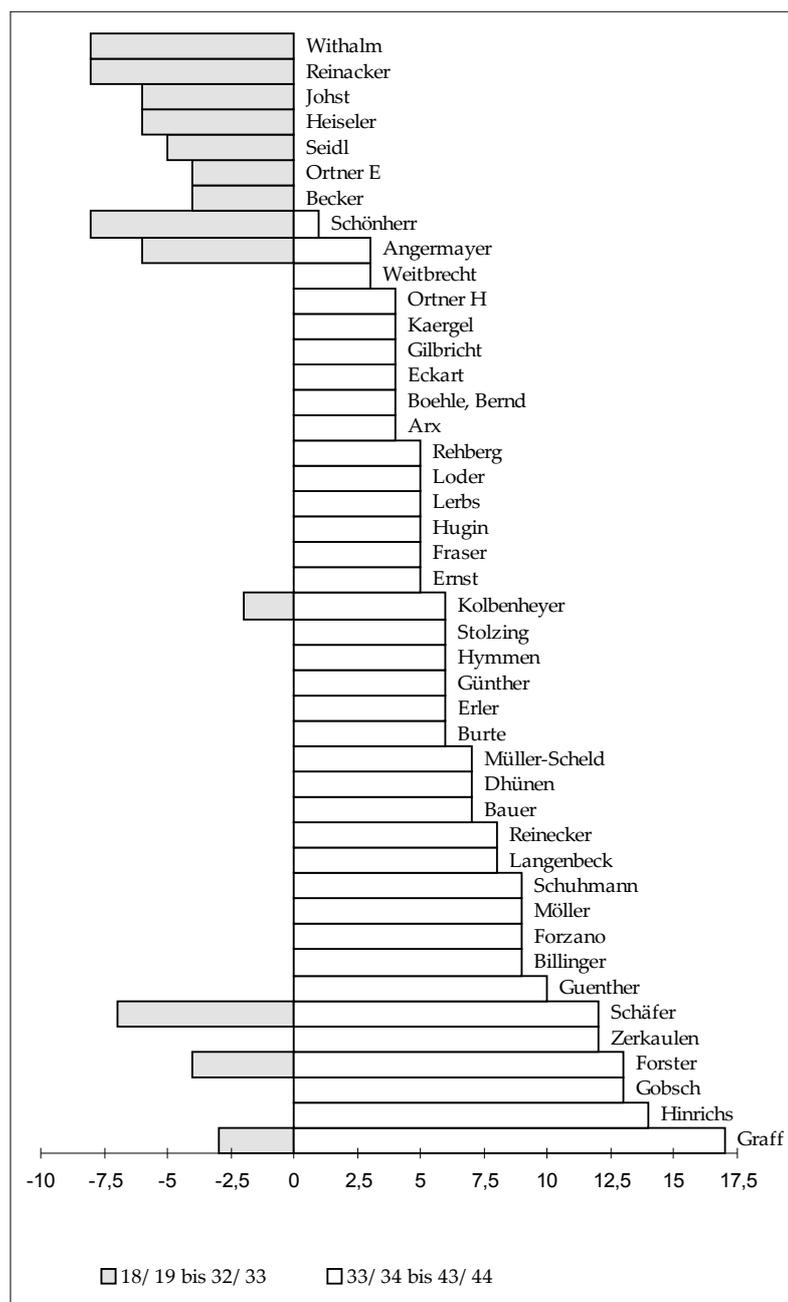
völkisch-national einzustufen, oder das Gesamtwerk entwickelte sich im Laufe der Zeit hin zu einer faschistischen Grundtendenz.¹⁶³

Auf den ersten Blick fällt auf, daß nach der Machtergreifung eine Fülle von nationalsozialistischen Autoren im Regensburger Stadttheater gespielt worden sind. Von den 44 Dramatikern erreichten jedoch nur sieben eine Aufführungsfrequenz ihrer Dramen von über zehn. Auch die Betrachtung der Werkhäufigkeit liefert kein anderes Ergebnis: Nur zwei Autoren waren mit drei, und vier Autoren mit zwei ihrer Werke vertreten. Die restlichen 38 Autoren konnten sich nur mit einem Bühnenstück im Spielplan behaupten. Ob die Dramatiker tatsächlich nur jeweils ein Bühnenstück geschrieben hatten, oder ob sie beim Publikum nicht beliebt waren, oder ob die Intendanz tatsächlich eine Vielzahl von zeitgenössischen Autoren präsentieren wollte ist hier leider nicht zu klären.

¹⁶³ Die Zuordnung der Autoren zur politischen Rechten ist nicht ganz unproblematisch. Selbst maßgebende Persönlichkeiten im Propagandaministerium waren sich nicht immer einig, welcher Dramatiker oder welches Werk als nationalsozialistisch zu gelten hatte. Wissenschaftlich richtig wäre es festzustellen inwieweit die Dramatiker mit dem System des III Reiches verbunden waren, bzw. die Inhalte ihrer Werke auf nationalsozialistische Tendenzen hin zu untersuchen.

Graphik 8: Aufführungshäufigkeit der Autoren der politischen Rechte

Wertetabelle politische Rechte	18/19 bis 32/33	33/34 bis 43/44
Graff	3	17
Hinrichs	0	14
Gobsch	0	13
Forster	4	13
Zerkaulen	0	12
Schäfer	7	12
Guenther	0	10
Billinger	0	9
Forzano	0	9
Möller	0	9
Schuhmann	0	9
Langenbeck	0	8
Reinecker	0	8
Bauer	0	7
Dhünen	0	7
Müller-Scheld	0	7
Burte	0	6
Erler	0	6
Günther	0	6
Hymmen	0	6
Stolzinger	0	6
Kolbenheyer	2	6
Ernst	0	5
Fraser	0	5
Hugin	0	5
Lerbs	0	5
Loder	0	5
Rehberg	0	5
Arx	0	4
Boehle, Bernd	0	4
Eckart	0	4
Gilbricht	0	4
Kaergel	0	4
Ortner H	0	4
Weitbrecht	0	3
Angermayer	6	3
Schönherr	8	1
Becker	4	0
Ortner E	4	0
Seidl	5	0
Heiseler	6	0
Johst	6	0
Reinacker	8	0
Withalm	8	0



Von Sigmund Graff ging neben dem Lustspiel „Die Primanerin“ (7x) das Schauspiel „Die Heimkehr von Matthias Bruch“ 4x über die Bühne: ein Stück über die „ewigen Gesetze“ des Lebens. „Steding Renke, oder das Spiel vom Opfergang eines Volkes“ von August Hinrichs wurde 6x aufgeführt, dessen Lustspiel „Schweineschlachten“ 8x. Hans Gobschs „Der Thron zwischen zwei Erdteilen“ verdeutlichte in neun Aufführungen das „Kulturbewußtsein des germanischen Menschen“, und Friedrich Forsters „Alle gegen Einen, Einer für alle“ verherrlichte die Person Hitlers, das Stück ging 9x über die Bühne.

Heinrich Zerkaulen schließlich zeigte das Sinnbild des „ewigen“ Deutschen: das Bühnenstück „Der Reiter“ wurde insgesamt 12x aufgeführt.¹⁶⁴

Ob nun mangelnde Qualität der Stücke, oder Inszenierungsschwächen ausschlaggebend dafür waren, daß die Stücke im Durchschnitt nur 7x aufgeführt wurden; Ob nun das Publikum die Stücke schon bei der Premiere durchfallen ließ, oder aber es dem politischen Kalkül der jeweiligen Intendanz unter Schottenheim zu verdanken ist, daß den völkisch-nationalen Stücken nicht die eigentlich zu erwartende Bedeutung beigemessen worden ist. Die Zahlen belegen, daß es in Regensburg nicht gelungen sein kann, das Publikum über nationalsozialistische Theaterstücke zu instrumentalisieren. Dazu fehlt ihnen die Breitenwirkung, wie die statistische Auswertung ihrer Aufführungshäufigkeiten zeigt.

Auch schon vor der Machtübernahme wurden nationalsozialistische Theaterstücke, bzw. solche völkisch-nationalen Inhalts im Regensburger Stadttheater aufgeführt. Besonders im Jahr 1932/1933 reagierte das Regensburger Stadttheater offensichtlich auf die sich abzeichnenden neuen politischen Verhältnisse. Wieder unter der Intendanz von Hubert Rausse veranstaltete das Theater die „Ostmark Festwoche“ vom 22. bis 29. Januar 1933. Gleich zwei Uraufführungen krönten die Feierlichkeiten: Berthold H. Withalm mit seinem Volksschauspiel „Ostmark“ und Florian Seidl¹⁶⁵ mit seinem Schauspiel „Heilige Heimat“. Aber auch Walter Erich Schäfers Kriegs drama „Der 18. Oktober“ wurde 1932/1933 1x aufgeführt - 1931/1932 6x - und Friedrich Forsters „Robinson soll nicht sterben“ 4x. Von Hanns Johst sah das Publikum schon in der Spielzeit 1919/1920 das Schauspiel „Der Einsame“ (2x) und in der Spielzeit 1923/1924 das Lustspiel „Wechsler und Händler“ (3x). Allerdings stammen diese beiden Werke aus Johsts expressionistischen Phase und tragen noch keine völkisch-nationalen Tendenzen.¹⁶⁶ Auch „Schlageter“ wurde am 21.04.1933 - einen Tag nach Hitlers Geburtstag - im Regensburger Stadttheater aufgeführt. Danach verschwand Johst aus dem Repertoire des Regensburger Stadttheaters.

¹⁶⁴ zu den Inhalten der nationalsozialistischen Dramen vgl. ausführlich Uwe-Karl Ketelsen, Albert Fischli und Uwe Breßlein

¹⁶⁵ „Florian Seidl, 1893 in Regensburg geboren, vertrat die Meinung, daß „... das Werden des deutschen Volkes von der Schaffung eines deutschen Romans begleitet sein müßte. Deutlich rassistische Züge zeigte sein Roman „Das harte Ja“ (Berlin 1941), in dem er den Verzicht eines „erblich belasteten“ Mannes auf die geliebte Frau zum Dienst am eigenen Volk hochstilisierte. (W.Killy Literaturlexikon Band 10, S. 504). Florian Seidl ist heute eine Straße in Regensburg gewidmet. 1953 erhielt er die städtische Albertus-Magnus-Medaille, 1954 den Nordgau Kunstpreis und 1962 den Kulturpreis Ostbayern.“ (Heigl, 1994, S. 24-25).

¹⁶⁶ vgl. Drewniak, 1983, S. 182

5.2.6. Autoren der Gebrauchsdramatik

Die bisher analysierten Kategorien zeichnen sich dadurch aus, daß die aufgeführten Dramatiker durch ihre politische Haltung oder aufgrund ihrer künstlerischen Leistung annähernd identifizierbar sind. Das Gros der im Gesamtzeitraum inszenierten Werke bzw. deren Autoren sind mit Hilfe dieser Kriterien jedoch nicht zu klassifizieren (Aufführungsanteil rund 47%). Sie werden in der Kategorie Gebrauchsdramatik zusammengefaßt, wobei eine Unterscheidung zwischen heiter und ernst nicht gemacht wird.

¹⁶⁷ Den Autoren der „Gebrauchsdramatik“ wird unterstellt, daß ihre Werke keinen direkten gesellschaftskritischen oder politischen Inhalt transportieren. Vielmehr handelt es sich um Bühnenstücke, die eher unterhaltenden, heiter und besinnlichen Charakter haben.

Unterhaltende Bühnenstücke galten den Nationalsozialisten nicht als Notlösung, oder Lückenbüßer für diejenigen Werke, die dem „Rotstift“ zum Opfer gefallen waren. Entertainment hatte System. Es sollte den Alltag in der Arbeit, später im Krieg erträglicher machen. Das gehörte zur Manipulationstechnik im III. Reich. Nicht nur auf höchster Ebene, sondern auch in den Programmheften des Regensburger Stadttheaters finden sich entsprechende Äußerungen.

„Es ist die erste große Aufgabe des neuen Dritten Reiches, daß es die kulturellen Werke der Vergangenheit, sorgfältig pflegt und sie der breiten Masse unseres Volkes zu vermitteln versucht. Und auch dies mit Verständnis, großzügig und vernünftig, denn es ist ganz klar, daß der von des Tages Arbeit oder von vielen Sorgen gequälte Mann nicht immer fähig ist, am Abend schwere künstlerische Probleme aufzunehmen und sich mit ihnen ins Bett zu legen. Wer mit Sorge kämpfen muß, braucht das Lachen notwendiger, als wer vom Leben selbst nur angelächelt wird. Das Entscheidende bleibt nur, daß wir uns bemühen, unser Volk wieder auf diesen Weg über die Freude und Schönheit, wenn möglich, zum Erhabenen zu führen. - Der Führer, auf dem Parteitag der Arbeit“¹⁶⁸

Insofern kann den nicht politischen Theaterstücken, bzw. der im III. Reich zur Aufführung gelangten Gebrauchsdramatik, über den Unterhaltungsaspekt hinaus eine politische Aufgabe unterstellt werden. Auf Grund ihrer Kritiklosigkeit und die Vorspiegelung einer heilen Welt können diese Bühnenstücke systemerhaltend wirken. Akzeptiert man die soziologische These, daß das Theater über das Theatererlebnis auf das Publikum bewußtseinsverändernd wirkt, kann der Gebrauchsdramatik unterstellt werden

¹⁶⁷ Wegen ihres Umfangs wird die Kategorie in „deutsche“ und „ausländische“ Gebrauchsdramatiker unterteilt. Hinsichtlich dieser Kategorisierung besteht ein Ermessensspielraum. Einzelfälle sind bezüglich politischer Stellungnahmen der Autoren und künstlerischer Leistung diskutierbar.

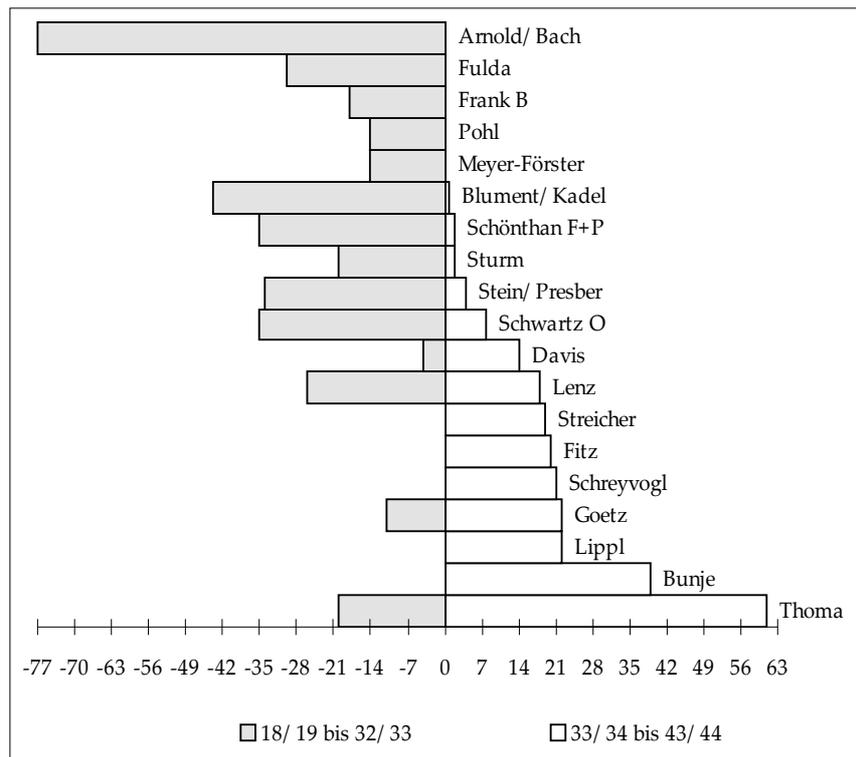
¹⁶⁸ Programmheft 1, Spielzeit 1938/1939, Regensburger Stadtarchiv

„beruhigend“ auf das Publikum zu wirken, es von den Ursachen der gesellschaftlichen Krisen abzulenken und den Zuschauer damit nicht zum Handeln gegen die Herrschenden zu animieren. Vor allem in Anbetracht ihrer Häufigkeit, ist anzunehmen, daß die Nationalsozialisten über die Gebrauchsdramatik zumindest einen Teil ihres Interesses artikuliert haben wollten. Dies kann auch für einige Werke der Gattung Lustspiel gelten.

Graphik 9: Aufführungshäufigkeit der Gebrauchsdramatik (deutsche Autoren)

169

Wertetabelle	18/19 bis 32/33	33/34 bis 43/44
Thoma	20	61
Bunje	0	39
Lippl	0	22
Goetz	11	22
Schreyvogel	0	21
Fitz	0	20
Streicher	0	19
Lenz	26	18
Davis	4	14
Schwartz O	35	8
Stein/ Presber	34	4
Sturm	20	2
Schönthan F+P	35	2
Blument/ Kadel	44	1
Meyer-Förster	14	0
Pohl	14	0
Frank B	18	0
Fulda	30	0
Arnold/ Bach	77	0



Bei der Auswahl von Gebrauchsdramatik verfuhr die Regensburger Intendanz ebenfalls nach ideologischen Gesichtspunkten. Graphik 9 zeigt, daß in der Weimarer Republik erfolgreich gespielt jüdische Bühnenautoren aus den Spielplänen gestrichen wurden. Unter anderen die Autorengespanne Arnold/Bach und Blumenthal/Kadelburg, sodann die

¹⁶⁹ Die Werke der Gebrauchsdramatiker nehmen den Löwenanteil in der Sparte Sprechtheater ein. Der überwiegende Teil der Autoren ist jedoch mit nur einem Werk im gesamten Aufführungszeitraum vertreten. Sie wurden deshalb nicht in die Graphik 9 mit übernommen. Folgende Autoren betrifft dieser Sachverhalt:
 Anno /Appell /Bayer /Belter /Bernauer /Bielen /Blume /Borngräber /Bortfeld /Böttcher /Brachvogel /Bratt /Britting /Brückner /Bruder /Burg /Burke /Busch /Coubier /Dietzenschmidt /Dregely /Dreher J. /Dreher
 M. /Dreyer /Ebermayer /Eger /Engel /Ernst /Esmann /Frank /Freska /Freytag /Garber /Gilaro /Gluth /Goetz
 W. /Gött /Grieg /Gürfter /Hardt /Hardt-Warden ;
 Löhner /Hartwich /Helwig /Herfurth /Hirschfeld /Horst /Hostrup /Huber /Huth /Ilgenstein /Impeken; Mathern /Ivers /Ka
 stner /Knobloch /Kölwel /Kraatz /Kraft /Kranewitter /Kurtz /Laufs /Lengyel /Lichtenberg /Lorenz /Lothar /Lutz /Mayer /Me
 ggendorfer /Meyer-Erlach /Möller /Müller-
 Einigen /Nabl /Neal /Neßler /Neumann /Neuner /Nuß /Österreicher /Pallitzsch /Patin /Penzoldt /Preradovic /Raeder /Rißm
 ann /Römer /Roßmann /Rößner /Rutra /Sachs /Schacht /Schanzer; Welisch /Scheu /Schiffer /Schmidt /Schmidt-
 Häßler /Schmidtbonn /Scholz /Schulenburg /Schüler /Schurek /Schweikart /Skowronnek /Slekow /Sloboda /Speyer /Spoerl /
 Stenbock /Stücklen /Töpel /Unger /Wenztel /Wiesebach /Wildgans /Winder /Woedtke /

Autoren Bruno Frank und Ludwig Fulda. Diese Lücke füllten „arische“ Autoren, bzw. solche, die mit den Nationalsozialisten offen kolaborierten. Darunter u.a. Friedrich Schreyvogel, Johannes Lippl und Leo Lenz.¹⁷⁰

Curt Goetz gehörte mit 22 Aufführungen, darunter sein Bühnenstück „Ingeborg“, und Karl Bunje mit 39 Aufführungen seines Lustspiels „Etappenhase“ zu den meistgespielten Autoren in Regensburg. Ludwig Thoma¹⁷¹ war mit Abstand der beliebteste Autor unter den deutschsprachigen Gebrauchsdramatikern im III. Reich. Das Stadttheater brachte ihn 61x auf die Bühne. Doch auch seine Bühnenstücke konnten im nationalsozialistischen Sinne „ausgeschlachtet“ werden.¹⁷²

Von den in der Graphik nicht genannten Autoren ist vielleicht noch Zdenko von Kraft erwähnenswert. Sein Schauspiel „Zwischen Abend und Morgen“ ging in der Spielzeit 1937/1938 1x über die Bühne: ein Gastspiel von dem damals berühmten Schauspieler Otto Gebühr.

Graphik 10 zeigt den Anteil der ausländischen Autoren unter den Gebrauchsdramatikern. Die Aufführungshäufigkeiten sind signifikant, da sie die politischen Verhältnisse widerspiegeln. Waren englische Dramatiker in der Weimarer Republik noch im Spielplan vertreten, so wurde der „Erzfeind“ nach der Machtergreifung abgesetzt. Lediglich Brandon Thomas Komödie „Charley´s Tante“ konnte sich noch bis zur Spielzeit 33/34 (fünf Aufführungen) halten. In der Spielzeit 1936/1937 war das Lustspiel noch mal zu sehen: als Gastspiel von Paul Wegener. Danach verschwand Thomas vom Spielplan, ebenso wie zwei Spielzeiten später R.C. Sherriff, dessen Schauspiel „Die andere Seite“ 7x 1929/1930 und 6x 1938/1939 zu sehen war. Von den französischen Autoren zeigte das Theater nur noch Jacques Devals Lustspiel „Towaritch“ (1935/1936, 9x) in einer Übersetzung von Curt Goetz. Nach Ausbruch des zweiten Weltkrieges waren weder Engländer noch Franzosen im Regensburger Repertoire präsent.

Vielleicht um einen Hauch von Internationalität zu wahren, füllte die Intendanz die Lücke im Spielplan nach 1933 mit Autoren aus nordischen bzw. romanischen Ländern. So war die Autorin Selma Lagerlöf (Schweden) mit ihrem Schauspiel „Der Kaiser von Portugallien“ 7x im Spielplan vertreten (Spielzeit 1942/1943). Von dem deutsch-freundlich gesinnten Polen Roman Niewiarowicz¹⁷³ zeigte das Haus in der Spielzeit 1937/1938 6x die Komödie „Ich liebe Dich“. Nach dem Einmarsch in Polen (März 1939) verschwand aber auch er vom Spielplan.

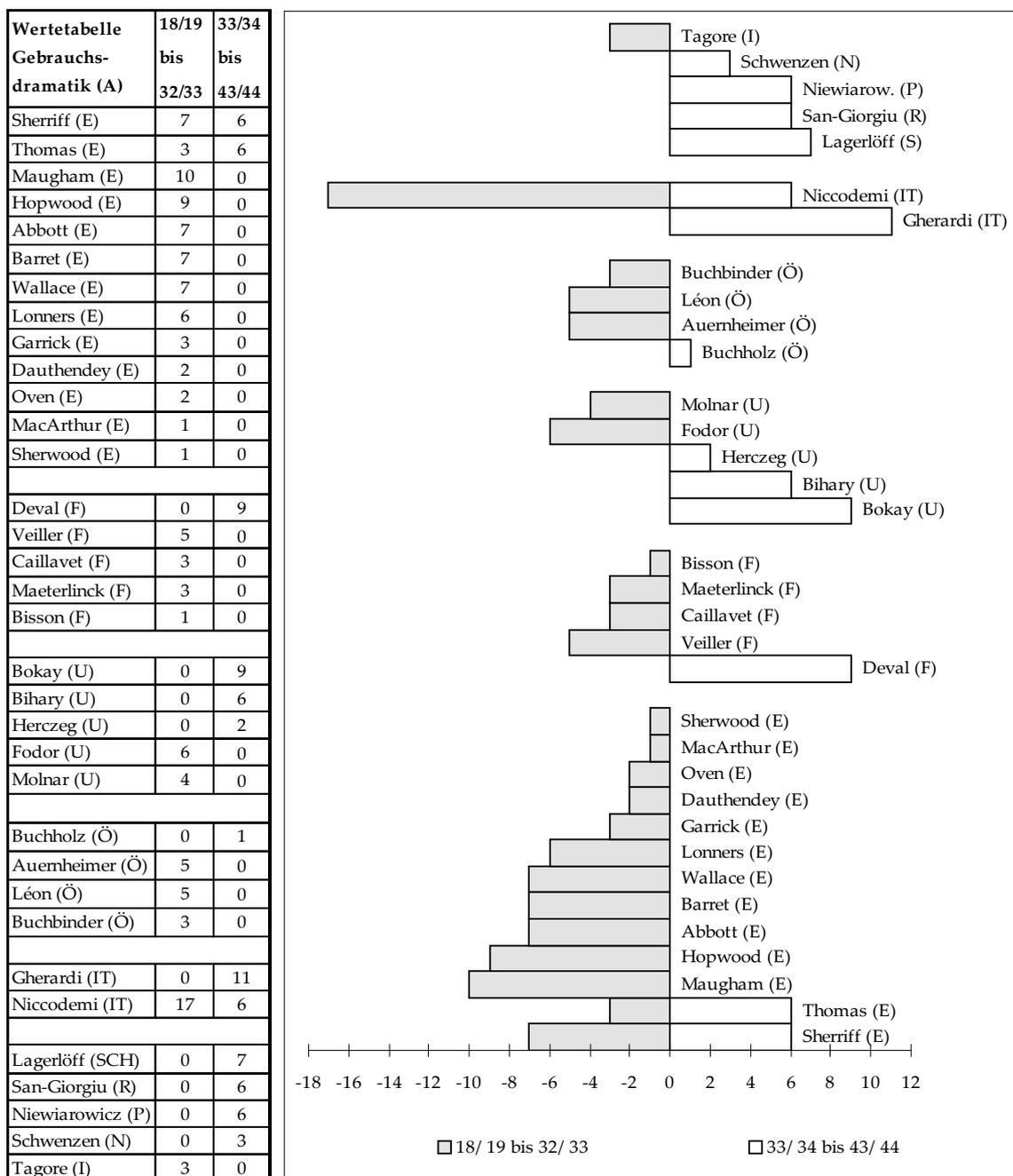
¹⁷⁰ vgl. Drewniak, 1983, S. 180 ff, auch Salb, 1993, 288

¹⁷¹ Ludwig Thoma wurde in die Kategorie Gebrauchsdramatiker eingeteilt, da seine Einakter zumeist „nur“ unterhaltenden Charakter aufweisen. vgl. Dussel 1988, S. 294; vgl. Salb, 1993, 272;

¹⁷² vgl. Drewniak, 1983, S. 177

¹⁷³ vgl. Salb, 1993, S. 290

Graphik 10: Aufführungshäufigkeit der Gebrauchsdramatik (Ausland)¹⁷⁴



Trotz Kulturabkommen mit dem Königreich Italien (November 1938) sind italienische Dramatiker nicht übermäßig im Spielplan präsent. Nur zwei Autoren konnten sich behaupten. Dario Niccodemi, der durchaus keinen Widerstand gegen den italienischen Faschismus zeigte, und insofern auch den deutschen Verhältnissen positiv gegenüberstand¹⁷⁵, wurde in der Spielzeit 1941/1942 6x mit seinem Lustspiel „Tageslauf der Liebe“ aufgeführt. Bemerkenswert ist es, daß Niccodemi trotz seiner politischen Einstellung und

¹⁷⁴ E: England; F: Frankreich; U: Ungarn; Ö: Österreich; SCH: Schweden; R: Rumänien; P: Polen; N: Norwegen; I: Irland;

¹⁷⁵ vgl. Drewniak, 1983, S. 266

der „Achsenfreundschaft“ Italien - Deutschland im III. Reich relativ selten auf der Regensburger Bühne zu sehen war, obwohl er in der Weimarer Republik mit insgesamt 17 Aufführungen der beliebteste Autor unter den ausländischen Gebrauchsdramatikern war. Darunter in der Spielzeit 1925/1926 seine Komödie „Scampolo“, in der Übersetzung des Nationalsozialisten Karl Lerbs. Von Gherardo Gheradi, dem italienischen Faschismus ebenfalls sehr zugetan, führte das Stadttheater das Schauspiel „Der einsame Mann“ in der Spielzeit 1943/1944 11x auf.¹⁷⁶

Aufmerksamkeit galt aber auch den Autoren kleinerer Ländern, die mit Deutschland verbündet waren. Zum Beispiel dem deutschfreundlichen¹⁷⁷ Rumänen Jon San-Giorgiu (1941/1942 „Mamsell Sewastiza“). Nach Kriegsbeginn kamen Werke ungarischer¹⁷⁸ Autoren auf die Regensburger Bühne: Johann von Bokays „Die Gattin“ wurde 9x aufgeführt (Spielzeit 1941/1942), Ferenc Herczegs „Der Blaufuchs“ wurde 2x aufgeführt (Spielzeit 1942/1943) und Clara Biharys „Die andere Mutter“ wurde 6x aufgeführt (Spielzeit 1942/1943; allerdings in der Übersetzung des Nationalsozialisten Karl Lerbs).

Die österreichischen Autoren Victor Léon, Bernard Buchbinder und Raul Auernheimer strich die Intendanz wahrscheinlich wegen ihrer „nicht arischen“ Abstammung aus dem Spielplan. Gerhart Buchholz Lustspiel „Spiel im Ernst“ kam 1938/1939 1x zur Aufführung: ein Gastspiel der Staatsschauspielerin Lil Dagover mit Ensemble.

5.2.7. Ein internationaler Spielplan ?

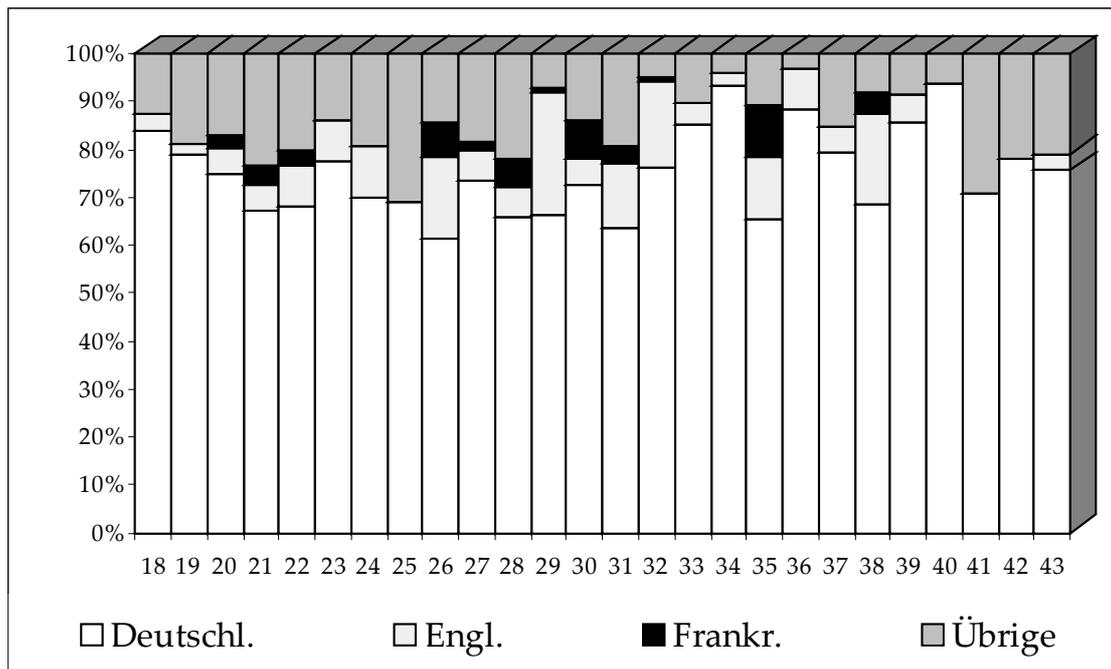
Die Nationalsozialisten machten es sich zur Aufgabe alles Ausländische aus dem Spielplan zu verbannen. Die „Internationalität“ vergangener Zeiten galt ihnen als „schädlich“. Das „deutsche Nationaltheater“ wollte das genuin Deutsche zeigen. Die Bühne als „Volkserbauungsstätte“ sollte dem Publikum eine Identifikationsplattform liefern, die den deutschen Nationalismus in den Köpfen der Zuschauer verankerte.

¹⁷⁶ vgl. Drewniak, 1983, S. 266

¹⁷⁷ vgl. Drewniak, S. 277

¹⁷⁸ Mit Ungarn bestand seit 1936 ein Kulturabkommen

Graphik 11: Anteil der Aufführungen nach Nationalitäten der Autoren (%)



Wie Graphik 11 zeigt war der Spielplan des Regensburger Sprechtheaters im III. Reich tatsächlich von deutschsprachigen Autoren beherrscht. Ihr Anteil liegt seit der Spielzeit 1933/1934 durchschnittlich bei 80%, erreicht in der Spielzeit 1934/1935 93% und in der Spielzeit 1940/1941 mit 94% seinen Spitzenstand. In der Weimarer Republik waren ausländische Autoren in Regensburg allerdings ebenfalls stark unterrepräsentiert. Der Anteil deutschsprachiger Dramatiker liegt hier bei rund 71% (1918-1933).

Die Aufführungsfrequenzen der englischen bzw. französischen Autoren war zu keinem Zeitpunkt besonders hoch. Unter den Nationalsozialisten ergeben sich ihre Aufführungshäufigkeiten auf Grund der Klassikerpflege. Während des 2. Weltkrieges wurden vor allem die Werke Shakespeares aufgeführt. Der Anteil der „übrigen“ Autoren ist im Gesamtzeitraum auf Grund der häufigen Aufführungen der Werke des Iren Bernard Shaw relativ hoch.

Wertetabelle zu Graphik 11 in absoluten Zahlen und in Prozent

	Deutsch-land	England	Frank-reich	Übrige	Gesamt	Deutsch-land	England	Frank-reich	Übrige
18-19	68	3	0	10	81	84%	4%	0%	12%
19-20	71	2	0	17	90	79%	2%	0%	19%
20-21	80	6	3	18	107	75%	6%	3%	17%
21-22	66	5	4	23	98	67%	5%	4%	23%
22-23	143	18	7	42	210	68%	9%	3%	20%
23-24	169	19	0	30	218	78%	9%	0%	14%
24-25	65	10	0	18	93	70%	11%	0%	19%
25-26	67	0	0	30	97	69%	0%	0%	31%
26-27	60	17	7	14	98	61%	17%	7%	14%
27-28	80	7	2	20	109	73%	6%	2%	18%
28-29	69	7	6	23	105	66%	7%	6%	22%
29-30	65	25	1	7	98	66%	26%	1%	7%
30-31	69	5	8	13	95	73%	5%	8%	14%
31-32	56	12	3	17	88	64%	14%	3%	19%
32-33	80	19	1	5	105	76%	18%	1%	5%
33-34	92	5	0	11	108	85%	5%	0%	10%
34-35	95	3	0	4	102	93%	3%	0%	4%
35-36	55	11	9	9	84	65%	13%	11%	11%
36-37	90	9	0	3	102	88%	9%	0%	3%
37-38	74	5	0	14	93	80%	5%	0%	15%
38-39	77	21	5	9	112	69%	19%	4%	8%
39-40	91	6	0	9	106	86%	6%	0%	8%
40-41	103	0	0	7	110	94%	0%	0%	6%
41-42	99	0	0	41	140	71%	0%	0%	29%
42-43	118	0	0	33	151	78%	0%	0%	22%
43-44	112	5	0	31	148	76%	3%	0%	21%
Mittelwert	85	8	2	18	113	75%	8%	2%	15%

Betrachtet man die Regensburger Bevölkerungsstruktur in den zwanziger und dreißiger Jahren so scheint dieses Ergebnis nicht weiter verwunderlich. Das potentielle Publikum rekrutierte sich demnach eher aus Gruppen deren politische Einstellung auch schon vor 1933 national bzw. deutsch-national war. Vielleicht reagierte die Intendanz des Regensburger Stadttheaters mit ihrem national orientierten Spielplan auf den Publikumsgeschmack. Vielleicht spielten aber auch administrative Gründe eine Rolle: z.B. daß Auführungsrechte an den Werken nicht deutscher Autoren schwieriger zu erlangen waren. Vielleicht sind die Gründe für einen nicht international orientierten Spielplan zur Zeit der Weimarer Republik nicht politisch motiviert. Immerhin könnte es sein, daß es gar nicht zu den Aufgaben eines Provinztheaters gehörte (und gehört) internationale Dramatiker vorzustellen, sondern - unabhängig von jeder Ideologie - dafür Sorge zu tragen „einheimischen“ Autoren eine Möglichkeit zu bieten ihre Werke präsentieren.¹⁷⁹

¹⁷⁹ In diesem Zusammenhang wäre es sicher von Interesse einen Vergleich zwischen dem Spielplan eines deutschen Provinztheaters und eines anderen Landes herzustellen. Vielleicht ergibt sich unter der Prämisse „Internationalität“, daß z. B. in Frankreich der Anteil der französischen Autoren ebenso hoch ist.

Unabhängig von diesen Überlegungen zeigt Graphik 11, daß der „Kampf gegen die Ausländerei“ in Regensburg wohl eher Propagandazwecken gedient haben muß. International jedenfalls war das Repertoire auch nicht in der Weimarer Republik

5.2.8. Ein „deutsches Nationaltheater“?

Die Kategorisierung der einzelnen Bühnenwerke nach Epochen, Weltanschauung bzw. politischer Haltung der Autoren verdeutlicht die Frage nach signifikanten Unterschieden zwischen der Weimarer Republik und dem Nationalsozialismus. Zeigt sich also der Weg zur Gleichschaltung an den Repertoires des Regensburger Stadttheaters? Zu erwarten wäre, im Hinblick auf die Kriterien eines „deutschen Spielplans der Stärke“, ein deutliches Anwachsen der Bühnenstücke rechter Autoren, zur Vermittlung der nationalsozialistischen Ideologie. Außerdem eine verstärkte Klassikerpflege und ein starker Anstieg der Gebrauchsdramatik, um den Zuschauer durch die Unterhaltung von den gesellschaftlichen Problemen „abzulenken“. Schließlich dürften Autoren der „literarischen Moderne“ und vor allem der politischen Linken und des Naturalismus vollständig aus dem Spielplan eliminiert worden sein.

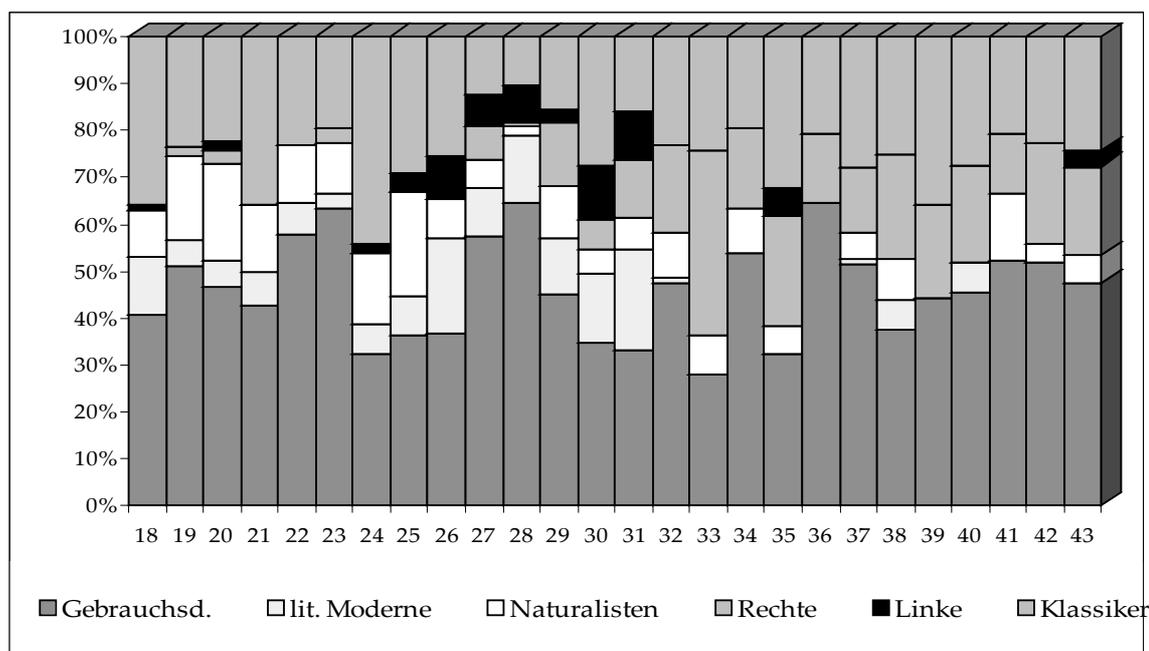
Das Interesse, welches die Nationalsozialisten mit ihrem Theater verfolgten, nämlich die Installierung einer „Stätte der nationalen-völkischen Erbauung“ faßt Hanns Johst in seinem „Bekenntnis zur Bühne“ zusammen. Abgedruckt im Programmheft 12 der Spielzeit 1935/1936 erreichte es auch das Regensburger Publikum:

„... Erkennen wir im Drama erst diesen Kompromiß von dichterisch Elementarem, von literarisch Geistigem ..., von theatralisch Bewußtem, so wird unsere Einstellung sich leicht an das Bekenntnis Schillers zur Bühne als Bildungsstätte des Volkes anzuschließen vermögen. Wir sehen im Theater, letzte Kultstätte einer bedrohten, verschütteten Volksgemeinsamkeit, eine letzte pädagogische Möglichkeit, das Volk vor der Vermaterialisierung einer rein aktuellen Welt zu wahren. Wir erleben im lebendigen Theater ein letztes Asyl völkischer Diskussion und völkischer Erhebung, wir fühlen einen Weg, der über das Recht und das Gesetz die schöpferische Idee einer Metaphysik setzt und so die Untiefen sozialistischer und kapitalistischer Maximen mit der Tiefe ideeller Sinnlichkeit und gläubiger Übersinnlichkeit erfüllt. Wir glauben an die Bühne und dienen ihr, weil wir mit ihr hoffen, das Volk vor der Politik als alleinseligmachender Lebenseinstellung bewahren zu können. Den Unpolitischen eine Zuflucht, den Unkirchlichen eine Gemeinschaft, den Unbegrenzten (oder, wie sie sich nennen, Internationalen) eine Besinnung in der Begrenzung ihrer Muttersprache, den Stürmern eine Stille, den Stillen ein Sturm, soll das Theater nicht Proletarierbühne, nicht Hofbühne, nicht Bürgerbühne sein, soll es als schönes und starkes sprachschöpferisches Gebilde nichts zu beweisen versuchen als die Hilflosigkeit des Menschen gegenüber dem Schicksal. Der Gewinn des Theaters ist und bleibt die verstummende Demut seiner Gemeinde. ...

Nur so wird aus sinnlichem Spiel übersinnliches Schauen, so wandelt sich der Griff des Dichters zum Ergriffensein seiner Zeit ...¹⁸⁰

Ob nun dieses nationalsozialistische „heroische“ Theater in der Regensburger Provinz tatsächlich durchgesetzt worden ist, soll Graphik 12 verdeutlichen.

Graphik 12: Anteil der Aufführungen nach Kategorisierung



Die Gebrauchsdramatik macht im gesamten Untersuchungszeitraum mit 46% einen wesentlichen Anteil am Repertoire aus. Nur in der Spielzeit 1933/1934 sank ihr Anteil, offensichtlich zugunsten „rechter“ Bühnenstücke, auf 28%. Betrachtet man die absoluten Zahlen, so zeigt sich, daß diese Kategorie in der Weimarer Republik mit insgesamt 767 Aufführungen häufiger vertreten war, als unter den Nationalsozialisten mit 637 Aufführungen. Sicherlich, kann diese hohe Aufführungsfrequenz im Zeitraum 1918-1933 auf den Wegfall der Operette in den Spielzeiten 1922/1923 und 1923/1924 zurück geführt werden. Aber daß die Gebrauchsdramatik und damit der Unterhaltungswert, auch schon in der Weimarer Republik überwog bleibt dennoch belegt.

Unter Berücksichtigung der Ausführungen im Kapitel 5.2.7. „Gebrauchsdramatik“, in dem dieser Kategorie unter den Nationalsozialisten ein politisches Interesse unterstellt wurde, muß auch für die Zeit der Weimarer Republik gefragt werden, welches Interesse die Intendanz mit der Aufführung der Gebrauchsdramatik verfolgte. Nachdem die Wissenschaft der Kulturpolitik bzw. Theaterpolitik für den Zeitraum 1918-1933 keine ideo-

¹⁸⁰ Hanns Johst, Programmheft Nr. 3, Spielzeit 1935/1936. Archiv des Regensburger Stadttheaters.

logischen Auswahlkriterien zur Gestaltung der Spielpläne unterstellt, dürfte wohl davon ausgegangen werden, daß die Kategorie Gebrauchsdramatik eher dem Publikumsgeschmack entsprach, und somit eine finanzielle Grundsicherung des Theaterbetriebes darstellte. Wenn dem so wäre, müßte man diesen Sachverhalt allerdings auch für den Zeitraum des III. Reiches gelten lassen. Ungeachtet der ideologischen bzw. politischen Dimension, mußte das Regensburger Stadttheater auch unter den Nationalsozialisten die Zusammenstellung der Repertoires unter wirtschaftlichen Kriterien vollziehen.

In diesem Zusammenhang dürfte der Unterhaltungsaspekt bzw. die Gebrauchsdramatik also in beiden Zeiträumen dem gleichen Zweck gedient haben, nämlich das Theater mit Publikum zu füllen. Auch wenn die These, der Politisierung der Gebrauchsdramatik unter den Nationalsozialisten nicht falsch ist, scheint der Unterhaltungswert eher den Reden der nationalsozialistischen Kulturpolitikern als Propagandamittel gedient zu haben, als der praktischen Umsetzung in den Spielplänen. Hier war die Gebrauchsdramatik bereits eine feste Säule des Sprechtheaters.

Die völkischen Autoren waren im Nationalsozialismus erwartungsgemäß vertreten, erreichten allerdings nur in der Spielzeit 1933/1934, kurz nach der Machtergreifung, ihren Höchststand mit 40%. Danach pendelte sich ihr Anteil bei rund 19% ein. Auch in der Weimarer Republik wurden Bühnenstücke völkischer Autoren im Regensburger Stadttheater gespielt. Die in der Spielzeit 1919/1920 und 1923/1924 von Hanns Johst gezeigten Stücke sind allerdings nicht repräsentativ. Nur der völkisch-nationale Autor Karl Schönherr als „echter“ Rechter war in der Spielzeit 1920/1921 mit drei Aufführungen und in der Spielzeit 1923/1924 mit vier Aufführungen vertreten, was zumindestens statistisch irrelevant ist. Erst ab der Spielzeit 1927/1928 sind völkische Autoren permanent im Spielplan präsent. Ihre durchschnittliche Aufführungsfrequenz liegt bei rund 11%. Damit kann man dieser Kategorie allerdings keine Breitenwirkung unterstellen.

Wertetabelle zu Graphik 12 in absoluten Zahlen und in Prozent

	Ge- brauch	lit.Mo- derne	Natura- listen	Rechte	Linke	Klas- siker	Gesamt	Ge- brauch	lit.Mo- derne	Natura- listen	Rechte	Linke	Klas- siker
18-19	33	10	8	0	1	29	81	41%	12%	10%	0%	1%	36%
19-20	46	5	16	2	0	21	90	51%	6%	18%	2%	0%	23%
20-21	50	6	22	3	2	24	107	47%	6%	21%	3%	2%	22%
21-22	42	7	14	0	0	35	98	43%	7%	14%	0%	0%	36%
22-23	121	15	26	0	0	48	210	58%	7%	12%	0%	0%	23%
23-24	138	7	24	7	0	42	218	63%	3%	11%	3%	0%	19%
24-25	30	6	14	0	2	41	93	32%	6%	15%	0%	2%	44%
25-26	35	9	21	0	4	28	97	36%	9%	22%	0%	4%	29%
26-27	36	20	8	0	9	25	98	37%	20%	8%	0%	9%	26%
27-28	62	11	7	8	8	13	109	57%	10%	6%	7%	7%	12%
28-29	68	15	2	1	8	11	105	65%	14%	2%	1%	8%	10%
29-30	44	12	11	13	3	15	98	45%	12%	11%	13%	3%	15%
30-31	33	14	5	6	11	26	95	35%	15%	5%	6%	12%	27%
31-32	29	19	6	11	9	14	88	33%	22%	7%	13%	10%	16%
32-33	50	1	10	20	0	24	105	48%	1%	10%	19%	0%	23%
33-34	30	0	9	43	0	26	108	28%	0%	8%	40%	0%	24%
34-35	55	0	10	17	0	20	102	54%	0%	10%	17%	0%	20%
35-36	27	0	5	20	5	27	84	32%	0%	6%	24%	6%	32%
36-37	66	0	0	15	0	21	102	65%	0%	0%	15%	0%	21%
37-38	48	1	5	13	0	26	93	52%	1%	5%	14%	0%	28%
38-39	42	7	10	25	0	28	112	38%	6%	9%	22%	0%	25%
39-40	47	0	0	21	0	38	106	44%	0%	0%	20%	0%	36%
40-41	50	7	0	23	0	30	110	45%	6%	0%	21%	0%	27%
41-42	73	0	20	18	0	29	140	52%	0%	14%	13%	0%	21%
42-43	78	0	6	33	0	34	151	52%	0%	4%	22%	0%	23%
43-44	70	0	9	28	5	36	148	47%	0%	6%	19%	3%	24%
Mittel- wert	54	7	10	13	3	27	113	46%	6%	9%	11%	3%	25%

„Linke“ Autoren wurden allesamt aus dem Spielplan gestrichen, ihr Anteil war allerdings schon immer sehr gering. Das Hoch gerade kurz vor der Machtergreifung 1930/1931 und 1931/1932 mit 12% bzw. 10% ist bemerkenswert, und kann wohl den Bemühungen des Intendanten Rausse zugeschrieben werden. Der Anteil in den Spielzeiten 1935/1936 und 1943/1944 ergibt sich aus den Aufführungen der Werke Bernard Shaws.

Während in Regensburg die Naturalisten doch noch relativ häufig vertreten waren, insbesondere durch Gerhart Hauptmann - was angesichts der Abneigung der Nationalsozialisten gegen diese literarische Strömung als durchaus bemerkenswert gelten kann - verschwinden die Autoren der Kategorie „literarische Moderne“ fast vollständig aus dem Spielplan.

Die Werke der Klassiker waren im gesamten Untersuchungszeitraum fester Bestandteil der Spielpläne des Regensburger Stadttheaters. In der Weimarer Republik lag ihr Anteil

am Sprechtheaterrepertoire bei durchschnittlich 24 % pro Spieljahr. Unter den Nationalsozialisten stieg dieser Wert auf rund 25%. Allerdings ist die Werkbreite, im Gegensatz zum Zeitraum 1918-1933, beschränkter. Dies dürfte wohl darauf zurückzuführen sein, daß nicht alle Dramen den Vorstellungen der Kulturpolitiker entsprachen.

5.3. Das Musiktheater

Generell galten für das Musiktheater die gleichen ideologischen Kriterien wie für das Sprechtheater. Neben dem Ruf nach der „deutschen Musik“, sollte das Musiktheater „arisch“ und „einfach“ sein. Die Nationalsozialisten maßen dem Musiktheater aber auch besondere Bedeutung bei, weil sie sich von diesem Genre, eher als vom Sprechtheater, versprachen, die breite Masse der Bevölkerung zu erreichen.¹⁸¹ Graphik 1 bestätigt die besondere Pflege des Musiktheaters auch für Regensburg. Nicht nur die Operette war weiterhin ein fester Bestandteil des Spielplans sondern auch insbesondere die Oper fand ihren festen Platz in den Repertoires: seit der Spielzeit 1922/1923 nur noch marginal über Gastspiele vertreten, wurde sie 1934/1935 wieder regelmäßig über ein eigenes Ensemble abgedeckt. Offensichtlich hatte Bürgermeister Otto Schottenheim, seiner Ankündigung entsprechend, die finanziellen Mittel bereitgestellt, um diese aufwendige Gattung im Regensburger Stadttheater wieder zu ermöglichen.

5.3.1. Die Operette

Der Operette begegneten die Nationalsozialisten mit Skepsis. Sie widersprach in mehreren Punkten den Vorstellungen eines „nationalsozialistischen Kunstwerkes“: nicht nur, daß der überwiegende Teil der Komponisten und Librettisten „nicht arischer“ Abstammung war, auch lief „... die Werkgattung Operette formal wie inhaltlich dem Bestreben entgegen das Publikum in eine von sozialen Spannungen befreite „Erlebnisgemeinschaft“ zu führen.“¹⁸² Die „dekadente, subjektivistische-individuelle Lebensart“ der bürgerlichen „Lastersalons“ etwa in Paris oder Wien sprach dagegen. Auch Regensburg erreichte der entsprechende dramaturgische Auftrag. Hatte man Oberbürgermeister Hipp bereits in den 30er Jahren vorgeworfen, das Operettenrepertoire am Regensburger Stadttheater sei vollständig „verjudet“, so konnten die Vorstellungen bezüglich eines nationalsozialistischen Operettenrepertoires in der Spielzeit 1934/1935 deutlich formuliert werden:

„Auch die Operette muß, den Geist der Zeit entsprechend, eine Wandlung durchmachen - will sie sich als Kunstgattung behaupten. Sie muß aus dem Sumpf der geschmacklosen, sentimental

¹⁸¹ vgl. Drewniak, 1983, 282

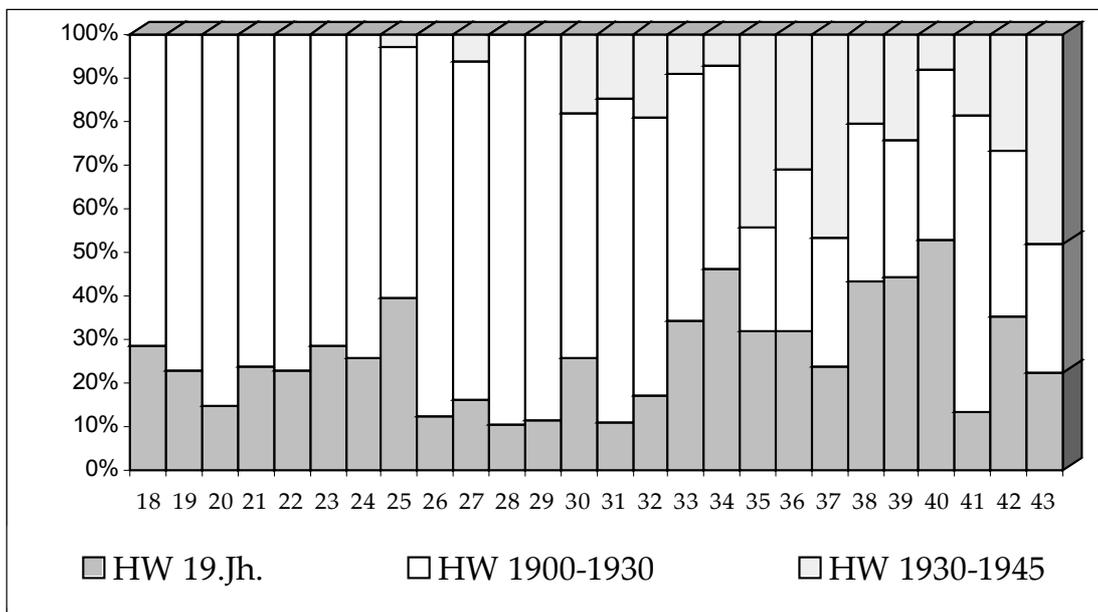
¹⁸² Salb, 1993, S. 321

Mädchenbeine-Romantik, in dem Prinzessinnen, Grafen, Hochstapler, exotische Herrscher und vertrottelte Tanzjünglinge nur so herumtorkelten, wieder heraus, um mit dem gesunden Volksstückcharakter der alten Operette, die Zuschauer und Zuhörer zu erfreuen. Denn will man von Musik sprechen, so muß man wohl die Operetten, der Nachkriegszeit - mit wenigen Ausnahmen - ablehnen. Die ödesten „Schlager“ feierten die größten Triumphe. Glückte einem dieser Musikfabrikanten einmal eine Melodie, war sie nicht von ihm. Die großen Erfolge waren Neubearbeitungen älterer Werke und der Musik. Siehe „Dreimädlerhaus“, Lehár. Künneke und zwei drei andere Komponisten konnten daran nichts ändern. Natürlich sank auch mit dem Niedergang der Operette ihre Zugkraft, verschwand die sichere Einnahmequelle der Theater mit gemischtem Spielplan! War das nötig! Gibt es nicht einen Strauß, einen Suppé, einen Millöcker?? Warum üben Operetten wie „Fledermaus“, „Zigeunerbaron“, „Bettelstudent“, „Obersteiger“, „Boccaccio“ noch immer ihre ungeschwächte Zugkraft aus? Weil die Operette mit dieser Musik unsterblich ist! Der unerschöpfliche Melodienborn eines Johann Strauß wird noch in hundert Jahren die Herzen höher schlagen lassen. Von diesem Gesichtspunkt aus hat die Theaterleitung auch in diesem Spieljahr das Hauptgewicht auf die klassische Operette gelegt.¹⁸³

Es galt also nicht diese Kunstrichtung gänzlich abzuschaffen, sondern vielmehr sie einer Wandlung zu unterziehen. Daß die Operette sich beim Publikum äußerster Beliebtheit erfreute, sie nicht nur über den Rundfunk gesendet wurde, sondern man sogar von einem direkten Operettenboom in der Weimarer Republik sprechen kann, blieb selbst den Nationalsozialisten nicht verborgen. Insofern galt es hier, ebenso wie beim Sprechtheater, ungeliebtes zu streichen, allerdings nicht ohne Zugeständnisse an das Publikum zu machen. Schließlich war das Operettenrepertoire auch in Regensburg ein wichtiger finanzpolitischer Faktor.

¹⁸³ Programmheft Nr.: 2, Spielzeit 1934/1935, Regensburger Stadtarchiv. Unterstreichungen wurden aus dem Original übernommen.

Graphik 13: Aufführungshäufigkeit der Komponisten ihrem Hauptwerk entsprechend (%)



Wertetabelle zu Graphik 13

	Hauptwerk 19.Jh.	Hauptwerk 1900-1930	Hauptwerk 1930-1945	Gesamt	Hauptwerk 19.Jh.	Hauptwerk 1900-1930	Hauptwerk 1930-1945
18-19	24	59	0	83	29%	71%	0%
19-20	27	91	0	118	23%	77%	0%
20-21	25	141	0	166	15%	85%	0%
21-22	31	97	0	128	24%	76%	0%
22-23	3	10	0	13	23%	77%	0%
23-24	6	15	0	21	29%	71%	0%
24-25	36	103	0	139	26%	74%	0%
25-26	58	85	4	147	39%	58%	3%
26-27	18	125	0	143	13%	87%	0%
27-28	24	112	9	145	17%	77%	6%
28-29	15	126	0	141	11%	89%	0%
29-30	16	123	0	139	12%	88%	0%
30-31	35	75	24	134	26%	56%	18%
31-32	18	120	24	162	11%	74%	15%
32-33	25	92	27	144	17%	64%	19%
33-34	45	74	12	131	34%	56%	9%
34-35	54	54	8	116	47%	47%	7%
35-36	35	26	48	109	32%	24%	44%
36-37	30	35	29	94	32%	37%	31%
37-38	18	22	35	75	24%	29%	47%
38-39	42	35	20	97	43%	36%	21%
39-40	46	33	25	104	44%	32%	24%
40-41	53	39	8	100	53%	39%	8%
41-42	18	89	24	131	14%	68%	18%
42-43	44	47	33	124	35%	38%	27%
43-44	28	37	60	125	22%	30%	48%
Mittelwert	30	72	15	117	27%	60%	13%

Graphik 13 zeigt deutliche Veränderungen im Operettenrepertoire des Regensburger Stadttheaters. Während in der Weimarer Republik überwiegend Operetten zur Aufführung gelangten, deren Komponisten dem Zeitalter der sogenannten „goldenen Operette“ (Hauptwerk 1900-1930) angehörten (rund 75%), sank ihr Anteil mit der Machtübernahme deutlich auf die Hälfte. Statt dessen suchte man das Operettenrepertoire vornehmlich über die Werke der „silbernen Operette“ (Hauptwerk 19. Jahrhundert) mit rund 35% (Weimarer Republik rund 21%) und zeitgenössischen Werken (ca. 26%) abzu decken.¹⁸⁴

Allerdings entsprachen weder die Komponisten der „silbernen Operette“ noch die zeitgenössischen Komponisten immer den nationalsozialistischen Ansprüchen. Eine detaillierte Überprüfung der zur Aufführung gelangten Werke bzw. Autoren ist auch hier notwendig, um das Operettenrepertoire richtig einzuschätzen.

5. Komponisten der „goldenen Operette“

Der überwiegende Teil der Operettenkomponisten und -librettisten waren jüdischer Abstammung. Um so schwieriger gestaltete sich für die Nationalsozialisten die Auswahl. Viele der Komponisten der „goldenen Operette“, die sich in der Weimarer Republik großer Beliebtheit erfreuten, wurden wegen ihrer „nicht arischen“ Abstammung verboten. Auch in Regensburg strich sie die Intendanz nach 1933 aus dem Spielplan, was Graphik 14 belegt. Darunter Leo Ascher, León Jessel und Emmerich Kálmán, der in der Weimarer Republik noch 191x aufgeführt wurde.

Die Operetten folgender Komponisten zeigte das Stadttheater letztmalig in der Spielzeit 1933/1934: Edmund Eysler („Bruder Straubinger“ 3x), Leo Fall („Brüderlein fein“ 5x¹⁸⁵), Jean Gilbert („Das Weib im Purpur“ 8x), Oscar Straus („Der Walzertraum“ 11x), Heinrich Berté („Das Dreimädlerhaus“ 9x). Das „Dreimädlerhaus“ sowie seine Fortsetzung „Hannerl“ waren in Regensburg zur Zeit der Weimarer Republik äußerst beliebt: in sechs Spielzeiten wurden die beiden Operetten insgesamt 51x auf die Regensburger Bühne gebracht.

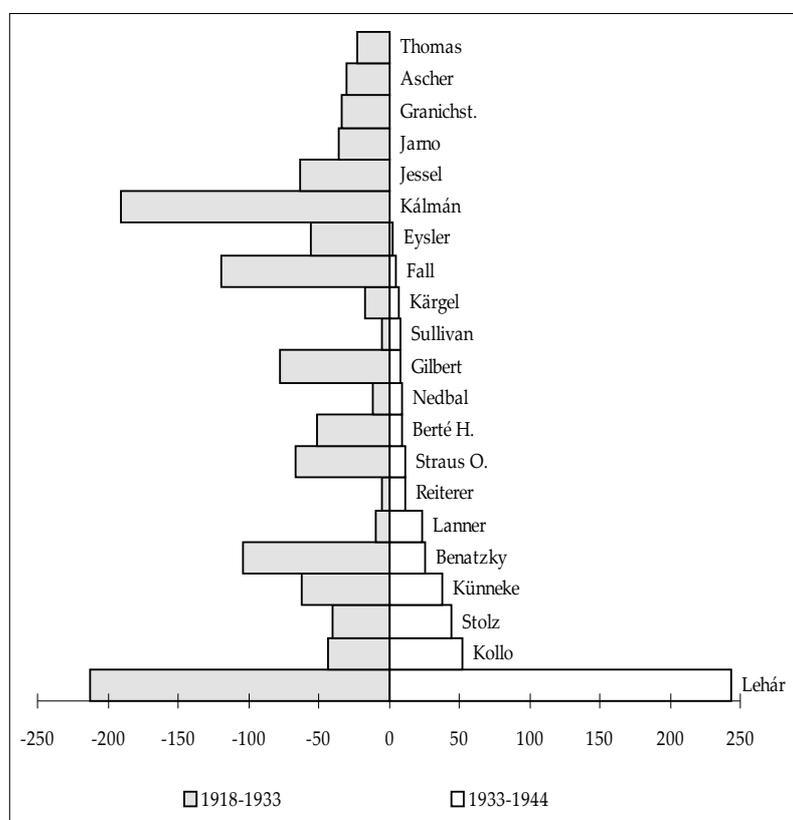
¹⁸⁴ Die „goldene Operette“ (1900-1930) gilt als Fortentwicklung der „silbernen Operette“ des 19. Jahrhunderts. Sie fand zum einen zu ihrer heute noch gültigen medien-spezifischen Form zum anderen wurden ihre Inhalte internationaler. (vgl. Salb, 1993, S. 321)

¹⁸⁵ Aufführungshäufigkeit der Werke von Leo Fall in der Weimarer Republik 119x!

Graphik 14: Die Komponisten der „goldenen Operette“¹⁸⁶

(Entstehungszeit zwischen 1900-1930)

Komponisten der „goldenen Operette“		
	1918-1933	1933-1944
Lehár	213	243
Kollo	43	52
Stolz	40	44
Künneke	62	38
Benatzky	104	26
Lanner	9	24
Reiterer	5	12
Straus	67	11
Berté	51	9
Nedbal	12	9
Gilbert	77	8
Sullivan	5	8
Kärgel	17	7
Fall	119	5
Eysler	56	3
Kálmán	191	0
Jessel	63	0
Jarno	36	0
Granichstaeden	33	0
Ascher	30	0
Thomas	23	0



Das Propagandaministerium und seine Musikabteilung konnte sich aber nicht aller „unliebsamen“ Komponisten einfach entledigen. Die großen Erfolg zwang die Nationalsozialisten sie zu dulden. Schließlich garantierte eine populäre Operette auch immer einen hohen Publikumszustrom und damit volle Kassen. So wurde beispielsweise Ralph Benatzky, obwohl er „nicht arisch“ war, im Juli 1938 mit dem Etikett „unbedenklich“¹⁸⁷ versehen und konnte ohne Schwierigkeiten auch im Regensburger Spielplan gehalten werden. Seine Operette „Bezauberndes Fräulein“ brachte es in der Spielzeit 1941/1942 auf 13 Aufführungen. Ebenso ließ die Intendanz Eduard Künnekes Werke im Repertoire, obwohl er mit einer Jüdin verheiratet war. Vor allem seine Operette „Der Vetter aus Dingsda“ war erfolgreich: 1933/1934 wurde sie 6x und 1941/1942 sogar 15x aufgeführt. Otto Nedbals Operette „Polenblut“ setzten die Theatermacher hingegen nach neun Aufführungen in der Spielzeit 1934/1935 ab.

¹⁸⁶ In der Graphik nicht enthalten sind die Aufführungshäufigkeiten folgender Komponisten: Winterberg / Hirsch / Weinzierl / Jascha / Schwartz / Berté E./ Corzilius / Nelson / Szirmai / Knepler / Morré / Neupert / Stumpf / Blech / Haslinger / Leuchs / L'Arronge. Sie wurden nach der Machtergreifung nicht mehr aufgeführt.

¹⁸⁷ vgl. Dussel, 1988, S. 271

Lehár, Franz	18-19 bis 32-33	33-34 bis 38-39	39-40 bis 43-44
Blaue Mazur, Die	21	9	15
Cloclo	5	0	0
Eva (Das Fabrikmädel)	6	0	0
Frasquita	8	7	10
Friedericke	13	5	16
Fürstenkind, Das	6	0	0
Graf von Luxemburg, Der	15	17	15
Land des Lächelns, Das	37	22	14
Lustige Witwe, Die	25	7	9
Paganini	20	10	34
Rastelbinder, Der	13	0	0
Schön ist die Welt	6	0	17
Tangokönigin, Die	1	0	0
Verliebte Leute	5	0	0
Wo die Lerche singt	17	7	12
Zarewitsch, Der	12	8	9
Zigeunerliebe	3	0	0
	213	92	151

Das bedeutendste Beispiel für die ambivalente Spielplanpolitik ist in Regensburg Franz Léhar. Obwohl er mit einer Jüdin verheiratet und deutsch-französisch-ungarischer Abstammung war¹⁸⁸, blieb er fester Bestandteil des Repertoires. Von den 17 Operetten, die in den zwanziger und dreißiger Jahren aufgeführt wurden, kamen im III. Reich immerhin noch zehn auf die Regensburger Bühne. Darunter „Der Graf von Luxemburg“ (32 Aufführungen), „Das Land des Lächelns“ (36 Aufführungen) und „Paganini“ (44 Aufführungen). „Die lustige Witwe“, die Adolf Hitler besonders mochte¹⁸⁹, zeigte das Theater ab 1933 nur noch in der Spielzeit 1935/1936 7x, und kurz nach Kriegsausbruch 1939/1940 9x. Beherrschten Léhars Werke schon vor der Machtergreifung den Regensburger Operettenspielplan, so setzte sich diese Tradition unter den Nationalsozialisten fort: mit insgesamt 243 Aufführungen war er mit Abstand der meistgespielteste Operettenkomponist.

Nur noch Johann Strauss, ein Vertreter der „silbernen“ Operette, konnte mit 156 Aufführungen folgen. Alle anderen Komponisten der Weimarer Republik waren nur noch mit unter 80 Aufführungen im Regensburger Spielplan vertreten.

¹⁸⁸ vgl. ausführlich Drewniak, 1983, S. 336; auch Salb, 1993, S. 329 f

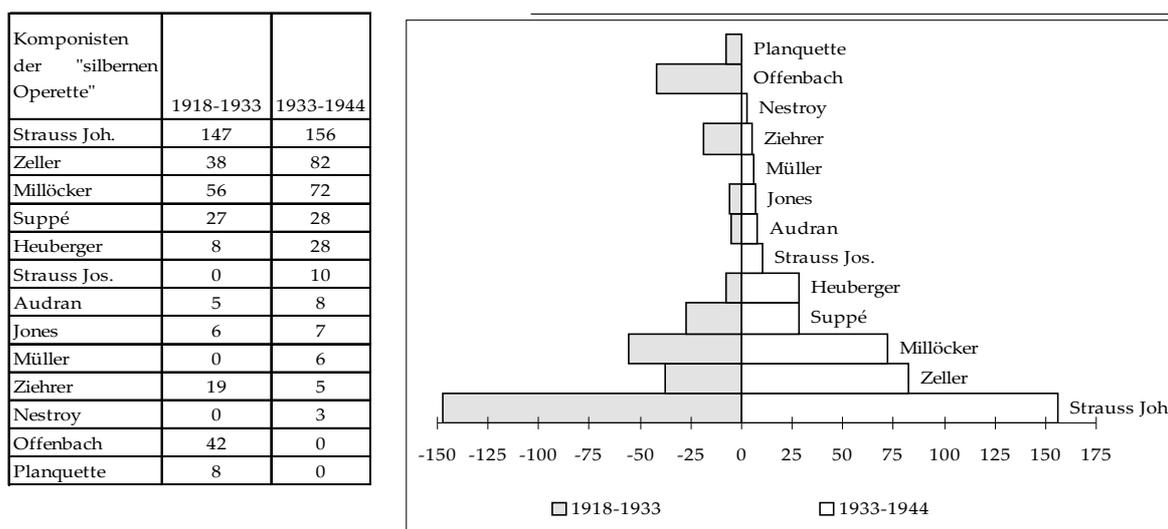
¹⁸⁹ vgl. Drewniak, 1983, S. 336

5.3.1.2. Die Komponisten der „silbernen Operette“

Die Aufführungshäufigkeiten der Komponisten der „silbernen Operette“ sind der Graphik 15 zu entnehmen.

Graphik 15: Die Komponisten der „silbernen“ Operette

(Entstehungszeit 19. Jahrhundert)



Einen bedeutenden Platz nahmen nur Johann Strauss, Carl Zeller und Karl Millöcker ein. Nach Ausbruch des zweiten Weltkriegs verbot das Propagandaministerium die Aufführung Millöckers „Bettelstudent“¹⁹⁰ Im Regensburger Programmheft der Spielzeit 1934/1935 noch als „unsterbliche“ Musik gelobt, folgte die hiesige Intendanz offensichtlich den Anweisungen von oben. Die Operette war letztmalig in der Spielzeit 1937/1938 (zehn Aufführungen) zu sehen. Statt dessen gab das Theater Millöckers „Gasparone“ 1941/1942 10x, im selben Jahr „Madame Dubary“ 8x, und 1943/1944 „Das verwunsche Schloss“ 18x. Zeller konnte sich ebenfalls im Spielplan behaupten: seine Operetten „Der Obersteiger“ (1933/1934 8x, 1939/1940 11x, 1942/1943 17x), sowie „Der Vogelhändler“ (1933/1934 12x, 1936/1937 11x, 1940/1941 15x) wurden häufig wieder aufgenommen.

¹⁹⁰ vgl. Drewniak, 1983, S. 343

Strauss, Johann	18-19 bis 32-33	33-34 bis 38-39	39-40 bis 43-44
1001 Nacht	6	0	0
Fledermaus, Die	45	33	12
Freut euch des Lebens	12	0	0
Karneval in Rom, Der	0	8	0
Lustige Krieg, Der	9	0	0
Nacht am Bosphorus	0	5	0
Nacht in Venedig, Eine	15	6	0
Spitzentuch der Königin, Das	4	0	0
Tänzerin Fanny Elßler, Die	0	7	0
Waldmeister	0	9	0
Walzer aus Wien * (Potpourri)	10	0	0
Wiener Blut	23	6	28
Zigeunerbaron, Der	23	12	30
	147	86	70

Auch Johann Strauss galt als „jüdisch versippt“.¹⁹¹ Wegen seiner Popularität in Regensburg schon in den zwanziger und dreißiger Jahren, blieb der Komponist fester Bestandteil des Repertoires. Von seinen Operetten spielte das Theater nach 1933 aber überwiegend nur noch die Kassenschlager „Die Fledermaus“, „Wiener Blut“ und „Der Zigeunerbaron“. Franz von Suppé als „jüdisch“ diffamiert¹⁹² wurde erstaunlicherweise auch noch nach der Machtergreifung aufgeführt. Seine Operette „Boccaccio“ kam in der Spielzeit 1934/1935 und 1940/1941 noch 9x auf die Bühne.

Richard Heuberger schließlich war nur mit seiner Operette „Der Opernball“ im Spielplan vertreten, die sich allerdings behaupten konnte: Spielzeit 1935/1936 sieben Aufführungen, 1939/1940 neun Aufführungen, 1942/1943 12 Aufführungen.

Werke Jacques Offenbachs, der wegen seiner „nicht arischer“ Abstammung verboten war, strich die Regensburger Intendanz aus dem Repertoire.

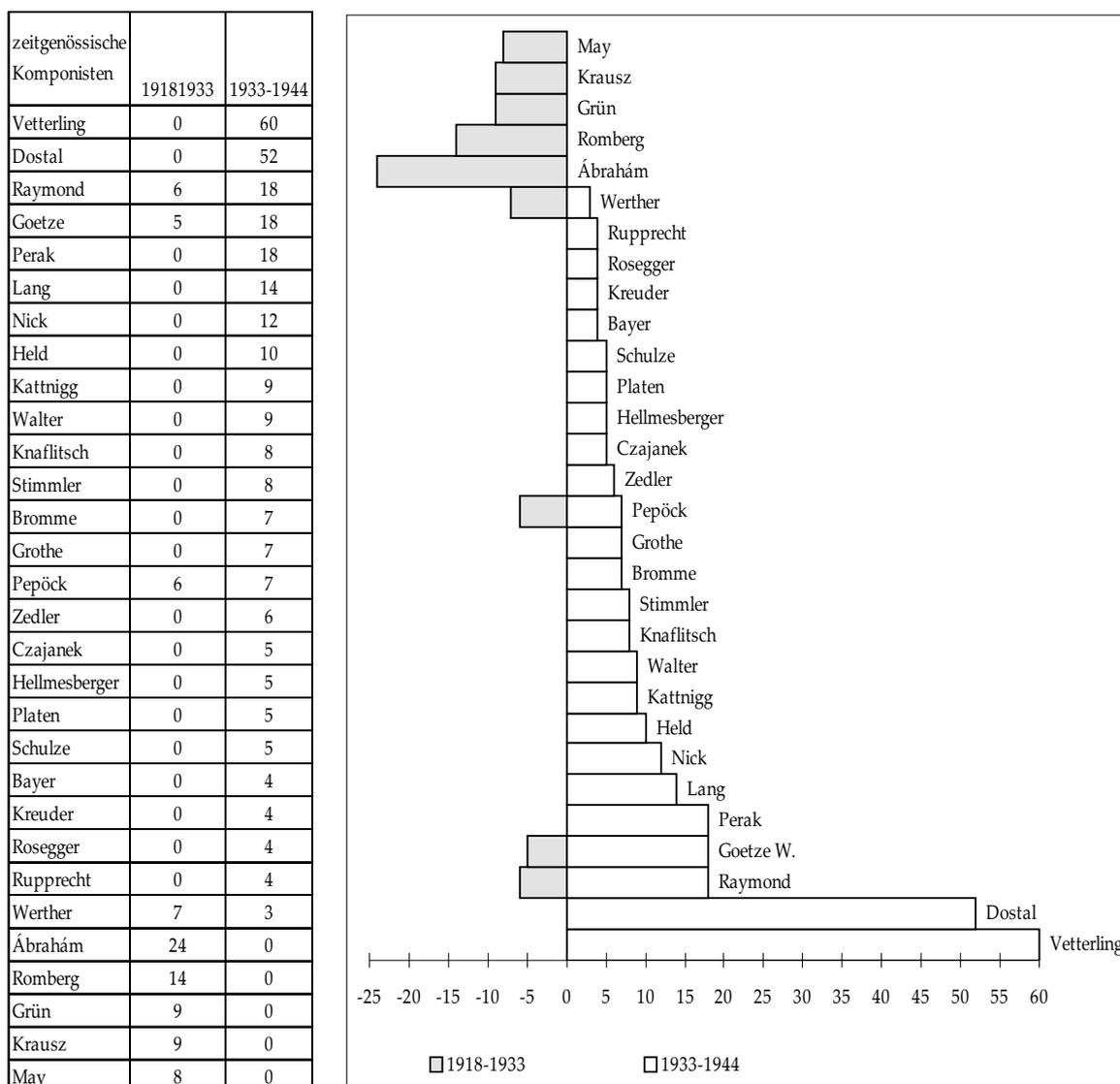
5.3.1.3. Zeitgenössischen Operettenkomponisten

Die Entfernung beliebter Komponisten aus dem Regensburger Spielplan aus rassistischen Gründen hinterließ eine Lücke im Operettenrepertoire. Der freie Platz stand einer neuen Komponistengeneration zur Verfügung.

¹⁹¹ vgl. Drewniak, 1983, S. 343

¹⁹² vgl. Salb, 1993, S. 328

Graphik 16: Die zeitgenössischen Operettenkomponisten



Der Graphik 16 sind zum einen ihre Aufführungshäufigkeiten zu entnehmen. Zum anderen wird deutlich, daß nicht alle zeitgenössischen Komponisten in Regensburg Erfolg hatten. Ob diejenigen, die nach 1933 aus den Spielplänen verschwanden, den kulturpolitischen Kriterien nicht entsprachen, kann an dieser Stelle nicht immer geklärt werden. So tauchen beispielsweise, die noch in den Jahren 1930 bis 1933 gespielten Komponisten May, Krausz, Grün und Romberg nach der Machtergreifung im Repertoire nicht mehr auf. Den jüdischen Komponisten Paul Ábrahám (Ungar) strich die Intendanz nach 1933 ebenfalls aus dem Programm.

Daneben gab es eine Fülle von Komponisten die im III. Reich nur in einer Spielzeit aufgeführt wurden. Erst Rudolf Perak, Fred Raymond und Walter Goetze erreichen nennenswerte Aufführungszahlen. Sie galten als „rassenrein“.¹⁹³ Arno Vetterling und Nico

¹⁹³ vgl. Drewniak, 1983, 338f

Dostal waren in Regensburg jedoch sehr erfolgreich. Wie überwiegend bei den zeitgenössischen Operetten der Fall, bestanden auch ihre Werke aus oberflächlichem Schwank, anspruchslosen Texten, garniert mit schmissiger Musik.¹⁹⁴ Besonders Dostals Operette „Monika“ (Librettist war der nationalsozialistische Autor Hermann Hermecke) behauptete sich beim Publikum. Kam sie 1938/1939 noch 11x auf die Bühne, so wurde sie 1943/1944 kurz vor Ausrufung des „totalen Krieges“ sogar 28x aufgeführt.

Arno Vetterlings Werke - zu allen seinen Operetten schrieb ebenfalls Hermann Hermecke das Libretto - gingen unter den Nationalsozialisten 60x über die Regensburger Bühne. Vor allem seine Operette „Liebe in der Lerchengasse“ erreichte eine Aufführungsfrequenz von 33.

5.3.1.4. Die „Mächtigen 5“ des Operettenrepertoires und Internationalität

1918-1933				1933-1944			
Lehár	Ungarn	WR	213	Lehár	Ungarn	WR	243
Kálmán	Ungarn	WR	191	Strauss Joh.	Österreich	19. Jh.	156
Strauss Joh.	Österreich	19. Jh.	147	Zeller	Österreich	19. Jh.	82
Fall	Österreich	WR	119	Millöcker	Österreich	19. Jh.	72
Benatzky	Österreich	WR	104	Vetterling	Deutschland	Z	60

Die Betrachtung der „Mächtigen 5“ des Operettenrepertoires bestätigt die Entwicklung, die schon in Graphik 13 zu erkennen war. Die „silberne Operette“ des 19. Jahrhunderts blühte in Regensburg unter den Nationalsozialisten auf, während die „goldene Operette“ der Weimarer Republik zurückgedrängt wurde. Allerdings nur dann, wenn nicht Publikumsinteressen und damit wirtschaftliche Faktoren entgegenstanden. Lediglich Franz Lehár, dessen Werke schon 1918-1933 fester Bestandteil des Spielplans am Regensburger Stadttheater war, konnte sich nicht nur behaupten, sondern wurde noch häufiger gespielt als zuvor. Die Streichung der Werke von Emmerich Kálmán und Leo Fall aus den Spielplänen, führte zu einem Rückgriff auf die Operetten insbesondere von Carl Zeller und Karl Millöcker. Johann Strauß, der von den Komponisten des 19. Jahrhunderts als einziger eine Aufführungsfrequenz von über 100 erreichte rückte unter den Nationalsozialisten auf Platz zwei der Beliebtheitsskala. Und schließlich war Arno Vetterling, als Vertreter der zeitgenössischen Komponisten, der erfolgreichste.

¹⁹⁴ vgl. Salb, 1993, 330f

Verteilung der Nationalitäten nach Aufführungshäufigkeiten

(D: durchschnittliche Aufführungsfrequenz)

	18/ 19 bis 32/ 33	D	33/ 34 bis 43/ 44	D
Österreich	736	49	522	48
Deutschland	476	31	395	36
Ungarn	528	35	252	23
Sonstige	83	6	37	3
	1823	121	1206	110

Auf Grund der Entstehungsgeschichte der Operette stammen die meisten Operettenkomponisten aus Österreich, Ungarn und Deutschland. Auch das Operettenrepertoire des Regensburger Stadttheaters entsprach dieser historischen Gegebenheit. Dennoch zeigen sich leichte Verschiebungen hinsichtlich ihrer Spielplanpräsenz. Die Aufführungsfrequenz der ungarischen Komponisten sank von durchschnittlich 35 (1918-1933) auf 23 (1933-1944). Außerdem sank die Vielfalt der Komponisten. Ein nochmaliger Blick auf die Tabelle „der Mächtigen 5“ verdeutlicht, daß ihre Inszenierungen fast ausschließlich auf Franz Lehár zurückzuführen sind.

Dagegen hatte die österreichische Operette scheinbar keine Verluste hinzunehmen, was sich mit der Annexion Österreichs erklären läßt. Diese Komponisten wurden wahrscheinlich als „deutsch“ betrachtet.

Die deutschen Operettenkomponisten gewannen ab der Machtergreifung zunehmend an Raum im Spielplan. Ihre Werke wurden im Durchschnitt 5x häufiger pro Saison aufgeführt als in der Weimarer Republik.

5. Die Oper

Ein direkter Vergleich zwischen dem Opernrepertoire der Weimarer Republik und dem des III. Reiches ist in der bisherigen Form nicht möglich. Wie Graphik 1 zeigt, konnte die Oper in den Jahren 1920/1921 und 1922/1923-1932/1933 am Regensburger Stadttheater kaum mehr ermöglicht werden. Die Aufführungszahlen, der in dieser Zeit überwiegend über Gastspiele abgedeckten Gattung, sind nicht aussagekräftig genug. Ein Vergleich des Opernrepertoires im III. Reich und den verbleibenden Spielzeiten 1918/1919, 1919/1920 sowie 1921/1922 gibt kein umfassendes Bild und ist daher nicht sinnvoll. Dennoch soll im folgenden wenigstens das Opernrepertoire unter den nationalsozialistischen Machthabern Würdigung finden. Die Aufführungshäufigkeiten der Weimarer Republik wurden der Vollständigkeit halber angegeben.

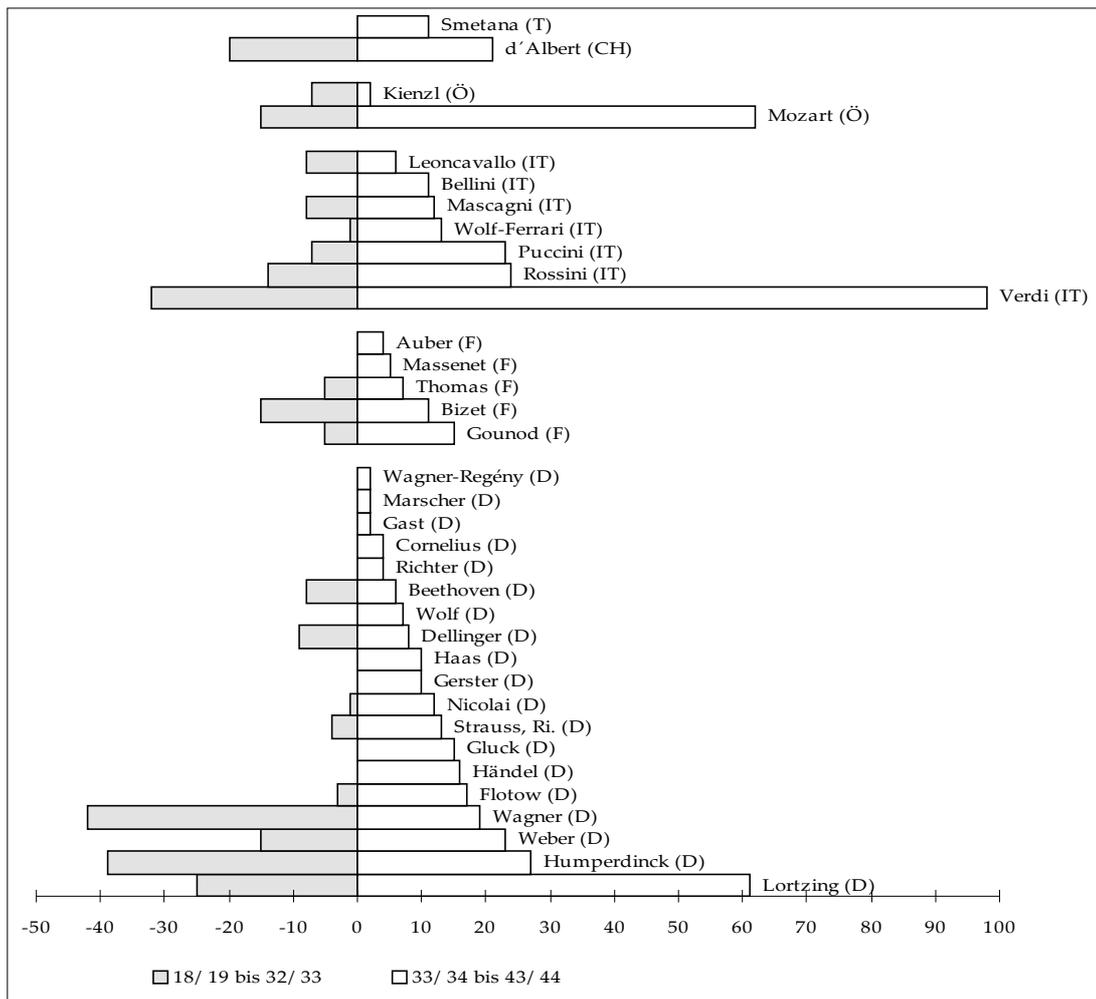
5.3.2.1 Opernkomponisten

Die „deutsche Musik“ von rassisch „reinen“ Komponisten schien auch hier einzig geeignet das Regensburger Publikum auf den „richtigen“ Weg zu bringen. So führte Rudolf Kloiber in der Spielzeit 1935/1936 nicht nur aus, was von dem Opernspielplan zu erwarten, sondern auch welchen Stellenwert der „deutschen Spieloper“ beizumessen war. Demnach ist nach Kloibers Meinung, die „Kulturgeschichtliche Umwälzung“ nicht aus der Entwicklung, sondern aus „leidenschaftlicher, unwilliger Ablehnung der bisherigen Form geboren... Einer solchen natürlichen Reaktion verdankt auch die deutsche Spieloper ihre Entstehung.“ Kloiber disqualifiziert im weiteren die mit Beginn des 19. Jahrhunderts entstandene „sogenannte „große“ Oper italienischer und französischer Herkunft“ als „schablonenhafte Erscheinung“. Er spricht von „glanzvollem Pomp in der Musik“, „Erkünsteltheit“ und „ziemlich beschränkten“ Inhalten „infolge endloser Wiederholung ein und des selben Stoffs“. Dagegen entstand seiner Meinung nach die deutsche Spieloper aus der „...Sehnsucht der Menschen nach Innerlichkeit und natürlicher Einfachheit.“ So spricht er lobend von den dargestellten „einfachen menschlichen Schicksalen“, die einen „starken Zug zum volkstümlichen und komischen“ zeigen. „Bei ihr (der deutschen Spieloper) tritt als wesentliches Stilmerkmal das deutsche Lied hinzu, das dieser Operngattung einen ausgesprochen nationalen Charakter gibt.“ Als Beispiele führt Kloiber Nicolais „Die lustigen Weiber von Windsor“ Flotows „Martha“, sowie Lortzing, der seiner Meinung nach eine besonders „bodenständige, biedermeierlich-herzliche und natürliche Art“ vertritt, mit seinen Werken „Waffenschmied“, „Wildschütz“, „Undine“ und „Zar und Zimmermann“ an¹⁹⁵.

Graphik 17 zeigt, daß die deutschen Komponisten im nationalsozialistischen Opernspielplan tatsächlich überwiegend vertreten waren: 19 Komponisten wurden insgesamt 258x aufgeführt. Gustav Albert Lortzing war der erfolgreichste „Deutsche“ in Regensburg, wohingegen sich Otto Nicolai und Friedrich Flotow wohl kaum durchsetzten. Nur jeweils eines ihrer Werke konnte sich im Spielplan behaupten: Nicolais „Die lustigen Weiber von Windsor“ 1935/1936 2x und 1941/1942 10x, Flotows „Martha, oder die Markt zu Richmond“ 1936/1937 5x und 1942/1943 12x. Vielleicht auf Wunsch des Intendanten bzw. Otto Schottenheims und entgegen den Vorstellungen Kloibers.

¹⁹⁵ Rudolf Kloiber, Programmheft Nr: 2, Spielzeit 1935/1936.Archiv des Regensburger Stadttheaters.

Graphik 18: Die Opernkomponisten¹⁹⁶



Die Märchenoper „Hänsel und Gretel“ von Engelbert Humperdinck wurde schon vor der Machtergreifung erfolgreich am Regensburger Stadttheater aufgeführt. Es handelte sich durchweg um Gastspiele der Regensburger Domspatzen, die der Intendant Hubert Rausse seit der Spielzeit 29/30 für die städtischen Bühnen gewinnen konnte. Diese Tradition setzte sich unter den Nationalsozialisten fort. Seit der Machtergreifung bis ins Spieljahr 1941/1942 gehörte Humperdincks Werk zum festen Bestandteil des Opernrepertoires. Danach verschwand die Oper vom Spielplan.

Richard Strauss, von 1933 bis 1937 Präsident der Reichsschriftumskammer¹⁹⁷, berücksichtigte die Intendanz mit vier seiner Werke. Nur die Oper „Adriane von Naxos“ erreichte in der Spielzeit 1942/1943 mit sechs Aufführungen eine nennenswerte Frequenz.

¹⁹⁶ Eulambio (?) / Donizetti (IT) / Pergolesi (IT) / Neumann (D) / Pfitzner (D) / Bittner (D) / Ditters (D) / Kessler (D) / Kreutzer (D) / Adam (F) / Offenbach (F)

¹⁹⁷ zur Persönlichkeit Richard Strauss und seiner Zusammenarbeit mit den Nationalsozialisten siehe ausführlich Drewniak, 1983, S. 289 ff; auch Salb, 1993, S. 311 Fn 144

Hans Pfitzner, der in der Weimarer Republik im Regensburger Spielplan mit der Oper „Das Christelflein“ 4x vertreten war verschwand nach 1933 aus dem Repertoire, obwohl er als einer der „deutschen“ Komponisten im III. Reich galt. Gerade er wurde von den Kulturpolitikern als *„...ideologischer Vorläufer des Nationalsozialismus bezeichnet und auch von den NS-Musikforschern (mit guten Gründen) als solcher gelobt und gefördert.“*¹⁹⁸

Wertetabelle zu Graphik 17

Wertetabelle Komponisten der Oper		18/ 19 bis 32/ 33	33/ 34 bis 43/ 44			18/ 19 bis 32/ 33	33/ 34 bis 43/ 44
Lortzing	Deutschland	25	61	Gounod	Frankreich	5	15
Humperdinck	Deutschland	39	27	Bizet	Frankreich	15	11
Weber	Deutschland	15	23	Thomas	Frankreich	5	7
Wagner	Deutschland	42	19	Massenet	Frankreich	0	5
Flotow	Deutschland	3	17	Auber	Frankreich	0	4
Händel	Deutschland	0	16				
Gluck	Deutschland	0	15	Verdi	Italien	32	98
Strauss	Deutschland	4	13	Rossini	Italien	14	24
Nicolai	Deutschland	1	12	Puccini	Italien	7	23
Gerster	Deutschland	0	10	Wolf-Ferrari	Italien	1	13
Haas	Deutschland	0	10	Mascagni	Italien	8	12
Dellinger	Deutschland	9	8	Bellini	Italien	0	11
Wolf	Deutschland	0	7	Leoncavallo	Italien	8	6
Beethoven	Deutschland	8	6				
Richter	Deutschland	0	4	Mozart	Österreich	15	62
Cornelius	Deutschland	0	4	Kienzl	Österreich	7	2
Gast	Deutschland	0	2				
Marscher	Deutschland	0	2	d´Albert	Schweiz	20	21
Wagner-Regény	Deutschland	0	2	Smetana	Tschechien	0	11

Von den unter den Nationalsozialisten gespielten deutschen Opernkomponisten handelt es sich überwiegend um solche des 19. Jahrhunderts. Nur Händel, Gluck und Beethoven gehören den Klassikern an. Zu den zeitgenössischen Komponisten zählen Gerster, Haas, Gast und Wagner-Regény. Die Aufführungszahlen zeigen jedoch ihre geringe Bedeutung für den Regensburger Spielplan. Gemäß Kloibers Ausführungen waren die Komponisten der französischen Oper tatsächlich nur marginal vertreten: fünf Komponisten wurden insgesamt 42x aufgeführt. Erstaunlicherweise spielte man noch nach Kriegsbeginn Georges Bizets „Carmen“ 9x (1940/1941) und Charles Gounods „Margarethe“ 15x (1942/1943). Demgegenüber konnte sich trotz der Diffamierung seitens der Nationalsozialisten die italienische Oper mit 187 Aufführungen von sieben Komponisten einen bemerkenswerten Anteil am Repertoire sichern. Besonders Giuseppe Verdi gefolgt

¹⁹⁸ Drewniak, 1983, S. 299; die sich in Klammern befindliche Anmerkung wurde von Drewniak vorgenommen. Zur Stellung und Persönlichkeit Pfitzners ebenfalls ausführlich Drewniak, S.- 299 ff

von Gioacchino Rossini und Giacomo Puccini erfreuten sich großer Beliebtheit. Schließlich war Amadeus Mozart der einzige bedeutende Vertreter Österreichs im Regensburger Opernrepertoire unter den Nationalsozialisten.

5.3.2.2. Die meistgespielten Opernkomponisten

„Hitliste der Opernkomponisten nach ihrer Aufführungshäufigkeit“

		18/ 19 bis 32/ 33	33/ 34 bis 38/ 39	39/ 40 bis 43/ 44
Verdi	Italien	32	27	71
Mozart	Österreich	15	13	49
Lortzing	Deutschland	25	14	47
Humperdinck	Deutschland	39	15	12
Rossini	Italien	14	2	22
Puccini	Italien	7	15	8
Weber	Deutschland	15	10	13
d'Albert	Schweiz	20	5	16
Wagner	Deutschland	42	14	5

Die „Hitliste“ der meistgespielten Opernkomponisten bestätigt die Eindrücke aus Graphik 17. Der Regensburger Opernspielplan setzte sich vornehmlich aus Werken der italienischen und deutschen Oper zusammen. Giuseppe Verdi belegt mit insgesamt 98 Aufführungen eindeutig Platz eins im III. Reich.

Giuseppe Verdi	18/ 19 bis 32/ 33	33/ 34 bis 38/ 39	39/ 40 bis 43/ 44
Don Carlos	0	2	0
Falstaff	0	0	8
Maskenball, Ein	0	2	9
Rigoletto	6	11	9
Aida	5	2	10
Troubadour, Der	13	10	10
La Traviata	8	0	11
Luise Miller	0	0	14
	32	27	71

Während der Kriegsjahre wurden sieben seiner Werke 71x aufgeführt, wobei die Oper „Luise Miller“ die höchste Aufführungsfrequenz erreichte.

Rossini rangiert zwar auf dem fünften Platz der Hitliste, ist aber nur mit „Der Barbier von Sevilla“ präsent. Die Oper ging in zwei Spielzeiten über die Regensburger Bühne: 1934/1935 2x und nach Kriegsausbruch 1940/1941 12x.

Die Werkanzahl des Komponisten Puccini war demgegenüber vielfältiger. Von ihm zeigte das Theater die Opern „Der Mantel“ 2x, „Tosca“¹⁹⁹ 4x, „Die Bohème“ 7x, und „Madame Butterfly“ 11x. Nach 1939/1940 verschwand Puccini aus dem Opernrepertoire.

Amadeus Mozart	18/ 19 bis 32/ 33	33/ 34 bis 38/ 39	39/ 40 bis 43/ 44
Così fan tutte	2	2	8
Don Giovanni	0	5	0
Entführung aus dem Serail, Die	1	2	10
Hochzeit des Figaro, Die	7	2	6
Schauspieldirektor, Der	3	0	8
Zauberflöte, Die	2	2	17
	15	13	49

An zweiter Stelle der meistgespieltesten Opernkomponisten stand Mozart. Auch hier ist festzustellen, daß seine Werke gerade nach Kriegsausbruch einen beachtlichen Anteil der Operaufführungen einnahm. Die Opern „Così fan tutte“, „Don Giovanni“ und „Die Hochzeit des Figaros“ mußten eigentlich auf Ablehnung stoßen, da der Librettist Lorenzo da Ponte als Jude „nicht arischer“ Abstammung war.²⁰⁰ Inwieweit auch in Regensburg nach 1933 das Libretto von linientreuen Autoren übersetzt und umgeschrieben wurde ist aus den Wochenplänen nicht ersichtlich.

„Die Zauberflöte“ war wohl mit Abstand die beliebteste Oper Mozarts. Auch das dürfte auffallend sein, da doch gerade dieses Werk aufgrund seiner Verarbeitung „freimaurerischer Gedanken“ im Libretto von Emanuel Schikaneder zumindest mit einiger Vorsicht gehandelt wurde.²⁰¹

Gustav Albert Lortzing	18/ 19 bis 32/ 33	33/ 34 bis 38/ 39	39/ 40 bis 43/ 44
Opernprobe, Die (vorh: Mozartchöre)	6	0	0
Undine	2	0	0
Waffenschmied, Der	11	7	28
Wildschütz, Der	1	5	10
Zar und Zimmermann	5	2	9
	25	14	47

Lortzing war der erfolgreichste deutsche Opernkomponist in Regensburg. Er rangiert auf Platz drei der „Hitliste“. Besonders sein Werk „Der Waffenschmied“, 1936/1937 bereits 7x aufgeführt, brachte es in der Spielzeit 1943/1944 auf beachtliche 28 Aufführungen.

¹⁹⁹ In der Spielzeit 1924/1925 wurde „Tosca“ ebenfalls aufgeführt. Dabei handelte es sich um ein einmaliges Gastspiel der Mailänder Oper, was wohl ein großartiges Ereignis in Regensburg gewesen sein dürfte.

²⁰⁰ ausführlich zur Mozartrezeption unter den Nationalsozialisten vgl., Drewniak, 1983, S. 283ff

²⁰¹ vgl. Drewniak, 1983, S. 284

Bemerkenswert für den Regensburger Spielplan dürfte es wohl sein, daß Richard Wagner nur an neunter Stelle der meistgespieltesten Opernkomponisten im III. Reich stand.

Richard Wagner	18/ 19 bis 32/ 33	33/ 34 bis 38/ 39	39/ 40 bis 43/ 44
Fliegende Holländer, Der	13	2	5
Götterdämmerung	1	0	0
Lohengrin	7	3	0
Parsifal	0	3	0
Rheingold, Das	2	0	0
Siegfried	3	0	0
Tannhäuser	11	4	0
Tristan und Isolde	2	2	0
Walküre, Die	3	0	0
	42	14	5

War das ganze Land vom „Wagner-Fieber“ angesteckt, so scheint der Boom an Regensburg vorbeigegangen zu sein.²⁰² Dies ist um so erstaunlicher, da man Wagners Werke bereits erfolgreich inszeniert hatte. Hier sei der Vergleich mit der Nachkriegszeit des 1. Weltkrieges erlaubt: acht seiner Opern wurden in der Spielzeit 1918/1919, 1919/1920 und 1921/1922 insgesamt 42x aufgeführt. Warum Wagner nach der Machtergreifung fast bedeutungslos wurden, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden. Vermutlich lag es an mangelndem Personal.

²⁰² zur Persönlichkeit Richard Wagners und seiner Vereinnahmung durch das nationalsozialistischen Regiem vgl. ausführlich Drewniak, 1993, S. 286 ff

6. Zusammenfassung

Das Stadttheater war, neben der Volksbühne „Veri Geisenhofer Platzl“ das einzige Theater in Regensburg. Als ein Theater der Provinz gehörte es zu seinen Aufgaben einen breiten Publikumsgeschmack abzudecken. Für jeden potentiellen Zuschauer aus Stadt und Umland sollte der Spielplan „etwas bieten“. Außerdem präsentiert ein Klein- bzw. Mittelstadttheater traditionsgemäß „gehobene Unterhaltung“ und spricht vor allem ein sich aus der Bildungsbürgerschicht rekrutierendes Publikum an. Auch in Regensburg war das der Fall. Unter Berücksichtigung der Bevölkerungsstruktur in den zwanziger und dreißiger Jahren, mußte die Repertoirezusammensetzung daher schon seit der Eröffnung 1918 vorwiegend konservativ orientiert sein. Ein Publikum, dessen politische Anschauung eher konservativ als progressiv war, dessen philosophische Weltanschauung schon vor 1933 völkisch-nationale Tendenzen aufwies, bevorzugte wahrscheinlich ein „erprobtes, klassisches Schauspiel“ als ein „neumodisches, linkspolitisches Experimentiertheater“, eher ein „gutes Unterhaltungsstück“ als ein „alles in Frage stellendes Drama“. Schließlich darf auch nicht unberücksichtigt bleiben, daß das Stadttheater den Besuchern sicher auch als eine Art „Kommunikationszentrum“ diene. Vermutlich gehörte das „Fachsimpeln“ über das Gesehene Werk eines „Klassikers“ zur gesellschaftlichen Reputation, während die Auseinandersetzung mit Drama, welches den zeitgenössischen sozialen Bedingungen und ihren Ursachen auf den Grund geht, das eigene Weltbild irritiert hätte und daher unerwünscht war. Unter dieser Prämisse ist es einleuchtend, daß vielleicht so mancher Besucher gar keinen Wert auf Gesellschaftskritik legte, sondern vielmehr auf die Gespräche im Foyer.

Das Regensburger Stadttheater reagierte mit seinen Spielplänen also auf die Publikumsinteressen. Einerseits erfüllte die Bühne damit ihre Aufgabe als Provinztheater, andererseits stellte das Haus seine wirtschaftliche Basis auf ein relativ sicheres Fundament. Auch die Intendanz im III. Reich konnte nur so den Spielbetrieb Aufrecht erhalten. Schließlich ist der Wunsch nach Unterhaltung seitens des Publikums ein legitimes Anliegen. Im Zusammenhang mit mehr oder weniger unterhaltenden Bühnenstücken von einem Qualitätsverlust zu sprechen ist absurd.²⁰³

Freilich ist es schwieriger Unterhaltungsstücken eine Botschaft zu unterstellen. Soziologisch ausgedrückt, das „Interesse“ welches die „künstlerische Kreation“ über das Theatererlebnis dem Publikum vermitteln will, ist bei den Werken mit „nur“ unterhaltendem Charakter nicht eindeutig nachweisbar. Bei einem politisierenden oder auf gesellschaftliche Mißstände hinweisenden Drama ist eine Interessenbestimmung schon eher

²⁰³ Über die Qualität der Inszenierung eines unterhaltenden Bühnenstückes läßt sich allerdings durchaus streiten.

möglich. Der Inhalt gibt die Richtung an und verweist auf die (vielleicht) gewollten „Bewußtseinsveränderungen“ beim Zuschauer und die sich (möglicherweise) daran anschließenden Handlungen.

Insofern spielen bei der Beurteilung der Repertoireentwicklung, diejenigen Werke eine besondere Rolle, denen eine dezidierte politische Auffassung zu eigen ist. An dem Erfolg ihrer Durchsetzung im Spielplan läßt sich ein Scheitern oder Erreichen des zu vermittelnden Interesses ablesen. Für den Untersuchungszeitraum 1933-1944 schiebt sich jedoch noch eine zweite Ebene der Erfolgsmessung ein. Im III. Reich war nicht nur die „künstlerische Kreation“ ausschlaggebend für die Interessenvermittlung, sondern auch die ideologischen Maximen des Hitler-Regimes. Während in den zwanziger und dreißiger Jahren das Regensburger Stadttheater keine Propaganda zu verbreiten hatte, sollte die Bühne unter den Nationalsozialisten mit dem Kulturbetrieb als solches die ideologischen Leitsätze verbreiten. Beide Ebenen müssen als Maßstab zur Beurteilung der Resultate herangezogen werden, denn sie führen zu unterschiedlichen Gesamteinschätzungen.

Die erste Ebene mißt den Erfolg der „Gleichschaltung“ an der Aufführungshäufigkeit bestimmter „künstlerischer Kreationen“: Ideologie verbreitende, völkisch-nationale Bühnenstücke. Parallel dazu, an der erfolgreichen Verdrängung linkspolitischer und sozialkritischer Werke. Danach dürfte der Weg der Gleichschaltung des Regensburger Stadttheaters gescheitert sein. Das Ergebnis schließt sich hier den vorangegangenen Arbeiten an. Die Repertoireentwicklung von 1918 bis 1944 zeigt, das Bühnenstücke der „politischen Rechten“ nicht erfolgreich in den Spielplan integriert werden konnten. (Graphik 8 und 12) Außerdem gab es kaum einen nennenswerten Vertreter der neuen „deutschen“ Operette und Oper (Graphik 16 und 18). Das Streichen der den nationalsozialistischen Interessen entgegen stehenden Werke wurde rigoros durchgeführt (Graphik 5, 6 und 7). Allerdings waren sie auch im Spielplan der Weimarer Republik nicht repräsentativ vertreten. Sie erregen zwar statistisch Aufmerksamkeit, im Alltag des Theaterbetriebes stellten sie jedoch keinen nennenswerten Faktor dar. Eine Breitenwirkung, und damit einen entsprechenden Einfluß auf das Publikum, kann dem Anteil dieser Werke daher nicht unterstellt werden.

Die zweite Ebene relativiert nicht nur die These des Scheiterns, sondern könnte sie auch widerlegen. Mißt man den Erfolg nämlich nicht nur an der „künstlerischen Kreation“, sondern auch an der ideologischen Aufgabe des Theaterbetriebes entsteht ein anderes Bild. Der Antisemitismus diente auch in Regensburg als Grundlage für die Repertoirezusammenstellung. Autoren die „nicht arischer“ Abstammung waren, strich die Intendanz konsequent aus den Spielplänen (Graphik 5, 6 und 7). Im Bereich des Musik-theaters

konnte dieses Vorgehen nicht restlos durchgesetzt werden. Die Popularität einzelner Operettenkomponisten garantierte dem Theater eine finanzielle Grundsicherung. Die ideologischen Aspekte wurden hier der Wirtschaftlichkeit untergeordnet (Graphik 14, 15 und 16). Der unterhaltende Anteil an Bühnenwerken (vor allem Gebrauchsdramatiker) stellte auch schon in den zwanziger und dreißiger Jahren eine tragende Säule des Regensburger Repertoires dar (Graphik 10). Von einem internationalen Spielplan kann auch nicht in der Zeit vor 1933 gesprochen werden (Graphik 11), und die Klassiker pflegte man ebenfalls in allen Spielzeiten. (Graphik 3)²⁰⁴

Die Gleichschaltung kann auf dieser zweiten Ebene demnach nicht als gescheitert angesehen werden. Die Zielsetzung wurde entweder durchgesetzt, oder prägte bereits den Theateralltag, und brauchte zur weiteren Sicherung nur noch propagiert zu werden. Im Kontext der gesellschaftlichen Verhältnisse kann diese Propaganda durchaus „bewußtseinsverändernd“ wirken. Die in den Programmheften des Regensburger Stadttheaters regelmäßig veröffentlichten Äußerungen führender Kulturpolitiker und die gleichzeitig über andere Medien verbreiteten ideologischen Maximen des Reichspropagandaministeriums, können durchaus dazu geführt haben, daß das Publikum Veränderungen wahrgenommen hat, die real nicht existierten.²⁰⁵ Dieser Realitätsverlust kann auch dazu geführt haben, daß die Zuschauer die nationalsozialistische Weltanschauung als „richtig“ erkannten und sich mit ihr derart identifizierten, daß sie zwar nicht die über das Theatererlebnis wahrgenommenen Verhaltensweisen übernahmen, aber die darüber liegende Ideologie.

Der Propaganda - als ein theatralisches Stilmittel - muß insofern die gleiche Kraft unterstellt werden wie dem Wirken der „künstlerischen Kreation“: nämlich eine bewußtseinsverändernde Wirkung. Insofern kann die Gleichschaltung als geglückt angenommen werden, obwohl sie zum Teil nicht zu konkreten Änderungen im Spielplan führte.

Ein „nationalsozialistisches Gesinnungstheater“ oder eine „kultische Volkserbauungsstätte“ war das Regensburger Stadttheater in der Tat nicht. Aber es ist auch falsch, die Repertoireentwicklung anhand dieser Begriffe zu messen. Einerseits würde man sich nationalsozialistischer Terminologien bedienen, andererseits definierten selbst Goebbels, Elsner, Rosenberg, Stang und andere führende Kulturpolitiker nicht konkret, was sie mit derartigen Äußerungen meinten. So besteht die Gefahr, daß bei dem Umgang mit diesen Begriffen aus heutiger Perspektive immer auch eine bestimmte Qualität von Vorannahmen mit eingeschlossen werden. Vor allem im Hinblick auf ein konsequentes Handeln, daß

²⁰⁴ Vielleicht darf man den Rückgang der Werkbreite als Qualitätsverlust bezeichnen.

²⁰⁵ Beispielsweise die Entwicklung von einem Internationalen Spielplan zu einem Nationalen, oder von einem Repertoire welches bislang überwiegend „ernste“ Schauspiele berücksichtigte, hin zu einem welches Entspannung bot.

erwartet wird sobald man sich mit solchen Äußerungen konfrontiert sieht. Vielleicht darf den Begrifflichkeiten kein wissenschaftlicher Maßstab angelegt werden, sondern vielmehr ein rein populistischer. Immerhin besteht die Möglichkeit, daß die Nationalsozialisten ihre ideologischen Vorgaben an einen „deutschen Spielplan der Stärke“ bewußt nur als massenwirksame „Schlagworte“ gebraucht haben - das würde auch das Fehlen einer nationalsozialistischen Kultur- bzw. Theatertheorie erklären. Vielleicht muß man sich auch von der Vorstellung lösen, die Nationalsozialisten hätten geglaubt, daß das Publikum direkt und brachial über die Bühne zu instrumentalisieren ist. Das propagieren eines „Deutsche Nationaltheaters“ könnte lediglich dazu gedient haben, dem Zuschauer allein durch den Besuch des Theaters zu suggerieren er sei ein „braver Diener des Staates“. Schließlich ist es auch nicht auszuschließen, daß das Theater im III. Reich mehr reagierte als agierte. Mit anderen Worten, daß die propagandierten Zielsetzungen die Wünsche des Publikums in Worte faßten.

Die Strukturanalyse der Spielpläne des Regensburger Stadttheaters zeigt, daß nicht generell von einem Scheitern oder Gelingen der Gleichschaltung gesprochen werden kann. Zu viele Ungereimtheiten zeigen sich bei der Betrachtung der Repertoireentwicklung von 1918 bis 1944. Sicher ist jedoch, daß der Weg keinesfalls stringent verlief, sondern ein ambivalentes Bild der Spielplangestaltung widerspiegelt. Das völkisch-nationale Element bewirkte keinen plötzlichen „braunen“ Ruck. Die Veränderungen auf dem Weg der Gleichschaltung waren subtiler Natur und nicht unbedingt wahrnehmbar.

Im letzten Kriegsjahr 1944/1945 wurde der Theaterbetrieb eingestellt. Dennoch blieb das Regensburger Stadttheater nicht ungenutzt. Wie, das schildert die Erzählung des Zeitzeugen Friedrich Zieglers mit denen diese Arbeit ihren Schluß findet.

„Im Sommer 1944 war Adolf Hitlers „Tausendjähriges Reich“ bereits dem Untergang geweiht ... In dieser Situation verfügte die Berliner Reichsregierung im Rahmen ihrer „totalen Kriegsmaßnahmen“ unter anderem auch die Schließung aller deutschen Bühnen zum 1. September - das gesamte künstlerische und technische Personal wurde dem Arbeitseinsatz in den Rüstungsbetrieben zugeführt. Der Theaterbetrieb war fünf Jahre lang trotz der zunehmenden Luftangriffe nicht nur im Deutschen Reich, sondern auch in den besetzten Ländern im wesentlichen aufrecht erhalten worden - sogar in Bayreuth gab es im August 1944 noch Festspiele ... Nun aber fiel im Reich der Vorhang ... (und auch) das Regensburger Haus (war) verwaist, das das einzige bodenständige Dreipartentheater in Ostbayern war und seit den 30er Jahren „Theater der bayerischen

Ostmark" genannt wurde. Hier war am 19. Juli die Spielzeit 1943/44 zu Ende gegangen und die Vorbereitungen für die neue Saison hatten eben begonnen, als „wie ein Blitz aus heiterem Himmel" aus Berlin die Schließungsverfügung eintraf. Auch die andere Regensburger Bühne, Veri Geisenhofer´s „Platzl" im „Augustiner" am Neupfarrplatz war davon betroffen ... Inzwischen war im Herbst 1944 der immer unerträglicher werdende Luftkrieg auch in der Ratisbona voll zu spüren: Am 20. Oktober in den Mittagsstunden traf erstmals ein großer US-amerikanischer Bombenangriff die Altstadt, in dessen Verlauf auch die Kammer-Lichtspiele in der Maximilianstraße zerstört wurden ... Nachdem im Gegensatz zu den Theatern auch im sechsten Kriegsjahr der Kinobetrieb und die Spielfilmproduktion im Dritten Reich voll weiterliefen, hielt die Regensburger Stadtführung Ausschau nach einer neuen „Kammer-Lichtspielstätte", wofür sich das leerstehende Stadttheater anbot. Und so kam es am Neujahrstag 1945, ... zu einer Premiere besonderer Art, ... Anstelle des Bühnenvorhangs war eine Leinwand zu sehen - im Parkett und auf den Logenplätzen in den Rängen saß im vollbesetzten Haus eine erwartungsvolle Zuschauerschar, als um 14.30 Uhr langsam die Lichter verlöschten. Zunächst wurde die „Deutsche Wochenschau" gezeigt: erstmals konnte dabei festgestellt werden, daß die Akustik in dem vierrängigen Theaterraum auch beim Kinoton hervorragend war. Dann gab es einen Kulturfilm über die Rominter Heide in Ostpreußen ... Schließlich lief der Hauptfilm „Der Majoratsherr" eine UFA-Produktion mit Willy Birgel in der Titelrolle ... Dieser Film war dann noch vier Wochen vor stets ausverkauftem Haus zu sehen. ... Am Sonntag den 22. April 1945 ... begann um 17 Uhr die letzte Kinovorstellung im Stadttheater, das nun viereinhalb Monate lang das „Ausweichquartier" für die Kammer-Lichtspiele gewesen war. ... Schon bald nach dem Einmarsch der amerikanischen Truppen am 27. April bemühte sich die Besatzungsmacht, politisch unbelastete Theaterkräfte zu finden, was geraume Zeit in Anspruch nahm. So dauerte es noch sieben Monate, bis am 25. November 1945 der von den Amerikanern ernannte bayerische Innenminister Seifried in einem Festakt das Regensburger Theater wieder seiner Bestimmung übergeben konnte - und das Haus seinen Spielbetrieb unter der Intendanz von Dr. Herbert Decker mit Shakespeares „Der Widerspenstigen Zähmung" begann. Das „cinematographische Intermezzo" war bald vergessen.¹²⁰⁶

²⁰⁶ Friedrich Ziegler, „Als die UFA-Stars ins Stadttheater wechseln mußten“, Mittelbayerische Zeitung, 21. September 1996

Bibliographie

- Abendroth, Walter** Kunstmusik und Volkstümlichkeit. In: „Die Musik“ Monatszeitschrift (Hg.) Günther, Johannes, Heft 6, Berlin März 1934, S.413-417 (ab August/September 1934 offizielles „Amtliches Organ der NS-Kulturgemeinde“)
- Albrecht, Dieter** Regensburg im Wandel: Studien zur geschichte der Stadt im 19. und 20. Jahrhundert. Regensburg 1984
- Bab, Julius** Das Theater im Lichte der Soziologie. (1. Auflage 1931). (Hg.) Silbermann, Alphons u.a., 2. Auflage, Stuttgart 1974
- Brecht, Bertold** Über experimentelles Theater. Frankfurt am Main, 3. Auflage 1979
- Breßlein, Erwin** Völkisch-faschistoides und nationalsozialistisches Drama: Kontinuitäten und Differenzen. Frankfurt/M 1980
- Brockt, Johannes** Heimatgefühl und Fremdenidee in der Musik In: „Die Musik“ Monatszeitschrift (Hg.) Günther, Johannes, Heft 4, Berlin Januar 1934, S.274-277 (ab August/September 1934 offizielles „Amtliches Organ der NS-Kulturgemeinde“)
- Drewniak, Boguslaw** Das Theater im NS-Staat: Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-1945. Düsseldorf 1983.
- Dussel, Konrad** Ein neues, ein heroisches Theater? Nationalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen in der Provinz. Bonn 1988.
- Elsner, Richard** Die deutsche Nationalbühne. Berlin 1934
- Elsner, Richard** Das deutsche Drama in Geschichte und Gegenwart. Berlin 1935
- Endruweit, Günter u.a.** Wörterbuch der Soziologie. Band 2, Stuttgart 1989
- Fischli, Bruno** Die deutsche Dämmerung: Zur Genealogie des völkisch-faschistoiden Dramas und Theaters (1897-1933). Bonn 1976
- Frenzel, H.A., u.a.** Künstlerisches, biographisches Theaterhandbuch, Berlin 1956
- Gräner, Georg** Deutsche und Undeutsche Musik. In: „Die Musik“ Monatszeitschrift (Hg.) Günther, Johannes, Heft 2, November 1933, S.90-93 (ab August/September 1934 offizielles „Amtliches Organ der NS-Kulturgemeinde“)
- Goebbels, Joseph** Reden. Band 1: 1932 - 1939. Heiber, Helmut (Hg), Düsseldorf, 1971 50/NQ 1886 H 465 - 1 (Band 2 Reden 1939-1945: 50/NQ 1886 H 465 - 2)

- Goebbels, Joseph** Rede des Propagandaministers vor den Theaterleitern am 08. Mai 1933. In: Die Deutsche Nationalbühne. Elsner, Richard (Hg.). Berlin, 1934
- Goebbels, Joseph** Reden. (Hg.) Heiber, Helmut, Berlin 1962, Elfte Kapitel: „Zigeunerblut“ S180-214
- Halter, Helmut** Stadt unterm Hakenkreuz. Kommunalpolitik in Regensburg während der NS-Zeit. Regensburg, 1994.
- Hitler, Adolf** Mein Kampf. München 1932
- Hensel, Georg.** Spielplan: Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart. Frankfurt/M, Berlin, Wien 1975
- Heigl, Peter** Regensburg unterm Hakenkreuz: Ein Stadtrundgang von 1933 - 1945. Regensburg 1994
- Ketelsen, Uwe-Karsten** Literatur und Drittes Reich, Schernfeld, 1992
- Ketelsen, Uwe-Karsten** Kulturpolitik des Dritten Reiches und Ansätze zu ihrer Interpretation. In: Text & Kontext, 8.Jg., Heft 2, 1980, S. 217-242
- Kühnl, Reinhard** Der deutsche Faschismus in Quellen und Dokumenten. Ort? Jahr?
- Meyer, Bernd Dr** Musikstadt Regensburg. (Hg.) Dezernat Kultur und Fremdenverkehr der Stadt Regensburg. Regensburg 1985
- Mitteilung der NS-Kulturgemeinde** Richtlinien für die Musikarbeit der NS-Kulturgemeinde. In: „Die Musik“ Monatszeitschrift „Amtliches Organ der NS-Kulturgemeinde“, Heft 12, Berlin September 1934, S.933-936
- Neubauer, Edmund** Das geistige kulturelle Leben der Reichsstadt Regensburg (1750-1806). Dissertation. München 1979
- Papke, Gabriele** <Wenns löfft, donn löffts>. Die Geschichte des Theaters in Bamberg von 1860 bis 1978. Alltag einer Provinzbühne. Bamberg 1985.
- Pitsch, Ilse** Das Theater als politisch-publizistisches Führungsmittel im Dritten Reich. Münster (Dissertation) 1952.
- Rapp, Uri** Rolle, Interaktion, Spiel: Eine Einführung in die Theatersoziologie / Institut für Theaterwissenschaft. Wien: Böhlau 1993
- Reulecke, Jürgen** Forschungsinteressen im Rahmen der modernen Stadtgeschichtsschreibung. In: Probleme der Stadtgeschichtsschreibung. (Hg.) Christian Engli, Wolfgang Hofmann und Horst Metzgerath. Berlin 1981. 50/NB 2200 E57

- Rühle, Günther** Theater für die Republik 1917 - 1933 Im Spiegel der Kritik, Frankfurt am Main, 1967
- Rosenberg, Alfred** Der Mythos des 20. Jahrhunderts. München 1935
- Salb, Thomas** Trutzburg Deutschen Geistes: Das Stadttheater Freiburg in der Zeit des Nationalsozialismus. Freiburg im Breisgau, 1993
- Silbermann, Alphons** Empirische Kunstsoziologie: Eine Einführung mit kommentierter Bibliographie. „Soziologie des Theaters und des Films“. Stuttgart 1973, S. 174-187
- Spenlen, Heinz Rüdiger** Theater in Aachen, Köln, Bonn und Koblenz. 1931 bis 1944. Bonn (Dissertation) 1984.
- Sontheimer, Kurt** Antidemokratisches denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus. München 1964
- Spitzer, Hugo** In: Bab, Julius. Das Theater im Lichte der Soziologie. (Hg.) Silbermann, Alphons u.a., 2. Auflage, Stuttgart 1974
- Stang, Walter** Über die NS-Kulturgemeinde. In: „Die Musik“ Monatszeitschrift, Amtliches Organ der NS-Kulturgemeinde, Berlin, Heft 10, Juli 1934
- Wanderscheck, Hermann** Deutsche Dramatik der Gegenwart, Berlin um 1940 ?
- Wardetzky, Jutta** Theaterpolitik im faschistischen Deutschland. (Ost-)Berlin 1983.
- Weinzierl, Brigitte** Spielplanpolitik im Dritten Reich und das Spielplanprofil 1932/1933 bis 1943/44 des Bayerischen Staatsschauspiels München. München (Dissertation) 1981.
- Wulf, Joseph** Theater und Film im Drittes Reich. Eine Dokumentation. Gütersloh 1964

LEXIKA

- Anderson, James** The complete Dictionary of Opera & Operetta. New Jersey 1993.
- Allgayer, Wilhelm (Hg.)** Dramenlexikon: Ein Wegweiser zu etwa 10.000 urheberrechtlich geschützten Bühnenwerke der Jahre 1945 - 1957. Köln, Berlin 1958
- Arpe, Verner** Knauers Schauspielführer. München Zürich 1976
- Dahlhaus, Carl u.a. (Hg)** Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Band 1 München Zürich 1986, Band 2 München Zürich 1987, Band 3 München

Zürich 1989, Band 4 München Zürich 1991, Band 5 München
Zürich 1994

Dtv-Lexikon

Band 10, München 1967; Band 13, München 1968; Band 16,
München 1968; Band 17, München 1968; Band 18, München
1968; Band 19, München 1968;

Kamphausen, Georg

Stichwort „Ideologie“. In: Wörterbuch der Soziologie.
Endruweit, Günter und Trommsdorff, Giesela (Hg.) Band 2,
Stuttgart, 1989, S. 281-282

Gänzl, Kurt

The Encyclopedia of the Musical Theatre (2 Bände). New
York 1994.

Hausswald, Günter

Das neue Opernbuch. Berlin 1953.

Hensel, Georg

Spielplan: Schauspielführer von der Antike bis zur
Gegenwart. Frankfurt/M Berlin Wien 1975

Schneiderei, Otto

Operette A-Z: Ein Streifzug durch die Welt des Musicals und
der Operette. Berlin 1972

Westerman, Gerhart von

Knaurs Opernführer: Eine Geschichte der Oper. München
1952

Zöching, Dieter

Operette: Meisterwerke der leichten Muse. Braunschweig
1985

SONSTIGES

Rischbieter, Hennig

Universität Berlin, Theaterwissenschaftliche Fakultät: Prof.
Rischbieter hat sich in den Jahren 1993 - 1995 mit einer
breitflächigen Strukturanalyse zum Theater im
Nationalsozialismus befaßt. Die Ergebnisse sind bis dato
noch nicht veröffentlicht. Er war jedoch so freundlich mir ein
Papier zukommen zu lassen, aus dem einige Informationen
zu den biographischen Daten der Regensburger Intendanten
zu entnehmen sind. Soweit ich mich auf diese Informationen
beziehe, sind sie in den Fußnoten gekennzeichnet.

DATENMATERIAL

Das Datenmaterial wurde erhoben aufgrund der im Regensburger Stadtarchiv bzw.
Regensburger Stadttheater vorliegenden Wochpläne der einzelnen Veranstaltungen:

Im Regensburger Stadtarchiv Wochenspielpläne (Theaterzettel) Archivnummer "333" der
Spielzeiten:

1924 - 1925 / 1929 - 1930 / 1930 - 1931 /
1931 - 1932 / 1932 - 1933 / 1933 - 1934 /
1934 - 1935 / 1936 - 1937 / 1937 - 1938 /
1938 - 1939 / 1939 - 1940 / 1940 - 1941 /
1941 - 1942 / 1942 - 1943 / 1943 - 1944 /

Im Regensburger Stadttheater Wochenspielpläne der Spielzeiten:

1918 - 1919 / 1919 - 1920 / 1920 - 1921 /
1921 - 1922 / 1922 - 1923 / 1923 - 1924 /
1925 - 1926 / 1926 - 1927 / 1927 - 1928 /
1928 - 1929 / 1935 - 1936 /

Soweit für diese Arbeit von Bedeutung wurden Zitate aus folgenden Programmheften entnommen:

Spielzeit 1928/1929 Programmheft Nr: 1	Regensburger Stadttheater
Spielzeit 1931/1932 Programmheft Nr: 1	Regensburger Stadtarchiv
Spielzeit 1933/1934 Programmheft Nr: 1	Regensburger Stadtarchiv
Spielzeit 1934/1935 Programmheft Nr: 1	Regensburger Stadtarchiv
Spielzeit 1934/1935 Programmheft Nr: 2	Regensburger Stadtarchiv
Spielzeit 1935/1936 Programmheft Nr: 3	Regensburger Stadttheater
Spielzeit 1935/1936 Programmheft Nr: 4	Regensburger Stadttheater
Spielzeit 1938/1939 Programmheft Nr: 1	Regensburger Stadtarchiv

Sodann wurde auf Dokumente der Theatersammlung Blunk Archivnummer 51 Regensburger Stadtarchiv zurückgegriffen.

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Kategorisierung des Sprechtheaters:

K	Klassiker
19.Jh.	in der chronologischen Spielplanzusammenstellungen ist die Kategorie Klassiker nochmals unterteilt. Darunter fallen diejenigen Autoren, die dem frühen 19. Jahrhundert zugeordnet werden können.
N	Naturalisten
LM	Autoren der Literarische Moderne
LI	Autoren der politischen Linken
RE	Autoren der politischen Rechten
G	Gebrauchsdramatiker

Kategorisierung des Musiktheaters:

K	Klassiker Hauptwerk bis 1800
19.Jh.	Komponisten Hauptwerk 1800-1900
WR	Komponisten Hauptwerk 1900-1930
Z	Komponisten Hauptwerk 1930-1945

Herkunftsland der Autoren bzw. Komponisten:

CH	Schweiz
D	Deutschland
NOR	Norwegen
SCH	Schweden
E	England
Ö	Österreich
SP	Spanien
F	Frankreich
PL	Polen
T	Tschechien
I	Irland
R	Rußland
U	Ungarn
IT	Italien
RU	Rumänien

Gattung:

L	Lustspiel
S	Schauspiel
T	Trauerspiel
Op	Oper
Ot	Operette
V	sonstige Veranstaltungen
B	Ballett / Tanz
K	Kinder

Sonstige Kennzeichen

unbekannt	Uraufführungsdatum ist unbekannt
<>	keine Angaben, da diese Darbietung nicht Gegenstand der Auswertung ist
#	eine Kategorisierung ist nicht möglich
SL	Autoren die seit 1933 auf den "schwarzen Listen" standen
VF	Autoren die nicht auf der „schwarzen Liste“ standen, aber dennoch verboten waren
V	Komponisten die Juden waren und daher verboten wurden
GDU	Komponisten die geduldet wurden

Gastspielverzeichnis:

1. Konrad Dreher mit Ensemble
2. Exl-Bühne Insbruck
3. Simon Mayerhofer
4. Max Linnbrunner
5. unter Mitwirkung erster Kräfte des Bayerischen und Badischen Staatstheaters und den Münchner Philharmonikern
6. Hermine Körner
7. Stadttheater Augsburg
8. Stadttheater Nürnberg
9. Staatsschauspielerin Lil Dagover mit Ensemble
10. unter Mitwirkung erster Kräfte d. Bayerischen u. Württembergischen Staatstheaters, Münchner Philharmonikern
11. Münchner Opernbühne
12. unter Mitwirkung erster Kräfte des Frankfurter Opernhaus und Stadttheater Nürnberg
13. Bayerische Staatsoper München
14. Erna Monee
15. Erika Graf
16. Münchner Spielgruppe der Bayerischen Landesbühne
17. Magda Lena vom Nationaltheater München
18. Paul Wegener mit seinem Berliner Ensemble
19. Karl Martell mit Ensemble
20. Regensburger Domspatzen
21. Anni Schwaninger und Max Semmler Schweiz, Jril Gadescow New York Metropolitan Opera
22. unter Mitwirkung erster Kräfte des Bayerischen Staatstheaters und den Münchner Philharmonikern
23. Otto Gebühr mit Berliner Ensemble
24. Ida Wüst-Ensemble
25. Lustspielhaus München
26. Schlierseer Bauerntheater mit Xaver Terofal
27. Jutta Freybe, Hermann Braun mit Ensemble
28. Bayerisches Staatstheater München
29. Kammeroper der bayerischen Landesstelle für gemeinnützige Kulturpflege

30. Augsburger Oper
31. unter Mitwirkung erster Kräfte des Bayerischen und Badischen Staatstheater und des Landestheaters Coburg
32. Münchner Volkstheater
33. Erl-Bühne
34. Mailänder-Oper
35. unter Mitwirkung erster Kräfte der Städtischen Bühnen Frankfurt / M
36. unter Mitwirkung erster Kräfte des Badischen Staatstheater
37. Kammerspiele München
38. Theater in der Josefstadt Wien
39. unter Mitwirkung erster Kräfte des Badischen Stadttheaters und des Frankfurter Opernhaus
40. Bayerisches Staatstheater, den Münchner Philharmoniker und dem Leipziger Opernhaus
41. Deutsches Opernhaus Berlin-Charlottenburg und Thalia-Theater Berlin
42. La Tour-Albrecht
43. unter Mitwirkung erster Kräfte der Deutschen Oper Breslau und des Bayerischen Staatstheater München
44. Paul Kemp mit Ensemble
45. unter Mitwirkung erster Kräfte der Münchner Philharmoniker und des Leipziger Opernhaus
46. unter Mitwirkung erster Kräfte des Frankfurter Opernhaus und dem Württembergischen Staatstheater Stuttgart
47. unter Mitwirkung erster Kräfte des Frankfurter Opernhaus und des Landestheater Coburg