Masarykova univerzita
Filozofická fakulta

Ústav germanistiky, nordistiky a nederlandistiky

Německá literatura

Dana Filipek

Die moderne deutschsprachige Dramenliteratur auf der nordböhmischen Teplitzer Theaterbühne in den Jahren 1924-1933

Disertační práce

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Jiří Munzar, CSc.

2010

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

……

Zde bych chtěla poděkovat vedoucímu práce, panu profesoru Jiřímu Munzarovi, za jeho odborné vedení, cenné rady a povzbuzení.

Inhaltsverzeichnis

I. Eine literarisch-theatrologische Studie im historischen Regionalkontext..... 6
1.1 Methodologische Einführung..... 6
1.2 Forschungsbericht..... 10
1.3 Ein kurzer retrospektiver Blick auf das mannigfaltige Teplitzer Theaterwesen..... 13
1.4 Der Handlungsort Teplitz-Schönau aus historischer, politischer und soziologischer Sicht..... 18
II. Die Teplitzer Theaterwelt und tschechisch-deutsche Bühnenliteratur des ersten Existenzjahres des Teplitzer Musentempels..... 21
2.1 Brand und Theaterneubau..... 21
2.2 Die Teplitzer Theaterbühne als „Sudetendeutsche Nationalbühne“ und tschechische Pioniervorstellungen..... 23
2.3 Das Teplitzer Stadttheater als Begegnungsort tschechischer und deutscher Literatur vor dem Hintergrund der philosophischen und literarischen Bewegungen..... 26
2.4 Ein kleiner literarischer tschechisch-deutschsprachiger Vergleich zweier expressionistischen dramatischen Werke im Jahr derer ersten Begegnung (1924) auf der Teplitzer Bühne..... 32
2.4.1 Robert Musil: „Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer“..... 32
2.4.2 Karel Čapek: „Věc Makropulos“..... 34
2.4.3 Das verbindende und unterscheidende Element in Čapeks und Musils Werk..... 35
III. Die moderne und klassische Dramenliteratur unter drei Teplitzer Theaterdirektionen. Charakteristika, Theaterereignisse und Uraufführungen..... 38
3.1 Die Theaterwelt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Allgemeinen.... 38
3.2 Das Teplitzer Theatergeschehen in der Zeitspanne von 1924 bis 1933..... 40
3.2.1 Die ersten Teplitzer Direktoren - Dr. Franz Höllering und Nikolaus Janowsky 1924 – 1926..... 40
3.2.2 Das allererste Spieljahr auf der neuen Teplitzer Schaubühne..... 42
3.2.3 Der zweite Direktor - Karl Ettinger 1926 – 1929..... 46
3.2.4 Der dritte Direktor - Fritz Kennemann 1929 – 1933..... 50
IV. Das moderne deutschsprachige Drama auf den Teplitzer Theaterbrettern..... 55
4.1 Carl Sternheim (1878 – 1942)..... 55
4.1.2 Sternheims Lustspiel „Die Hose“..... 55
4.2 Frank Wedekind (1864 – 1918)..... 64
4.2.1 Sternheims und Wedekinds ähnliches Theaterschicksal..... 64
4.2.2 Wedekinds „Musik“ und sein weiterer dramatischer Zug auf der Teplitzer Bühne..... 68
4.2.3 Wedekinds nächstes Sittengemälde „Schloß Wetterstein“..... 75
4.2.4 Wedekinds Lulu-Stücke – „Erdgeist“ und „Büchse der Pandora“..... 81
4.3 Georg Kaiser (1878 – 1945)..... 89
4.3.1 Kaisers Volksstück „Nebeneinander“..... 92
4.3.2 Kaisers Komödie „Kolportage“..... 96
4.3.3 Kaisers Schauspiel „Oktobertag“..... 103

4.3.4 Kaisers Lustspiel „Papiermühle“..... 111
4.4 Carl Zuckmayer (1896 – 1977)..... 119
4.4.1 Zuckmayers Schauspiel „Schinderhannes“..... 123
4.4.2 Zuckmayers Seiltänzerstück „Katharina Knie“..... 131
4.4.3 Zuckmayers Durchbruchstück „Der fröhliche Weinberg“..... 140
4.4.4 Zuckmayers Schauspiel „Der Hauptmann von Köpenick“..... 150
4.5 Bertolt Brecht (1898 – 1956)..... 163
4.5.1 Brechts versus Zuckmayers Lebensweise..... 163
4.5.2 Brechts musikalisches Theaterstück „Die Dreigroschenoper“..... 165
V. Das Phänomen der Teplitzer Theaterbühne..... 175
5.1 Arthur Schnitzler (1862 – 1931)..... 175
5.2 Schnitzlers und Wedekinds Parallelen..... 175
5.2.1 Schnitzlers Schauspiel „Liebelei“..... 178
5.2.2 Schnitzlers Tragikomödie „Das weite Land“..... 185
5.2.3 Schnitzlers Einakterabend – „Anatols Hochzeitsmorgen“
und „Der grüne Kakadu“..... 193
VI. Schlusswort..... 203
VII. Quellenverzeichnis..... 211
VIII. Anhangliste..... 219
1. Dramatische Linie..... 219
2. Ensembleverzeichnis 1924..... 220
3. Ensembleverzeichnis 1926..... 222
4. Ensembleverzeichnis 1929..... 224
5. Festgedicht..... 226
6. Premierenverzeichnisse 1924-1933..... 227

I. Eine literarisch-theatrologische Studie im historischen Regionalkontext

1.1 Methodologische Einführung

Diese Forschungsstudie setzt sich zum Ziel, die Teplitzer Bühnenliteratur und Theaterwelt in den Jahren 1924-1933 zu verfolgen. Dieser Zeitabschnitt wurde absichtlich gewählt, weil er die freie Etappe der selbständigen ersten Tschechoslowakischen Republik abgrenzt. Die Jahre stellen gleichfalls Meilensteine in der Teplitzer Theatergeschichte dar. Mit dem Jahr 1924 fängt die Historie des zweiten, neu aufgebauten Stadttheaters an, das einige Primate hielt. Das Jahr 1933 brachte Krise der deutschen Theater in der Tschechoslowakei. Auch die Teplitzer Bühne, auf der eigentlich bis zur Schließung in der Theatersaison 1943/44 die deutsche Sprache dominierte, war betroffen. Die Weltwirtschaftskrise und die wachsende Popularität der Kinos und Attraktivität der Tonfilme zwangen zu Notlösungen und Einstellung des Theaterbetriebs, im Teplitzer Fall jedoch nur für drei Monate (August-Oktober 1933). Das Jahr 1933 bedeutete auch aus der historischen Sicht eine Krise – Krise der Menschheit. Es kündigte das Ende der Freiheit, die folgenschwere Änderung der Machtverhältnisse und den Gipfel der Wirtschaftskrise an. Aus den oben erwähnten Gründen möchte ich im Rahmen meiner Dissertation die Aufmerksamkeit auf eben diese Zeitspanne fokussieren. Mit den Jahren 1924 – 1933 habe ich das Anfangs- und Schlussjahr festgelegt. Die zeitliche Spanne erhellt dann die inhaltliche Richtlinie dieser Arbeit.

Inhaltlich handelt es sich um eine literarisch-theatrologische Studie im historischen Regionalkontext. Es werden sowohl entsprechende Theaterereignisse als auch literarische Strömungen des behandelten Zeitraums berücksichtigt. Die örtlichen Theaterverhältnisse werden nach den Zeitungsartikeln in der Ortspresse rekonstruiert und in einem breiteren Zusammenhang des mitteleuropäischen Theatergeschehens geschildert. Die literarischen Aspekte und Bewegungen werden an Hand einzelner dramatischer Werke demonstriert. Die ausgewählten Dramen werden interpretiert und samt ihrer hiesigen Aufführungen mit Hilfe der Theaterkritiken analysiert. Die Reihenfolge der hier behandelten Schauspiele ist chronologisch nach dem

zehnjährigen Theaterrepertoire zusammengestellt und demnach auch untersucht.[1] Sie bildet den inhaltlichen die dramatische Schöpfung forschenden Kernpunkt dieser Dissertationsarbeit, der die literarischen Strömungen der drei ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts akzentuiert. Es handelt sich mit der Ausnahme einer Neueinstudierung und eines Gastspiels um Uraufführungen an der Teplitzer Theaterbühne, die vom hiesigen Schauspielensemble einstudiert wurden. Sie wurden auf Grund des wöchentlichen Theaterprogramms in der örtlichen Zeitung herausgefunden und mit anderen in die Premierenverzeichnisse[2] einbezogen.

In der Einleitung wird der Theaterort unter verschiedensten Gesichtspunkten beschrieben, um die daraus resultierenden nachkommenden Bühnenereignisse und tschechisch-deutsche Beziehungen innen und außerhalb der kulturellen Sphäre zu erfassen bzw. zu kommentieren.

Im Hauptteil werden die Schwerpunkte dargelegt. Er ist auf der einen Seite der Entwicklung des dramatischen Schaffens auf der Teplitzer Theaterbühne gewidmet und konzentriert sich ausschließlich auf die moderne deutschsprachige Dramatik der gegebenen Jahre. Die deutschsprachige dramatische Linie ist durch den Vorläufer der expressionistischen Bewegung Frank Wedekind, gefolgt von Expressionisten – Carl Sternheim und Georg Kaiser – und anschließend durch den Repräsentanten der „Neuen Sachlichkeit“ Carl Zuckmayer und den Gründer des Epischen Theaters Bertolt Brecht und deren literarisches Schaffen vertreten. Es wird angestrebt, Gemeinsamkeiten in den persönlichen Lebensetappen der Dramatiker festzustellen, die ähnliche Wesensmerkmale, Formen oder Sujets in ihr Schaffen geprägt haben. Unter diesem formalen sowie auch inhaltlichen Aspekt werden die Dramen nachher miteinander verglichen. Zugleich werden Unterschiede gesucht, die die dramatischen Werke voneinander trennen und ihnen Einzigartigkeit verleihen. Im Rahmen dieser literarischen Bewegungen und der in Teplitz aufgeführten dramatischen Werke derer Vertreter wird noch eine Entwicklungslinie der Frauengestalten nachgeforscht und konstruiert. Als ein separates Kapitel wird noch die zehnjährige Anwesenheit Arthur Schnitzlers im Teplitzer Theaterrepertoire berücksichtigt, die sich wie ein roter

---

[1] Die sog. dramatische Linie, die die hier analysierten Werke übersichtlich umfasst, befindet sich im Anhang Nr. 1.
[2] Die kompletten Premierenverzeichnisse für den Zeitraum 1924 -1933 befinden sich im Anhang Nr. 6.

Faden durch alle Saisons (außer der allerersten) zog, und somit Schnitzler zum meistgespielten Dramatiker auf hiesigen Theaterbrettern machte.

Auf der anderen Seite ist meine Aufmerksamkeit auch der Entfaltung des Theaterwesens gewidmet, das den großartigen Theaterbau, die allererste theatralische Initialzündung, die drei Persönlichkeiten der Theaterdirektoren - Dr. Franz Höllering, Karl Ettinger und Fritz Kennemann - und deren Leitung, Erfolge und Misserfolge, Zusammensetzung des Repertoires und das zehn Jahre lange Bühnengeschehen umfasst. Bei der Analyse des Schauspielrepertoires unter einzelnen Direktionen wird eigene Produktion ins Zentrum gestellt und die Relation zwischen der deutschsprachigen und internationalen Moderne sowie auch der Klassik untersucht.

Die literarischen Quellen umfassen vor allem Zeitungsmaterial, Festschriften, Denkschriften und eine Theaterzeitschrift, die aus den Fonds der Schlossbibliothek und des Stadtarchivs der Stadt Teplice entnommen worden sind. Aus diesem Grund ist auch das Quellenverzeichnis nicht traditionell in Primär- und Sekundärliteratur gegliedert, sondern in drei Teile: Archivalien, Bücherverzeichnis und Internetquellen. Das ganze Pressematerial, das von hiesigen deutschen Theaterverhältnissen informierte, ist in der Schwabacher Schrift gedruckt worden. Die Transkription der aus diesen Quellen zitierten Texte wurde in die lateinische Schrift ohne jegliche Änderungen in der inhaltlichen, grammatischen oder stilistischen Struktur übertragen. Für meine Forschung eignete sich am besten der Teplitz-Schönauer Anzeiger. Ein Tageblatt, das in den Jahren 1861 bis 1943 herausgegeben wurde. Dieses Ortsblatt brachte nämlich detaillierte Artikel zum Teplitzer Theatergeschehen einschließlich wöchentlicher Theaterprogramme und Rezensionen. Nach den hier veröffentlichten Angaben habe ich die Premierenverzeichnisse erstellt und sämtliche Besonderheiten zum örtlichen Bühnengeschehen festgestellt. Jedes Premierenverzeichnis umfasst zwei Theatersaisonen – Winter- und Sommerspielzeit. Eine Ausnahme bildet die erste Premierenliste, die prinzipiell nach der Aufstellungsart nur aus der allerersten Sommersaison bestehen kann. Zeitlich ergaben sie meistens einen zehnmonatlichen Spielzeitraum. Ab der vierten vollen Theatersaison (1927/28) verschwand die zeitliche Grenze zwischen Winter- und Sommerspielzeit. Die Verzeichnisse beinhalten Uraufführungen in allen Spielgattungen - Oper, Operette, Schauspiel -

und werden noch nach dem Saal, wo sie gegeben wurden, geteilt. Das „große“ (klassische) Schauspiel, die Oper und Operette wurden im Großen Saal und das „kleine“ (moderne) Schauspiel in den Kammerspielen, auch Kleiner Saal genannt, gespielt.

Die meisten Aufsätze über die wirtschaftliche und künstlerische Lage des Stadttheaters verfasste Prof. Karl Jilg. Die konkreten Rezensionen zu Schauspielstücken wurden nur mit einer abgekürzten Form des wahrscheinlichen Nachnamens des Autors (J.) unterschrieben. Eine besondere Quelle stellte noch die Theaterzeitschrift „Die Pause“ dar, die zwar nur 2 Jahre erschien (1925-26), aber sehr reich an Bildmaterial ist. Sie beinhaltet Theaterzettel, Inhaltbeschreibungen der Stücke und Bildnisse der damaligen in diesem kurzen Zeitabschnitt am Teplitzer Theater wirkenden Künstler. Über das tschechische Theaterwesen berichtete die Tageszeitung „Severočeský dělník“, die im Jahre 1897 von J. Trejbal und F. Cajthaml als „Severák“ gegründet wurde. Ihre Herausgabe wurde im Jahre 1938 eingestellt. Alle nötigen Übersetzungen aus dem Tschechischen ins Deutsche wurden von der Autorin dieser Dissertation durchgeführt.

Das Ziel meiner Dissertation besteht in der Vermittlung und Wiederbelebung des Bildes der nordböhmischen Theaterwelt und –wesens und der dramatischen Kunstlinie dieser multikulturellen Theaterstätte in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts, die, wie weiter erläutert wird, dank ihrer Bau-Vorzügen und künstlerischen Leistungen nicht nur im Grenzgebiet, sondern auch auf dem Gebiet der ganzen Tschechoslowakischen Republik von wesentlicher Bedeutung war. Sie spielte eine wichtige Rolle in der kulturellen Sphäre und könnte somit die Vorstellungen von einer Provinzbühne mit einem Provinz-Repertoire widerlegen. Meine Studie sollte noch einen kleinen Beitrag sowohl zur Forschung der tschechisch-deutschen Kultur und Vergangenheit im künstlerischen Milieu als auch zur Analyse der deutschsprachigen dramatischen Theaterkunst im tschechischen Territorium leisten, um das damalige gemeinsame multikulturelle Zusammenleben des tschechischen und deutschen Volkes näher zu skizzieren und somit zu ihrer leichteren und größeren Annährung in heutiger Zeit des Zusammenwachsens Europas zu dienen.

1.2 Forschungsbericht

Diese Arbeit bildet einen bedeutenden Bestandteil meines Projektes, das das Teplitzer Theaterleben und -literatur verfolgt und dokumentiert. Es handelt sich um eine Forschung, die die Geschichte hiesiger Theaterszene und Entwicklung der Bühnenkunst und -dramatik rekonstruiert, um die deutsche und spätere tschechisch-deutsche Theaterwelt auf dem tschechischen Gebiet zu schildern und somit zu Erkenntnis, Verständnis und Bewusstheit der gemeinsamen kulturellen Plattform und Wurzeln beizutragen. Das Projekt bezieht sich auf das Teplitzer Stadttheaterwesen. Inhaltlich umfasst es das Bühnengeschehen auf dem ersten und zweiten Stadttheater und zeitlich die Zeitspanne 1874-1945. Die systematische Förderung des Theaterwesens in Teplitz und die Vermittlung der Bühnenliteratur an ein breiteres heterogenes Publikum fängt mit der Errichtung und Eröffnung des ersten Teplitzer Stadttheaters an, das meine erste Publikation[3] zum Thema hat. Die im Jahre 2005 herausgegebene Monographie ist zweisprachig konzipiert, um sowohl den tschechischen als auch den deutschen am Teplitzer Theater interessierten Lesern entgegenzukommen. Sie behandelt die Vorgeschichte, die die interessanten Entstehungsumstände dieses Theaters beschreibt, und die ersten fünf Bühnenjahre. Sie verfolgt an Hand der Rezensionen die Entfaltung hiesiger Theaterkunst in den Jahren 1874-1878 im historisch-theatrologischen Kontext. Es werden sowohl Theaterverhältnisse dieses Zeitrahmens als auch die im Repertoire widerspiegelten Literaturströmungen berücksichtigt. Die Analyse der örtlichen Theaterproblematik und der drei Direktionen ergab ein buntes Bild einer anerkannten mitteleuropäischen Theaterstätte (s. folgenden Punkt 1.3). Der literarische Spiegel zeigte die literarische Bewegung „Junges Deutschland“, den Aufstieg des sozialen Dramas dank dem österreichischen Dramatiker Ludwig Anzengruber und neue Belebung der klassischen Literatur. Das erstellte Premierenrepertoire der vier Theatersaisons bestand aus 484 Aufführungen mit Reprisen und verriet die Neigungen einzelner Direktionen zu einer der drei Spielgattungen. Die erste Leitung - H. Podolsky - erwies eine enthusiastische Bemühung um Opernvorstellungen; die zweite - C. von Bukovicz - ragte durch Ausgewogenheit und Buntheit des Spielplans hervor und die

[3] Pospíchalová, Dana. *První Městské divadlo v Teplicích v letech 1874-1878 aneb pýcha města i jeho obyvatel – Das erste Stadttheater in Teplitz in den Jahren 1874-1878 oder der Stolz der Stadt und ihrer Bewohner.*Ústí n.L.: UJEP, 2005.

dritte - E. von Bertalan - bevorzugte eher Operette und leichtere Lustspiele. Im klassischen Schauspiel überwog Schillers und Shakespeares Schaffen, im modernen die Namen Heinrich Laube, Karl Gutzkow, Ludwig Anzengruber und Gustav Freytag. Die dramatische Literatur habe ich übersichtlicher und ausführlicher in einem Aufsatz[4] an der internationalen Konferenz des Tschechischen Germanistenverbandes in Hradec Králové im Jahre 2006 vorgetragen, der dann im Sammelband *„Germanistik an tschechischen Universitäten“* erschien.

Die beschriebene Studie, die sich wie die vorliegende Dissertation auf gleiche Hauptquelle - den Teplitz-Schönauer Anzeiger - stützt und mit gleichen Methoden erstellt wurde, stellt zusammen mit dem Sammelbandbeitrag den ersten Grundstein des Forschungsprojektes dar. Da diese jedoch nicht weiter so detailliert und komplex fortgesetzt wurde, sondern nur in eine allgemeine retrospektive Abhandlung über das gesamte Bestehen des ersten Teplitzer Stadttheaters bis zum Brand im Jahre 1919[5] einmündete, die im Sammelband des Teplitzer Regionalmuseums im Jahre 2008 veröffentlicht wurde, habe ich mich nach gründlicher Abwägung für den zweiten Grundstein – das neue, in der Reihenfolge zweite Teplitzer Stadttheater – als Thema meiner Dissertationsarbeit entschieden.

Die zu diesem Entschluss führenden Gründe liegen also sowohl in der Mühe um Kontinuität und Gedrungenheit der Thematik als auch in der erforschten Daten über die Einzigartigkeit dieser Bühne dank dem Bauwerk, der multikulturellen Eigenart und der künstlerischen Leistungen (s. Punkt 1.3). Den multikulturellen Aspekt habe ich in einem Beitrag[6] an der internationalen Konferenz *„II. Königgrätzer Linguistik- und Literaturtage“* in Hradec Králové veröffentlicht, in dem ich im Rahmen der expressionistischen dramatischen Literatur des ersten Existenzjahres des zweiten Teplitzer Stadttheaters das aufgeführte tschechische und deutschsprachige moderne

---

[4] Pospíchalová, Dana. *Dramatische Literatur auf der nordböhmischen Theaterbühne in Teplitz in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts*. In: Germanistik an tschechischen Universitäten: Gegenwart und Zukunft. Hradec Králové/Ostrava: Universität Ostrava, Philosophische Fakultät, 2007, S. 185-189.

[5] Filipek, Dana. *Teplický divadelní svět 1874-1919 aneb Retrospektivní pohled do zákulisí vybraných divadelních vedení*. In: Zprávy a studie Regionálního muzea v Teplicích. Svazek 27, Teplice: 2008, s. 207-220.

[6] Filipek, Dana. *Die Begegnung der tschechischen und deutschen Kultur und dramatischer Literatur auf der neuen Teplitzer Theaterbühne im Jahre 1924 vor dem Hintergrund der expressionistischen Strömung*. In: Beiträge zur germanistischen Pädagogik, Band IV, II. Königgrätzer Linguistik- und Literaturtage. Hradec Králové: Gaudeamus, 2009, S. 108-118.

Drama verglichen habe. Die zeitgemäße moderne deutschsprachige Dramatik in der Teplitzer Theaterdarbietung, die im Vordergrund meiner Forschung steht, war das letzte und maßgebende Faktum für die getroffene Wahl der thematischen und zeitlichen Linie meiner Dissertation.

1.3 Ein kurzer retrospektiver Blick auf das mannigfaltige Teplitzer Theaterwesen

Teplitz hat eine eigenartige Stelle in der literarisch-theatrologischen Historie, die es dem Kurwesen zu verdanken hat. Diese Stadt gehörte im 18. Jh. zu beliebten Kur- und Kulturstädten. Als Kurort mit ihren heilbaren Thermalquellen wurde es von bedeutendsten und wohlhabendsten Gästen aufgesucht, wie z. B. von Mitgliedern der Habsburgischen Dynastie – von Kaiser Joseph II. und seinem Bruder Leopold, von Herzog Karl August von Sachsen-Weimar-Eisenach u. a.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlebte Teplitz seine große Blütezeit, es beherbergte nicht nur mächtige Monarchen, Staatsmänner und Wissenschaftler, sondern auch Schriftsteller, Dichter und Künstler weltberühmter Namen und wurde als „Salon Europas“ benannt. Diese Persönlichkeiten prägten das geistige Leben der Stadt. Der literarischen Sphäre wegen sollten folgende Gäste nicht unserer Aufmerksamkeit entgehen: der deutscher Dichter J. G. Seume, der Romanschriftsteller A. G. Meissner, der dänische Märchendichter H. CH. Andersen, der polnische Romanverfasser H. Sienkiewicz u. a. Allen voran ist aber J. W. Goethe zu erwähnen, der sich neben seinen naturwissenschaftlichen Spaziergängen in hiesiger Umgebung auch dem dramatischen Schaffen widmete. Im Jahre 1812 leistete er die Gesellschaft der österreichischen Kaiserin Marie Ludovica und auf Grund ihres Antriebs realisierte die Aufführung seines Lustspiels *„Die Wette“*[7] im hiesigen Schlosstheater, die von einer Theatergruppe adeliger Amateure gespielt werden sollte. Der Theatersphäre wegen nenne ich noch tschechische Theatervertreter, die hier zur Kur weilten, wie z. B. Václav Kliment Klicpera und Josef Kajetán Tyl. Solchen bekannten künstlerischen Größen entsprechend musste ein reiches kulturelles Angebot gesichert werden. Für den Schauplatz der Kultur wurde, und ich wage es zu bemerken, immer noch wird, eine Theaterstätte gehalten. Und die kleine Badestadt am Erzgebirge kann mit der Achtung gebietenden

[7] Im Zusammenhang mit Goethes Lustspiel „Die Wette“ und Teplitz steht im Buch von Ernst Lautenbach nach Goethes Anmerkungen in der Zeittafel: „In Teplitz 14. Juli/10. August in Gesellschaft des Herzogs Karl August. Verkehr im Kreise der Kaiserin Maria Ludovica von Österreich, Vorlesung eigener Dichtungen, Entstehung des Lustspiels „Die Wette“, s. Lautenbach, Ernst. *Lexikon Goethe Zitate. Auslese für das 21. Jahrhundert. Aus Werk und Leben.* München: Iudicium, 2004, S. 1150.

Theaterhistorie prunken, in der die Geschichte von zwei Theatergebäuden – des ersten und zweiten Stadttheaters – dominieren.

In der zweiten Hälfte des 19. Jhs. schritt der wirtschaftliche Fortschritt weiter, der Badeort rangierte mit seinen 8.000 Kurgästen auf dem dritten Platz hinter Baden-Baden und Karlsbad. Hand in Hand mit dem industriellen Aufschwung musste auch geistige Begier nicht nur der Herrschaft, sondern auch der einfachen Einwohnerschaft gestillt werden. Es war schon höchste Zeit, den Musen einen würdigen, das ganze Jahr über benutzbaren, bequemen, der Zensur nicht unterliegenden und für jede Seele zugänglichen Theatertempel aufzubauen. Das erste steinerne Stadttheater[8] im Neurenaissancestil wuchs im Jahre 1874 heran. Seine Sendung erfüllte das Theater ganze 45 Jahre lang unter 16 Direktionen. Mit der Kapazität von 1000 Plätzen stellte es im engeren Kreis Nordböhmens eine unersetzbare Kulturinstitution dar, denn weder Aussig an der Elbe noch Brüx[9] hatten zu diesem Zeitpunkt und dann noch weitere 35 Jahre ein Stadttheater. Das erste Teplitzer Stadttheater wurde zur Stätte, wo sich die hiesige mit der Wiener Theaterwelt vereinte, sei es schon in den Direktorpersonen verkörpert (erster Teplitzer Direktor auf Heinrich Laubes Empfehlung), durch rege Kontakte mit dortigen Theatern (Wiener Stadttheater, Burgtheater) oder durch Gastieren der in ganzem Mitteleuropa bekannten Theatersternen (wie z. B. Josef Lewinsky) und der berühmten Theatertruppe Meininger mit zwei Inszenierungen nach ihrem eigenen Bühnenmodell und Grundsätzen. Es war eine Bühne, die mit einem kompletten Ensemble für Oper, Operette und Schauspiel die meistgeschätzte Spielgattung - das klassische Drama (Schiller, Goethe, Shakespeare, Moliere) - vermittelte, die die immer wachsende Beliebtheit der Wiener Operette in eigenem Programm reflektierte und die die großen, aufwändigen Opern auf den kleinstädtischen Theaterbrettern aufführte und sogar zur Kriegszeit neben Prag und Brünn pflegte. Mochte es auch eine Provinzbühne sein, gehörte sie auf Grund der oben genannten Fakten sowohl im

---

[8] Ausführlicheres zum ersten Teplitzer Stadttheater. In: Pospíchalová, Dana. *První Městské divadlo v Teplicích v letech 1874-1878 aneb pýcha města i jeho obyvatel – Das erste Stadttheater in Teplitz in den Jahren 1874-1878 oder der Stolz der Stadt und ihrer Bewohner.* Ústí n.L.: UJEP, 2005.

[9] In Aussig wurde ein Stadttheater im Jahre 1909 und in Brüx 2 Jahre später (1911) gebaut. In: Filipek, Dana. *Teplický divadelní svět v letech 1874-1919 aneb Retrospektivní pohled do zákulisí vybraných divadelních vedení*. In: Zprávy a studie Regionálního muzea v Teplicích, p.o., sv. 27, Teplice: 2008, S. 213.

19. Jh. als auch später im 20. Jh. zu den bedeutsamen in der tschechisch-deutschen Theaterhistorie.

Der Trend - Teplitz als Literatur- und Theatertreffpunkt, seit dem ersten Jahrzehnt des 20. Jhs. als „Kleines Paris“ genannt - setzte auch in den 20er und 30er Jahren fort, die die Zeitspanne meiner Dissertationsarbeit bilden. Diese Jahre brachten zwar nicht eine solche gewaltige Menge von in der Öffentlichkeit oder in der Kunst tätigen großen Individualitäten wie die vorherigen, trotzdem waren sie nicht arm an Wirken, Aufenthalten und Vorlesungen namhafter Literaten, Gastspielen renommierter Theaterkünstler und –ensembles, Aufführungen im Stil der ruhmvollen Theaterfachmänner usw. Am Ende des Jahres 1922 hielten zwei bedeutendste Dramatiker der Gegenwart ihre Vorträge, der größte deutsche Naturalist und der wichtigste österreichische Vertreter der Wiener Moderne. Gerhardt Hauptmann war Gast der Stadtgemeinde und hatte am 22. Oktober in der örtlichen Turnhalle sein literarisches Auftreten, dem eine „schwungvolle Ansprache an den gefeierten Dichter“[10] des Bürgermeisters Dr. Walther vorging. Nach einigen Tagen, am 3. November, folgte Arthur Schnitzler auf Einladung der hiesigen jüdischen Gemeinde. Während über den Verlauf Hauptmanns Vortrages in Chronik von Teplitz-Schönau keine Erwähnung steht, kann das Selbe nicht von Schnitzlers Vorlesung gesagt werden. Seine Vorlesung stieß auf Missfallen und Widerwillen nicht wegen des Inhaltes, sondern des verdammungswürdigen Verhaltens einiger Besucher auf Grund der Nationalzugehörigkeit des Autors. Der Dichter kam kaum zu Wort:

„Ein Teil der deutsch-arischen Bevölkerung von Teplitz war mit der Art der Vorträge, die hauptsächlich durch eine jüdische Konzertdirektion im Orte veranstaltet [wurden], nicht einverstanden. So wurde die Rede Schnitzlers, [...], immer wieder gestört. Die Gegenpartei widersprach, und so ergab sich von selbst der Lärm, der die Abhaltung der Vorlesung unmöglich machte.“[11]

Während das erste Stadttheater doch in gewissem Maß unter Einfluss bedeutender Persönlichkeiten stand und auf sie eingestellt war, orientierte sich das zweite auf die Menschenmassen und öffnete sich immer mehr und mehr den einfachen Bürgern,

[10] Chronik von Teplitz-Schönau vom 1. Mai 1921 bis 30. November 1928, bearbeitet von W. Baum und W. Miksch, S. 658.
[11] Ebenda

womit es zu besserer Kenntnis von dramatischer Literatur und Theaterkunst verhalf und größere Ausbreitung kultureller Bildung ermöglichte.

Die zweite Teplitzer Theaterszene wies ebenso bestimmte Raritäten auf. In erster Reihe wurde das jetzige, zweite Stadttheatergebäude im Jahre 1924 so großartig und großzügig gebaut, dass es dank seiner Komplexität, Kapazität, Modernität und technischen Fortschrittlichkeit zur größten und modernsten Bühne in Nordböhmen wurde und im ganzstaatlichen Ausmaß zu den voluminösesten und modernsten Theatern gezählt wurde. So kann man unter diesem Gesichtspunkt das Brandunglück des ersten Stadttheaters als doch glücklichen Schicksalsschlag betrachten. In zweiter Reihe erklangen zum ersten Mal in der Historie die tschechischen Töne auf dieser Theaterbühne, die bis zum oben genannten Jahr von deutscher Sprache beherrscht wurde. Seit der Zeit beteiligte sich auch die tschechische Minderheit am Teplitzer Theatergeschehen. Auf Grund dieser Tatsache durfte sie erst ab jetzt für eine multikulturelle Institution gehalten werden, die mindestens auf dem künstlerischen Gebiet zu positiveren Beziehungen zwischen der tschechischen und deutschen Bevölkerung besonders in den dramatischen Jahren der Zwischenkriegszeit beitrug.

Was dieser Kunststätte noch Einmaligkeit verleiht, sind einige interessante an Hand des Repertoires festgestellte Fakten. Die Theaterprogramme verraten eifrige Bemühungen der Direktoren und Regisseure, viele für derzeitige Verhältnisse umstrittene und oft mit Skandalen und Aufführungsverboten verbundene Werke moderner Autoren aufzuführen: Nennen wir Sternheims *„Hose“* (1924), Thomas *„Moral“* (1925), Schnitzlers *„Liebelei“* (1927), Wedekinds *„Schloß Wetterstein“* (1927) u. a. Das Teplitzer Theater errang auch einige Male das Primat in der Tschechoslowakischen Republik mit den Uraufführungen von Musils Tragikomödie *„Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer“* (1924) oder Kaisers Volksstück *„Nebeneinander“* (1925). Die Teplitzer Bühne reflektierte nicht nur die literarischen Strömungen der zweiten und dritten Jahrzehnte des 20. Jhs. wie Expressionismus, Neue Sachlichkeit und Episches Theater, sondern auch Regisseurenstile wie z. B. Max Reinhardts in Hofmannsthals *„Die grüne Flöte“*, mit der hier seine Gesellschaft im Jahre 1926 gastierte.

Ins Theater wurden in allen Fächern Künstler engagiert, die guten Ruf und Namen genossen: Alice Rodewald aus den Münchner Kammerspielen, Anna Kulker aus dem Wiener Raimundtheater, Hans Krämer aus dem Hoftheater Gera, Karl Ettinger aus dem Berliner Staatstheater und viele andere. Für die Hauptrollen im Schauspiel wurden führende Künstler des Brünner Stadttheaters gewonnen: Gerda Möller, Hans Götz, Karl Ranninger v. a. m. Neben Einheimischen hatte man die Möglichkeit dank zahlreicher Gastspiele sowohl die Schauspielkunst weltberühmter Bühnensterne - Max Pallenberg (1925), Alexander Moissi (1927, 1928, 1930), Leopoldine Konstantin (1926), Gisela Werbezirk (1932) als auch Ensembles (Wiener Burgtheater, Theater an der Wien, Münchner Kammerspiele, Brünner Stadttheater, Prager Deutsches Theater mit Direktor Leopold Kramer usw.) zu bewundern.

Bevor man jedoch die bewegte Geschichte dieser Theaterstätte tiefer und detailierter entfaltet, müssen noch ein paar Steine in das Theatermosaik eingesetzt werden, die die regionale Plattform aus unterschiedlichen Blickwinkeln präsentieren vermögen. Es wird der Handlungsort Teplitz-Schönau aus geographischer, historischer, politischer und soziologischer Sicht beschrieben, und die Vor- und Baugeschichte des zweiten Stadttheaters kurz unterbreitet. Anschließend werden die ersten Bühnenereignisse geschildert und die Begegnung tschechischer und deutscher Literatur des Zeitalters auf den Teplitzer Theaterbrettern unter Einfluss jeweiliger literarischer und philosophischer Strömungen nahegebracht und an Hand von zwei ausgewählten Werken demonstriert.

1.4 Der Handlungsort Teplitz-Schönau aus historischer, politischer und soziologischer Sicht

Nach der Proklamation der selbständigen Tschechoslowakischen Republik am 28. 10. 1918 kam es in folgenden Tagen in Wien zur Bestimmung der vier Provinzen auf ihrem Grenzgebiet, die an Deutsch Österreich angeschlossen werden sollten. Teplitz-Schönau gehörte einer der Provinzen - Deutsch-Böhmen - an und dank der zentralen Lage der Stadt aspirierte es, zum Sitz der provinziellen Regierungsbehörden zu werden. An der Spitze der Provinzregierung stand damals der Abgeordnete R. Pacher und nachher der Teplitzer Rechtsanwalt Rudolf Longmann von Auen aus der Deutschen Nationalpartei. Im Teplitzer Bezirk brach Doppelregierung an. Der Nationalausschuss wirkte als Organ der Tschechoslowakei und der sogenannte Bezirknationalausschuss führte die Verordnungen der Provinzregierung aus. Die tschechoslowakische Regierung wollte diesen Zustand und die Trennung der industriellen und strategisch wichtigen Grenzgebiete nicht zulassen und so kam es zu deren Besetzung von der tschechoslowakischen Armee. In Teplitz-Schönau geschah dies am 7. 12. 1918. Das ganze Gebiet wurde unter tschechoslowakische Staatsverwaltung gestellt. Die deutsche Bevölkerung verlor ihre Führungsposition und geriet in die Minderheitenstellung. Laut den statistischen Angaben aus dem Jahr 1921 lebten hier fast 29.000 Einwohner, davon nur 17% Tschechen, siehe Tabelle der Teplitzer Bevölkerung[12]:

Jahr	**1919**	**1921**	**1930**
Bevölkerungszahl	ca.27.500	28.892	30.799
Tschechen %	15,1	17,0	18,0
Deutsche %	78,1	82,3	79,6

Im gesamtrepublikanischen Vergleich lebten laut der Volkszählung aus dem Jahr 1921 in der ganzen Tschechoslowakei 13,6 Mill., davon 8,7 Mill.

[12] Stadt und Kreis Teplitz-Schönau, Frankfurt am Main 1994, S. 729 - vgl. Budínská Jitka. *Teplice v průběhu dějin*. Teplice: 1995, S. 55.

Tschechoslowaken, 3,1 Mill. Deutsche, 745 Tausend Ungarn, 462 Tausend Russen, 180 Tausend Juden und weiter Polen, Rumänen u.a.[13] Auf Grund dieser Statistiken lässt sich die Tschechoslowakei als multikulturelle Gemeinschaft bezeichnen, in der die Deutschen eindeutig die größte Minderheit darstellten, die in den Grenzgebieten drei Viertel dortiger Einwohnerschaft bildete, dennoch immerhin den Majoritätsanteil an der öffentlichen Verwaltung langsam verlor. Also erlangten auch die Tschechen in Teplitz-Schönau immer größere Rechtsfähigkeit. Schon im Jahre 1919 gelangten die Vertreter der tschechischen Wähler in die Stadtverwaltung und hatten dadurch Möglichkeit, sich an den Beschlüssen hinsichtlich der Gemeindeangelegenheiten zu beteiligen. Dies hatte in erster Reihe die Errichtung der tschechischen Grundschulen und Kindergärten zur Folge. Die Bemühungen der Tschechen spiegelten sich nach und nach auch in anderen Lebensbereichen wider. In der Theaterwelt gingen sie im Jahre 1924 in Erfüllung. Mit diesen Änderungen kam auch Unfriede zwischen die tschechoslowakische und deutsche Bevölkerung. Seit März 1919 spitzten sich die Nationalitätenprobleme zu; die Proteste der Sudetendeutschen in der Frage ihres Selbstbestimmungsrechtes wurden immer stärker und ihre Abneigung zu dem tschechoslowakischen Staat schwand nicht. Die deutsche Nationalpartei unter dem schon erwähnten Rudolf Longmann, die die „negativistische Front“ (ZIMMERMANN 2001, 36) darstellte, war nicht bereit, auf Autonomieanspruch des Sudetenlandes zu verzichten und die Tschechoslowakei anzuerkennen. Trotzdem wurde die Eingliederung des Sudetenlandes in die Tschechoslowakei im September des Jahres 1919 in Teplitz-Schönau beschlossen. Was auf eine interessante Tatsache zurückzuführen ist, dass neben nationaler Strömung auch eine weniger radikale, gemäßigte Bewegung auf politischer Ebene vertreten war. In diesem Jahr siegten nämlich die Sozialdemokraten in hiesiger Gemeindewahl, siehe Tabelle der Zusammenstellung der Wahlergebnisse in Prozenten[14]:

[13] Sčítání lidu v republice československé ze dne 15. 2. 1921, I.díl, Státní úřad statistický, Praha 1924.
[14] Stadt und Kreis Teplitz-Schönau, Frankfurt am Main 1994, S. 709.

Jahr	***1919***	***1923***	***1929***
Deutsche Sozialdemokraten	36,4	14,6	22,7
Christlich-Soziale	- [15]	15,2	10,1
Deutsche Nationalpartei	33,1	21,4	17,7
Nationalsozialisten	4,2	8,6	11,1
Tschechische Parteien	15,1	13,8	12,8

Sie bildeten zusammen mit Christlich-Sozialen sog. „aktivistische Front“ (ZIMMERMANN 2001, 36) und bemühten sich um Zusammenarbeit mit der tschechoslowakischen Regierung zwecks Verbesserung der Position deutscher Minderheit. Der nächste Fortschritt zur Beruhigung der Lage wurde jedoch durch die Kodifizierung der tschechoslowakischen Sprache als Staatssprache im Februar 1920 verhindert. Es entstanden Konflikte nicht nur auf den Ämtern, da die deutsche Bevölkerung im Gebrauch der Muttersprache diskriminiert werden sollte, sondern auch im Schulwesen. Die Nationalitätendivergenz wurde auch durch die Teilnahme zweier deutschen Minister[16] an der Regierung im Jahre 1926 nicht überwunden. In den 30er Jahren brach noch die Wirtschaftskrise aus. Die Grenzgebiete waren hart betroffen. Der Betrieb in örtlichen Strick- und Wirkwarenfabriken wurde eingestellt. Die Zahl der Arbeitslosen nahm gewaltig zu. Am Ende des Jahres 1931 zählten sie in Teplitz-Schönau 1619[17] Personen ohne Broterwerb, durch die Zusammensetzung der Bewohnerschaft mehr unter Deutschen. Die Propaganda der deutschen Nationalsozialisten, die die tschechoslowakische Regierung der Situation beschuldigte, gewann immer größeren Einfluss und dies resultierte im Jahre 1935 in politischer Unterstützung Henleins Sudetendeutscher Partei seitens vieler deutscher Wähler. Soviel zum politischen Bild der Stadt und jetzt kehren wir zurück zur Theatersituation.

[15] Diese Angabe wurde nicht in der Chronik in „Stadt und Kreis Teplitz-Schönau“ angeführt.
[16] Autorinvermerk: Es handelte sich um Prof. Dr. Robert Mayr-Harting als Justizminister und Prof. Dr. Franz Spina als Arbeitsminister.
[17] Stadt und Kreis Teplitz-Schönau, Frankfurt am Main 1994, S. 739.

II. Die Teplitzer Theaterwelt und Bühnenliteratur des ersten Existenzjahres des Teplitzer Musentempels

2.1 Brand und Theaterneubau

In der gefühlvollen Atmosphäre geriet das erste Stadttheater in der Mitternachtsstunde am 31. 8. 1919 in Flammen und brannte bis auf die Grundmauer nieder. Die Trauer der Teplitzer, abgesehen von der gesellschaftlichen Stellung, war namenlos tief und dies entsprach den Taten. Unmittelbar nach dem Brand fanden zahlreiche Beratungen des Theaterkomitees statt. Die Gegenstände ihrer Handlungen waren zwei. In erster Linie stand die Sicherung der Lebensexistenz des Teplitzer Ensembles und anderer Theaterangestellten. Es wurden in einigermaßen geeigneten Sälen (z. B. im Saal des Hotels Neptun) und im hiesigen Schlosstheater sog. Notvorstellungen gegeben. In zweiter Linie ging es um den Bau eines neuen Theaters. Für den Theaterneubau gründete man einen Theaterbaufonds. Nicht nur die Teplitzer Bewohner ergriffen rasch diese Gelegenheit und so wurde ein Betrag von etwa 9,3 Millionen Kronen gesammelt.[18]

Es entstanden die Fragen, ob das Theater an gleicher oder anderer Stelle gebaut werden sollte, und ob ein provisorischer oder ein definitiver Bau auszuführen wäre. Zur Entscheidung dieser und noch weiterer Fragen lud der Stadtrat mehrere Fachmänner klangvoller Namen ein: Professoren Dr. M. Dülfer aus München und Dr. M. Littmann aus Stuttgart, Ingenieur A. Payer aus Prag und den damaligen technischen Direktor des Dresdner Schauspielhauses A. Linnebach. Erst wurden die Vorschläge von A. Linnebach und A. Anders angenommen, von denen aber wegen Befürchtungen vor noch nicht erprobtem Bühnensystem und höheren Baukosten abgelassen wurde. Dann überging man zu einem nüchternen Entwurf, der sich auf die Ideenskizze vom Stadtbauingenieur Hans Keller aus Teplitz stützte. Er wurde dann von Architekten Rudolf Bitzan aus Dresden zu einem kompletten Projekt ausgearbeitet, wobei Linnebachs Bühnenlösung in bescheidenem Maß berücksichtigt wurde. Als Bausumme wurden 14 000 000 Kronen festgelegt. Der Bauleiter wurde Ing. H. Keller, nach seinem Tod der Baumeister J. Lukas. Die Bühnen- und

[18] Autorinvermerk: Die Endbausumme belief sich auf 26 Mill. Kronen.

Inneneinrichtungen übernahmen Prof. A. Linnebach und Prof. Baranowsky von der Kunstgewerbeakademie Dresden.

Im Mai 1921 begann der Theaterbau an dem ursprünglichen Ort. In dieser Zeit kam es zur dynamischen Entwicklung der Stadt und intensiven Bautätigkeit trotz des Verlustetats, der mit Kriegsschuldverschreibungen, dem Bau neuer Wasserleitung und des schon genannten Theatergebäudes belastet war. Binnen 3 Jahren erhob sich ein großes und markantes Gebäude zum Himmel, das nicht nur einen großen Saal für Oper, Operette und Drama, sondern auch einen kleinen Saal für Kammerspiele (Schauspiele), ein Lichtspieltheater (Kino) im Untergeschoss, ein Theatercafé und eine Weinstube unter einem Dach vereinte. Architektonisch war das monumentale Bauwerk im eklektischen Stil mit Elementen der Sezession und der Moderne versiert. Der Kammerspielsaal fasste 577 Zuschauer, der Kinosaal 702. Die Kapazität des Theaters war 1325 Plätze, 1135 im Großen Saal und 190 im anschließenden Saal (MISCHLER 1924, 3)[19]. Der Orchestergraben fasste 40 Musiker. Auf Grund dieser Parameter gehörte das Theater zu den größten und dank des neuen Bühnensystems (Senk-, Schiebebühne) von Professor Linnebach zu den modernsten in der Tschechoslowakischen Republik.

Kapazität der Stadttheater:

Prag	ca. 2000 (Neues Deutsches Theater)
Teplitz-Schönau	1325
Reichenberg	1050 (ursprünglich, jedoch reduziert auf 850)
Aussig a. E.	878
Karlsbad	700

Das kolossale Theatergebäude war nun am Anfang des Jahres 1924 vollendet. In den nächsten Wochen musste noch die Einweihung des Theatertempels sorgfältig geplant und dann durchgeführt werden. Der Tag, an dem sich seine Pforten der

[19] Festschrift des Teplitz-Schönauer Anzeiger anlässlich der Eröffnung des neuen Stadt-Theaters. Teplitz: 1924.

Öffentlichkeit öffnen sollten, wurde seitens der ganzen Stadt ungeduldig erwartet. Es vergingen aber mehrere Monate, bis alles vorbereitet war. Der Festakt fiel auf 20. April 1924. Die Erwartungen waren groß, die Wünsche gewagt und die Ziele hoch.

2.2 Die Teplitzer Theaterbühne als „Sudetendeutsche Nationalbühne“ und tschechische Pioniervorstellungen

Die feierliche Theatereröffnung am 20. 4. 1924 wurde mit dem Festgedicht vom bekannten sudetendeutschen Dichter Hans Watzlik, der selber nicht anwesend war, und den Prologen des Bürgermeisters und des Theaterdirektors Dr. Franz Höllering eingeleitet. Hans Watzlik, geboren 1879 in Unterhaid (Dolní Dvořiště) in Südböhmen, mit dem tschechoslowakischen Staatspreis für deutsche Literatur ausgezeichnet, hatte sich in seinem reichen literarischen Schaffen[20] mit der Schilderung der Heimatlandschaft des Böhmerwaldes und derer Bewohner befasst. Seine Heimatliebe und Betonung der kulturellen ethnischen Eigenwilligkeit der Deutschen im Böhmerwald führte ihn allzu weit und sein Werk kann dadurch mit angespanntem Patriotismus durchgedrungen sein, was wohl auch im Festgedicht zum Anlass der Teplitzer Theatereinweihung vorhanden ist.

Sowohl im Weihespruch des Dichters als auch im früher erschienenen Geleitwort des Direktors wurde ein hohes Ziel, das Teplitzer Theater zu sudetendeutschem Nationaltheater emporzuheben, geäußert:

1) Hans Watzlik, Weihespruch (Letzte Verse)[21]

„Erfülle, stolzer Bau, was unsre Sehnsucht träumt!
Sei du, ergeben aller Größe, aller Schönheit,
Der Dom der reinsten Feste des Sudetenvolkes!
O öffne brausend deine weiten Strahlentore,
laß donnern deinen, unsern Reichtum! Klinge! Tröste!
Erfreue! Und erhöhe uns!“ (WATZLIK 1924, 3)

[20] Autorinvermerk: Er schrieb Gedichte, Schwänke, Novellen, Erzählungen, Romane und wurde im Jahr 1931 für den Roman „Der Pfarrer von Dornlohr“ mit dem tschechoslowakischen Staatspreis für deutsche Literatur ausgezeichnet.
[21] Die vollständige Version seines Gedichtes befindet sich im Anhang Nr. 5.

2) Geleitwort der Direktoren Dr. F. Höllering und N. Janowsky

„Ohne Ueberhebung erkennen wir im vorgetragenen Sinne, als Ziel, als programmatische Forderung, die Sendung unseres Stadttheaters als die einer Nationalbühne des gesamten sudetendeutschen Volkes. Diese Auffassung birgt keinen Gegensatz zu den kulturellen Bestrebungen der tschechischen Minderheit unserer Stadt [...], es möge der Kunst gelingen, fern der Politik das Verständnis der miteinander lebenden Völker zu vertiefen.“ (HÖLLERING 1924, 5)

Trotz der überwiegend pro-deutschen Rhetorik konnte doch ein Hauch der beidseitigen Toleranz zu spüren sein, was auch die Teilnahme einiger Persönlichkeiten tschechischer Kulturwelt bestätigte. Unter deutschen Ehrengästen wie der Vorsitzende des Verbandes der deutschen Bühnenerhalter in der Tschechoslowakei Dr. Krumpholz aus Brünn und Direktor des Prager Landestheaters L. Kramer wohnte der Eröffnung auch der Leiter des tschechischen Theaters in Brünn František Neumann bei. Der Festakt wurde dann mit Goethes *„Vorspiel auf dem Theater“* aus seiner Tragödie *„Faust, Erster Teil“* und Wagners *„Rienzi“*-Ouvertüre fortgesetzt und gipfelte mit der Aufführung *„Die Meistersinger von Nürnberg“*.

Anlässlich der Eröffnungsfeier des Stadttheaters gab es einen regen Widerhall in der Pressewelt. Nicht nur das Aussiger, sondern sogar das Berliner und das Neue Wiener Tagblatt schrieben Berichte über das Teplitzer Theaterereignis. Während (laut den den jeweiligen Blättern entnommenen Passagen) in der Wiener Zeitung über die historischen Meilensteine der Theatergeschichte fern von allen Anspielungen auf die Völkerfrage berichtet wurde und die Berliner Pressestimme dieses empfindliche Thema sehr leicht mit einem Satz berührte (siehe unter 1) und vor allem das Gebäude und die Bühnentechnik beschrieb, betonte die Aussiger Zeitung das Sudetendeutschtum fast in jeder Zeile (siehe unter 2):

1) „Die Deutschen in der Tschechoslowakei, deren Theaterkultur seit dem Umsturz, insbesondere in den Hauptstädten Prag und Brünn, unter der tschechischen Alleinherrschaft zu leiden hat, feiern Ostersonntag die Eröffnung einer neuen zukunftsvollen Bühne: des Teplitzer Stadttheaters.“[22]

2) „So neigte dieser Tag als ein großer Jubeltag des deutschen Sudetenvolkes seinem Ende zu. [...] Dem großen, deutschen Sudetenvolke aber soll diese Stätte der Kunst eine kleine,

[22] Berliner Tagblatt. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 99, 27. 4. 1924, S. 5.

jedoch sichere Heimat sein. Dieses wuchtige Bauwerk soll unserem Volke als ein Zeichen eines unerschütterlichen Vollwerkes des Friedens bleiben, an dem alle Stürme verhetzender Völkerpolitik zerschellen! [...] Möge diese herrliche Heimatstätte deutscher Kultur und Kunst dem deutschen Sudetenvolke die Erkenntnis stärken helfen, dass sich nur ein geschlossenes dastehendes Volk in der Welt draußen seiner Feinde – auch ohne Waffe – erwehren kann!“[23]

Die deutsche Sprache herrschte weiter auf dieser Bühne, aber ihre absolute Macht dauerte nicht lange. Denn genau 10 Tage nach der Theatereinweihung der Muse der Kunst wurde hier die erste tschechische Vorstellung aufgeführt. Es handelte sich um das psychologische Drama *„Vina“* von Jaroslav Hilbert, mit dem das Prager Nationaltheater gastierte. Die tschechische Minderheit in Teplitz sah dann bis zum Jahresende noch weitere Stücke in Tschechisch, obwohl es gar keinen schriftlichen Vertrag zwischen tschechischem und deutschem Theaterkomitee gab. Das offizielle Abkommen wurde erst ein Jahr später, am 12. 12. 1925, abgeschlossen. Die tschechische Bewohnerschaft erwarb damit das Recht auf 14 einzelne Tage im Jahr für ihre Vorstellungen im Teplitzer Stadttheater einschließlich des Orchesters, technischen Personals, der Theaterkulissen, Kostümen usw. Im Vergleich mit nahem Umkreis war es ziemlich spät, was mit höchster Wahrscheinlichkeit etwas mit dem Theaterbrand und Wiederaufbau zu tun hatte. Die in benachbarter Stadt Aussig lebenden Tschechen errangen diese Möglichkeit schon um 5 Jahre früher und als erste Aufführung wurde Tyls *"Drátenik"*[24] gegeben.

Auf Grund der Rezensionen in tschechischer Ortszeitung Severočeský dělník zu tschechischen Pioniervorstellungen in Teplitz im Jahre 1924 lassen sich interessante Umstände hinsichtlich der tschechisch-deutschen Beziehungen feststellen. Die allererste Aufführung - Hilberts *„Vina“* - wurde sehr patriotistisch aufgefasst als Sieg tschechischer Minderheit, Kultur und Sprache, jedoch auch von Deutschen besucht[25]. Das Partizipieren der Deutschen bedeutete in diesem Fall keine Ausnahme, auch weiteren tschechischen Aufführungen wie Smetanas *„Prodaná nevěsta“* (8., 9. 7.) unter Oskar Nedbals Dirigieren wohnten deutsche Besucher bei. Aber der am besten zutreffende Nachweis meiner Behauptung über gegenseitigen

[23] Aussiger Tagblatt. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 95, 23. 4. 1924, S. 5.
[24] Autorinvermerk: Die Aufführung fand am 18. Mai 1919 statt. Siehe www.mag.-ul.cz/ostatni/dejiny/1918-38/ul-6-34.htm [2008-10-02]
[25] Severočeský dělník, 1924, č. 37, s. 2 a Severočeský dělník, 1924, č. 42, 24. 5. 1924, s. 1.

Respekt wenigstens auf dem Kulturfeld wurde in einer Passage aus der Theaterkritik zu Jiráseks *„Lucerna“*(12. 9.) zum Ausdruck gebracht:

[Von der Ausstattung und Regie lasse ich meinen Nachbarn im Theater, einen Deutschen, reden][26]: „Fabelhaft, man sagt, die Tschechen sind in der Musik weiter als wir, aber in Theaterkunst auch; unglaublich schön.“ [27]

2.3 Das Teplitzer Stadttheater als Begegnungsort tschechischer und deutscher Literatur vor dem Hintergrund der philosophischen und literarischen Bewegungen

Seit dem Jahr 1924 wurde die Teplitzer Bühne zum Begegnungsort tschechischer und deutscher Literatur, die von jeweiligen philosophischen und literarischen Strömungen geprägt wurden. Nach dem Ersten Weltkrieg stießen das Genugtuungs- und Fröhlichkeitsgefühl über die Gründung des selbständigen Staates besonders in gemischtem tschechisch-deutschem Milieu mit allgemein verbreitetem Gräuelgefühl des Krieges und Leidens zusammen. Der nationale Optimismus wurde von der Welle des Nachkriegspessimismus und der Furcht vor Technik, die gegen Menschen missbraucht werden kann, und vor der zur Lebensmechanisierung führenden Übermacht der Maschinen, begleitet. Eben der Erste Weltkrieg, in dem der Mensch zur bloßen Marionette in der anonymen Maschinerie ideologischer und politischer Standpunkte wurde und die folgende industrielle Entwicklung der Gesellschaft mit ihren negativen Erscheinungen wie Verfremdungs- oder Absurditätsgefühl, regten die Entstehung einer bedeutsamen philosophischen Richtung - des Existentialismus - an.

Der Grundbegriff ist Existenz, die der Daseinsweise vorbehalten ist, wie ein Mensch lebt. Die Existenz ist an konkrete Situationen gebunden, in die sie zufällig geworfen ist und die sie irgendwie bewältigen muss. Die Existenz stellt unter diesem Gesichtspunkt eine dauerhafte Aufgabe dar. Man muss unaufhörlich an sich arbeiten und diese Bemühung darf nicht erlöschen. Man soll, wie ich es empfinde, zur absoluten Erkenntnis seiner selbst und der Weltordnung nicht gelangen. Falls dies

[26] Vgl. „O výpravě a režii „Lucerny“ nechám mluviti mého souseda v divadle, Němce: [...].“ In: Severočeský dělník, 1924, č. 75, s. 2.
[27] Ebenda

geschieht, hört der Mensch auf zu leben und vegetiert bloß und existiert als Gegenstand. Für diesen Fall, in dem scheinbar problemlose und routinemäßige Realitätsauffassung herrscht, dienen extreme Lebenssituationen. In den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts können nach meiner Ansicht der erlebte Erste Weltkrieg und die nachfolgende gewaltige Technikentwicklung als Existenzerschütterungen bezeichnet werden, die das menschliche Sein und Denken beeinflussten.

Neben dem dänischen Denker Sören Kierkegaard (1813-1855), der als erster auf die Gefahr der Entfremdung und des Identitätsverlustes eines Menschen in der Massengesellschaft hinwies, hat der Existenzialismus noch einem bedeutsamen deutschen Philosophen viele Anregungen zu verdanken. Martin Heidegger (1889-1976) machte die Existenz zum Schlüsselbegriff. In seiner Philosophie figuriert kein Mensch als Träger der Existenz, sondern sog. *Dasein*, das sich seine Existenz sichern muss. Falls man keine Sicherheit der Beständigkeit des erlangten *Daseins* hat, dann ist das *Dasein* unvollständig und auf Grund seiner Unvollständigkeit naturgemäß von Angst– und Bangnisgefühlen begleitet. Das Beklemmungserlebnis, das Kirkegaard als elementare und notwendige Bedingung vollständigen Seins bezeichnete, stellt nach Heidegger seine wirksamste Erschütterung dar:

„Während gewöhnliche Angst sich immer auf etwas Konkretes bezieht und nach dessen Verschwinden vergeht, die Bangnis ist ein Zustand, der sich an nichts bindet. Niemals wissen wir, wovor uns angst und bange wird, gegen Bangnis kämpfen wir auch in der Regel schwer. Aber darin ist ihre Nützlichkeit: sie befreit uns von allen Dingen und öffnet uns das unergreifbare Ganze, das alles überragt. Die Bangnis ist die Bewusstmachung des Raumes, den man nie mit Dingen voll füllen kann [...]. Sie erlaubt uns, sich dessen bewusst zu werden, dass unsere Zukunft uns gehört und dass wir dazu beauftragt sind, etwas mit ihr zu tun, sie irgendwie zu erfüllen.“[28]

Die dynamische und immer neuere Technik entwickelnde Welt im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, die Tschechoslowakei im Wirtschaftsaufschwung und die der Industrialisierung und Modernisierung unterliegende Stadt Teplitz-Schönau, die einen ökonomisch sehr schwer erhaltbaren Theatertempel aufgebaut hatte, regen zur existenziellen Gedanken über das *Sein* und *Dasein* und damit zur weiteren geistigen

[28] Vgl. „Zatímco obyčejný strach nás váže vždycky k něčemu konkrétnímu a po jeho zmizení pomine, úzkost je stav, který nás neváže k ničemu. Nikdy nevíme, z čeho je nám úzko, a proti úzkosti zpravidla také stěží bojujeme. Ale v tom je její užitečnost:odpoutává nás od věcí a otevírá nám neuchopitelný celek, který všechno přesahuje. Úzkost je připomínkou prostoru, který nelze nikdy naplnit věcmi [...]. Dovoluje nám znovu si uvědomit to, že nám naše budoucnost náleží a že jsme pověřeni k tomu, něco s ní počít, nějak ji naplnit.“ (BLECHA 2002, 194-195 - vgl. HEIDEGGER 1996, 215)

Entwicklung eines Menschen an und verhindern die Stagnation seines *Daseins*. In diesem Sinn, im Sinn des Strebens nach vollständigem Sein, können, wie es zum Vorschein kommt, zeitweise vorkommende Beklemmungserlebnisse einen positiven Einfluss auf die Entwicklung eines Menschenwesens haben. Sie dürfen aber eine zeitlich erträgliche Grenze nicht überschreiten, denn sie werden dann zu einem destruktiven Instrument. Ist es überhaupt möglich, die erträgliche Grenze genau zu definieren und zeitlich abzugrenzen? Die Frage ist schwer zu beantworten. Man könnte vielleicht eine imaginäre Grenze, eine rote Linie, finden, aber nicht allgemein anwenden, denn bei jedem menschlichen Wesen liegt sie woanders, geprägt und beeinflusst von seinen Lebenserfahrungen, -erwartungen, -zielen und -gefühlen.

Diese existentiale Philosophie, die sich mit der Frage des menschlichen Daseins beschäftigt, spiegelt sich in einer literarischen Strömung - im Expressionismus - wider. Der Begriff Expressionismus wurde in der bildenden Kunst als Sammelbezeichnung für antinaturalistischen und antiimpressionistischen Stil einer Gruppenausstellung junger französischer Maler im Jahre 1911 in Berlin verwendet. Im selben Jahr wurde er in die Literatur übertragen für eine Gruppe der Dichter, die sich in literarischen Kabaretts, Clubs und um die neu erschienenen Zeitschriften (Der Sturm, Die Aktion) sammelten und die etwas Neues, Originelles, Provokatives und Schockierendes suchten. Der Expressionismus verlief in drei Phasen – vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg. Nach dem Ersten Weltkrieg setzte er sich in Deutschland durch und von dort breitete er sich in andere Länder aus und drang auch ins Repertoire des Teplitzer Theaters ein.

Die philosophischen Grundthesen, die die Stellungnahme zur Wirklichkeit im Rahmen der expressionistischen Bewegung betreffen, sind in der theoretischen Schrift Wilhelm Worringers *„Abstraktion und Einfühlung“* formuliert:

„Voraussetzung für die Einfühlung des Subjekts in die Wirklichkeit ist für Worringer deren Überschaubarkeit und Vertrautheit; Einfühlung sei nicht möglich in einer Wirklichkeit, die als ´fremd´ und ´bedrohlich´ erfahren wird, zu der das Individuum sein ´Vertraulichkeitsverhältnis´ verloren habe. Dieser als entfremdet erfahrenen Wirklichkeit begegnet der Expressionist mit der ästhetischen Abstraktion als einem Ordnung schaffenden Akt. Durch diesen Gestaltungsakt [...], soll vor allem die Grunderfahrung der Angst, die das Individuum angesichts dieser entfremdeten Wirklichkeit erfährt, aufgehoben werden.“ (BRAUNECK 2001, 209)

Dieses Zitat wählte ich als einen eindeutigen Beleg dafür, wie die philosophischen Ideen der Vertreter des Existentialismus mit den literarischen Sujets des Expressionismus eng miteinander korrespondieren. Nach Kierkegaards Ansicht handelt es sich um Entfremdung eines Menschen der Gesellschaft, im breiteren Sinn des Wortes, der bestehenden Wirklichkeit. Nach Heidegger geht es um durch Unvollständigkeit und „Verfallen“ des menschlichen *Daseins* ausgelöste Bangnis; denn ein Mensch lebt, kleidet sich, handelt und in manchen Fällen sogar denkt wie andere und damit verschmelzt er mit der Masse; seine Existenz wird nicht erfüllt und er wird zur anonymen kleinen, die Umwelt als fremde Welt wahrnehmenden Figur.

In diesem Zusammenhang lassen sich zwei thematische Grundorientierungen in expressionistischen Dramen - der literarischen Gattung der Nachkriegsphase des Expressionismus - unterscheiden:

1) utopische Weltverbesserungsphantasien mit Forderung nach der Genese eines neuen Menschen, die durch Kritik der Gegenwart veranlasst wurden; diese war gegen alte autoritative Strukturen, wilhelminische Bourgeoisie mit ihren geistlosen Idealen, Materialismus und auch Kapitalismus gerichtet

2) die den Zerfall des Ich betonende Tendenz und die das subjektive Realitätserlebnis für objektive Wirklichkeit ausgegebene Tendenz, die wieder im Streben, einen neuen Menschen zu schaffen oder weltverändernde Taten zu leisten, gipfelt

Die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts sind wohl im Theatergebiet für Expressionismus charakteristisch. Diese Bewegung definiert das Theater „als Ausdruck (Expression) des schöpferischen Individuums, [...].“ Die Aufgabe einer derartigen Kunststätte beruht darin, dass „das Theater der ´Menschheitsgemeinschaft dienen´, den ´Kult des menschlichen Menschen feiern´, zur ´weltverändernden Tat aufreizen´ und den Anbruch des ´Menschheitsparadieses´ verkünden [soll]; [...] Ausgangspunkt aller Veränderung ist ´die Revolution des Geistes´.“ (SIMHANDL 1992, 338-339) Die Expressionisten streben nach Wiedergeburt der Welt, einem neuen Menschen; sie nehmen eine sehr kritische Einstellung zu Zeitverhältnissen und zum Bürgertum und

seiner Ideologie ein; zugleich drücken sie Unzufriedenheit mit dem Publikum aus, das die Kultur bloß passiv konsumiert.

Sowohl in dem deutschen als auch in dem tschechischen Spielplan des Teplitzer Stadttheaters kann man in der allerersten Sommersaison 1924 seiner Existenz den Einfluss der expressionistischen Bewegung und eines der zwei oben genannten Themen bemerken. Das Theater spielte jeden Tag und samstags und sonntags gab es sogar zwei Vorstellungen. Die kleine Bühne (Kammerspiele) prunkte mit drei, die große Bühne (Großer Saal) mit fünf Erstaufführungen pro Monat. Gegeben wurden solche vom Expressionismus beeinflussten Werke wie Strindbergs geistliches Drama *„Ostern“*, Sternheims satirische Komödie *„Die Hose“*, Wildgans Tragödie *„Liebe“* oder Musils Tragikomödie *„Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer“*, die „die Ambivalenz zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit paraphrasiert“ (SCHMIDT 1991, 119-120). Was das hiesige tschechische Theaterwesen betrifft, gab es monatlich durchschnittlich eine Aufführung im Großen und eine im Kleinen Saal. Man konnte solche Kostbarkeiten der tschechischen Literatur genießen wie Tyls *„Strakonický dudák“*, Čapeks *„Věc Makropulos“* oder Kolárs *„Žižkova smrt“*. Obwohl vertraglich eine feste Tagesanzahl (14 Tage pro Jahr) den Tschechen zur Aufführungen bestimmt war, ist aus Folgendem ersichtlich, dass diese Bestimmung nicht streng eingehalten wurde, was gewisse Toleranz und Entgegenkommen der deutschen Seite im Gegensatz zu allgemeinen Behauptungen bestätigt. Die von mir erstellte Statistik der nächsten Jahre bezeugte dies und die schwankend steigende Tendenz, die mit einflussreicherer Teilnahme der Tschechen an öffentlichen Angelegenheiten zusammenhing.

Siehe Tabelle der tschechischen Aufführungen:

Jahr	**Großer Saal**	**Kleiner Saal**	**Insgesamt**
1924 [29]	7	3	10
1925	6	11	17
1926	6	7	13
1927	11	8	19
1928	10	6	16
1929	7	5	12
1930	11	8	19
1931	11	5	16
1932	8	7	15
1933	9	6	15

Da die tschechische Theaterkunst nicht Gegenstand meiner Forschung ist, wird sie nicht weiter verfolgt, gleichwohl erlaube ich mir als einen würdigen Abschluss dieser interessanten Thematik eine kleine literarische tschechisch-deutsche Gegenüberstellung zweier dramatischen Werke, die von Inhalten her und der damit korrespondierenden literarischen Bewegung der 20er Jahre des 20. Jhs. nach treffend hineinpassen. Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der expressionistischen Auffassung der Welt in dem tschechischen und deutschen dramatischen Schaffen lassen sich am besten an Beispielen von Čapeks *„Věc Makropulos“* und Musils *„Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer“* belegen, die symbolisch im Jahr der Begegnung tschechischer und deutscher Literatur auf der Teplitzer Szene aufgeführt wurden.

[29] Autorinvermerk: Bei diesem Jahr handelte es sich im Unterschied zu den übrigen Jahren nicht um ein volles Jahr vom 1. 1. bis zum 31. 12. Es fehlten fast 4 Monate, da das Theater erst am 20. 4. 1924 eröffnet wurde.

2.4 Ein kleiner literarischer tschechisch-deutschsprachiger Vergleich zweier expressionistischen dramatischen Werke im Jahr derer ersten Begegnung (1924) auf der Teplitzer Bühne

2.4.1 Robert Musil: „Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer“

Mit ebendieser Premiere Musils Stückes sicherte sich die Teplitzer Bühne den Vorzug vor allen anderen Bühnen in der ganzen Tschechoslowakischen Republik. Die hiesige Erstaufführung (25. 6. 1924) fand ein halbes Jahr später nach der Berliner Uraufführung (4. 12. 1923) statt und erst zwei Monate nach Teplitz folgte das Deutsche Volkstheater in Wien. Bis zum Ende des Jahres hatte hier das Stück noch vier Reprisen.

Das zentrale Thema dieser dramatischen Gesellschaftssatire stellt eine der expressionistischen thematischen Richtungen dar – die Ich-Spaltung. Die Hauptfigur Vinzenz durchschaut zwar die Scheinwelt, wo sich das Wirkliche und Mögliche mit dem Unwirklichen abwechselt und wo wertvolle Wirklichkeit nur die in Geld umsetzbare ist. In seinem Spiel mit Phantasie und Wirklichkeit ist aber auch er zuletzt nicht mehr fähig, sich auf eine eindeutige Wirklichkeit festzulegen. Die nächste Entwicklung lässt sich meiner Anschauung nach logisch ableiten: Die Phantasie wird für ihn zu Realität und Realität zu Phantasie und sein „Ich“ wird gespaltet. Die Spaltung beruht in seiner Beziehung zu Realität und Fiktion, in falschem Verstehen dieser zwei Welten und Nicht-Akzeptieren ihrer absoluten Verschiedenheit. Die Folge dieser „schizophrenen“ Verhaltens- und Denkweise ist unvermeidlich und muss zur Vernichtung eigener Innenwelt führen: „Da sich Vinzenz nicht ernsthaft auf das Dasein einlässt und damit seine Anlagen nicht zu Eigenschaften bildet“ (RASCH 1969, 166), findet er die konsequente Lösung seiner Lebensexistenz im Beschluss, ein Diener zu werden. Weil er sein eigenes Leben nicht ergreifen kann, will er im Schatten eines anderen gehen.

Peter Horn bemerkt in seiner Bibliographie[30], dass die Wiener Aufführung durch Provokationen des Publikums unterbrochen wurde und es nachher sogar zu Auseinandersetzungen kam, zu denen die Polizei gerufen werden musste. So bietet sich eine Konfrontation mit der Teplitzer Vorstellung an. Welchen Nachhall hatte die Aufführung in Nordböhmen und war sie erfolgreich? Die Antwort gibt uns die Rezension in der Ortpresse. Inhaltlich lässt sie sich in zwei Teile gliedern, der erste befasst sich mit dem Inhalt und der Botschaft dieses Stückes im Vergleich zu anderen expressionistischen Stücken und der zweite mit der Reaktion des Publikums und den Leistungen der Regie und Schauspieler.

Am Anfang des ersten Teiles wird die Parallele zum Ausdruck gebracht, dass Strindbergs und Ibsens genauso wie Musils Stücke auf Widerstand und Ablehnung der Zuschauer stoßen, weil „das Publikum das Gegenwartstheater nicht verträgt, nicht sich selbst, seine dunklen Triebe, seine sündenroten Lügen, seine Ohnmacht und Schwäche ins grelle Rampenlicht gerückt sehen will.“[31] Dann wird Musil mit anderen Expressionisten wie Kaiser, Toller, Wedekind oder Sternheim verglichen und dabei lässt sich feststellen, dass während sie Realität darstellen, zeigt Musil Gegenwart:

„Die Linie von Kaiser bis Toller gibt Realität, aber keine Gegenwart. Robert Musil gibt sie. Nicht ekstatisch, nicht romantisch, weder realistisch noch utopisch. Doch auch nicht eindeutig genug, klar, unsymbolisch genug [...], wie es notwendig wäre [...]. Er wollte einen Gegenwartsdurchschnitt, aber kein Theater geben. Das ist der Nachteil seines Stückes, das erst durch die Bühne wirksam wird [...].“ [32]

Im zweiten Teil wird die Regiearbeit gelobt. Der Direktor des Stadttheaters führte sie selbst. Der Kritiker bezeichnet seine Leistung als sehr sorgfältig und gelungen, so dass auch jener Teil des Publikums, der von dem Stück nicht ganz befriedigt war, an der ausgezeichneten Aufführung seine Freude hatte:

„So wie Musil für sein Werk eine eigene Form schuf, so schuf Direktor Höllering für die Darstellung seine eigene: eine stilisiert-parodistische, die einzig richtige, in der das Werk auf der Bühne bestehen kann [...].“ [33]

---

[30] Horn, Peter. *Versuch über die Posse. Robert Musils Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer*. Universität Kapstadt. http://peterhorn.kilu.de/journal/Vinzenz.htm [2005-05-11]
[31] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 147, 27. 6. 1924.
[32] Ebenda
[33] Ebenda

Wie aus der Rezension ersichtlich ist, wurde Musils Theaterstück im nordböhmischen Kurort viel ruhiger und gelassener angenommen als in Wien. Die Frage, die sich aus dem Gesagten ergibt und nun gestellt wird, richtet sich auf die Aufführung und Reaktion auf das zweite Drama, Čapeks Stück *„Věc Makropulos“*.

2.4.2 Karel Čapek: „Věc Makropulos“

Im tschechischen Repertoire des erwähnten Jahres kann man das zweite Thema des expressionistischen Schaffens - Utopie - wahrnehmen. Als Beispiel dient Čapeks Stück *„Věc Makropulos“*, mit dem das Stadttheater aus Vinohrady gastierte. Das Prager Schauspieltheater kam damals mit einer kompletten Ausstattung und unter der Leitung von Jaroslav Kvapil selbst nach Teplitz. Die tschechische Minderheit hatte die Möglichkeit, im September 1924 eine Woche lang tschechische Theaterkunst zu genießen, da das Ensemble sieben Theatervorstellungen spielte. Es handelte sich um seine zweite offizielle Gastreise seit der Theatereröffnung im November 1908, die erste galt Wien im selben Jahr.[34]

Die hiesige Premiere dieser Komödie (10. 9. 1924), die zwei Jahre vorher ihre Prager Uraufführung (21. 11. 1922) in der Autorenregie erlebte, stieß an Interesselosigkeit des Publikums. Denn, wie der Rezensent verzweifelt bemerkt, der große Saal sei menschenleer gewesen.

Das Sujet des utopischen Stückes ist Unsterblichkeitstrank und seine Bedeutung für das menschliche Leben. Die Langlebigkeit bzw. Ewigkeit wird vom Autor „als wenig ideal sogar ungewünscht“[35] geschildert, als Zustand, der zu pessimistischer und phlegmatischer Einstellung zum Leben, Menschen und zur Gesellschaft führt. Es geht um Weltverbesserungsphantasie, mit deren Hilfe die gegenwärtige industriell und materiell orientierte Gesellschaft und ihre Lebensweise kritisiert werden. Die

[34] Vgl. „Český sever může radostně uvítati prvotřídní umělce vedené Jaroslavem Kvapilem, a to tím spíše, že podobné oficiální zájezdy celého tohoto souboru jsou velmi vzácné. První podobná návštěva platila Vídni. Bylo to nedlouho po otevření vinohradského divadla roku 1908 [...].“ In: Severočeský dělník, č. 71, s. 2.

[35] Vgl. „Jak čtenář pozná, v této knížce se líčí dlouhověkost zcela jinak, jako stav velmi málo ideální, a dokonce velmi málo žádoucí [...].“ Čapek, Karel. Předmluva. In: *Spisy VII – Dramata*. Praha: Československý spisovatel, 1992, s. 181.

Hauptfigur Emilia ist in Besitz vom Lebenselixier, lebt schon 337 Jahre und ist vom Leben blasiert. Die Botschaft der Komödie, dass eine durchschnittliche Länge des menschlichen Lebens ausreichend ist und den Leuten eine tröstende, optimistische und realistische Auffassung des Sinnes dieser Welt und ihres kurzen Daseins bringt, klingt eben aus Emilias Mund:

„[...] wenn es zur Weltuntergang käme, geschieht nichts. Auch ich geschehe nicht. Ihr seid hier und ich unermesslich weit [...]. Für euch hat alles einen bestimmten Wert, weil ihr es in den Paar Jahren nicht genießen könnt [...]. Ihr glaubt an alles, ihr glaubt an Liebe, an sich selbst, an Tugend, Fortschritt, Menschheit [...]. Ein Mensch kann nicht 300 Jahre lieben, kann weder hoffen noch schaffen [...].“ [36]

Eine tiefe Idee ist hier meiner Meinung nach formuliert: Dass die Ideale, Werte und auch das Leben allein ihren Sinn verlieren, wenn sie ewig bestehen und sich nicht im Einzelwesen spiegeln, seinen kurzzeitigen Abdruck nicht tragen, damit sie sich in seinem Leben in Wirklichkeit und Wahrheit umwandeln.

2.4.3 Das verbindende und unterscheidende Element in Čapeks und Musils Werk

Bei Karel Čapek und Robert Musil wie auch bei den weiteren in 20er Jahren des 20. Jahrhunderts schreibenden Autoren ist ein gemeinsamer Faktor zu finden, der ihr existentielles Empfinden und Verstehen der Welt, Gegenwart und Zukunft beeinflusste. Es war das erschütternde Erlebnis des Ersten Weltkriegs. Dieses Element drückte ihrem literarischen Schaffen, das nach einer besseren Welt und einem besseren Menschen rief, den expressionistischen Charakter auf.

Der Krieg stellte für Musil eine „Feuerprobe“, das notwendige Böse, für den „Anbruch einer neuen Zeit“ (SÖRING 1984, 27) und gleichzeitig eine befreiende Bewegung dar, die in das moralische Leben der Menschen eingreift, um die Genesis eines neuen Menschen zu veranlassen: „Für den Ausbruch des Krieges ist in der

[36] Vgl. “[...] kdyby byl konec světa či co, nic se neděje. Ani já se neděju. Vy jste tady, a já nesmírně daleko [...]. Pro vás má všecko nějakou cenu, protože za těch pár let toho ani neužijete [...]. Ve všecko věříte, věříte v lásku, v sebe, ve ctnost, v pokrok, v lidstvo [...]. Člověk nemůže milovat třista let. Ani doufat, ani tvořit [...].“ Věc Makropulos. In: Čapek, Karel. *Spisy VII – Dramata*. Praha: Československý spisovatel, 1992, s. 256-257.

Sicht Musils ´das explosivseelische Moment, das offenbar menschliche Bedürfnis, von Zeit zu Zeit das Dasein zu zerreißen und in die Luft schleudern, sehend, wo es bleibe´, entscheidend gewesen“.[37] Mit dem Krieg hängt die Wahrnehmung dieser Welt eng zusammen. Musils Weltbezug kennzeichnet sich durch Doppelsinnigkeit. Doppelsinnig sind für Musil, wie Jürgen Söring erörtert, „Augenblicke, da die Kontinuität der gedanklichen und sprachlichen Weltauslegung unterbrochen wird, wo es zu störenden Interferenzen zwischen (Er-)Leben und Begreifen kommt [...].“[38] Damit korrespondiert Musils Stellungnahme zur Frage des Denkens, die er in seiner Dissertation ausgedrückt hatte, „daß alles Denken, richtiges oder falsches, Urteil und Vorurteil, psychologisch nach dem Prinzip der Kontinuität verläuft, wenn nicht besondere Umstände dies hindern.“ [39] Als ein besonderer zur Doppelsinnigkeit und Interferenz im Denken und Wahrnehmen dieser Welt führender Umstand kann der Ausbruch des Ersten Weltkriegs bezeichnet werden.

Bei Čapek führte der Krieg, nach meinem auf Grund der nächsten zitierten Zeilen gelangten Standpunkt, nicht zur Zweideutigkeit, sondern zur Eindeutigkeit seiner Welt- und Lebenseinstellung:

„Die Welt ist der Inhalt des menschlichen Denkens [...], dann ist der Inhalt und Sinn der Welt ein Mensch [...]. Die Welt, wie sie sich uns gegenwärtig offenbart, ist Widerspiegelung der Interessen, aus denen unser Leben besteht, und stellt dies dar, was wir und unsere Vorfahren bedacht waren aus der Welt zu tun; sie ist keine fertige Gegebenheit, sondern Frucht langer Entwicklung und grausamen Kampfes. [...] Die Welt kann von Unheil befreit werden; durch unsere eigene Tätigkeit können wir zur Weltrettung beitragen [...].“[40]

Seine Weltanschauung weist Hoffnung und Glaube an die Menschheit, deren Verstand und Gefühl auf. Er zweifelt nicht an den Lebenswerten wie Liebe, Arbeit, Opferwilligkeit, Toleranz, Menschlichkeit oder Mitleid, sondern betont deren

---

[37] Söring, Jürgen. *Musils poetischer Brückenschlag. Vom Wesens-Vollzug der Dichtung*. In: Robert Musil-Literatur, Philosophie, Psychologie. Hg. J. u. J. Strutz. München: Wilhelm Fink Verlag, 1984. Bd. 12, S. 26.

[38] Ebenda, S. 31.

[39] Musil, Robert. *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980, S. 31-32.

[40] Vgl. Svět je obsahem lidského myšlení [...], pak obsahem a smyslem světa je člověk [...] (s. 48) Svět, jak se nám přítomně jeví, je odrazem zájmů, z nichž je udělán náš život, a představuje to, co jsme my a naši předci hleděli z něho udělat; není hotovou daností, nýbrž plodem dlouhého vývoje a krutého boje. [...] (s. 43) Svět může býti zbaven zla; svou vlastní činností můžeme působiti ke spáse světa[...]. (s. 54-55) In: Čapek, Karel. *Pragmatismus čili Filosofie praktického života*. Olomouc: Votobia, 2000.

Wichtigkeit und Unentbehrlichkeit für Weltbestehen. Und der Faktor, der eine solche humanistische Botschaft in sich trug, könnte für Čapek die Weltkriegserfahrung sein.

Bei beiden Dramatikern ist aber das Bedürfnis nach der notwendigen Änderung der Welt- und Menschenverhältnisse stark fühlbar und vorhanden. Die Einigkeit könnte auch in der Frage nach der Literaturaufgabe registriert werden. Čapek sieht sie im Vermitteln der aktuellen Gegenwart und des Weltbildes. Die Literatur bedeutet für Čapek ein Hilfsmittel zur Vermenschlichung und Verbesserung dieser Welt und zum Vervollkommnen und Veredeln eines menschlichen Individuums. Im Gegenfall lehnt er Literatur ab und führt an: „[...] eine Literatur, die sich nicht um Wirklichkeit kümmert und darum, was mit der Welt tatsächlich geschieht, ein Schrifttum, das darauf so stark, wie einem Wort und einer Idee gegeben ist, nicht reagieren will, [...] ist nicht mein Fall.“[41] Musil identifiziert sich mit Čapeks Stellungnahme zur Literaturaufgabe, ihm geht es auch um Präsentieren der Gegenwart, der nackten Gegenwart; die wirkliche Gegenwart ist das, was gezeigt werden soll. Die Literatur repräsentiert laut Jürgen Söring für Musil „ein auf Herstellung gerichteter Vorgang, [...] und keine Wiederholung des Lebens oder von Ansichten darüber.“[42]

Der Unterschied ihrer Werke liegt dagegen in der literarischen Reaktion auf den Krieg. Während Čapek mit Hilfe der Utopie vor nächster Gewalt und Gefahr warnt, an menschliche Werte und Humanität appelliert und ein Menschenvorbild vorlegt, Musil zieht sich zurück, zeigt keine Lösung, regt nicht zur Besserung und Änderung an, sondern schildert präsente Welt- und Menschenspaltung.

---

[41] Vgl. „[...] literatura, která se nestará o skutečnost a o to, co se opravdu děje se světem, písemnictví, které na to nechce reagovat tak silně, jak je dáno slovu a myšlence, [...] není můj případ.“ In: Čapek, Karel. *Poznámky k tvorbě*. Praha: Československý spisovatel, 1959, s. 110.

[42] Söring, Jürgen. *Musils poetischer Brückenschlag. Vom Wesens-Vollzug der Dichtung*. In: Robert Musil-Literatur, Philosophie, Psychologie. Hg. J. u. J. Strutz. München: Wilhelm Fink Verlag, 1984. Bd. 12, S. 23.

III. Die moderne und klassische Dramenliteratur unter drei Teplitzer Theaterdirektionen. Charakteristika,Theaterereignisse und Uraufführungen

3. 1 Die Theaterwelt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Allgemeinen

Die Theaterwelt der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts beherrschten technische Neuigkeiten, Experimente, bedeutende Regisseurpersönlichkeiten und verschiedene literarische Tendenzen und Ausdrucksformen. Die deutsche Theaterwelt dieses Zeitabschnittes brachte neue Phänomene mit sich. Neben dem komplizierteren Bühnenapparat und der Beleuchtungstechnik entstand in Weimar im Jahr 1919 ein Experiment - das Bauhaus, dessen Gründer Walter Gropius war. Man strebte nach Verbindung von Kunst und Gewerbe, Architektur und Malerei, Design und Einrichtung, Möbel und Ausstattung in einem einzigen Ausdruck: „It sought to make the functional artistic and the artistic functional.“ (BROCKETT, HILDY 2007, 417) Hier wurde von Gropius im Jahre 1927 sog. Totaltheater entworfen, was Umbruch in der Denkweise über Theaterarchitektur bedeutete.[43] Neben Max Reinhardt, dem Begründer moderner Regie[44] wirkten expressionistische Regisseure wie Leopold Jessner und Jürgen Fehling in Berlin. Während der erste erfinderisch mit den Treppen (Jessner-Treppen) und Bühnen arbeitete und vor allem Klassiker inszenierte, versuchte der zweite mit Ton-, Licht- und Bewegungseffekten starke Emotionen beim Publikum zu erwecken und widmete sich dem expressionistischen Drama. Auf Grund der Forderung dieser Zeit und des neuen Herantretens an die dramatischen Werke wurde auch das Teplitzer Theater mit einigen technischen Errungenschaften ausgerüstet wie einem veränderlichen Bühnenboden aus einer

---

[43] Ausführlicheres in Brockett G. O., Hildy J. F. *History of the Theatre*. Boston: Pearson Education, 2007, S. 417-418.

[44] „Nach dem Vorbild von Konstantin Stanislawski befreite Reinhardt die Schauspieler aus den Rollenfächern [...], verschmolz sie zu einem Ensemble, Adolphe Appias Forderung entsprechend, ersetzte er die gemalte Kulissenbühne durch Raumbühne mit Rundhorizont und Drehscheibe; von den Meiningern übernahm er das Prinzip der Massenregie.“ In: Simhandl, Peter. *Theatergeschichte in einem Band*. Berlin: Henschel Verlag, 2001, S. 218.

Senk- und zwei Schiebebühnen, einer Vorbühnenanlage, einer Horizontkuppel und einem Beleuchtungssystem, bestehend aus einer Beleuchtungsanlage der stationären und transportablen Einrichtungen, einem Bühnenregulator, Schaltanlagen und einer Beleuchtungsbrücke mit Effektlampen.

Die formalen und äußeren Ansprüche der technischen und zugleich expressionistischen Epoche übten ihre Auswirkungen an dem Theaterbau bzw. Bühnenbau aus und die inneren spiegelten sich in den dramatischen Inhalten und Botschaften der Theaterstücke ab. Als Reaktion auf diese visionäre und Ende und Untergang deklamierende literarische Tendenz formierte sich ab Mitte der 20er Jahre eine andere und nüchterne Bewegung – „Neue Sachlichkeit". Die Konzentration auf „Ich-Spaltung" wurde durch das Faktische und Praktische und durch die lebensnahen Themen ersetzt. Man richtete seine Aufmerksamkeit auf das zeitgenössische Leben und dessen politisch-soziale Probleme und bemühte sich um eine möglichst treue Schilderung der herrschenden Verhältnisse und deren Verbesserung. Der Drang, das Theaterpublikum in das faktische Leben einzuziehen, seine aktive Einstellung zu Geschehnissen zu entfachen und die Zuschauer zur Erkenntnis von der Notwendigkeit der sozial-ökonomischen Änderungen zu führen, hatte ein nächstes Theaterphänomen am Ende der 20er Jahre zur Folge. Es handelte sich um Episches Theater, als dessen Bahnbrecher Erwin Piscator bezeichnet wurde, aber heutzutage eher mit dem Namen Bertolt Brechts verknüpft wird. Diesen Begriff, von Piscator im Jahre 1924 und von Brecht ab 1926 verwendet, „gebrauchten beide, um jeweils das Innovative ihres eigenen Theaters zu bezeichnen. [...], als Synonym für ´zeitgemäßes Theater´." (FISCHER-LICHTE 1999, 334) Max Reinhardt bemühte sich um das bewältigend Monumentale, Piscator setzte alles auf das Lehrhafte ein und Brecht versuchte die zwei Faktoren - die Unterhaltung und Belehrung - zu verbinden:

„Während Reinhardts Experimente ´die Amüsierkraft des Theaters´ ungemein ´bereichert´ hätten, wurde ´der radikalste Versuch, dem Theater einen belehrenden Charakter zu verleihen, von Piscator unternommen´. Brechts episches Theater sollte dagegen ´zugleich unterhaltend und lehrhaft sein´. Die ´Untersuchungen´ [...], sollten daher imstande sein, den Untersuchenden sowohl Erkenntnis als auch ´Kunstgenuss´ zu verschaffen." [45]

[45] Fischer-Lichte, Erika. *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen und Basel: Francke Verlag, 1999, S. 348.

Brechts Theaterkonzeption beruhte auf der Konfrontation mit dem dramatischen Theater: Die Aufgabe des Zuschauers besteht nicht darin, sich in die Handlung und Figuren hineinzufühlen, sondern dies zu analysieren, daraus Schlussfolgerungen für sich und die Gesellschaft zu ziehen. Das Emotionelle soll verhindert werden und an dessen Stelle soll die Ratio des Zuschauers angesprochen werden, was durch sog. Verfremdungseffekte erzielt wird. Es gibt keine lineare Handlung, sondern eine Montage der durch Erzähler und verschiedene Mittel (eingeschobene Lieder, kurze Filmabschnitte und Projektionen) kommentierten Szenen als einzelne Sequenzen für sich. Die Stücke bieten keinen Abschluss, sondern ein offenes Ende.

3.2 Das Teplitzer Theatergeschehen in der Zeitspanne von 1924 bis 1933

Nicht nur die innenarchitektonischen, sondern auch die oben erwähnten theatralischen und literarischen Tendenzen reflektierte das Teplitzer Stadttheater. Sie spiegelten sich in dem Theaterrepertoire und seiner Zusammenstellung und in den Theatertaten hiesiger Theaterleitung binnen der zehn in dieser Arbeit untersuchten Jahre wider. Das Teplitzer Theatergeschehen 1924-1933 kann je nach den Direktionen in drei Etappen gegliedert werden. In der zehnjährigen Existenz des zweiten Stadttheaters wechselten auf dem Direktorposten drei Theaterleitungen. Im ersten Fall handelte sich um ein Direktortandem Höllering - Janowsky, denn die Theaterleitung wurde fachlich in zwei Spielleitungen geteilt. Es gab einen Schauspieldirektor und einen Operndirektor. Nach ihrer zweiundhalbjährigen Wirkung folgte Karl Ettinger, der nach drei Jahren Teplitz verließ und durch eine dritte Direktion ersetzt wurde. Im letzten Fall bewährte sich Fritz Kennemann in der Direktorposition so gut, dass er vier und halb Jahre die örtliche Kunststätte führte.

3.2.1 Die ersten Teplitzer Direktoren - Dr. Franz Höllering und Nikolaus Janowsky 1924 – 1926

Das Jahr 1924 brachte für Teplitz-Schönau einen ganz neuen Theateranfang nach den durch Brandunglück verursachten fünf theaterlosen Jahren; eine neue Theaterepoche in einem neuen Musentempel brach aus. Alle organisatorischen, finanziellen sowie

künstlerischen Fragen wurden in dem Theatervertrag[46] geklärt und verankert. Die Stadt betrieb das Theater in der Eigenregie, die Direktoren waren nur Angestellte aber mit persönlicher Haftung für ein vereinbartes Defizit in der Höhe von 120.000 Kronen, d. h. dass sie eine Barkaution und ein Pfand hinterlegen mussten, mit dem sie auch hafteten. Des Interesses halber sei erwähnt, dass es sich um ein Pfand in der Form eines Kostümfundus handelte, dem natürlich auch die Kostüme für die erste Festaufführung angehörten, die vom Schöpfer des Bühnensystems selbst - von Professor Linnebach - entworfen worden sind. Jedem Direktor wurde ein Gehalt von 3.500 Kronen pro Monat gezahlt. Der durchschnittliche Eintrittspreis, der zum Gegenstand der öffentlichen Auseinandersetzungen zwischen der Theaterdirektion und dem häufigen Kritiker der Theaterverhältnisse Dr. K. H. Stradal wurde, betrug 15 Kronen. Im Brüxer Theater sollte es nach Stradal ca. 9 K., im Aussiger Theater 8. K. und im Reichenberger Theater 9. K. gewesen sein, und dies noch bei wesentlich kleinerer Kapazität, höchstens um 830 Plätze.[47] Das jährliche Theaterabonnement (Ende April 1924 – Mitte April 1925) umfasste 88 Vorstellungen, d. h. zwei wöchentlich, acht monatlich, zwei im Kleinen und sechs im Großen Saal. Der durchschnittliche Abonnementspreis belief sich auf 12 Kronen.

Direktoren Dr. Franz Höllering und Nikolaus Janowsky, die in Teplitz für 6 Jahre verpflichtet waren, waren Persönlichkeiten vom Fach. Dr. Franz Höllering, geboren 1896 in Baden, erwarb die Theaterausbildung in den Theaterbetrieben seines Vaters[48], leitete in den Jahren 1918-20 die Schauspielabteilungen des Wiener Komödienhauses, die beiden Wiener Volksbühnen und das Wiener Metropoltheater, danach das Marienbader Kurtheater. Nikolaus Janowsky, geboren 1886 in Dresden, zurzeit 6 Jahren Kapellmeister in Brünn, leitete auch das Franzesbader Kurtheater und war Präsident des Deutschen Bühnenkartells und Vorstandes des Bundes der deutschen Bühnenangestellten. Dr. Franz Höllering, hier für Schauspiel, und Nikolaus Janowsky, für Oper und Operette zuständig, hatten erfahrene Kräfte für diese drei Spielgattungen engagiert. Sie kamen aus Theaterinstituten klangvoller

---

[46] Der Theatervertrag vom 22. 6. 1923. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 30, 6. 2. 1924, S. 3-4 und Die Ergänzung zu Theatervertrag. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 81, 5. 4. 1924, S. 11-13.

[47] Stradal, K.H. Theaterpreise und Theatervertrag. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 61, 13. 3. 1924, S. 5-6.

[48] Sein Vater hatte pachtweise die Brünner Theater, das Komödienhaus in Wien, das Stadttheater in Mährisch-Ostrau, die Kurtheater in Marienbad und Franzesbad und das Saisontheater in Olmütz inne. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 143, 23. 6. 1923, S. 11.

Namen: Raimundtheater Wien, Lessingtheater Berlin, Hoftheater Gera, Volksoper Wien, Theater an der Wien, Stadttheater Graz, Stadttheater Innsbruck oder Stadttheater in Brünn. Für das Schauspiel war angestellt z. B. Gerda Möller als Salondame aus dem Stadttheater in Brünn, Alice Rodewald als erste Liebhaberin aus den Kammerspielen in München, Eleonore Brinken als Naive aus dem Lessingtheater in Berlin v. a. m. Unter den Männern finden wir viele aus dem Stadttheater in Brünn: Hans Götz als erster Bonvivant und Regisseur, der dort als Leiter des Schauspiels wirkte, Hans Richter als schwerer Held, Hans Hansen als jugendlicher Held v. a. m.[49]

3.2.2 Das allererste Spieljahr auf der neuen Teplitzer Schaubühne

Was zeigte der Teplitzer Spiegel im Zusammenhang mit der Dramen- und Literaturgeschichte der 20er und 30er Jahre? Die fünfmonatliche Halbsaison 1924 und erste vollständige Saison 1924/25 neigten zu Ende. Sie waren besonders reich an modernen Stücken. Neben den internationalen Vertretern wie August Strindberg und „*Ostern*“, Oscar Wilde und Musikdrama *„Salome“*, Henrik Ibsen und Seelendrama *„Rosmersholm“*, Dario Niccodemi und seine zwei Lustspiele *„Tageszeiten der Liebe“* und *„Scampolo“* wurden viele deutschsprachige Dramatiker auf der Bühne gespielt. Man fand im Programm den bedeutendsten Dramatiker des deutschen Naturalismus Gerhart Hauptmann mit seinem Drama *„Rose Bernd“,* das beim hiesigen Publikum so beliebt und besucht wurde, dass man es als einen sowohl künstlerisch als auch finanziell größten Schauspielerfolg bezeichnete.[50] Neben ihm konnte man den nächsten bekannten Naturalisten Hermann Sudermann und sein erfolgreichstes Stück *„Heimat“*, einen der wichtigsten Verfasser von Volksstücken der ersten Jahrzehnten des 20. Jhs. Karl Schönherr und seine Dramen *„Weibsteufel“* und *„Kindertragödie“*, den in seinem Schaffen die Liebe verfolgenden Autor Anton Wildgans und die provokative Tragödie *„Liebe“*, den Kunsthistoriker und theoretischen Kritiker der Moderne Hermann Bahr und die Komödie *„Kinder“* oder Hugo v. Hofmannsthal und sein Mysterienspiel *„Jedermann“* sehen. Zuletzt hatte

---

[49] Das komplette Namenverzeichnis für alle drei Spielgattungen befindet sich im Anhang Nr. 2 unter Mitgliedern des neuen Stadttheaters in Teplitz-Schönau 1924.

[50] Jilg, Carl. Investitionen und finanzieller Erfolg im Stadttheater. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger 1925, Nr. 32, 8. 2. 1925, S. 7.

man die Möglichkeit den scharfen sozialkritischen Dramatiker des Expressionismus Carl Sternheim mit dem satirischen Lustspiel *„Die Hose“* und dem Schauspiel nach Diderot *„Die Marquise von Arcis“* und den weiteren berühmten Repräsentanten dieser Richtung Georg Kaiser mit seinem Drama *„Nebeneinander“* zu genießen. Es mischten sich hier so vor allem zwei Stilrichtungen - Naturalismus und Expressionismus.

Was die klassische Theaterliteratur betrifft, sind die zwei Theatersaisonen der deutschen Klassik gewidmet; es wurden neben Schillers Dramen *„Wilhelm Tell“*, *„Kabale und Liebe“*, Goethes *"Torquato Tasso"*, Lessings *"Nathan der Weise"* oder Kleists *"Robert Guiskard"* aufgeführt. Die internationalen Werke wurden von der Teplitzer Schauspielleitung vernachlässigt. Nur einmal wurde als einzigartiges Gastspiel, was das Stück und Darsteller anbelangt, ins Programm eingesetzt. Die Weltklassik war durch das französische Drama vertreten. Mit Molieres Lustspiel *„Der eingebildete Kranke“* gastierte hier der gefeierte Theaterkomiker Max Pallenberg, der zurzeit am Deutschen Theater in Berlin bei Max Reinhard verpflichtet war.

Schon während dieser Spielzeit, nach nicht einmal abgelaufenem ganzem Jahr, erschienen verschiedene sarkastische Berichte über die nötigen Sparmaßnahmen, um das große Theaterkomplex ökonomischer zu führen. Neben amüsanten Vorschlägen, wie kostenspielige Requisiten wie einen echten teureren Rotwein bei der Theatervorstellung nicht zu verwenden, wurden auch ernstere diskutiert. Es ging um sogenannte 10-Kronen-Spieltaxe für die dritte Probe[51], die abgeschafft wurde oder die Lohnkostensenkung für das Ensemble. Beide hielt der Verfasser für unangebracht: Im ersten Fall fürchtete er die Produktivitätssenkung; im zweiten Fall bemerkte er ironisch, dass das aus 47 Kräften bestehende Teplitzer Ensemble monatlich um die Hälfte weniger als das in Prag vergleichende Spielpersonal kostet.[52] Nach der numerischen Zusammenstellung des materiellen Ergebnisses des ersten Jahres (4/1924 – 4/1925) wurde die finanzielle Verwaltung als nicht defizitär

[51] Denn jeder Schauspieler war verpflichtet, zweimal am Tag zu spielen - früh und abends; für eine zusätzliche dritte Probe bekam er 10 Kronen. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger 1925, Nr. 50, 3. 3. 1925, S. 9.

[52] Das monatliche Gagenetat in Teplitz betrug 120.000 Kronen; in Prag (mit höchster Wahrscheinlichkeit handelt es sich um das Neue Deutsche Theater in Prag) 256.000 Kronen. In: Ebenda

und die künstlerische als unbestrittener Erfolg festgelegt.[53] Doch es ertönten Stimmen, die die Krise des Theaters ankündigten.

In diesem Zusammenhang wurden dann verschiedene Verwaltungsformen im Laufe des Jahres 1925 besprochen, um die wirtschaftliche Lage des Kunstinstituts zu verbessern. Im Spiel war seine Verpachtung an eine örtliche inzwischen gegründete Theater-Gesellschaft mit beschränkter Haftung, die die Teplitzer Fabrikanten und Unternehmer einschloss. Es sollte laut dem regelmäßigen Zeitungsbeiträger und Beobachter des Teplitzer Theatergeschehens Prof. Carl Jilg drei wichtige Positiva bringen: Das Theater wird dadurch keinem „fraglichen, gewinnensüchtigen Pächter ausgeliefert", wird frei von wirtschaftlichen Sorgen und „frei vom Einfluß der politischen Parteien, die aus der Stätte höchster Kultur ein Objekt der Parteiwillkür gemacht hatten."[54] Denn seit diesem Jahr (1925) waren die politischen Einflüsse im Theaterprogramm immer offensichtlicher. Es stieg die Anzahl der geschlossenen Theatervorstellungen für politische Parteien (Deutsche Sozialdemokraten, Deutsche Nationalsozialisten usw.) an, jedoch sie waren vom Inhalt her nicht politisch, denn es wurde das gespielt, was größtenteils gewöhnlich im Repertoire stand. Die Veränderung der Betriebsform und somit die vertragliche Übergabe des Theaters an die Theatergesellschaft kam auch am Beginn der Winterspielzeit (Oktober 1925) zustande, wobei die bisherige künstlerische Theaterleitung Höllering-Janowsky unverändert blieb. Der tägliche Theaterbetrieb wurde weiter fortgesetzt.

Die zweite Theatersaison 1925/26 bestätigte die Vorliebe der künstlerischen Leitung für bestimmte ausländische und deutschsprachige moderne Dramatiker. Es fehlten nicht der norwegische Naturalist Ibsen und sein Familiendrama *„Gespenster"* und der schwedische Dramatiker Strindberg und sein *„Totentanz"*. Bereichert wurde die Premierenpalette z. B. um den englischen Sozialkritiker und Gründer des modernen englischen Dramas Bernard Shaw mit der Satire *„Candide"*. Die deutschsprachigen modernen Theaterdichter überwogen jedoch im großen Maß. Es wurden Hauptmanns Märchenstück *„Die versunkene Glocke"*, Sudermanns *„Stein unter Steinen"*, Bahrs erfolgreichstes Konversationsstück *„Konzert"*, Thomas gesellschaftskritisches Lustspiel *„Moral"*, Klabunds Märchenspiel *„Kreidekreis"* oder Schnitzlers

[53] Jilg, Carl. Die vermeintliche Teplitzer Theaterkrise. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger 1925, Nr. 32, 29. 3. 1925, S. 9.

[54] Jilg, Carl. Die Verpachtung des Teplitzer Stadttheaters an eine G.m.b.H. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger 1925, Nr. 161, 18. 7. 1925, S. 11.

berühmter Einakter *„Anatols Hochzeitsmorgen“* aufgeführt. Auf dem Gebiet der internationalen sowie deutschen Klassik leistete man wenig, doch mehr als in der verflossenen Saison. Es wurden sogar Werke als eigene Uraufführungen realisiert und von hiesigen Regisseuren inszeniert. Neben zwei Komödien Shakespeares *„Was ihr wollt“* und *„Der Widerspenstigen Zähmung“* sah man Goethes Tragödie *„Faust“* und Kotzebues Lustspiel *„Die deutschen Kleinstädter“*. Als gastierende Schauspielensembles kamen nach Teplitz die Münchner Kammerspiele, die Berliner Reinhardtbühne oder das Aussiger Stadttheater unter der Leitung des Direktors Alfred Huttig.

Im April 1926 kam es zur Änderung auf dem Direktionssessel, denn der Operndirektor Nikolaus Janowsky[55] schied aus der musikalischen Theaterleitung aus. Seine Fachleitung und persönlicher Arbeitseifer wurden gelobt: „Er stand ganz darauf bedacht, das Ansehen der Bühne mit großzügigen Anschauungen aufrecht zu erhalten.“[56] Er hatte sich auch dem Verfasser nach um das hohe künstlerische Niveau der Teplitzer Oper verdient gemacht. Besonders hervorgehoben wurde noch seine Erfindungsgabe, die sich in der Bühnengestaltung bemerkbar machte: „Die Aufhebung der Hemmung unserer technisch verpatzten Bühnenbehelfe verdanken wir der Arbeitsfreude, dem Nachdenken, dem zuverlässigen Geschmack Janowskis.“[57] Die Gründe seines Abgangs mochten im Zusammenhang mit den geplanten Einschränkungen wegen der kleinen Rentabilität der Operngattung trotz seiner anerkannten Leistungen stehen. Schließlich wurde die Stelle des Operndirektors ganz abgeschafft, der Personalwechsel vorgenommen und das gesamte Ensemble reduziert.[58] Die ökonomischen Schwierigkeiten des Theaters (durch einen schwachen Besuch, hohe Eintrittspreise, das Kino, kostspielige Opern- und Operettenaufführungen verursacht) vertieften sich jedoch in den nächsten Monaten weiter. Nachdem sich die Betriebsführung durch GmbH nicht bewährt hatte, griff man wieder zur städtischen Regie. Im Juni kam es zur Übernahme des Theaters durch die Stadtgemeinde, zum Rücktritt des Direktors Höllering und zur

---

[55] Autorinvermerk: Zur Schreibung des Namens Janowsky / Janowski soll erwähnt werden, dass sie in der Zeitung zwiefach war.
[56] Direktor Janowski geht. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger 1926, Nr. 32, 7. 2. 1926, S. 8. Der Autor des Artikels Eugen Dawison (abgekürtzt mit Dw-n.) war Opernrezensent.
[57] Ebenda, S. 9.
[58] Jilg, Carl. Das gewesene und das künftige Antlitz der Teplitzer Schaubühne. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger 1926, Nr. 80, 4. 4. 1926, S. 18.

Ausschreibung eines neuen Theaterpächters. Es bestand, wie in der Ortszeitung behauptet wurde, eine „lebhafte Nachfrage um die Führung des Theaters.“[59] Unter den Bewerbern standen auch manche „erfahrene, ortskundige Bühnenleiter, wie Direktor Sommer (Reichenberg), Direktor Huttig (Aussig) oder Direktor Ettinger (Brüx).“[60]

3.2.3 Der zweite Direktor - Karl Ettinger 1926 – 1929

Als zweiter Direktor des Teplitzer Stadttheaters wurde der Brüxer Theaterleiter Karl Ettinger für drei Jahre (ab Winter 1926 bis Sommer 1929) bestimmt. Karl Ettinger war den Teplitzern wohl bekannt, da er hier am Anfang des Theaterbetriebs (1924) als Oberregisseur und Schauspieler wirkte.[61] Wie die vorherigen Direktoren musste auch er eine Barkaution von 100.000 Kronen (um 20.000 weniger) hinlegen. Er führte beide Theaterbühnen gleichzeitig und getrennt.[62] In Teplitz war er verpflichtet, alle drei Spielgattungen ganzjährig zu pflegen, wobei in 2 Monaten - im Juli und August - die Oper und Operette ausfielen und nur das Sprechstück gespielt wurde.[63] Diese Sparmaßnahme traf das Ensemble am härtesten, so wurde bis zum letzten Moment – zum Beginn der dritten Theatersaison 1926/27 – immer weiter gehandelt. Die Verkürzungen der Opern- und Operettenspielzeit mit Premierenaufführungen waren jedoch in den nächsten Spieljahren (1927/28,1928/29) noch drastischer, denn sie endeten um einen oder mehrere Monate früher. Inzwischen vertiefte sich die Theaterkrise in Teplitz so weit, dass der Beginn der Winterspielzeit verschoben wurde und die Schauspieler versuchten, Gastspiele in der unmittelbaren Umgebung (Graupen, Bilin) zu geben. Dieser unerfreuliche Zustand wurde am Ende Oktober 1926 durch Kompromisse wie Ermöglichung der Spielzeitverlängerung (teilweise auch auf Risiko der Spielkräfte), die mäßige Eintrittspreissenkung und Schaffung eines Reservefonds beseitigt. Es wurden auch Lücken im Ensemble ersetzt und neue Kräfte eingestellt. Karl Ettinger blieb als einziger Theaterdirektor; die musikalische

---

[59] Die Theaterverpachtung vor der Entscheidung. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger 1926, Nr. 171, 25. 7. 1926, S. 11.
[60] Ebenda
[61] Autorinvermerk: Sein Name befindet sich in der Liste der ersten Mitglieder des Stadttheaters 1924, s. Anhang Nr. 2.
[62] Direktor Ettinger über die neue Theaterlage für Brüx. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger 1926, Nr. 197, 25. 8. 1926, S. 9.
[63] Der Theatervertrag. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger 1926, Nr. 224, 25. 9. 1926, S. 7.

Oberleitung übernahm Dr. Kolisko und die schauspielerische der auf diesem Posten hier schon renommierte ehemalige Brünner Schauspielleiter Hans Götz. Neu engagiert wurde für das Schauspiel z. B. Charakterspieler Richard Felden von den Vereinigten Theatern in Breslau; von den alten männlichen Mitgliedern blieben bewährte Schauspieler vom Brünner Stadttheater - Hans Hansen als jugendlicher Held und Karl Ranninger als Heldenvater. Auch weibliche Rollen wurden neu besetzt, jedoch nicht alle nötigen. Weitere Änderungen kamen den hiesigen Verhältnissen zufolge ebenfalls in der Oper und der Operette vor.[64]

Die dritte Theatersaison 1926/27 fing im November 1926 an. Sie war diesmal nicht einmal im Zeichen der großen Naturalisten der Weltliteratur (Ibsen, Hauptmann), sondern eher der späteren Moderne. Die ausländischen Dramatiker vertraten zweimal der Brite Bernard Shaw mit dem bekannten sozialkritischen skandalösen Stück *„Frau Warrens Gewerbe“* und der Satire *„Helden“* und der Ungar Ferenc Molnár, der Repräsentant des europäischen Boulevardtheaters, mit Stücken *„Spiel im Schloß“* und *„Schwan“*. Molnárs Komödie *„Spiel im Schloß“* erreichte nach der Statistik über die abgelaufene Spielzeit[65] die höchste Reprisenanzahl; sie wurde 18 Mal aufgeführt. Das deutschsprachige moderne Drama wies eine bunte Skala an Stilen und Formen auf. Im Spielplan standen Georg Kaisers Komödie *„Kolportage“*, Anton Wildgans Drama *„Armut“*, Franz Werfels historisches Drama *„Juarez und Maximilian“*, das als wirtschaftlicher Misserfolg zusammen mit Schönherrs Bauerndrama *„Glaube und Heimat“* bezeichnet wurde[66], weiter Fuldas Lustspiel *„Durchgängerin“*, Wedekinds Sittengemälden *„Musik“* und *„Schloß Wetterstein“* oder Schnitzler Liebesdrama *„Liebelei“*. Es dominieren die von Expressionismus beeinflussten Dichter und Lustspiele. Als ein einziges klassisches Werk wurde Molieres Lustspiel *„Tartüffe“* aufgeführt. Diese Ergebnisse - zu wenig ernste und klassische Schauspiele - sind auf die herrschenden personellen und ökonomischen Theaterverhältnisse zurückzuführen. Die fortschreitende erfolgreiche Überwindung

---

[64] Das komplette Namenverzeichnis für alle drei Spielgattungen befindet sich im Anhang Nr. 3 unter Mitgliedern des neuen Stadttheaters in Teplitz-Schönau 1926.
[65] Statistik über die abgelaufene Spielzeit 1926/27. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger 1927, Nr. 195, 24. 8. 1927, S. 9.
[66] Die künstlerische Bilanz der Winterspielzeit. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger 1927, Nr. 90, 17. 4. 1927, S. 11.

dieser Schwierigkeiten und ein glatter Verlauf der Spielzeit wurde von der Presse als Verdienst dem Direktor Ettinger zugeschrieben.[67]

Die vierte Theatersaison 1927/28 und die zweite des Direktors Ettinger zeigte im Premierenverzeichnis eine Orientierung an das ausländische Schaffen. Es waren englische, italienische und französische Stücke vertreten. Es handelte sich überwiegend um lustigere literarische Kost. Neben vielen Schwänken und leichteren Stücken können Wildes *„Ein idealer Gatte“*, Shaws *„Pygmalion“*, Galsworthys *„Gesellschaft“* oder Niccodemis *„Der Schatten“* herausgehoben werden. Die deutsche Moderne prunkte mit Hasenclevers Komödie *„Ein besserer Herr“*, Hauptmanns Dramen *„Dorothea Angermann“* und *„Elga“* oder Wedekinds Tragödie *„Die Büchse der Pandora“*. Die Klassik litt an Mangel; es gab keine klassische Uraufführung. Es gastierten hier das Deutsche Theater aus Prag, Landestheater Braunschweig, Staatstheater Dresden, Wiener Max Reinhard-Ensemble usw.

Die allgemein schwierigen Theaterverhältnisse wurden wieder aktuell und begleiteten erneut diese Theatersaison. Der durch steigende Beliebtheit des Kinos schwacher Theaterbesuch, die damit zusammenhängende sinkende Attraktivität einer Theatervorstellung und sich verschlechternde finanzielle Lage bewegten zu neuen Vorschlägen über einen Theaterbetrieb. Man überlegte von Städtebundtheatern Teplitz – Aussig mit einem Ensemble und einem Direktor, um die Betriebskosten herabzumindern. Jedoch die Verhandlungen zwischen den zwei Stadtgemeinden und zwei Direktoren (Ettinger – Huttig) scheiterten an Vorstellungen über die Bestimmung alleiniger Theaterleitung, über das gemeinsame Ensemble, das nur im Falle der Oper seitens Aussig gewünscht wurde[68], was logischerweise nur eine geringe Kostenersparnis gebracht hätte. So gingen die Wege dieser Theater wieder auseinander. Um das Teplitzer Theater zu fördern und die breite Masse von Abonnenten zu gewinnen, wurde ein Theaterverein vom Stadtrat im Juli 1928 gegründet. Es wurde ein neues Abonnement - Gutscheinabonnement mit Ermäßigungen und unterschiedlichen Aufführungstagen - eingeführt und versucht,

---

[67] Ein Geleitwort zur Theaterspielzeit 1927/28. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger 1927, Nr. 199, 28. 8. 1927, S. 11.
[68] Die Aussichten des Städtebundtheaters Aussig – Teplitz. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger 1928, Nr. 37, 12. 2. 1928, S. 5.

die geschlossenen Vorstellungen einzuschränken. Die weitere, doch wohlbekannte Novität war die Einführung eines sogenannten, am Theaterberieb finanziell beteiligten Mitdirektors im September 1928, denn eine derartige Doppelführung des Theaters gab es schon am Anfang der Existenz des zweiten Teplitzer Stadttheaters (s. Punkt 3.2.1).

Die fünfte Theatersaison 1928/29 wurde von zwei Bühnenleitern geführt, wobei der erste der bisherige Theaterdirektor Karl Ettinger war und als zweiter Fritz Kennemann in die Direktion aufgenommen wurde. Fritz Kennemann wurde als künstlerischer Schauspielleiter berufen, denn er erfreute sich allgemeiner Achtung auf diesem Gebiet. Er leitete das Schauspiel an mehreren Bühnen – am Schauspielhaus in Königsberg, an den Stadttheatern in Mainz und Rostock und oder am Landestheater in Braunschweig.[69]

Das Schauspielensemble in dieser Spielzeit erbrachte auf dem Feld der Schauspieluraufführungen die hervorragendste Leistung in den fünf Jahren des Theaterbestehens, was die moderne deutschsprachige Dramenliteratur betrifft. Das Sprechstück blühte unter der neuen Spielleitung auf. Es wurden Bruckners kritisches Zeitstück *„Die Verbrecher“*, Klabunds Komödie *„X,Y,Z“* und das Spiel nach dem Japanischen *„Das Kirschblütenfest“*, Kaisers Schauspiel *„Oktobertag“*, Wedekinds Tragödie *„Erdgeist“*, Schnitzlers Tragikomödie *„Das weite Land“* oder das gemeinsame Stück Feuchtwangers und Brechts *„Kalkutta, 4. Mai“* gegeben. Dazu kam noch Zuckmayer, der in dieser Saison ein absolutes Primat hielt; drei seiner Bühnenwerke erlebten Premieren - *„Der fröhliche Weinberg“*, *„Schinderhannes“* und *„Katharina Knie“* und hatten großen Erfolg beim hiesigen Publikum. Von den ausländischen Autoren der Moderne wiesen zwei Autoren eine unwandelbar feste Stellung im Teplitzer Theaterrepertoire auf. Bernard Shaw und Ferenc Molnár stellten die hier sehr beliebten Dramatiker dar. Man sah Shaws Komödie *„Teufelsschüler“* und Molnárs Schauspiel *„Liliom“* und Komödie *„Olympia“*. Das klassische Schaffen wurde mit Shakespeares Liebestragödie *„Romeo und Julia“* gewürdigt. Als Schauspielgäste traten Berliner Komikerin Erika Gläßner, Wiener Komiker Karl Farka oder ein weiterer bekannter Komiker Max Adalbert auf.

---

[69] Ein neuer Leiter des Schauspiels und Mitdirektor am Teplitzer Stadttheater. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger 1928, Nr. 209, 6. 9. 1928, S. 5.

Diese Saison war die dritte und zugleich die letzte des Direktors Ettinger, der sich um die Stabilisierung des Teplitzer Stadttheaters verdient machte. Sein Rücktritt wurde „mit lebhaftem Bedauern“[70] in der Öffentlichkeit aufgenommen, denn er stärkte die Überzeugung, „daß dank seiner zielsicheren Arbeit das Theater vor weiteren Erschütterungen bewahrt bleiben werde.“[71] Ebenfalls Karl Ettingers persönliche Charaktereigenschaften wie „Optimismus, Ehrlichkeit und kaufmännisches Verantwortungsgefühl“[72] wurden bewundert und geschätzt. Nach seinem Abgang wurde die Führung der Teplitzer Bühne in die Hände seines Schauspielleiters Fritz Kennemann anvertraut.

3.2.4 Der dritte Direktor - Fritz Kennemann 1929 – 1933

Fritz Kennemann, geboren 1885 in Ost-Preußen, begann seine Bühnenlaufbahn im Jahre 1907 als Schauspieler am Hoftheater in Gera. Nach dem Ersten Weltkrieg folgten Engagements an den Bühnen in Mainz, Rostock, Berlin, Braunschweig, an denen er auch als Spielleiter tätig war. Er kam nach Teplitz von seiner letzten Anstellung als Oberspielleiter und Stellvertreter des Direktors am Stadttheater in Hildesheim.[73] Sein hiesiger Vertrag wurde auf drei Jahre abgeschlossen. Die städtische Subvention betrug 150.000 Kronen. Die neuen Mitglieder des Ensembles kamen aus dem Münchner, Dresdner, Nürnberger und Wiener Theater.[74]

Die sechste Theatersaison 1929/30 wurde von einem Gleichgewicht zwischen der internationalen und deutschsprachigen modernen Dramatik geprägt. Neben Shaws historische Komödie „*Cäsar und Cleopatra*“, Maughams Schauspiel „*Die heilige Flamme*“ oder Strindbergs naturalistisches Trauerspiel „*Fräulein Julie*“ standen Hauptmanns Tragikomödie „*Die Ratten*“, Schnitzlers Drama „*Der einsame Weg*“, Brechts Durchbruchstück mit Musik „*Die Dreigroschenoper*“ oder Feuchtwangers

---

[70] Direktors Ettinger Abschied von der Bühne. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger 1929, Nr. 222, 24. 9. 1929, S. 7.
[71] Ebenda
[72] Ebenda , S. 8
[73] Ebenda
[74] Das komplette Namenverzeichnis für alle drei Spielgattungen befindet sich im Anhang Nr. 4 unter Mitgliedern des neuen Stadttheaters in Teplitz-Schönau 1929.

dramatisierter Roman *„Jud Süß“* als Uraufführung für die ganze Tschechoslowakei im Program. Sie wurden begleitet von nicht so ruhmvollen deutschsprachigen Dramatikern wie Corrinth mit dem gegen Antisemitismus gerichteten Schauspiel *„Trojaner“*, Lustspieldichter Leo Lenz mit seinen Stücken *„Trio“*, das die zweitgrößte Aufführungszahl (19) erreichte und *„Das Parfum meiner Frau“*, Max Mohr mit dem Drama *„Ramper“* u. a. Das klassische Drama glänzte mit Schillers Wallenstein-Trilogie. Als gastierende Gäste kamen prominente Bühnensterne wie Deutschlands größter Schauspieler Albert Bassermann mit seiner Frau Else, einer der Heroen der Schauspielkunst zu Anfang des 20. Jahrhunderts Alexander Moissi oder Alfred Gerasch aus dem Wiener Burgtheater.

Im Jahre 1929 wurde in den deutschen Theaterkreisen immer wieder über die schwierige Lage der deutschen Provinzbühnen auf dem tschechischen Gebiet diskutiert. Die Sprachenverordnung, die Einreise- und Arbeitsgenehmigungen und höhere Gagen in Deutschland und Österreich führten zur größeren Fluktuation der Bühnenkräfte in diese Länder und zusammen mit niedrigeren staatlichen Subventionen als in den erwähnten Nachbarstaaten erschwerten sie den hiesigen deutschen Bühnenleitern ihre Theaterleitung.[75] Auch am Teplitzer Stadttheater vermochte man einen oftmaligen Wechsel vom Künstlerpersonal und Abgänge ins Ausland zu verzeichnen. Aus diesem und weiterem wirtschaftlichen Grund wurde die Frage der Vereinigung des Aussiger und Teplitzer Stadttheaters aufs Neue aufgefrischt, aber nur auf dem Feld des Wortes. Im Gegensatz zu vielen Provinzbühnen muss hiermit betont werden, dass die Teplitzer Bühne in früherer sowie auch dieser Zeit einen vollen hinsichtlich der Spielgattungen und ganzjährigen Spielbetrieb hatte.

Die siebte Theatersaison 1930/31 brachte schon traditionell Werke der zwei ausländischen hier bevorzugten Dramatiker - Shaws Komödie *„Der Kaiser von Amerika“* und Molnárs Lustspiel *„Eins, zwei, drei“* und Schauspiel *„Die Fee“*. Das deutschsprachige moderne Drama wurde ebenfalls durch bekannte Autoren und ihre Lustspiele wie Georg Kaiser mit *„Papiermühle“* oder Schnitzler mit *„Komtesse*

---

[75] Die wirtschaftliche Situation unserer Bühnen. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger 1929, Nr. 1, 1. 1. 1929, S. 9. Der Autor dieses Artikels war Hans Demetz - Direktor der Vereinigten Deutschen Bühnen in Brünn.

Mizzi“ vertreten. Es erschien aber auch ein neuer Autor im Repertoire und zwar Stefan Zweig mit seiner Tragikomödie *„Das Lamm des Armen“*. Von den klassischen Theaterstücken musste man sich nur mit der Aufführung der Tragödie *„Hamlet“* von Shakespeare begnügen. Als Neueinstudierungen sah man Hebbels Trauerspiele *„Maria Magdalena“* und *„Die Nibelungen“*. Gastiert haben hier unter anderen auch damalige Filmstars: Lotte Neumann, Alwin Neuß und Alfred Abel.

Unter dem Schatten der Weltwirtschaftskrise besserte sich die Lage der deutschen (allgemein allen) Theater in Böhmen nicht, so wurde am Anfang des Jahres 1931 eine Direktoren-Konferenz in Teplitz veranstaltet. Es wurde beschlossen, die Spielzeit zu verkürzen und größere Subventionen vom Staat und Land zu verlangen. In diesem Zusammenhang wurde schon früher die Zusammenlegung der Oper von Prag, Aussig und Teplitz vorgeschlagen und im Mai 1931 wiederum vom Städtebundtheater Teplitz – Brüx diskutiert, da Brüx zur Sperre der Oper und Operette genötigt wurde. Die Diskussion wurde jedoch, um die Einzigartigkeit der Teplitzer Bühne trotz der wirtschaftlichen Schwierigkeiten aufrechtzuerhalten, nicht in Taten umgewandelt. Doch das erhebliche Defizit von einer über halbe Million war da. Als Ursache wurden die verlustreichen Opern- und Operettenaufführungen festgelegt, wobei das Schauspiel „den größten Kassenerfolg“ brachte.[76] Trotzdem entschied man sich in der Hinsicht auf die Tradition für Erhaltung aller drei Spielgattungen, nur die Spielzeit für Oper und Operette wurde um 2 Monate (von Oktober bis April) verkürzt. Sowie die städtische in der Form einer weiteren Subvention als auch persönliche Opferbereitschaft der Bühnenangestellten im Sinne des Verzichtens auf Extrahonorare trugen zum weiteren Theaterbetrieb bei.[77]

Die achte Theatersaison 1931/32 spiegelte im Spielprogramm die wachsende Theaterkrise wider. Es gab wesentlich weniger Schauspielpremieren als in den Jahren zuvor und die Neueinstudierungen nahmen bedeutend zu. Es überwog eine Menge von leichteren Lustspielen und Schwänken; von nennenswerten Werken erschien ein kleines Häuflein. Die internationale Moderne bot nur Molnárs Lustspiel *„Jemand“*, Strindbergs Schauspiel *„Königin Christine“* und dann Shaws

[76] Die nächste und nahe Zukunft des Teplitzer Stadttheaters. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger 1931, Nr. 115, 17. 5. 1931, S. 5.
[77] Teplitzer Theaterfragen. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger 1931, Nr. 217, 18. 9. 1931, S. 7.

Neueinstudierungen von *„Candide“* und *„Frau Warrens Gewerbe"* an. Die deutschsprachige Sphäre bewies den gleichen Stand. Neben Zuckmayers Schauspiel *„Der Hauptmann von Köpenick“* und Schnitzlers Einakterabend, an dem drei Stücke – *„Die Gefährtin“*, *„Der grüne Kakadu“* als Premieren und *„Anatols Hochzeitsmorgen“* als Neueinstudierung – aufgeführt wurden, konnte man nur noch die Neueinstudierung des Dramas *„Elga“* von Gerhard Hauptmann bewundern. Die Klassik wurde ebenfalls bloß durch Neueinstudierungen zweier Werke der größten deutschen Dichter vertreten – durch Schillers *„Wilhelm Tell“* und Goethes *„Egmont“*. Es fanden auch wenige Gastspiele statt; von den berühmten Bühnensternen sah man Alexander Moissi.

In dieser Saison, ab März 1932, mehrten sich Berichte über die mögliche Schließung des Teplitzer Stadttheaters. Es wurden zahlreiche Aufrufe an die theaterkunstliebende Bevölkerung und Werbe-Aktionen für die Gewinnung neuer Abonnenten veröffentlicht und sogar ein Erhaltungsfonds errichtet, in den, um den weiteren Theaterbetrieb zu erhalten, jeder Teplitzer 30 Kronen beitragen sollte. Die Stadtbewohner bewiesen schon beim Bau dieses Theaters ihre große Spendebereitschaft (s. Punkt 2.1) und diesmal war es auch nicht anders. Innerhalb der ersten zwei Wochen flossen in die Kasse des Fondes insgesamt 16 140 Kronen.[78] Dank der gebilligten Stadtsubventionen, dieser Bürgerinitiative und weiteren Spenden von Betrieben[79] konnte die kommende Theatersaison 1932/33 eröffnet werden. Im November 1932 erhielt das Teplitzer Stadttheater zusammen mit anderen deutschen Theatern in Nordböhmen eine finanzielle Injektion.[80] Es bekam eine Landessubvention in der Höhe von 15 000 Kronen sowie auch das Aussiger und Reichenberger Theater, obwohl ihre Größen und Kapazitäten nicht verhältnismäßig vergleichbar waren.[81] Trotzdem wurde diese Spielzeit zum traurigen Spiegel der ökonomischen Schwierigkeiten und der schon länger dauernden Konkurrenz mit einer anderen Vergnügungsstätte – mit dem Kino: In den Kammerspielen, in denen doch in den letzten Jahren das beste wirtschaftliche Ergebnis erzielt wurde, wurde

[78] Beiträge für einen Theatererhaltungsfond. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger 1932, Nr. 130, 4. 6. 1932, S. 8.
[79] Die Grundlagen der Teplitzer Theaterspielzeit 1932/33. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger 1932, Nr. 214, 14. 9. 1932, S. 6.
[80] Autorinvermerk: Die höhste Summe von 20 000 Kronen bekam Brüx. In: Die Landessubventionen für die deutschen Theater. Teplitz-Schönauer Anzeiger 1932, Nr. 260, 10. 11. 1932, S. 6.
[81] Autorinvermerk: Das Teplitzer Stadttheater war von dem Gebäudeumfang und der Kapazität her das größte Theater von allen.

Montag als Aufführungstag abgeschafft. Dies passierte zum ersten Mal binnen der zehnjährigen Existenz der Teplitzer Theaterbühne.

Die neunte und letzte Theatersaison 1932/33 des untersuchten Zeitraums konnte dementsprechend nicht Vieles leisten. Unter den zahlreichen leichteren Stücken ragten doch einige Kleinode der Moderne heraus. Von den internationalen Bühnenwerken führte das Teplitzer Schauspielensemble nur *„Einen idealen Gatten“* von Oscar Wilde als Neueinstudierung auf. Die deutschsprachige Dramatik brachte Hauptmanns Dramen *„Vor Sonnenuntergang“* und *„Michael Kramer“*, Wedekinds Schwank *„Liebestrank“* oder Schnitzlers Schauspiel *„Ruf des Lebens“*. Die Klassiker waren sowohl auf dem ausländischen als auch deutschen Gebiet nicht vertreten. Man konnte jedoch folgende nach Teplitz mehrmals zurückkehrende namhafte Gäste wie Max Pallenberg, Albert Bassermann, Gisela Werbezirk und Ernst Deutsch sehen. Als diese Saison zu Ende neigte, spürte man die Theaterkrise immer näher heranrücken. Der renommierte Theaterleiter und Förderer der modernen deutschsprachigen Dramatik Fritz Kennemann schied aus seinem Posten aus. Die Schauspieler verloren ihre Ernährungsquelle und die Theaterpforten der Teplitzer Bühne wurden im August 1933, zwar bloß für drei Monate, aber doch ganz geschlossen.

Die Produktion der ersten zehn Jahre der Teplitzer Bühne kann als abwechslungsreich und besonders strebsam im Sinne der Reflexion der modernen deutschsprachigen Bühnenliteratur bewertet werden. Das Premierenrepertoire zeigt trotz der vielen leichteren Theaterkost, die natürlich im Spielplan jeder Bühne einen Bestandteil des Programms bildet, eine Achtung gebietende Liste der von der Literaturwissenschaft bezeichneten, hochwertigen modernen Dramen der führenden Repräsentanten der zeitgenössischen literarischen Strömungen. Die Analyse der literarisch-dramatischen Entwicklungslinie hiesiger Kunststätte ergab ein Mosaik von Theaterdichtern des Expressionismus, der Wiener Moderne, der Neuen Sachlichkeit und des Epischen Theaters. Es handelt sich um Frank Wedekind, Carl Sternheim, Georg Kaiser, Arthur Schnitzler, Carl Zuckmayer und Bertolt Brecht. Diese Persönlichkeiten, ihre Bühnenstücke und derer Teplitzer Aufführungen stellen den Hauptteil meiner Dissertation dar und werden demzufolge in den nächsten Kapiteln ausführlich erörtert.

IV. Das moderne deutschsprachige Drama auf den Teplitzer Theaterbrettern

4.1 Carl Sternheim (1878 – 1942)

4.1.2 Sternheims Lustspiel „Die Hose“

Angesichts der hier verfolgten literarischen Linie, der chronologischen Reihenfolge im Theaterprogramm und des Faktes, dass Carl Sternheim eine bedeutende Stellung in der expressionistischen Dramenliteratur einnahm, in der „die moderne Welt der Ausdruck des materialistisch gewordenen Menschen“ (MANN 1969, 560) war, und an der Teplitzer Bühne als ihr erster Vertreter erschien, möchte ich mit seiner spitzigen Satire und ihrer Aufführung die ganze dramatische Entwicklungsstudie einleiten.

Sternheims Ausnahmestellung im Rahmen dieses modernen dramatischen Schaffens bestand darin, dass er die komödiale Spielgattung vertrat und verstand, sie sehr gut zu verfassen:

„Bei Sternheim sind wieder die Strukturen des komischen Dramas unverhüllt da. Ältestes mimisches Gut wird nicht verschmäht. [...] Sternheim wollte der Komödiendichter, in seiner Zeit so etwas wie ein deutscher Moliere sein. Er war auch der begabteste komische und satirische Dramatiker seiner Zeit.“[82]

Der unbarmherzige Satiriker des philisterhaften Bürgertums der wilhelminischen Epoche hatte mit seiner Lebensweise, Theaterskandalen und Zensur viel zu kämpfen. Der „von Jugend auf im Nervensystem nicht sattelfest“ (LINKE 1979, 8), unter Nervenzusammenbrüche und psychische Labilität[83] leidender Carl Sternheim hatte ständig mit Theaterverboten seiner Stücke rechnen müssen, da sie „aus Gründen der Sittlichkeit“ untersagt worden sind, wie auch das bürgerliche Lustspiel *„Die Hose“*.

---

[82] Mann, Otto. *Geschichte des deutschen Dramas*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1969, S. 575-578.

[83] Autorinvermerk: 26.2. – Ende Mai 1906 – Aufenthalt in der Nervenklinik in Freiburg, Februar 1914 – 1. Nervenzusammenbruch, 1920 – 2. Nervenzusammenbruch, Dezember 1928 – Sanatorium. In: Linke, Manfred. *Carl Sternheim*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1979, S. 154-160.

Bei diesem Theaterspiel gingen die Polizeiobstruktionen soweit, dass es sogar umbenannt werden musste. *„Die Hose“* wurde dann 1911 unter dem Titel „*Der Riese*“ in den Kammerspielen des Deutschen Theaters in Berlin uraufgeführt. Interessant war, dass nach Manfred Linke eben dieses von der Zensur verfolgte Lustspiel „sofort und ohne Bedingungen“[84] von Max Reinhardt für die Bühne angenommen wurde im Unterschied zu „*Don Juan*“, dessen Uraufführung nur gegen eine finanzielle Absicherung realisiert werden konnte.

Nicht nur der Titel selbst war dem Polizeipräsidium ein Dorn im Auge, sondern auch der Inhalt des Stückes. Als anstößig musste schon die Verwicklung, mit der *„Die Hose“* praktisch beginnt, gewesen sein. Es geht um einen pikanten Vorfall: Frau Luise Maske verliert auf der offenen Straße bei einer königlichen Parade ihre Unterhose. Eine scheinend banale Sache, die aber ihr Mann – der kleinbürgerliche Beamte Theobald Maske – für eine unvermeidliche Vernichtung seiner Person, seines Amtpostens, seines Rufs und seiner männlichen Ehre hält:

Theobald: [...] Die Folgen, die Folgen! Ich wage nicht zu denken. Entehrt, aus Brot und Dienst gejagt.

Luise: Beruhige dich endlich.

Theobald: - Rasend ...

Luise: Du bist unschuldig.

Theobald: Schuldig, ein solches Weib zu haben, solchen Schlampen, eine Trulle [...]. O Mensch, bedenk doch! Ein gütiges Schicksal gab mir ein Amt, das siebenhundert Taler einbirgt. [...] Dafür können wir ein paar Stuben halten, uns tüchtig ernähren, vermögen Kleidung zu kaufen, im Winter einzuheizen. [...] Da trittst du auf deiner Art und zerstörst unser Leben, das gesegnet wäre.“ (7, 8)[85]

Die übertriebene Reaktion Herrn Maske entlarvt innere Schwächen und tiefe Ängste der bürgerlichen Gesellschaft und stellt ihre „heuchlerisch prüde Moral“[86] ganz nackt dar. Die Erregung Theobalds, seine Furcht, wie Winfried Freund schreibt, „verweist auf den Anpassungsdruck einer Gesellschaft, in der sich offenbar nur der zu

---

[84] Ebenda, S. 66.
[85] Sternheim, Carl. *Aus dem bürgerlichen Heldenleben. Gesammelte Werke in sechs Bänden*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1963.
[86] Freund, Winfried. *Carl Sternheim: Die Hose. Komödie ohne Happy-End*. In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996. Bd. 1, S. 111.

behaupten vermag, der durch nichts aus der Menge hervorsticht und unauffällig und anspruchslos seiner Pflicht nachgeht. [...] Drinnen aber, hinter der Fassade der Wohlanständigkeit, regt sich die unterdrückte Triebnatur [...].“[87] Das zentrale Motiv - die verlorene Unterhose -, um die sich die Handlung des Lustspiels dreht, ist als grober unverzeihlicher Verstoß gegen die öffentliche Sittlichkeit dargestellt. Damit wird meiner Ansicht nach doch die Sittlichkeit selbst in Frage gestellt: Was ist das für Sittlichkeit, die so oberflächlich ist, dass sie durch diesen Vorfall erschüttert werden kann, und damit wiederum die bloße Seichtheit der moralischen Forderung der Öffentlichkeit verrät. Diese meine Behauptung kann durch die Worte des Interpreten dieses Lustspiel belegt werden:

„Der an sich harmlose Vorfall enthüllt mit einem Schlag die verdrängten Lüste [...]. Eine lächerliche Begebenheit genügt, um die Verkrampfungen und Verklemmtheiten einer Gesellschaft zu dekuvrieren, in der alles Natürliche der Disziplin und dem Drill unterworfen ist.“ [88]

Das zum Boden gefallene intime Damenstück kann als Metapher des geistigen und sittlichen Verfalls und der Verdorbenheit des Bürgertums bezeichnet werden. Dies konnte das damalige Gesellschaftssystem so zerlegen, dass es kein Wunder ist, dass die Obrigkeit sich dadurch betroffen und bedroht gefühlt und dieses Theaterstück verboten hatte.

Bei der Charakteristik der Gestalten möchte ich eine markante Erscheinung hervorheben. In einer einzigen Person, in der Hauptfigur, kumuliert Sternheim möglichst alle negativen Charakterzüge des Bürgertums; natürlich sind auch weitere Figuren mit bestimmten Mängeln belastet, aber an Theobald Maske scheint der Autor, alle Schwächen demonstrieren zu wollen. Gleich im ersten Aufzug des Dramas tauchen alle auf:

1) Seine Passivität, Steifheit, ängstliche Beschränktheit und Konsumlebensart, die in der Szene zu spüren sind, als Theobald Zeitung zur Hand nahm und sich über die im Indischen Ozean angeblich aufgetauchte Seeschlange mit Luise unterhielt:

---

[87] Freund, Winfried. *Carl Sternheim: Die Hose. Komödie ohne Happy-End*. In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996. Bd. 1, S. 111-112.
[88] Ebenda, S. 111.

„Da bin ich eben lieber in gesicherten Bezirken, in meinem Städtchen. Man soll sich sehr auf das Seine beschränken, es festhalten und darüber wachen. Was habe ich mit dieser Schlange gemein? [...] Wozu das alles? Hat man seine Stübchen. Da ist einem alles bekannt, [...]. Es schlägt sechs, wenn es, wie seit dreitausend Jahren, sechs ist. Das nenne ich in der Ordnung. Das liebt man, das ist man selbst.“(10)

2) Seine häusliche Tyrannei, die durch Schläge (auch als szenische Bemerkungen erwähnt), durch Schimpfwörter und despotisches Behandeln und Bevormundung seiner Frau zum Ausdruck gebracht werden:

„Im übrigen, meine gute Luise, verhältst du dich heut und die nächsten Tage noch recht still und bleibst mit deinem Maulwerk fort, sonst haue ich dir den Hintern so gründlich voll, daß dir die Sprache für eine Zeit überhaupt vergeht. Danke Gott, wenn deine heutige Schlamperei anscheinend ohne üble Folgen geblieben ist.“ (29)

3) Sein flacher Patriotismus und eifrige Betonung des Deutschtums lässt Sternheim in diesem Stück zwar sehr leicht, aber trotzdem wiederholt erklingen, indem Theobald über einen seiner Untermieter - über den lungenkranken hypochondrischen Friseurgehilfen Mandelstam, der genauso wie sein Rivale - der elegante wohlhabende Literat Scarron - die Augenzeugen von Luises Hosenverlustes waren und von ihr entzückt mit gleichem verführerischem Vorhaben in Maskes kleine Wohnung einzogen, mehrmals in seine Rede ohne Zusammenhang aber mit Nachdruck einfügte, er sei „übrigens aus gut deutscher Familie“[89]. Noch eine zusätzliche Passage verriet Sternheims wachsende Befürchtungen vor oberflächlicher, blinder und extremer Heimatsliebe, die, wie vermutet, in seinem persönlichen Leben ernsthafte gesundheitsschädliche Folgen hatten. Denn drei Jahre später (1914) nach der Hose-Uraufführung brachte ihn den vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs ansteigenden Hurra-Patriotismus in Deutschland zum Entsetzen und anschließend zum ersten Nervenzusammenbruch.

Theobald: [...] Darf ich rein der Form halber, Herr Scarron, fragen, trägt die Arbeit, die Sie bei uns vorhaben, keinen staatsgefährlichen oder sonst die Ordnung der Dinge aufhebenden Charakter? Ich bin Beamter.

Scarron: Keineswegs, mein Herr. Ich gebe mein Ehrenwort.

Theobald: Ich nehme es und empfinde von Person zu Person. Ihnen birgt das Wort Ehre noch den ungeheuren Inhalt, den es für jeden Deutschen hat. (28)

---

[89] Sternheim, Carl. *Aus dem bürgerlichen Heldenleben*. *Gesammelte Werke in sechs Bänden*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1963, S. 26 und 28.

Während Theobald den Prototypen des geldgierigen, selbstgefälligen und bornierten wilhelminischen Bürgers verkörpert, der „als komischer Held, in der Sprache der Psychoanalyse gespalten zwischen den Polen des Es und des Über-ichs“ (FREUND, 117) im Mittelpunkt des Geschehens steht und dennoch nach Wulf Piper „als Sieger aus den erotischen Verwicklungen hervorgeht“[90], wird seine Frau Luise als Opfer derselben verlogenen Gesellschaft geschildert. Von ihrem Mann terrorisiert und zuletzt noch durch einen geheimen kurzen Seitensprung mit der alternden unattraktiven Nachbarin Deuter betrogen, versucht sie, ohne davon zu wissen, aus der Enge des bürgerlichen Lebens herauszukommen, indem sie sich dem Liebesgelüsten des Bohemiens Scarron hingibt. Von Deuter - „Wer aussieht wie Sie, lacht die Welt aus.“[91]- ihrer Schönheit wegen beneidet, wird die naive Luise zu diesem Liebesabenteuer angereizt und dabei kupplerisch unterstützt:

Deuter: [...] Ihr Mann ist Maschine. Gehen Sie ihm in den Weg, sind Sie überfahren. Da er aber, wie alle Dampfspiele, sein Kommen ankündigt, ist es leicht, ihm auszuweichen. Zur vollständigen Sicherheit aber biete ich mich als Streckenwärter an, meine rote Fahne in der Hand.

Luise: Da ich fühle, wie frei meine Seele sich regt, haben Sie das letzte Bedenken mir fortgesprochen. Ja, ich will aus diesem Dienst, diesen Zügeln und Banden, von diesem aufgehobenen Finger fort zur Freiheit. Helfen Sie mir!

Deuter: Nur, wenn Sie beherzigen, was ich riet. Sie seliges Närrchen. Lassen Sie den Verstand einen zuverlässigen Verwalter Ihrer reichlichen Gelegenheiten in den Dienststunden des Mannes zwischen neun und drei Uhr sein, und in seiner Freizeit erfüllen Sie Ihre Pflicht, so kann`s nicht fehlen. Der Edelmann aber lege seine angebliche Tätigkeit in die Zeit, da der Gatte ausruht. So entgehen Sie dem Zusammentreffen beider und tausend Verlegenheiten. (19-20)

Schließlich von Scarrons Unfähigkeit enttäuscht, da er seine Liebesworte statt in die Tat umzuwandeln lieber auf das Papier bringt, sieht sich Luise gezwungen, sich mit ihrem Schicksal einer kleinbürgerlichen Ehefrau, der bestimmte Aufgaben von dem Mann zugeordnet werden, abfinden zu müssen. Zum Schluss wird von ihr erwartet,

---

[90] Piper, Wulf. *Die Hose. Ein bürgerliches Lustspiel*. In: Kindlers Neues Literaturlexikon. München, 1991. Bd. 15, S. 977.

[91] Es geht um ein Gespräch zwischen Deuter und Luise kurz nach dem Unglück mit der Unterhose, s. Sternheim, Carl. *Aus dem bürgerlichen Heldenleben. Gesammelte Werke in sechs Bänden*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1963, S. 12.

ein Kind zu wollen und zu gebären, aber nicht darüber zu entscheiden, wann oder ob es überhaupt geschehen soll:

Theobald: [...] Die beiden Leute, die uns da ins Haus fielen, haben uns endlich in den Stand gesetzt – wozu Luise?

Luise: Ich weiß es nicht.

Theobald: Und rätst es nicht. *Leise:* Jetzt kann ich es verantworten, dir ein Kind zu machen. Was sagst du?

Luise *schickt sich schweigend an zu kochen.* (81)

Eigentlich werden beide Frauengestalten um ihre romantischen Ideale, Vorstellungen und Illusionen über Liebe beraubt. Während Luise vergeblich auf Scarrons entschlossenen Schritt, auf entscheidende Tathandlung wartet, wird Nachbarin Deuter nach dem Liebesakt von Herrn Maske ziemlich lieblos und kühl behandelt, indem sie auf ihre Frage „Hast du mich lieb?“ mit leeren Worten: „Wir wollen nichts übertreiben.“ (74) abgewiesen wird. Sie wird mit kahler Realität konfrontiert, sich nicht als allein denkendes und fühlendes Subjekt zu verstehen, sondern sich mit der Stellung eines Objektes, dem klar definierte Funktionen und ein begrenzter Spielraum zugeteilt werden, begnügen zu müssen. Die Frauen stellen nach Winfried Freund, mit dessen Worten ich mich identifiziere, tragische Figuren in dieser Komödie dar:

„Während sie Liebe als ganzheitliches Erlebnis erwarten, werden sie mit leeren Worten bzw. mit Sexualität abgespeist. [...] Liebeserfüllung ist ausgeschlossen in einer Welt, in der Geist und Trieb unverbunden nebeneinander existieren und getrennt auf der einen Seite lächerlich überspannte und auf der anderen spießig verflachte Lebensformen hervorbringen, [...]. In einer solchen Welt, in der Geist und Kultur zur Phrase verkommen sind und sich die Liebe zum Traum verflüchtigt, dominieren die spießige Beschränkung auf die Befriedigung materieller Bedürfnisse und die Identifikation mit der Enge.“[92]

Zum Aufbau der Komödie lässt sich Interessantes vermerken, sie beginnt und endet mit einer von Inhalt und Botschaft her gleichen Szene, was vermutlich einen geschlossenen Kreis, eine nicht veränderbare Gegebenheit, demonstrieren sollte. In der ersten sowie auch letzten Szene wird ein brutales Paradox manifestiert. Die ernsthaften Lebenssituationen werden mit Befriedigung der primären Bedürfnisse

[92] Freund, Winfried. *Carl Sternheim: Die Hose. Komödie ohne Happy-End*. In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996. Bd. 1, S. 122-123.

gelöst und beseitigt, und damit parodiert. In unserem Fall geht es um Essen. In erster Szene lässt sich der total aufgeregte, fassungslose Herr Maske nach dem prickelnden Vorfall mit einem Hammel besänftigen, in letzter nach seiner Ankündigung jenes passenden Momentes, jetzt ein Kind machen zu können, wieder mit einem Schweinebraten:

„Der [...], an sich harmlose Genuß ruft in dem dressierten Kleinbürger die Zensur eines sogenannt Höheren wach, [...]. Doch hindert es Theobald keineswegs daran, Vorschläge zum Anrichten einzufügen, und das verlockende Angebot [...] zu genießen, nachdem er verbal den moralischen Ansprüchen Genüge getan hat. [...] In der Diskrepanz von Sprechen und Handeln aber spiegelt sich die fehlende Ich-Identität des Spießers, der sich unter dem konkreten gesellschaftlichen Druck außerstande sieht, zwischen realer Anpassung und gewünschter Bedürfnisbefriedigung zu vermitteln. [...] Das Ergebnis ist normative Erstarrung auf der einen und Heuchelei und Schein auf der anderen Seite.“[93]

Sternheims Komödie *„Hose“* wie auch seine weiteren Theaterstücke begleiteten wie schon erwähnt Skandale und Aufführungsverbote, mit denen die Staatsmacht sozusagen nur eigenen Unmut, Unvermögen und Unfähigkeit, die bestehenden Verhältnisse und sich selbst zu ändern, gestand. Da bietet sich die Frage, welche Auswirkungen diese spitzige Satire, die als Ensemblegastspiel des Neuen Deutschen Theaters in Prag gegeben wurde und eigentlich keine Reprise hatte, auf der Teplitzer Szene ausübte? Zum ersten Mal muss eine kleine Bemerkung zur formalen Seite der Rezension konstatiert werden, und zwar beschränkte sich der hiesige Rezensent im Gegenteil zu seinen anderen umfangreichen Arbeiten auf einen sehr kurzen, nicht einmal die Länge einer gängigen Notiz überschreitenden Referat, wie es meistens der Fall war. Jedoch auch dieses formale Merkmal kann schon als feinste Andeutung einer gewissen Abneigung des Teplitzer Kritikers zu diesem Stück empfunden werden, was auch nachher der Inhalt bekräftigt, obwohl er dies mit einem Atemzug wieder bestreitet:

„Daß gerade dieses Stück uns als Kraft- und Talentprobe des Prager Austausch-Ensembles gebracht wurde, ist schade, denn ich kann mir bessere Stücke vorstellen. Das soll kein Angriff gegen Sternheim sein. Er ist nun einmal ein Mann mit Namen und Eigenart, aber diese eigene Art ist für unsere Begriffe eben stark Unart und Derbheit, die nach unserer Meinung für ein Stadttheater nicht passen, als Lesedrama und im Tingeltangel Daseinsberechtigung haben, und sich von Schillers Begriff der ´Schaubühne als moralischer Anstalt´ bedenklich entfernen. Das Stück gehört bestenfalls noch ins Kammerspiel, wo es auch akustisch besser gewirkt hätte. Ein fremdes Ensemble, das mit den unzureichenden

[93] Freund, Winfried. *Carl Sternheim: Die Hose. Komödie ohne Happy-End.* In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996. Bd. 1, S. 113.

Verhältnissen im Sprechstück nicht vertraut ist, verliert seine ganze Wirkung. Der Witz ist gut in diesem Stücke, das man allerdings nicht eben bürgerlich nennen muß. An Kleinlichem und Spießerhaftem scheitert auch in Karikaturen noch kein Bürgertum, so gut diese an sich sind und menschlich Daseinsberechtigung haben. [94]

Dem Inhalt nach kommt doch die Abneigung des Rezensenten gegen Moderne und seine innige Zuneigung zur Klassik eindeutig zum Ausdruck, was ihn aber zuletzt nicht hindert, die Inszenierung, Leistungen der Schauspieler und Reaktion des Publikums, auch über Sarkasmus hinweg, ziemlich objektiv zu analysieren und als gelungen zu bezeichnen:

„Die Bühne zeigt ein einziges Bild, gut und licht, wenngleich dort Sonne und Mond im Norden scheint, wofür Hans Demetz nichts kann, vielleicht ist das auch an Sternheims Horizont orientiert. Roman Reinhard gab den Theobald Maske mit allen animalischen Details des Spießers, der Ruhe und feiner Glückseligkeit. Den Maulhelden Scarron gab Hans Helmut Koch mit virtuoser Einzelarbeit, die traditionelle Lustspielfigur des schwächlichen Barbiers (nach französischem Muster) Josef Renner mit feinziselierter Kleinmalerei. Anita Schmidt als weibliches Weibchen perfekt in Spiel und Gehaben, Hermine Medelsky die kupplerische Freundin entsprechend. Der Besuch und Beifall besonders der Minderjährigen war reich und herzlich.“ [95]

Mit einem treffenden und zusammenfassenden Ausspruch aus der Interpretation Winfried Freunds möchte ich meinen Versuch um Analyse dieser Komödie beenden: „Sternheims Komödie ist in der Krise der bürgerlichen Gesellschaft die Parodie der Phrase, die Satire des Spießers und die Tragödie des Gefühls.“[96]

Diese Schlussworte lassen sich etwa folgendermaßen in Parodie der Kunstform, Satire der Gesellschaft und Tragödie der Liebe abwandeln und weisen auf eine thematisch verwandte Linie, die ein kritisch-satirisches Bild der Gesellschaft lieferte und in den auf der Teplitzer Bühne aufgeführten Werken Wedekinds weiter fortgesetzt wurde, wobei Wedekind in einigen Werken wie *„Musik“* und *„Schloß Wetterstein“* absichtlich nach einer anderen *Darstellungsform* – nach Parodie – griff.

Bewusst wich ich einer eindeutigen literarischen Gattungsbezeichnung und dem literarischen Begriff *Genre* aus, da viele Literaturwissenschaftler in ihren

---

[94] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 162, 15. 7. 1924, S. 7.
[95] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 162, 15. 7. 1924, S. 7.
[96] Freund, Winfried. *Carl Sternheim: Die Hose. Komödie ohne Happy-End.* In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996. Bd. 1, S. 123.

Sachwörterbüchern[97] die Parodie für keine selbständige literarische Gattung mit gewissen inhaltlichen und formalen Merkmalen halten, sondern sie eher als ein sozusagen „Werkzeug“ für die Darstellung des inhaltlichen Stoffes, der im Widerspruch zur Form steht, ansehen, um die „Schwächen und Unzulänglichkeiten eines Werkes, einer Richtung, einer Gattung aufzudecken.“ (WILPERT 2001, 592) Und laut Libor Pavera ist vielmehr nötig, sich die Frage nach ihrer Funktion im Falle des konkreten Werkes zu stellen.[98] Seine Stellungsweise bewegte uns zu einer ebensolchen Fragestellung: Welche Funktion hatte also die Parodie im Falle des in Teplitz als erstes gespielten Wedekinds Stückes *„Musik“*? Sie besteht in der Kritik der herrschenden Sozialverhältnisse, in der simultan die bestehende dramatische Ausdrucksweise angegriffen wird. Für Wedekind, schreibt Hans-Jochen Irmer:

„[...] bedeutet Gesellschaftskritik wie eh und je zugleich Kritik des Dramas. Kritik der bürgerlichen Gesellschaft in der dramatischen Form, die diese Gesellschaft sich geschaffen hat, erscheint ihm ein Ding der Unmöglichkeit. Möglich ist [für Wedekind] gegenüber der alten, schon abgestandenen Form des bürgerlichen Gesellschaftsdramas nur mehr Parodie. Wedekind bemüht sich [...], die Schranken der Gesellschaft in der Beschränktheit ihrer Dichter und ihrer dichterischen Geschöpfe zu zeigen.“[99]

---

[97] Von Wilpert, Gero. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner, 2001, S. 591-593. – vgl. Pavera, Libor; Všetička, František. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002, S. 267-268. – vgl. Schweikle, Irmgard und Günther (Hg.). *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen.* Stuttgart: Metzler, 1990, S. 342-343.

[98] Vgl. „Nemůže jít o svébytný žánr; neprošel ani určitým vývojem, [...]. Spíše je nutno vždy se ptát, jaká je funkce parodie v případě konkrétního literárního díla. Parodie je literárním postupem, nikoliv svébytným žánrem.“ In: Pavera, Libor, Všetička, František. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002, S. 267.

[99] Irmer, Hans-Jochen. *Der Theaterdichter Frank Wedekind*. Berlin: Henschelverlag, 1975, S. 158-160.

4. 2 Frank Wedekind (1864 – 1918)

4.2.1 Sternheims und Wedekinds ähnliches Theaterschicksal

Die Gesellschaftskritik, wie oben gesagt, und Kampf mit der Zensur waren auch dem Vorläufer des Expressionismus prädestiniert, der die Teplitzer Bühne nach seinem Tode im Jahre 1918 beherrschte. In den 20er Jahren wirkte zwar Frank Wedekind, wie H. J. Irmer bemerkte, nicht mehr als Zeitgenosse, sondern als „Klassiker", trotzdem gelangten bloß auf hiesiger Szene innerhalb 4 Theatersaisonen seit dem Jahr 1926 fünf seine Werke zur Aufführung. Die meisten Inszenierungen in den 20er Jahren, wie er weiter erwähnt, waren als Gedenkanlässe [100] organisiert, was aber des Interesses halber auf Teplitz bezogen nicht mal einmal stimmte.[101] Das nordböhmische Stadttheater ragte im Falle Wedekinds noch in einer anderen Angelegenheit unter tschechoslowakischen Theatern hervor: Obwohl schon vorausgesehen von Nationalsozialisten zum Verbot verurteilt, wurden im Jahr der Machtergreifung Hitlers und dem folgenden Jahr noch neun Dramen inszeniert. Wien, Prag und Brünn gesellte sich ebenfalls Teplitz als Kulturinstitution bei, die in dieser Zeit Wedekinds Stücke aufführte. Am 17. 6. 1933 wurde hier der Schwank „*Liebestrank*" gespielt. Insgesamt wurden während der ganzen Hitlersepoche nach Irmer nur zwölf Inszenierungen gegeben, was genug über die bedeutsame Position der Teplitzer Provinzbühne aussagen vermag.

Wedekind war ein Theaterschicksal bestimmt, das sich bei Sternheim wiederholte. Viele Gemeinsamkeiten weist der Theaterweg dieser Autoren auf: Beide hatten mit der Zensur und Aufführungsverboten zu kämpfen, beide bevorzugten satirische

---

[100] „Die meisten Inszenierungen erfolgten aus Anlaß eines Gedenkdatums (des fünften Todestages am 9. März 1923, des 60. Geburtstages am 24. Juli 1924, des zehnten Todestages 1928)." In: Irmer, Hans - Jochen. *Der Theaterdichter Frank Wedekind*. Berlin: Henschelverlag, 1975, S. 22.

[101] Autorinvermerk: Wedekinds Aufführungen in Teplitz: „Musik" - 10. 12. 1926, „Schloß Wetterstein" - 25. 6. 1927, „Die Büchse der Pandora" - 10. 12. 1927, „Erdgeist" - 5. 12. 1928 und „Liebestrank" - 17. 6. 1933.

Darstellung, beide attackierten kompromisslos die Scheinmoral der Gesellschaft und beide stoßen auf Missverständnis bei der Darstellungsart ihrer Stücke:

"Man ´theaterte´ Sternheim ein, [...]. Mit den Darstellungsmitteln des Konversationsstücks und der Posse wurden seine vielschichtigen, immer wieder ans Tragische streifende Gestalten [...] ebenso verfehlt wie seine elegante, konsize Form, die gespannte Muskulatur seiner Dialoge. [...] Für Wedekinds monologisch-expressiven Stil hatte man [auch] keine Entsprechung gefunden, wenn überhaupt gesucht."[102]

Während sich Sternheim und seine Frau Thea auf die schriftlichen Erläuterungen und Empfehlungen zu seinem Werk und dessen Darbietung[103] einließen, ging das Ehepaar Wedekind noch weiter, überschritt diese Grenze und ließ sich zu handelnden Taten veranlassen. Die Frauen spielten dabei keine geringere Rolle und setzten sich stark bei den Bemühungen um richtige Auffassung der Werke ein: Sternheims Thea lieferte wörtliche Anmerkungen; Wedekinds Tilly, selbst Schauspielerin, ließ sich 1906 zusammen mit ihrem Mann von Max Reinhardt in Berlin engagieren. Gemeinsam setzten sie dann weiter die Schauspieltätigkeit fort und gaben viele Gastspiele; Frank Wedekind trat in eigenen Rollen auf und inszenierte auch eigene Stücke, um „ein Gegengewicht zu diesem modernen Regietheater zu schaffen und die Authentizität der theatralischen Darbietung zu sichern.“ (IRMER 1975, 16) Und mit welchem Eifer er sich dem Theater, seinen Rollen widmete, fasst Brecht zusammen:

„Seine Vitalität war das schönste an ihm. [...] Es war die enorme Lebendigkeit dieses Menschen, die Energie, die ihn befähigte, von Gelächter und Hohn überschüttet, sein ehernes Hoheslied auf die Menschlichkeit zu schaffen, die ihm auch diesen persönlichen Zauber verlieh. Er schien nicht sterblich. [...] Sein größtes Werk war seine Persönlichkeit.“[104]

Die Leidenschaft, mit der er sich seinen Tätigkeiten hingab, scheint mir dieselbe zu sein, die auch aus seinen die Liebe und Ehe behandelten Dramen quillt, die eine mannigfaltige Gefühlswelt und -fülle der Frauenseele darstellen, wovon bei Sternheim nicht die Rede sein könnte. Bei beiden Autoren werden als Träger der

---

[102] Linke, Manfred. *Carl Sternheim*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1979, S. 68.

[103] Autorinvermerk: Nach der Uraufführung Sternheims „Hose“ schrieb Thea in ihrem Tagebuch über die Schlußszene: „Was Resignation, fast Tragik sein sollte, [...], spielen sie als kitschige Schäferszene heruter, in der Mann und Frau schäkernd zusammenstehn. Wo bleibt Luisens Schicksal?“ – Tagebuch Thea Sternheim, 9. Februar 1911. In: Ebenda.

[104] Brecht, Bertolt. *Schriften zum Theater 1, 1918-1933*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963, S. 7-8.

Tragik die Frauengestalten bezeichnet, bezogen auf Sternheims *„Hose“* und Wedekinds Stück *„Musik“*, jedoch unterscheiden sich die Dramatiker in der Ausdrucksform. Während Sternheim Luises tragisches Schicksal aus der Handlung ableiten lässt und nur an Hand einiger sachlichen und resignierenden Feststellungen oder durch wortlose Handlungsweise der Figur zum Ausdruck bringt, lässt Wedekind auf Klaras Beispiel das Tragische mit allen möglichen Sprachmitteln erklingen, so dass es dringlicher, greller, nachdrücklicher und tiefer greifend wirkt und damit durch diese sowohl semantische als auch diakritische Betonung als unwiderruflicher erscheint. In der letzten Szene des vierten Aktes nimmt Luise ihr Schicksal schweigsam ohne weder rührende noch überhaupt irgendwelche Ausrufe an (ad 1), wobei man aus Klaras Munde, die von ihrem Musiklehrer zweimal geschwängert wurde, den allerletzten Aufschrei voll Vision der Ausweglosigkeitslage, bitteren Verzweiflung und des unvermeidlichen Untergangs hört (ad 2):

1)

Luise: Wir sind heut ein Jahr verheiratet.

Theobald: Wie die Zeit vergeht.

Luise: Was muß ich dir kochen.

Theobald: Weiß ich doch, du hast einen leckeren Schweinebraten im Hinterhalt.

Luise: Den richte ich mit Sauerkraut.

Theobald: Und tust vorsichtig eine Zwiebel daran. Nun will ich aber auch mit meinem großen Geheimnis herauskommen: Die beiden Leute, die uns da ins Haus fielen, haben uns endlich in den Stand gesetzt – wozu Luise?

Luise: Ich weiß es nicht.
Theobald: Und rätst es nicht. *Leise:* Jetzt kann ich es verantworten, dir ein Kind zu machen. Was sagst du?

Luise *schickt sich schweigend an zu kochen*

Theobald: Aber setzt ihn mit Butter an! (81)

2)

Josef *sich kühl verbeugend*: Ich war drei Jahre hindurch der Lehrer ihrer Tochter ...

Frau Oberst: Aus vollem Herzen danke ich Ihnen, Herr Professor, für alles, was Sie in den drei Jahren an meiner Tochter getan haben.

Klara aufschreiend, auf und nieder rennend:
Drei Jahre hindurch habe ich, ohne zugrunde gehen, das gräßlichste Unglück ertragen, das einem Weibe beschieden sein kann! Das war zuwenig! Das war zuwenig! Mir war noch übrig, in meinem Unglück verhöhnt zu werden! Das irdische Denken reicht nicht bis zu dem Gedanken aus, daß es solche Qualen gibt! Ich stehe am Schandpfahl! Und kein Erwürgen ist möglich! Kein Selbstmord mehr! Gelächter über mir! Gelächter unter mir! Gelächter! Gelächter! *Sie heult in fürchterlichem Schmerz auf und sinkt zu Boden.*

Dr. Schwarzkopf *leise zu Josef*: Jetzt gehen Sie aber bitte, ohne sich zu verabschieden!

Josef: Ich möchte mich durchaus nicht aufdrängen. – Komm, Else! (374-375)[105]

Auf Grund dieser Merkmale ist bei Wedekind, obwohl er „nur" als Bahnbrecher des Expressionismus gilt, doch mehr Expression im Theaterspiel zu bemerken, als bei Expressionist Sternheim. Im Vergleich zu dieser Differenz kann wiederrum eine Parallele in der thematischen Linie gefunden werden – Kritik der bürgerlichen Gesellschaft, die zwar für expressionistische Bewegung typisch ist, hier aber in beiden Werken an der Männerpopulation demonstriert wird und auf sie gerichtet ist. Die Männer werden als Subjekte – Herrscher – nicht nur in der Liebes- und Ehebeziehungen abgebildet und die Frauen als Objekte – Opfer – dargestellt. Beide Autoren wählten die gleiche Figur aus, um dieses untergeordnete Verhältnis zwischen dem männlichen und weiblichen Geschlecht am prägnantesten und rohesten zu manifestieren. An einer Geliebte wird die Rolle der Frau gezeigt, die sich mit Worten leicht lenken lässt und als Eigentumsgegenstand eines Mannes behandelt wird.

Im Fall der *„Hose"* geht es um Nachbarin Deuter, die für Luise eine reizende Unterhose bringt und sich vom plötzlichen triebhaften Interesse Luises Mannes Theobald an ihr betören lässt:

Theobald: Gutes Mädchen, wissen Sie genau, ob meine Gedanken nicht schon mit Ihnen beschäftigt waren? [...] Wie Sie mich jetzt so ins Gespräch über diese delikaten Dingerchen bringen, bin ich Ihren Vorzügen, die Sie bei Gott deutlich sichtbar haben, nicht so fremd [...]. (72)

Und danach:

[105] Wedekind, Frank. *Stücke*. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1979.

Theobald: Wir wollen nichts übertreiben. [...] Schließlich, denke ich, setzten wir einen bestimmten Tag der Woche fest, [...].

Deuter: Einmal nur soll ich dich in sieben Tagen sehen. Was tu ich die übrigen, [...].

Theobald: Nimm dich zusammen. Aus deiner Ungeduld kann dir sonst ein Verhängnis werden.

Deuter: Aber ...

Theobald: Nichts sonst. Und meine Frau schicke ich dir besser hinunter, [...]. (74)

In der *„Musik“* handelt es sich um private Gesangschülerin Klara, der ihr Lehrer Josef Reissner einredet, sie werde dank seinem Unterricht zu einer der gefeierten und gefragtesten Wagnersängerinnen und sie dann verführt:

Klara: [...] Ich bin keine Sängerin! [...] Fort in Nacht und Nebel! Fliehen muß ich! Über die Grenze muß ich! Meine Kunst, meine Mitschülerinnen, meine Freunde, [...]! Und dich muß ich fliehen! Dich, Josef! Das ist das Entsetzlichste! Dich, dem ich mein ganzes Elend verdanke! Dich, den ich liebe, wie ich mir irgend etwas auf Erden lieben zu können niemals träumen ließ!

Josef: Klara, es ist jetzt höchste Zeit! Der Zug wartet nicht auf uns!

Klara: Du kannst dich auf einen Wettkampf mit den abgefeimtesten internationalen Abenteuerinnen nicht einlassen, ohne dabei deine Ehre aufs Spiel zu setzen ...

Josef: Ich trage dein Gepäck hinunter. (335-336)

4.2.2 Wedekinds „Musik“ und sein weiterer dramatischer Zug auf der Teplitzer Bühne

Das Stück *„Musik“* wie auch drei weitere hier inszenierte Wedekinds Dramen *„Schloß Wetterstein“*, *„Die Büchse der Pandora“*, *„Erdgeist“* haben ein übergreifendes Thema gemeinsam: Liebe und Ehe in der bestehenden Gesellschaft. Da sich der Autor mit Geschehnissen seiner Zeit auseinandersetzte, wird dieses Sujet in *„Musik“* noch unter einem aktuellen Aspekt bearbeitet. Es reflektiert die Problematik des Abtreibungsparagraphen 218 im Strafgesetzbuch, dessen Auslegung Wedekind in den Mund des Journalisten Franz Lindekuh einlegte: „[...] *der Paragraph achthundertzwölf* sei überhaupt gar nicht zum Schutze des Kindes [...]. Der eigentliche Zweck sei der, die Eigenweide des weiblichen Körpers als ein dem

männlichen Unternehmungsgeist reserviertes Spekulationsgebiet strafrechtlich abzusperren.“ (331) Nach dem Paragraphen 218 Reichsstrafgesetzbuch (1. 1. 1872) wurde „eine Schwangere, welche ihre Frucht abtreibt oder im Leib tötet, mit Zuchthaus bis zu 5 Jahren bestraft“; in einigen Fällen konnte die Zuchthausstrafe in Gefängnisstrafe umgewandelt werden. Der wichtigste Grund für die strafrechtliche Verfolgung war die Forderung von Regierung, Wirtschaft und der Kirche nach einem verstärkten Bevölkerungswachstum[106], stattdessen führte es zu illegalen Abbrüchen und steigender Zahl von Todesopfern. In der absichtlich umgekehrten Schreib- und Leseweise der Paragraphennummer erkennt man sofort die eindeutige Einstellung des Autors und seine Stellungnahme zu diesem Problem: Es sei ein Paragraph gegen menschliche Logik, gegen gesunde Vernunft, gegen die Menschlichkeit und Menschen selbst. Diese Nuance spiegelt sich auch in Inhalt und Form des Dramas wider.

Das parodistische Drama *„Musik“* ist eine Art des Stationendramas, das unter anderen Expressionisten in Georg Kaiser und danach Bertolt Brech seine Nachfolger fand. Die Gattungsbezeichnung „Sittengemälde“[107] verrät schon die Absicht des Autors, die sittlichen Verhältnisse in grellen Farben auszumalen und der Kritik zu unterwerfen. Es schildert in vier Bildern den zur Vernichtung des Körpers und der Seele führenden Lebensabschnitt einer jungen Frau, die an Scheinmoral eines Mannes - ihres Liebhabers - scheitert und zu Grunde geht. Dass dieses ernsthafte Thema als Parodie verfasst wurde und von Wedekind künstlerisch als „einzig gerechtfertigte Form“ betrachtet wurde, ist ein Paradoxon, das sich ebenfalls in allen vier Akten inhaltlich projektiert und ich möchte es aus dieser Perspektive betrachten.

Im ersten Bild mit der Überschrift „Bei Nacht und Nebel“, in dem Klara Hühnerwadel schwanger wird und der Geliebte - ihr Musikpädagoge Josef Reissner –

---

[106] Autorinvermerk: „Ab 1908 – Proteste und Initiativen gegen den Abtreibungsparagraphen, erst ab 1926 - Auf Antrag der SPD wird das Strafmaß von Zuchthaus auf Gefängnis und die Mindeststrafe von einem halben Jahr auf den einen Tag herabgesetzt. Erstmals wird die medizinische Indikation (Gefahr für Leib und Leben der Mutter) anerkannt.“ In un Weiteres unter: http://www.duesseldorf.de/gesundheit/beratungsstelle_schwangerschaftskonflikte/historie/historische_entwicklung.shtml [2009-07-03]

[107] Autorinvermerk: s. synonymischen Begriff - Sittenstück – Drama, das stofflich vom Alltagsleben der Gegenwart [...] und besonders von den sittlichen Verhältnissen e. Zeit oder e. Standes ausgeht und sie in effektsicherer, spannungsvoller Bühnentechnik mit stark moralisierender Tendenz in ihren Schwächen und sozialen Schäden geißelt: [...]. In: Von Wilpert, Gero. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner, 2001, S. 758.

auf Grund seiner Furcht um Broterwerb sie zur Abtreibung veranlasst, die aber strafbar ist und infolgedessen sie jetzt über die Grenze nach Antwerpen fliehen muss, werden zwei paradoxe Lebensmomente geschildert. Erstens bittet die Nebenbuhlerin Klara die betrogene Ehefrau Else, die ihr sogar das Geld für die Flucht besorgte und selbst Mitgefühl zeigte, um Verzeihung:

Klara: [...] Else! Else! Kannst du mir denn vergeben? Kannst du mir verzeihen, Else? Ich bitte dich, sag mir, daß du mir vergibst!

Else *ihr das Haar streichelnd*: Du, Klara? – Du tust mir unsäglich leid! – Mehr sagen kann ich nicht. (326)

Zweitens scheint die Betrogene die Nebenbuhlerin um Vergebung und Verständnis zu bitten und schiebt die Schuld für die entstandene Lage sich selbst zu!

Else: [...] Ich allein bin ja an eurem Verderben schuld, an unser aller Verderben! [...] Könnte ich ihm sein, was du ihm bist! [...] O warum hat man mich elenden Schwächling nicht vor meinem ersten Atemholen erwürgt!

Klara: Else!

Else: Ich bitte dich nicht um Vergebung. Ich gehe. Das ist einfacher. (332)

Im zweiten Bild mit der Überschrift „Hinter schwedischen Gardinen“, das im Gefängnis spielt, da Klara wie auch jene Frau Fischer, die illegale Schwangerschaftsabbrüche betrieb, verurteilt wurden, kann man weitere Paradoxie entdecken. In erster Reihe besteht sie in der Denk- und Handlungsweise Josefs Frau, die sich mit dem Gedanken an Begnadigung der Geliebten ihres Mannes tiefst beschäftigte, dementsprechend gerichtliche Schritte unternahm, einige Hindernisse überwinden musste und ihre Gnade durch ein Immediatgesuch erreichte. Ihr Mann, der für die unglückliche Lebenssituation verantwortlich war, blieb untätig, obwohl er Klara zur Rückkehr aus Antwerpen nach Deutschland bewegte.

Else: Du bist begnadigt, Klara! Glaub mir, [...]! - Seit dem Verhandlungstage, an dem du zu acht Monaten verurteilt wurdest, gab es in meinem Kopfe nur einen Gedanken: Wie kann ich sie befreien! Wie kann ich Klara befreien! Nächtelang habe ich mein Gehirn mit diesem einen Gedanken zermartert! Endlich kam mir die Erleuchtung: ein Gnadengesuch an den Großherzog! Erste Bedingung war natürlich, daß das Gnadengesuch dem Justizminister nicht in die Hände geriet. Denn der Justizminister hat für alles, was nicht gleich Räuber und Mörder ist, nicht das geringste Verständnis. (345-346)

Die Rede des Gefängnisdirektors bei Klaras Entlassung stellt den Gipfel der Ironie dar. Es ist die höchste Verspottung, unbewusster Spott durch Unkenntnis der Lage aus dem Munde einer dritten uneingeweihten Person erklingen zu lassen. Die Wiederholung dieses Effektes kommt noch einmal am Ende des Dramas vor, aber diesmal aus dem Munde zweier anderen Figuren und zwar Dr. Schwarzkopfs und Klaras Mutter:

Der Gefängnisdirektor: [...] Vor allem aber, mein Fräulein, muss ich Sie zu den aufopfernden treuen Freunden beglückwünschen, die Sie in Herrn Professor und seiner Frau Gemahlin haben! Daß jemand in seinem tiefsten Elend noch auf solche Freunde rechnen darf, das kommt nur äußerst selten bei uns vor. [...] Halten Sie sich nur immer an Ihre Freunde, dann werden Sie in Zukunft vor solchen Kalamitäten gesichert sein. (348-349)

Im dritten Bild mit der sarkastischen Überschrift „Vom Regen in die Traufe“ tritt auf die Szene Josefs Freund Franz Lindekuh, der die Verhältnisse in seinem Haus „nicht länger ruhig mit ansehen kann.“ (356) Er schreibt eine Zeitungsnotiz, durch die Klara in der Öffentlichkeit kompromittiert werden sollte, denn sie lebt weiter nach der Entlassung in Josefs Haus. Als er den Grund ihres Bleibens, nämlich, dass sie das ganze väterliche Erbteil Josef als Darlehen überließ, erfährt, verhindert er die Veröffentlichung der Notiz und bietet Klara seine Hilfe an. Nach Ulrich Hubert kommt dem Literaten Lindekuh eine besondere Funktion zu, da er die „bürgerliche Doppelmoral durchschauen und sich als Außenseiter eine menschliche Position bewahren kann“[108]. Die Behauptungen Josefs über die glückliche Konstellation in seinem Haus und die verständnisvolle Beziehung zwischen ihm und seiner Frau wirken in diesem Kontext paradox, unglaublich und fremd, nicht zuletzt auch auf Grund dessen, dass Klara ein zweites Kind erwartet.

Josef: Allem Anschein nach fürchtest du also doch, daß meine Frau innerlich unter der Tatsache leidet, da Fräulein Hühnerwadel [...] unbehindert in unserem Hause ein und aus geht!

Lindekuh: Offen gestanden, ja!

Josef: Wie kommst du denn aber zu der hirnverrückten Annahme? Meine Frau lebt mit mir in dem glänzendsten Einvernehmen, das sich zwei verheiratete Menschen nur wünschen können! [...] Selbstverständlich zeigte ich ihr [...]deinen Brief sowohl wie die Notiz [...] und fragte sie, was sie mir in der Angelegenheit zu tun rate. Ich frage meine Frau nämlich immer um Rat, wenn ich vor einem wichtigen Entschluß stehe. (357)

---

[108] Hubert, Ulrich. *Musik. Sittengemälde in vier Bildern.* In: Kindlers Neues Literaturlexikon (Vb-Zz). Hg. W. Jens. München: Kindler Verlag, 1992. Bd. 17, S. 469.

Das letzte Bild mit der Überschrift „Der Fluch der Lächerlichkeit“ spielt sich in einem Häuschen auf dem Lande ab. Das Kind, das Klara gegen Josefs Willen zur Welt gebracht hat, stirbt infolge einer Epidemie; Dr. Schwarzkopf kann nur noch den Tod konstatieren. Josef und Else Reissner halten in diesem Moment auf der Durchreise „in die Sommerfrische“ bei Klara an, die die Ankunft ihrer Mutter, die von Franz Lindekuh am Bahnhof abgeholt werden soll, jede Weile erwartet.
Die Paradoxa liegen wieder in den Äußerungen Josefs, Schwarzkopfs und zuletzt auch Klaras Mutter, die den Literaten Lindekuh für den Schuldigen hält, wobei der Erste (Josef) im Unterschied zu den übrigen auch die winzigsten Einzelheiten der aktuellen Lage kannte, weil er sie verursacht hatte:

Dr. Schwarzkopf *zu Josef* : Als ich eben noch einen Krankenbesuch im Dorfe machte, lief mir unversehens Franz Lindekuh über den Weg. Er erkannte mich kaum [...]. Er sagte, er müsse rasch jemanden vom Bahnhof abholen.

Josef: Franz Lindekuh hat immer irgend jemanden zur Hand, den er im ungeeignetsten Moment vom Bahnhof abholt! Dieser schadenfrohe Menschenverächter glaubt, wir alle, die wir uns hier auf den Erden in den furchtbarsten Qualen winden, seien von Gott nur dazu geschaffen, um ihm durch unsere Gefühlsäußerungen die Zeit zu vertreiben. [...] Klara, du mußt deiner Mutter mit unerschütterlichem Selbstbewußtsein entgegentreten! Du mußt ihr mit unnahbarem Stolz in die Augen sehen! Dann ist deine Mutter glücklich, dich wiederzuhaben! (370)

Nach der Feststellung des Kindestodes tröstet Dr. Schwarzkopf Klara:

„Sehen Sie, Fräulein Klara, wenn man so liebe und so treue Freunde in dieser Welt sein eigen nennt wie Sie, dann ist es ja unmöglich, daß es einem in Wirklichkeit einmal schlecht geht!“ (371)

Parodistisch schließt Wedekind sein Sittengemälde nach Klaras Zusammenbruch mit der letzten Exklamation aus dem Munde der einzigen menschlichen Gestalt - Franz Lindekuh - ab: „Die kann ein Lied singen!“ (375). Dies spiele laut Irmer auf Gerhart Hauptmanns letztes Wort über „Rose Bernd“ an: „Das Mädel [...], was muß sie gelitten han!“ (IRMER 1975, 160)

Was meiner Behauptung hinsichtlich menschlicher Haltung Franz Lindekuhs anbelangt, bei der ich mich Hubert anschließe, möchte ich unter diesem Aspekt für den vollen zusammenfassenden Vergleich noch die drei Hauptfiguren in Betracht ziehen. Sowohl Klara wie aber auch Else opfern sich so weit, dass sie ihr Moral, ihre

Urteilskraft und ihre Menschlichkeit verlieren. Sie sind beide, jede auf andere Art und Weise, „Leidtragende“ der Gesellschaft, denen „das Recht auf individuelle Selbstbestimmung vorenthalten und ihr Leben zerstört wird.“ (IRMER 1975, 160) In diesem Punkt stehe ich im Widerspruch mit Irmer, der bloß Klara so charakterisiert hatte, obwohl auch Else denselben Wesenszug trägt. Josef hingegen verkörpert mit allen seinen Taten und Worten, mit seinem Handeln und Denken den beiden Frauen gegenüber, unmenschlichen Egoismus.

Das Stück wurde als gesellschaftliche Moritat bezeichnet. Der namhafte Kritiker Herbert Jhering hielt es scharfzüngig für „Bänkelsang in vier Bildern“[109], allerdings Erich Engels Inszenierung[110] im Berliner Schiller-Theater im Jahre 1927 lobte er mit Superlativen und hob die Leistungen der Darstellerinnen weiblicher Hauptfiguren hervor:

„Erich Engels Aufführung von ´Musik´ ist nicht nur eine der besten Wedekind-Inszenierungen, sie gehört zu den wertvollsten Aufführungen, [...]. Wertvoll durch die Art, wie Wedekinds Schauspiel, ohne Umbiegungen und Ausdeutungen, als Dokument seiner Zeit gespielt, [...]. Wertvoll durch die Führung und Abstimmung der Darsteller. [...] Erich Engels Aufführung war Protest durch Tatsächlichkeit, [...]. Unheimlich wirklich und – distanziert. [...] Mathilde Sussin als Else Reißner scheint sich mit jedem Satz selbst zu belügen, sie redet, redet, spricht hin; wie sie sich bewegt, leer und anständig und doch gestört – ausgezeichnet. Maria Koppenhöfer als Klara Hühnerwadel ist prachtvoll. Sie steht immer unter dem Einfluß eines Abwesenden (ihres Lehres Reißner), gelähmt, starr. Sie spricht gläsern, geborsten. [...] Gelähmte Glieder, gelähmte Zunge. Großartig. [...] *Die Klara gehört zu den Rollen, die mit hysterischen Aufschreien,* [...] *zu spielen sind. Maria Koppenhöfer spielt sie aus dem hysterischen Nebengebiet weg und in die Linie der Kunst hinüber*. (276-277)

Wie wurde es in Teplitz inszeniert? Welchen Nachhall hatte dieses Sittenstück ein Jahr zuvor in einem völlig anderen Milieu? Gegenüber dem großstädtischen Milieu der „Goldenen Zwanziger“ mit pulsierendem rauschendem Gesellschaftsleben, mit den meisten Verlagen, Zeitschriften, Theatern und Cafés, dem kulturellen Zentrum Deutschlands, der drittgrößten Stadt der Welt mit 4,3 Millionen Einwohnern, die Talente und „Glücksritter“ aus ganz Europa magisch anzog[111] steht doch ein

---

[109] Jhering, Herbert. *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*. Bd. 1. Berlin: 1961, S. 89.

[110] Die Rezension erschien am 9. 5. 1927 im Berliner Börsen-Courier, Nr. 214. In: Jhering, Herbert. *Theater in Aktion. Kritiken aus drei Jahrzehnten 1913-1933.* Hg. E. Krull, H. Fetting. Berlin: Henschelverlag, 1986, S. 276-277.

[111] Die Informationen zu Berlin sind dem elektronischem Text „Kunst und Kultur 1918-33“ unter http://www.dhm.de/lemo/html/weimar/kunst/index.htm [2009-07-03] entnommen.

kleinstädtischer Kurort, anfangs des 20. Jahrhunderts mit dem Beinamen „Kleines Paris“ versehen, mit beinahe 30.000 Bewohnern, der sich aber langsam an mittlere Schicht und Volksmasse orientieren musste, in dem Maß zu Berlin natürlich nicht vergleichbar. Wie ergriffen die Teplitzer Künstlerinnen ihre Rollen im Vergleich zu Berlin? Die Antworten auf diese und noch weitere Fragen, bringt die Rezension im Teplitz-Schönauer Anzeiger:

„Die Welt Wedekinds zeigt die höchste Steigerung ins Groteske. [...] Seine Kunst ist das Gegenwartsstück, das Sittengemälde. Sitte nach beiden Extremen gemeint. Das Weib ist ihr Exponent im übermächtigen Triebe der Sinne. Daraus fließt seine Sinnlichkeit, wie die ihm angedichtete Sittenlosigkeit aus der Sitte. [...] Das grausige Motiv der vom Gretschenlos wiederholt zerfleischten Mädchenseele fand vollendete Darstellung durch Else Pally. Ihr gehörte dieser Abend, ihr der große Erfolg. [...] Ihre Geste war ein ausdrucksreiches Widerspiegeln persönlicher, beseelter Anteilnahme einer echten Künstlerin an dem seelischen Gehalte ihrer Rolle. Sprachlich entsprechend, *fieberhaft alle Register weiblicher Erregbarkeit durcheilend, war ihre Klara Hühnerwadel ein seltenes Schaustück psychopathischer Ausdrucksfähigkeit*. Es war ihre reifste, ergreifendste Leistung bisher. Erschütterung löste sich in echten Tränen. [...] In Eva Marleen [als Else Reissner] eine prächtig durchgearbeitete Figur, die das Lügengewebe ihrer Ehe mit der eigenen Heuchelei übertünchen will. [...] Die gewollte Flüchtigkeit ihrer Sprache stand in bestem Einklang mit der konventionellen Hohlheit im Gefühlsleben ihres Außenseitertums einer Scheinehe. [...] Die Regie [Hans Schlesingers] war mustergültig, die Szenen bei aller Kraßheit gut abgewogen und in ihrer Bühnenwirkung vorzüglich abgestimmt. Der Erfolg war unbeschreiblich. Ein ergriffenes Publikum sah menschliche Nichtigkeit durch echte Kunst geadelt.“ [112]

Wie an Hand der zwei Rezensionen ersichtlich ist, waren beide Inszenierungen erfolgreich. Die Schauspielkunst der Damen wurde hoch gewürdigt und Regie Engels wie auch Schlesingers und die Bühnenbearbeitung waren mit Hinsicht auf Wedekinds Theaterauffassung abgestimmt und in beiden Fällen als vortrefflich benannt. Die Ansichten der Rezensenten stimmen auch bei der Charakteristik der Innenwelt Else Reissners überein, die sich selbst belügt und auf ihrer Scheinehe um jeden Preis besteht. Die Verkörperung Klaras scheint dagegen den Kritiken nach unterschiedlich zu sein, denn sie wurde in Teplitz mit größerer Betonung auf die Veranschaulichung seelischer Vorgänge und deren mündliche Ausdrucksform gespielt.

Das Stück wurde in den Teplitzer Kammerspielen gegeben und hatte ab der Premiere[113] im Dezember 1926 nur bis zum Ende des Jahres 5 Reprisen. Bis zum

[112] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 288, 11. 12. 1926, S. 15.
[113] Autorinvermerk: Die Uraufführung fand am 10. 12. 1926 statt.

Saisonende wurde noch eine Reprise im Kleinen Saal und eine als geschlossene Vorstellung der kommunistischen Partei im Großen Saal veranstaltete Inszenierung, aufgeführt.

4.2.3 Wedekinds nächstes Sittengemälde „Schloß Wetterstein“

Die Vorliebe der Teplitzer Schauspielleitung für Wedekind, denn es wurden fünf seine Dramen innerhalb zehn Jahren auf hiesiger Theaterszene gegeben, übertroffen worden ist er nur von Arthur Schnitzler mit 10 Werken, schritt weiter zur nächsten Parodie mit dem Titel *„Schloß Wetterstein“*. Sie besteht aus drei Einaktern, die als selbständige Einheiten betrachtet werden können, so dass ein Stationendrama „a la Expressionismus“ entsteht:

„Eine handlungstechnische Kontinuität ist lediglich durch die Präsenz der drei Hauptfiguren gewahrt; [...]. Die Anknüpfung an den Stil der Stationenfolge von Musik ist offenkundig. Statt einer kausaldramaturgischen Durchführung wird eine zyklische Reihung jeweils abgeschlossener Einheiten angestrebt.“[114]

Dieses Stück kann ebenso gut wie *„Musik“* als Sitten-, prägnanter formuliert als parodistisches Familiengemälde bezeichnet werden. Der für Wedekind explosiv wirkende Stoff ist hier wieder vorhanden und dramatisch verfasst – der ewige Kampf zwischen einer Frau und einem Mann auf Leben und Tod. „Leicht“ stilisiert, im Sinne einer extremen Übertreibung, ist dieser Kampf in *„Musik“*. In *„Schloß Wetterstein“* bekommt er immer härtere Konturen und wird mit immer schwereren Waffen geführt und in Lulu-Stücken spitzt er sich bis zu einem undenkbaren Gipfel zu. Während in Lulu-Stücken die Überlegenheit eines Frauenwesens zum Ausdruck kommt, wird das Gegenteil – die Unterwerfung einer Frau – in den zwei Sittengemälden gezeigt. Die Szenen, in denen die psychologische Gewalt des Mannes siegt, sind am mächtigsten in den drei Akten des *„Schloß Wetterstein“* dargestellt.

Im ersten Akt spielt sich ein Dialog zwischen einem Mörder und der Gattin des Ermordeten ab, der um ihre Hand hält. Keine richtige Handlung, sondern Dialog ist

---

[114] Hubert, Ulrich. *Schloss Wetterstein*. In: Kindlers Neues Literaturlexikon (Vb-Zz). Hg. W. Jens. München: Kindler Verlag, 1992. Bd. 17, S. 471.

„das Medium der Handlung [...]. Die Sprache ist hier die Wirklichkeit der handelnden Figuren. Der Mann und die Frau zwingen sich gegenseitig zur Rede.“ (IRMER 1975, 163) Rüdiger von Wetterstein gelangt es durch Intrigen, sich von seiner Frau scheiden zu lassen und gleichzeitig den Gatten der von ihm begehrten Frau Leonore von Gystrow in einem Duell zu erschießen, um sie heiraten zu können. Nicht physisch, sondern psychisch, nicht mit Gefühl, sondern mit Worten gewinnt er Leonore. Die oft unterschätzte gewaltige Macht der Sprache und damit ermöglichte kinderleichte Manipulation eines Menschen ist hier gnadenlos präsentiert:

Rüdiger: Man hatte ihm Briefe geschrieben, in denen widerleglich bewiesen wurde, daß Sie ihn hintergehen.

Leonore: Nein! Nein! [...] Nicht einen Augenblick kann er an mir gezweifelt haben!

Rüdiger: Gezweifelt hat er bis zur Verzweiflung.

Leonore: [...] Das geht wider die Vernunft! [...]

Rüdiger: Die Vernunft ist derjenige Kamerad, der im Ernstfalle immer zuerst Reißaus nimmt. Hätte er den Verdächtigungen kaltherzig geglaubt, dann hätte er sie ebenso kaltherzig geprüft. Dann hätte er auf dem einfachsten Wege erkannt, daß die Verdächtigungen falsch waren. Aber seine Liebe zu Ihnen machte es ihm ganz unmöglich, den Verdächtigungen nur einen Augenblick Glauben zu schenken. Ihm blieb nur der ungeheuere Schmerz, sein Lebensglück zertrümmert zu sehen.

Leonore: [...] Und mit diesem Bild vor der Seele ging er in den Kampf, stand der dem Tode gegenüber! [...] Mit einem Fluch auf mich griff er zur Waffe, stürzte mit einem Fluch auf mich in die Knie! Dann ist er nicht einmal ermordet worden! Dann hatte er den Tod gesucht! Und ich bin seine Mörderin! (391-392)[115]

Rüdiger beherrscht brillant die Kunst des Wortes, aber zu Taten, die Opfer seinerseits verlangen würden, ist er unfähig. Auf Leonores letzten vergeblichen Abwehrversuch: „Den Mörder meines Gatten soll ich heiraten?“, nach dem sie sich ihm doch an den Hals wirft, erwidert er: „Den Mann, der bis jetzt die größten Opfer für Sie gebracht hat.“ (395) In der Tat aber haben sich die von ihm gewählten Figuren in seinem Intrigenspiel geopfert: Seine Frau wurde vor Gericht gestellt und die Obsorge ihrer gemeinsamen Kinder wurde dem Ehemann zugesprochen; Leonores Mann kam ums Leben; Leonore verlor ihren geliebten Mann, ihre Tochter Effie den geliebten Vater. Er selbst nichts, er liebte weder seine Frau: „Man liebt sich oder man trennt sich! [...] Wenn ich meine Frau nicht vergöttern kann, dann soll sie

[115] Wedekind, Frank. *Stücke*. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1979.

mir gestohlen werden.“ (395) noch seine Kinder, die er nach dem Gerichtsurteil der Mutter seiner Frau zur Erziehung gab. Rüdiger, wie Irmer trefflich formuliert, „entwürdigt die Frau mehr, als sie je entwürdigt worden ist, und übersteigert alle bisherige Phraseologie. Er wird als großer Verbrecher geliebt [...], weil er es verstanden hat, seine Verbrechen als große Opfertaten glaubhaft zu machen.“[116]

Die Frau ist es, die Opfer bringt. Dies ist die Botschaft des zweiten Aktes. Die wahrhafte Opferwilligkeit und -bereitschaft, die man in *„Musik“* an Klara (und Else) zu spüren bekommt, wird an Leonores Schicksal noch mehr zur Geltung gebracht. Während Klara ein gelähmtes von einem Mann gesteuertes Geschöpf personifiziert, scheinen schon Else, indem sie das nötige Reisegeld besorgte, Freilassungsgesuch Klaras bewirkte, und Leonore doch kämpferischer und handlungsfähiger zu sein. Obwohl sie alle drei dem Mann unterliegen und sich opfern, versuchen Else (wie oben erwähnt) ebenso wie Leonore die entstandenen Situationen zu beeinflussen und die schwierigen Umstände zu ändern oder mindestens zu mildern.

Leonore, die jetzt mit Rüdiger verheiratet ist, will ihn vor drohender Gefängnisstrafe retten, denn er betrog seinen Teilhaber Luckner in der Sache einer Diamantenmine um zwei Millionen. Der listige Kompagnon ließ es aber absichtlich zu, um an Leonore zu kommen. Sie wird zweimal bereit sein, sich zu opfern. Zuerst greift sie nach der Waffe: „Ich bin zum Äußersten bereit! Ich töte mich hier sofort, wenn es dir etwas hilft!“ (408) Was mit Rüdigers Frauenwertschätzung korrespondiert, denn er würdigt am höchsten an einer Frau bzw. seiner Erwählten, dass sie „für den Mann, den sie liebt, in den Tod geht.“ (388) Die zweite Lösung öffnet die tragische Schere noch breiter auseinander. Nach Effies Rat wird sie Luckner ihre Hingabe vortäuschen, sie ahnt jedoch, dass sie in diesem Augenblick von Rüdiger und Effie hintergangen wird. Sie will sich trotz dieser Vermutung zum zweiten Mal opfern und ruft:

„Unmöglich ist es, sich dem Mörder eines geliebten Mannes hinzugeben. Ich gab mich ihm hin. Unmöglich ist es, sich den Besitz eines Mannes durch Selbstvernichtung zu wahren. Ich bin dazu bereit. Aber sich für einen Mann von Grund aus vernichten, der einem vielleicht schon kaum gehört, ... ich bin ja wie mit allen Hunden gehetzt!“ (413)

---

[116] Irmer, Hans-Jochen. *Der Theaterdichter Frank Wedekind*. Berlin: Henschelverlag, 1975, S. 164.

Sie tut es auch. Mit heftigstem Widerwillen spielt sie das heuchlerische Spiel. In einem Moment, in dem Luckner seine fleischliche Sehnsucht nicht mehr ertragen kann, erschießt er sich. Leonore wird danach verhaftet; Rüdigers Freiheit ist gerettet. Die Selbstopferung einer Frau, die von der Männerwelt als natürliches Handeln von einer Frauenseele erwartet wird und für den schönsten Charakterzug des zarten Geschlechts gehalten wird, scheint offensichtlich keine Grenzen haben zu dürfen:

„Ich – ich soll eingesperrt werden? - Rüdiger! Effie! Ist das euer Werk? [...] Mich aufzudrängen, so verarmt ich auch bin, dazu bin ich mir noch zu gut! [...] Liebt euch! [...] Ein Weib, das mein Opfer brachte, ist kein Weib mehr. [...] Ich gehe ins Gefängnis.“ (420-421)

Der letzte Akt ist der Tochter Effie gewidmet. Ihre Lebensphilosophie ist die Liebesstufenleiter eines Freudenmädchens. Sie huldigt dieser sinnlichen Weltanschauung und schweift durch ihr Leben als Edeldirne. Dies erinnert an Lulus Lebensanschauung und kann als Parallele zur Hauptfigur - zur Straßendirne Lulu - im Hauptwerk Wedekinds betrachtet werden. Da bietet sich die Frage nach der Selbstbestimmungsmöglichkeit einer Frau in der damaligen Gesellschaft, die Wedekind immer wieder der Kritik unterzog, denn sie bestand nicht. Beiden Frauenfiguren wurde die Rolle der „Liebeströsterin“ von den Männern nahegelegt. Während Lulu zu solcher Lebensauffassung gleich anfangs direkt und schamlos erzogen wurde, wurde Effie dazu durch ihren eigenen Mann bewegt. Sie brachte damit ihr erstes Opfer und unterlag so der psychologischen Gewalt des Mannes, was auch Effies Schilderung ihres Lebenswegs in der letzten Szene belegt:

Effie: [...] Aber je inniger wir uns liebten, umso grauenvoller wurde die Langweile. Ich warf sein Geld mit übermenschlicher Anstrengung zum Fenster hinaus, nur damit wir beide bei unseren Mahlzeiten etwas zu sprechen hatten. Das genügte nicht. Da legte er mir nahe, ihm untreu zu werden.

Tschamper: Dein Mann hoffte einfach, dich loszuwerden.

Effie: Hätte er das gehofft, ich hätte ihn vergöttert! – Im Gegenteil! Er ermannte sich körperlich an meiner Untreue, [...]. Und nach jeder Untreue liebte er mich umso wahnsinniger. Dadurch wurde meine Verachtung Abscheu, mein Abscheu Empörung. [...] Ich hoffte immer noch, er würde endlich anfangen, mich als ein Scheusal zu hassen. [...] Als alles verschleudert war, erschoß er sich einfach aus Furch vor Armut an meinem Herzen. (449-450)

In ihrer letzten Station - auf dem jetzt zum Hotel umgebauten Schloss Wetterstein - sammelt sie nun um sich eine Männergesellschaft, die die damalige Hofgesellschaft und deren Hofstaat parodiert. Sie bestand und besteht aus einem Leibarzt, der Effie als Versuchskaninchen benutzt, einem Priester, der sie von ihrem letzten Kunden warnt und den Kirchen- mit Prostitutionsdienst auf gleiche Ebene stellt und damit die Käuflichkeit der von Menschen für die Ordnung errichteten Ehe- und Kircheninstitution andeutet: „Wir beide lassen uns extra für das bezahlen, was die Menschenherde zu ihrer Fortpflanzung braucht: ich für den Geist, du für den Fleisch! – Wir beide sind die Erbfeinde der Familie, [...].“ (441), aus einem neuzeitlichen „Alchimisten“, der an einer Bombe arbeitet, einem Schausteller und einem Schatzmeister, der in diesem Fall ein Hotel führt. Der Hotelleiter Kurt Salzmann verwaltet nicht nur die Habe, sondern auch Effies Gut und wird damit zu einem neuzeitlichen Zuhälter. Er schließt einen Kontrakt mit dem Geldmagnaten Tschamper ab, der beim Anblick eines nackten Weiberkörpers Selbstmord begehen möchte. In der Szene mit ihm opfert sich Effie zum letzten Mal, denn statt er nimmt sie Gift zu sich. Die Szene ist mit Lulus Ende teilweise vergleichbar und ebenfalls drastisch, beide verfallen den Lustmördern, aber Effie nimmt sich ihr Leben mit eigener Hand, „überzeugt, nur so den tragischen Widerspruch ihres Daseins lösen zu können“[117] und weist im Unterschied zu Lulu menschliche Züge auf. Unter Tschampers Druck muss sie vom Tod ihres Vaters erzählen und schreiend vor Schmerz und Verzweiflung bekennt sie sich zum Familienwert als dem Allerwichtigsten im Leben, obwohl sie ihn mit ihrer Lebensweise bestreitet:

Effie: Warum sollte mich Vater quälen?

Tschamper: Weil dein Vater ein Ehesträfling war! Weil deine Mutter ihn dazu zwang, dich zu quälen!

Effie: Das tat sie nie! Vater hatte mich geliebt Ich weiß kein böses Wort, das er mir je gesagt hat! Meine Kinderzeit, mein Elternhaus! Allmächtiger Gott, hätte ich das nicht gehabt! Dann war mein ganzes Leben – Irrsinn – Wirrwarr – Widerwärtigkeit! (451)

Alle Männergestalten (Rüdiger, Luckner, Tschamper) drängen der Frau opferbereites Handeln und Denken auf, nutzen ihre psychologische und ökonomische Macht aus, jedoch, wie Irmer schreibt, „allein Tschamper vermag die ganz unmenschliche

[117] Hubert, Ulrich. *Schloss Wetterstein*. In: Kindlers Neues Literaturlexikon (Vb-Zz). Hg. W. Jens. München: Kindler Verlag, 1992. Bd. 17, S. 471.

Opferbereitschaft, die der Frau in der bürgerlichen Männer-Gesellschaft anerzogen ist, völlig auszukosten.“[118]:

Tschamper *vor Effies Leiche*: So leicht wie du ließ sich noch keine freien. – Es ist doch eigentümlich, wieviel Gewalt ein Mann über Leben und Tod des Weibes hat. – Du bist die letzte nicht. (455)

Diese im Kleinen Saal des Teplitzer Stadttheaters aufgeführte Trilogie erzielte hier im Vergleich zu allen vor- und nachherigen Wedekinds Stücken die höchste Anzahl an Reprisen. Sie hatte nach der Premiere[119] insgesamt neun Reprisen, davon sieben im Kleinen und zwei im Großen Saal. Woran könnte es liegen? Es ist vielleicht aus dem Grund, dass sich das unbarmherzige, vom Autor ins Übertriebene und Unerträgliche geführte Ringen zwischen den zwei Geschlechtern, die Gewalt und Macht des Einen über den Anderen und daraus erfolgende Grausamkeit nicht direkt, nicht so naturalistisch vor den Augen abspielen, abgesehen von der allerletzten Szene, sondern sich auf dem Feld der Sprache verwirklichen. Man sieht keinen physischen Kampf, man hört einen Redekampf. Für das damalige Publikum wahrscheinlich eine verträglichere Theaterkost.

Sehr poetisch begann der Rezensent seine Kritik:

„Tief hinab in die Schattengestalten jenseits des wirklichen Seins taucht des kühnen Dichters Griff, mit dem er des Lebens Lust und Leid umspannen will. Wie die Biene mit ihrem Rüssel den Honigseim aufsaugt, [...], so träufelt ihr Stachel gleichzeitig Todesgift in die kleine Wunde, wenn sie gestört und gereizt wird in ihrem Weben.“[120]

Später nannte er das Stück „grausames Schauspiel“ und ohne eine nähere Analyse, denn „es ist schon viel geschrieben und gestritten worden, daß man sich davon losringen darf, das Problem ergründen zu wollen“[121], ging er zur Leistungsbewertung über. Vor allem hob er Regie und die Schauspielkunst der Effie-Darstellerin hervor:

„Karl Ranninger hat gute Regie geführt bildlich und noch mehr der Idee nach. [...] Den überragenden Hauptanteil an diesem genußreichen Abende für jeden, *der echte Bühnenkunst liebt, entfernt sie sich auch noch so weit von Wirklichkeitswerten*, hatte Else Pally mir ihrer Effie. Traditionell begleitet sie der Erfolg bei Wedekinds problematischen Naturen. Neben

[118] Irmer, Hans-Jochen. *Der Theaterdichter Frank Wedekind*. Berlin: Henschelverlag, 1975, S. 166.
[119] Autorinvermerk: Die Uraufführung fand am 25. 6. 1926 statt.
[120] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 147, 26. 6. 1927, S. 15.
[121] Ebenda

der grellen Naturalistik ihrer Klara Hühnerwadel bietet ihr tief beseeltes Spiel als Effie das geeignetste Pendant. Sie gibt der Szene Atem, Leben und Aufriß. Alles in und an ihr strafft sich zu höchstem dramatischem Ausdruck, [...]. Ton und Miene, Geste und Wort schmelzen in der Glut der eifernden Leidenschaftlichkeit zu größtem Können zusammen.“[122]

Dabei unterließ er jedoch eine bissige auf Wedekinds Schaffen gerichtete Bemerkung von einer der wahrhaften Werte entfernten Bühnenkunst nicht. Seine Rezension beendete er aber schon in milderem Ton, „dass trotz des großen Gastspieles in der Oper[123] der Kleine Saal und Wedekind guten Besuch und Erfolg aufwiesen, [und dies] ein Hoffnungsstrahl für die Wiedergeburt der Theaterfreudigkeit und des literarischen Geschmacks unseres Publikums ist.“[124]

4.2.4 Wedekinds Lulu-Stücke – „Erdgeist“ und „Büchse der Pandora“

Bei Wedekinds nächstem Drama griffen die Teplitzer nach dem tragfähigen Werk seiner dramatischen Auseinandersetzung mit der Liebe- und Ehethematik – zu Lulu-Stücken –, um dieser thematischen Linie vielleicht die höchste Krönung zu verleihen. Ich möchte die Stücke trotz der zeitlichen Spannweite von zwei Theatersaisonen 1927/28 und 1928/29 und zweier verschiedenen Direktionen als eine Einheit betrachten. Es handelt sich um die Doppeltragödie *„Der Erdgeist“* und *„Die Büchse der Pandora“*, die getrennt und in einer umgekehrten Reihenfolge im Abstand eines Jahres auf den örtlichen Theaterbrettern inszeniert wurden. Die umgekehrte Reihenfolge ist jedoch erklärbar, weil die Stücke von anderen Direktoren und Schauspielleitern mit unterschiedlicher Geschmacksrichtung aufgeführt worden sind. *„Die Büchse der Pandora“* sah man am 10. 12. 1927 in der Regie Viktor Flamm-Gelderns unter der Direktion Karl Ettingers; der *„Erdgeist“* erblickte das Licht der Teplitzer Theaterwelt am 5. 12. 1928 in der Regie und unter der Direktion des selben Mannes – Fritz Kennemann.

Die Lulu-Stücke stellen meiner Meinung nach im Schaffen des Autors wie auch in der Moderne den Gipfel der rauesten dramatischen Fassung des „Ehe- und

---

[122] Ebenda
[123] Autorinvermerk: Am selben Tag der Aufführung von „Schloß Wetterstein“ wurde im Großen Saal Mascagnis Oper „Cavalleria Rusticana“ mit dem berühmten Heldentenor der Wiener Staatsoper Leo Slezak als Gast gegeben.
[124] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 147, 26. 6. 1927, S. 15.

Liebeskampfes“ auf dem öffentlichen sowie auch intimen Feld, des Konfliktes zwischen der weiblichen und männlichen Welt- und Selbstanschauung und derer Gefühlsleben und Sittlichkeit dar. Die Liebes- und Ehebeziehung in allen ihren Formen werden hier nackt und skrupellos an einer einzigen Frauengestalt namens Lulu präsentiert. Wie auch Karl Kraus in seinem Aufsatz formuliert:

„Alle Typen der Mannheit hat die Herrin der Liebe um sich versammelt, damit sie ihr dienen, indem sie nehmen, was sie zu spenden hat. [Ein Weib], das zur Allzerstörerin wurde, weil es von allen zerstört ward, [...]. So will auch jeder, der die polyandrische Frau will, diese für sich. Solchen Wunsch, nichts weiter, hat man als den Urquell aller Tragödien der Liebe zu betrachten.“[125]

Die Zentralfigur, in der Karl Kraus[126] nach seiner Einleitungsrede zur von ihm veranstalteten Wiener Erstaufführung eine Frau sieht, die „die Männer zu haben glauben, während sie von ihr gehabt werden, [die] Frau, die Jedem eine andere ist. Jedem ein anderes Gesicht zuwendet und darum seltener betrügt und jungfräulicher ist als das Püppchen domestiker Gemütsart, [...]“[127], ist im Unterschied zu den lebendigen, realen Frauentypen Wedekinds in *„Musik“* eine dämonische und utopische Figur. Während Klara eine Jammerfigur ist, eine passive, schwache und lenksame Frau, eine Marionette in den Händen des Mannes verkörpert, die sich ihrer Liebe opfert, stellt Lulu einen drastischen Gegensatz dar. Sie schreitet selbstsicher und gewissenlos durch die Männerwelt, die sie absolut und kaltblütig beherrscht, ohne sich einem Mann zu opfern. Lulu rächt sich an dieser Welt, indem sie der männlichen im Konflikt mit eingelebten bürgerlichen Moralvorstellungen stehenden Sexualität den Spiegel entgegenhält. Wedekind, wie Urs Jenny erwähnt, „zeigt den Menschen als seinen Trieben ausgelieferte Marionette und attackiert so die verkrampft-verlogene Moral der bürgerlichen Welt, die Lulu, amoralisch, durch ihre

---

[125] Kraus, Karl. *Die Büchse der Pandora*. Wien, 9. 6. 1905. http://www.textlog.de/38997.html [2009-07-07]

[126] Karl Kraus – Publizist und Herausgeber der einflussreichen Wiener Kulturzeitschrift „Fackel“ - hat am 29. 5. 1905 die erste Aufführung der „Büchse der Pandora“ in Wien veranstaltet und vorher eine das Stück und dessen Autor erörternde Einleitungrede gehalten. Er hat das Stück bei der Zensur durchgesetzt und dessen Aufführung auch finanziert: „Kraus war es gelungen, das kontroverse Stück in einer künstlerisch anspruchsvollen und, allen äußeren Widerständen zum Trotz, auch finanziell rentablen Inszenierung auf die Bühne zu bringen.“ In: Kraus, K., Wedekind, F., Nottscheid, M. *Karl Kraus – Frank Wedekind. Briefwechsel 1903 bis 1917*. Bd. 5. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 248-249.

[127] Kraus, Karl. *Die Büchse der Pandora*. Wien, 9. 6. 1905. http://www.textlog.de/38997.html [2009-07-07]

sich ungehemmt auslebende ´Natürlichkeit´ zerstört.“[128] Sie geht aber an ihrem triebhaften Handeln auch zu Grunde. Am Schluss bettelt sie ihren vorletzten Kunden, dass er bei ihr bleibt, was schon ihr Ende langsam ankündigt, und vom letzten Kunden – dem Lustmörder Jack – wird sie ermordet. Die im Spiel hin und her vorkommenden gruselig-komischen Momente werden durch ein Letztes symbolisch erhoben, denn statt dass Jack für die gemeinsame Nacht bezahlt, zahlt Lulu. Sie bezahlt mit einem Geldstück und ihrem Leben:

Jack: - Ich habe nur ein Silberstück bei mir.

Lulu: Nun ja, was macht das! Gib es mir nur!

Jack: Du mußt mir aber die Hälfte herausgeben, damit ich morgen früh den Omnibus nehmen kann.

Lulu: Ich habe nichts in der Tasche.

Jack: Sieh nur mal nach! Such deine Taschen durch! – Nun, was ist das? Laß mich`sehen!

Lulu (*hält ihm die Hand hin*): Das ist alles, was ich habe.

Jack: Gib mir das Geldstück!

Lulu: Ich wechsle es morgen früh; dann gebe ich dir die Hälfte!

Jack: Nein, gib mir das ganze.

Lulu (*gibt es ihm*): In Gottes Namen! – Aber nun komm auch! (B, 177-178)[129]

Die in *„Erdgeist“* geschilderte Ausgangsposition Lulus darf in der Hinsicht auf ihre spätere Lebensweise nicht vergessen werden. Das Naturalistische, dass der Mensch von seinem Milieu geprägt wird, dass er als Produkt seiner Umwelt definiert wird, ist von Wedekind an ihrem Anfang und Ende klar und deutlich gezeigt. Sie endete in derselben Situation und Position, wo sie anfing: Sie wurde von ihrem angeblichen Vater Schigolch zur Dirne erzogen und durch Verhalten eines weiteren Mannes darin bekräftigt. Denn der Chefredakteur Dr. Schön holte sie zwar aus der Gosse, ernährte und schickte zur Schule, danach machte er sie aber zu seiner Geliebte, und als er

---

[128] Jenny, Urs. *Der Erdgeist.* In: Kindlers Neues Literaturlexikon (Vb-Zz). Hg. W. Jens. München: Kindler Verlag, 1992. Bd. 17, S. 462.

[129] Autorinvermerk: Alle Zitate aus der Tragödie „Die Büchse der Pandora“ sind mit der Seitennummer und dem Buchstaben „B“ versehen. Die anderen Zitierungen mit dem Buchstaben „E“ und ebenso mit der Seitennummer sind dem „Erdgeist“ zuzuordnen. Beide Stücke in: Wedekind, Frank. *Lulu*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2008.

selber anständig heiraten wollte, verheiratete er sie mit dem alten Medizinalrat Dr. Goll, dem ein nächster folgte. Sie wurde verkuppelt, verkauft und wie Ware behandelt.

Die Männer – Dr. Goll, der Maler Schwarz, Dr. Schön und sein Sohn Alwa – betrachten sie als Objekt, in Wirklichkeit verfallen sie jedoch der „femme fatale“ und werden von ihr als Objekt genommen und genutzt: Im letzten Aufzug in *„Erdgeist“* (ad 1) sowohl auch im ersten Aufzug der *„Büchse der Pandora“* (ad 2), als Lulu von dem Sohn Alwa ihres von ihr erschossenen Gatten und der treuen lesbischen Opferseele Geschwitz aus dem Gefängnis befreit wurde, spielt sich die gleiche „Liebesszene“ zwischen Lulu und Alwa ab, in der sie den Liebesschwur Alwas durch morbide Bemerkungen unterbricht. Während es sich im ersten Fall um einen spöttischen dekadenten Scherz handelt, im zweiten geht es um nackte brutale Wahrheit:

1)
Alwa: Liebst du mich - [...]?

Lulu: Ich? – Keine Seele.

Alwa: Ich liebe dich. (*Birgt seinen Kopf in ihrem Schoß.*)

Lulu (*beide Hände in seinen Locken*). – **Ich habe deine Mutter vergiftet** ... (E, 86-87)

2)
Alwa: Komm, süßes Herz!

Lulu (in dem Tone, in dem man ein unartiges Kind beruhigt): Ruhig; **ich habe deinen Vater erschossen**.

Alwa: Deswegen liebe ich dich nicht weniger. Einen Kuß! (B, 128)

Das weitere ebenfalls schockierende Geständnis Alwas geht diesem Gespräch voraus:

„Die Frau hat in diesem Zimmer meinen Vater erschossen; trotzdem kann ich in dem Morde wie in der Strafe nichts anderes als ein entsetzliches Unglück sehen, das sie betroffen hat. Ich glaube auch, mein Vater hätte, wäre er mit dem Leben davongekommen, seine Hand nicht vollständig von ihr abgezogen.“ (B, 113)

Lulu treibt ihr erotisches Spiel ohne Liebe immer hastig weiter voran, in dem sie hinter sich männliche Leichen hinterlässt: Ihren ersten um viel älteren Ehemann Dr. Goll, der sie inflagranti mit dem Maler Schwarz ertappt und an Hirnschlag stirbt, den zweiten Ehemann – Schwarz, der sich den Hals durchschneidet, als seine bürgerliche Moralwelt auf Grund der Feststellung von Lulus Dirnenidentität und -lebensweise zusammenbricht und den dritten Ehemann Dr. Schön, den sie eigentlich als den einzigen liebt, aber selber erschießt, als er sie zwingt, sich zu erschießen:

> Lulu (*reißt sich von ihm los, den Revolver niederhaltend, in entschiedenem selbstbewußten Ton*): - Wenn sich die Menschen um meinetwillen umgebracht haben, so setzt das meinen Wert nicht herab. – Du hast so gut gewußt, weswegen du mich zur Frau nimmst, wie ich gewußt habe, weswegen ich dich zum Mann nehme. - Du hattest deine besten Freunde mit mir betrogen, [...]. - Wenn du mir deinen Lebensabend zum Opfer bringst, so hast du meine ganze Jugend dafür gehabt. (E, 90)

Mit einer Gefängnisstrafe für seine Erschießung endet der *„Erdgeist“* und mit der Befreiung Lulus wird ihre vernichtende Laufbahn in der *„Büchse der Pandora“* weiter fortgesetzt. Sie flieht nach Paris und durch ihr luxuriöses Leben ruiniert sie ihre Liebessklaven – Alwa und Gräfin Geschwitz. Weitere Männer fallen ihr zum Opfer bis auch Alwa Schön ums Leben kommt, indem er von ihrem Liebeskunden totgeschlagen wird. Wie bei anderen so auch bei der Leiche Alwas, die auf dem Boden in ihrer letzten Station – in der winzigen Dachstube eines verkäuflichen Straßenmädchens – liegt, ist aus ihrem Mund die Verschmähung des männlichen Elementes, das die Welt in der Zeit des Bürgertums beherrschte, zu hören: „Ich werde doch nicht hier bleiben! - - Wer hält es denn jetzt hier noch aus! - - Lieber hinunter auf die Straße!“ (B, 172)

Wie gewaltig Lulus Aufstieg und Triumph über die Männer in *„Erdgeist“* wirken, so elend sind ihr Niedergang und Tod in der *„Büchse der Pandora“*. Sie dreht die Liebesspirale so unmenschlich hoch, dass sie jede denkbare Grenze der Wirklichkeit und Möglichkeit überschreitet und vielleicht auch deswegen meiner Ansicht nach als Kunstfigur im Sinne der Utopie verstanden werden kann. Sowohl von Irmer als auch von Florack wird Lulu als Kunstfigur interpretiert, wobei ich mich eher der Auslegung des Ersten anschließe. Irmer beschreibt sie „als rätselhaftes Wesen, das nicht von dieser Welt ist, [...]. Das Utopische ist das in der wirklichen Welt als Wille und Vorstellung Treibende, das Wünschbare in künstlerischer Gestalt. Es ist darum

etwas Künstliches, welches nicht mit dem Wirklichen verwechselt werden darf.“[130] Ruth Florack bezeichnet sie als „Kunstfigur aus heterogenen Rollen“, wobei sie hinzufügt:

„Ex negativo erinnert Wedekinds Text an eine Lebensintensität in zweckfreier und augenblickserfüllter sinnlicher Begegnung. Die Kunstfigur Lulu ist das Negativ solch einer Utopie, nicht deren Verkörperung – [...]. In der Monstretragödie ist also keineswegs ein Gegensatz zwischen freier Sexualität und bürgerlichen Verhältnissen gestaltet, sondern die Opposition zwischen verdinglichter Sexualität und einem Anspruch auf Sinnlichkeit in einem umfassenden Verständnis.“[131]

Das Ansprech- und Aussagepotential der Kunstfigur Lulu – der „Gestalt der Weltfremdheit und Selbstfremdheit“ (IRMER 1975, 137) – könnte somit für die Rezeption des Werkes im Vergleich zu eher naturalistischen Figuren eingeengt werden, was übrigens die Worte im Entwurf aus Wedekinds Notizheften zur Bearbeitung der *„Büchse der Pandora“* auch belegen könnten: „Meine Arbeit richtet sich ihrer Natur nach an einen engbegrenzten Lesekreis. Dem großen Haufen ist sie ein Buch mit sieben Siegeln.“[132] Wenn man die Ansprechmöglichkeit Klaras Figur mit Lulus Gestalt konfrontiert, kann Klara dank der lebensnäheren Darstellung doch mehr die seelische Innenwelt des Publikums anziehen und berühren als der weibliche Dämon. Was die Aussagekraft der beiden Figuren wiederrum betrifft, kann Lulu durch extreme Konturen ihres Sexuallebens und -handelns mehr Kritik der verdorbenen Gesellschaft zum Ausdruck bringen und damit zum Nachdenken bewegen als Klara.

Die Erstaufführung der *„Büchse der Pandora“* in Teplitz fand in der ersten Hälfte des zwölften Monats (1927) im Kleinen Saal statt und bis zum Ende desselben Monats hatte sie noch 4 Reprisen. Danach wurde sie nicht mehr wiederholt, was aber an der Aufführung nicht liegen konnte, wie die nachfolgende Kritik verraten wird. Jedoch wurden doch vom Rezensenten drei Angelegenheiten bemängelt. Erstens ging es um die Reihenfolge, in der die Teile der Doppeltragödie gespielt wurden, denn es wurde der zweite Teil gegeben und der erste Teil *„Erdgeist“* folgte erst nach

---

[130] Irmer, Hans-Jochen. *Der Theaterdichter Frank Wedekind*. Berlin: Henschelverlag, 1975, S. 132.
[131] Florack, Ruth. *Frank Wedekind: Lulu*. In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996. Bd. 1, S. 16.
[132] Im Nachwort in Wedekinds Lulu zitiert. In: Wedekind, Frank. *Lulu*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2008, S. 183.

einer beträchtlichen Pause – nach einem Jahr: „Zum vollen Verstehen der Tiefe der Gedanken gehört noch die aufgefrischte Kenntnis von ´Erdgeist´.“[133] Zweitens weist er auf die Inkonvenienz der letzten blutigen Szene hin, in der Bauchaufschlitzer Jack sowohl Geschwitz als auch Lulu abschlachtet: „So widerlich ist diese Szene, daß sie wirklich nicht auf eine Bühne gehört, die kulturelle, erziehliche Aufgaben zu erfüllen hätte. (Auch in Berlin hat man eben aus dem gleichen Grunde ´Schloß Wetterstein´ abgelehnt.)“[134] Drittens spricht er vom Wirkungspotential Wedekinds Stückes, von der Macht des Wortes, was auf das Künstliche in der Hauptfigur zurückzuführen sein könnte:

„[Frank Wedekind] hat wie keiner die Fähigkeit, sich hinter Worten zu verschanzen, deshalb muten alle seine Stücke nur konstruiert an, denn trotz ihrer naturalistischen Quelle, die ihnen die Vorliebe für das Häßliche, Abscheuliche aufprägte, entfernen sie sich von Wirklichkeitsworten. Aber diese Stücke, die uns heute schon antiquiert vorkommen, werden immer noch gerne aus dem Archivstaub gezogen, denn sie enthalten das, was dem modernen Drama nottut, nicht etwa die Handlung, sondern Rollen.“[135]

Die Rezension enthält dann noch einige Lob- und Tadelworte, die sich auf die Inszenierung und Leistungen einzelner Mitwirkenden beziehen:

„Victor Flamm-Geldern hat sich dieser Tragödie mit liebevollem Eifer angenommen und konsequent restlose Arbeit geleistet. Er blieb in Stil und Sprache nichts schuldig, in den Bühnenbildern hat er natürlich nicht freie Hand, doch es kommt bei dem Grundton des Milieus auch nicht darauf an. Else Pally als Lulu hat mit dieser Leistung noch die Edeldirne Effie und die Tragik ihrer Klara überboten. Traditionell begleitet sie der Erfolg bei Wedekinds Problemfiguren. Sie ist mit Rahel Sanzara wohl die Wedekinddarstellerin von heute. Sie läßt die individualisierten Züge persönlichster Auffassung der an sich uneinheitlichen Partie nie banal wirken. Sie erweckt nicht bloß Abscheu, sondern ihr Atem facht in uns das Mitleid an. Das dämonische, perverse, lüsterne und doch schwache Weib ist ganz ihr Geschöpf. Neben ihr gab es unter den weiblichen Partien noch eine Gestalt, die durch eine virtuos verfeinerte Auffassung in die Sphäre des Mitleids gezogen worden ist. Das war die arme Zwitternatur der Geschwitzt, die uns Lo Bertram meisterhaft brachte. Sprache, Stil, Maske und maßvolles Spiel haben eine Glanzleistung gezeigt, [...]. Am wirkungsvollsten waren die eklen Dirnenszenen des erotischen Reigens des Schlußaktes, wo Willi Frank als Stummer, Willi Kühn effektvoll als Negerprinz, Flamm-Geldern detailreich und sprachlich fein eingestellt den Schweizer Dozenten und Karl Ranninger den Lustmörder mit entsetzlicher Bühnenrealistik darstellte. [...] Die Schlußszene erdrückte alles übrige und ergriffen ging ein volles Haus aus einer Vorstellung, die nach ihrer Gesamteinstellung und besonderen Einzelleistungen mit zu den besten, wenn auch nicht den erhebendsten zählte.“[136]

---

[133] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 288, 12. 12. 1927, S. 4.
[134] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 288, 12. 12. 1927, S. 4.
[135] Ebenda
[136] Ebenda

Im Vergleich zur *„Büchse der Pandora“* fand der *„Erdgeist“* auf den Teplitzer Brettern noch weniger Interesse. Er wurde zwar gleich die nächsten Tage wiederholt, aber es gab, in Zahlen ausgedrückt, nur drei Reprisen. Einige Abschnitte der Kritik könnten uns die Antwort auf die folgende Absenz im Spielprogramm geben. Abgesehen von der unbefriedigenden Leistung der Hauptdarstellerin Else Pally: „Else Pally wurde zwar mit Blumen und Beifall sehr gefeiert, blieb aber weit hinter ihrer gewohnten Tiefe der Charakterkunst zurück“[137], die als Lulu in der vorangehenden Aufführung der *„Büchse der Pandora“* die vollste Anerkennung erntete, erwähnt der Rezensent noch andere Punkte. Er deutet die Änderung der Zeitverhältnisse und damit zusammenhängende, wahrscheinlich überlebte Dringlichkeit der Sexualproblematik an:

„Zügellos, blindwütend geradeaus stürmend und doch nicht geradlinig und konsequent ist seine Idee, die er als Problem sich auswirken läßt. In beiden Stücken des Doppeldramas vertritt jedes seine individuellen Züge, die man freilich heutzutage, wo diese extreme Seite sich stark überlebt hat, oft schon recht banal wirkend empfindet.“[138]

Er greift die nicht-klassischen Merkmale der Dramenfigur Lulu an, was seine schon in der Rezension Sternheims „Hose“ (s. Punkt 4.1.2) festgestellte Neigung für Klassik erneut bestätigt: „Fast Schicksalstragödie ohne Anfang, bloß mit unbeugsamem Ende ist der Liebes- und Lebensweg der Lulu. Die Lebenslinie zeigt keine innere Entwicklung, nur steilen Aufstieg und jähen Abstieg.“[139] Das Schlusswort ist ziemlich subjektiv gehalten, jedoch am meisten erhellt den möglichen Grund der Interesselosigkeit und abneigenden Einstellung des Teplitzer Publikums zu Wedekind: „Merkwürdig, daß man diesen Wedekind so schätzt. Unsere Neuen (wie Kaiser usw.) gefallen mir viel besser. Man ist schon des ewigen Wedekind müde geworden.“[140]

---

[137] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 287, 7. 12. 1928, S. 4
[138] Ebenda
[139] Ebenda
[140] Ebenda

4.3 Georg Kaiser (1878 – 1945)

Die expressionistische Strömung fand auf der Teplitzer Bühne neben Sternheim, Hasenclever oder Wildgans ihren besten Vertreter in Georg Kaiser, denn er war mit seinen vier Werken hier der meistgespielte Expressionist. Es galt nicht nur für Teplitz, sondern auch für einen viel breiteren Theaterkontext wie Manfred Durzak in seiner vergleichenden Studie über Sternheim und Kaiser[141] mit der Bezugnahme auf die Worte Koenigsgartens bekräftigt: „[...] so gilt jedoch im historischen Rückblick auf die expressionistische Literaturbewegung noch immer die Formulierung, daß Kaiser ´einer der meistaufgeführten Dramatiker seiner Epoche´, gewesen ist.“ Zu diesen Superlativen reiht sich noch ein Weiterer, was Kaiser Biograph Wolfgang Paulsen gleich im allerersten Satz seiner Publikation[142] erklingen lässt: „Am 4. Juni 1945 ist der vielleicht größte deutsche Dramatiker der nachnaturalistischen Generation im Exil in der Schweiz gestorben.“

Und wieder bestehen Parallelen, die die Angehörigen einer Richtung, einer Gruppierung, eines Stils nicht bloß deswegen kennzeichnen. Die Lebens- sowie auch Schaffenswege Kaisers und Sternheims weisen gemeinsame Merkmale auf. Beide litten unter psychischer Labilität[143], beide wurden von ihren Ehefrauen finanziell unterstützt, wobei Sternheims Frau Thea ihren Mann auch noch „mit einem offensichtlich überragenden künstlerischen Einfühlungsvermögen in seiner dichterischen Arbeit“ (DURZAK 1978, 45) gefördert hatte, und beide führten ein Bohemiensleben. Beide erhielten nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten

---

[141] Durzak, Manfred. *Das expressionistische Drama. Carl Sternheim – Georg Kaiser.* München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1978, S. 108.

[142] Paulsen, Wolfgang. *Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1960, S. 1.

[143] Autorinvermerk: Von 1898 bis 1901 arbeitete er für die AEG in Buenos Aires. Wegen gesundheitlichen Problemen kehrte er nach Deutschland zurück und verbrachte mehrere Monate in einer Nervenklinik in Berlin - Zehlendorf.

das Publikations- und Aufführungsverbot und verließen Deutschland.[144] Die Schaffenslinie dieser Zeitgenossen ist ebenfalls ähnlich geprägt. Kaiser wie auch Sternheim wurden am Anfang von Wedekind beeinflusst, laut Otto Manns Formulierung:

„In seinen frühen Dramen steht Kaiser in Motiv und Form Wedekind nahe. Wedekind kreist stets um den Menschen, der durch reiche sinnliche Vitalität glücklich sein soll; Kaiser stellt hier Menschen dar, die durch Mangel an körperlicher Wohlgeratenheit unglücklich sind, [...].“[145]

Sternheim folgte Wedekind in der Kritik der bürgerlichen Gesellschaft und im Kampf für deren Veränderung durch den Einzelnen (*„Hose“* versus *„Musik“*). Wie in der *„Hose“*, so auch in der *„Musik“* kamen die zur Änderung vorgesehen Männerfiguren (Theobald – Josef) nicht zur verantwortungsbewussten und konsequenten Umwertung der Lebenssituation und deren Auswirkungen und damit zum Wandel ihrer Handlungs- und Denkweise. Diese Parallele bringt mich auf die Idee, dass beide (Wedekind, Sternheim) die Veränderung nicht erhofften, was auch Anton Kaes in Sternheims Fall bestätigt und als Gegenteil Georg Kaiser in Betracht zieht: „Während Sternheim nicht an die Veränderung (nicht einmal an die Veränderbarkeit) der bürgerlichen Welt glaubt, verkündet Kaiser in seinen Stücken die Hoffnung auf den Neuen Menschen [...].“[146]

In diesem Punkt gehen die Wege der drei Dramatiker auseinander: Wedekind bleibt in seiner Welt der Triebe und bringt keine Lösung, Sternheim scheint in dieser Richtung nicht eindeutig profiliert zu sein und zeigt ebenfalls keinen Ausweg, jedoch Kaiser geht in die Welt des Geistes über und gestaltet ein neues Menschentum als Erlösung und öffnet damit trotz vieler misslungenen Versuche einen Weg. Meine Bemühung, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Schaffen des Männerdreieckes - Kaiser-Sternheim-Wedekind - hier festzulegen und derer Richtigkeit zu bestätigen, kann am besten mit den Worten von Eric Albert Fivian belegt werden:

---

[144] Autorinvermerk: Kaiser floh 1938 über Holland in die Schweiz. Sternheim verließ seine Heimat schon früher: 1930 – Übersiedlung nach Brüssel, Mai bis Juli 1931- letzter Aufenthalt in Deutschland, 1933 – Verbot seiner Bücher und Stücke, 1934 – in London bei Schwester, 1935 – Rückkehr nach Brüssel.

[145] Mann, Otto. *Geschichte des deutschen Dramas*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1969, S. 579.

[146] Autorinvermerk: Wie im historischen Stück „Die Bürger von Calais“, „in dem ein Bürger [Eustache de Sant-Pierre] sich freiwillig für das Wohl einer belagerten Stadt opfert.“ In: Kaes, Anton. *Vom Expressionismus zum Exil.* In: Bahr, Ehrhard (Hg.). Geschichte der deutschen Literatur 3. Tübingen und Basel: Francke Verlag, 1998, S. 273.

„In seinem Kampf gegen die Bürgermoral schlägt Georg Kaiser denselben Weg ein, denn Wedekind und Sternheim gingen. Auch er ´kämpft um das Leben, das allein besteht´: [...]. Er betont ebenfalls das Recht der Sinnlichkeit, des Körpers, neben dem der Geistigkeit. - Und doch wird Kaiser damit nicht zum Satelliten Wedekins oder Sternheims: seine verbrauchten Bürgerfiguren tragen tief innen eine Sehnsucht nach jenem wahren und guten Leben, das sie verscherzten. Sie zeigen Spuren des expressionistischen ´neuen Menschen´.“[147]

Von der übergreifenden thematischen Botschaft her riefen eigentlich alle drei durch die scharfe Kritik nach Veränderung der bestehenden Verhältnisse und strebten insofern nach einem neuen Menschen; sie unterscheiden sich aber im Glauben an eventuelle Fähigkeit, Willen und Mut des Bürgertums, die Welt, Gesellschaft und oder sich selbst ändern zu wollen. Sternheims Theobald sowie auch Wedekinds Josef und seine weiteren Männergestalten (z. B. Rüdiger), denn auf der Männergesellschaft beruht die Last, sind nicht bereit, sich für das wahre, nicht heuchlerische Leben, für die Geburt eines „Neuen Menschen“ zu opfern. Kaisers männliche Figuren sind zu diesem Opfer fähig, auch wenn der Versuch hoffnungslos ist, wie im ersten auf der Teplitzer Bühne aufgeführten Stück *„Nebeneinander“*.

Was die Auswahl Kaisers Werke in Teplitz betrifft, muss darauf aufmerksam gemacht werden, dass sein mittleres Schaffen bevorzugt wurde, das schon mehr in die Zeit und „Schublade“ der Neuen Sachlichkeit hineingehörte. Die hiesige Schauspielleitung, trotz der Zeitspanne von mehreren Jahren und der wechselnden Persönlichkeiten, konzentrierte sich ausschließlich auf seine Volksstücke und Komödien der 20er Jahre. Es wurden der zeitlichen Reihenfolge nach folgende Stücke aufgeführt: *„Nebeneinander“*, *„Kolportage“*, *„Oktobertag“* und *„Papiermühle“*.[148]

Aus welchem Grund die Präferenz der oben genannten Stücke bestand, könnte vielleicht im Laufe der Forschung mit Hilfe der Rezensionen dieser Spiele festgestellt werden. Auch Manfred Wolter im Nachwort zu Georg Kaisers Stücken stellt sich die Frage, was in seiner Zeit „spielbar“ wäre. Seine auf die künstlerische Sicht und Inhalt konzentrierte Betrachtungsweise, der ich mich anschließe, könnte

---

[147] Fivian, Albert Eric. *Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus*. München: Kurt Desch, 1947, S. 276-277.

[148] Autorinvermerk: „Nebeneinander“ (7. 1. 1925), „Kolportage“ (20. 11. 1926), „Oktobertag“ (21. 11. 1928) und „Papiermühle“ (27. 12. 1930).

den Hintergrund der Wahl der in Teplitz gespielten Kaisers Werke wesentlich erläutern. Denn, wie er erwidert, spielbar sind:

„[...] vor allem die Komödien und Tragikomödien Kaisers, zu denen wir auch sein Volksstück ´Nebeneinander´ zählen möchten, [...]. [Denn gerade in denen] ´brodelt´ lediglich der ´Lärm eines kleinen Tages´, ´donnert´ die Katastrophe nur ´im Ausmaß einer Fingerspanne´. Dieses Zurücknehmen der gewaltigen Aufschwünge bedeutet gleichzeitig einen gewaltigen Zuwachs an Realismus. Da werden genau die kleinbürgerlichen Verhältnisse der ´Helden´ abgebildet, Sprachporträts geliefert, sind die Figuren nicht Sprachröhren des Vollkommenen, sondern reden wie wirkliche Menschen, und wenn in diese Verhältnisse die Katastrophe einbricht, kommt sie nicht von irgendwo, sondern liegt in den geschilderten Verhältnissen begründet.“[149]

Daneben abgeleitet aus den allgemeinen Tatsachen kann einfach einer der anderen Gründe sein, dass die überlebte und den technischen und materiellen Aufschwung nehmende Gesellschaft nun in die Zukunft doch optimistisch mit Hoffnung auf besseres Leben hineinblickte und die gräulichen Kriegserlebnisse, Elend und apokalyptische Wahrnehmung der Welt und die damit verbundenen ernsten Lebensfragen jetzt vergessen wollte. Und die Teplitzer Einwohnerschaft war natürlich in dieser Hinsicht keine Ausnahme, sie wollte sich auch erholen, noch abgesehen vom Kurortcharakter dieser Stadt und kulturellen Bedürfnissen der hier weilenden Gäste. Kaisers Schaffen der 20er Jahre wirkt nämlich beträchtlich poetischer und friedlicher als die den tiefsten Boden moralischer Verdorbenheit bissig bis brutal schildernden und davor „schreiend“ warnenden Stimmen Sternheims und vor allem Wedekinds.

4.3.1 Kaisers Volksstück „Nebeneinander“

Kaisers Volksstück *„Nebeneinander“* wurde an der örtlichen Bühne am Anfang des Jahres 1925 uraufgeführt und diese Premiere war nicht nur im Teplitzer, sondern auch im gesamtrepublikanischen Theatergeschehen von größter Bedeutung. Die örtliche Presse behauptete nämlich, dass es sich um Uraufführung für die ganze Tschechoslowakische Republik handelte. Die Aufführung wurde im Großen Saal

[149] Manfred Wolters Nachwort. In: Georg Kaiser. *Stücke*. Hg. Dr. W. Huder. Berlin: Henschelverlag, 1972, S. 576-577.

vom Theaterdirektor Franz Höllering inszeniert und hatte noch drei Reprisen in demselbem Monat und eine im nachfolgenden.

Sowohl an den Autor (s. Punkt 4.3) als auch an dieses Stück knüpfen sich superlativische Äußerungen. Der Kaiser-Autor E. A. Fivian bemerkt, dass Kaisers „unbestimmte Sehnsucht nach Erneuerung *am eindringlichsten* in ´Nebeneinander´“[150] gestaltet wird. Ebenfalls jedoch nur im Sinne des Widerhalls beim Publikum spricht Dagmar Lohmann-Hinrichs in der gegenwärtigen On-line-Literaturkritik in ihrem Aufsatz zum Kaisers 125. Geburtstags von diesem Stück als von einem “seiner *erfolgreichsten* während der Inflationszeit“.[151]

Es behandelt einen scheinbar banalen Zufall in einer Pfandleihe. Der Pfandleiher findet bei der Fleckenentfernung in der Tasche eines beliehenen Fracks einen Abschiedsbrief, dessen Anschrift durch seine ungeschickte Manipulation mit einem Mittel verwischt wird. Der Brief stellt die Antwort eines Mannes namens Niemann, tatsächlich Neumann, dar, auf Drohung eines in ihm verliebten Mädchens - einer gewissen Lu -, Selbstmord zu begehen. Er teilt ihr mit, dass ihre Beziehung zu Ende ist, rät ihr von diesem „törichten“ Entschluss ab und erinnert sie nun als ihr guter Kamerad an ihre gemeinsamen Casino-Abende in einer kleinen Loge rechts. Dieser Vorfall – ein fremder nicht abgeschickter Brief – würde, ich fürchte dies nicht zu behaupten, die damalige genauso wie auch heutige Menschheit gar nicht berühren. Doch Kaiser lässt ihn für die Hauptfigur von höchster Gewichtigkeit erscheinen, um die absolute Gleichgültigkeit der Menschen zueinander zum Ausdruck zu bringen und vor ihr zu warnen. Denn eben die menschliche Lethargie wird zu einer der Wurzeln von späteren folgenschweren Fehlschlägen der Gesellschaft, wie es schon einige Male in menschlicher Historie nachgewiesen wurde. Der Pfandleiher sowie seine Tochter halten den Brief für lebenswichtig, wie es seine Worte bekräftigen, und sie begeben sich auf die Suche nach dem Absender:

„Es muß ein gewaltiger Apparat in Bewegung gesetzt werden, um Niemann zu finden, der seinen Brief von neuem adressiert. Es müssen Depeschen laufen. Ich werde eine Reise

---

[150] Fivian, Albert Eric. *Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus*. München: Kurt Desch, 1947, S. 278.

[151] Lohmann-Hinrichs, Dagmar. *Zwischen expressionistischer Vision und amerikanischer Revue. Georg Kaiser zum 125. Geburtstag*. In: literaturkritik.de, Nr.12. Dezember 2003, 125. Geburtstag Georg Kaiser. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=6641 [2009-07-07]

unternehmen müssen. Die Pfandleihe wird für eine Zeit schließen – Geschäfte ruhn, bis---„ (225-226)[152]
Sie fassen den Beschluss, ins Casino zu gehen, in dem sich das Paar immer traf. Ausgerüstet mit Frack und Mantel aus seiner Pfandleihe erscheint er in der Spielbank. Dort erkennt ein fremder Herr den Mantel als gestohlenes Gut und lässt den Pfandleiher verhaften. Auf Grund des stattgefundenen Missbrauchs von Pfandstücken (Frack, Mantel) wird seine Pfandleihe daraufhin geschlossen und ihm die Konzession genommen. Das damals unglückliche Mädchen Luise ist inzwischen glücklich verheiratet und ihr ehemaliger Geliebter Neumann - ein Weltbummler und Schürzenjäger - auf dem Weg, Generaldirektor einer Filmgesellschaft zu werden.

In den fünf einzelnen Akten laufen immer parallel drei Lebensgeschichten ab. Vor den Augen eines Zuschauers wickeln sich Pfandleihers, Luises und Neumanns Schicksale *nebeneinander* ab. Dies geht auf den Titel des Stückes zurück. Was verbirgt sich eigentlich unter dem lakonischen Titel des Dramas? Einerseits die Form des Dramas - diese Aufbautechnik - könnte dem Stück seinen anonymen förmlichen Titel verleihen. Andererseits könnte es, wie ich es verstehe, einen tieferen Gedanken enthalten, der in der Botschaft dieses Stückes beruht: Die Menschen leben nebeneinander, ohne sich zu berühren, zu bereichern, zu helfen, ohne am Leben, an Sorgen, Wünschen der anderen mindestens kleinen Anteil nehmen zu wollen. Die uneigennützige Opfertat des Pfandleihers stellt somit Herausforderung des Autors an die Gesellschaft dar, aus ihrer egoistischen Teilnahmslosigkeit zu erwachen.

Der Versuch, einen fremden Menschen zu retten, ist aus der Sicht des Pfandleihers leider vergeblich und zum Scheitern verurteilt. Der Pfandleiher und seine Tochter, die Kaisers „Neue Menschen“ verkörpern, gehen an den Mechanismen und der Passivität der Gesellschaft zu Grunde, denn „wir ´alten Menschen´ leben nicht mehr füreinander, sondern wie Parallelen [...] und wie sie kommen wir nie zusammen.“ (FIVIAN 1947, 96) Der hoffnungslose Apell zur abgehärteten Masse ist am dringendsten beim Verhör des Pfandleihers wegen dem gestohlenen Mantel zu spüren, in dem der Kommissar schon im Begreifen des Falls ist und vom Pfandleiher

[152] Nebeneinander. Volksstück 1923 in 5 Akten. In: Georg Kaiser. *Stücke*. Hg. Dr. W. Huder. Berlin: Henschelverlag, 1972, S. 211-272.

zur Veröffentlichung des Briefes im ganzen Land und Benachrichtigung aller Behörden aufgefordert wird:

Pfandleiher: --Sie haben mich mißverstanden. Ich melde einen Mord! Das geht sie an! [...] Ich balge mich in diesen Fastnachtsfrack, [...] - ich fresse den Hohn von Ballgecken, der mich begeifert [...] - ich wache in stieren Nächten [...] - ich lebe nur noch, um dem Schicksal des Nächsten zu leben! – Mich schoflen Trödler packte es – sind Sie nicht vom gleichen Fleisch und Blut? Ermangelt es also des allgemeinen Interesses?! [...] Sie dürfen mich doch nicht wider meinen Willen zum Mörder machen. Und in zweiter Linie den vergeßlichen Niemann.

Kommissar *kramt in der Schublade*.

Pfandleiher: Es wird Himmel und Hölle in Bewegung gesetzt um einen gestohlenen Teppich – um ein Fahrrad – tausend Telephone schnurren: [...]. Hier schreit ein fieberndes Wesen nach Hilfe aus Not und Tod -- Sie kramen den Schreibtisch um - [...].

Pfandleiher *zu Tochter*: [...] Eins stimmte: - man muß schon irrsinnig sein, um für die Qualen andrer Verständnis zu haben. [...] Tochter *nimmt den Brief. Mit Pfandleiher ab.*

Kommissar: Wir sind hier abgehärtet, [...]. Ein dickes Fell brauchen wir von der Polizei! (258)

Georg Kaiser zeigt den Weg zur Verbesserung dieser Welt durch die Wohltat eines Einzelnen, glaubt zwar an seinen „Neuen Menschen“, doch scheint sein früherer Optimismus und Hoffnung auf Veränderung der Verhältnisse durch einen bedrohlichen Schatten erschüttert zu werden. Denn er lässt den Pfandleiher, weil er nicht mehr in seine Welt zurückfinden kann, mit seiner Tochter Selbstmord begehen. Er, durch die Suche nach Lu zu sich und wahren Lebenswerten erweckt, will in der zur Menschlichkeit blinden und zu diesen Werten „tauben“ Gesellschaft nicht mehr leben: „Ich vernahm die Stimme meines Nächsten – vor der sich die andern verschlossen – ich hörte sie! Mir heilte sich die Taubheit – ich konnte mit beiden Ohren horchen! – Soll ich sie mir wieder verschütten lassen im weiteren Leben?“ (268)

Der Selbstmord ist aber in diesem Fall kein Opfertod für das allgemeine Wohl, für die bessere Zukunft wie des Bürgers von Calais. Es ist eher eine Art der Flucht vor der Gesellschaft - der Flucht „vor dem Wirklichen, hervorgerufen durch eine negative Reaktion des Dichters auf eine Umwelt, der er sich nicht mehr anzupassen weiß.“ (PAULSEN 1960, 60)

Dieser Schatten - das finstere Zeichen - im Kaisers Schaffen, dass die Hauptfigur jetzt in ihrer Menschlichkeit und Unbedingtheit, die siegen soll, scheitert, weist, wie oben gesagt, auf eine gewisse in eher pessimistische Richtung rückende Einstellung des Dichters zu Veränderbarkeit der Menschheit und wie Otto Mann noch dazu hinzufügt: „Das älteste tragische Motiv tritt wieder hervor, daß der Mensch, als der schlechthin Bedingte, das Unbedingte nicht erreichen kann; der Wille zum Unbedingten wird wieder zu des Menschen tragischen Hybris.“[153] Ebenso der Teplitzer Rezensent nimmt Kaisers tragisches und pessimistisches Schlussbild wahr und bemerkt eine meiner Meinung nach ähnliche Auffassung dazu:

„Der innere Mensch (Pfandleiher als sein Sprecher) soll, so will es die Zeit, den äußeren Eindrücken nicht passiv gegenüberstehen wie beim Naturalismus, sondern Aktivität bekunden, die seine neue Stellung des Ichs zur Welt ausdrückt. Der Erfolg ist wie der Inhalt im Expressionismus auch hier negativ, daher die Unbefriedigung mit dem tragischen Abschluß als selbstverschuldeter Lohn der Nächstenliebe. (Sein und seiner Tochter selbstgewählter Tod durch Gas). Der Glaube an wahres Glück liegt bei den pessimistischen Expressionisten nicht in sondern hinter dem irdischen Leben.“ [154]

Die Teplitzer Erstaufführung für die Tschechoslowakei von *„Nebeneinander“*, wie der Kritiker in seinem Aufsatz betont, wurde, was Regie, Technik der nebeneinander rollenden Bildern und die Leistung des Hauptdarstellers betrifft, mit lobenden Attributen gekränzt:

„[...] die Regie Dr. Höllering weiß es, was so ein Stück bedeutet, er hat es erfaßt, herausgegriffen mit kühner Hand, den Nörglern am System, die keine moderne Bühne lieben, weil sie eine solche noch nicht kennen, zum Trotz. Sein Erfolg geht durch den Kampf zum Sieg! Mit ihm die Schar der Getreuen. Karl Ranninger als Pfandleiher, der Uebermensch im engbegrenzten Rahmen verantwortlich für fremdes Wohl und Wehe, welch letzteres ihm, ersteres den anderen erwächst. Scharfumrissen in Sprachtakt und Tonfärbung. Michaela Meingast, die liebende Tochter [war] ausdrucksreich und tief in der Sprache. [...] Ein großer, ehrlich verdienter Erfolg eines zielbewußten Systems.“ [155]

4.3.2 Kaisers Komödie „Kolportage“

Dem Erneuerungsdrama *„Nebeneinander“* folgt nach beinahe 2 Jahren auf der Teplitzer Bühne *„Kolportage“* (1926) mit Kaisers Untertitel - Komödie in einem

---

[153] Mann, Otto. *Geschichte des deutschen Dramas*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1969, S. 582.
[154] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 7, 8. 1. 1925, S. 7-8.
[155] Ebenda

Vorspiel und drei Akten nach 20 Jahren, geschrieben zur Förderung der Kinderfürsorge und des zeitgenössischen Theaters. Das Stück hatte Premiere im Kleinen Saal in der Regie Hans Schlesingers, der auch Wedekinds *„Musik“* inszenierte, und gleich den nächsten Tag wurde es wiederholt und zwei Tage nachher noch eine zugleich letzte Reprise gegeben.

Das im selben Jahr wie *„Nebeneinander“* (1923) entstandene Stück unterscheidet sich diametral in Form und Inhalt von dem ernsten ideologischen Appelldrama an Menschenerneuerung. Es handelt sich um „eine ironisch-witzige Persiflage älterer Komödienmotive und Handlungsklischees“[156], sie ist von Wolfgang Paulsen als Beispiel der „skrupellos auf die Bühne gebrachten Reißer“ genannt und der Untertitel ist laut ihm „als Scherz zu nehmen“[157]. Es ist eine amüsante Komödie mit Dramatik, voll von spannenden und komischen Momenten und schneidigem Wortwitz, abgeschlossen mit glücklichem Ende, gleichwohl auch mit ernsteren belehrenden Tönen.

Im kurzen Vorspiel, das als Exposition des Dramas dient, wird der ganze Konflikt offenbart. Karin Bratt, geschiedene Gräfin Stjernenhö, die Tochter eines reichen, inzwischen verstorbenen Holzhändlers bürgerlicher Herkunft, erzählt ihrem aus Amerika gekommenen Onkel Knut Bratt ihr Ehe-Martyrium. Sie, „von der Stunde [ihrer] Geburt an verwöhnt“[158] lebte in Saus und Braus und „wie in jedem Märchen der Graf nicht fehlen darf - so zauberte [ihr] Papa auch diesen ins Haus.“ (276) Der Traum endete aber mit Vaters Tod, der den Charakter und Absichten des tief verschuldeten Grafen im grellen Licht erscheinen ließ. Bei der traurigen Nachricht lachte er; beim Vorlesen des Testaments, laut dem ihr einjähriger Sohn Erick an seinem einundzwanzigsten Geburtstag zum einzigen Erben wird, fluchte er so vernehmbar, sogar „Auch der Notar sah auf!“ (277) Das Scheidungsgericht spricht ihr das Kind zu und der geldbesessene Graf versucht mehrmals das Kind zu rauben, um in den Genuss der Erbschaft zu kommen, bis ihm Karin eines Tages eine Falle bereitet und ein Kind einer zufällig an ihrem Landgut vorbeischleichenden

---

[156] Kindlers Literatur Lexikon. München: Kindler, 1988. Bd. 9, S. 70.
[157] Paulsen, Wolfgang. *Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1960, S. 64 und 160.
[158] Kolportage. Komödie in einem Vorspiel und drei Akten nach 20 Jahren, geschrieben zur Förderung der Kinderfürsorge und des zeitgenössischen Theaters. In: Georg Kaiser. *Stücke*. Hg. Dr. W. Huder. Berlin: Henschelverlag, 1972, S. 275.

Landstreicherin in Kinderwagen unterschiebt. Karin flieht mit ihrem Onkel und dem echten Grafensohn nach Amerika. Der Bettlerin wird für ihr Schweigen jeden Monat ein Betrag überwiesen mit einer Bedingung:

Karin: Nach zwanzig Jahren sollen Sie sich auf Schloß Stjernenhö einfinden und nach ihrem erwachsenen Sohn fragen! Werden Sie es tun?

Bettlerin: Wenn man mir Zutritt läßt über die Hintertreppe!

Karin: Ich werde dafür sorgen! (283)

Die übrigen drei Akte behandeln einen einzigen Tag, den Vorabend vor dem einundzwanzigsten Geburtstag des jungen Grafen Erik. Bei diesem Zeitpunkt stürzen dem falschen Grafensohn, der inzwischen zu einem typischen Vertreter seines Standes von dem Vater erzogen wurde, ein Mädchen der angesehensten Adelsfamilie heiraten und schließlich dank seiner Tante - Erbgräfin Stjernenhö - bei den Königsdragonern eintreten soll, alle diese „Lebenswände“ bis zu den Grundsteinen zusammen. An diesem Tag tauchen schrittweise alle Akteure des Lebenstausches auf dem Schloss Stjernenhö auf: Karin, ihr Sohn Erik Bratt - der echte Graf und die wahre Mutter Frau Appeblom.

Zuerst tiefst erschüttert beim Erfahren seiner bürgerlichen Herkunft mütterlicherseits aus dem Mund des noch vermeintlichen Vaters, „verbirgt [er] den Kopf in die Hände – sein Körper ist von Schluchzen geschüttelt“ (300), scheint er ein präpotenter Adelige zu sein. Jedoch schon bei diesem Gespräch lassen sich der bereits angedeutete Charakter des geldgierigen Grafen und des vermutlich gleich disponierten Sohns ziemlich deutlich voneinander unterscheiden. Denn der Sohn verzichtet mit Unterschreibung eines vom Vater vorgelegten Dokumentes auf sein Erbe, obwohl aber betont werden muss, dass der Hauch anerzogenen Überordnungsbewusstseins hier noch spürbar genug ist:

Erik: Papa -- du -- unbegreiflich --!!

Graf: Geld, Erik, spielte eine Rolle. Ich hatte Freude am Leben – Schulden. Das beeinträchtigte stark den Spaß. Ich mußte Geld schaffen, sonst stürzte Schloß Stjernenhö über meinen Kopf zusammen. Statt dessen habe ich restauriert – und dir eine standesgemäße Erziehung geben können!

Erik: Aber für Geld -- !!

Graf: Für – dein Geld, Erik! – Dein Großvater hatte dich ausschließlich bedacht –

Erik: Sag nicht mein Großvater!

Graf: So sitze ich heute als dein Schuldner vor dir – und kann nicht zahlen!
Erik: Du schuldest mir von diesem Gelde nichts, Papa!

Graf: Es ist verbraucht auf Heller und Pfennig!

Erik: Dann bin ich dir dankbar, daß du dieses Geld aus der Welt geschafft hast. [...]
unterschreibend: Der erste – und letzte Kontakt mit dieser Sippschaft! (300-301)

Zuletzt bei der Aufdeckung der Wahrheit von Karin und ihre gleichzeitige Bestätigung durch die tatsächliche Mutter, brachen seine übrigen Lebenssäulen ganz zusammen, die die Charaktere nicht bloß der beiden Figuren ganz erhellten und überraschende Entwicklungslinie vor allem bei dem jungen Grafen aufwiesen. Der falsche Erick – ursprünglich Acke – nimmt sein Schicksal mit aller Menschenwürde hin, die Verlobte Baronesse Alice stellt sich auf seine Seite. Durch diesen Schritt enterbt, beschließen sie, sich mit den Tatsachen abzufinden und ohne den Segen und finanzielle Unterstützung der entsetzten Eltern nach Amerika auszuwandern. Er, bei dem man keine Menschlichkeit sondern Überheblichkeit und Eigennutz nach Erziehung des Vaters erwartet, entwickelte sich, wie Karin anfangs ironisch nachher aber bewundernswerterweise zum alten Grafen ausspricht, zu einem ehrenhaften, gefühlvollen und edlen Menschen: „Ihre Hilfe, James, war außerordentlich. Nur haben Sie sich und Ihresgleichen gründlich widerlegt. *Nach Acke blickend* Aber dies Ergebnis löscht jeden Schatten aus. Ich danke Ihnen, James, Sie haben ein tüchtiges Stück Arbeit für die Menschheit geleistet.“ (333)

Neben Acke machten noch zwei Frauenfiguren einige Entwicklungsstufen durch: Aus einer leichtsinnigen und verantwortungslosen Frau und Mutter in der Person der Bettlerin wurde binnen den zwanzig Jahren eine pflichtbewusste, anständige und sorgsame Mutter Antje Appeblom: „An die Rente keinen Finger mehr. Die wurde gespart mit Zins – für einen, der mal was vorfinden sollte. Dazu das Klippfischgeschäft – ich habe ein warmes Nest bereitet, in das er [Acke] sich setzen soll.“ (320) Bei der zweiten Gestalt handelt es sich um Erbgräfin Stjernenhö, die zwar solche „gewaltsame“ Verwandlung nicht demonstriert, trotzdem einen gewissen gesunden Fortschritt in der Denkweise ihresgleichen über die Vorbestimmung der

Adelsschicht repräsentiert: „--- Merkwürdig, daß uns den Katechismus der Adelsgeschlechter dieser Acke geschrieben hat. Es muß doch in jedem Proletarier ein Stück von einem Grafen – und in jedem Grafen ein Stück von einem Proletarier stecken.“ (334)

Die einzige Person, an der der Verlauf der Ereignisse keine Eventualität eigener geistigen Weiterentwicklung offenließ und keine Änderung ihrer Denkweise und Lebensansichten hinterließ, war der Vater - Graf James Stjernenhö. Er ist vom Autor ohne jegliche Spur der Verbesserung vom Anfang bis zum Ende unverändert geschildert – ein rücksichtsloser, hinterlistiger, nach Ansehen und Besitztum besessener, in Überzeugung von eigener Wichtigkeit und dem Vorrang seines Geschlechts verharrender Lebemann. Am trefflichsten entfalten sich all diese Züge seines schiefen Charakters in der letzten Szene vor der Abfahrt des jungen Paares zwischen ihm und Acke, als der echte Graf Erik Bratt sein Erbe Acke überlässt:

Graf: Eine Sekunde, junger Mann –

Acke: Ist unsere Rechnung nicht beglichen?

Graf: Sie haben einen Schein unterschrieben, der nicht gilt.

Acke: Sie veranlaßten mich zu Geschenken, über die ich nicht zu verfügen hatte!

Graf: Jetzt verfügen Sie aber!

Acke: Über Alices und meine Zukunft!

Graf: Ich hatte Unkosten –
[...] Hier sind Sie geworden, was Sie jetzt sind! Ich bin der Makler Ihres Glücks. Man bezahlt seine Schulden!

Erik Bratt: Lassen Sie sich gerichtlich von meinem Vater verfolgen.

Acke *zum Grafen*: Ich erwarte Ihre Klage!

Graf *sieht Erik Bratt versteinert an*. (329)

Das Phänomen des Geldes und seine Auswirkungen auf Menschen spielt in der *„Kolportage“* eine bedeutende Rolle. Es werden beide Seiten einer Münze gezeigt, ob schon positiv im Falle der drei jungen Leute, die fähig sind, sich von der Macht des Geldes zu befreien und es für sinnvollere Ziele zu verwenden: Acke will es in gemeinsames Leben mit Alice in Amerika investieren, Alice lässt sich von ihrem

Vater Baron aus Liebe zum Proletariersohn enterben und Erick verzichtet auf sein großväterliches Erbe zu Gunsten des jungen Paares und stellt sich beiden beim Geldwirtschaften im weiten unbekannten Land zur Verfügung, oder auch negativ im Falle des alten Grafen, der sich vom Geld regieren lässt.
Kaiser ist, wie Paulsen schreibt, in seinen Komödien durch dieses Phänomen fasziniert gewesen:

„Es ist erstaunlich mit welcher Beharrlichkeit Kaisersche Komödienfiguren das große Los ziehen, und welche Verwicklungen sich jedesmal ergeben. Das Geld ist eben die moderne Form des Schicksals für Kaiser, unter dem der Mensch steht, [...].“[159]

Denkt man ans Geld in dieser Komödie, kann diese Aussage ruhig auch auf obengenannte Figuren und seine Lebenswege bezogen werden. Es stellt hier die Bewegungskraft dar, die die Schicksale der Beteiligten – Karins Flucht nach Amerika, Eriks Aufwachsen in Amerika, Ackes Aufwachsen auf dem Schloss Stjernenhö, James Entführung des angeblich eigenen Sohns, sein ewiges Kämpfen mit Geldmangel, sinnlose Verschwendung und menschliches Versagen – stark geprägt und oder verändert hatte.

Der Titel *„Kolportage“* spiegelt das Imaginäre und Unwirkliche ab, was unter gewissen Umständen zur Wirklichkeit wird, daran lässt sich die „satirische Grundabsicht des Autors ablesen, die sich gegen die gesellschaftliche Mechanik richtet, die menschliches Leben zur Kolportage herabdrückt.“[160]

Der ausführliche Untertitel „geschrieben zur Förderung der Kinderfürsorge und des zeitgenössischen Theaters“ kann als scherz- und gleichzeitig ernsthafte Anspielung auf die untergeschätzte Bedeutung des Familienhinterhalts für ein Kind empfunden werden. Denn Kaiser lässt auf den ersten Seiten aus Karins Munde, Onkels Hilfsangebot hinsichtlich des Kindesraubs ablehnend, einige Weisheiten erklingen: „Ich hätte mich mit dem Schicksal abgefunden – um Eriks willen: denn bei dem Kampf der Eltern leidet das Kind am meisten – es ist von Jugend an zur Unstetheit verdammt und findet niemals den Halt im Leben mehr!“ (279) In der

---

[159] Paulsen, Wolfgang. *Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1960, S. 13.
[160] Kindlers Literatur Lexikon. München: Kindler, 1988. Bd. 9, S. 70.

Zusammensetzung mit Theater wirkt es jedoch hingegen satirisch; vielleicht befand sich das zeitgenössische Theater in der Rolle eines vernachlässigten Kindes, wenn man bedenkt, dass sich die Kinoproduktion in diesen Jahren immer größerer Beliebtheit erfreute, und sollte nun wie ein Kind behütet und gefördert werden.

Die Einreihung dieser Komödie in den Spielplan des Teplitzer Theaters ist wahrscheinlich auf ihre Leichtigkeit, Romantik und Gefälligkeit zurückzuführen, was mit der Geschmacksrichtung des örtlichen Publikums, das diesmal lebhaftes Interesse für das Stück zeigte, zusammenhängen und durch die hiesige Art der Inszenierung laut der Rezension auch bestätigt werden kann:

„Man hat an verschiedenen Bühnen, die Kaisers Komödie mit Erfolg gespielt haben, stets die besondere, vom Autor selbst verlangte Aufmachung hervorheben gehört. Man pflegt es im Kinostil zu geben, skizzenhaft, szenenmäßig abgehackt, die Hauptmomente ins grellste Rampenlicht gerückt, die wichtigsten Gestalten posierend herausgeschnitten. Dem Titel entsprechend sollte es ein dramatisierter Kolportageroman werden mit seinen Streiflichtern auf die moderne Gesellschaft. Unter dem Viertelhundert an Stücken, die wir seit einigen Jahren von ihm (alljährlich sind es ihrer zwei), besitzen, nimmt gerade ´Kolportage´ einen nicht unwichtigen Platz ein, denn die Komödie steht an der Wende seiner Lebensanschauungen. Zwar haftet es noch stark in den typischen Ausdrucksformen des Expressionismus, wo der Stoff den Autor formt, statt wie sonst umgekehrt, das Typische wird mit Lust behandelt, der Einzelfall interessiert nicht. *Bei uns nun hat Hans Schlesinger als Spielleiter das Stück nicht so, sondern mehr als Gesellschaftskomödie gegeben. Warum? Man kann es verstehen. Nicht, weil seine und unsere Mittel das nicht vermöchten, sondern aus der Erkenntnis, daß unser Publikum die allzu moderne, kinotechnische Auswertung nicht richtig einschätzt und der Bestand der Komödie im Spielplan gefährdet werden könnte.* [...] Das Publikum nahm das Stück mit großem Interesse (auch stofflich) auf, wußte nur mit der Begleitmusik nichts anzufangen. Diese gehört zu anderer Aufmachung, kann hier also wegbleiben, weil sie ihre parodistische Bedeutung verliert und ungewollt komisch wirkt.“[161]

Die Aufführung erreichte, wie der Rezensent im Vorbericht[162] euphorisch schreibt, eine sehr markante Besucherzahl und guten Erfolg:

„Eine reizende Komödie und ein gut durchgearbeitetes Spiel, das ist die Bilanz des gestrigen Abends. Was das beste und erfreulichste an dem großen Erfolg ist, den das Stück bei seiner Premiere zu verzeichnen hatte, war das sehr gut besuchte Haus. Großer Saal ausverkauft, Kleiner Saal nahezu; wir sind wieder voller Fahrt. [...] Darum frisch und frei herausgesagt: „Auf ins Teplitzer Theater!“ [163]

---

[161] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 272, 22. 11. 1926, S. 4.

[162] Autorinvermerk: Einige Rezensionen hatten einen sogenannten Vorbericht – einen kurz gehaltenen informativen Bericht über Bilanz des aufgeführten Stückes, der auf die ausführliche in den nächsten Tagen erschienene Rezension hinwieß.

[163] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 271, 21. 11. 1926, S. 16 (Vorbericht).

4.3.3 Kaisers Schauspiel „Oktobertag“

Die Kaiser-Linie auf der Teplitzer Bühne knüpfte nach der Komödienkost wieder an ein Stück an, wo sich der Kaisersche Mensch in einer besonderen Lebenskonstellation befindet, wo die wirkliche Welt durch die Traumwelt ersetzt wird, wo „die Vorliebe [des Autors] für ungewöhnliche seelische Lagen und Komplikationen zunimmt.“ (MANN 1969, 589)

Sein Mensch ist erneut auf der Flucht vor dieser Welt. Dies spiegelt sich in dem im Jahre 1927 geschriebenen Schauspiel *„Oktobertag“*, das auf hiesigen Theaterbrettern nach einer zweijährigen Pause vom letzten Kaisers Werk erschien. Es wurde im Kleinen Saal Ende November 1928 uraufgeführt, danach folgten drei Reprisen noch im gleichen Monat, eine Reprise am Anfang Dezember und diesmal wurde diese Reihe auch um eine einmalige, fünfte Reprise im Februar nächsten Jahres bereichert, was noch niemals bei den hier behandelten Stücken passierte, denn sie wurden höchstens drei- bis fünfmal binnen zwei Monaten bis zum Ende des Aufführungsjahres gespielt. Die Hand, die die Regie des Stückes führte, war des derzeitigen Theaterdirektors selbst – Fritz Kennemanns, der auch Wedekinds *„Erdgeist“* inszenierte.

Der *„Oktobertag“* behandelt eine Traumvision eines Mädchens, die zur Wirklichkeit wird. Ein junges Mädchen aus einer angesehenen Familie namens Catherine Coste, das bei ihrem Onkel lebt und von seiner Hausdame Frau Jattefaux fromm und züchtig erzogen wird, begegnet zufällig dreimal am selben Tag - am 14. Oktober - einen jungen Offizier. Sie erträumt sich eine Beziehung zu ihm. In den drei Begegnungen glaubt sie Entwicklungsstufen ihrer Liebesbeziehung wahrzunehmen, ohne dass der Leutnant Jean-Marc Marrien sie beachtet. Der Zufall führte sie an drei Stationen zusammen – am Mittag vor dem Juwelierladen, wo sie sich Schmuckstücke anschauten, am Nachmittag in der Kirche, wo sie nebeneinander

knieten und Catherine seinen Namen an der Mütze bemerkte und am Abend in der Oper:

Marrien: Und der verschwenderische Zufall führte uns an diesem Tage ein drittes Mal zusammen – das war in der Oper.
Catherine: In der Opernloge.

Marrien: Wo saß ich?

Catherine: Auf einem der mittleren Sessel an der Brüstung.

Marrien: Und Sie?

Catherine: Im Sessel neben Ihnen. [...]

Catherine: Wenn wir schon die Ringe zusammen betrachtet hatten – und in der Kirche vorm Priester knieten – und abends in der festlichen Oper saßen?

Marrien: Was soll damit bewiesen sein?

Catherine: Daß wir Hochzeit hatten, die mit den Ringen begann – in der Kirche gesegnet wurde – und abends mit der Musik ihr Fest hatte! (80-81)[164]

Der Zufall spielt in diesem Drama eine entscheidende Rolle, er tritt als Auslöser auf, der die Ereignisse in Bewegung setzt, wie es in *„Nebeneinander“* ebenfalls der Fall ist: Per Zufall entdeckt ein Pfandleiher einen Brief, per Zufall wirft er ein Putzmittel direkt auf den Brief um; per zufällige Zugverspätung muss ein junger Offizier auf der Durchreise einen Tag in einer für ihn fremden Stadt verbringen, per Zufall taucht er gerade um gleiche Zeit an den Orten auf, wo sich auch ein junges naives und keusches Mädchen aufhält:

„Ein Tag schneidet ins Leben, der scheinbar wie jeder andre ist. Ein Zug fährt zu spät ab – und zwischen Ankunft und Abfahrt baut ein Blick ins Juwelierfenster – Eintritt in eine Kirche – Besuch der Oper ein Schicksal auf. Ihr Schicksal Catherine – vielleicht auch meins.“ (86)

Der Zufall ist ein besonderes Mittel im Kaisers Schaffen, das eben durch seine Charakteristik eines unstabilen, unvorhersehbaren Elementes auf einen tieferen Aspekt beim Autor deuten kann. In seiner Entität ist er eine unsichtbare aber gewaltige Kraft, die das menschliche Leben auf eine andere Bahn umlenkt, die das

[164] Kaiser, Georg. *Oktobertag. Schauspiel in drei Akten*. Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1928.

Heideggerische *Dasein* aus der Rutine des Lebens herausreißt und für Kaiser nach Eric Albert Fivian von wichtiger Bedeutung ist:

„[...] das Requisit des Zufalls bekommt für Kaiser eine unheimliche Kraft, die Lawinen ins Rollen zu bringen vermag. [...] Er ist überzeugt, daß winzige Dinge ausschlaggebend sind; er erhebt sie zum Symbol. [...] Georg Kaiser ist ein wirklichkeitsferner Grübler. Er sieht nicht die Kausalität der Dinge; darum überläßt er alles dem Zufall. [...] Was Kaiser in seinen Dramen erörtert, sind seine ureigenen Probleme: die Spaltung von Geist und Körper, das Zentaurentum – die Flucht in die Illusion, sie bilden den Schlüssel zum Wesen des Dramatikers.“ [165]

Warum also legt der Autor dem Zufall ein solches Gewicht bei, warum lässt er die Menschenschicksale vom Zufall beherrschen und bestimmen? Es liegt wahrscheinlich daran, dass, wie schon oben interpretiert, der Zufall eine winzige Kleinigkeit anscheinend ohne Kausalität darstellt, die jedoch die Weltmechanismen in Bewegung setzt, ohne klare und direkte Zusammenhänge zwischen dem Auslöser und dem Resultat aufzuweisen. Die Wahrheit und das Weltbild scheinen dann vielleicht keine Kausalität zu haben, obwohl sie tief verborgen sein kann. Kaiser ist voraussichtlich auch nicht bereit sie zu suchen und an sie zu glauben, denn die Wege seiner Figuren werden vom Zufall gebahnt.

Ein Mensch wird in seinen Dramen zwar durch einen Zufall zu seiner Wirklichkeit erweckt, die er aber nach der philosophischen Auffassung der expressionistischen Realitätswahrnehmung als fremd empfindet, will an ihr nicht partizipieren und aus diesem Grund flüchtet entweder in den Tod (Pfandleiher in *„Nebeneinander“*) oder in den Traum wie auch seine Heldin Catherine in *„Oktobertag“*.

Catherine verwechselt die Wirklichkeit mit ihrem ersehnten Wunsch und hält an ihrer Einbildung so fest, dass sie in der Nacht des jeweiligen Tages glaubt, mit dem Leutnant Marrien die „Hochzeitsnacht“ zu erleben. Stattdessen verbrachte sie diese Nacht mit einem an ihrem Zimmer vorbeischleichenden Fleischergesellen des Hauses, der auf dem Weg zu seiner Geliebte - einem Kammermädchen - wie schon vorherige Nächte war und den sie in ihrer emotionellen Benommenheit unter Schleier der Dunkelheit ins Zimmer einzog. Das Resultat: ein Kind. Der Vater: der

[165] Fivian, Albert Eric. *Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus*. München: Kurt Desch, 1947, S. 263-265.

Fleischergeselle. Dies ist die pure Wahrheit. Catherine aber sieht es selbstverständlich als Kind des Leutnants an. Marrien, der von Coste aufgefordert wurde, in seiner Villa zu erscheinen, lehnt die Vaterschaft natürlich ab.

Inzwischen taucht der Fleischergeselle Leguerche beim Onkel auf, enthüllt die Wahrheit und verlangt eine Schweigesumme, um sich einen eigenen Laden einzurichten und seine verschmitzte und in ihrer weiblichen Ehre gekränkte Geliebte, denn sie verfolgte Catherine und fand alles heraus, zu heiraten. Coste eröffnet Marrien die Wahrheit und ist auch bereit, den vereinbarten Geldbetrag zu zahlen, um Besudelung seiner Person und Namens zu verhindern: „Der Fall ist zu kraß. Man würde sich zu köstlich amüsieren – auf Kosten andrer, die ersticken vor Scham. Zu diesen andren zähle ich.“ (71) Kaiser lässt erneut wie in *„Kolportage“* das Phänomen Geld im Spiel erscheinen, auch wenn es in diesem Stück eine kleinere Rolle spielt. Es wird hier die vermeintliche „Allmacht“ des Geldes demonstriert; Geld ermöglicht Befreiung und wird zum Ticket in Freiheit, in eine neue Welt, obwohl es an sich eine solche Macht gar nicht besitzt, sondern sie ihm von den Menschen beigemessen wird: „Zum Wunder erhebt sich die Macht des Geldes – in unserm Fall, Leutnant Marrien. Ein Mensch verschwindet – förmlich vom Erdboden verschluckt – sobald er Geld in den Fingern fühlt. Leguerche ist nie gewesen – Sie leben in befreiter Welt!“ (117)

Marrien, von allen unterrichtet, versucht Catharines Einbildung und Missverstehen der Wahrheit in der Konfrontation zu erhellen:

Marrien: Das ist der Liebhaber jener Nacht, für den ich vorgeschoben wurde. Er hat sich gemeldet. [...] Er will kein Geschrei machen – für Geld schweigen.

Catherine: Ist jemand gekommen – der mich verleumdet?

Marrien: Wenn Wahrheit Verleumdung ist – ist die Verleumdung Person geworden. Leibhaftig und darum unwiderleglich. [...] Soll ich ihn rufen, damit Sie ihn wiedererkennen? Daß die Erinnerungen an jene Nacht lebendig werden – in der Sie Ihren Mann, den Sie am Tag mit allem Pomp und Zeremonien heirateten, auf die scheußlichste Weise betrogen?!

Catherine: Ich habe Sie nicht betrogen!

Marrien: Mich??

Catherine: Sie waren bei mir – und ich empfing von Ihnen unser Kind!

Marrien: Es stiftet sich Verwirrung an, wie Sie reden. Beinahe rechnete ich mit Tatsachen, wo jede Grundlage fehlt. Sie haben mich natürlich nicht betrogen, weil Sie mich nicht betrügen konnten. [...] Wir sind beide ins falsche Geleise geraten [...]. (82-84)

Der felsenfeste Glaube Catherines an ihre Wirklichkeit verursacht aber einen Umbruch im Denken, Fühlen und Wahrnehmen des anfangs rationell gesinnten Leutnants, der sich nun von ihrer Liebe zu ihm beeinflussen lässt, an sie zu glauben beginnt, damit in Catherines Traumwelt hinübertritt und ihre Wahrheit als die einzige richtige legitimiert:

Marrien: Ich wußte nicht, daß Sie mich liebten.

Catherine: Jean-Marc – ich liebte dich von ganzem Herzen.

Marrien: Und ich beginne dich mit aller Kraft zu lieben, Catherine. (86-87)

Der Legitimierung stellt sich aber der Schlächtergeselle im Weg. Weil Marrien die erste Kompensation von Herrn Coste vereitelt und jetzt unter den neuen Umständen die zweite an ihn gerichtete Zahlungsforderung ablehnt, spitzt er seine Erpressung zu. In Leguerches letzter Erpressung, in der Auseinandersetzung zwischen ihm und Marrien, lässt der Autor zum Ausdruck kommen, dass das Geld kein Allheilmittel für menschliche Probleme darstellt:

„Ich will kein Geld! Ich lasse mir nicht abkaufen - [...], was ich mit ihr erlebte. [...] Sie haben die Zeit vertrödelt, jetzt ist es zu spät: jetzt habe ich Catherine erkannt!! [...] Das wird mein Leben: immer hinter euch her. [...] Und wer mich fragt, was mich an euch kettet – dem schwatze ich die Geschichte ins verblüffte Gesicht: mein ist das Kind, das sie füttern – ich machte es ihr in einer unvergleichlichen Nacht [...]!! - - Jetzt fängt die Verfolgung an.“ (128-129)

Das Problem der Bewahrung von Catherines, jetzt auch Marriens Traumwelt und derer Verwandlung in Realität ist nicht durch Geld lösbar, sondern durch eine Gewalttat, die die Existenz dieser Scheinwelt meiner Meinung nach jedoch nicht rechtfertigen und aufrechterhalten kann, eher sie wieder bestreitet. Marrien beseitigt dieses Problem, indem er Leguerche aus der wahren Welt schafft, denn Leguerche verkörpert diese Welt und die letzte Verbindung mit ihr und der ungewollten Wahrheit:

Coste: Was – haben Sie getan?

Marrien: Ich habe ihn ----

Coste: Was – haben Sie damit erreicht?
Marrien: Wenn es Taten gibt, die mit ihrer Furchtbarkeit uns von der Umwelt trennen – so ist dies eine von ihnen. (130-131)

Marriens letzter Satz zu Catherine, der das Drama abschließt und nach dem sie sich küssen, lässt ganze Tragik und Scheitern ihres gemeinsamen Traumlebens ahnen: „Wir können leben." (131)

Neben Zufall und Geld kommt noch ein schon mal erwähnter Faktor hinzu, der eine bedeutende Stelle, sowohl technische von der Dramatisierung des Stoffes als auch künstlerische von der dichterischen Botschaft her, in Kaisers Dramen einnimmt.

Das Missverstehen, das in *„Nebeneinander"* als „Ausdruck eines von Kaiser wohl selbst tief erlebten Versagens im menschlichem Kontakt" (PAULSEN 1960, 44) aufgefasst ist, das sich auf das Duell Mensch zu Mensch und bewusste Ignoranz der Menschen zueinander bezieht, geht hier meines Erachtens aus der soziologischen (menschlichen) Sphäre in eine abstrakte, nicht erfassbare über. In diesem Drama rückt das „Nicht-wissen-wollen"[166] weit hinaus in eine andere Dimension, es verliert die einigermaßen konkrete menschliche Proportion (Mensch zu Mensch in *„Nebeneinander"*) und bekommt ein perzeptives Ausmaß (Mensch zu Wahrheit in *„Oktobertag"*). Das Missverstehen wird bei Kaiser in beiden Werken „zum wesentlichen Träger der dramatischen Handlung. [Es] läßt nämlich nicht nur eine Fülle von dramatischen Verwicklungen zu, es ist auch durchaus fähig, innerste Schichtungen der menschlichen Seele bloßzulegen." (PAULSEN 1960, 44)

Der Transfer von der Ebene des „äußeren" Missverstehens, der persönlichen Differenz in Menscheneinstellungen und –anschauungen zu fremdem Menschenschicksal zur Ebene des „inneren" Missverstehens, denn, wie Paulsen schreibt, „Catherines Mißverstehen liegt, obgleich es an sich – das heißt real

[166] Der Ausdruck „Nicht-wissen-wollen" stammt von Wolfgang Paulsen. In: Paulsen, Wolfgang. *Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1960, S. 44.

genommen – viel unwahrscheinlicher ist, tief in ihrer Natur begründet“[167], enthüllt den Wandel in der Wirklichkeitsperzeption: Ihre Wirklichkeit ist „eine auf dem Boden des notwendigen Mißverstehens beruhende Wirklichkeit“.[168] Die wahre Wirklichkeit wird nicht mehr akzeptiert, man muss sich mit ihr wie im Falle des Pfandleihers nicht auseinandersetzen und Konsequenzen ziehen, sondern man schafft sich eigene Realität und Welt, um bestehen zu können: „Schein ist nun nicht mehr, traumhaft oder tragisch, Illusion, nicht spielerisch mit der Wirklichkeit auswechselbar, sondern Wirklichkeit selbst, [...].“ (PAULSEN 1960, 65) Während der Pfandleiher mit der Wahrheit zu kämpfen und sie zu ändern versucht und dadurch zu einem „Neuen Menschen“ herauswächst, begnügt sich Catherine mit ihrer Wunschwelt und ersetzt im Kopf die Wirklichkeit durch Illusion. Sie gibt sich der Wahrheit nicht preis und geht nicht in die Konfrontation mit ihr wie der Pfandleiher. Sie wird sich nicht zum neuen Menschen entwickeln können, denn sie vermag zwar wie er „die Wirklichkeit nicht mehr zu ertragen“, aber sie wählt im Unterschied zu ihm einen passiven Ausweg und „flieht zu ihren Gedankenschlössern. Denn die Wirklichkeit würde sie als maßlosen Schwächling entlarven.“ (FIVIAN 1947, 129)

Catherine baut sich ein Gedankenschloss auf und reißt noch einen anderen Menschen mit in ihre Scheinwelt, die eigentlich aber erst durch ihn wahr wird: einen Mann – Leutnant Jean-Marc Marrien. Ein Mann steht hier nicht in einer aktiven Rolle eines Subjektes, sondern in der passiven Rolle eines Objektes, obgleich eines den Traum verwirklichendes und handelndes Objektes:

> „[Er] ist der fast zufällige Gegenstand, an dem Catherine sich selbst erfüllt, freilich auch ihre notwendige Ergänzung, an dem sich ihr Dasein erst bewahrheitet, die Scheinform ihrer Wirklichkeit zur Wirklichkeit selbst wird. Im Sieg ihres Scheins über sein bloßes – d. h. ganz normales, geheimnisloses und daher sinnloses – Sein schafft sie für sich beide eine neue Welt, und es ist die Möglichkeit solcher erhöhter Lebensformen, um die es Kaiser [...] wieder geht.“[169]

Die erwähnte Rolleneinteilung kann die Einstellung des Dramatikers zum Verhältnisproblematik der zwei Geschlechter zueinander verraten. In der Beziehung

---

[167] Ebenda, S. 46.
[168] Paulsen, Wolfgang. *Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1960, S. 46.
[169] Ebenda, S. 65.

zwischen einer Frau und einem Mann ist bei Kaiser die Frau das handelnde Subjekt, das der Taten fähig, obwohl sich ein Mann (Pfandleiher, Eustache de Sant-Pierre) auch für seine Lebensanschauung opferbereit zeigt. Sie ist jedoch im Vergleich zu einem Mann fähig, eine höhere, mystische Lebensform für beide (Catherine) zu schaffen. Sie ist fähig, ihrem Liebesgefühl alles zu opfern, für die Liebe einen neuen Lebensraum zu gestalten, wobei ein Mann an der Liebe, ihrer Glaubwürdigkeit und Kraft zweifelt und darin besteht seine Unfähigkeit, Unterordnung in emotionellem Bereich und Tragik: „Nicht er, nur die Frau vermag, Liebe und Glück, vermag einen anderen Menschen im tiefsten menschlichen Erlebnis festzuhalten. Sie ist bei Kaiser das beständige Element im dramatischen Konflikt, [...].“ (PAULSEN 1960, 40)

Das Drama *„Oktobertag“*, das sich nur in einem einzigen Raum abspielte - im großen Salon der Villa des Onkels Coste - und dadurch keine aufwändigen szenischen Bühnenforderungen setzte, wurde in Teplitz als „Vorfeier zum 50. Geburtstag“ des berühmten Dramatikers gegeben. Der Rezensent bereut in seiner Kritik, das Kaisers Werk an hiesiger Bühne so „spärlich gepflegt wird“[170], denn man sah seit Existenz des zweiten Stadttheaters im Jahre 1924 bis zu diesem Zeitpunkt - dem Jahr 1928 - nur zwei seiner Stücke: *„Nebeneinander“* und *„Kolportage“*. Dann widmet er sich Georg Kaiser und setzt fort:

„Kaiser ist erfolgreicher Dramatiker, der nach neuen Ausdrucksformen sucht. Nicht nackte Lebensdarstellung ist sein Ziel, sondern Deutung des Lebens. [...] Spannung ist sein Machtmittel, mit dem er am erfolgreichsten arbeitet. [...] Seine Sprache ist scharf und abgerissen, schwer zu sprechen und dabei leicht zu verstehen. [...] Er hebt gerne Individualität auf, leugnet meist die Schuld, sein Verzicht auf jegliche seelische Beleuchtung läßt Seelenstudien entstehen.“[171]

Die Bewunderung Kaisers Kunst ist aus den Zeilen leicht zu erkennen, trotzdem hat der Kritiker gegen dieses Stück das geringe Ansprechpotential in Bezug auf überlebte und fremdwirkende Elemente und Problemstellungen für heutiges Publikum, wie er es schon mal bei Wedekinds *„Erdgeist“* bemängelte, auszusetzen:

„Die banale Geschichte von der Suche nach dem Vater ist zwar sehr spannend und durchausnicht unnatürlich, aber zu sehr gestützt durch einen unserer Zeit fremden Mystizismus, der sich in ein unechtes Milieu drängt, in dem man ihn nicht glaubt. Die

[170] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 274, 22. 11. 1928, S. 6.
[171] Ebenda

oftmalige Wiederholung der Voraussetzung wirkt zwar suggestiv aber nicht natürlich. Es ist eine zynische Koketterie mit bühnenwirksamer Routine, die sich in grellen Kontrastwirkungen gefällt. [...] Nervenaufpeitschend ist der wüste Kampf ums Dasein, der Naturgewalt und Sitte schändet.“[172]

Doch wurde die Aufführung trotz erwähnter Vorhaltung und noch einem szenisch-technischen Tadel, denn die Spielkräfte senkten aus unbegreiflichen Gründen beim Sprechen die Stimmen, dank Regie- uns Schauspielleistungen mit Erfolg gekrönt:

„Es war ein großer, schöner Bühnenerfolg, hauptsächlich ein Erfolg der durch tadellose Regie gemeisterten Aufführung, die unter Fritz Kennemanns Leitung die denkbar besten Leistungen zeigte. Benno Smytt [Leutnant Marrien] hat eine Idealgestalt geschaffen, die ein solch sensibles Verhalten einer Mädchenknospe begreifen läßt. Es ist sein Erfolg. Liselotte Reger hat die schönsten und frommsten Gestalten übertroffen durch ihre Katherine. Sentimentale von eindeutigster Prägung, voll frommer Mystik und lyrischer Weichheit.“[173]

4.3.4 Kaisers Lustspiel „Papiermühle“

Kaisers Anwesenheit im Spielprogramm wurde wieder erst nach 2 Jahren durch ein nächstes im Jahre 1926 vollendetes Lustspiel - *„Papiermühle“* - besiegelt, das an der hiesigen Bühne als letztes Werk dieses fruchtbaren Dramatikers während des zehnjährigen Bestehens des neuen Teplitzer Stadttheaters (1924-1933) aufgeführt wurde. Wie bei den meisten Werken der modernen Autoren wurde auch die Premiere der *„Papiermühle“* (1930) im Kleinen Saal gegeben, gefolgt dann nur noch von zwei Reprisen. Die Regie leitete Direktor Fritz Kennemann, der sich mit der höchsten Anzahl von Regie-Taten brüsten kann, denn er inszenierte fast die Hälfte aller Theaterstücke der von uns verfolgten dramatischen Linie.[174]

Die letzte Wahl aus Kaisers umfangreichem Schaffen traf in Teplitz auf ein leichteres Stück, das in den Jahren der ausgebrochenen Weltwirtschaftskrise mit allgemeiner Atmosphäre und Bedarf nach der Losmachung von irdischen Lebenssorgen zusammenhängen könnte, denn es erörtert keine ernsthaften Probleme

---

[172] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 274, 22. 11. 1928, S. 6.
[173] Ebenda
[174] Autorinvermerk: Er führte Regie bei Wedekinds „Erdgeist“, Kaisers „Oktobertag“ und „Papiermühle“, Zuckmayers „Schinderhannes“, „Katharina Knie“ und „Hauptmann von Köpenick“ und Brechts „Dreigroschenoper“ einschließlich Schnitzlers Werken („Das weite Land“, „Der einsame Weg“, „Komtesse Mizzi“, „Ruf des Lebens“ und Neueinstudierung von „Anatols Hochzeitsmorgen“ und „Der grüne Kakadu“).

der Gesellschaft und des Individuums. Die *„Papiermühle“* ist eine Art der nach Paulsen benannten „Literaturkomödie“. Die nicht gerade große Ansprüchigkeit dieser Komödie und ihr einfaches Schema könnte auch die wenigen Zeilen in Paulsens Studie über die Perspektiven Kaisers Werkes bestätigen, in denen er konkretisiert, dass das Stück sich aber mit der Literatur- und Dichterproblematik nicht befasst und bezeichnet es als „eine Satire auf den Kritiker, gegen den Kaiser eine lange unbeglichene Rechnung – wie er glaubte – anzumelden hatte.“[175] Paulsens Standpunkt unterstützend, äußerte sich auch der bekannte Theaterkritiker Herbert Jhering, der die Dichterproblematik auch nicht behandelt sieht: „Wer in diesem Lustspiel Aufschlüsse sucht, ein Problem behandelt sehen will, auf psychologische Entdeckungen über das Verhältnis zwischen Kritiker und Dichter ausgeht, kommt nicht auf seine Rechnung.“[176]

Das Stück reiht sich der Komödie *„Kolportage“* an, denn es hat eine packende Handlung, beinhaltet witzige Momente und ist jedoch auf einer einfacheren und dabei pikanten Verwicklung aufgebaut. Der ehrgeizige Literaturkritiker Raymond Duchut arbeitet an einem Buch über den lebendigen Dichter Ernest Ollier, der nun mit seinem letzten Werk - mit einem Liebesstück *„Francesca da Rimini“* - Riesenerfolg feiert. Nicht das Werk, sondern der Erfolg selbst veranlasste ihn zur Verfassung des Buches: „Ich gehe mit Erfolg! Nur so dringt man durch. Das öffnet die Bahn. [...] Was wird man eines Tages noch von dem Dichter Ernest Ollier wissen? Dies allein: daß ich sein erschöpfender Kritiker bin, der unsterblich durch die Jahrtausende fortlebt!“[177]

Er stellt einen überheblichen, von sich überzeugten und durch sein Wichtigkeitsgefühl über seine Berufung eingeschränkten männlichen Prototypen dar, was in seinem Gespräch mit Ollier am besten zum Ausdruck kommt und was eventuell doch die Dichterproblematik bzw. die Problematik der Stellung eines Dichters in der Gesellschaft leicht aufschneidet, obwohl Paulsen wie auch Jhering

---

[175] Paulsen, Wolfgang. *Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1960, S. 81-82.
[176] Jhering, Herbert. *Theater in Aktion. Kritiken aus drei Jahrzehnten 1913-1933*. Hg. E. Krull, H. Fetting. Berlin: Henschelverlag, 1986, S. 281-282.
[177] Kaiser, Georg. *Papiermühle*. Lustspiel in drei Akten. Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1927, S. 39.

dies bestreiten. Ich sehe darin Folgendes: Ein Dichter, Dramatiker, Künstler wird einer egoistischen, materiell gesinnten und auf eigenen Profit und Vorteil orientierten Gesellschaft und Fachkreisen ausgesetzt, was eine Anspielung auf Kaisers Einstellung zu Umwelt und Kritikern, wie oben von Paulsen angedeutet, sein kann:

Duchut: [...] Im Grunde sind Sie mir nur als Anlaß wichtig.
Ollier: Wozu?

Duchut: Zur kritischen Sondierung.

Ollier: Höhere Berufung räumen Sie dem Dichter nicht ein?

Duchut: Es ist die höchste!

Ollier: Mir wanken die Fundamente ----

Duchut: Ihr nehmt euch zu ernst - [...]. Tummelt euch, um uns unsre heroische Langweile zu vertreiben. Damit erfüllt ihr euren Zweck. Schafft eure bunte Welt [...] - versucht immer von neuem den babylonischen Turmbau. An unsre Wolke stößt er nicht. Wir thronen erhaben! – Ich könnte denken: am Abend des sechsten Tages schuf Gott noch schnell den Dichter – aber am siebenten in voller Sonntagsruhe formte er den Kritiker, um ihn als seinen Stellvertreter einzusetzen, während er sich selbst in andre Region verzog, um weitere Sterne zu illuminieren! (78-79)

Seine „Unsterblichkeit“ und Unübertrefflichkeit als Kritiker will Duchut durch die Erforschung Olliers lebendigen Urbildes der Hauptfigur Francesca erreichen, die ihn zum Schreiben des Liebestückes anregte. Mit seiner Frau Francine, der er das Ziel ihrer Reise verschweigt, fährt er an den Entstehungsort des Stückes – in die Stadt Papiermühle. Im gleichbenannten Hotel wird sie von den einzigen vier Stammgästen – Herrn Bertin, Gonon, Piveteau und Decaplain – als dieselbe Dame vom vergangenen Jahr wiedererkannt: „Hier wird das Liebesnest aufgeschlagen – für alle. Zu stiller Lust.“ (45) Diese machen ihr dann Liebesvorschläge per Brief. So schreibt sie ein Telegramm an Ollier, der kommen und ihre Enthüllung als Francesca verhindern soll. Nach seiner Ankunft erklärt sie ihm die ganze kompromittierende Situation und gibt ihm die vier Liebesbriefe. Inzwischen fahndet der nichts ahnende Kritiker weiter und stellt fest, dass Ollier sich in Papiermühle unter falschem Namen zusammen mit seiner Frau Helene eingetragen hatte. So fordert er Ollier im Gespräch auf, die Identität der Frau zu verraten. Ein erregendes Moment für die Zuschauer bringt die unbewusste Antwort Duchuts:

Ollier: Überlassen Sie diese Wühlarbeit der Nachwelt. [...]
Duchut: Ich soll der Nachwelt Lorbeeren schenken, die ich jetzt pflücken kann?! Bei strotzender Vitalität Harakiri üben? [...] Platz für Duchut – mein ist das Spiel – deckt eure Karten auf!! *Fast schreiend.* Wer ist Helene?!!

Ollier: Wollen Sie denn Helene mit ihrem wahren Namen in Ihrem Buch verzeichnen?!

Duchut: Ich werde schreiben, was mir paßt!!
Ollier *haut die Faust auf die Tischplatte*: **So schreiben Sie: Helene ist ----**

Duchut *blickt durchs Fenster*: **Francine!** Francine kommt zurück. Sie geht durch den Garten – ins Hotel. Wollen Sie Francine begrüßen? (81-82)

Die vier liebeslustigen Herren werden von Ollier an Hand ihrer Liebesbriefe, in denen sie sich gegenseitig attackieren, bei offener Konfrontation entlarvt. Nach dieser „Auspeitschung" gehen sie ihrer Rache nach und zwingen den Wirt durch die Schließung des Hotels vom Gemeinderat der Unsittlichkeit wegen, den hiesigen Aufenthalt Olliers und Francines ihrem Mann zu offenbaren. Die falsche Moral der Gesellschaft wird in der Beschwerde der vier „Sittenritter" vom Autor dargelegt:

Vautel: Für den Ruf des Hotels bin ich dem Gemeinderat verantwortlich. *Ich kann mit keiner Vergünstigung rechnen, wenn ich Zustände dulde, die die übrigen Gäste stören*. Darum muß ich auf Räumung des Zimmers bis Abend bestehn!

Duchut: Sie versteifen sich darauf, daß Ihre übrigen Gäste in meiner Frau die Dame aus dem Vorjahr wiedererkennen?

Vautel: Einwandfrei!

Duchut: Dann sollen die Herren hier eine arge Enttäuschung erleben. Es spukt in ihren Köpfen. [...] Bringen Sie die vier Herren herauf - (113)

Duchut lässt sich aber in seinem Glauben nicht erschüttern und so kommt es zur entscheidenden Szene. Ollier bestätigt den Verdacht, indem er gleichzeitig die Ankläger, die Francines Ruf in Frage stellten, durch Androhung eines Pistolenduells zum Widerruf zwingt. Er empfiehlt Duchut die Rettung seines Buches durch die Behauptung, der Dichter habe das fragliche Erlebnis mit seiner eigenen Frau gehabt, und schlägt zu diesem Zweck eine Scheidung Duchuts von Francine vor. Der ruhmsüchtige Kritiker willigt aber erst in die Scheidung ein, nachdem er vom Rücktritt seines Schwiegervaters von dem Ministerposten erfahren hatte. In Duchuts Eigennutz und kaltem Kalkül, wobei man nicht Olliers absolute Uneigennützigkeit zu Francine als Muse seines Erfolgs bestätigen könnte, spiegelt sich die Einstellung

zur Frau als Objekt des Mannes wider, worin sich Kaiser mit Wedekinds und Sternheims Auffassung selten einigt:

Duchut: Ich kann nicht eine Position aufgeben, die mich in der Gesellschaft nachdrücklich bestätigt.

Ollier: Wenn Sie den Minister nicht mehr hinter sich haben?
Duchut: Er ist Minister!

Ollier: Seit gestern nicht mehr. [...] Ihr Schwiegervater wird sich bedanken mit diesen Leuten Politik zu machen. Er verschwindet spurlos aus der Arena!

Duchut: Francine- -: das Ministerium ist gestürzt – wir lassen uns scheiden!! (122)

Kaisers beliebte Phänomene – Geld und Zufall – spielen in diesem Stück im Gegensatz zu den hier aufgeführten Werken eine sehr geringe Rolle: Die Macht des Geldes auf einen Menschen kam hier durch die Erpressung des Wirtes in einer verschleierten Form vom Nachlass bei der Pachthöhe des Hotels zur Rede; der Zufall figuriert bei der Aufdeckung des Entstehungsortes von Olliers erfolgreichstem Werk *„Francesca da Rimini“*, indem Francine selbst durch eine anscheinend harmlose und ihrerseits seitens des Ehemannes uninteressante Frage dazu verhalf:

Ollier: Hast du von Papiermühle erzählt?

Francine: Das Wort habe ich fallen lassen. Was Papiermühlen sind? Er schlägt im Konversationslexikon nach und liest Papiermühle als Ort an der Bahnlinie Paris – Boulogne. Da sank es ihm wie Schuppen von den Augen. Er kombinierte meine seltsame Frage – unsre privaten Unterhaltungen – deinen stets verschwiegenen Aufenthalt des letzten Sommers, aus dem du die Francesca mitbrachtest!

Ollier *lachend*: Wer hätte auch mit dem Konversationslexikon rechnen können! (60)

Während Paulsen diese Komödie zwar in aller Kürze, aber nicht abwertend bewertete, drückte der Teplitzer Rezensent eine ziemlich krasse Enttäuschung dem hohen künstlerischen Niveau der anderen Kaisers Werke gegenüber aus. Er bemängelte die unreife Geschmacksrichtung des Teplitzer Publikums, bei dem, wie es auch heute leider gang und gäbe ist, eher berühmte Namen als der wahre Inhalt und Tiefe des Stückes beim Theaterbesuch entscheidet: „Wenn diese [Komödie] nicht von dem bekannten Expressionisten stammte [...] - so wäre es eben ein Versager geblieben, aber so zollte ein ausverkaufter Saal dem Namen des Autors und

stellenweise der Darstellung einen Achtungserfolg-Beifall.“[178] Er griff die einfache Konzeption der Komödie an: „Die Handlung ist mehr als primitiv, ja beinahe läppisch, es könnte fast französische Schwanktechnik sein“[179], obwohl ich diese nicht ganz bescheinigen möchte dank der spannenden Momente und zahlreichen Wortkomik wie z. B. bei Diskussion der vier „Maulheldgenossen“ gleich im ersten Akt, bei der die Tätigkeit eines der Herren in Afrika bezweifelt wird:

Gonon: Hören Sie mir nicht bereits seit zehn Jahren mit Andacht zu, Herr Piveteau, wenn ich von Afrika erzähle?

Piveteau: Auch die Priester sind nicht in dem Himmel gewesen, von dem sie mit allen Details berichten. (17)

Bei der Beurteilung einzelner Akte behielt der Teplitzer Rezensent weiter seinen scharf kritischen Ton. Den ersten Akt bezeichnete er als „läppisch in der Anlage wie in der Durchführung“ und den Schlussakt als „schwach und gewaltmäßig wie in Schwänken und Possen.“[180] Herbert Jhering ist in seiner Rezension[181] viel barmherziger, aber über den zweiten Akt sind sich die zwei Kritiker – der Teplitzer (ad 1) und Berliner Kritiker (ad 2) – über die zwecklos wiederholte Erklärung der ganzen Peripetie einig:

1) „Der zweite Akt beinhaltet eine witzig auffrisierte Unterhaltung der Hauptpersonen, die ohne besondere Wirkung bleibt, weil man bereits alles weiß.“

2) „Man langweilt sich höchstens einmal: wenn im zweiten Akt zwischen dem Dichter und Francine dialogisch aufgeholt wird, was wir situationsmäßig aus dem ersten Akt schon kennen.“

Wobei Jhering doch preisende Attribute fand wie „entzückendes Kabarett, delikate Kammerrevue oder eine reizende Vorstellung“, lobte der Teplitzer Rezensent nur zum einzigen Male und zwar Kennemanns durch „recht freundliche Bühnenbilder von Richard Zikesch unterstützte“ Regie, sonst nahm er von seiner tadelnden Haltung nicht den kleinsten Abstand und fasste seine Abhandlung mit folgenden Bemerkungen zusammen:

---

[178] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 303, 29. 12. 1930, S. 2.
[179] Ebenda
[180] Ebenda
[181] Die Rezension erschien in Berliner Börsen-Courier, Nr. 248, 30. 5. 1927.

„Man kann dem Entdecker dieser Komödie als Repertoirstück unserer Bühne keinen Dank sagen. [...] Das Publikum wußte nach dem ersten Akte zwar schon Bescheid um die mehr als durchsichtige Handlung, aber sonst nichts mit dieser anzufangen. [...] Die Theaterleitung, die mit peinlicher Sorgfalt textlich und dialogisch diese Komödie einstudiert hatte, scheint ihr von Anfang an keine Feiertagszugkraft zugemessen zu haben, denn sie erscheint erst am Ende einer Woche wieder im Spielplan.“[182]

Damit endet Georg Kaisers Ära auf der Teplitzer Bühne und ebenfalls der Expressionismus in deutscher Ausdrucksform und es bricht erst richtig mit Carl Zuckmayer eine andere literarische Bewegung - sog. Neue Sachlichkeit - aus.

Georg Kaiser - der poetische Dramatiker der Weimarer Republik - brachte einen Wendepunkt in der Darstellung der Frauengestalten, denn die Frauen sind für ihn das stärkere und nicht das unterdrückte Wesen bei den zwei Geschlechtern, die die Ereignisse durch ihre emotionelle Überlegenheit in Bewegung im Unterschied zu einem Mann setzten können. Dies zeigt sowohl die handelnde, ihren Sohn schützende Karin in *„Kolportage“*, die ihren Traum konsequent durchsetzende Catherine in *„Oktobertag“* als auch die anfangs ein Bisschen passive doch schließlich ihre Liebe folgende Francine in *„Papiermühle“*. Die Frau ist in Kaisers Werk „die Handelnde und damit das Schicksal Herausfordernde. Sie ist erstaunlicher Taten fähig, die sie mit einer fast spielerischen Sicherheit auszuführen vermag [...].“ (PAULSEN 1960, 43) Bis jetzt wurde die Frau sowohl bei Wedekind (Klara in *„Musik“*, Leonore in *„Schloß Wetterstein“* und zuletzt auch Lulu selbst) als auch bei Sternheim (Luise in *„Hose“*) als ein im Endeffekt manipuliertes von einem Mann abhängiges Geschöpf mit tragischem Ende dargestellt.

Der Wandel in der Wahrnehmung und Schätzung der Frauenwelt ist deshalb im Spiegel der hier verfolgten dramatischen Linie deutlich zu spüren und geht von einer passiven und opfernden bis sich selbstopfernden Frauenfigur (Wedekind, Sternheim) über eine aktive und handelnde (Kaiser) zu einem ungebrochenen und tapferen Frauentyp (Zuckmayer) über. An diesem literarischen Wandel lässt sich die Entwicklung der Frauenstellung und die damit verbundene Problematik ihrer Selbstwahrnehmung, -achtung und -vertrauens in einer Männergesellschaft demonstrieren und der wesentliche Fortschritt erkennen, dass sie nicht als Objekt,

[182] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 303, 29. 12. 1930, S. 2.

sondern langsam als Subjekt verstanden wird. Das Ende Kaisers Vorherrschen im Teplitzer Theaterprogramm bedeutete aus diesem Grund einen neuen Anfang und weitere Verschiebung in der Frauendarstellung. Zu Wort meldete sich nämlich der „sachliche“ Zuckmayer, der die Frauen als selbstbewusste, tatkräftige, rationelle sowie auch emotionelle Handelnde erscheinen ließ.

4.4 Carl Zuckmayer (1896 – 1977)

Wenn man Zuckmayers Lebenslinie betrachtet, unterscheidet sie sich logischerweise schon nur durch fast einen zwanzigjährigen Altersunterschied von Sternheim (1878-1942) und Kaiser (1878-1945), ganz abgesehen von mehr als einem Generationsunterschied zu Wedekind (1869-1918), und ergibt natürlich ein anderes Lebensbild, das auf den Autor Einfluss ausübte und demzufolge einen anderen literarischen Weg zeigte.

Doch trotz der unterschiedlichen Zeit könnte man einige Lebensabschnitte und Verhaltensmuster in ähnlichen Lebenssituationen vergleichen. Carl Zuckmayer hatte im Gegensatz zu den um 18 Jahre älteren Dramatikern eine behagliche und glückliche, seiner Schilderung nach[183], fühle ich mich gezwungen zu behaupten, lyrische Kindheit verlebt:

„Ich weiß, daß ich mit dem folgenden Satz gegen alle literarische Konvention verstoße, daß ich mich dem Verdacht der Schönfärberei, [...] aussetze, aber ich sage es doch: ich habe eine glückliche Kindheit gehabt. [...] Dabei habe ich nichts von den Ängsten und Nöten, dem Kummer und der Bedrängnis, dem Erfahren des Unrechts und Empörung, [...] vergessen. [...] Und wenn ich von Glück spreche, so meine ich auch die Trauer, [...]. Wer kann jemals noch in seinem Leben so leidenschaftlich, so untröstlich, so vereinsamt und hoffnungslos trauern wie ein Knabe, dem ein Vogel stirbt, [...]?“ (117)

Sternheims Kindheit war geprägt durch eine wenig herzliche Beziehung zum Vater[184], dagegen bedeutete die Mutter für ihn „die bestimmende Kraft, de[n] Halt, den der körperlich zarte, sensible, nervenanfällige Junge, suchte“, denn seine Mutter „liebte und bewunderte, im Gegensatz zu ihrem Mann, ihren Ältesten vorbehaltlos.“[185] Die Nervenstabilität Sternheims, bei ihm handelte es sich um mehrere Aufenthalte in einer Nervenklinik, war ziemlich geschwächt. In Kaisers Kindheit sah die Familiensituation eher umgekehrt aus, was seine Beziehung zu den zwei Elternteilen anbelangt: „Als fünfter Sohn eines Magdeburger Kaufmanns wächst er in gutbürgerlicher Umgebung auf. Das Verhältnis zum Vater scheint

---

[183] Zuckmayer, Carl. *Als wär`s ein Stück von mir*. Erinnerungen. Hamburg: Fischer, 1969.
[184] „Die gegenseitige kritische Haltung, die Vater und Sohn schon früh entwickelten, eskalierte angesichts der vom Sohn vehement vertretenen Berufsabsichten. Die Gegensätze zwischen beiden verminderten sich auch im Abstand eines weiteren Jahrzehnts nicht; *so lieb ich meinen Vater hab [...] wir haben zu wenig gemeinsames [...].*“ In: Linke, Manfred. *Carl Sternheim*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1979, S. 19.
[185] Ebenda

unproblematisch, dagegen das zur emotional erregbaren Mutter schwierig."[186] Die psychische Konstitution ließ nach der Malaria-Erkrankung und folgenden Behandlung in einer Nervenklinik wie bei Sternheim auch übrig zu wünschen. Während das Seelenleben der beiden belastet wurde, scheint Zuckmayers Leben von dieser schweren Last verschont geblieben zu sein, was sich auch in seinem Werk widerspiegeln müsste, denn z. B. Kaiser setzte oft seine Figuren in ungewöhnliche Seelenslagen ein.

Beiden – Sternheim und Kaiser, obwohl sie sich den Militärbehörden zur Verfügung stellten, blieben die Weltkriegserfahrungen, die jeden Menschen tief beeinflussen, erspart, denn Sternheim wurde als untauglich[187] und Kaiser aus Krankheitsgründen zurückgestellt; Zuckmayer hatte sich freiwillig zum Kriegsdienst gemeldet und erhielt mehrere Tapferkeitsmedaillen.[188]

Was finanzielle Unabhängigkeit betrifft, erlangten sie beide - Sternheim und Kaiser - durch Heirat mit wohlhabenden Frauen[189] und doch trotz Tantiemen reichten die finanziellen Mittel nicht aus, denn beide führten ein aufwändiges Leben. Zuckmayer hingegen erreichte die materielle Unabhängigkeit mit seinem ersten erfolgreichen Theaterstück *„Der fröhliche Weinberg"* und den daraus resultierenden Einnahmen (1926) und begann die Existenz mit seinen weiteren Arbeiten zu sichern und „avanciert[e] schließlich zu einem der bestverdienenden deutschen Autoren der Weimarer Republik." [190]

Im Gegensatz zu den übrigen Dramatikern einschließlich Wedekind begleiteten Zuckmayers Schaffen keine Verbotsskandale, obwohl der erste Theatererfolg - das obengenannte Lustspiel - im Laufe eines Jahres „auf 63 Theaterskandale brachte." [191] Diese, wie Zuckmayer in seinem Erinnerungsbuch weiter schrieb, „wurden […]

---

[186] Lohmann-Hinrichs, Dagmar. Zwischen expressionistischer Vision und amerikanischer Revue. Georg Kaiser zum 125. Geburtstag. In: literaturkritik.de, Nr. 12. Dezember 2003, 125. Geburtstag Georg Kaiser. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=6641 [2009-07-07]
[187] Linke, Manfred. *Carl Sternheim*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1979, S. 156.
[188] Aus Zuckmayers Biografie, zusammengestellt von Dr. Susanne Buchinger, S. 1. http://www.carl-zuckmayer.de/biografie [2009-19-06]
[189] Autorinvermerk: 1908 heiratete Kaiser reiche Kaufmannstochter Margarethe Habenicht; 1907 heiratete Sternheim zum zweiten Mal wohlhabende Thea Löwenstein.
[190] Ebenda, S. 2.
[191] Zuckmayer, Carl. *Als wär`s ein Stück von mir*. Erinnerungen. Hamburg: Fischer, 1969, S. 349-350.

genau registriert, da jeder einzelne die Aufführungsziffern und die Auflagen des Buchs erhöhte.“[192] Von Nationalsozialisten über Studenten zu Weinhändlern wurde gegen dieses Stück protestiert. Kein anderes Stück wurde so angegriffen.

Das im Jahre 1933 erfolgte Aufführungs- und Publikationsverbot und die Emigrationserfahrung und Exilleben verbinden jedoch alle drei Schriftsteller. Das Jahr 1938 war für Kaiser und Zuckmayer im Zeichen der Flucht in die Schweiz; Sternheim übersiedelte schon früher nach Belgien. In der Schweiz wurden die beiden sogar unter wohlwollender Obhut des gleichen Gönners aus dem Schriftstellerkreis im Gegensatz zu Argwöhn und Obstruktionen der dortigen Verwaltungskreise, wie Zuckmayer bereut, freundlich aufgenommen:

„Ich werde nicht vergessen, wie ich in Zürich [...], von der Fremdenpolizei in biederer Art angeschnauzt und behandelt wurde, als sei ich ein potentieller Betrüger, Schwindler, [...]. Ganz anders [...] verhielten sich die einzelnen von Rang und Niveau, wie zum Beispiel der Schweizer Schriftsteller Caesar von Arx, den ich persönlich nicht kannte, der mir aber sofort alle Unterstützung und Hilfe anbot, die ihm sein Ansehen und Einfluß hier ermöglichten. Er hat dann auch den Dramatiker Georg Kaiser [...] herübergebracht.“[193]

Der Heimatsverlust traf alle hart; sie endeten in ziemlich armen Verhältnissen und konnten im Ausland an ihre literarische Glanzepoche in Deutschland nicht mehr richtig anknüpfen. Auch Zuckmayers schriftstellerische Versuche blieben in den USA ohne großen Erfolg, wobei er nach dem Zweiten Weltkrieg „in der Bundesrepublik zu einem Repräsentanten der deutschen Literatur, einem gefeierten Nachkriegsschriftsteller und zunehmend auch zu einer anerkannten moralischen Autorität [wurde].“[194] Obwohl ich zugleich bemerken möchte, dass er doch in den USA in großem Ansehen in der Kultursphäre stehen musste, denn er wirkte als Dozent an Piscators Theaterschule und wurde nach seinem siebenjährigen Aufenthalt im Herbst 1946 vom amerikanischen Kriegsministerium als Zivilangestellter beauftragt, einen Bericht über die Situation des Kulturlebens im Nachkriegsdeutschland und Österreich und dessen Auf- und Ausbaumöglichkeiten zu verfassen.

---

[192] Zuckmayer, Carl. *Als wär`s ein Stück von mir*. Erinnerungen. Hamburg: Fischer, 1969, S. 349-350.
[193] Ebenda, 84-85.
[194] Aus Zuckmayers Biografie, zusammengestellt von Dr. Susanne Buchinger, S. 6. http://www.carl-zuckmayer.de/biografie [2009-19-06]

Zuckmayers dramatisches Durchbruchstück *„Der fröhliche Weinberg“* kündigte im Jahre 1925 einen neuen literarischen Weg für die Auseinandersetzung mit Realität und Geschehnissen an. Die utopische, subjektive und visionäre Gestaltung der Menschen und Wirklichkeit des Expressionismus war denn überholt und wurde durch nüchterne, mehr realistische und objektive Darstellung der Welt der „Neuen Sachlichkeit“ abgelöst. Man versucht die zeitgenössischen Umstände sachlich zu behandeln, wobei der Inhalt der Form gegenüber mehr an Bedeutung gewinnt. Im Drama[195] dominiert das Zeit- und Lehrstück, das geschichtliche und aktuelle Stoffe desillusioniert.

Die Ursachen dieser neuen Strömung sind in der geschichtlich-politischen Entwicklung zu suchen: zurückgehende Inflation, wirtschaftliche Stabilisierung, fortschreitende Technik, weiteres Bestehen der kapitalistischen Ordnung der Gesellschaft trotz zunehmender Arbeiterbewegung und mit all den Zuständen verbundener wachsender Rationalismus und neu gewonnene Lust am Leben des republikanischen Bürgertums. Die „Neue Sachlichkeit“ beherrschte den Zeitraum von den „Goldenen Zwanziger“ fast zum Ende der Weimarer Republik, und Carl Zuckmayer ist derzeit der Erfolgreichste ihrer Hauptvertreter, denn er erkannte den wandelnden Geist seiner Zeit:

„Daß der Dramatiker das Anfang 1925 klar erkannte [...], darin zeigte sich der Spürsinn Zuckmayers für die gewandelte Zeit (nicht nur für den gewandelten Publikumsgeschmack). Daß andere, dem Expressionismus verhaftete Dramatiker das nicht so rasch erspürten [...], darin wurzelt zu einem erheblichen Teil der Erfolg des Stückes [...], denn wie [das] Stück zwar gegen die extreme Rechte stichelte, aber schließlich doch versöhnend den Eindruck erweckte, die Gefahr sei ja nicht so groß, glaubten auch die bürgerlichen Republikaner [...] die Gefahren von Rechts bannen zu können. [...] Wie das Stück schließlich überströmte von derb-leichter Lebensfreude, wollten auch die bürgerlichen Republikaner nach den unruhigen Jahren endlich wieder etwas ´vom Leben haben´.“[196]

Carl Zuckmayer stellt eine Ausnahme unter den hier analysierten modernen deutschen Dramatikern dar, da sein Werk auf den Teplitzer Theaterbrettern im Oktober 1928 erschien und mit seinen drei von vier hier aufgeführten Dramen völlig die Wintertheatersaison 1928/29 beherrschte. Das hiesige Ensemble studierte ein und

---

[195] Autorinvermerk: siehe Stichwort „Neue Sachlichkeit“ in Metzler Literaturlexikon, S. 324-325 – vgl. Sachwörterbuch der Literatur, S. 557-558.

[196] Adling, Wilfried. *Die Entwicklung des Dramatikers Carl Zuckmayer*. Dissertation. Leipzig: 1956, S. 170-171.

spielte innerhalb der elf Monate seine erfolgreichen Stücke in folgender Reihenfolge – *„Schinderhannes“*, *„Katharine Knie“* und *„Der fröhliche Weinberg“*. Das letzte Stück – *„Der Hauptmann von Köpenick“* – wurde nach zwei Jahren während der Theatersaison 1931/32 gegeben.[197]

4.4.1 Zuckmayers Schauspiel „Schinderhannes“

Als erstes Zuckmayers Werk wurde in Teplitz *„Schinderhannes“* aufgeführt. Der Schinderhannes-Stoff geht auf eine wahre Räubergeschichte mit einem wahren „Räuberheld“ namens Johann Bückler in Hunsrück in den Jahren 1796 – 1803 zurück, als in der Napoleonszeit das linke Rheinufer von französischen Truppen besetzt wurde. Die Frage der Rheinlandbesetzung und damit auch das Stück gewinnt in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts wieder an Aktualität wie Wilfried Adling in seinem Kapitel über *„Schinderhannes“* schreibt, denn „die Besetzung [der Entente – Frankreich, Vereinigtes Königreich und Russland[198]] des linken Rheinufers durch die Siegesmächte, besonders durch französische Truppen, wird nicht aufgehoben – auch nicht nach der Konferenz von Locarno (1925).“[199] Und doch möchte ich im Zusammenhang mit den historischen Ereignissen am Ende des 18. Jahrhunderts in diesem Punkt bemerken und mich der Ansicht von Ingeborg Engelsing-Malek[200] anschließen, dass der historische Zeitrahmen des Stückes jedoch keine große Rolle spielt. Sie weist dabei auf Zuckmayers eigene szenische Einleitung: „Das Historische soll in Kostüm und Masken ebensowenig betont werden, wie es in der Sprache des Stückes und seiner Gestalten der Fall ist.“[201] Es handelt sich infolgedessen um kein historisches Drama, denn „in diesem Schauspiel [wird] Zuckmayers eigene Zeit wieder lebendig, die Jahre nach dem ersten Weltkrieg“ (ENGELSING-MALEK 1960, 22) und nicht das konkrete historische Geschehen vor über einhundertzwanzig Jahren.

---

[197] Autorinvermerk: Die Reihenfolge der Aufführungen am Teplitzer Stadtheater: *„Schinderhannes“* - 24. 10. 1928, *„Katharine Knie“* - 21. 3. 1929, *„Der fröhliche Weinberg“* - 1. 8. 1929 und *„Der Hauptmann von Köpenick“* - 10. 10. 1931.

[198] Autorinvermerk: Nach dem Versailler Friedensvertrag (1919) wurde Rheinland unter befristeteter Besatzung der Entente (bis spätestens 1935) gestellt.

[199] Adling, Wilfried. *Die Entwicklung des Dramatikers Carl Zuckmayer*. Dissertation. Leipzig: 1956, S. 81.

[200] Engelsing-Malek, Ingeborg. *“Amor Fati” in Zuckmayers Dramen*. Konstanz: 1960, S. 22.

[201] Zuckmayer, Carl. *Der fröhliche Weinberg, Schinderhannes*. Hamburg: Fischer, 1966, S. 60.

Das Schauspiel schildert zwar in vier Akten Johann Bücklers Wirken bis zu seiner Hinrichtung in Mainz im Jahre 1803, konzentriert sich jedoch eher auf die innere Seite, auf die innere Entwicklungslinie des Helden. Nicht jemand anderer, sondern der Held gibt so eine Art Selbstanalyse ab und erläutert seinen Charakter und Lebensphilosophie. Es werden Motive seines Handelns aufgedeckt. Im ersten Akt im Wirtshaus, wo an unterschiedlichen Tischen sogenannte „bessere Leute" (Gutspächter, Kaufmänner, Gerbemeister) und „Gewöhnliche" (Arbeiter) sitzen, verkleidet und auftretend als reisender Warenkrämer Jakob Ofenloch, offenbart er im Gespräch die Beweggründe seiner „Räuberkarriere", ohne erkannt zu werden:

Bückler: Das wär mir neu, daß ma durch die Arbeit zu was kommt!

Gutspächter: So? Sie sehe mir aber ganz wohlgenährt aus – sin Sie durch de Heilig Geist dazu gekomme oder hawwe Sie gestohle?

Bückler: Mein Vater – der hat geschafft, bis ihm die Nägel blau worde sin. Heut könnt er verrecke, wenn er kein Sohn hätt! (63-64)

Auf einer anderen Stelle, am Ende des ersten Aktes, als er schon wieder als Bückler reiche Bauern bestiehlt, werden weitere Wurzeln seiner Denk- und Lebensweise enthüllt, indem er die Not und Hunger in seiner Kindheit beschreibt:

„Mei halb Kinderzeit hab ich vor eure Hoftorn gestande, ume Krüstche Brot! Immer die selb Litanei: bei de Arme kriegt ma als noch en Notbrocke - - bei de Reiche nix wie Hundbiß! Gestäupt bin ich worde, mit nasse Birkezweig, vor alle Leut, auf de nackte Arsch! Wege e paar verlauste Pferdsdecke! No, jetzt habt ihr mir das Arschgeld bald bezahlt!" (78)

Er entwickelt sich also unter den erwähnten Umständen zu einem Räuberhauptmann; er beraubt die Reichen und gibt den Armen. Er rebelliert gegen die herrschende Gesellschaftsordnung und Lebensverhältnisse, dabei ist er aber kein ideologischer Retter und Schützer der armen Schichten, der eine neue Weltordnung schaffen möchte. Er verfolgt sein eigenes Ziel – „seinen Drang nach einem starkem Leben." (ADLING 1956, 88) Er will sein Leben führen und gestalten, ohne sowohl von Gesetzten und Obrigkeit als auch nicht nur von fremden Leuten, sondern sogar von eigenen Kameraden und seiner Geliebte eingeschränkt zu werden. Ganz deutlich wird sein Egozentrismus im zweiten Akt zum Ausdruck gebracht. Erstens, als er seine Bande für mehrere Tage verlässt, ohne Bescheid zu sagen und sie stehen, da sich die französische Armee nähert, um seinen Taten Ende zu setzen und Ordnung zu

schaffen, vor dem Entschluss – zu kämpfen oder zu flüchten: „Solang mir nit wisse, wo der Bückler steckt, verläßt mir keiner das Quartier nit! Er hat gesagt, auf alle Fälle hier beisammebleibe, bis er zurück is! Wenn mir de Dachboden besetze mit alle Gewehr, [...] - dann solle se nur anrücke, [...]. “ (85), dies befiehlt Benedum - einer aus der Bande. Zweitens, als er dann erscheint und zum Angriff auf die Franzosen pfeift, in der vorgegangenen scharfen und groben Auseinandersetzung mit dem einzigen geliebten Menschen, der ihn von dieser unvernünftigen und unverantwortlichen Sturmtat gegen die militärischen Truppen abrät. Auf Julchens Warnung vor Sinnlosigkeit dieser Tat auf Grund französischer Übermacht: „Das kannst nit lenke!“ erwidert Bückler: „Ich kann´s! Weil ich´s könne muß! Un will!“(99) Und nachher bei einer weiteren Zuspitzung ihres Gesprächs und Julchens steigendem Widerstand kulminiert sein egozentrischer Zorn bis zum gewaltigen Höhepunkt. Da sie ihn nicht gehorcht, „schmettert er sie furchtbar zum Boden“ und sie verlässt ihm:

Julchen: Jetz is e Jahr, daß ich bei dir bin – un reut mich kein halbe Tag! Un folg dir, wohin de willst! [...] – nur jetz – glaub nur jetz, was ich seh –! Du hebst aus der falsche Schulter, un mußt in die Knie breche! Ich spür`s!

Bückler: Weg! Du hängst mir zu dicht auf der Haut, zu zerrst mich runner! Du willst mich klein mache!

Julchen: Das weißt du selber – daß das nit wahr is!

Bückler: Weibergeheul! Scheißangst, verfluchte! Bleib mir vom Leib!

Julchen: Dann bleib ich ganz weg, wenn du mich jetz vom Leib willst! *Sie geht zur Tür.*

Bückler: Halt! Da gehst nauf – in die Kammer! (99 - 100)

Johann Bückler beweist damit seine ziemlich ausgeprägten individualistischen Züge, die starke Neigung zum Despotismus und Egoismus aufweisen, wie ihn Adling in seinem „Kurzum“[202] beschreibt: „Ein Individualist, der stark leben möchte, will [...] dieses starke Leben zunächst im Kampf gegen die herrschenden Klassen durchsetzen.“ Als dieser Versuch scheitert, will er, da er sich nach dem misslungenen Angriff von Preußen rekrutieren lässt, das starke Leben „im Rahmen der herrschenden Ordnung“ legitimieren. Und als er in der Kaserne von zwei ehemaligen

[202] Adling, Wilfried. *Die Entwicklung des Dramatikers Carl Zuckmayer*. Dissertation. Leipzig: 1956, S. 91.

seiner Kumpanen verraten, verhaftet und zum Tode verurteilt wird, „protz er wenigsten noch damit, daß er immerhin ein besonderer Kerl sei“[203], was er auch in der Menschenmasse, die sich zur Hinrichtung versammelte, mit Rechtfertigung bestätigt sieht. Seine allerletzten Abschiedsworte zu Julchen belegen das Gesagte:

Kasper Bückler: Ei, Hannes – weißt es schon – Hannes – fünfzehntausend Leut sin komme!

Bückler *dreht sich noch einmal um, zu Julchen, strahlend, mit lachendem Gesicht*: Julche! Haste´s gehört, Julche! Fünfzehntausend Leut! (128)

Er setzt seinen Willen durch, ohne daraus Konsequenzen für sich, seine Liebe und seine Umgebung zu ziehen und ziehen zu wollen. Der Individualismus geht aber über eine erträgliche Grenze hinaus und beraubt ihn zwar nur für einige Zeit um Liebe, dann aber auch ums Leben. Dies, was als „krankhafte Übersteigerung seines subjektiven ´Stark-Leben-Wollens´“ (ADLING 1956, 95) bezeichnet wird, versucht Zuckmayer mit kurzeitiger Genesung abzuschwächen, als er die Wege des Liebespaares wieder verbinden lässt und Julchen als Hilfsmädchen und Bückler als Soldat versöhnt auf dem Kasernenhof gemeinsame Zukunft an einem Ort planen, wo sie „friedlich“ leben können:

Julchen: Das wern mir finde – mir zwei - un wenn mir erst übers große Meer fahre müsse un die halbe Welt abkloppe!

Bückler: Un wenn mir Dreck schleppe müsse so lang, un Stein karrn, un Läus knicke, un schlechte Stiffel butze! [...] Ich kann auch schaffe, wenn´s sein muß! (116)

Trotz dieser rührenden Szene voll Reue und Willen zur Bekehrung bleibt Johann Bückler bis zum Ende ein auf sich gestellter und sich selbst treuer Einzelgänger und die letzten begeisterten Worte über die Zuschaueranzahl am Schafott bekräftigen nur noch mit größerer Wucht seinen übertriebenen Individualismus.

Obwohl sich das Schauspiel um einen „starken, unbändig vitalen Helden, der in einem nur allgemeinen Sinn für das Gute kämpft“[204], dreht und das dramatische Geschehen in ihm zentralisiert ist, gibt es doch noch einen Charakter, der sich als

---

[203] Adling, Wilfried. *Die Entwicklung des Dramatikers Carl Zuckmayer*. Dissertation. Leipzig: 1956, S. 91.
[204] Kindlers Literatur Lexikon. München: Kindler, 1992. Bd. 17, S. 1110.

kraftvoller, der Titelfigur würdiger Gegenpol erweist. Es ist seine Geliebte Julchen, die „einen starken und gesunden Instinkt“ besitzt und zum „ungebrochenen Typ gehört.“ (ENGELSING-MALEK 1960, 22) Carl Zuckmayer ist, nach der verfolgten dramatischen Linie und Studie der Frauengestalten, der erste, der die Frau neben ihrem Mann oder Geliebten zu seiner „Größe“ heranwachsen lässt, der die zwei Geschlechter in Bezug auf Charakterstärke nebeneinander stellt. Julchen, obwohl sie einmal als Objekt des Mannes behandelt wird (s. die Gewaltszene, S. 125), stellt einen gleichwertigen Lebenspartner dar. Sie lässt sich nicht unterdrücken und manipulieren, sie opfert sich nicht so weit, dass sie sich selbst verliert, sie lässt sich nicht um ihre Ideale und Vorstellungen über Liebe berauben wie Luise, Klara, Leonore u. a., sondern sie kämpft aktiv dafür auch mit gewisser aber notwendiger Selbstverleugnung, denn sie ist sich bewusst, dass ihr Handeln zur Trennung führt. Sie handelt vernünftig und konsequent. Sie ist so stark, dass sie dem Mann gewachsen ist, sogar in diesem Falle nicht nur in Emotionen (wie bei Kaiser), sondern auch in Ratio überlegen, ohne ihre Weiblichkeit zu verlieren:

Bückler: Es gibt kei Zurück! Es gibt nur Vorwärts! Jetz krieg ich die Arm frei, jetz will ich se rege! Was Pferd stehle, un Kauflleut plündern un e Kaß knacke, das kann jeder krumme Hund, solang ihm die Luft nit ausgeht! [...] Ich kann was anders – un ich werd´s euch zeige!

Julchen: Warum schreist du so laut – wenn du recht hast!

Bückler: Mei Sach ist sauber! Mei Sach is recht! Ich hab nix getan, was ich nit wieder tät! An meine Hand klebt kei Blut!

Julchen: Heut nit! Aber Morge! (98-99)

Sie erkennt das entscheidende Moment, wenn sie sich sowohl „im Kopf“ als auch „im Herzen“ selbst treu werden muss (Bückler ist sich permanent treu und um jeden Preis). Auch als sie Schinderhannes in der Wirtschaft „Grüner Baum“ kennenlernte, wo sie mit ihrem Vater und Schwester als Bänkelsängerin auftrat, folgte sie bei ihrer gemeinsamen allerersten Verabredung ohne lange Überlegung (diesmal) ihren Gefühlen:

Julchen: Da bin ich jetzt.

Bückler *nickt ernsthaft*: Ja –

Bückler: Willst bei mir bleibe?

Julchen *ruhig, sicher*: Gern.

Bückler *streckt die Hand aus*: Komm – (71)

Bei dieser einfachen und lakonischen Liebesszene, in deren sprachlicher Gestaltung sich ebenfalls die „Neue Sachlichkeit“ erkennen lässt, ist der seelische Gleichmut und Entschluss- und spätere Urteilskraft Julchens schon angedeutet. Sie verfügt über eine Fähigkeit, die Bückler nicht hat und mit der sie als menschliche und dramatische Gestalt ihn meiner Ansicht nach weit überragt: „Wie Bückler folgt sie ohne Zögern ihrer inneren Stimme. Im Gegensatz zu diesem bleibt sie in schönster Harmonie mit der Weltordnung.“ (ENGELSING-MALEK 1960, 33) Wie es hier formuliert ist, ist sie imstande, die innere und äußere Welt zu vereinen. Er dagegen besitzt diese Gabe nicht, wie es in der Szene am Kasernenhof kurz vor Bücklers Verhaftung wieder erklingt:

Bückler: Was heißt hier Kasernehof, ich trag noch kei Montur, ich bin hier noch privat un halber nackig!

Julchen: Du mußt noch viel lerne, bis de zahm wirst!

Bückler: Un werd wild bleibe, un wenn`s im Käfig is! (116)

Kurz zusammengefasst wird die Frauenfigur neben der Männerfigur in diesem Drama, wie mehrmals belegt, zu einem starken Charakter gehoben; sie stellt keine passive Begleitperson eines Mannes dar, sondern tritt selbstbewusst auf und befindet sich sogar in der Rolle eines Beraters. Und trotz bestimmter weiblichen Gebundenheit lässt sie sich nicht eine unterordnende Rolle aufzwingen und wenn es notwendig ist, um nicht ihrem Gewissen zuwider zu handeln, ist sie bereit auch eigenen selbständigen Weg einzuschlagen, was die entscheidend wachsende Rolle einer Frau in der patriarchalen Gesellschaft zum Ausdruck bringen und widerspiegeln und zuletzt vielleicht auch Zuckmayers eigenes positives Verhältnis und seine gleichrangige Einstellung zu Frauen verraten kann.

Das Schauspiel *„Schinderhannes“* wurde ein Jahr nach seiner Berliner Uraufführung[205] im Teplitzer Stadttheater von der Regisseurenhand des

[205] Autorinvermerk: Die Uraufführung von „Schinderhannes“ – Berlin, 13. 10. 1927, Lessingtheater.

Theaterdirektors Kennemann inszeniert. Die Premiere fand am Ende Oktober 1928 im Kleinen Saal statt. Die Räuberballade erfreute sich großem Interesse des Publikums, denn sie erlebte acht Reprisen in Kammerspielen und eine Reprise im Großen Saal bis zum Ende des Jahres. Es ist die höchste Reprisenanzahl, die bei den hier behandelten modernen Stücken bis jetzt erreicht wurde, die neben Zuckmayers *„Schinderhannes“* nur noch Wedekinds *„Schloß Wetterstein“* erzielte. Die Frage, woran es liegen könnte, kann entweder auf den Stoff und seine Beliebtheit oder auch auf die Inszenierung und Darsteller zurückgeführt werden, wobei der Autor selbst es bei der Uraufführung den Leistungen der Schauspieler und vor allem der Frauendarstellerin zuschrieb und so eigentlich logischerweise auch ihrer Julchen-Figur, was meine Behauptung von einem zweiten ebenbürtigen „charakterstarken“ Helden in diesem Drama bestätigt:

„Im Herbst 1927 sah ich, in den Schlußszenen des ´Schinderhannes´, die Leute weinen, [...]. Aber es war kein rührseliges Heulen, es war Erschütterung: durch die unbeschreiblich lebenswarme, zarte, sublime und gerade im stillen Ausdruck rampenspregende Kunst der Schauspielerin Käthe Dorsch. Von ihr ging all das aus und durch sie wurde alles erfüllt, was mir von einer Menschengestalt auf dem Theater vorgeschwebt hatte – ihr Spiel war Volkslied und Kunstmusik zugleich, unwiderstehlich in Einfalt und Virtuosität. “[206]

Welcher Fall es in Bezug auf Teplitz (ob Sujet oder Darbietung gefiel) zutrifft, erfährt man aus der Rezension, die diesmal in zwei Teile gegliedert ist: In eine theoretische Abhandlung über die historische Vorlage der Räubergestalt und weitere Bearbeitung des Räuber-Stoffes und die eigentliche Theaterkritik der Aufführung und Darstellerkunst samt Beurteilung der Aufnahme auf hiesigen Theaterbrettern. Im ersten Teil wird an alte Volkslieder erinnert, in denen diese abenteuerlichen Gestalten besungen werden. Dann werden Schillers *„Räuber“* und Karl Moor im Zusammenhang mit dem aus eigener Gruppe verübten Verrat als Parallele gezogen; anschließend kommt auch die „Rede“ auf Zuckmayer selbst, was im Vergleich zum hier Gesagten über Zuckmayer und andere Dramatiker von Interesse sein dürfte:

„Karl Zuckmayer ist heute ein Name, der einen, wenn auch nicht reinen, metallischen Klang in der modernen Literatur hat. Die Konzession, die er an den Zeitgeschmack zu machen pflegt, hat ihn bei den Aestheten verpönt gemacht. [...] Sein Drama hat keine Tendenz. Es ist stark lyrisch, von großer Weichheit im Grundton bei aller straffsten Technik. Sein Held

[206] Zuckmayer, Carl. *Als wär`s ein Stück von mir*. Erinnerungen. Hamburg: Fischer, 1969, S. 357-358.

atmet und stirbt mit der Lebensbejahung. Er handelt triebhaft und bewusst im Gegensatz zum Naturalismus, der noch immer die Bühne beherrschen will.“[207]

Im zweiten Teil der Rezension wird die Darbietung des Stückes analysiert und damit kann die Antwort auf unsere Frage gegeben werden, wobei man eine gewisse Subjektivität des Autors nicht ausschließen kann, da man an Hand der vorigen Rezensionen von größerer Sympathie des Rezensenten für einen anderen modernen Literaten - Georg Kaiser - erfuhr, die auch die obige Bemerkung über Zuckmayer wieder bescheinigt. Jedoch ist dies die einzige Quelle, die ein Zeugnis bringt. Der Kritiker beginnt mit einer „Attacke“ gegen diejenigen, die das Stück für triviale Literatur halten würden:

„Wer unvorbereitet und vielleicht voreingenommen gegen die Trivialität eines ´Räuberstückes´ zu der vorgestrigen Premiere kam, der wird bald eine angenehme Ueberraschung empfunden haben, einem schön und menschlich erfasstem neuen Stile und einer wirkungsvollen Ausdrucksform modernster Bühnenkunst gegenüber zu stehen. Um es gleich frei vorweg zu sagen: ´Schinderhannes´ in der Bühneneinrichtung durch Direktor Fritz Kennemann wie auch durch seine von ihm dargestellte Titelrolle war ein großes, künstlerisches Erlebnis unserer Bühne.“[208]

Der Erfolg dieses Schauspiels und folgende Wiederholungen in Teplitz beruhten also in der ausgezeichneten Regie- und Schauspielleistung, bei denen sich vor allem ein Name dauernd wiederholt und zwar des damaligen Theaterdirektors Fritz Kennemann, der sowohl in der Rolle des Regisseurs als auch in der des Titelhelden glänzte. Auf hiesiger Bühne wurde im Unterschied zur Berliner doch eher die Männerfigur emporgehoben und ihrem Darsteller das Verdienst der wärmsten Aufnahme des Stückes zugeschrieben, obwohl die Julchen-Darstellerin und weitere Beteiligten ebenfalls gelobt wurden:

„Von Fritz Kennemann können wir mit Zuversicht erhoffen, dass er den einst ehrlich erkämpften besten Ruf unseres Sprechstückes erneuern und erweitern wird. Die stilvolle, klaglose Beherrschung der Ensembleszene zeigt nicht nur Kunstgefühl, sondern Arbeitswillen und befriedigte Arbeitsfreude. Ein aus solch verschiedenartigen Elementen zusammengesetztes großes, an sich natürlich völlig uneinheitliches Ensemble zur Harmonie zu meistern, ist eine große, anerkennenswerte Regietat. Die Aufteilung der 4 Akte auf 9 gefällige, rasch aufeinanderfolgende Akte war mustergültig durchgeführt. Das Gesamturteil lautet: summa cum laude! Man wüßte nicht, wo anfangen, um nie enden zu können. Die Bühnenbilder waren schön, gut gestellt, herrlich beleuchtet. Die Szene trotz der Enge der kleinen Bühne nie überladen und gedrängt. Die Soldatenszenen waren von köstlichem

[207] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 252, 26. 10. 1928, S. 6.
[208] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 252, 26. 10. 1928, S. 6.

Humor. Die Bühnenroutine des Dichters, eine eingeschlagene Stimmung nie verebben oder verfluten zu lassen, indem er sie mit einer Gegenstimmung kontrastiert, war von der Regie aufs beste unterstrichen, Fritz Kennemann stand erstmalig als Schauspieler auf unserer Bühne. Er ist ein ganzer Mann, ein feiner, gewählter, ausdrucksreicher Sprecher, ein Meister des stummen Spiels, der redenden Geste. Kein schmückendes Beiwort ist zuviel für sein Wollen und Können. Der Beifall, den er und seine Gefährten sich sehr bald errangen, war laut und herzlich. Lieselott Reger spielte das Julchen. Sie hat aufs beste gefallen. Sie besitzt eine verständliche, gewinnende Sprache, verfügt über künstlerisch wirkende Ausdrucksmittel und eine gewinnende, bezaubernde Natürlichkeit. Sie wird uns noch manch schöne Rollen bieten.“[209]

4.4.2 Zuckmayers Seiltänzerstück „Katharina Knie“

Die ebenso respektable Anzahl von Reprisen, insgesamt acht - sieben in den Kammerspielen und eine im Großen Saal - erwies auch Zuckmayers nächstes Theaterstück *„Katharina Knie“*, das fünf Monate nach *„Schinderhannes“* im Programm unter gleicher Regie stand. Das Seiltänzerstück spielt in den Jahren 1923 –1924, was Autors Vorliebe für aktuelle Zeitbezüge seiner Stücke, für den realistischen Zeitrahmen und mögliche Auseinandersetzung mit dem gegenwärtigen Geschehen zeigt. Denn die herrschenden Inflationsverhältnisse in Deutschland werden in diesem Drama einbezogen und ausreichend kommentiert und ich möchte in diesem Punkt Wulf Piper und seiner Behauptung in Kindlers Literaturlexikon widersprechen, dass „der folkloristische Grundton zuletzt die Zeitbezüge, das Inflationsjahr 1923, bis zur Unkenntlichkeit [zurückdrängt].“ [210] Pipers Ansicht lässt sich schon mit der ersten Szene des ersten Aktes bestreiten, in der, nachdem der Wanderzirkus Knie in einem kleinen pfälzischen Dorf sein Zelt aufgeschlagen hatte, der hiesige Gerichtsvollzieher Membel auf sie wegen sogenannter „Lustbarkeitssteuer“ zukam. Die Einflechtung der Lustbarkeitssteuer in die Handlung ist doch ein herrlicher witziger Spottgedanke des Autors und ein direkter Angriff, der die übertriebenen finanziellen Ansprüche des Staates in der Inflationszeit trefflich parodiert:

Knie: Aber was denke Sie denn, Herr Membel, uns komme Sie grad recht! Mir hawwe so selten Gelegenheit, uns emal mit gebildete Leut zu unterhalte, [...].

---

[209] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 252, 26. 10. 1928, S. 6.
[210] Piper, Wulf. *Katharina Knie. Ein Seiltänzerstück*. In: Kindlers Literatur Lexikon. München: Kindler, 1992. Bd. 17, S. 1109.

Membel *ängstlich zurückweichend*: Der Spediteur hätt ja nochemal e Auge zugedrückt, es is nur wege der Luschtbarkeitssteuer –

Knie: Da hört sich doch die Weltgeschicht auf! Die Luschtbarkeitssteuer! [...] Wenn die da owwe gar nit mehr wisse, womit se uns de Bart abschabe solle, dann erfinde sie die Luschtbarkeit!! [...] Steige Sie doch emal enauf aufs hohe Seil, un gucke Sie sich die Welt über die Balancierstang an! Da stick en heilige Ernst drin, sag ich Ihne, aber kei Luschtbarkeit. Un für die Leut, die zugucke müsse, mitm Hintern auf dene harte Holzbänk un de Kopp ins Genick gedrückt, bis ma en steife Hals kriegt, das is doch ke Luschtbarkeit, [...].[211]

An dieser Stelle wird die harte finanzielle Lage, wie oben erwähnt, durch Membels Figur zum Ausdruck gebracht und verkörpert, an anderen Stellen wird die Inflation wiederum im Gespräch behandelt. Die damaligen Geldverhältnisse werden veranschaulicht beim Eintrittskartenpreis: „Siwwenhunnertfuffzigtausend Mark kost Sie der Sitz, ganz vorne bei der Musik. Im Kino zahl Se doppelt soviel!“ (150) oder beim Lebensmittelpreis: „Die Milch kann ma sowieso nit bezahle, di kost achthunderttausend, un Butter is nirgends kei aufzutreibe.“ (161) oder in der Form der elenden Ernährung. Auf die Frage, was es heute zum Essen gibt, lautet die Antwort, dass es das gleiche ist wie immer, nämlich „Quellkartoffel mit Schmierkäs un Brot“. (180) Auf Grund dessen kann man behaupten, dass das aktuelle Zeitbild durch das ganze Drama schwebt und vorhanden ist und nicht unkenntlich wird.

Ebenfalls werden auch reale Kunstverhältnisse geschildert und das gegenwärtige Phänomen – das Kino – in Betracht gezogen und attackiert, das die lebendige Kunst (in diesem Fall Seiltänzerkunst) bedrohte und aus dem Kulturleben verdrängte, was sich aber im breiteren Rahmen auf alle solche Künste sowie Theaterkunst, die auch unter Kino-Euphorie litt, beziehen kann. In einer gelassenen und weisen Konstatierung lässt Zuckmayer dies am Anfang aus dem Mund des alten Knie erklingen: „Jetzt laufe die Leut ins Kino, un verderbe sich die Auge an dem halbfertige Zeug. Aber auf die Dauer, da wern se doch merke, was solide Arbeit is.“ (148), hingegen in einem wesentlich traurigeren und enttäuschten Ton am Schluss bei Julius Gedenkrede nach Knies Begräbnis: „[...] die [Seiltänzerei] hat zum öffentliche Lebe gehört wie Kaiser, Fürscht un Bettelmann, un da war es auch e Lust zu lebe, weil ma gewußt hat, daß ma jemand is in der Welt un nit nebeher läuft.“ (211-212)

---

[211] Katharina Knie. In: Zuckmayer, Carl. *Meisterdramen*. Darmstadt: G. B. Fischer, 1967, S. 146-147.

Das Milieustück *„Katharina Knie“* ist eigentlich ein Drama einer einzigen Gestalt, einer Frauengestalt. Sie kann als Mittelpunkt des Geschehens gesehen werden, da eben ihre Entwicklungsperiode verfolgt und geschildert wird, „da es in dieser Arbeit im wesentlichen um Katharina und ihre Einstellung zu ihrem Schicksal geht.“ (ENGELSING-MALEK 1960, 37) Sie vermittelt wieder Zuckmayers Frauenbild eines gesund starken und ungebrochenen Frauenwesens. Auch wenn sie zwischendurch zögert, denn sie wird einer folgenschweren, schmerzhaften und definitiven Entscheidung ausgesetzt, schließlich findet und bahnt sie ihren richtigen Lebensweg, wie Ingeborg Engelsing-Malek betont: „Es ist zum ersten Mal, daß Zuckmayer seine Hauptgestalt in einen Konflikt zwischen zwei gleichberechtigte Lebensmöglichkeiten stellt.“[212] In der Gestaltung gleicht das Drama der Räuberballade. Der Held steht dem „Ernst des Lebens“ gegenüber und gerät in Konflikt, in diesem Fall nicht mit der Ordnung und Gesellschaft (Schinderhannes), sondern eher mit sich selbst. Zuckmayer, bemerkt Otto Mann, gestaltet dieses Thema wie auch den Schinderhannes-Stoff als „suggestive dramatische Lebensgemälde, reich an Anschauung und Handlung.“[213]

Katharina, vierundzwanzig Jahre alt, einzige Tochter des alten Knie, wurde mit viel Liebe und Sorgsamkeit bloß von ihrem Vater zum Gottesglauben: „Der Vater is fromm. Sonntags, da müsse mir immer in die Meß gehn.“ (165) und zur Traditionsehre erzogen: „Mir hawwe ein Gewerbeschein als freie Seiltänzer, der stammt ausm sechzehnte Jahrhundert.“ (169) Sie ist aufgewachsen im Wanderwagen, seit früherer Kindheit in der Manege aufgetreten, troz dessen gebildet (über Winter schickte er sie in die Handelsschule) und zugleich zu Prinzipen der Truppe geführt. Diese werden vom alten Knie geprägt und aus seinem Mund präsentiert. Es handelt sich um Selbständigkeit: „Wo de Vatter selbständig ist, un alle Großvätter selbständig warn, - wie kann denn da die Tochter diene, das gibt´s doch nit!“ (169), um Berufsstolz und Ehrlichkeit: „Mir lebe für die Kunscht un sterbe für die Kunscht, un wenn mir nix zu esse hawwe, dann schnale mir die Gürtel enger [...]. Ei, da deete mir lieber auf der Landstraße verhungern, eh wir von euch e Krüstche Brot hawwe wolle, das nit aufm Seil oder in der Manege gewonne is!“ (152) und um

[212] Engelsing-Malek, Ingeborg. *“Amor Fati” in Zuckmayers Dramen*. Konstanz: 1960, S. 36.
[213] Mann, Otto. *Geschichte des deutschen Dramas*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1969, S. 598.

Zusammenhalt: „So, jetz gucke Se sich mei Leut an, da würd ich für jeden einzel die Hand stundenlang ins glühende Kohlefeuer halte.“ (152) Trotzdem stiehlt sie eines Tages einem örtlichen reichen Bauern namens Rothacker drei Säcke Hafer für ihr Eselchen Mali. Dass dies nur ein Vorwand war, ahnt auch der erschütterte Vater, auch wenn er den wahren Grund ihres Verhaltens nicht durchschauen kann: „Da steckt was dahinter, das krieg ich nit heraus – es stimmt was nit, [...] es is falsch Luft im Werkel, es - - *Bricht ab, wie erschrocken, setzt sich auf die Wagendeichsel* Da denkt ma – ma kennt so e Kind bis auf de klare Grund ...“ (170) Rothacker, da er sich zu Katharina angezogen fühlt, bricht die Polizeiuntersuchung ab, schenkt der Truppe den Hafer und noch mehr und verhandelt mit Katharinas Vater über ihre eventuelle Lehre auf seinem Gut. Der enttäuschte, doch auf Ablehnung des Angebots seitens Katharina hoffende Vater nimmt dies entgegen und mit schwerem Herzen fragt er seine Tochter mit Hast und Angst:

Knie: So. Jetz paß emal auf. Da der Herr hat gefragt, ob du hier bleibe willst. Jetz gleich, auf der Stell. Du könntest die Gutswirtschaft lerne, bei seiner Mutter, aufm Hof. Jetz weißt es. Jetz sag selbst, was de willst.

Katharina *schweigt, wirft einen kurzen fragenden Blick auf Rothacker*.

Knie: Mir is recht – wenn du`s willst. *Ganz still, aber mit einem Gesicht wie einer, der ein Gottesurteil anruft* Jetzt sag`s. Ja oder Nein.

Katharina *nach einem kurzen Schweigen, leise, aber ganz fest*: Ja-! Da bleib ich-! (174)

Ganz heftig hilft ihr der Vater ihre Sachen – „ein Bündel“ – einzupacken und noch heftiger verabschiedet er sich. Katharina hat die Entscheidung deswegen so leicht getroffen, weil sie schon längere Zeit für diesen Landwirt eine gewisse aus ihrer Sicht noch nicht definierbare Zuneigung empfindet, genauso wie für die gesicherte Lebensweise: „Das muß es Leben sein! Die brauche doch gar kei Geld! Dene wächst grad alles in de Mund. [...] Wenn nur emal was passiere deet – daß ma e Zeitlang dableibe könnt!“ (163) Sie sieht auch ihren Fortgang von der Truppe in diesem Moment noch nicht als definitiv. Der Vater glaubt an eine längere Trennung noch weniger, in „fast irren, fanatischen Ausdruck“ sagt er seiner Truppe nach Katharinas Abgang: „Da kannste Gift drauf nehme: Die kommt wieder-!“ (177)

Nach einem Jahr begegnen sie sich an demselbem Ort wieder. Der Verlust der geliebten Tochter hinterließ, ohne Katharinas Bewusstsein, tiefe Wunden in der Seele des Vaters Knie. Professionell scheint er noch alles fest im Griff zu haben, trotz der Misere hängt er felsenfest an seinen Prinzipien, jedoch psychisch wirkt er abwesend und abgehärmt und physisch herabgekommen. Auf Grund seines Verbotes darf Katharina am ersten Tag von der Ankunft der Truppe nicht benachrichtigt werden: „Sie soll von selbst komme – oder gar nit.“ (190) Doch sie erfährt es, erscheint und möchte den Vater sehen, wird aber von den älteren Mitgliedern aufgehalten: „Mitm Vater is nit mehr so früher - [...]. No, e bißje müd is er als, un manchmal redd er auch e bißje komisch Zeug samme.“(189). Der Autor lässt aber durch einen kleinen Zufall zur rührenden Szene des plötzlichen Wiedersehens kommen, in der die ganze Verzweiflung: „ Das is ja gar nit wahr. Du warst ja gar nit fort, Mädche. Du hast ja nur schlecht geschlafe – un die bös Nachteul hat gekrische, un de Holzwurm hat gebohrt, [...]?“ (191) und der fanatische Glaube an die Rückkehr der Tochter nicht nur zu ihm, sondern auch zum Handwerk zum Ausdruck gebracht wird:

Knie: Ei, kannsten du noch was, Mädche? Oder haste alles verlernt, bei de Bauern?

Katharina: Ich weiß nicht recht, Vatter-

Knie: No, das wird sich weise. Gehüppt muß werde, un wenn de Teufel auf Stelze geht! (193)

Katharina hat noch ihrem Vater etwas anzukündigen, nämlich die bevorstehende Heirat mit Rothacker. Sie wollte es ihm nicht schreiben, da sie ahnte, dass es den Vater tiefst verletzt, sei es wegen ihr selbst oder ihrer Zugehörigkeit und zukünftigen Führung des Zirkusunternehmens. Die Unwiederbringlichkeit dieser Absicht bedeutet allenfalls die endgültige Trennung von der Truppe. Doch in der glückseligen Stimmung des Vaters ist sie nicht imstande, ihn um seine Illusionen zu bringen. Der innere Kampf fängt an stärker und dringlicher zu werden, die Situation spitzt sich zu, da sich Rothacker der schweren Last ihrer Lebenslage bewusst ist und fürchtet, Katharina zu verlieren. So drängt er auf sie, eine eindeutige Stellung einzunehmen:

Rothacker: Warum hast du`s ihm nit gesagt – und warum hast du`s ihm nit längst geschriwwe – jetzt liegt schon e Last drauf, das kann ma nit mehr hebe!

Katharina: Wart nur – das schmilzt schon weg. Nur Zeit braucht`s.

Rothacker: Mehr Zeit, mehr Last! Laß mich doch selbst zu ihm hin! [...]

Katharina: Das geht nit!

Rothacker: Weil du`s nit willst!

Katharina: Nein! Ich will auch nit! – Weil`s verkehrt is -! Du un er, das sin zwei, da gibt`s kei Brück dazwische. (201)

In diesem Moment wird ihr die Entschlussnotwendigkeit langsam klar, sie spürt immer deutlicher den steigernden Konflikt in sich selbst, der eine definitive Entscheidung fordert und keinen Kompromiss zulässt. Sie lebte sich trotz ursprünglicher Härte und Misstrauen seitens seiner Mutter bei Rothacker gut ein und liebt ihn nicht nur wegen dem festen Landbesitz und Lebensweise, nach der sie sich sehnt, sondern wegen seiner Person selbst. Sie ist jetzt überzeugt, dass sie es zu Gunsten Rothacker löst. Obwohl man in diesem Punkt im Wiederspruch mit Wilfried Adling steht, möchte ich darauf aufmerksam machen, dass sie schon mit dem Vorhaben, bei Rothacker zu bleiben, zur Truppe kam und gerade in diesem Augenblick ihre Überzeugung und ihr Entschluss nur noch fester wurde:

Katharina: Ich sag`s ihm! – Un dann is gut, alles!!

Rothacker: Un sagst ihm, daß ich dich halt wie er.

Katharina: Un daß ich nur dich jetzt hab – un sonst nix mehr, und nur noch dich kenn – *Stark* Ich sag`s ihm! Er muß es höre! (202)

Dieser Entschluss bedeutet nach Adling „keine endgültige Entscheidung [...]. Er bedeutet lediglich Katharinas Abkehr von allen Ausweich- und Vermittlungsversuchen; er zeigt nur, daß Katharina jetzt bereit ist zu einer wirklichen Entscheidung“[214], womit ich aber nicht einverstanden bin. Denn, wie oben erwähnt, kam sie mit einem bestimmten, vielleicht nicht so unerschütterlichen Entschluss zurück, jedoch klammerte sie sich jetzt an ihn ganz fest: „Er muß es höre!“, und

[214] Adling, Wilfried. *Die Entwicklung des Dramatikers Carl Zuckmayer*. Dissertation. Leipzig: 1956, S. 121.

wollte ihn in günstiger Stunde ihrem Vater erklären und führte dies auch durch. Sie hat sich für Rothacker entschieden:

„Ich bleib nit hier, Vater – ich geh wieder fort – heut noch – oder morge - [...]. Ich hab ihn schon gekannt, [...] - er hat von mir nix gewusst, aber ich hatt schon zwei Jahr an ihn gedacht. Un deshalb is das auch mit dem Hafer passiert – nit nur wegem Eselche. [...] Ich möcht ganz bei ihm bleibe, un nie mehr zum Wagen zurück. Ich möcht auch e Kind, damit er`s lebendig sieht, wie gern ich ihn hab - [...].“ (208)

Doch als sie der Lebensenttäuschung des Vaters standhalten muss, steht sie einer neu entstandenen Lage entgegen, denn bevor der aufgeregte Vater ihr Bekenntnis wahrnehmen und begreifen konnte, stirbt er. Das selige und friedliche Ableben des Vaters öffnet noch einmal eine andere „Tür“ zur Lösung und ermöglicht dem Autor einen neuen Anfang am Schluss des Dramas, womit seine Absicht - Katharinas Vorbestimmung und Schicksalserfüllung - begründet werden könnte. Nach dem Begräbnis sammelt Katharina in Anwesenheit der Mutter Rothackerin ihre letzten Sachen. Jetzt wird ihre Entscheidung, ob endgültig oder nicht, geprüft, jetzt wird sie herausgefordert, ihren bisherigen Entschluss zu bestätigen oder umzuwerten. Und unter dem Blickwinkel eines neuen Lebensinhaltes, da der Vater nicht mehr da ist, erkennt sie ihre Lebensbestimmung, übernimmt ohne langes Zögern die Zügel des Familienbetriebes und identifiziert sich mit ihrer vorgesehenen Rolle:

Katharina *zu ihr hin, fast wie in Angst, dann immer stärker, freier*: Mutter – du kannst mich jetzt schlage – un ich reg mich nit. – Ich weiß jetzt, was ich muß - [...]. Mir sin ja nit allein auf der Welt – un es hat sich ja keiner ausgesucht. – Aber man darf nit weglaufe. Sich selbst nit – un seiner Sach nit. – Ich bleib, wo der Vatter war – un mach`s zu End.

Rothackerin *sieht sie an*.

Katharina *leise, schwer*: Ich weiß, daß es schlimm is – un weiß auch, was ich ihm tu - [...]. Ich tu`s mir ja selbst.

Rothackerin *hebt langsam die Hand zu Katharinas Kopf, zieht ihn an sich, küßt sie aufs Haar*.

Katharina *wie im Schreck, zu ihr aufsehend*: Mutter – was is denn?

Rothackerin: Nix ist. Gut is. [...] Man kann`s – wenn ma muß. Ich hab auch gemußt – un gekonnt – mei Lebe lang. Un möcht nix anners, wenn alles wieder käm - [...]. (214)

Zwar wird dem Autor vorgeworfen, ein unrealistisches Drama verfasst zu haben, was in Bezug auf die Rettung der Truppe im Zeitrahmen des Jahres 1923 durch eine

einzige Person in den bestehenden Verhältnissen vielleicht nicht unrecht wäre[215], aber dem Dramatiker ging es nicht ausschließlich um ein realistisches Bild damaliger Welt, sondern eher um eine Entwicklungsstudie einer jungen Frau in einer ernsten Konfliktsituation in einem gewissen Milieu und unter bestimmten Lebensbedingungen, was die Worte Engelsing-Maleks bestätigen: „Katharina ist eine Studie der zerrissenen Frau in Pastell. [...] Katharina muß zu Gunsten der Familientradition auf ihr persönliches Lebensglück verzichten. Sie kann ihrer Aufgabe nicht entfliehen. [Ihr] Schicksal liegt in der Pflichterfüllung, [...]. "[216] Sie musste ihre Liebe opfern, um ihren „richtigen" – aus der Position der ihr zugeteilten Lebensaufgabe – Lebensweg einschlagen zu können. In ihrem bewussten Opfer erweist sich ihre Charakterstärke. Zuckmayer hat damit ein Bild einer am Anfang zwischen Vater und Geliebten, zwischen nicht sesshaftem und herumziehendem und sesshaftem und stabilem Leben, zwischen Ratio und Emotio, zwischen allgemeinem und eigenem „Glück" und zwischen „gebraucht zu werden und brauchen" (ENGELSING-MALEK 1960, 42) hin und her gerissen Frau geschaffen, die sich aber zu einem starken, pflichtbewussten Wesen entwickelte. Sie bleibt ihrem Schicksal treu.

Trotz ziemlich vernichtender Kritik an diesem Stück, denn es wurde wie Zuckmayer in seinen Erinnerungen schildert „bei der Uraufführung trotz eines lauten Premierenerfolgs von der gesamten Berliner Presse in Grund und Boden verrissen"[217], und wie der berühmte Berliner Kritiker Jhering gleich nach der Premiere[218] an die literarische Welt appelliert: „[...] diesen ganzen Familienroman empfinden wir auf der Bühne als eine Belästigung. [...] Ja, die Bühnen leben wieder von deutschen Autoren. Aber wenn die Festigung der dramatischen Währung auf

---

[215] Adling schreibt in seiner Dissertation, obwohl wir einen gewissen propagandistischen Ton zu Gunsten des sozialistischen Ordnung nicht verleugnen können, Folgendes: „[...] die Truppe kann nicht durch den Einsatz eines Individuums, [...], gerettet, sie kann bestenfalls noch eine Zeitlang zusammengehalten werden, um dann nur um so rascher den Gesetzten der kapitalistischen Ordnung zu unterliegen. Zuckmayers Schluß ist eine Utopie, [...]." In: Adling, Wilfried. *Die Entwicklung des Dramatikers Carl Zuckmayer*. Dissertation. Leipzig: 1956, S. 122.
[216] Engelsing-Malek, Ingeborg. *"Amor Fati" in Zuckmayers Dramen*. Konstanz: 1960, S. 39-43.
[217] Zuckmayer, Carl. *Als wär`s ein Stück von mir*. Erinnerungen. Hamburg: Fischer, 1969, S. 369.
[218] Autorinvermerk: Die Uraufführung der „Katharina Knie" – Berlin, 21. 12.1928, Lessingtheater.

diesem Kursniveau erfolgt, dann ist jede Beunruhigung, jeder Wechsel, [...] gesünder. *Dieses* Drama wollen wir nicht.“[219], war es doch ein Theatererfolg:

„[...] das Stück nahm, völlig unbehindert durch das kritische Verdikt, einen veritablen Siegeslauf über die Bühnen. In Berlin kam es mit Bassermann zu hundertsten Aufführung, [...]. In den Provinzstädten und auch in Wien war es dann auch bereits ein Presseerfolg – und es blieb jahrelang auf dem Spielplan all der vielen deutschen Bühnen.“[220]

Der Grund könnte, wie Adling auch über viele negative Einwände hinaus zugestehen musste und meiner Ansicht nach prägnant formulierte, daran liegen, dass „Zuckmayer doch die Fähigkeit zur Gestaltung lebendiger Menschen“[221] besitzt, wodurch sich die Beliebtheit des Stückes sowohl beim Publikum als auch bei Darstellern erklären lässt. Und wie reagierte die Stadt Teplitz und ihr Theaterkritiker drei Monate nach der Berliner Uraufführung? Die hiesige Theaterstimme fängt mit lobenden Tönen an: „Die vorgestrige Schauspielpremiere war [...] in jeder Beziehung ein erstklassiges Ereignis für unsere Bühne“[222], setzt diese wohlklingende Melodie weiter fort und klingt im Ganzen wesentlich gefälliger als der Berliner Tadel. Der Kritiker hebt Zuckmayers schon oben erwähnte Fähigkeit hervor:

„Seine Gestalten zeigen mit Konsequenz bisher die Atmosphäre des Rheinlandes und Neckars, woraus er *lebenswahre* Typen süddeutschen Volkstums sich auserwählt, [...]. Dazu kommt noch, daß er seine Gestalten an die Neige und den Wendepunkt von Weltepochen stellt, deren Opfer sie werden, fast im Sinne der echten Tragik eines Hebbel.“[223]

Obwohl er bemerkt, dass die Handlung „gering“ ist, akzentuiert er die neuen Merkmale Zuckmayers Dramatik: „Aber der Stil ist neu, die Sprache, die sogar die bodenständige Mundart verwertet, der Rhytmus des Geistes einer neuen Zeit, und da ist Zuckmayer der Wegbereiter eines neuen Stiles.“[224] Das allergrößte Lob hatte sich jedoch die Regie verdient, denn das Stück kam eben durch sie, da ihm „epische Breite und lyrischweicher Grundton“ vorgeworfen wurde, zur Geltung:

---

[219] Jhering, Herbert. *Theater in Aktion. Kritiken aus drei Jahrzehnten 1913-1933.* Hg. E. Krull, H. Fetting. Berlin: Henschelverlag, 1986, S. 341-343.
[220] Zuckmayer, Carl. *Als wär`s ein Stück von mir*. Erinnerungen. Hamburg: Fischer, 1969, S. 370.
[221] Adling, Wilfried. *Die Entwicklung des Dramatikers Carl Zuckmayer*. Dissertation. Leipzig: 1956, S. 128.
[222] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 70, 23. 3. 1929, S. 9.
[223] Ebenda
[224] Ebenda

„Direktor Kennemann hat darin etwas ungeahnt Großes geleistet, indem er, ohne durch arge Striche der sprachgewaltigen Schönheit des Werkes Abbruch zu tun, durch ein spannendes, straffes Spiel diese fühlbaren Schwächen stützte und zu seiner Stärke machte. Die Regie [...] hat durch sprachliche Ausgestaltung und gefällige Untermalung durch eine glasig-klare Beleuchtung selbst in gedämpften Momenten dem Werke einen Rahmen und Hintergrund gegeben, von dem sich wahres Leben plastisch abhebt.“[225]

Neben der gelungenen Arbeit des Regisseurs stellte der Rezensent auf das gleiche Niveau noch die Leistungen der Hauptdarsteller – Liselott Regers in der Rolle der Katharina Knie und Karl Ranningers in der Figur ihres Vaters. Ich möchte seine Beurteilung kurz erörtern, da dieses Stück als „Rollenstück“ für Albert Bassermann[226] bezeichnet wurde, sein Name in der Teplitzer Rezension zitiert wurde und aus diesem Grund hiesige Schauspielkunst der Berliner gegenüber des Interesses halber sein dürfte:

„Liselott Reger hat die Titelrolle mit der tiefbeseelten Hingabe an die künstlerische Aufgabe [...] so hinreißend gespielt, daß sie in die Heldin hineinwuchs, der sie ihre Weiblichkeit und ihr Ideal opfert. [...] Das war ganz große, echte, alte Kunst im wundervollen, modernen Gewande der Ausdruckskunst. Eine der schönsten und echtesten Bühnengestalten ist nicht bloß dem Genius des Dichters, sondern ebenso dem tiefbeseelten künstlerischen Nachempfinden eines vollwertigen Künstlers, dem Träger der Rolle des „Vaters“ der Truppe, Karl Ranninger, gelungen. [...] *Man weiß, daß er nicht bloß Bassermann kopierte. Er schuf neu. Er war prachtvoll.* Seine Träumereien, seine väterliche Liebe, das ist ganz der Mensch, wie sie nur ein großer Gefühlskünstler schauen lassen kann.“ [227]

4.4.3 Zuckmayers Durchbruchstück „Der fröhliche Weinberg“

Die Theatersaison 28/29 schloss noch ein drittes Werk aus der Feder desselben Dramatikers ab – *„Der fröhliche Weinberg“*, der Zuckmayer im Jahre 1925 zum Durchbruch auf die Bühnenbretter verhalf und ihm die bedeutende literarische

---

[225] Ebenda

[226] Autorinvermerk: Wie Zuckmayer über die Berliner Kritik an „Katharina Knie“ berichtet, ließ A. Kerr doch noch ein „gutes Elefantenhaar dran und [...] fand, daß eine solche Glanzrolle für Bassermann (er spielte sie noch mit achtzig und hinterließ, in seinem letzten Lebensjahr, eine Aufzeichnung davon im Radio Basel) sich nicht von selber schreibt.“ In: Zuckmayer, Carl. *Als wär`s ein Stück von mir*. Erinnerungen. Hamburg: Fischer, 1969, S. 370.
Albert Bassermann gehörte zu den größten deutschen Charakterdarstellern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Im Jahre 1887 begann er seine Karriere als Schauspieler in Mannheim, ab 1899 war er bei Otto Brahm in Berlin, von 1909-1915 bei Max Reinhardt am Deutschen Theater. 1933 verlässt er Deutschland und lebt ab 1938 in den USA. Für seine Rolle in Alfred Hitchcocks Der Auslandskorrespondent (1940) wurde er für den Oscar nominiert. http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Albert_Bassermann.html [2010-01-29]

[227] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 70, 23. 3. 1929, S. 9.

Auszeichnung - den Kleist-Preis - brachte. Für den damals mit seiner Familie[228] in ziemlich armen Verhältnissen, im schon erwähnten Vergleich zu Sternheim und Kaiser, lebenden jungen Autor war die mit diesem Preis verbundene finanzielle Förderung[229] große Hilfe: „Von Kopf bis Fuß kleideten wir uns neu ein. [...] Wir brauchten Schuhe, Strümpfe, Mäntel.“[230] Sie wurde als „Göttergeschenk“ empfunden, was er rührend, lebenswahr und -froh wie in seinen Theaterstücken in seinen Erinnerungen beschreibt. Denn sie gingen vom Rest der Geldsumme gut essen: „Wir bestellten [...] alles, was wir uns sonst nicht leisten konnten“[231] und wollten noch die Schulden in seinem Stammrestaurant bezahlen, stattdessen verbeugte sich der Lokalbesitzer Hacker bei der Rechnungsbestellung vor seiner Frau und sagte: „Ein Herr, der den Kleist-Preis bekommen hat, hat keine Schulden.“[232]

Das Siegesstück *„Der fröhliche Weinberg“*, das zum reprise-, skandal- und erfolgreichsten deutschen Theaterstücken seiner Zeit wurde, erlebte in Teplitz zu den zwei vorangehenden und dem nachkommenden Schauspiel des Autors dagegen überraschend die niedrigste Anzahl von Wiederholungen (insgesamt 5). Das Stück wurde zwar gleich nach der Premiere unter der Regie Leopold Dudeks vier Tage hintereinander und an einem Tag nächster Woche im Großen Saal gespielt, aber dann verschwand es spurlos aus dem Repertoire. Die erste Ursache könnte vielleicht, ich wage es zu sagen, an der Leichtigkeit und Einfachheit des Inhaltes, der größeren emotionellen Frische und dem nonchalant vermittelten Bild der lockeren Sittenverhältnisse liegen, obgleich dies gerade nach der Invasion der ernsten expressionistischen Dramen gefragt zu werden schien. Die zweite könnte einfach durch die doppelte Kapazität des Großen Saals bedingt sein.

Dieses Volksstück, das wie *„Schinderhannes“* und *„Katharina Knie“* in rheinhessischer Mundart geschrieben worden ist, spielt innerhalb nicht einmal eines

---

[228] Autorinvermerk: Es war Schauspielerin Alice Frank, geb. von Herdan, die er im selben Jahr (1925) heiratete, mit ihrer Tochter Michaela.
[229] Autorinvermerk: Es waren 1500 Mark, was seine fast halbjährige Monatsrente beim Verlag Ullstein pro 5 Monate betrug. In: Zuckmayer, Carl. *Als wär`s ein Stück von mir*. Erinnerungen. Hamburg: Fischer, 1969, S. 342-343.
[230] Ebenda, S. 343.
[231] Ebenda, S. 344.
[232] Ebenda

vollen Tages - „Es beginnt am Spätnachmittag und endet in der nächsten Morgenfrühe“[233] - in einem rheinhessischen Weinort im Herbst 1921. Mit diesem Lustspiel hauchte Zuckmayer dem Volksstück ein neues erfolgreiches Leben ein und bahnte ihm mit seinen weiteren Stücken einen sicheren Weg, wie Otto Mann konstatiert:

„Zuckmayer wird hier zum begabtesten Nachfolger des realistischen G. Hauptmann – doch ohne das Dunkle, Lastende des frühen Naturalismus; vielmehr herrscht hier das Leben der Fülle, Freude und Heiterkeit. [...] Die alten Lustspielverwicklungen und -schemata sind alle da: Liebesverwicklungen, in denen ein junges und ein älteres Paar ihr Glück finden, komische Situationen bis zur durchgreifenden Drastik.“[234]

Die Handlung ist ziemlich geradlinig. Der verwitwete Weinbergbesitzer Gunderloch beabsichtigt, sich zur Ruhe zu setzten und seinen Lebensabend irgendwo in einem Pensionat zu verbringen, deshalb will er sein Weingut verkaufen. Zuerst aber teilt er dies in zwei Hälften; die erste soll versteigert, die zweite seiner Tochter und ihrem zukünftigen Ehemann als Erbe zugeschrieben werden. Unter einer Bedingung: Klärchen muss schon vor der Verlobung von ihm ein Kind empfangen. Wie kam ein Vater auf einen solchen Beschluss? Wie ist dies denn vereinbar mit allgemeinen ethischen Normen der Zeit und überhaupt denkbar? Gunderloch handelt auf Grund seiner eigenen Lebenserfahrung und lehnt die allgemein geltenden Vorstellungen von Sittlichkeit ab, denn durch sie komme „das wahre Leben“ nicht in Erfüllung. Das Lebensglück, ein eigenes Kind zu haben, konnte er mit seiner legitimen Frau nicht erzielen und die gegenseitige Liebe, durch den Seitensprung Gunderlochs erschüttert, nach dem Klärchen adoptiert wurde, wurde zerstört:

„Mei Frau wars schönste Mädche [...], aber sie hat kei Kinder kriegt, ich konnt mache, was ich wollt! [...] Da hab ich das Klärche hinterrücks mit eme Schiffermädche bekomme, [...]. So was wirkt in der Ehe, wie der Schimmel im Traubefaß! Geärgert un geschimpft un geschmisse hawwe wir uns gegenseitig, mei Frau un ich, [...]! Meinem Kinde soll das nicht passieren.[235]

Um seiner Tochter eine solche unglückliche Ehe-Peripetie zu ersparen, besteht er auf seiner Bedingung, die eigentlich die Sittenlehre auf dem Kopf stellt, womit der Autor Kritik am konventionellen Bild von Liebes- und Ehebeziehungen ausüben vermag.

---

[233] So lauten die Regie-Anweisungen des Autors. In: Zuckmayer, Carl. *Meisterdramen*. Darmstadt: G. B. Fischer, 1967, S. 9.
[234] Mann, Otto. *Geschichte des deutschen Dramas*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1969, S. 598.
[235] Der fröhliche Weinberg. In: Zuckmayer, Carl. *Meisterdramen.* Darmstadt: G. B. Fischer, 1967, S. 13.

Diese absichtlich schockierende Veranschaulichung einer zu praktischen Einstellung zum Liebesglück und Wahrnehmung der Liebes- und Eheverhältnisse kann an Wedekinds Auffassung in seinen Stücken (*„Schloß Wetterstein“*, Lulu-Stücke) erinnern, die diese Problematik - Liebe und Ehe in der damaligen Gesellschaftsordnung - behandelten, was an die „ sorgfältig verschlossene“ elterliche Bibliothek und „ihrer Neigung zu Moderne, [weswegen] sie von den meisten Verwandten für etwas verrückt gehalten wurden“[236] und den zwar erschwerten doch möglichen Zugang des jungen Zuckmayer zu solchen Autoren wie Ibsen, Hauptmann, Schnitzler, Wedekind u.a. zurückzuführen sei. Sein Gunderloch fasst zwar für die früheren sowohl auch bestehenden Sittenverhältnisse einen ihnen widersprechenden Entschluss, der aber durch sein Beispiel und rationelle Argumentation nicht verkehrt oder dämonisch wie bei Wedekind, sondern überraschend als gesunde im Einklang mit der Natur entwickelte Lebensanschauung wirkt. Wörtlich begründet er seine Bedingung mit natürlichen obzwar groben und kernigen Parallelen: „Wenn se Wein kaufe, wird e Prob gemacht, [...]! Wenn einer e Sau kauft, muß er wisse, daß es ferkelt“ und fügt zuletzt hinzu: „Ohne Kinder gibt´s kein eheliches Glück, un das muß zuerst bewiese werden!“ (13)

Der eventuelle Verlobte – der oberflächliche und arrogante Assessor Knuzius, der um Klärchen dauernd scharwenzelt und sie heiraten will, eher des Mitgiftes statt ihretwegen, hat aber höchstens ein sehr „fleißiges“ Mundwerk. Dazu ist er ihr ziemlich widerwillig, denn sie liebt einen anderen – den aufrichtigen und einfacheren Rheinschiffer Jochen Most, den Bruder Gunderlochs Hausdame Annemarie:

Annemarie: Dem [Knuzius] sticht auch der reiche Weinberg mehr in die Nas als dei Schönheit, Klärchen.

Klärchen: Sicherlich. Denn für die Lieb hat er überhaupt kein richtige Sinn, und Talent hat er auch keins.

Annemarie: Und der Jochen, glaubst du, hat mehr.

Klärchen: Ich weiß ja noch nit, aber ich seh`s ihm an de Auge an, un spür´s, wenn er mich küßt. (19)

---

[236] Zuckmayer, Carl. *Als wär`s ein Stück von mir*. Erinnerungen. Hamburg: Fischer, 1969, S. 146.

Um mehr Zeit für Jochen zu gewinnen und weiteres lästiges Bemühen Knuzius zu verhindern, flüstert ihm Klärchen auf Annemaries Rat ins Ohr, dass sie schwanger ist. Knuzius ist von seiner Leistung betäubt und sie kann sich jetzt Jochen widmen, der nach der Feststellung dieser Lügengeschichte, ohne die Wahrheit zu kennen, in seiner männlichen Ehre gekränkt ist. Zur Gelegenheit der Verhandlung über den Verkauf des halben Besitztums veranstaltet Gunderloch eine Winzerfeier in der Wirtschaft „Landskrone". Sie gipfelt aber in einer Prügelei, und Jochen nutzt diese Situation, um sich mit seinem vermeintlichen Nebenbuhler auseinanderzusetzen. Da mischt sich Annemarie ein, die auch schon lange ihr eigenes Ziel verfolgt, denn sie liebt heimlich Gunderloch, und zu nächtlicher Stunde nach Offenbarung der Wahrheit und gegenseitigen Liebesgeständnissen paaren sich Klärchen mit Jochen und Annemarie mit Gunderloch ein und laden morgen früh bei der gleichzeitigen Annullierung des Weingutsverkaufs alle Anwesenden zur Doppelhochzeit ein.

Beide Hauptfiguren, sowohl Gunderloch als auch Klärchen machten eine ähnliche seelische Entwicklung durch, befanden sich am Anfang auf dem falschen Weg zur Erkenntnis und Identifizierung mit eigenem Schicksal und beide gelangten schließlich durch Liebe zu Aufklärung und wahrem Leben. Zuckmayer, wie Engelsing-Malek schreibt, vermittelt hier „seine Erkenntnis von der höchsten Bestimmung des Menschen, die für ihn in der liebenden Hingabe an das innere Gesetz liegt."[237] Das Fazit könnte folglich lauten: Durch Liebe zu anderen erkennt man sich selbst und die richtige Richtung zur Erfüllung des eigenen Fatums.

Bei Gunderloch stand anfangs Vernunft im Weg. Er will seine Lebensaufgabe – seinen Weinberg – aufgeben, um die Tochter zu versorgen und in fortschreitendem Alter niemandem zur Last fallen: „[...] es ist Zeit, daß ma mich zum rostige Eise schmeißt: Sie werde auch froh sein, wenn ich hier verkauft hab und Sie sin die Stellung bei mir los!"(14), sagt er zu Annemarie. Diese rationelle Entscheidung aber erwies sich wie auch seine rationelle Bedingung, die er nicht auf sich selbst, sondern auf seine Tochter und ihr eheliches Glück bezog, als von der inneren Stimme abweichend, sie übertönend und in beiden Fällen irreführend. Schon von Anfang an zeigt sich sein Vorhaben zum Abgang auf Annemaries Widersprechen – „Sie sind

[237] Engelsing-Malek, Ingeborg. *"Amor Fati" in Zuckmayers Dramen*. Konstanz: 1960, S. 16.

noch ein Mann wie ein Baum! – relativ merklich erschüttert: „Na, es is ja was Wahres dran. Es gibt Momente, da fühl ich mich noch völlig auf der Höh! Un gerade deshalb“ (14), trotzdem versucht er weiter auf seine Ratio zu hören. Doch kann man im Laufe des Festtages beobachten, wie die zwei Elemente in ihm immer stärker miteinander kämpfen und die innere Stimme an Überlegenheit gewinnt:

„Ich hab mir´s zwar schon seit eme halbe Jahr vorgenomme, aber der Ernst der Sache ist mir nie so recht klar geworde. Jetzt, wo ihr all gekomme seid, um mich sozusage hier zu liquidiere, un wo mei Klärche glücklich is [...], da gehn mir eigentlich erst die Auge auf! Vierzehn Tag bleibe mir noch, aber da heißt´s jeden Tag Abschied nehme, von dem un jenem, von Haus, Garten, Weinberg, Freunde, Wirtschaft, Ochs, Esel – *er sieht Annemarie an* -, na, un von so mancherlei, was ma vorher kaum angeguckt hat.“ (31-32)

Durch wachsendes Bewusstsein von Sachen und Personen, die er nun langsam wieder als wahre und unersetzbare Werte in seinem Leben wahrzunehmen beginnt und vor allem durch die erwachende Liebe zu Annemarie, wird er zu seinem Wesen und Lebensinhalt zurückgeführt. Die erwiderte Liebe öffnet ihm die Augen. Er begreift, dass sein vernunftgemäßer Entschluss gegen seine Natur ist; nun geht aber sein Erwachen weiter und er stellt fest, dass ebenfalls seine die Zukunft der Tochter betreffende, mit bester Absicht gemeinte Bedingung ihr nur schaden würde. Er bereut es jetzt sehr, dass er sein Kind in die Ehe mit Knuzius hineinmanövriert, ohne noch von Annemaries List Bescheid zu wissen: „Dem Kerl hab ich mei Kind versproche?!“ und zu Annemarie rufend: „Durch mei Dummheit ist es passiert! Ach, ich Narr! Hätte ich nur vorher mit dir drüwwer gesproche!“ (50) Am Ende zieht er aus seinem Handeln und Denken folgende Schlussfolgerung:

„Beinah hätt ich mir en böse Streich gespielt un meiner Tochter dazu! Merkt´s euch, ihr Leut, da habt ihr was fürs Lebe! Bild sich keiner ein, er könnt die herrgottsgeschaffene Natur kommandiere! Bedingunge läßt sich die nit stelle, [...].“ (62)

Bei Klärchen stand nicht allein Vernunft, sondern Leichtfertigkeit als Hemmnis zum richtigen Lebensweg. Sie lässt sich mit Knuzius ein, obwohl sie tief im Inneren weiß, dass sie ihn nicht liebt: „Es war in der Stadt, auf der Hochzeit von meiner Cousine. Schließlich ist man ja auch neugierig drauf – er hat mir in einemfort Likör gegeben. Da ist es passiert.“ (16) Dann lässt sie das Spiel aus Hilflosigkeit und unter Last der gestellten Bedingung des Vaters weitertreiben, bis es Jochen erfährt: „Ich halt´s auch nicht mehr aus. Es gibt e Unglück, eher beiß ich ihm [Knuzius] die Gurgel durch,

[...]. Jetzt wo der Jochen da ist ...“ (19) In diesem Moment erkennt Klärchen den Ernst der Sache, die Folgen ihres leichtsinnigen Handelns und die drohende Gefahr ihre Liebe verlieren zu können und ist endlich bereit, zu kämpfen und ihren Lebensweg zu bejahen.

Wahre Liebe ist für Zuckmayer eine gesunde und natürliche Triebkraft, ein unentbehrliches und prinzipielles Grundelement im Menschenleben. Wie Schinderhannes durch Liebe zu Julchen und ihrem gemeinsamen neugeborenen Sohn zur zwar nur kurzen, doch pflichtbewussteren Lebensweise in der Kaserne veranlasst wurde, Katharina durch Liebe zu Rothacker ihre Bestimmung fand und zum Werk ihres Vaters zurückkehrte, so wurden auch Gunderloch durch Entdeckung und seine Tochter durch einen möglichen Verlust und dann Wiedereroberung der Liebe zur Erfüllung ihres Lebensschicksals bewegt.

Der Liebe im *„Fröhlichen Weinberg“* wird von einer Gestalt geholfen; sie könnte im übertragenen Sinne des Wortes als verlängerte Hand der Liebe bezeichnet werden. Beide – der Vater und die Tochter – wurden von derselben Person zum Liebesglück beraten und geführt. Im Gegensatz zu ihnen braucht sie keine Entwicklung durchzumachen, sie stellt in diesem Falle schon eine reife, zielbewusste und ungebrochene Frauengestalt Zuckmayers dar. Annemarie weiß, was sie will. Sie geht ihrem Ziel schlau, bewusst und sicher nach, denn sie ist „von Anfang an in Harmonie mit ihrem Schicksal. Von ihr strömt eine solche Sicherheit und Ruhe aus, daß sie auch die, die sie liebt, auf den ihnen vorgezeichneten Weg zu bringen vermag.“ (ENGELSING-MALEK 1960, 18)

So berät sie Klärchen zur Lüge, ohne schlechtes Gewissen zu haben, da sie die Männerwelt richtig einschätzen kann. Sie weiß, dass Knuzius endlich mit seinen Belästigungen aufhört und ihr freisinniger Bruder Jochen solchen Anstoß und dazu gewisse Zeit dringend benötigt, um sich über seine Lebensentscheidung klar zu werden und um den zwar in der Seele ersehnten aber nicht ganz bewussten Lebensweg mit Klärchen einzuschlagen. Anderseits weiß sie sich auch bei ihrer Angelegenheit Rat. Sie lässt Gunderlochs Neigung zu ihr auf einer ganz geschickten und ungezwungenen Weise in gewünschte Leidenschaft und Liebe hinauswachsen. Die Liebeszene zwischen Annemarie und Gunderloch im letzten Akt ist eine der

reizvollsten Szenen dieses Lustspiels. Sie spielt sich nachts nach der Schlägerei in der „Landskrone“ im Garten ab und lässt versteckte Aufgeweckheit zusammen mit gesunder Anziehungskraft und Macht des weiblichen Magnetismus Annemaries am schönsten erstrahlen:

Gunderloch: Annemarie, es brennt.

Annemarie: Wo denn?

Gunderloch: Es brennt, Mädche. Merkste nix?

Annemarie: Ja, ... es wird ganz rot am Himmel ...

Gunderloch: Ach, wo, da schummert´s ... aber hier, ganz in unsrer Näh ... grad auf dem Fleck zwischen uns ... da ... siehste nix?!

Annemarie: Ich seh´s nit – aber jetzt – jetzt spür ich`s.

Gunderloch: Ma kann´s noch lösche.

Annemarie: Es is aber kei wasser da!

Gunderloch: Weit un breit kein Troppe! Was macht ma denn da?

Annemarie: Ei brenne lasse!! (45)

Diese Liebeszene wie auch weitere (zwischen Klärchen und Jochen) im *„Fröhlichen Weinberg“* sowie in *„Schinderhannes“* (s. Punkt 4.4.1) und *„Katharina Knie“*, in der sie einfach mit ihrem Alter spielen[238], weisen ein typisches gemeinsames Merkmal auf: Unmittelbarkeit ohne Verlegenheit auf der einen oder anderen Seite, die sich anmutig auch in der Sprachengestaltung ausdrückt. Keine schweren, komplizierten, schwungvollen mit „großen Worten“ versehenen Liebesgeständnisse legt der Autor in die Münder seiner Helden ein, sondern klare, einfache und knappe Formulierungen; im *„Fröhlichen Weinberg“* der ganzen Atmosphäre des Stückes wegen werden sie noch um sinnliche Vorstellungen erweckende Anspielungen

[238] Die Liebesszene zwischen Katharina und Rothacker erinnert an ein Kinderspiel.
Katharina: Wie alt sin Sie eigentlich?
Rothacker: Zweiundvierzig.
Katharina: Un ich bin vierundzwanzig. Wenn ma´s herumdreht, sin mir gleich alt!
Rothacker: Un zusammegezählt hätte mir sechsunsechzig, das is e gut Spiel.
Katharina: Ja, da hammer gewonne!
Rothacker: Un wer muß zahle?
Katharina: Alle beid – oder keiner!
In: Zuckmayer, Carl. *Meisterdramen*. Darmstadt: G. B. Fischer, 1967, S. 168.

bereichert. Die Liebesbeziehungen kennzeichnenden Attribute wie offen, natürlich und geradlinig und die dem entsprechende Auffassung und Darstellung Zuckmayers haben ihren Ursprung im Leben des Dramatikers selbst, was die Zeilen in seinem autobiographischen Buch über das eigene Kennenlernen und schnelle Heiraten belegen:

„ Aber wir trafen uns wieder, liebten uns und beschlossen sofort, zu heiraten. [...] Zu einem richtigen Leben gehören Frau und Kind. Und eine andere Frau als diese konnte ich mir nicht vorstellen. [...] Mehr Kapital war nicht nötig. Das alles hatte für uns beide nichts mit Spekulation auf Erfolg und Karriere zu tun. Wir wußten einfach: das Glück ist da und muß gehalten werden.“[239]

Das von „berauschenden Getränken - der Liebe und Weintraube“ durchdrungene, derb-milde, doch in keinem Fall obszöne Lustspiel *„Der fröhliche Weinberg“* wurde im Teplitzer Milieu im Theaterprogramm mit einer Hinzufügung – „Der Besuch dieses Werkes ist für Jugendliche nicht geeignet!“[240] – versehen, was im Zusammenhang mit den hier aufgeführten Wedekinds provozierenden Stücken mit ähnlicher Thematik unbegreiflich scheint. Der Premiere ging auch eine Zeitungsnotiz „Für Jugendliche verboten. Zur heutigen Premiere von Zuckmayers Fröhlichem Weinberg.“[241] voraus. Jedoch anders als erwartet wurde sie von ihrem diesmal mit dem ganzen Namen unterschriebenen Autor – Walter Taub[242] – verfasst. Er befremdet sich über das anstößige und die öffentliche Sittlichkeit verletzende „Etikett“ dieses Volksstückes, das ich analog in dieser Arbeit schon bei Sternheims *„Hose“* angegriffen hatte:

„Zuckmayer hat in seinem dramatischen Erstlingswerk, das die Literaturgeschichte späterer Jahrzehnte bestimmt für das beste Lustspiel seit Hauptmanns ´Biberpelz´ erklären wird, die freie, niemanden als die Obrigkeit verletzende Erotik erdgebundener rheinischer Bauern geschildert. Daß diese gesunde Sexualität die Sittlichkeit verletzt, sei zur Schande dieser sich ´öffentlich´ auftuenden, verlogenen ´Sittlichkeit´ gestanden.“[243]

---

[239] Zuckmayer, Carl. *Als wär`s ein Stück von mir*. Erinnerungen. Hamburg: Fischer, 1969, S. 338.
[240] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 176, 1. 8. 1929, S. 6.
[241] Ebenda
[242] Autorinvermerk: Walter Taub gehörte in dieser Zeit dem Teplitzer Schauspielensemble an und wirkte auch als Dramaturg, s. Anhang Nr. 4.
[243] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 176, 1. 8. 1929, S. 6.

Das am selben Tag[244] zum ersten Mal aufgeführte Lustspiel wurde, wie oben geschrieben, in der Zeitung öffentlich verteidigt. Es wurde in Schutz genommen von einem der Mitwirkenden an dieser Theatervorstellung und zwar von dem Knuzius-Darsteller selbst. Die zwei Tage später erschienene Rezension eines anderen Autors - des Teplitzer Theaterkritikers - ist ebenfalls in positivem Geiste verfasst. Zu den Skandalen und Tumulten um dieses Werk bemerkt er die Marketingseite hervorhebend, dass „eine bessere und billigere Reklame sich der ´Weinberg´ gar nicht wünschen [konnte].“[245] Trotz der Erwähnung von Verfänglichkeit des Stückes: „Der Dialog ist von hanebüchener Derbheit, [...]. Die Stimmung, emporgetrieben von einer Art Rausch, teils von Liebe, teils vom Wein, gibt dem ganzen einen starken Stoß ins Bedenkliche“[246] schließt er den Abschnitt mit eindeutig bewundernden Worten ab: „Jedenfalls bleibt der ´Weinberg´ ein Original für sich, in dem es einem Dichter gelungen ist, Inhalt und Aufbau eines Stückes so glücklich in Einklang zu bringen, daß er einen Bombenerfolg damit erzielen konnte.“[247]

In dieser Ansicht unterscheidet er sich diametral von Zuckmayers Forscher Adling, der sowohl die Form als auch den Inhalt bemängelt, obwohl er zugleich dem Stück gewisse Bühnenwirksamkeit und realistische Züge nicht abstreiten will:

„Aber schon weil Bühnentechnik nicht immer auch Kunst, Wirklichkeitsnähe nicht immer auch Realismus bedeutet, sind trotz aller Fortschritte Brüche und gestalterische Mängel unvermeidbar [...]: Die zweifellos vorhandene innere Dramatik im Stück wird nur zu oft zugunsten äußerlicher Situationskomik ausgesetzt. [...] Es wirkt unwahrscheinlich, daß der bodenständige und rüstige Gunderloch sich so schnell von seinem Weinberg trennen und noch nichts von Annemaries Zuneigung gespürt haben will.“[248]

Ob die kleinste Reprisenzahl aus dem oder einem anderen Grund war, darauf gibt die Teplitzer Kritik keine Antwort, man kann bloß von „einwandfrei funktionierender Vorstellung“ und „herzhaftem Beifall für alle Darsteller“ lesen und konstatieren, dass sie auf der Inszenierung sowie auch den spielerischen Leistungen nicht beruhen konnte, denn:

---

[244] Autorinvermerk: Die Premiere fand am selben Tag - 1. 8. 1929 - statt, an dem die Zeitungsnotiz erschien.
[245] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 178, 3. 8. 1929, S. 9.
[246] Ebenda
[247] Ebenda
[248] Adling, Wilfried. *Die Entwicklung des Dramatikers Carl Zuckmayer*. Dissertation. Leipzig: 1956, S. 78.

„Gespielt wurde mit voller Hingabe von jedem einzelnen Darsteller. Ranninger als Gunderloch bot eine Prachtleistung an Beweglichkeit und kraftbewußtem Bauerntum. Benno Smytt, ein Schiffer Jochen wie ein Sturmwind, der keinen Hindernis kennt, [...]. Else Pally´s Klärchen, jugendlich, verliebt, und zu ihrem Jochen drängend mit überzeugend heißer Hingabe. Maria Glaser als Annemarie erzielte Temperamentsgrade von achtenswerter Höhe [...], den Knuzius spielte Walter Taub. [...] Was Taub daraus machte, zeigte wieder, daß er aus seiner Rolle jeden kleinsten Zug heraus zu holen imstande ist.“[249]

4.4.4 Zuckmayers Schauspiel „Der Hauptmann von Köpenick“

Als letztes Zuckmayers Werk gelangte in Teplitz das bekannte mit dem Untertitel „Ein deutsches Märchen“ versehene Schauspiel *„Der Hauptmann von Köpenick“* zur Erstaufführung. Es war im Oktober 1931 im Kleinen Saal in der Regie des Direktors Kennemann - des der Regietaten nach Enthusiasten für die moderne deutschsprachige Dramatik. Bis zum Ende des Jahres hatte dieses Stück noch sechs Reprisen, um eine mehr als das „Weinbergstück“.

Das Stück hat eine interessante Entstehungsgeschichte. Ursprünglich wollte Zuckmayer den Eulenspiegel-Stoff bearbeiten[250], doch nach mühsamer und uneffektiver Plage wurde er zum anderen Stoff angeregt, der auf ein historisches Berliner Ereignis aus dem Jahre 1906 über einen als preußischer Hauptmann verkleideten Schuster beruht, der seine existentiellen Probleme mit Hilfe einer von Tegel kommenden Soldaten-Abteilung des 4. Garde-Regiments durch Besetzung des Köpenicker Rathauses, Verhaftung des Bürgermeisters und Beschlagnahme der Gemeindekasse lösen wollte. In dieser Figur fand Zuckmayer auch seinen neuzeitigen Eulenspiegel:

„Denn wenn auch die Geschichte mehr als zwanzig Jahre zurücklag, so war sie gerade in diesem Augenblick, im Jahre 1930, in dem die Nationalsozialisten als zweitstärkste Partei in den Reichstag einzogen und die Nation in einen neuen Uniform-Taumel versetzten, wieder ein Spiegelbild, ein Eulenspiegel-Bild des Unfugs und Gefahren, die in Deutschland heranwuchsen.“[251]

---

[249] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 178, 3. 8. 1929, S. 9.

[250] In seinen Errinerungen schreibt er: „[...] mir schwebte als Stoff ein ´Eulenspiegel´ vor, den ich mir als eine poetische Kasperle- oder Wurstl-Komödie in gereimten Versen dachte, [...] der sich in zwölf Bildern zwölfmal verwandeln sollte ... Ein Jahr lang plagte ich mich mit dieser Konzeption [...]. Aber der Stoff wollte sich mir nicht ergeben.“ In: Zuckmayer, Carl. *Als wär`s ein Stück von mir*. Erinnerungen. Hamburg: Fischer, 1969, S. 371.

[251] Ebenda, S. 372.

Und er beschloss die Lebensgeschichte des Schusters im Märchenton zu verfassen. Neben der plötzlichen Stoffänderung begleitet das Stück noch eine zweite schlagartige und humorige Wende, denn auf Reinhardts Frage nach einem neuen Stück erzählte ihm Zuckmayer den ganzen *„Hauptmann von Köpenick“* nach, ohne ein einziges geschriebenes Wort zu haben. Auf das des nächsten Tages geschickte Telegramm von Reinhardts Berliner Direktion mit der Forderung des Manuskriptes und Hinzufügung „das Stück solle baldmöglichst in Szene gehen“ musste der Dramatiker antworten: „[...] ich müsse es erst noch schreiben“[252], was auch nach seinen Worten während zwei Monaten geschah.

Das in drei Akte je sieben Szenen gegliederte Drama spielt in Berlin in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, der erste Akt um die Jahrhundertwende, die übrigen Akte zehn Jahre später.[253] Wie schon oben vom Autor selbst angedeutet, verfolgt Zuckmayer weniger die Absicht, die Lebensgeschichte des vorbestraften Schusters Wilhelm Voigts zu rekonstruieren, sondern viel mehr eine aktuelle sozialpolitische Kritik auszuüben, worin sich die literarischen Forschungskreise[254] einig sind:

„Zuckmayer will mehr als den ´Geniestreich´ eines entlassenen Zuchthäuslers, er will die Ursachen dafür zeigen, daß dieser Streich überhaupt möglich ist und glücken kann. Und er will so eine Aussage erreichen, die nicht nur für das Jahr 1906, sondern auch für den Beginn der dreißiger Jahre Bedeutung hat, weil sie die ´gemeinsame Wurzel bloßlegt´, der des Kaisers ´bunter Rock´ und das Braunhemd der Nazis ihre Wirkung verdanken.“[255]

Im Mittelpunkt des Geschehens stehen drei Männer und eine Uniform, die in ihren Lebenswegen einen gewissen Wendepunkt begleitet oder „Das Schicksal einer Uniform und ihrer Träger durchzieht das ganze Stück.“ (MANN 1969, 600) Schon in der allerersten Szene ist sie der zentrale Gegenstand. Das Stück fängt mit einem Auftritt in einem eleganten Uniformladen in Potsdam an, in der Zuschneider Wabschke dem Hauptmann von Schlettow beim Anprobieren seiner neuen Uniform hilft. Gleich die ersten Aussagen Schlettows in Bezug auf die nicht vorschriftsmäßig

---

[252] Zuckmayer, Carl. *Als wär`s ein Stück von mir*. Erinnerungen. Hamburg: Fischer, 1969, S. 372.
[253] Der Hauptmann von Köpenick. In: Zuckmayer, Carl. *Meisterdramen*. Darmstadt: G. B. Fischer, 1967, S. 220.
[254] Vgl. Adling, Wilfried. *Die Entwicklung des Dramatikers Carl Zuckmayer*. Dissertation. Leipzig: 1956, S. 131-168. – Nölle, Eckehart. *Der Hauptmann von Köpenick. Ein deutsches Märchen*. In: Kindlers Literatur Lexikon. München: Kindler, 1992. Bd. 17, S. 1106-1107. – Mann, Otto. *Geschichte des deutschen Dramas*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1969 S. 600.
[255] Adling, Wilfried. *Die Entwicklung des Dramatikers Carl Zuckmayer*. Dissertation. Leipzig: 1956, S. 135-136.

(nur um ein paar Millimeter weiter) genähten Gesäßknöpfe auf seinem Uniformrock - „Sie denken, das is ne Kleinigkeit. Is auch ne Kleinigkeit. Aber an den Kleinigkeiten, daran erkennt man den Soldaten. Darauf is alles aufgebaut, da steckt ´n tieferer Sinn drin, verstehnse?“[256] - sind von militaristischer Ideologie, Erziehung und blindem Gehorsam zusammen mit entsprechender Schichtenklassifizierung und Überordnungsgefühl durchdrungen und lassen keinen Zweifel von deren Gefahr und Autors kritisierendes und satirisierendes Vorhaben entstehen:

v. Schlettow: Sehnse, Wabschke, bei Ihnen merkt man auf Schritt und Tritt, daß Se nich gedient haben. Wennse beim Kommiß so viel widersprechen, denn kommense ausm Kasten gar nich raus.

Wabschke: Deshalb hab ick mir ooch lieber ´n Puckel jezüchtet. Finger lang, und Luftklappe jeschlossen – det wär keen Sport vor meines Vaters Kleensten.

v. Schlettow: Das fehlt Ihnen, Wabschke, das fehlt Ihnen! Als Schneider sinse vielleicht tipptopp, aber als Mensch, da fehlt Ihnen der Schliff, der Schnick, der Benimm, die ganze bessere Haltung! (223)

Diese Uniform, die die wilhelminische in breiterem Sinne später nationalsozialistische Staatsordnung verkörpert, wandert allegorisch ihren Weg durch mehrere Stationen genauso wie der Schuster Voigt. Sie wurde zuerst für den Hauptmann von Schlettow – einen an militärischer Tradition seiner Familie, an Prinzipien und Disziplin hängenden Mann – angefertigt. Die militärische Ordnung und Armee bedeutet für ihn den ganzen Lebensinhalt, der Soldatenberuf seine Lebensbestimmung:

„Aber was heißt das, man hat ja ´n Dienst, nich? Das geht doch über alles, da wird man wieder ´n Mensch, [...] wenn man so morgens auf´n Gaul steigt und denn raus aufn Schießplatz [...], und dann ´n paar Kommandos, und sone Truppe entwickelt sich haargenau sag ich Ihnen, wie son Uhrwerk! [...] - der Dienst – wenn ich das nicht hätte.“ (239)

Diese unkritische, uneingeschränkte Ergebenheit mag vielleicht edel und verblüffend sein, aber sie ist blind, geht über die gesunde Grenze hinaus und es schlummern in ihr gefährliche Keime eines diktatorischen Regimes. Sie führte deshalb den Hauptmann v. Schlettow ins Verderben, denn als er in einem Lokal in der Zivilkleidung einen betrunkenen Grenadier für sein unmilitärisches, die Uniform

[256] Der Hauptmann von Köpenick. In: Zuckmayer, Carl. *Meisterdramen.* Darmstadt: G. B. Fischer, 1967, S. 224.

verletzendes Benehmen rügt und abführen will, wird er als „`n janz deemlicher Zivilist!“ bezeichnet und mit Sätzen provoziert wie „Jeh doch nach Hause und zieh dir um, denn kannste mir wat erzählen, so nich, Männeken, so nich!!“ (243)

Auf Grund der daraus entstehenden Prügelei reicht Hauptmann v. Schlettow ein Gesuch um Entlassung aus der Armee ein und hält die dazu führenden Umstände für sein persönliches Vergehen gegen die von ihm verehrte Ordnung, das nicht geduldet werden darf und gnadenlos bestraft werden muss: „Wenn einem Offizier so was passiert [...], da gibt´s nur eine Konsequenz: Abschied einreichen. [...] Soviel Pech darf ´n Soldat nich haben, das is es. Unglück is auch ´n Versagen.“ (247) Sein Fall entlarvt die alarmierenden Aspekte des wilhelminischen Systems, dass „die Uniform im Kaisereich die alles bestimmende Größe ist, nicht der Mensch, der sie trägt. Sie entscheidet über gesellschaftliches Sein oder Nichtsein“[257] und vermag meine Deutung dieser Figur und ihrer Rolle im Stück durch Walter Dimters Interpretation zu bekräftigen:

„Indem Zuckmayer den systemkonformen Gardehauptmann Schlettow am Beginn seines umfangreichen *deutschen Märchens* nichts als sich selbst darstellen und scheitern läßt, hat er unaufdringlich (aber grundsätzlich) an der Gefährlichkeit wie Gedankenlosigkeit der Uniform-Mentalität [im breiteren Sinne des Uniform-Staates] keinen Zweifel gelassen. Der scheinbarer Nutznießer dieses Systems ist keineswegs in ihm sicher.“[258]

Die Tragik der Repräsentanten der Schlettow-Gruppe, wie Engelsing-Malek betont, besteht darin, dass sie „den Mut zu dem eigenen Schicksal nicht aufbringen“[259], dass sie sich einem System unterordnen, das ihnen falsches Sicherheits- und Zugehörigkeitsgefühl vermittelt, aber sie selbst vernichtet. Hauptmann von Schlettow ist zur Liebe zum wahren Leben unfähig, er lebt nicht, sondern vegetiert und dient nur.

Die zweite Station der Uniform ist in den Händen des Doktors Obermüller, der das „kompromißlerische liberale Bürgertum“[260] verkörpert. Obermüller – ein

---

[257] Dimter, Walter. *Carl Zuckmayer: Der Hauptmann von Köpenick*. In*:* Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996. Bd. 1, S. 359.
[258] Ebenda, S. 360.
[259] Engelsing-Malek, Ingeborg. *“Amor Fati” in Zuckmayers Dramen*. Konstanz: 1960, S. 61.
[260] Adling, Wilfried. *Die Entwicklung des Dramatikers Carl Zuckmayer*. Dissertation. Leipzig: 1956, S. 138.

Kommunalbeamter im Köpenicker Stadtmagistrat – wird eben vom einjährigen Vizefeldwebel zum Leutnant der Reserve ernannt. Zu dieser Beförderung braucht er eine neue Uniform, so geht er in Wormsers Uniformladen. Aus Zeitmangel, da seine Mutter zu Besuch kommt und „sie legt besonderen Wert drauf, sie ist ja aus einer Offiziersfamilie“ (261), kauft er auf Wormsers Rat die Hauptmannsuniform mit einer nach seiner Charge entsprechenden Abänderung. Auch bei Obermüller offenbart sich die anerzogene militärische Denkart, aber nicht so fanatisch wie bei Schlettow, sondern viel gelassener und zwecksorientierter:

Wormser: [...] Muß ´n schönes Gefühl sein, wenn man auf einmal mit Herr Leutnant angeredet wird, das schmeichelt den Gehörknöchelchen. Wissen Sie, ich sage immer: vom Gefreiten aufwärts beginnt der Darwinismus. Aber der Mensch, der Mensch fängt erst beim Leutnant an, is nich so, is nich so?

Obermüller: Das möchte ich nicht gerade behaupten – aber - für meine Laufbahn ist es natürlich außerordentlich wertvoll. [...] (261)

Wie Schlettow so auch Obermüller, der seine sozial-politische Ideale sehr ernst nimmt, will seiner Heimat tadellos dienen, und dies ist den Figuren gemeinsam:

„[...] ich wollte eigentlich in die Politik gehn – ich hätte mir vorgestellt, als Nationalökonom, etwa im Rahmen der Fortschrittlichen Volkspartei, für das Gemeinwohl zu wirken [...] wenn ich Glück habe, kann ich mal Bürgermeister von Köpenick werden, so was ist natürlich auch eine Wirksamkeit zum Wohle des Volksganzen.“ (261)

Im Laufe der Zeit wird dieser pflichtbewusste Stadtbeamte zum Bürgermeister von Köpenick gewählt. Er vertritt sein Amt sehr gewissenhaft, ist ehrlich, handelt immer in Übereinstimmung mit Gesetz und Ordnung und lässt kein Lobbying zu: „Extravergünstigungen für höhere Steuerzahler, das wäre eine Durchbrechung des Systems. Das ist eine Prinzipiensache, mein Lieber. Kommt gar nicht in Frage!“ (310) Dieser ordnungs- und verantwortungsbewusste wilhelminische Bürger wird ebenfalls wie Schlettow dem System zum Opfer fallen, indem er dem falschen Hauptmann von Köpenick mit der Begründung, dass seine Verhaftung Befehl ist, gehorcht und ohne sich eines Verstoßes gegen Staat bewusst zu sein sich derselben Gewalt unterwirft:

Frau Obermüller *zu Obermüller*: Ja, was hat er dir denn für Legitimation vorgezeigt?

Obermüller: Legitimation? Ja, gar keine. Er ist doch Hauptmann –

Frau Obermüller: So, und du läßt dich hier einfach ohne Legitimation verhaften? Ohne Ausweis, ohne Haftbefehl? Und wenn´s nun ´n Irrtum is?

Obermüller: Das ist ja ausgeschlossen. Der Mann weiß genau, was er will.

Frau Obermüller: Aber du nicht! Leider nicht! Telephonier doch rasch mal zum Kreisamt Teltow, oder zum Landart - (318)

Selbst der Unschuldige zweifelt nicht an der Unfehlbarkeit der Staatsgewalt, der Allmacht dieser Ordnung und damit wird, wie Adling erläutert, „glänzend [...] der faule Kompromiß der liberalen Kreise entlarvt.“[261] Die einzige, die zwar bloß für eine kurze Zeit (sie lässt ihren Mann allerdings unter bewaffneter Drohung dann doch abführen) ihren gesunden von allen Befehlen freien Verstand gegen die Absurdität dieser Situation und Blindheit der Beteiligten sprechen lässt, ist Frau Obermüller. Einer Frau ist vom Autor diese aufklärende Aufgabe zugeteilt, einem nach Zuckmayers Wahrnehmung und Gestaltung typischen starken und ungebrochenen Wesen sind rationelle Worte in den Mund gelegt und rationelles Verhalten anvertraut, was mit der gesamten Konzeption Zuckmayers Frauenbildes korrespondiert.

Die Tragik der Gestalt des Bürgermeisters – des Vertreters des liberalen Bürgertums – ist, „daß seine übergroße Besorgnis, ihn im entscheidenden Moment die Verantwortung ablehnen lässt und er so seiner eigenen, ausgewachsenen und abgelegten Uniform zum Opfer fällt.“[262] Er stellt genauso wie Schlettow einen konformen nicht selbstständig denkenden Bürger dar.

Die allerletzte Station der Uniform ist beim Schuster Wilhelm Voigt; im dritten Akt vereinen sich die Schicksale der beiden. Wie die Uniform am Wert verliert und degradiert wird – von Hauptmanns über Leutnants zum Trödlers Besitztum, so sieht man auch Wilhelm Voigt in diesem System zu Grunde zu gehen und sowohl gesellschaftlich als auch menschlich degradiert zu werden. Wie Dimter in seiner

---

[261] Adling, Wilfried. *Die Entwicklung des Dramatikers Carl Zuckmayer*. Dissertation. Leipzig: 1956, S. 140.
[262] Engelsing-Malek, Ingeborg. *“Amor Fati” in Zuckmayers Dramen*. Konstanz: 1960, S. 63.

Interpretation formuliert: „Auf dem Tiefpunkt der Verfassung haben sich die Uniform und Voigt gefunden.“[263]

Voigt wird als Mensch dargestellt, dessen Lebensbahn auf Grund kleiner Verfehlung wie Posturkundenfälschung aus jugendlicher Unbedachtsamkeit und Leichtsinnigkeit schief läuft: „Ich bin da mit´m jungen Meedchen gegangen, aus de Hotel-kichenbrangsche. Da war´ck janz wech von. Ick konnte ihr nie wat spendieren, [...].“[264] Nach weiteren Verzweiflungsversuchen, sich nach einer fünfzehnjährigen Gefängnisstrafe in die Gesellschaft wieder einzugliedern, fällt er durch das starre bürokratische Ordnungssystem immer tiefer, bis er in den Teufelskreis der Paragraphenwelt gerät und zu einem Husarenstück als einzige Lösung seiner Lage getrieben ist.

Nach der ersten Strafverbüßung ging er ins Ausland (nach Böhmen und Rumänien), dort arbeitete er sich in einer Schuhfabrik gut ein, kam aber trotzdessen wegen Heimweh zurück:

„Da unten, da sinse alle janz anders, und da redense ooch janz anders. Und da hat nu schließlich der Mensch seine Muttersprache, und wenn er nischt hat, denn hat er die immer noch. Det glaubense jarnich, wie scheen Deutschland is, wenn man weit wech is und immer nur dran denkt. Aber ich sage ja, det war dumm von mir.“ [265]

Sich des Vergehens bewusst, wollte er dann in Deutschland, ohne verbrecherische Absichten zu verfolgen, mit einer neuen Identität anfangen: „[...] sone Vorstrafe, die schleppt eener mit rum [...]. Als Willem Voigt, da hab ick nischt zu jewinnen in de Lotterie. Nu hab ick mir jesacht: [...] fängste als Friedrich Müller von vorne an“[266], was ihm aber weitere fünfzehn Monate lange Strafe wegen Melde- und Passvergehen, Irreführung der Behörden und versuchter Urkundenfälschung brachte. Nach der Entlassung begibt er sich auf die Arbeitssuche, jedoch ohne Aufenthaltserlaubnis bekommt er keine Arbeit und ohne Arbeitsbescheinigung

---

[263] Dimter, Walter. *Carl Zuckmayer: Der Hauptmann von Köpenick*. In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996. Bd. 1, S. 361.

[264] Im Gespräch mit Oberwachtmeister im Polizeibüro in Potsdam, wo Voigt um Aufenthalts-genehmigung ansucht, werden alle seine Verfehlungen und Beweggründe geschildert. In: Zuckmayer, Carl. *Meisterdramen*. Darmstadt: G. B. Fischer, 1967, S. 228.

[265] Ebenda, S. 229.

[266] Ebenda. Es geht um Gespräch mit Oberwachtmeister im Polizeibüro in Potsdam, wo Voigt um Aufenthaltsgenehmigung ansucht.

wieder keine Aufenthaltsgenehmigung. Im Potsdamer Polizeibüro wird sein Gesuch mit amtlichen Worten: „Einem stellungslosen Zuchthäusler können wir keine Aufenthaltserlaubnis geben“ und sein weiteres Gesuch um Pass mit: „Dafür sind wir hier nicht zuständig“[267] abgelehnt. Der Abschluss dieses Gesprächs veranschaulicht den Umbruch im Denken des Schusters. In diesem Moment bricht der „im Grunde sogar gute Mensch“ (MANN 1969, 599) zusammen; er erkennt die Maschinerie, die ihm trotz seiner Reue und aller aufrichtigen Bemühungen die Möglichkeit eines neuen Lebens verweigert, und er fühlt mit aller Wucht die krasse Ausweglosigkeit seiner Lebenssituation:

Oberwachtmeister: Für Ihre Paßangelegenheit kommen wir nicht in Frage, merken Sie sich das, is gänzlich ausgeschlossen. Ihr Gesuch um Aufenthaltserlaubnis geb ich weiter, aber befürworten kann ich´s nicht, dafür ist ihr Vorleben zu fragwürdig. Wir haben genug unsichere Elemente in der Stadt.

Voigt: Da mecht ick Ihnen ´n Vorschlag machen – da mecht´ck Ihnen vorschlagen, det se mir gleich expreß wieder in de Plötze [Zuchthaus] zuricktransportieren lassen!

Oberwachtmeister: Raus!! Jetzt wird er auch noch frech! Scherense sich raus!! (231)

Der bittere Kelch ist voll; seine Hilflosigkeit verwandelt sich nicht in Desperation, sondern in kampfbewusste Tatkraft. In Voigt ist die Überzeugung nun gereift, dass seine Lage auf diese Art und Weise unlösbar ist und er sich seines „Lebenstickets“ mit Gewalt bemächtigen muss, was eigentlich als eindeutige Vorstufe zu seinem letzten Streich demonstriert wird und klare Richtungslinie des Helden zeigt. Um endlich in Besitz eines Passes zu kommen, bricht er in das Potsdamer Polizeirevier ein. Dabei ertappt, wird er für zehn Jahre wieder ins Zuchthaus hineingeworfen. Da der militärische Wahnsinn in alle Lebensbereiche und Institute durchgedrungen ist, eignet sich Voigt gerade in diesem Zuchthaus militärisches Wissen und Können vom danach besessen Direktor an, wie er dies stolz in seiner Rede bemerkt, und erweist sich als bester Schüler:

„Manch einer, der vor Antritt des Strafvollzugs noch keinen Unteroffizier von einem General unterscheiden konnte, verläßt die Anstalt als ein zwar ungedienter, aber mit dem Wesen und Disziplin unserer deutschen Armee hinlänglich vertrauter Mann. Und das wird ihn befähigen, auch im zivilen Leben [...] wieder seinen Mann zu stellen.“ (266)

---

[267] Der Hauptmann von Köpenick. In: Zuckmayer, Carl. *Meisterdramen*. Darmstadt: G. B. Fischer, 1967, S. 230.

Die Ironie dieser und jener Szene und humorvolle Wortspiele erfüllen hier ihren parodistischen Zweck. Sie dienen dazu „den militärischen Geist, besonders dort, wo er nicht am Platze ist, lächerlich zu machen“[268] und „wirken an der spezifischen Leichtigkeit des *Köpenick*-Dramas mit, wodurch auch bedrückende Problemkonstellationen sich nie zum Gefühl bleierner Schwere verfestigen können.“[269]

Nach der Entlassung findet er für eine kurze Zeit Unterkunft bei seiner Schwester und ihrem Mann – einem ehrlichen, aber gehorsamen kleinen Beamten. Voigt bleibt jedoch nicht lange, denn auf Grund seiner weiteren missglückten Anträge auf einen Pass gelangt er zu einem endgültigen Entschluss: „Was de andern können, det kann ick noch lange.“ (299) Lange versuchte er sich dieser Ordnung unterzuordnen, aber diese Ordnung ist nur für sich allein, sie erkennt keine lebendigen sich mal irrenden Menschen an: „Erst der Mensch [...]! Und dann de Menschenordnung! [...] Unterordnen. Gewiß! Aber unter wat drunter?! Det will ick janz jenau wissen! Denn muß de Ordnung richtig sein [...], det isse nich!“ (297) So nimmt er sein Schicksal in eigene Hände. Er kauft beim Altwarenhändler die Hauptmannsuniform und zieht sich auf einer Toilette am Schlesischen Bahnhof um, wo er an zwei Bahnbeamten und deren sofortiger Gehorsamkeit die große Macht der Uniform zu spüren bekommt. Direkt auf der Straße hält er eine Soldatenwache an und führt sie nach Köpenick zum Rathaus. Die Unglaublichkeit und Absurdität seines Aktes in einem so militärischen Staat wird wieder von derselben aufgeweckten Frauengestalt (Frau Obermüller) durch ihre Fragen an einen Wachsoldaten verdeutlicht:

Frau Obermüller *zu dem Wachsoldaten*: Was is denn das für ein Herr Hauptmann? Is er von einem Stab? Oder Gerichtsoffizier?

Der Soldat: Wejß ich nich.

Frau Obermüller: Aber wenn Sie unter seinem Kommando stehen, dann müssen Sie doch wissen, wo er her ist!

Der Soldat: Nejn, wejß nicht. Sind wirr gekommen von Schwimmchulenwache Pletzensee, hat uns Herr Hauptmann angehalten auf Straße, abkommandiert zu besonder Aktion in Köpenick. Sonst wejß nicht. (318)

---

[268] Engelsing-Malek, Ingeborg. *“Amor Fati” in Zuckmayers Dramen*. Konstanz: 1960, S. 52.
[269] Dimter, Walter. *Carl Zuckmayer: Der Hauptmann von Köpenick*. In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996. Bd. 1, S. 361.

Die ganze Aktion wurde mit der Ablieferung des Bürgermeisters nach Berlin beendet, wobei das verfolgte und ersehnte Ziel – einen Pass zu erhalten – nicht erreicht worden ist, und zwar aus einem ganz prosaischen Grund: Am Köpenicker Rathaus gab es nämlich keine Passabteilung. Die Durchführung der Aktion trotz Bewusstseins, sich hier keinen Pass beschaffen zu können, ist ziemlich überraschend, denn dies stellte doch das Hauptmotiv seines ganzen Vorgehens dar. Voigt selbst kommentiert diese Tatsache: „Na – darauf kommt´s nu auch nich mehr an“ (316) und bringt damit zum Ausdruck, dass die bloße Aktion wichtiger als ihr Ziel ist, und dass das Äußere mehr Wert als das Innere hat. Jeder kann dem „Zauber“ der Uniform verfallen. Es kann meines Erachtens als Gleichnis verstanden werden zu Schale (Uniform) ohne Inhalt (Mensch), zu Gesetz ohne Sinn, zu Menschenordnung ohne Menschlichkeit.

Doch bis zum letzten Augenblick kämpft Voigt für seine Sache, für das Recht eines Menschen in der Gesellschaft. Mit seinem Kampf erinnert er an Schinderhannes. Beide Figuren sind Außenseiter, befinden sich am Rande der Gesellschaft und beide leisten „bis zum letzten Atem“ Widerstand gegen die Staatsgewalt und gegebene Ordnung. Beide, wie Engelsig-Malek betont, sind „Rebellen“, aber „sie wollen keine neue Gesellschaftsordnung, sondern sie fühlen sich nur ihrem eigenen Schicksal gegenüber verpflichtet.“[270] Während Schinderhannes in die Opposition bewusst und absichtlich geht, Voigt wird hineinmanövriert. Darin unterscheiden sie sich.

Nach ein paar Tagen erfolgloser Fahndung der Polizei nach dem Täter stellt sich Voigt freiwillig ein, „nicht etwa aus Reue, sondern aus der rein praktischen Erwägung, daß er sich auf diese Weise doch noch einen Paß einhandeln kann.“[271] Auf die Frage des Kriminal-Direktors im Vernehmungszimmer im Berliner Polizeipräsidium, bei der der Direktor seine vergnügte Verwunderung, wie solche Idee überhaupt in Wirklichkeit verwandelt werden konnte, nicht verbarg, erwiderte Voigt sehr charakteristischerweise und fasste trefflich mit zwei Sätzen die zwei Phänomene – Militarismus und Uniform-Taumel – zusammen:

---

[270] Engelsing-Malek, Ingeborg. *“Amor Fati” in Zuckmayers Dramen*. Konstanz: 1960, S. 49.
[271] Ebenda, S. 55.

„Na, det weiß doch ´n Kind, daß man bei uns mitn Militär allens machen kann. Det hab ick immer jewusst. [...] Wissense, Herr Direktor, [...] sone Uniform, die macht det meiste janz von alleene. [...] Ick hab mir de Uniform angezogen – und denn hab ich mir ´n Befehl jegeben – und denn bin ick losjezogen und hab´n ausjeführt.“ (330-331)

Das humorvolle Ende des Dramas, das noch mit einer Bitte des Direktors an Voigt, mindestens den Uniformrock und die Mütze noch einmal anzuziehen und mit umgekehrter Bitte des Schusters um einen Spiegel, gesteigert und gekrönt wurde, wirkt mit seinem allseitigen Lachen, das „Bühne, Autor und Zuschauer auf das engste verbindet, harmonisierend.“[272] Dieses heitere, entspannte und unbekümmerte Ende ruft die lockere und freudige Atmosphäre des *„Fröhlichen Weinbergs“* noch einmal in Erinnerung.

Das Schauspiel *„Der Hauptmann von Köpenick“* wird für das erfolgreichste und bedeutendste Stück Zuckmayers gehalten.[273] Hatte die Teplitzer Aufführung dieses Stückes auch einen solchen Widerhall gebracht und die harmonisierende, lockere und fröhliche Auswirkung auf hiesiges Publikum übertragen? Wieder ging eine Zeitungsnotiz, wie im Fall des *„Fröhlichen Weinbergs“*, der eigentlichen Erstaufführung und folgenden Rezension voraus. Sie diente diesmal nicht dazu, die Sittlichkeit des Stückes zu bescheinigen, sondern einfach auf das Stück und seine kommende Premiere aufmerksam zu machen. Dies kann als werbende Bemühung um Ausfüllung der Theaterkapazität sowie auch als Hinweis und Bestätigung der allgemein anerkannten Bedeutsamkeit und besonderen „superlativen“ Stellung dieses Werkes im dramatischen Schaffen Zuckmayers und ferner der modernen deutschen Dramatik verstanden werden:

„Mit prachtvoll feingeistiger Ironie schildert Zuckmayer diese preußische Militärära, der ein simpler, vorbestrafter und vorschriftswidrig als Hauptmann verkleideter Schuster ein Schnippchen schlagen konnte. In 17 Bildern voll tiefster Wirkung entrollt Zuckmayer ein Zeitgemälde, in das er eine Fülle von humorgesättigten Menschentypen hineinstellt. [...], er läßt uns tiefstes Wesen eines Menschenlebens erkennen.“[274]

---

[272] Engelsing-Malek, Ingeborg. *“Amor Fati” in Zuckmayers Dramen*. Konstanz: 1960, S. 56.

[273] Autorinvermerk: Dies wird in allen hier einbezogenen wissenschaftlichen Arbeiten erwähnt, sowohl von Otto Mann in *Geschichte des deutschen Dramas* (S. 599), Eckehart Nölle in *Kindlers Literatur Lexikon* (S. 1107), Walter Dimter in *Interpretationen* (S. 345) als auch von linksorientierten prosozialistischen, die fehlende „Darstellung des wirklichen Gegenpols zum imperialistischen System und Gestaltung der Arbeiterklasse“ ziemlich oft und auch in anderen Werken kritisierenden Wilfried Adling in *Entwicklung des Dramatikers* (S. 168).

[274] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 234, 9. 10. 1931, S. 7.

Die Zeitungsnotiz gab nur eine allgemeine Antwort auf die oben gestellten Fragen, indem sie sich auf die bewundernswerte und effektive theatralische Merkmale Zuckmayers Gestaltung konzentriert, doch erst in der nachfolgenden Rezension werden konkrete und zur Einzigartigkeit des Stückes beitragende Attribute benannt und tiefer analysiert. Am Anfang wird die literarische Botschaft des Stückes und Dringlichkeit ihrer Mitteilung und Erfassung hervorgehoben:

„Der Zauber der Montur hat im gesellschaftlichen und sozialen Leben noch mehr angerichtet, der Militarismus hat ärgere, unreparable Schäden nach sich gezogen. Die Welt des Scheins hat die des Seins verdrängt und es ist daher nur recht und billig, wenn ein Dichter sich dieses Vorwurfs bemächtigt.“ [275]

Im weiteren Teil wird Zuckmayers dichterische Kunst gewürdigt und der Kernpunkt seiner dramatischen Werke und anschließend die Ursache der Besonderheit des deutschen Märchenstückes *„Hauptmann von Köpenick“* festgestellt, womit meine dies betreffende Frage beantwortet wird:

„Carl Zuckmayer ist ein Dichter. Wir kennen schon so manches Werk und immer wieder sehen wir eine Steigerung seiner Kraft. [...] der springende Punkt seiner Dramatik [ist], daß er nicht bloß Episoden des Lebens und der Geschichte dramatisiert, sondern sie zu motivieren weiß, wodurch die Stoffe ein Problem gewinnen, das aller Kitsch des Lebens nicht besser aufbauen kann. [...] Was dem Stück seinen besonderen Wert und Gehalt gibt, ist nicht das abgelauschte heitere Erlebnis, sondern die tiefe Idee: Ein Mensch kann nicht gut bleiben, wenn er nicht ruhig leben darf.“[276]

Der letzte Teil befasst sich mit der Aufführung und ihrer Wirkung auf das Teplitzer Publikum. Die Inszenierung wurde über den grünen Klee gelobt, denn trotz einer bestimmten von dem Rezensenten bemängelten technischen Ausstattung der Teplitzer Bühne, hatte der Regisseur – Direktor Kennemann – eine Höchstleistung erbracht. Die lobenden Worte betrafen jedoch nicht nur seine Regie, sondern auch seine schauspielerische Kunst, weil er neben den ganzen gelungenen Inszenierungsarbeiten noch die Hauptrolle spielte, der der Kritiker ebenfalls vollste Anerkennung ausdrückte:

„Die Aufführung eines derart umfangreichen Werkes [...] ist ein Wagnis für eine ihm technisch nicht ganz entsprechende Bühne. Wenn es trotzdem geglückt ist, so ist es eine Regietat ersten Ranges, für die man Direktor Fritz Kennemann alle schuldige Anerkennung

[275] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 237, 12. 10. 1931, S. 4.
[276] Ebenda

zollen muß. Das Werk dramatisch so spannend zu gestalten, es flott zu erhalten, ist sein Verdienst. Eine Drehbühne hätte ihm vieles erleichtert. [...] Eine der physischen Leistung nicht widersprechende künstlerische war der Ausschlag für den vollen Erfolg. Was seiner Gestaltungskraft besonderen Erfolg verleiht, ist die Durchsetzung der Partie mit menschlichem Wert.“[277]

Auf die Teplitzer Theaterbesucher hatte das Stück einen „überwältigenden“ Eindruck gemacht; „das Publikum stand trotz der Länge [...] ganz unter dem Banne der Handlung“ und spendete einen reichen Beifall dem ganzen Ensemble und nach dem Kritiker sogar „überschüttete [alle Darsteller] mit Beifall und Blumen.“[278]

[277] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 237, 12. 10. 1931, S. 4.
[278] Ebenda

4.5 Bertolt Brecht (1898 – 1956)

Die „Versachlichung“ der Literatur, Piscators Dokumentartheater, das die geschichtlichen, sozialen und politischen Ereignisse und Einflüsse in der Form von in das Theaterstück einbezogenen Projektionen einarbeitete mit „aufklärendem und politisch-moralischem und propagandistischem“ Ziel, das proletarisch-revolutionäre Arbeitertheater, das das aktuelle Geschehen scharf karikierte und lehrhaft wirken wollte und die mangelnde Interaktion zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer – die sog. Beziehungslosigkeit des alten Theaterbetriebs[279] – bewegten Zuckmayers Zeitgenossen Bertolt Brecht zu Überlegung über eine neue Theaterkonzeption, -aufgabe und -ziel. Die neue Theaterform - das Epische Theater, das die Gegenpole, das Didaktische und Amüsante, vereinen sollte, gewann seit 1926 an immer klareren Konturen. Das neue Theaterkonzept brauchte, um die Handlung richtig und lehrhaft darzustellen, neue Darstellungsform – ein Szenenzyklus von austauschbaren Sequenzen und verändernden Figuren mit verschiedenen die Handlung trennenden und kommentierten Einlagen.

4.5.1 Brechts versus Zuckmayers Lebensweise

Brechts Lebensschicksal gleicht in bestimmten Punkten dem seines Zeitgenossen - Zuckmayers. Er wuchs in einer wohlhabenden frommen Familie auf, „doch die Erziehung in dem gutbürgerlichen Elternhaus blieb nicht frei von störenden, aufstörenden Einflüssen“ im Gegensatz zur selbst poetisch, aber offenbar nicht so subjektiv beschriebenen Kindheit Zuckmayers.[280] Vom Kriegsgetümmel und Schüttboden verschont, doch den Krieg auf eigener Haut erlebend, musste er von tiefer Kriegserschütterung beeinflusst sein[281], denn er leistete in seinen 19 Jahren als Sanitätssoldat den Militärdienst im Reservelazarett Augsburg. Das Kriegserlebnis

---

[279] Kaes, Anton. *Vom Expressionismus zum Exil*. In: Geschichte der deutschen Literatur 3. Hg. E. Bahr. Tübingen und Basel: Francke Verlag, 1998, S. 296.

[280] Autorinvermerk: Fritz Hofmann schließt dies in seiner Einleitung aus Brechts Erinnerungen an seine frühkindliche Erfahrungen: „Ordentliche Kinder gehen nicht barfuß. [...] Vater will seine Ruhe haben. [...] Otto bereitet seiner Mama Kummer [...] usw.“ In: *Brecht für unsere Zeit. Ein Lesebuch*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1980, S. 29. Meiner Meinung nach sind diese Äußerungen und Einflüsse nicht störend, sondern üblich.

[281] Ebenda, S. 21 - Es spiegelte sich in seiner frühen Lyrik wider.

und die nachkommenden politischen und gesellschaftlichen Änderungen, für die sich Brecht mehr als Zuckmayer engagierte[282], verursachten bei ihm eine ziemlich rasche Ernüchterung und einen sehr kritischen und distanzierten Abstand. Sie riefen auch Bedarf nach einer scharfen Auseinandersetzung mit ihnen und Drang hervor, die Geschehnisse so sachlich wie möglich darzustellen. Sie mochten seine dramatische Ausdrucksweise bis zur „berichtenden Dramenform" – zum Lehrstück – prägen. Diese meine Hypothese findet man bestätigt in Jherings Aufsatz über Brecht:

„Man beschimpfte die aufsteigende Generation und fühlte nicht, daß sie schwerer als irgendeine seit hundert Jahren zu kämpfen hatte. Sie mußte kämpfen um das, was noch keiner Generation [...] versperrt war: um das Erlebnis selbst. Das Grauen der letzten Jahre war nicht der Absturz einer Nation, sondern die Unfähigkeit, Elementares elementar zu erleben. [...] Nur wenn man das Gespenstische der Zeit darin fühlt, daß sie ihren eigenen Lärm nicht hört, ihre eigene Grimasse nicht sieht, begreift man ihre Dichter. [...] Brecht ist in seinen Nerven, in seinem Blut vom Grauen der Zeit durchdrungen. [...] Brecht empfindet das Chaos und die Verwesung. [...] Das Geniezeichen Brechts ist, daß mit seinen Dramen eine neue künstlerische Totalität da ist, mit eigenen Gesetzen, mit eigener Dramaturgie."[283]

Die literarische Reaktion auf Krieg, sozial-politisches Geschehen oder allgemein auf die Umwelt gipfelte entweder in expressionistischen Visionen oder in nüchternen und belehrenden Demonstrationen und zugleich sozial-kritischen Satiren wie bei Zuckmayer und Brecht. Brecht ist aber viel aggressiver und im Laufe der Zeit sachlicher. Angefangen mit an Wedekinds sexuelle Moritäten erinnerndes Stück (*„Baal"*), entwickelt er dann langsam seine krasse Demonstrationen der Lebensvorgänge weiter; „er will nicht bloß das Theaterstück, die selbstgenugsame theatralische Unterhaltung, sondern benutzt das Theater zu schlagkräftigeren Demonstrationen." (MANN 1969, 595)

Die finanzielle Situation war anfangs schwierig und Brecht, der von seinem Vater abhängig war und doch schon in dieser Zeit sein eigenes privates Leben führte[284], verfolgte und verkündete laut sein nach dem Geldverdienst orientiertes Ziel[285], was

---

[282] Ebenda, S. 14 – 1919 - Brecht besuchte Wahlversammlungen der Unabhängigen Sozialdemokratischen Partei und nahm an der Trauerfeier für Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht teil.

[283] Jhering, Herbert. *Theater in Aktion. Kritiken aus drei Jahrzehnten 1913-1933*. Hg. E. Krull, H. Fetting. Berlin: Henschelverlag, 1986, S. 97-98.

[284] Autorinvermerk: 1919 - Geburt des Sohnes Frank (Mutter Paula Banholzer).

[285] „In seine Münchner Wohnung, so schildert Feuchtwanger [damaliger Dramaturg der Münchner Kammerspiele] die Begegnung mit Brecht, sei ein junger Mann gekommen. [...] Im Gegensatz zu der Mehrzahl der jungen Autoren, die, wenn sie Manuskripte überreichen, auf das blutende Herz hinzuweisen pflegen, aus dem sie ihr Werk herausgerissen hätten, betonte dieser junge Mensch, er habe sein Stück

die schriftstellerische Arbeit betraf. Er zeigte schon bereits in seinem jungen Alter eine profilierte, wenig idealistische viel mehr kühle, realistische und rationelle Stellungnahme zur Wirklichkeit auf. Ungefähr zwei Jahre später (1923) verbesserte sich seine Lage dank den Aufführungen seiner ersten Stücke, der Anstellung als Dramaturg an den Münchner Kammerspielen und der gleichen jedoch drei Jahre früher kommenden Auszeichnung als bei Zuckmayer – der Verleihung des Kleist-Preises (1922). Das persönliche, bzw. familiäre Leben war bei Brecht abwechslungsreicher als bei Zuckmayer. Die turbulenten Beziehungen zu Frauen[286] mochten im dramatischen Schaffen einige Spuren hinterlassen haben, denn die „harmonischen" ließen sich bei Zuckmayer in seinen fast idyllischen (*„Der fröhliche Weinberg"*), versöhnlichen, zum eigenem Leben, Schicksal, Liebe und Gottesglaube ermutigenden Stücken (*„Katharina Knie"*, *„Der Hauptmann von Köpenick"*) widerspiegeln.

4.5.2 Brechts musikalisches Theaterstück „Die Dreigroschenoper"

Den Durchbruch ins breite literarische Bewusstsein verschaffte Brecht sein musikalisches Theaterstück *„Die Dreigroschenoper"*, das als einziges innerhalb der ersten zehn in dieser Arbeit untersuchten Jahre und zugleich erfolgreichstes Werk auf Grund der Reprisenanzahl am Teplitzer Theater aufgeführt wurde. *„Die Dreigroschenoper"* wurde am 19. Dezember 1929 in den Kammerspielen gegeben und erreichte unter den hier behandelten modernen Dramen die meisten Reprisen – sieben in letzten 12 Tagen des Jahres 1929 und weitere neun im kommenden Jahr 1930. Somit nahm dieses Stück eine bis jetzt nicht gesehene erfolgreiche Laufbahn an der Teplitzer Bühne ein und bestätigte den internationalen Durchbruch auch auf hiesigem Theaterfeld. Die Regie führte der bewährte Theatermann für die moderne Dramatik – Fritz Kennemann.

´Spartakus´ [1922 unter dem Titel „Trommeln in der Nacht" uraufgeführt] ausschließlich des Geldverdienstes wegen verfaßt." In: *Brecht für unsere Zeit. Ein Lesebuch*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1980, S. XXXV.

[286] Autorinvermerk: 1922 - Bei den Proben zur Berliner Premiere von *Trommeln in der Nacht* lernt Brecht Helene Weigel kennen. Heirat mit Marianne Zoff; 1923 - Geburt der Tochter Hanne (Mutter Marianne Zoff); 1924 - Übersiedlung nach Berlin, wo er als Dramaturg am Deutschen Theater für Max Reinhardt tätig ist. Geburt des Sohnes Stefan (Mutter Helene Weigel).

Mit diesem Musikstück wird von dem Inhalt her der sozialkritische Ton, der die hier analysierten Dramen verbindet, fortgesetzt, jedoch der Form nach in ein ganz anderes und ungewöhnliches Gewand – in eine Art des Musicals – eingepasst. Eben diese Kunstform - die Verbindung von Elementen wie Versen, Songs und Dialogen - mochten für Zuschauer irreführend sein und ließen das satirische und kritische Zerrbild der bürgerlichen Gesellschaft in den Hintergrund rücken. Und es kam dazu, wie Anton Kaes schreibt, dass „der sozialkritisch aggressiver Inhalt, der für [diese] Gattung nicht üblich war, auch prompt vom Publikum als Unterhaltung und Amüsement mißverstanden wurde.“[287] Obwohl die Vermittlung der Grundsätze des Epischen Theaters - wie die Orientation auf die Ratio der Zuschauer und ihre Aktivierung durch Kenntnisse und die dem entsprechend objektive Auseinandersetzung mit dem Stoff durch z. B. projizierte die Handlung kommentierte Titel der Szenen - in diesem Falle nicht ganz erreicht wurde, wird die *„Dreigroschenoper“* als gelungener Start zur weiteren Entwicklung und Vollendung von Brechts Theaterkonzeption und seinen Lehrstücken angesehen.

Das Sujet der *„Dreigroschenoper“* beruht auf der Vorlage von John Gays Theaterstück *„Beggar´s Opera“* und behandelt die Geschichte des Straßenräubers Macheath, genannt Mackie Messer. Gezeigt wird aber ein breiteres Panoptikum der Londoner Unterwelt, der ein gesellschaftskritischer Spiegel entgegengesetzt wird. Die Handlung spielt im victorianischen Zeitalter, was sich nach Fritz Hennenberg „für den erstrebten Verfremdungseffekt – aktuelle Probleme sollten, historisch verkleidet, neugieriger untersucht und letztlich besser erkannt werden – als vorteilhaft [erwies].“[288]

Es werden Porträts noch weiterer folgender in Wechselbeziehung und Bedingtheit zueinander stehenden Hauptfiguren dargestellt: J. J. Peachum – Besitzer der Firma „Bettlers Freund“ und Mackies Schwiegervater, seine Tochter Polly – zukünftige Frau des Straßenräubers, Brown – der oberste Polizeichef von London und Mackies alter Soldaten-Gefährte und seine Tochter Lucy – Geliebte des Straßenräubers. Der besonderen Brechts Darstellungsfähigkeit der Reziprozität der menschlichen

---

[287] Kaes, Anton. *Vom Expressionismus zum Exil*. In: Geschichte der deutschen Literatur 3. Hg. E. Bahr. Tübingen und Basel: Francke Verlag, 1998, S. 296.
[288] Hennenberg, Fritz. *Studien zu Brechts Dreigroschenoper*. In: Brecht, Bertolt. Die Dreigroschenoper. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1986, S. 112.

Schicksale und Beziehungen wird auch von Herbert Jhering Aufmerksamkeit gewidmet und sie wird mit Bewunderung hervorgehoben:

„Brecht sieht den Menschen. Aber immer in seiner Wirkung auf den anderen Menschen. Niemals steht bei ihm eine Gestalt isoliert. Seit langem hat es in Deutschland keinen Dichter gegeben, der so voraussetzungslos die tragischen Notwendigkeiten hatte: die Verknüpftheit der Schicksale, die Einwirkung der Menschen aufeinander.“[289]

Peachum handelt mit Elend und Mitleid. Er führt ein Geschäft, in dem er den Bettlern Konzessionen zur Ausübung der Bettlertätigkeit in einem zugeordneten Londoner Stadtviertel und nach seiner Bettler-Typologie entsprechende Kleidung und Ausrüstung verkauft:

„Das sind die fünf Grundtypen des Elends, die geeignet sind, das menschliche Herz zu rühren. [...] Ausstattung A: Opfer des Verkehrsfortschritts. Der muntere Lahme, [...]. Ausstattung B: Opfer der Kriegskunst. Der lästige Zitterer, [...]. Ausstattung C: Opfer des industriellen Aufschwungs. Der bejammernswerte Blinde, [...]. Ausstattung D: [Der Passante]. [...] Ausstattung E: Junger Mann, der bessere Tage gesehen hat [...].“[290]

Er scheint an menschlichem Unglück zu parasitieren und Geld verdienen zu wollen. Von Geld aber, wie Brecht in seinen Anweisungen zu Hauptpersonen betont, „hält er nichts. Ihm, der alles bezweifelt, was Hoffnung erwecken könnte, erscheint auch das Geld als ein ganz unzulängliches Verteidigungsmittel. [...] doch folgt er nur dem ´Zug der Zeit´, wenn er Elend als Ware betrachtet.“[291] Nach Brechts Anmerkungen zum Stück übt er seine Ausbeutertätigkeit „keineswegs aus angeborener Schlechtigkeit“ aus, mehr richtet er sich nach seinem Grundsatz – „Ich [Peachum] befinde mich auf der Welt in Notwehr.“[292] Als Produkt der Gesellschaft präsentiert, stellt er jedoch einen verdammenswerten durchaus materiell denkenden und an verschiedenste Verhältnisse anpassungsfähigen Bürger dar, nach dem Motto: „Die Welt ist arm, der Mensch ist schlecht. Wir wären gut – anstatt so roh. Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so“[293], der sich nach der Formel – für Geschäft tauglich oder untauglich – richtet und menschliche Werte wie Liebe, Menschlichkeit,

---

[289] Jhering, Herbert. *Theater in Aktion. Kritiken aus drei Jahrzehnten 1913-1933*. Hg. E. Krull, H. Fetting. Berlin: Henschelverlag, 1986, S. 98.
[290] Brecht, Bertolt. *Die Dreigroschenoper*. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1986, S. 12.
[291] Brecht, Bertolt. *Schriften zum Theater 2. 1918-1933*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963, S. 92.
[292] Ebenda, S. 106.
[293] Er singt dies beim ersten Finale (am Schluss des ersten Aktes) im Song „Über die Unsicherheit menschlicher Verhältnisse“, S. 40.

Uneigennützigkeit oder eigene Familie verachtet. Seine Bettler als „billige und ertragreiche Arbeitskräfte“[294] ansehend, behandelt er auch seine Nächsten als für ihn nutzbare Objekte, was sich in der Empörung über eine mögliche Heirat der Tochter im Gespräch mit seiner Frau Celia herausstellen lässt:

„Celia, du schmeißt mit deiner Tochter um dich, als ob ich Millionär wäre! Sie soll wohl heiraten? Glaubst du denn, daß unser Dreckladen noch eine Woche lang geht, wenn dieses Geschmeiß von Kundschaft nur u n s e r e Beine zu Gesicht bekommt? [...] Heiraten! Meine Tochter soll für mich das sein, was das Brot für den Hungrigen, [...]. Ich will ihr das Heiraten schon austreiben.“[295]

Die Heirat mit Macheath nicht verhindert und infolge dessen seine Tochter als Ernährungssicherheit im Alter langsam verloren sehend, versucht er zusammen mit seiner Frau, da sie Polly zur Scheidung nicht bewegen konnten, ihren Bräutigam an den Galgen zu bringen. Macheath – ein Einbrecher, Räuberhauptmann und Geschäftsmann, der seine Angestellten genauso wie Peachum ausbeutet und damit zu seinem ernsthaften Gegner beim Profitieren wird – soll dem Autor nach ähnlich verstanden und dargestellt werden: als „bürgerliche Erscheinung“.[296] Er ist gleichfalls materiell und am Profit orientiert, „in seiner Ehe [mit Polly] sieht er eine Sicherung seines Geschäfts“[297], wie Pollys Vater in der Beibehaltung der Tochter den guten Lauf seiner Firma sieht. Er verkörpert wie sein Schwiegervater alle Laster, Untugenden und Verfall der bürgerlichen Gesellschaft, die auf der Unterwelt der bürgerlichen Gesellschaft demonstriert werden, zu deren eindeutiger Entlarvung helfen und zur kritischen Parabel zwischen Räubern und Bürgern führen sollen: „Es soll gezeigt werden, daß die Bürger im Grunde auf gleiche Weise ihr Geld verdienen wie die Räuber, daß sie aber ihre Raubzüge juristisch sanktionieren und ideologisch verklären.“[298] Macheath kennzeichnet sich noch nach Brecht durch einen „der nicht seltenen, dennoch unverständlichen Fälle bürgerlicher Dämonie“[299] - durch seinen regelmäßigen Verkehr mit leichten Mädchen, den er weder der Ehe wegen noch trotz

---

[294] Hennenberg, Fritz. *Studien zu Brechts Dreigroschenoper*. In: Brecht, Bertolt. Die Dreigroschenoper. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1986, S. 117.
[295] Brecht, Bertolt. *Die Dreigroschenoper*. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1986, S. 14.
[296] Brecht, Bertolt. *Schriften zum Theater 2. 1918-1933*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963, S. 94.
[297] Ebenda, S. 96.
[298] Hennenberg, Fritz. *Studien zu Brechts Dreigroschenoper*. In: Brecht, Bertolt. Die Dreigroschenoper. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1986, S. 117.
[299] Brecht, Bertolt. *Schriften zum Theater 2. 1918-1933*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963, S. 95.

der Gefahr seiner Verhaftung durch Frau Peachums Bestechung eines seiner Mädchen namens Jenny nicht unterbricht, sondern sogar „mit pedantischer Pünktlichkeit“[300] weiter pflegt. Dies erweist sich auch für ihn als verhängnisvoll, obwohl er das erste Mal von Polly gewarnt und unter Browns Obhut von seiner Tochter Lucy, der er gleichfalls Ehe und nun noch einmal infolge Pollys Verleugnung gemeinsames Leben versprach, aus dem Gefängnis freigelassen wurde. Die zynischen Töne dieser Liebesszene verraten Macheaths Berechnung und Brechts Absicht, die Liebe sowie Treue als Werte aus der Sicht der bürgerlichen Gesellschaft zu entidealisieren:

Mac: Wenn etwas dran wäre, würde mich ihre [Pollys] Mutter doch nicht in diese Lage gebracht haben. [...]

Lucy: Wie glücklich ich bin, wenn du dies so aus Herzensgrund sagst. Ich liebe dich ja so sehr, daß ich dich fast lieber am Galgen sehe als in den Armen einer anderen. [...]

Mac: Lucy, dir möchte ich mein Leben verdanken.

Lucy: Soll ich mit dir fliehen, Liebster?

Mac: Ja, nur weißt du, wenn wir zusammen fliehen, können wir uns schwer verstecken. Sobald man mit der Sucherei aufhört, werde ich dich sofort hollen lassen, [...].

Lucy: Wie soll ich dir helfen? (60)

Die gefährliche Herabwürdigung der Liebe und der innigen menschlichen Beziehungen allgemein und sie zum Handelsartikel herabsinken zu lassen, wurde im Grunde genommen in allen hier behandelten Dramen mehr oder weniger zur und als Haupt- (Wedekind) oder Nebenkritik (Sternheim, Kaiser) der herrschenden Verhältnisse verwendet, wahrscheinlich aus dem Grund, dass dieser Lebensbereich die Menschen im Inneren meistens am sensibelsten trifft und am sensibelsten wahrgenommen wird.

Zum zweiten Male, wieder von Jenny angezeigt und bei einer anderen Dirne festgenommen, gerät Macheath in die Haft. Er soll gehängt werden und auch sein Soldatenkamerad Brown kann ihn trotz seiner Stellung und Macht nicht helfen, denn er wird von Peachum erpresst. Brown birgt „in sich zwei Persönlichkeiten: als

[300] Brecht, Bertolt. *Schriften zum Theater 2. 1918-1933*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963, S. 95.

Privatmann ist er ganz anders als Beamter. Und dies ist nicht ein Zwiespalt, trotz dem er lebt, sonder einer, durch den er lebt. Und mit ihm lebt die ganze Gesellschaft durch diesen seinen Zwiespalt."[301] Auf der einen Seite soll er die Gesellschaft vor gewissen verbrecherischen Elementen schützen, auf der anderen Seite schützt er jene Elemente vor dieser Gesellschaft, doch die Menschenordnung und ihre Gesetze machen es möglich, wie es Peachum eindeutig formuliert und darin offenbart sich Brechts humorvoller Zynismus:

> Peachum: [...] Wir halten uns doch alle an das Gesetz! Das Gesetz ist einzig und allein gemacht zur Ausbeutung derer, die es nicht verstehen oder die es aus nackter Not nicht befolgen können. Und wer von dieser Ausbeutung seinen Brocken abbekommen will, muß sich streng an das Gesetz halten.
>
> Brown: So, Sie halten also unsere Richter für bestechlich!
>
> Peachum: Im Gegenteil, Herr, im Gegenteil! Unsere Richter sind ganz und gar unbestechlich: mit keiner Geldsumme können sie dazu bestochen werden, Recht zu sprechen! (68)

Peachum erpresst Brown damit, dass er seine Bettlerscharen organisiert, um den Krönungszug der jungen Königin zu stören, für dessen friedlichen Verlauf Brown verantwortlich ist, falls er Macheath nicht mit definitiver Gültigkeit verhaften und henken lässt. Diese Drohung „rüttelt an Browns Existenz, weil sie an der Existenz einer Gesellschaftsordnung rüttelt"[302] und er ist jetzt gezwungen, seinen Freund auszuliefern. Macheath wartet nun in einer Zelle auf seinen letzten Gang zum Galgen und hält eine kurze Rede. Nicht bloß in dieser Rede, sondern meiner Ansicht nach im ganzen Stück versuchte Brecht, wie Klaus Baumgärtner formuliert, „tiefere gesellschaftliche Beziehungen abzubilden: das Elend als Mittel und als Ergebnis des Warenmarktes, den Bürger als Räuber, den Geschäftsmann als Charaktermaske."[303] Dies möchte ich noch auf die menschlichen Beziehungen erweitern, die ob Freundschaft oder Partnerschaft als käuflicher Gegenstand dargestellt werden.

---

[301] Brecht, Bertolt. *Schriften zum Theater 2. 1918-1933*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963, S. 96.

[302] Hennenberg, Fritz. *Studien zu Brechts Dreigroschenoper*. In: Brecht, Bertolt. Die Dreigroschenoper. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1986, S. 114.

[303] Baumgärtner, Klaus. *Die Dreigroschenoper. Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern nach dem Englischen des John Gay*. In: Kindlers Literatur Lexikon. München: Kindler, 1988. Bd. 3, S. 84.

„Sie sehen den untergehenden Vertreter eines untergehenden Standes. Wir kleinen bürgerlichen Handwerker, die wir mit dem biederen Brecheisen an den Nickelkassen der kleinen Ladenbesitzer arbeiten, werden von den Großunternehmen verschlungen, hinter denen die Banken stehen. Was ist ein Dietrich gegen eine Aktie? Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank? [...] Daß Jenny mich angegeben haben soll, erstaunt mich sehr. Es ist ein deutlicher Beweis dafür, daß die Welt sich gleichbleibt.“ (84)

Der Schluss des Stückes ist mehr als überraschend, denn Macheath wird eine Sekunde vor seiner Hinrichtung durch den reitenden Boten der Königin, den Brown verkörpert, „anlässlich ihrer Krönung“ begnadigt, „in den erblichen Adelsstand erhoben“ (87) und noch mit einem Schloss und Leibrente versorgt. Es ist eine Satire, wie Hennenberg schreibt, „aber eine, wie sie auch heute noch das Leben schreibt: verurteilte Verbrecher nicht hinter Schloß und Riegel, sondern auf den Regierungsbänken; Räuber als wohlbestallte Pensionäre; Mörder als Richter“[304], die mit ihrer Zeitlosigkeit und geographischer Grenzlosigkeit immer aktuell und aufschlussreich bleibt. Die Scheinmoral der Gesellschaft, ob der bürgerlichen oder kapitalistischen, wird hier entlarvt:

„Wer Moral predigt, hat nicht die Moral, sondern seinen Vorteil im Sinn. In einer Welt, die alles als Waren ansieht, sinkt auch die Moral zur Ware herab. Je nachdem, ob sie Profit verspricht, wird sie gewahrt, verworfen, neu geschaffen.“[305]

Und wie bringt man einen Zuschauer zur selbst entwickelten kritischen Auseinandersetzung und Schlussfolgerung aus dem Stoff? Die projizierten Titel der Szenen, die nach Brecht „ein primitiver Anlauf zur Literarisierung des Theaters sind“[306] und bei deren Ablesen „der Zuschauer die Haltung des Rauchend-Beobachtens [einnimmt]“[307] und die den Inhalt kommentierenden Songs sollen dazu dienen. Die Schauspieler treten nämlich durch diese isolierten Song-Einlagen aus der Rolle, um in den Zuschauern kritische Distanz und Stellungnahme zu erwecken und zur vollen Erkenntnis gelangen zu können. Der Autor gibt Anregung und

---

[304] Hennenberg, Fritz. *Studien zu Brechts Dreigroschenoper*. In: Brecht, Bertolt. Die Dreigroschenoper. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1986, S. 114.
[305] Ebenda, S. 117.
[306] Brecht, Bertolt. *Schriften zum Theater 2. 1918-1933.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963, S. 90.
[307] Ebenda, S. 91.

Kommentar und der Zuschauer soll zu kognitiver Denkweise mit einem Resultat veranlasst werden.[308]

Wie wurde der neue – Epische – Stil in der Teplitzer Aufführung aufgegriffen? Wurde das Musikstück ebenfalls eher als amüsante Revue statt Vorbote von Brechts Lehrstücken verstanden? Das Primat als meistgespieltes Theaterstück der hier analysierten modernen deutschen Dramatik der 20er und teilweise 30er Jahre hat es schon inne, was seine Beliebtheit und Erfolg beim Publikum bestätigt. Worauf aber gründeten sie sich?

Die Teplitzer Theaterkritik der *„Dreigroschenoper"* deutet schon mit der außerordentlichen Länge auf außergewöhnliche Interessiertheit an diesem Stück und Drang nach detailreicherer Auseinandersetzung mit dem Stil und Stoff seitens der theaterfreudigen Kreise. Am Anfang formuliert der Rezensent den Gedanken, dass der Inhalt nichts Neues bringt, sondern die Form, die Bearbeitung des Stoffes neu ist:

„Die verschiedenen Epochen der Literatur bringen neue Gesichtspunkte, und doch immer nur das urewig alte Lied von der Unzulänglichkeit, und Not und Brot sind ein reiner Reim im wildbewegten Kampf ums Dasein. [...] eher ist es ein neuer Stil, der uns kühn entgegentritt, und dem Mutigen gehört nun einmal die Welt. Auch unsere Bühne hatte diesen Mut, und der Erfolg ist nicht ausgeblieben." [309]

Im Anschluss an den neuen Stil beachtete er auch die Reaktion des Teplitzer Publikums: „Langsam nur, von Bild zu Bild, steigerte sich mit dem Verstehen die geistige Teilnahme des Publikums, das sich hinwegsetzt über Vorurteile und Einstellungen, die sich als zu verbraucht schon überlebt haben"[310] und befasste sich in diesem Zusammenhang mit der Frage, worin die neue Art besteht und definiert:

„Was ihm [dem Stück] den neuen Stil aufprägt, ist die Durchsetzung mit den Songs, die als Balladen in den Prosatext aufgenommen wurden, woraus jenes Amphibium von Schaustück und Oper entstanden ist. [...] Die gewaltsame Lösung [das Erschienen vom reitenden Boten und Macheaths Begnadigung] ist Schwäche und Stärke des Stückes zugleich. *Das Publikum*

---

[308] Autorinvermerk: Wie es Fritz Hennenberg in seiner Interpretation konkret an Hand des Songs „Über die Unsicherheit menschlicher Verhältnisse" trefflich verdeutlicht hatte – „Die Erkenntnis [von schlechten Verhältnissen] stammt vom Autor, aber sie ist unvollständig, der Zuschauer hat sie zu ergänzen: Wenn die herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse nicht Güte gestatten, müssen sie eben verändert werden." Hennenberg, Fritz. *Studien zu Brechts Dreigroschenoper*. In: Brecht, Bertolt. Die Dreigroschenoper. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1986, S. 121.
[309] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 296, 21. 12. 1929, S. 7.
[310] Ebenda

unterhielt sich hierüber sichtbar am meisten. Das ist echte Opernparodie alten Stils. [...] Weit origineller ist die neuartige Einfügung der Songs am Abschluß, und in den dramatischen Höhepunkten der banalen Handlung. Der Autor prägt die Moral, den Sinn, die Tendenz in diesen Songs aus."[311]

Die Funktion und Einreihung der Lieder wird hier richtig als neues Element beschrieben, jedoch die Absicht zu Parodie wird vom Autor selbst in seinen Anmerkungen bestritten:

„Da uns heute ein so großer Anlaß zur Parodie [...] fehlt, wurde jede Absicht zu parodieren aufgegeben: Die Musik ist vollständig neu komponiert. [...] Was die ´Dreigroschenoper´ betrifft, so ist sie [...] eher ein Versuch, der völligen Verblödung der Oper entgegenzuwirken."[312]

Wie sich an Hand der Bemerkungen zum Publikum feststellen lässt, reagierten die Teplitzer Theaterbesucher ebenfalls schwerfällig und nachher eher vergnügt als belehrt. Die Geschichte wiederholte sich. Die öffentliche Meinung und der öffentliche Eindruck und die „Verführung" der Sinne und Ratio durch die musikalischen Einlagen und damit durch die Form des neuzeitlichen Musicals hatten den ähnlichen Widerhall - Amüsement - in Teplitz zur Folge. Die Einstellung der hiesigen Schauspieler und des Regisseurs zu Brechts Konzept und die Darbietung seines Musikstückes hingegen ließ nach dem Rezensenten nichts übrig zu wünschen. Der Regisseur – Fritz Kennemann – wurde als „tüchtiger Fachmann und verständiger Interpret" und seine Durchführung des Werkes als „genial"[313] bezeichnet. Sowohl die Bühnenausstattung, die als „originell" bewertet wurde, als auch Bühnenbeleuchtung, die die „Titel kinoartig und die Figuren expressionistisch hervorhob"[314], sind tadellos gelungen. Die Musikleitung in den Händen des Generalmusikdirektors Albert Bing sowie auch die Leistung der Schauspieler als Songsinterpreten wurden hoch gehuldigt, denn es ging nicht darum, dass die „Darsteller schön, sondern nur, daß sie richtig singen, was bei dieser Technik schwer genug ist, wofür ihnen allen restlose Anerkennung gebührt."[315] Die Schauspielkunst wurde ebenso gewürdigt:

---

[311] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 296, 21. 12. 1929, S. 7.
[312] Brecht, Bertolt. *Schriften zum Theater 2. 1918-1933*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963, S. 107-108
[313] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 296, 21. 12. 1929, S. 7.
[314] Ebenda
[315] Ebenda

„Benno Smytt gab den Helden Macheath. Alle Stufenleitern dramatischen Ausdrucks, alle Lebenswärme des Liebenden, alle sprachlichen Feinheiten und Kraftmittel wendet er mit spielender Leichtigkeit an. [...] Karl Ranninger als sein Gegner Peachum hat seinem ´Vater Knie´ ein gleichwertiges Seitenstück gegeben. Seine Rolle ist die des Sprechers der Idee. [...] Wie Keulenschläge schmetterten seine Anklagen in die Welt, [...] wie brünstige Schreie werben seine Fragen. [...] Liselott Reger war die vollendeste und schönste Gestalt an diesem Abend. Mit einer angenehmen, zarten Stimme begabt, [...] sie tanzt und spielt mit einer puppenhaften Ausdruckskunst, die erstaunen macht und ihr Herz und Beifall im Fluge gewinnt.“[316]

Der Gesamteindruck musste beim Publikum großartig gewesen sein, denn es hat einen „riesigen Beifall und zahllose Hervorrufe der Darsteller, des Direktors und Regisseurs Fritz Kennemann und des Opernchefs Albert Bing sowie auch viele Blumengaben“[317] gegeben.

[316] Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 296, 21. 12. 1929, S. 8.
[317] Ebenda

V. Das Phänomen der Teplitzer Theaterbühne

5.1 Arthur Schnitzler (1862 – 1931)

Neben dem am meisten wieder aufgeführten deutschen Bühnenstück *(„Die Dreigroschenoper“)* hebt sich durch die zehnjährige Retrospektive im Teplitzer Theaterrepertoire noch ein Phänomen hervor, und zwar der meistgespielte deutschsprachige Dramatiker. Seine Werke erschienen ab der zweiten Saison 1925/26 regelmäßig im Theaterprogramm; die Hälfte wurde von demselben für die moderne Literatur begeisterten Regisseur und Direktor in einer Person – von Fritz Kennemann – inszeniert. Die dauerhafte „Anwesenheit“ des Theaterdichters auf der örtlichen Bühne zog sich wie ein roter Faden die Spieljahre durch und man kann mit gewisser poetischer Übertreibung und auf Grund seines persönlichen Besuches der Stadt Teplitz im Jahre 1922 auf eine Einladung zur Vorlesung von einem bestimmten innerlichen Band zwischen der hiesigen Theaterwelt und -direktionen und dem Autor bzw. seinem Werk überzeugt sein. Es handelt sich um Arthur Schnitzler.

5.2 Schnitzlers und Wedekinds Parallelen

Mit Schnitzler kehrt man wieder in die Zeit um die Jahrhundertwende des 19. und 20. Jahrhunderts zurück und des Zeitgenossen Frank Wedekind, der sich in einem Aufsatz aus dem Jahr 1912 anlässlich des 50. Geburtstags Schnitzlers über ihn mit großer Bewunderung äußert:

„Arthur Schnitzler ist ein deutscher Klassiker. Ich weiß keinen anderen lebenden deutschen Schriftsteller, von dem sich das mit gleicher Sicherheit behaupten ließe. [...] Von Schnitzlers fünfundzwanzigjährigem Lebenswerk ist nicht eine Zeile veraltet oder überlebt. [...] Heute [...] steht Arthur Schnitzler als der Dichter da, der Deutschland in den verflossenen zwanzig Jahren die größte Zahl vollendeter Werke geschenkt hat.“[318]

Arthur Schnitzler hat mit Wedekind einiges gemeinsam. Was seine Lebensverhältnisse betrifft, handelt es sich um Familienklima, in dem sie beide

[318] Frank Wedekind über A. S. 1912. In: *Arthur Schnitzler. Sein Leben und seine Zeit.* Hg. H. Schnitzler, Ch. Brandstätter, R. Urbach. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1981, S. 103.

aufgewachsen sein müssten, denn sie waren in einer Arztfamilie[319] geboren. Dieses Milieu vermochte die Kindheit der beiden Autoren zu prägen und eine Weltanschauung zu vermitteln, was sich an der Selbstanschauung und -definition Schnitzlers veranschaulichen ließe, denn er wollte als Arzt am Leibe seiner Zeit verstanden werden. Beide Dramatiker wollten ihre Zeit und die Menschen „operieren". Schnitzler aber tat die medizinischen (literarischen) Eingriffe mit doch mehr glaubhafter Emotionalität, Empathie, Wirklichkeitstreue und Lebensnähe und verständlicherer Kritik zugleich als Wedekind, dessen Eingriffe von einem tieferen und mystischen Abgrund, Brutalität und Dämonie gekennzeichnet sind. Schnitzler bot nach Hugo Schmidt noch etwas an: „[Er] ist aber nicht das Sprachrohr der moralischen Relativität, sondern der Dichter, der sich mit dieser Relativität auseinandersetzt"[320], und nach Reinhard Urbach sogar noch mehr: „Er entwirft Gegenbilder der Selbstverwirklichung; neben der Darstellung deprimierender Resignation, neben den kritischen und satirischen Fallstudien stehen die Gestaltungen eines möglichen Selbstvertrauens, [...]. "[321]

Das zweite vom Anliegen des Dramatikers logisch ableitende, mit Wedekind verbindende Element, sind natürlich die Skandale, die ihre Werke erregten und begleiteten. Während alle im Teplitzer Theaterprogramm angeführten Wedekinds provozierenden Stücke zur hiesigen Aufführungen gelangten, konnte dies bei Schnitzler nicht behauptet werden, denn seine „psychologisch-soziologisch kritische Darstellung des Liebesaktes"[322] in der Szenenfolge *„Reigen"* wurde verboten. In Teplitz hatte dieser Vorfall eine interessante Vor- und Nachgeschichte, die im örtlichen Anzeiger reichlich kommentiert worden sind. Ein paar Tage vor der Vorstellung erschien eine kleine Notiz, in der zwei Ziele verfolgt wurden. Einerseits wurden die Obszönität des Werkes und die allgemeinen Attacken abgelehnt: „Es gibt kein grausameres und vernichtenderes Pamphlet gegen die Liebe mit ihrem falschen Pathos und ihrer verlogenen Sentimentalität als diese meisterhaften kleinen Studien

---

[319] Autorinvermerk: Beide Väter waren Ärzte – Dr. Friedrich Wilhelm Wedekind war Gynäkologe, Prof. Dr. Johann Schnitzler arbeitete als Laryngologe und Direktor der Allgemeinen Wiener Poliklinik.
[320] Schmidt, Hugo. *Impresssionismus, Stilkunst*. In: Geschichte der deutschen Literatur 3. Hg. E. Bahr. Tübingen und Basel: Francke Verlag, 1998, S. 179.
[321] Urbach, Reinhard. Einleitung. In: *Arthur Schnitzler. Sein Leben und seine Zeit*. Hg. H. Schnitzler, Ch. Brandstätter, R. Urbach. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 198, S. 9.
[322] Mann, Otto. *Geschichte des deutschen Dramas*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1969, S. 554.

eines großen und reifen Dichters, Arztes und Seelenkenners.“[323] Andererseits wurde erwähnt, dass nur „reife und künstlerisch urteilsfähige“[324] Menschen dieser Aufführung beiwohnen können und aus diesem Grund die Schauspielleitung zu einer Maßnahme greifen will und „jeden Besucher durch Unterschrift seine Zustimmung zu der geplanten Aufführung abgeben zu lassen, und ihn zu verpflichten, sich jeder Störung und Demonstration zu enthalten.“[325] Dazu kam es aber nicht, denn die Aufführung wurde im letzten Moment von der politischen Teplitzer Bezirksverwaltung aus den „Beweggründen der öffentlichen Ordnung“[326] verboten und das Publikum wurde davon praktisch erst im Theater durch Flugblätter unterrichtet. Anstatt *„Reigen“* gab es eine Ersatzvorstellung. Schriftlich wurde noch über die Fahrt der Direktion nach Prag informiert, „um an zuständiger Stelle eine Rückgängigmachung des Verbotes zu erwirken.“[327] Das Resultat dieser Bemühungen war mehr als negativ, denn „die politische Landesverwaltung hat den Einspruch der Direktion des Teplitzer Stadttheaters gegen das Aufführungsverbot des ´Reigen´ abgewiesen und erklärt, daß dieses Stück (des jüdischen Autors Schnitzlers) im Gebiete der tschechoslowakischen Republik nirgends aufgeführt werden dürfe.“[328] Die weiteren bekannten Stücke Schnitzlers wie *„Anatol“*, *„Liebelei“*, *„Das weite Land“* u. a., obgleich sie sich ebenfalls auf Eros-Thematik beziehen, hatten ein besseres Schicksal und kamen auf der Teplitzer Bühne auf die Szene.

Das dritte gemeinsame Merkmal steht mit der oben genannten Thematik im Zusammenhang. Mit Frank Wedekind teilt er die Liebesthematik – das Frau-Mann-Liebesringen –, die im Mittelpunkt seines Beobachtens der Zeit steht. Schnitzler tut sich damit jedoch auf mildere Art und Weise auseinanderzusetzten als Wedekind. Josef Körners Worte bekräftigen meine Anschauung und benennen zugleich die Ursache der Differenz in Schnitzlers und Wedekinds Darstellung von Liebe, die in der Sensibilität des Autors liegt:

„Jene Abgründe des Liebeslebens, die Frank Wedekind vor einem in Gruselwonne erschauernden Publikum aufreißt, will der soignierte Wiener Patrizier geflissentlich nicht

[323] Teplitz-Schönauer Anzeiger 1928, Nr. 176, 29. 7. 1928, S. 7.
[324] Ebenda
[325] Ebenda
[326] Teplitz-Schönauer Anzeiger 1928, Nr. 181, 4. 8. 1928, S. 7.
[327] Ebenda
[328] Teplitz-Schönauer Anzeiger 1928, Nr. 188, 12. 8. 1928, S. 7.

sehen; ob er auch seine Männlein und Weiblein den tollsten Reigen sexueller Promiskuität aufführen läßt, vor den häßlichen Folgen, die solchen Tanz in der harten Wirklichkeit zu begleiten pflegen, schließt er die allzu empfindlichen Augen.“[329]

Mit dem Schwerpunkt seines Schaffens und dessen Darbietung ergänzt er das thematische Mosaik dieser Arbeit und die hier analysierte inhaltliche Richtlinie, die sich mit Kritik der Gesellschaft an Hand der Beziehungsproblematik zwischen einer Frau und einem Mann befasst und den Aspekt einer Entwicklungsstudie einer Frauengestalt einbezieht.

5.2.1 Schnitzlers Schauspiel „Liebelei“

Die Vorliebe für Schnitzler seitens Teplitzer Theaterleitung, abgesehen von den drei unterschiedlichen Direktionen, drang ins Theaterrepertoire. Zehn Jahre brachten zehn Schnitzler-Aufführungen. Das Teplitzer Publikum wurde neben vielen Einaktern wie *„Anatols Hochzeitsmorgen“*, *„Abschiedssouper“*, *„Der grüne Kakadu“*, *„Komtesse Mizzi“*, *„Die große Szene“* und *„Literatur“* auch mit Schauspielen wie *„Liebelei“*, *„Das weite Land“*, *„Der einsame Weg“* oder *„Ruf des Lebens“* konfrontiert.[330]

Das Theaterstück, mit dem Schnitzler seinen ersten und größten Bühnenerfolg erzielte[331] und ihm späteren finanziellen Anhalt für unabhängige Schreibtätigkeit ermöglichte, war das Schauspiel *„Liebelei“*. Die Teplitzer Premiere[332] fand im Mai 1927 in den Kammerspielen in der Regie Hans Götz statt und es folgten innerhalb eines Monates nur noch drei Reprisen.

---

[329] Körner, Josef. *Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme*. Zürich: Amalthea-Verlag, 1921, S. 37.
[330] Die chronologische Reihenfolge Schnitzlers Stücke auf der Teplitzer Bühne:
„Anatols Hochzeitsmorgen“ – Saison 1925/26
„Liebelei“ – Saison 1926/27
„Die große Szene“ – Saison 1927/28
„Das weite Land“ – Saison 1928/29
„Der einsame Weg“ – Saison 1929/30
„Abschiedssouper“ – Saison 1929/30
„Komtesse Mizzi“ – Saison 1930/31
„Literatur“ (Neueinstudierung) - Saison 1930/31
„Anatols Hochzeitsmorgen“ (Neueinstudierung), „Der grüne Kakadu“ und
„Die Gefährtin“ – Saison 1931/32
„Ruf des Lebens“ – Saison 1932/33
[331] Kindlers Literatur Lexikon. München: Kindler, 1992. Bd. 14, S. 1030.
[332] Autorinvermerk: Die Uraufführung fand am 7. 5. 1927 statt.

Die Liebesbeziehungen – das emotionelle Zueinander des weiblichen und männlichen Geschlechts – und damit verbundene Lust und Leid, Höhen und Tiefen, Glück und Unglück werden zum Zentralmotiv des Stückes und des Lebenswerkes Schnitzlers.

Fritz, ein wohlhabender junger Mann, der vom Vater unterstützt in Wien lebt und studiert, hat ein Verhältnis mit einer verheirateten Frau. Sein Leichtsinn und Schamlosigkeit, da er mit ihr und ihrem Mann sogar soupierte und es „gemütlich“[333] fand, wechseln aber langsam in Martern, Aufregung und Gefahr ab, denn die Frau fühlt sich verfolgt. Sein Freund Theodor versucht ihn zu überreden, dieses gefährliche Liebesabenteuer aufzugeben und ihn in ein neues um viel einfacheres hineinzuziehen. Seiner Liebestheorie - „Zum Erholen sind sie da. [...] Die Weiber haben nicht interessant zu sein, sondern angenehm. Du mußt dein Glück suchen, [...] wo es keine großen Szenen [...] gibt, wo der Beginn keine besonderen Schwierigkeiten und das Ende keine Qualen hat“[334] -, und seinem eigenen Prinzip gegen schlechtes Gewissen treu - „Besser ich als ein Anderer. Denn der Andere ist unausbleiblich wie das Schicksal“[335] -, macht er ihn mit einer Freundin seiner Geliebte Mizi bekannt. Christine, ein zärtliches, naives und unerfahrenes Mädchen verliebt sich in Fritz.

Im ersten Akt, der schon die oben beschriebene Vorgeschichte beinhaltet, organisiert Theodor einen gemeinsamen Abend zu viert in Fritzens Wohnung, um Fritz auf andere Gedanken und vor allem zum „Erholen“ durch Christine zu bringen. Die glühende innige Liebe und schüchterne Zärtlichkeit Christines tut Fritz sehr gut. Er aber investiert weder wahres Liebesgefühl noch viel weniger sich selbst in diese aufkeimende Liebesbeziehung:

Christine: Du bist mein Alles, Fritz, für dich könnt ich ... Nein, ich kann mir nicht denken, daß je eine Stunde kommt, wo ich dich nicht sehen wollte. So lang ich leb, Fritz--

Fritz: Kind, ich bitt dich ... so was sag lieber nicht ... die großen Worte, die hab ich nicht gern. Von der Ewigkeit reden wir nicht ...

---

[333] Schnitzler, Arthur. *Liebelei. Schauspiel in drei Akten*. Hg. M. Scheffel. Stuttgart: Philipp Reclam, 2002, S. 12.
[334] Ebenda
[335] Ebenda, S. 13.

Christine: Hab keine Angst, Fritz ... ich weiß ja, daß es nicht für immer ist ... (23-24)

Christine wird von ihm als unschuldiges Kind behandelt und nicht als zum Anbeten „würdige“ Frau wahrgenommen. Sie wird als süße Beschäftigung und Objekt des männlichen Willens verstanden, was ebenfalls von Wedekind (in *„Musik“* oder *„Schloss Wetterstein“*) dargestellt wurde. In ihrer aufrichtigen Liebe wird sie misshandelt, denn ihre herzergreifend klingenden und scheu gestellten Fragen nach der „Dame im schwarzen Samtkleid“[336], mit der Fritz in Anwesenheit ihres Mannes nach dem Theater soupierte, werden im Laufe der gemütlichen Soiree mit Worten wie „Gefragt wird nichts. [...] Ich frag dich auch um nichts“[337] seitens Fritz abgewiesen. „Nicht lieben – geliebt zu werden, das eitle Verlangen dieser Frauenjäger“ (KÖRNER 1921, 41) kennzeichnet die männlichen Figuren – die männliche Welt um die Jahrhundertwende. Während Theodor diese Liebeseinstellung ganz und gar vertritt und seine Liebeslehre noch weiter und genauer ausarbeitet und formuliert: „Wir hassen nämlich die Frauen, die wir lieben – und lieben nur die Frauen, die uns gleichgiltig sind“ (26), zeigt Fritz solche ausgeprägten Ansichten doch nicht für durchaus eigene zu halten. Obwohl es ihm auch schmeichelt, von Christine geliebt zu werden, und gelingt, dabei seinen rationellen Abstand zu bewahren, fängt er doch langsam an, ihre hingebungsvolle Liebe schätzen zu lernen:

Fritz: Du hast noch keinen lieb gehabt?

Christine (sieht ihn nur an).

Fritz (küßt ihr die Hände).

Christine: Und werd auch nie wen andern lieb haben ...

Fritz (mit fast schmerzlichem Ausdruck): Sag das nicht ... sag`s nicht ... was weißt du denn? [...] (44)

Der Wandel hatte auch seine Ursache, denn der gemeinsame Abend wurde durch Erscheinen des Gatten der „Dame in Schwarz“, dessen Existenz aber für Christine verschwiegen blieb, gestört. Dieser brachte kompromittierende Liebesbriefe und

---

[336] Schnitzler, Arthur. *Liebelei. Schauspiel in drei Akten*. Hg. M. Scheffel. Stuttgart: Philipp Reclam, 2002, S. 22.
[337] Ebenda, S. 27.

forderte Duell. Fritz akzeptierte die Aufforderung und es war ihm in dem Augenblick auch bewusst, dass er damit sein Todesurteil unterschrieb.

Der zweite Akt dient zu Veranschaulichung der moralischen Ansätze der kleinbürgerlichen Welt und will das Typische und Neue zugleich in kontrastives Licht stellen. Die Nachbarin Katharina Binder - Frau eines Strumpfwirkers - verkörpert die kleinbürgerliche Schicht und ihre biedere Denkweise über die Lebensmöglichkeiten einer aus der gleichen Gesellschaftsschicht stammenden Tochter eines kleinen Musikers – Christine Weiring. Sie sorgt sich um Christines guten Ruf eines „anständigen jungen Mädels", das doch nicht „mit eleganten jungen Herren am Abend spazieren geht"[338], um einen Cousin aus ihrer Verwandtschaft - einen ihrer Meinung nach standesgemäßen und Christines Aussichten auf die Heirat entsprechenden Ehemann - mit ihr zu verkuppeln, was sie auch im Gespräch mit ihrem Vater Hans Weiring offenbart:

Katharina: [...] Der Franz ist ein sehr anständiger Mensch – jetzt ist er sogar fix angestellt, das ist doch heutzutag ein Glück für ein ...

Weiring: Für ein armes Mädel –

Katharina: Für ein jedes Mädel ist das ein Glück.

Weiring: Ja, sagen Sie mir Frau Binder, ist denn so ein blühendes Geschöpf wirklich zu nichts anderem da, als für so einen anständigen Menschen, der zufällig eine fixe Anstellung hat?

Katharina: Ist doch das gescheiteste! Auf einen Grafen kann man ja doch nicht warten, und wenn einmal einer kommt, so empfiehlt es sich dann gewöhnlich, ohne daß er einen geheiratet hat ... (56)

„Die Gefährdung des guten Rufs einer noch unberührten bürgerlichen Tochter als Folge ihres allzu intimen Umfangs mit einem sozial höhergestellten [...] Mann, der das Mädchen verführen, aber nicht heiraten will, gehört zu den klassischen Handlungselementen des bürgerlichen Trauerspiels."[339] Im Handeln und Denken der „engstirnigen"[340] und ein wenig von eigenem Leben verbitterten Nachbarin, denn auf die mehrfache Frage nach ihren Jugend- und Liebeserinnerungen erwidert sie: „Und

[338] Schnitzler, Arthur. *Liebelei. Schauspiel in drei Akten*. Hg. M. Scheffel. Stuttgart: Philipp Reclam, 2002, S. 52.
[339] Im Nachwort zu Schnitzlers Schauspiel. In: Ebenda, S. 105.
[340] Ebenda, S. 104.

was bleibt denn übrig, wenn eine schon solche Erinnerungen hat ... Die Reu“[341], lässt der Autor das Motiv der sozialen Ungleichberechtigung zwischen zwei Gesellschaftsklassen und daraus resultierende Unzulässigkeit jeglicher Existenz einer ungleichen Eheverbindung erscheinen.

Die typischen Moralvorstellungen der Kleinbürger verdeutlichen sich also in Katharinas Lebensanschauung, die klassischen Komponente des bürgerlichen Dramas in Christines Liebesverbindung, doch, wie Dieter Martin schreibt, liegt „das Neue an Schnitzlers Gestaltung, die besonders der Vaterfigur unkonventionelle Konturen gibt.“[342] Die Vaterfigur bekommt eine völlig neue Dimension im Gegensatz zu charakteristischen Zügen dieser Gestalt im bürgerlichen Trauerspiel.[343] Er wird in eine Rolle eines Beichtigers und vertrauenswürdigen Freundes eigener Tochter gesetzt, in eine Rolle eines sehr offenen, liberalen und toleranten Vaters. Christine, nachdem sie von Fritz in ihrer Wohnung, um letzten Abschied von ihr zu nehmen, vor dem Duell aufgesucht war, vertraute dem Vater ihren ganzen Liebeskummer an. Der Vater weder verdammt noch verstößt seine Tochter, sondern versucht sie noch zu trösten und ihre Liebesverwicklung als jugendliche Fehleinschätzung der Situation - als Irrtum - zu rechtfertigen:

Christine: [...] Ich weiß ja, was ich getan hab – und ich verlang ja auch nichts – von dir und von keinem Menschen auf der Welt, wenn´s ein Irrtum gewesen ist ... Ich hab dir ja gesagt, jag mich davon, aber ...

Weiring: Wie kannst denn so reden ... Wenn´s auch ein Irrtum war, ist denn da gleich eine Ursach zum Verzweifeltsein für so ein junges Geschöpf, wie du bist? – Denk doch nur, wie schön, wie wunderschön das Leben ist. Denk nur, an wie vielen Dingen man sich freuen kann, wieviel Jugend, wieviel Glück noch vor dir liegt ... (81-82)

Diese rührende Szene einer harmonischen verständnisvollen Vater-Tochter Beziehung gehört dem dritten Akt an, in dem schon alle Anwesenden (Weiring,

---

[341] Schnitzler, Arthur. *Liebelei. Schauspiel in drei Akten*. Hg. M. Scheffel. Stuttgart: Philipp Reclam, 2002, S. 57.

[342] Martin, Dieter. *Liebelei. Das Scheitern des arrangierten Lebens*. In: Interpretationen. Arthur Schnitzler Dramen und Erzählungen. Hg. H.-J. Kim, G. Saße. Stuttgart: Philipp Reclam, 2007, S. 50.

[343] „Denn während der Vater im bürgerlichen Trauerspiel des 18. Jahrhunderts in der Regel die strenge moralische Ordnung vertritt, befürwortet Weiring Christines voreheliches Liebesleben [...] und rechtfertigt gegenüber der Nachbarin die sexuelle Freizügigkeit als Vorrecht der Jugend.“ In: Ebenda, S. 50. – vgl. „Denn bei Lessing und Schiller [...] ist es in erster Linie der Vater des Mädchens, der als das Oberhaupt der Familie die Einhaltung der bürgerlichen Moral mit allen [...] Mitteln zu sichern versucht.“ In: Schnitzler, Arthur. *Liebelei. Schauspiel in drei Akten*. Hg. M. Scheffel. Stuttgart: Philipp Reclam, 2002, S. 105.

Theodor, Mizi) von dem traurigen Duellergebnis wissen. Als Christine den schwarz gekleideten Theodor in der Tür sieht, überfällt sie böses Vorgefühl und als sie erfährt, dass Fritz im Duell fiel, begreift sie den dazu führenden Grund und ihre Welt bricht zusammen. Neben dem Bewusstsein des Verlustes des über alles geliebten Mannes muss sie sich gleichzeitig mit dem absoluten Scheitern ihrer Ideale von echter gegenseitiger Liebe auseinandersetzen. Sie muss sich dessen bewusst werden, dass sie nicht nur Opfer eines Mannes, sondern auch Selbstopfer ihrer eigenen Seele, Emotionen, Lebens- und Liebesvorstellung, d. h. „Opfer ihrer Idee ewiger Liebe“[344], ist. Daran und darum geht sie zu Grunde:

„Ich bin ihm nichts gewesen als ein Zeitvertreib – und für eine andere ist er gestorben - ! Und ich – hab ihn angebetet! – Hat er denn das nicht gewußt? ... Daß ich ihm alles gegeben hab, was ich ihm hab geben können, daß ich für ihn gestorben wär – daß er mein Herrgott gewesen ist [...]? Er hat von mir fortgehen können, mit einem Lächeln, fortgehn aus dem Zimmer und sich für eine andere niederschießen lassen ... “ (87)

Mit dem letzten Satz weist Christine auch auf die Unfähigkeit Fritzens zu hingebungsvoller Liebe. Sie entlarvt die Unfähigkeit, Unwille und vielleicht auch Angst der damaligen, mit den sozialen Verhältnissen konformen Männerwelt, wirklich zu lieben. Wird damit die einzige Absicht des Autors erschöpft? Die gesellschaftliche Kritik Schnitzlers an Hand der Liebesanschauungen des männlichen und weiblichen Geschlechts im Rahmen unterschiedlicher sozialer Herkunft greift aber noch tiefer. Der Dramatiker nach Dieter Martin:

„kontrastiert nicht einfach ´echte Liebe´ und ´falsche Liebelei´, um sozial engagiert Partei für die unterprivilegierte Repräsentantin des wahren Gefühls zu ergreifen. Vielmehr hegt er eine fundamentale Skepsis gegenüber sämtlichen Lebensentwürfen und Liebeskonzeptionen, die das Schauspiel vorführt. Daher werden alle Versuche, Leben und Liebe nach vorgefassten Mustern einzurichten, als untauglich entlarvt.“[345]

Schnitzler weist hier noch auf einen anderen Aspekt hin – auf die Vergänglichkeit der Gefühle und des Lebens und ihre momentane Wirklichkeit[346] –, und damit wird sein Schauspiel zur Art einer tiefen psychologischen Seelenstudie. Nicht das Ideal

---

[344] Martin, Dieter. *Liebelei. Das Scheitern des arrangierten Lebens*. In: Interpretationen. Arthur Schnitzler Dramen und Erzählungen. Hg. H.-J. Kim, G. Saße. Stuttgart: Philipp Reclam, 2007, S. 54.

[345] Ebenda, S. 52.

[346] Vgl. „Was auf exemplarische Weise in ´Liebelei´ gestaltet ist, nämlich der vergebliche Versuch eines Einzelnen, ein Gefühl über den Augenblick hinaus zu erhalten und jenseits des sozialen Typus seine Würde als humanes Individuum zu wahren [...].“ In: Schnitzler, Arthur. *Liebelei. Schauspiel in drei Akten*. Hg. M. Scheffel. Stuttgart: Philipp Reclam, 2002, S. 111.

der Ewigkeit sondern des Augenblickes, was sowohl aus dem Handeln der männlichen Hauptgestalt als auch aus seinen Worten erschließbar ist, wird hier attackiert:

„Du weißt ja doch nur eins, wie ich – daß du mich in diesem Augenblicke liebst ... Sprich nicht von Ewigkeit. Es gibt ja vielleicht Augenblicke, die einen Duft von Ewigkeit um sich sprühen. - ... Das ist die einzige [Ewigkeit], die wir verstehen können, die einzige, die uns gehört ... " (71)

Wie hat dieses „sozialpsychologische Drama"[347] in Teplitz gewirkt? In zwei hintereinander erschienenen Theaterberichten bezeichnete der Rezensent das Stück als Zug- und Kassierstück: „Solche Reißer sind altes Theatergut und finden immer ihr dankbares Publikum auch im Wechsel der Zeiten. [...] Mit solchen und ähnlichen Stücken lassen sich bei abwechslungsreichem Repertoire noch Theater füllen."[348] Er hob zuerst komplett sowohl die Arbeit des Regisseurs als auch des Schauspielensembles hervor: „Das Schauspiel vom süßen Mädeltum, Leichtsinn und Liebelei wurde mit allem Raffinement und Höchsteinsatz persönlichen Könnens gegeben."[349] Dann äußerte er sich konkret zu einzelnen Mitwirkenden an diesem Stück:

„Hans Götz läßt alle Minen der Regie springen. [...] Eine vorzügliche Detailwirkung hat jede Partie sich für ihre Szene zurechtgelegt. Michaela Meingast [Christine], ihrer Veranlagung entsprechend schwer und tief, Else Pally [Mizi] leicht und flüchtig als typische Kontraste der Temperamente erfaßt. Beiden entsprechend waren Hans Hansen [Fritz] mit schwerblütiger Neigung, die mehr sein will als Liebelei, und Hans Götz als Theodor mit frivoler Oberflächlichkeit gezeichnet. Eine ausgereifte Type, der alte Geiger des Karl Ranninger mit echten Tönen [...]."[350]

Zu den lobenden Worten an Regie und Schauspielkunst fügte er noch am Schluss der ersten Theaternotiz eine Bemerkung über die erfreuliche Besucherzahl und Reaktion des Publikums hinzu, denn „das Haus war gut besucht" und „das Publikum verließ tief bewegt das Theater."[351] Trotz des positiven Inhaltes ist jedoch die formale Seite seiner Rezensionen überraschend. Er hielt sie ungewöhnlich kurz und somit gewannen sie den Charakter einer flüchtigen Theaternotiz, was den Eindruck von

---

[347] Kindlers Literatur Lexikon. München: Kindler, 1992. Bd. 14, S. 1030.
[348] Teplitz-Schönauer Anzeiger 1927, Nr. 108, 9. 5. 1927, S. 4 und Teplitz-Schönauer Anzeiger 1927, Nr. 107, 8. 5. 1927, S. 13.
[349] Teplitz-Schönauer Anzeiger 1927, Nr. 107, 8. 5. 1927, S. 13.
[350] Teplitz-Schönauer Anzeiger 1927, Nr. 108, 9. 5. 1927, S. 4.
[351] Teplitz-Schönauer Anzeiger 1927, Nr. 107, 8. 5. 1927, S. 13.

persönlicher mäßiger Begeisterung des Kritikers für dieses Werk erweckt, den auch die Einleitungsworte evozieren.[352]

5.2.2 Schnitzlers Tragikomödie „Das weite Land“

Das Teplitzer Spielprogram bot nach nicht ganzen zwei Jahren ein nächstes Schnitzlers Schauspiel an – die Tragikomödie *„Das weite Land“*. Die Spielleitung wählte somit, wie heutzutage beurteilt wird, „eines der erfolgreichsten Stücke“ des Autors und „eines der bedeutendsten Gesellschaftsdramen aus der Endzeit der österreichischen Monarchie“[353] aus. Sogar schon vor der Uraufführung des Stückes[354] äußerte sich Otto Brahm in seinem Brief an Arthur Schnitzler[355] im gleichen Sinn und bestätigte die Sonderstellung dieses Werkes unter anderen:

„Es scheint mir nicht nur dichterisch als ein Höhepunkt in Ihrem Schaffen [...], nicht nur ausgezeichnet in der Charakteristik - den Friedrich Hofreiter empfinde ich als eine Ihrer besten Gestalten -, sondern auch durchaus neuartig im Stil, den ich [...] als pointillistisch ansprechen möchte.“

Ebenfalls Schnitzler selbst, was praktisch eine Ausnahme war, schrieb in seinem Tagebuch von eigener positiver Stellungnahme zu diesem Stück:

„Das Stück eins der sehr wenigen, zu denen ich mich bedingungslos bekenne. Dieses wird bleiben – ja man könnte fast sagen: es wird erst kommen. Empfind ich bei so vielem von mir, daß ich etwas weniger bin, als das was ich selbst einen ´Künstler´ nenne: - hier bin ich etwas mehr.“[356]

---

[352] Autorinvermerk: Die erste Rezension zur Premiere vom 8. 5. 1927 ist sehr kurz gefasst, in 8 durchschnittlich langen Sätzen, und die nachfolgende vom 9. 5. 1927, die meistens detailiert und reichlich ergänzend ist, ist nicht wesentlich länger. Er leitet seinen zweiten Bericht auch mit ziemlich lauen Worten ein: „Unser Nachtbericht von der letzten Neuinszenierung am Samstag bedarf kaum einer weiteren Ausführung und Ergänzung. Das Stück, so bekannt und oft gespielt es früher war [es wird das Repertoire des ersten Stadttheaters und damit die Zeit bis zum Jahre 1919 gemeint] scheint doch noch ein Publikum gefunden zu haben, dem es neu ist und das an der Schnitzlers eigentümlichen Mischung von Frivolität und Sentimentalität seinen Gefallen findet.“ In: Teplitz-Schönauer Anzeiger 1927, Nr. 108, 9. 5. 1927, S. 4.

[353] Kindlers Literatur Lexikon. München: Kindler, 1992. Bd. 14, S. 1039.

[354] Die Uraufführung fand am 14. 10. 1911 gleichzeitig an neun Theaterbühnen statt: Berlin, Breslau, Bochum, Hamburg, Hannover, Leipzig, München, Prag und Wien.

[355] Otto Brahm an A. S. 21. Juni 1910. In: *Arthur Schnitzler. Sein Leben und seine Zeit.* Hg. H. Schnitzler, Ch. Brandstätter, R. Urbach. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1981, S. 96.

[356] Aus den Tagebüchern, 14. Juni 1915. In: Ebenda, S. 97.

Hiesige Premiere[357] fand im Frühjahr 1929 in Kammerspielen statt. Die Inszenierung leitete der erfahrene Regisseur und Direktor Fritz Kennemann. Das Stück erlebte insgesamt vier Reprisen und zwar noch innerhalb eines gleichen Monats.

In diesem Drama setzt Schnitzler seine brillante Kunst der Seelenanalyse weiter fort. Der Dichter „der Liebesdialektik“ (KÖRNER 1921, 37) stellt hier an Hand des Liebesringens der Gegenpole – der weiblichen und männlichen Welt – die sozialen Verhältnisse seiner Zeit dar. Er öffnet mit einem bewundernswerten und sensiblen Fingerspitzengefühl die tiefsten und verborgensten Winkel einer Menschenseele und zeigt diese mit keiner gepeinigten, sondern eher mit einer milden zur Erkenntnis, Wahrnehmung der bestehenden Wirklichkeit und zuletzt auch Selbstreflexion führenden Kritik. Des Interesses halber sollte noch erwähnt werden, dass Schnitzler die Inspiration für dieses Werk in seinem Freundeskreis fand, und die Hauptfigur sowie noch einige andere lebendige Urbilder hatten.

Im Mittelpunkt des dramatischen Geschehens steht ein Mann – ein wohlhabender egozentrischer Fabrikant, Lebemann und Ehebrecher Friedrich Hofreiter. Gleich im ersten Akt, in ersten Konversationsphrasen zwischen seiner Frau Genia und seiner späteren Geliebte Erna - einem jungen skrupellosen souveränen Mädchen -, werden einige Züge des Prototypen eines erfolgreichen, ehrgeizigen, liberal gesinnten Großbürgers deutlich zum Ausdruck gebracht. Es sind die Manipulationsfähigkeit und das Machtgefühl über seine Umgebung. Hofreiter sammelt gewisse Menschentypen um sich, denen er eine von ihm bestimmte Rolle zuordnet: „[...] wie der Doktor Mauer sein guter Freund ist, Herr Natter sein Bankier, ich [Erna] seine Tennispartnerin, der Oberleutnant Stanzides ... sein Sekundant.“[358] Er vermag über diese Leute ohne eigene wahre Teilnahme für jegliche Person und ihre Emotionen zu verfügen, denn „er nimmt sich von jedem, was ihm gerade konveniert, und um das was sonst in dem Menschen stecken mag, kümmert er sich kaum.“ (12) Auch seiner Frau zwingt er eine Rolle auf, die sogar im Widerspruch mit ihrer Liebes-, Lebens- und Weltauffassung ist. Genia, von Untreue ihres Mannes mit Adele Natter – der Frau seines Bankiers – unterrichtet, will ihre Ehe- und Moralvorstellungen nicht

[357] Autorinvermerk: Die Uraufführung fand am 6. 3. 1929 statt.
[358] Schnitzler, Arthur. *Das weite Land. Tragikomödie in fünf Akten*. Hg. R. Urbach. Stuttgart: Philipp Reclam, 2002, S. 12.

aufgeben. Sie lehnt aus ethischer Überzeugung, Selbstdisziplin und Liebe zu ihrem Mann, Geliebte „seines Klavierspielers“[359] Korsakow zu werden. Dieser beging dann Selbstmord aus unglücklicher Liebe. Statt seine frivole Lebenseinstellung und sein entstelltes Eheverständnis umzuwerten, denn „Hofreiter führt eine ´neue Ehe´ und gibt sich den Anschein, als würde er das Recht auf Treulosigkeit, das er für sich reichlich in Anspruch nimmt, auch seiner Frau zugestehen“[360], beschuldigt Friedrich seine Frau des „Mordes“:

Friedrich: Na, ja, bedenk` doch nur [...] daß der arme Korsakow jetzt unter der Erde liegt und verwest ... die Ursache davon bist ja doch du! ... Natürlich ... unschuldig – in doppeltem Sinn. - Ein andrer als ich würde vielleicht vor dir auf den Knien liegen [...]! Mir bist du gerade dadurch ... gleichsam fremder geworden.

Genia: Friedrich!! ... Fremder ... Friedrich! –

Friedrich: Ja, wenn er dir zuwider gewesen wäre – ja, dann, dann wär es die natürlichste Sache von der Welt. Aber nein, ich weiß ja, er hat dir sogar sehr gut gefallen [...] wenn du mir gegenüber zu der sogenannten Treue verpflichtet gewesen wärst ... Aber ich hab doch wirklich kein Recht gehabt [...]: Warum hat er sterben müssen?

Genia: Friedrich!

Friedrich: [...] daß irgend etwas, das doch in Wirklichkeit gar nicht ist [...] - daß deine Tugend – einen Menschen in den Tod getrieben hat, das ist mir einfach unheimlich. (62 – 63)

Den Grund und ihre Gefühle für ihn ignorierend, befasst er sich mit sich selbst und zieht daraus Konsequenzen für sich. Er flüchtet vor ihr in die Berge. Da er ein begeisterter Bergsteiger ist, macht er zusammen mit seinen Freunden und Erna eine gefährliche Bergtour, bei der er sowohl die Bergspitze als auch Erna erobert. Nach der Liebesnacht flüchtet er zum zweiten Mal, eben vor Erna. Für beide Frauen ist kennzeichnend, dass sie für ihn wahres Liebesgefühl empfinden; Erna äußerte sich mehrmals, dass sie ihm schon seit der Kindheit angehöre. Warum begibt sich ein Mann zu solcher Situationslösung, warum reagiert er mit einer Flucht? Die Antwort kann in Brechts *„Dreigroschenoper“* zu finden sein, denn in der Auseinandersetzung

---

[359] Autorinvermerk: Das ist die Rollenzuteilung und Bezeichnung Ernas für Korsakow, der bei Hofreiters einige Zeit wohnte. In: Schnitzler, Arthur. *Das weite Land. Tragikomödie in fünf Akten*. Hg. R. Urbach. Stuttgart: Philipp Reclam, 2002, S. 12.

[360] Doppler, Alfred. *Arthur Schnitzler: Das weite Land*. In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996. Bd. 1, S. 78.

zwischen Polly und Lucy hieß es: „[...] ein Mann hat immer Angst vor einer Frau, die ihn zu sehr liebt.“[361]

In den Beziehungen zu Frauen spiegelt sich Hofreiters emotionelle Unsicherheit und Liebesunfähigkeit wider. Seine Beziehungen nach Alfred Doppler sind „Versuche, sich seine männliche Macht zu bestätigen, Versuche, die von der Furcht grundiert sind, die Frauen könnten ihn in seinen Spielraum einengen.“[362] So will er sich der Gefahr einer ernsten und ehrlichen Beziehung entziehen und sich nur der flüchtigen hingeben, denn eine solche kann das männliche psychische Territorium nicht gefährden. Darum wird auch Genia dazu manövriert, sich der „neuen Ehe“ anzupassen. Und sie resigniert, indem sie sich in der Abwesenheit ihres Gatten auf ein ehebrecherisches Verhältnis zu jungem Otto v. Aigner einließ. Mit ihrer „Passivität und Reaktivität“[363] zeigt sie, dass sie „selbstbestimmten Handelns“[364] nicht fähig ist. Die Ursache ist, wie Doppler schreibt, ihre Erkenntnis:

„Als sie erlebt, daß Treue und Treulosigkeit in gleicher Weise todbringend sind, wegen ihrer Treu geht der Pianist Korsakow freiwillig in den Tod, wegen ihrer Untreue fällt der Fähnrich Otto Aigner im Duell mit Hofreiter, lösen sich ihr Lebenszusammenhang und ihr Selbstverständnis als Gattin und Mutter auf, und so beginnt auch sie von einer Stimmung in die andere zu gleiten.“[365]

Sie geht auf Hofreiters Lebensweise ein, akzeptiert eine Art freier Ehe und nimmt somit eine untergeordnete Rolle ein, weil ihr inneres Wertsystem, Welt- und Moralbild zusammenbrachen. In diesem sowie auch anderen Fällen (Adele, Erna) wird vom Autor entlarvt, dass die Frau, auch wenn sie sich anfangs zu wehren versucht, als Objekt angesehen und behandelt wird. Während sich Christine von Fritz (*„Liebelei“*) und Genia von Friedrich solcher Stellung in der Frau-Mann-Beziehung unterwerfen, stellt Erna doch einen selbstbewussteren, aktiveren und selbständig handelnden Frauentyp dar. Den ersten Heiratsantrag von Hofreiters gutem Freund Dr. Mauer lehnt sie ab mit der Begründung, dass sie keinen sicheren Hafen sucht:

---

[361] Brecht, Bertolt. *Die Dreigroschenoper*. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1986, S. 74.
[362] Doppler, Alfred. *Arthur Schnitzler: Das weite Land*. In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996. Bd. 1, S. 80.
[363] Pankau, Johannes G. *Das weite Land. Das Natürliche als Chaos*. In: Interpretationen. Arthur Schnitzler Dramen und Erzählungen. Hg. H.-J. Kim, G. Saße. Stuttgart: Philipp Reclam, 2007, S. 143.
[364] Ebenda
[365] Doppler, Alfred. *Arthur Schnitzler: Das weite Land*. In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996. Bd. 1, S. 80-81.

„Wenn ich ganz aufrichtig sein soll, Doktor Mauer, mir ist manchmal, als hätt ich vom Dasein auch noch andres zu erwarten oder zu fordern als Sicherheit – und Frieden.“ (52) Im Hintergrund ist ihre andere als allgemein geltende und übliche Vorstellung und Erwartung von Partnerschaft zu spüren. Sie sehnt sich nach einer leidenschaftlicheren und tieferen Bindung als nach einer ruhigen, vernünftigen, ordentlichen Ehe. Den zweiten Heiratsantrag von Hofreiter, einem Mann, dem sie die von ihr gewünschten Attribute einer Bindung zutraut, weist sie aber mit einer gewissen Ausweichung auch ab:

Erna: **Vielleicht später einmal**.

Friedrich: [...] Was heißt das: später! Das Leben ist nicht so lang. Frist gewähr ich keine. Ein Kuß wie der von gestern verpflichtet. Entweder zu sofortigem Abschied oder zu einem bedingungslosen Ja. Warten kann ich nicht. Werde ich nicht. [...]

Erna: Ich spiel nicht mit Ihnen. Ich weiß, wozu mich unser Kuß verpflichtet. (96)

Während Erna nichts fordert und in ihrer Liebe aufrichtig ist, besteht Hofreiter auf einmal auf Verpflichtungen in Liebe, die er allein nie kannte. Erna ist emanzipierter und unabhängiger als andere Frauengestalten in diesem Stück: „Sie beansprucht eine neue weibliche Autonomie, kann sich allerdings aus den alten Rollenvorgaben nicht gänzlich lösen.“[366]

Hofreiter handelt als Subjekt und verfolgt seinen eigenen Profit, Bedürfnisse und Ziel, ohne sich selbst – seine Seele – investieren zu wollen, wie man es schon bei männlichen Hauptfiguren (Fritz und Theodor) in der *„Liebelei“* erfuhr. Auf Liebesgeständnis Ernas im letzten Akt: „Glaube mir, Friedrich, ich liebe dich, ich gehöre dir“, antwortet Hofreiter: „Ich niemandem auf der Welt. Niemandem. Will auch nicht ... “ (137) Seine radikale Resolution besteht nach Johannes G. Pankau darin, dass „jede Bindung als illusionär verworfen wird. [...] Die Weltverachtung Hofreiters drängt zu radikaler Aktion: Er setzt einen Mechanismus in Gang, der alle menschlichen Beziehungen in seinem Umfeld zerstört.“[367]

---

[366] Pankau, Johannes G. *Das weite Land. Das Natürliche*. In: Interpretationen. Arthur Schnitzler Dramen und Erzählungen. Hg. H.-J. Kim, G. Saße. Stuttgart: Philipp Reclam, 2007, S. 145.
[367] Ebenda, S. 145-146.

Auch einen nächsten Zug hat Friedrich Hofreiter mit den oben genannten Herren gemeinsam: den Glauben an den Augenblick. Alles, was Wert haben und Wahrheit sein könnte, kann nicht dauerhaft sein. Nur der Augenblick kann genussreich und befriedigend sein. Eine Liebesbeziehung wird ebenfalls unter diesem Gesichtspunkt verstanden. Fritz glaubt nur an Augenblicke, in denen man eventuell von wahrer Liebe sprechen kann, und schon gleich nach dem Zerrinnen dieses Momentes bewahrt und bestätigt er diese Lebensauffassung: „O Gott, wie lügen solche Stunden! [...] Jetzt bin ich nahe dran zu glauben, daß hier mein Glück wäre, daß dieses süße Mädel – (er unterbricht sich) aber diese Stunde ist eine große Lügnerin ... "[368] Ähnliches klingt auch in der Liebesrhetorik Hofreiters zu Erna nach dem Kuss auf dem Berggipfel: [...] der Augenblick auf dem Gipfel oben, der Händedruck, dieser Wahn des Zusammengehörens [...], es war wohl alles nur eine Art von Rausch, von – Bergrausch." (94)

Für Hofreitet zersplittert das Leben auch in bestimmte Momente, wobei ihm die Liebesaugenblicke am wertesten scheinen. Das hindert ihn jedoch nicht, die weiblichen Partnerinnen in seinen kurzzeitigen Geschichten nach Belieben abzuwechseln. Auf die Konstatierung von seiner verflossenen Geliebte Adele Natter: „Es gibt doch noch was anderes auf der Welt als – uns", erwidert er: „Ja, - die Pausen zwischen der einen und der andern. [...] Wenn man Zeit hat, und in der Laune ist, baut man Fabriken, erobert Länder, schreibt Symphonien [...], aber glaube mir, das ist doch alles nur Nebensache. Die Hauptsache seid ihr!" (49) Eben diese Abwechslung kann einem Liebesaugenblick den Schein der Wahrheit verleihen, was die Denkweise der männlichen Hauptgestalten in der *„Liebelei"* kennzeichnet. Hofreiter jagt zwar nach Liebeserlebnissen, aber er scheint nicht nach wahrem Liebesgefühl, vielmehr nach wahrem Lebenssinn für seine Person zu suchen. Er stürzt sich in ein immer neues Abenteuer, gleichgültig, ob es sich um berufliche (er will nach Amerika fahren wegen der Markterweiterungsmöglichkeit für seine neuen Glühbirnen) oder private Sphäre handelt. Das Leben, gesellschaftliche Konventionen, moralische Grundsätze, menschliche Beziehungen, berufliche Verpflichtungen empfindet er als Spiel und Wettbewerb. Diese spielerische

[368] Schnitzler, Arthur. *Liebelei. Schauspiel in drei Akten.* Hg. M. Scheffel. Stuttgart: Philipp Reclam, 2002, S. 74.

Lebensauffassung vertritt auch der junge Student Fritz. Die Spielerei geht so weit, dass sie zuletzt mit Leben und Tod spielen: Beide gehen ins Duell. Fritz lässt sich mit Bewusstsein, dass er seinem Gegner unterlegen ist, erschießen; Hofreiter erschießt mit Bewusstsein, dass er seinem Rivalen überlegen ist, den Geliebten seiner Frau. Hofreiter aber im Gegensatz zu dem Betrogenen in der *„Liebelei“* manipulierte seine Frau absichtlich in die Arme eines Geliebten hinein, so erscheint seine Tat völlig unlogisch und unfassbar. Doch unter einem Aspekt ist die sinnlose „Verteidigung seiner männlichen Ehre“ und des Rechtes eines Ehemannes klarer: unter dem Gesichtspunkt der gesellschaftlichen Konventionen. Hofreiter, der sie mit seiner Lebensweise dauernd bestreitet und missachtet, macht sich sie zunutze, denn sie rechtfertigen seine Tat sowohl vor der Gesellschaft als auch vor ihm selbst. In der Wirklichkeit beweist er seine eigene Konventionalität und damit seine Unfähigkeit, sich gegen diese aufzulehnen, sich aus eigenem Lebensteufelskreis zu befreien und den Mut endlich zum wirklichen nicht spielerischen Leben zusammenzunehmen:

Friedrich: [...] Das beste wird wohl sein, ich stell mich selbst. Geschehn wird mir ja nichts. Ich hab ja nur meine Ehre gerettet. [...] allerdings Fluchtverdacht ist vorhanden.

Genia: Daran denkst du! Und der andre liegt erschossen -!

Friedrich: Ja, der hat`s freilich leichter als ich. Für den ist alles erledigt. Aber ich – ich bin auf der Welt. Und ich gedenke weiter zu leben ... Man muß sich entscheiden. Entweder – oder. (136)

Das ganze Verhalten, Fühlen und Denken Hofreiters als widersprüchlich zu verstehen, widersetzt sich der Autor selbst mit Worten: „Ein Widerspruch? Keineswegs! Gefühl und Verstand schlafen wohl unter einem Dach, aber im übrigen führen sie in der menschlichen Seele ihren völlig getrennten Haushalt.“[369]

Das Konversationsdrama *„Das weite Land“*, wie man es auch nennen könnte, denn die Handlung spielt sich in den Dialogen und Reden ab: „Wirklichkeit wird nicht abgebildet [...], dargestellt wird vielmehr das Verhältnis von Reden, Denken, Fühlen und Handeln, thematisiert wird [...], wie im Gesagten Ungesagtes mitschwingt“[370], wurde in Teplitz als viertes Schnitzlers Stück gegeben. Nach der hiesigen Premiere

[369] Schnitzler, Arthur. *Das weite Land. Tragikomödie in fünf Akten*. Hg. R. Urbach. Stuttgart: Philipp Reclam, 2002, S. 163.
[370] Doppler, Alfred. *Arthur Schnitzler: Das weite Land.* In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996. Bd. 1, S. 84.

wurde das Stück sporadisch aufgeführt, was auch mit der allgemeinen Praxis nach dessen Uraufführung korrespondiert.[371] Wodurch konnte dies verursacht sein? Der Teplitzer Kritiker ermöglicht uns mit seiner Rezension, wenigstens was die örtlichen Theaterverhältnisse betrifft, den Blick für diese und jene potentiellen Wurzeln der Schwierigkeiten zu verschaffen, mit denen sich die Regisseure auseinandersetzen mussten:

„Das ehrliche Bestreben des Schauspieldirektors Fritz Kennemann, gute, bewährte und gedanklich wertvolle Stücke zu bieten, ist gewiß anerkennenswert [...]. Seine Absicht, mit diesem Schauspiel uns eines der problematisch tiefsten und reifsten Werke des Wiener Dichters [...] in seine psychologische Gedankenarbeit wieder einzuführen, ist ebenso anerkennenswert, wie seine dramaturgische Arbeit bisher erfolgreich ist. Und doch ist – wohl aus technischen und personalen Gründen – die gute Absicht nicht immer ganz durchführbar.“[372]

In seiner umfangreichen Rezension nennt er nach einem zögernden und doch für den Regisseur ziemlich positiven Urteil konkrete Gründe für die reservierte Begeisterung und Annahme des Stückes auch seinerseits, die er in der Form und Bühnenwirksamkeit des Werkes und nebenbei trotzdem auch in der Inszenierung sieht:

„Die Handlung zeigt nur eine psychologische, aber keine szenische Entwicklung und stellt sich als eine mitunter langatmige Wiederholung von seelischen Affektationen dar, die in ein nicht einmal technisch ausreichend unterstütztes Neben- und Nacheinander von neuen Bildern, in neuen seelischen Beleuchtungen und Studien zum selben Motiv dar. Die tragische Entwicklung ist zu konstruiert und durch das Spiel bei uns noch stark betont worden. Dabei ist des Dichters sittliche Auffassung der Ehemoral hier nicht einmal so dekadent zu nennen wie in anderen seiner durchaus bühnenwirksamen Stücke. Was an der gestrigen Aufführung vor allem stört, war die uneinheitliche Basis des Milieus, auf dem die Regie die Gestalten aufbaut.“[373]

Nicht eine ganz unwesentliche Rolle für die richtige Rezeption der Tragikomödie misst der Kritiker wie auch Schnitzler[374] der gelungenen schauspielerischen

---

[371] Vgl. „Im Allgemeinen beurteilte die Kritik die Aufführungen reserviert. Kein Kritiker nahm das Thema ´Alles ist Täuschung´ ernst. [...] Nachgespielt wurde *Das weite Land* in den nächsten Jahren selten.“ In: Schnitzler, Arthur. *Das weite Land. Tragikomödie in fünf Akten*. Hg. R. Urbach. Stuttgart: Philipp Reclam, 2002, S. 145-146.

[372] Teplitz-Schönauer Anzeiger 1929, Nr. 57, 8. 3. 1929, S. 6.

[373] Ebenda

[374] Vgl. „Ich halte es [...] so ziemlich für mein wirksamstes Theaterstück. Freilich braucht es glänzende Darsteller und gründlichste Probenarbeit.“ Zitation aus Schnitzlers Briefen. In: Schnitzler, Arthur. *Das weite Land. Tragikomödie in fünf Akten*. Hg. R. Urbach. Stuttgart: Philipp Reclam, 2002, S. 146.

Darbietung und rezeptiven Kunst der Darsteller bei, was in Teplitz leider nur auf die Akteure der Hauptgestalten bezogen werden kann:

„Nur wenige Gestalten verdienen diesmal besonders hervorgehoben zu werden. Eine Figur von konsequenter, einheitlicher Prägung und hochkünstlerischer Auffassung bot Rita Burg als Genia. Ihr ausdrucksreiches Spiel gab wunderschön das abtastende Suchen in der für sie verloren scheinenden Seele ihres Gatten und das hilfsbedürftige Anklammern an andere Männer wieder. Ihr Spiel ist so echt wie ihre Tränen [...]. Viktor Gschmeidler hat sich viele Mühe um eine sorgfältige Durcharbeitung der schweren und umfangreichen Partie des Hofreiter gegeben und damit auch einen schätzenswerten Erfolg erzielt. [...] Die äußere, flüchtige Seichtheit des konventionellen Tons steht in tiefem, bewußtem Kontrast zu seiner schweren Innerlichkeit.“[375]

Des Interesses halber könnte noch erwähnt werden, dass eine Gastvorstellung einige Jahre früher dieser Uraufführung des Stückes mit dem Teplitzer Ensemble voranging, bei der der Burgtheaterkünstler Alfred Korff in der Hauptrolle (wie bei der Wiener Premiere) seine vollendete Kunst hier zeigte[376] und trotzdem ist das Urteil des sonst „unbarmherzigen“ Teplitzer Kritikers hinsichtlich der anspruchsvollsten Rolle, wie oben bemerkt, zu Gunsten des hiesigen Hofreiter-Schauspielers ausgefallen und seine Darstellungskunst bei dieser schweren Konkurrenz gewürdigt worden.

5.2.3 Schnitzlers Einakterabend – „Anatols Hochzeitsmorgen“ und „Der grüne Kakadu“

Arthur Schnitzler beherrschte weiter die Teplitzer Theaterbühne. Diese Tatsache widerspricht an Hand der ehrwürdigen Liste von insgesamt elf Stücken in der Zwischenkriegszeit (1924-33) einer Behauptung, dass Schnitzler nach dem Ersten Weltkrieg überhaupt nur selten aufgeführt wurde.[377] Der nordböhmische Kurort stellt somit eine Ausnahme dar. Die letzten Einakter, die an einem Abend des Jahres

---

[375] Teplitz-Schönauer Anzeiger 1929, Nr. 57, 8. 3. 1929, S. 6.

[376] „Das Stück ist hier schon seit einem Gastspiele von Arnold Korff bekannt. In ihm liegt eine bei Schnitzler sonst befremdende Kraftlosigkeit.“ In: Teplitz-Schönauer Anzeiger 1929, Nr. 57, 8. 3. 1929, S. 6. – vgl. „Korff als Hofreiter ganz vollendet! Einfach, elegant [...] nie den natürlichen Gesprächston aufgebend und aus ihm doch starke tragische Wirkungen transparent aufbauend.“ Aus dem Tagebuch Hugo Thimigs. In: *Arthur Schnitzler. Sein Leben und seine Zeit*. Hg. H. Schnitzler, Ch. Brandstätter, R. Urbach. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1981, S. 96.

[377] Schnitzler, Arthur. *Das weite Land. Tragikomödie in fünf Akten*. Hg. R. Urbach. Stuttgart: Philipp Reclam, 2002, S. 146.

1932[378] gespielt wurden, waren der bekannte Akt aus seinem ersten Einakterzyklus *„Anatol“* - *„Anatols Hochzeitsmorgen“* und die einaktige Groteske *„Der grüne Kakadu“*. Als Kombination wurden diese Stücke zum ersten Mal aufgeführt und zwar zum Anlass der Schnitzler-Gedenkfeier[379] auf den Teplitzer Theaterbrettern. Beim ersten Stück handelte es sich um Neueinstudierung unter der Regie Werner Hammers, bei dem zweiten um Premiere, deren Inszenierung in den Händen des wohlbekannten Schauspielkenners und Theaterdirektors Fritz Kennemann lag. In den Kammerspielen wurden sie dann insgesamt noch 6-mal aufgeführt.

„Anatols Hochzeitsmorgen“ wurde vom Autor als Schluss-Szene seiner aus sieben Einaktern bestehenden Reihe *„Anatol“* bezeichnet. Der Zyklus ist durch die Hauptgestalt – Anatol – und den Hauptnenner - Liebesverwirrung und „eine subtile erotische Grundstimmung“[380] - verknüpft. Es ist in einer ähnlichen Form wie *„Das weite Land“* verfasst; die Handlung wickelt sich in der Konversation und nicht in den hintereinander gehenden Geschehnissen und Aktionen ab. Anatol verkörpert den Typus eines jungen, gut situierten Junggesellen der Wiener Gesellschaft in der entspannten Atmosphäre der Jahrhundertwende, der von einer Liebesepisode in die nächste gleitet:

„Eine ursprünglich ethische liberale Lebensauffassung wird durch eine spielerich-ästhetische ersetzt, die moralische Tradition durch ein Auskosten von Stimmungen, Gefühlen und Empfindungen [...]. Im Typus des Anatol wird vorgeführt, wie sich der Individualismus des 19. Jahrhunderts, der auf Erziehungsfähigkeit und Entwicklungsmöglichkeit des Menschen vertraut, allmählich in schrankenlosem Subjektivismus auflöst; nicht die Dinge und Menschen sind wichtig, sondern die Stimmungen [...].“[381]

Anatol wird in das gleiche gesellschaftliche Mosaik (in die oberen wohlhabenden Wiener Kreise) eingesetzt und von dem entsprechenden Zeitgeist wie der alternde Fabrikbesitzer Friedrich Hofreiter und der junge Student Fritz geprägt. In diesem Zusammenhang lassen sich einige gemeinsame Wesensmerkmale bei den drei Figuren feststellen: Überschätzen des Augenblickes, Zersplitterung des Lebens in Momente und daraus resultierende Lebenswahrnehmung und leichtlebige

---

[378] Autorinvermerk: Die Uraufführung fand am 6. 2. 1932 statt.
[379] Autorinvermerk: Der Dichter starb am 21. 10. 1931 in Wien.
[380] Kindlers Literatur Lexikon. München: Kindler, 1992. Bd. 14, S. 1026.
[381] Doppler, Alfred. *Arthur Schnitzler: Das weite Land*. In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996. Bd. 1, S. 70-71.

Lebensweise, Unbeständigkeit und dauerhafter Drang nach neuen (Liebes)Erlebnissen und Unfähigkeit zu wahrem Liebesgefühl und wahrem Leben. Diese männliche Gestalten Schnitzlers personifizieren somit, wie Thorsten Valk interpretiert, einen „impressionistischen Menschen, der weder sich selbst noch die ihn umgebende Wirklichkeit als kohärente und in sich geschlosse Einheit erfährt.“[382]

Im Gespräch mit seinem Freund Max werden je nach dem Frauentyp, von Vorstadtmädel bis zur Dame aus höherer Schicht, den Anatol gerade und kurzzeitig liebt, Aspekte einer Liebesbeziehung wie Treue, emotionelle Flüchtigkeit, Wahrheit und Lüge, Trennung und Wiederkehr, Leidenschaft und Liebe besprochen. An Anatols Lebens- und Liebeseinstellung wird dann die Oberflächlichkeit, Seichtheit, und Dekadenz der menschlichen Beziehungen entlarvt und kritisiert.

In *„Anatols Hochzeitsmorgen“* befindet sich Anatol in einer symbolischen, das Ende seiner Liebesspielereien ankündigenden Lebenssituation. Es ist morgen früh nach seinem Polterabend; um zwei Uhr soll er heiraten. Doch die letzte Nacht - „die letzte Nacht der Freiheit, des Abenteuers ... vielleicht der Liebe“[383] -, wie er selber proklamiert, verbrachte er mit seiner ehemaligen Geliebte Ilona und versprach ihr, sich niemals zu trennen. Während Max dieses Verhalten als „unmoralisch“ betrachtet, Anatol empfindet es als „eigentlich traurig“.[384] Schon diese ersten Äußerungen weisen vornhin auf die unwahrscheinliche Ernsthaftigkeit Anatols Entschlusses hin, die Treue nur einer einzigen Frau zu bewahren, auch wenn er doch heiratet. Die gewaltige Diskrepanz zwischen seinem Heiratsentschluss und seinem Handeln spiegelt das für das impressionistische Zeitalter[385] typische Lebensgefühl – „das Wissen um die Vergänglichkeit alles Irdischen. [...] Das Wissen um die

---

[382] Valk, Thorsten. *Anatol. Impressionistisches Lebensgefühl und existenzieller Orientierungsverlust*. In: Interpretationen. Arthur Schnitzler Dramen und Erzählungen. Hg. H.-J. Kim, G. Saße. Stuttgart: Philipp Reclam, 2007, S. 21.

[383] Schnitzler, Arthur. *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2006, S. 75.

[384] Ebenda, S. 77.

[385] Autorinvermerk: „Bezeichnung für eine Stilrichtung der Malerei im letzten Drittel des 19. Jhs, dann auf literarische Strömung übertragen um 1890-1910. Sie kennzeichnet sich durch Rückzug auf Subjektivismus und Individualismus; im Zentrum steht sinnlich-subjektive Eindruck, der einmalige, unverwechslbare Augenblick, der flüchtige Reiz [...].“ In: Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen. Hg. G. u. I. Schweikle. Stuttgart: Metzler, 1990, S. 218-219.

unaufhaltsame Vergänglichkeit des Daseins [...]“[386] wieder, was sich natürlich dann auf alle Lebensbereiche erstreckt. Anatols Lebensführung ist dessen musterhaftes Beispiel: Er strebt keine übliche Selbstverwirklichung weder im beruflichen noch im privaten Bereich an. Er sieht den Lebensinn in momentanen Erlebnissen und sagt zu Ilone: „Ich liebe dich - das ist ja recht schön - aber für die Ewigkeit sind wir nicht verbunden.“[387] Sein Lebensinhalt besteht aus flüchtigen Liebesbegegnungen; er verachtet die bestehende Ordnung und Gesellschaft und stellt sich und seine Bedürfnisse in den Mittelpunkt des Geschehens.

Im Laufe des Morgens erfährt Ilona, dass Anatol heiratet. Er würde es ihr am liebsten verschweigen. Nicht aus Schuld- oder Mitgefühl, sondern aus purem Egozentrismus und gekränkter Ehre teilt er ihr seine bevorstehende Hochzeit mit und kommentiert diese Situation Max mit folgenden Worten: „Sie hat mich gereizt ... Ja, Ilona, jetzt weinst du [...]. Warum hast du mich ausgelacht ... Sie höhnte mich [...] Sie sagte, ... ich getraue mich nicht zu heiraten ... nun ... heirate ich begreiflicherweise – aus Opposition.“ (85) Auf einer anderen Stelle, als Ilona droht, die Hochzeit zu stören und vor Wut, den gedeckten Tisch in Anatols Wohnung umwirft, äußert er sich zu seinem Freund: „Nun frage ich dich – hat man es notwendig, zu heiraten, wenn man *so sehr* geliebt wird!“[388] Dieser besondere Augenblick bewegt ihn weder zu Befriedigung noch zu Änderung, denn, wie Thorsten Valk charakterisiert, Anatol „misst dem ekstatischen Ausnahmeerlebnis zwar einen höchsten Wert bei, erweist sich aber als unfähig, die vermeintliche Lebensfülle des Augenblickes auszukosten.“ (24-25) Am Schluss, wenn Ilona dann von Max zur ruhigen Überwindung ihres Schmerzes überzeugt wird, offenbart sich in Anatols Abgang sowie auch Maxs Reden die damalige männliche Denkweise (von Wedekind ebenfalls dargestellt und kritisiert), eine Frau als Objekt zu behandeln, ihr dieses Selbstverständnis und folgendes Abfinden mit dieser Stellung aufzuzwingen:

> Max: Nun, kommen Sie mir ganz großartig vor. – Wie eine, die ihr ganzes Geschlecht an uns rächen möchte.

---

[386] Valk, Thorsten. *Anatol. Impressionistisches Lebensgefühl und existenzieller Orientierungsverlust*. In: Interpretationen. Arthur Schnitzler Dramen und Erzählungen. Hg. H.-J. Kim, G. Saße. Stuttgart: Philipp Reclam, 2007, S. 24-25.
[387] Schnitzler, Arthur. *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2006, S. 84.
[388] Ebenda, S. 86.

Ilona: - - Ja ... das will ich ...

Max: [...] Nun nehmen Sie Abschied von diesen Räumen!

Ilona: Nein, mein lieber Freund – nicht Abschied. Ich werde wiederkehren.

Max: Nun glauben Sie sich einen Dämon – und **sind eigentlich doch nur ein Weib**! ... Das ist aber auch gerade genug [...] - (88)

Schnitzler selbst fasst seine Erkenntnis des Frau-Mann-Verhältnisses in den damaligen Zeitverhältnissen im Zusammenhang mit diesem Werk, das ursprünglich als Buch erschien, folgendermaßen zusammen:

„[Die Frauen] sind rachesüchtiger, aber auch dankbarer, als Männer zu sein pflegen. Sie rächen sich manchmal für die Zärtlichkeiten und für die Opfer, die man ihnen dargebracht, und sind – auch nach Jahrzenten noch – dankbar für die Enttäuschungen und Beleidigungen, die sie erlitten haben. Wenn dies ein Satz ist, der auch im ´Anatol´ stehen könnte, so mag dafür als Rechtfertigung gelten, daß dieser Bericht mitten durch diejenige Epoche meines Lebens läuft, aus der jenes, vielleicht stellenweise unangenehme, aber doch in vieler Hinsicht charakteristische Buch hervorgegangen ist [...].“[389]

Der Einakter *„Anatols Hochzeitsmorgen“* zeigt die letzte Stufe und schärfste Zuspitzung Anatols Liebesspiels auf dem Feld des Wortes. Wie wurde denn dies in der Teplitzer Inszenierung bewältigt? Eingeleitet wurde die Rezension mit fraglichen und Zweifel erregenden Worten, wie sie interpretiert werden sollten: „Dieses Lustspielchen ist wohl das bekannteste und hat auch vorgestern bei uns wieder voll eingeschlagen. Problem enthält es wohl keines, dafür aber hübsche Rollen [...].“[390] Der Rezensent bezeichnete den Einakter als „Lustspielchen“, fügte das Attribut „wohl das bekannteste“ bei und vollendete seine Beurteilung mit einer nicht eben schmeichelhaften Bemerkung zum Inhalt und Aussagepotential des Stückes. Die knappe Theaternotiz brachte noch Informationen zur Schauspielkunst der drei Darsteller (Anatol, Max und Ilona), wobei vor allem die weibliche Repräsentantin gelobt wurde. Sowohl die Besucheranzahl als auch die Reaktion des Publikums war zufriedenstellend:

„Besonders Else Panto war wieder entzückend. Dabei wirkt jeder Zug so echt und ungekünstelt. Josef Wichart hat die hübsche Anatolrolle nicht ganz ausgewertet. Bei ihm im Gegensatz wirkt Spiel und Sprache zu gemacht und deklamiert. Viktor Gschmeidler hat die

---

[389] Aus der Autobiographie „Jugend in Wien“. In: *Arthur Schnitzler. Sein Leben und seine Zeit*. Hg. H. Schnitzler, Ch. Brandstätter, R. Urbach. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1981, S. 62.
[390] Teplitz-Schönauer Anzeiger 1932, Nr. 33, 8. 2. 1932, S. 3.

Partie des Max mit dem ihm eigenen Humor gefärbt. Das Haus war ausverkauft und begleitete alle Stücke mit der nötigen geistigen und seelischen Teilnahme und zeichnete die verdienten Darsteller mit reichem Beifall aus.“[391]

Als zweiter mitaufgeführter Einakter des Schnitzler-Abends wurde *„Der grüne Kakadu“* gegeben, in dem sich alle möglichen Gegenpole des Daseins nach Gerhard Baumann - „das verwirrende Zugleich von Täuschung und Enttäuschung, von Spiel und Desillusion, Wahrheit und Lüge, Komödie und Verzweiflung, das Miteinander von Erwartung und Agonie, Treue und Untreue, die Gegensatzspannung von Sein und Schein“[392] - vermischen.

Die Groteske *„Der grüne Kakadu“* spielt in einer kleinen Spelunkenwirtschaft gleichen Namens. Die Handlung ist in die Zeit der Bestürmung vom Pariser Gefängnis Bastille am 14. Juli 1789 hineinversetzt. Am Abend dieses historischen Tages wie übrigens jeden Abend lässt der Wirt Prospère, ehemaliger Theaterdirektor, in seiner Kaschemme von der vormaligen Theatertruppe ein Spiel für die Adeligen vorspielen. Es handelt sich aber um keine gewöhnliche Theatervorstellung in einer entsprechenden Stätte mit einem getrennten Zuschauerraum und einer Bühne, sondern um einen Schauplatz, wo lose Verbrecherszenen gespielt werden, und wo die räumlichen ebenso wie perzeptiven Grenzen zwischen Realität und Fiktion verschwinden: „Es ist ein seltsamer Ort! Es kommen Leute her, die Verbrecher spielen – und andere, die es sind, ohne es zu ahnen.“[393] So wird vom früheren Schauspieler Grasset – jetzigen sich politisch engagierten Volksagitator – das Kneipengeschehen beschrieben und die herrschende adelige Gesellschaftsschicht ironisch angegriffen. In den Rollen der Diebe, Mörder und Dirnen können die Darsteller den Adeligen ihre gegen sie gerichteten Empfindungen wie Hass, Verachtung und Verabscheuung als harmlose Kritik im Spiel offen aussprechen und gleichzeitig als Spiel im Spiel gestalten. Der Initiator dieses ganzen Spiels - Wirt Prospère - fasst die Bewegungsgründe für dieses Unternehmen bündig zusammen: „Es macht mir Vergnügen genug, den Kerlen meine Meinung ins Gesicht sagen zu können [...] – während sie es für Scherz halten. Es ist auch eine Art, seine Wut

[391] Teplitz-Schönauer Anzeiger 1932, Nr. 33, 8. 2. 1932, S. 3.
[392] Baumann, Gerhard. Nachwort. In: Schnitzler, Arthur. *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu.* Stuttgart: Philipp Reclam, 2006, S. 166.
[393] Schnitzler, Arthur. *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2006, S. 116.

loszuwerden.“[394] Sie erzählen halb fiktive und halb reale Geschichten, sie schildern halb im Scherz, halb im Ernst die herrschenden Lebensverhältnisse, auf gleiche Art und Weise beschimpfen die adelige Schicht und spielen doch oft ihre eigenen wahren Lebensschicksale vor. Dieser ständige Wechsel von Wirklichkeit und Illusion und ihre Verschmelzung führen dazu, dass sogar den Schauspielern „schwerfällt, durchgängig zwischen Faktischem und Fiktionalem zu unterscheiden.“[395] Das aristokratische Publikum ist davon ganz überwältigt und nimmt sich überhaupt nicht zum Herzen, dass irgendwelche Gefahr für die Adelsschicht bestehen könnte, denn wie einer von ihnen bemerkt, „solange das Gesindel zu Späßen aufgelegt ist, kommt`s doch nicht zu was Ernstem.“[396] Sie sind nicht imstande und vielmehr noch nicht bereit, das Reale und Fiktive auseinanderzuhalten, was Günter Saße in seiner Interpretation, an dessen Worte ich mich auch anschließen möchte, folgendermaßen begründet:

„Indem die Adligen den mit vielen realistischen Details gespickten Darbietungen von Schauspielern folgen [...], weichen sie den realen Ereignissen aus;[...]. Die ins Fiktive überführte Realität ruft bei ihnen gemischte Empfindungen hervor [...], weil sie hier die reale Bedrohung als virtuelle genießen können. Die Aristokraten wissen zwar, dass die eigene Lage höchst bedrohlich ist, doch als Zuschauer vermögen sie dieses Wissen ästhetisch aufzuheben [...]. Dieser Schein formiert eine fragile Sicherheitsbarriere, welche die Adligen den Ernst ihrer Lage als folgenlose Inszenierung erleben lässt – eine Einstellung, die sie auf die Realität zurückprojizieren.“ (62)

Dem in die Kneipe ab und zu eingedrungenen Lärm des stürmenden Volkes messen sie keine große Bedeutung bei: „Heut brüllen sie in Paris [...] die Bastille an – wie sie`s schon ein halbes dutzendmal getan ... “[397] oder die naiveren unter ihnen (Albin) denken sogar, dass es mitinszeniert wird: „Wie sonderbar! ... Es ist wirklich ein Lärm [...]. Wird das auch von hier aus geleitet?“ [398] Nur einer Figur unter ihnen - dem Dichter Rollin - lässt Schnitzler besonnenen Einblick in das Spiel verschaffen: „Überall blitzt etwas Wirkliches durch. Das ist ja das Entzückendste.“[399] Das Spektakel gipfelt mit dem Auftritt von Henri - dem besten Schauspieler -, der eine

---

[394] Schnitzler, Arthur. *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2006, S. 117.
[395] Saße, Günter. *Der grüne Kakadu. Fröhliche Apokalypse*. In: Interpretationen. Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen. Hg. H.-J. Kim, G. Saße. Stuttgart: Philipp Reclam, 2007, S. 58.
[396] Schnitzler, Arthur. *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2006, S. 132.
[397] Ebenda, S. 133.
[398] Ebenda, S. 136.
[399] Ebenda, S. 144.

Dirne geheiratet hat und an diesem Abend zum letzten Mal spielt, weil er von einem neuen Anfang und ruhigem Leben auf dem Lande träumt. Im Unterbewusstsein ist jedoch seine illusionäre Vorstellung von reinem und glücklichem Zusammenleben mit Léocadie: „Wir werden Kinder haben, du wirst eine gute Mutter werden [...] und ein braves Weib“[400], nicht so felsenfest und unerschütterlich, was sich auch in seinem Verlangen nach ständiger Bejahung dieses Traumes und gewünschter Verwandlung ihrerseits widerspiegelt:

1)
Henri: [...] Sag mir, daß du mich nie verlassen wirst, Léocadie. *(Brutal)* Sag`s mir!

Léocadie: Ich werde dich nie verlassen! (126)

2)
Henri: [...] in meinen Träumen seh ich mich mit ihr abends über die Felder gehn. [...] Ja, wir fliehen diese schreckliche Stadt, der große Friede wird über uns kommen. Nicht wahr, Léocadie, wir haben es oft geträumt.

Léocadie: Ja, wir haben es oft geträumt. (127)

Auch Léocadies mechanische Erwiderungen lassen das Gegenteil vermuten. Die Verdächtigungen, dass seine Frau ihren promiskuitiven Lebensstil nicht aufgegeben hat und aufgibt, versucht er trotzdem durch die Flucht vor Realität in seine Scheinwelt (wie die Adligen) zu verdrängen. Bei seinem letzten Auftreten spielt er seine wahre Lebensgeschichte, doch der Schluss, dass er den vermeintlichen Nebenbuhler ermordet, soll auf der Ebene der Fiktion bleiben. Jedoch das Spiel geht unter der ungewollten Teilnahme des Wirtes, der vom Liebesverhältnis Léocadies mit Herzog von Cadignan unterrichtet ist, auf Grund der überzeugenden Schauspielkunst Henris in die reale Ebene über. Während Prospère schon an den Mord glaubt, die Zuschauer zwischen Schein und Sein schweben, muss Henri, immer noch erzählend, langsam die Realität, die er als Fiktion inszenierte, wahrnehmen:

Wirt: Jetzt brauchst du dich nicht mehr zu fürchten. [...] Ich hätte dir schon vor einer Stunde sagen können, daß sie die Geliebte des Herzogs ist. [...]
Henri: Wer hat sie gesehn? Wo hat man sie gesehen?

---

[400] Schnitzler, Arthur. *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2006, S. 127.

Wirt: Was kümmert dich das jetzt! [...] du hast ihn umgebracht, mehr kannst du doch nicht tun.

Henri: Sie war seine Geliebte? Sie war die Geliebte des Herzogs? Ich hab es nicht gewußt ... er lebt ... er lebt. (150-151)

Als der Herzog erscheint und „die Wirklichkeit das Spiel einholt, wird der Schauspieler zum Mörder.“[401] Mit dem Erstechen des Herzogs endet das Geschehen inner- und außerhalb der Spelunke. Das „innere Spiel“ wandelt sich ganz in Wahrheit um und die Spielfiguren werden zu lebendigen Menschen in ihren realen Rollen. Auf Léocadies Frage: „Warum hast du das getan?“, wobei Henri bloß zur Wiederholung des Fragewortes fähig ist, gibt sie sich selbst die Antwort: „Ja, ja ich weiß warum. Meinetwegen. Nein, nein, sag nicht meinetwegen. So viel bin ich mein Lebtag nicht wert gewesen.“ (152) Dieses Geständnis enthüllt die nackte Wahrheit ihres Daseins, Zusammenlebens und unterschiedlicher Lebenseinstellungen, vor der sich Henri wegen Umwandlung seiner Fiktion in Realität und der Aussichtslosigkeit der erträumten Vision ihres Familienlebens hütete. Doch das „äußere Spiel“ - die Geschehnisse der Französische Revolution -, das im Drama ganze Zeit als reale Ebene dargestellt wird, droht auf einmal von einem der Mitbeteiligten als Theaterstück empfunden zu werden. Denn, wie Günter Saße erklärt, „Grasset [der Revolutionsagitator] verklärt die von ihm zunächst politisierte Affekttat zum ästhetischen Ereignis“[402] und damit das Geschehene und seine Rede zur theatralischen Szene emporhebt:

„Bürger von Paris, wir wollen unsern Sieg feiern. Der Zufall hat uns auf dem Weg durch die Straßen von Paris zu diesem angenehmen Wirt geführt. Es hat sich nicht schöner treffen können. Nirgends kann der Ruf: Es lebe die Freiheit! schöner klingen, als an der Leiche eines Herzogs.“ (152)

In diesem Drama spitzen sich die für Schnitzler typischen Aspekte seiner Lebens-, Welt- und Seelenanalyse unheimlich zu: Wahrheit und Schein in allen ihren Formen und allen Lebensbereichen eines Menschen. Die zwei Gegenpole, die Rück- und Vorderseite einer Münze, antagonistische Naturkräfte - Elemente wie Feuer und Wasser - tanzen in der Autors Auffassung in einem heftigen Tempo einen wilden Tanz, bei dem sie sich abwechselnd gegenseitig durchdringen und wieder

[401] Kindlers Literatur Lexikon. München: Kindler, 1992. Bd. 14, S. 1029.
[402] Saße, Günter. *Der grüne Kakadu. Fröhliche Apokalypse*. In: Interpretationen. Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen. Hg. H.-J. Kim, G. Saße. Stuttgart: Philipp Reclam, 2007, S. 65.

auseinandergehen. Welche Absicht der Dramatiker mit solchem Wirbel von Ernst und Spaß, Leben und Tod verfolgte, wird sehr trefflich in Kindler Literatur Lexikon formuliert:

„Schnitzler ging es nicht darum das Tragische, sondern das Groteske eines solchen Mißverhältnisses zwischen der Realität und dem Selbstverständnis des Menschen zu veranschaulichen. Das virtuos geführte Spiel mit der Wirklichkeit will nicht diese selbst, sondern die Fähigkeit des Menschen, ihr gerecht zu werden, in Frage stellen.“[403]

Dieses, wie Gerhard Baumann schreibt, „Spiel aus augenblicklich wechselnden Gegensätzen“, in dem das, „was als erregende Improvisation sich vorstellt, das Ergebnis sorgfältiger Regie [ist]; die Zufälle genau berechnet [sind], [...] und mit der Leichtigkeit eines Eisläufers die Gespräche geistvolle Figuren [zeichnen]“[404], muss auch ein an Regie- und Schauspielleistungen anspruchsvolles Werk sein und von beiden Seiten sorgfältig einstudiert werden. Die Teplitzer Aufführung, der Ansicht des Rezensenten nach, wurde in dieser Hinsicht mit nachsichtsvollem Verständnis kommentiert:

„Direktor Fritz Kennemann hat dieses lebenswahre, literarisch wertvolle Stück inszeniert. Freilich ist auch seinem kundigen Blick und seiner energischen Hand doch mancher einzelne Zug entglitten und die Mannigfaltigkeit und künstlerische Uneinheitlichkeit eines so großen Trupps ließ die dramatische Bewegung oft verwilderter erscheinen, als sie beabsichtigt erschien.“[405]

Die Milde der Kritik könnte der Person des Direktors als Regisseur zugeschrieben werden. Es wäre aber ein Irrtum, denn der Rezensent bewies schon mehrmals seine im Großen und Ganzen sachliche Stellungnahme sowohl zu literarischen Bewegungen und deren Werken als auch zu persönlichen künstlerischen Leistungen des Regisseurs und der Darsteller. Was die schauspielerischen Leistungen betrifft, hatte die Teplitzer kritische „Zunge“ nichts auszusetzen. Es wurden die der Hauptfiguren – wie Fritz Kennemanns Schauspieler Henri, Karl Ranningers revolutionäre Philosoph Grasset, Else Pantos gefeierte Schauspielerin Léocadie und Werner Hammers Wirt Prospère als „besonders lobend zu nennen“ bezeichnet.

---

[403] Kindlers Literatur Lexikon. München: Kindler, 1992. Bd. 14, S. 1029.
[404] Baumann, Gerhard. Nachwort. In: Schnitzler, Arthur. *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu.* Stuttgart: Philipp Reclam, 2006, S. 166.
[405] Teplitz-Schönauer Anzeiger 1932, Nr. 33, 8. 2. 1932, S. 3.

VI. Schlusswort

Die Teplitzer Theater- und Kunstwelt bewies durch die zwei Jahrhunderte wie auch in der Zwischenkriegszeit bis zum heutigen Tage hinaus ihre enorme Standhaftigkeit, Buntheit und Qualität. Die Kunststätte nahm ihren festen Platz sowohl in der öffentlichen als auch privaten Sphäre, sowohl in den Köpfen der Stadträte als auch der Stadtbewohner ein. Sie wurde zum untrennbaren Bestandteil des städtischen und persönlichen Lebens. Es kamen gute und schlechte Jahre, jedoch der unheimliche Enthusiasmus und Arbeitseifer aller Beteiligten, der Verwalter wie auch Künstler, blieben unverändert felsenfest.

Seit der Existenz des zweiten Teplitzer Stadttheaters im Jahre 1924 kämpfte man dauernd mit Geldschwierigkeiten, doch man spielte trotz Defizite und aller Hindernisse. In den Jahren der Wirtschafts- und Theaterkrise gab es Aufführungen jeden Tag trotz der umgekehrten reduzierenden Strategie der Nachbartheater. Die Teplitzer Bühne pflegte alle Theatergattungen trotz der schwer zu erhaltenden Oper, die nur großstädtische Theater im Programm behielten. Teplitz unterschied sich in diesem Zusammenhang noch in einem weiteren Punkt von anderen Bühnen in der Tschechoslowakei: Im Verhältnis der Kapazität des Theaters zur Einwohnerschaft war diese unbestritten überdimensioniert – 1325 Plätze im Großen und 577 im Kleinen Saal zu ca. 29.000 Bewohnern. Die neue Teplitzer Bühne war schon von Anfang an für höhere Ziele vorgesehen und durch historische und geographische Bedingungen von ihren Errichtern und Leitern mehr ideologisch wahrgenommen. Sie sollte neben dem Neuen Deutschen Theater in Prag als zentrale Theaterbühne für das ganze Nordböhmen dienen. Sie sollte nicht nur, wie es in den Aufsätzen und Rezensionen hiesiger Presse immer wieder betont wurde, Schillerische „moralische Anstalt“, sondern auch unterhaltende Kunststätte und erlesene literarisch-dramatische Schaubühne zugleich in sich vereinen. Diese Vorsätze hatten alle drei Direktoren - Höllering, Ettinger, Kennemann - stets vor den Augen gehalten und mehr oder weniger erfüllt. Bei der Größe, dem täglichen Betrieb und Kinobetrieb konnten sie auch beim besten Willen keine befriedigende Besucherzahl regelmäßig sichern. Sie haben jedoch ihre mühevolle Arbeit niemals aufgegeben und erstaunliche Opferbereitschaft und Kampflust gezeigt. Von den drei Theaterleitern

schien der letzte - Fritz Kennemann - diese Eigenschaften am meisten zu besitzen, denn er kämpfte um das Bestehen des Theaters am längsten, wobei es ohne die vorherige stabilisierte Lage des Theaters, die sein Vorgänger Karl Ettinger erzielte, nicht möglich gewesen wäre. Trotzdem möchte ich noch bemerken, dass es allen drei Direktionen an eigenem Einsatz und Bemühung um Erhaltung des künstlerischen Niveaus nicht mangelte. Dabei dürfen noch zwei wichtige Faktoren nicht vergessen werden, die sich ebenfalls dem Ringen um die Existenz der Bühne eifrig angeschlossen haben – das Ensemble und Publikum. Das Teplitzer Stadttheater erfreute sich außerordentlicher Zuneigung der Stadtbevölkerung, die im Notfall bereit war, sogar mit eigenen finanziellen Mitteln auszuhelfen.

Die eindeutige künstlerische Richtung, die die Premierenverzeichnisse belegen, lag bei allen drei Direktoren in der Moderne. Von den zwei Theatergattungen abgesehen, spezialisierten sie sich im Schauspielbereich auf moderne Bühnenstücke, womit auf der hiesigen Bühne ein ausgeprägter, die neueste Dramenliteratur unterstützender Stil gebahnt wurde. Somit hatte der Teplitzer Musentempel zur Verbreitung der modernen Literatur markant beigetragen und verdiente sich den Ruf einer Bühne, die Avantgarde-Kunst förderte und der breiten Masse vermittelte.

In den ganzen zehn Jahren überwog die deutschsprachige Moderne über die internationale im Theaterrepertoire, wobei die erste Schauspielleitung - Franz Höllering - mindestens im ersten Jahr die größte Mühe um die Ausgewogenheit des Spielprogramms zeigte. Dasselbe betrifft auch das Verhältnis der Klassik und Moderne, das unter dieser Direktion im Gegensatz zu den übrigen zwei ausgeglichener war. Nach der Analyse der Uraufführungslisten profilierte sich die bevorzugte ausländische Dramatik. Aus dem modernen Schaffen wurden am meisten schwedische, englische und ungarische Dramen aufgeführt, namentlich Strindbergs, Shaws und Molnars Werke. Beim klassischen Schaffen, wenn es überhaupt zustande kam, wechselten zwei Namen – Moliere und William Shakespeare. Die Teplitzer Bühne huldigte zwar den bedeutendsten deutschen Klassikern - Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller - und würdigte sie nicht nur zu ihren Jubiläen mit den Aufführungen ihrer Werke, aber im Gesamtüberblick geschah dies sehr spärlich. Hingegen wurde außergewöhnliches Interesse den deutschsprachigen modernen Autoren auf den Theaterbrettern gewidmet und darin bestand die Botschaft, die in die

Kunstwelt gesendet wurde: Das zweite Teplitzer Stadttheater wollte der modernen deutschsprachigen Kunst verpflichtet sein. Um knappe und prägnante Charakteristik der künstlerischen Leistungen aller drei Leiter zu leisten und den Unterschied zwischen ihnen festzustellen, lassen sich folgende Medaillons darlegen. Während der erste – Franz Höllering – das abwechslungsreichste moderne Repertoire gestaltete, der zweite – Karl Ettinger – neutral war und das leichtere ausländische wie auch deutschsprachige Schaffen aufführen ließ, der dritte – Fritz Kennemann – reflektierte am meisten als Schauspielleiter und oder Direktor die neueste deutschsprachige Dramatik.

Wenn wir noch das komplette Premierenschauspielrepertoire, ohne zwischen Klassik und Moderne zu unterscheiden, in Hinblick auf das dramatische Genre in Betracht ziehen, kommt eine interessante Tatsache hervor. Die dominierende dramatische Gattung war die Komödie (Lustspiel). Der Grund für diese Orientierung liegt in dem Charakter der Ortstätte, dem Geist der Zeit und dem Publikum. Die Bühne stand von einer blühenden Parkanlage umgeben in der Mitte des ältesten Kurortes der Tschechoslowakei und weckte mit ihren spazierenden Gästen somit den Eindruck einer Erholungsstätte. Die Atmosphäre der Zeit - der 20er und 30er Jahre - schwankte zwischen abklingendem Ernst und Existenzsorgen nach dem Ersten Weltkrieg, dem nachher wachsenden Glauben an die Macht der Menschen und Optimismus dank dem industriellen Aufschwung und der neuausgebrochenen Wirtschaftskrise und Existenzangst. Die Theaterbesucher, deren Geschmack berücksichtigt wurde, stellten eine heterogene Gemeinschaft dar; sie bestand aus einheimischen Einzelgängern, ständigen Abonnenten, die als wichtigstes Fundament des Publikums betrachtet wurden, wie auch Kurgästen. Dieser Konstellation entsprechend musste ein noch dem Kino konkurrenzfähiges Theaterangebot geschaffen werden, das die unterhaltungshungrigen Zuschauer ins Theater locken sollte. Am besten eignete sich dazu also die komödiale Gattung.

Unter den hier uraufgeführten modernen Dramen ragen Kleinode heraus, die die dramatische Entwicklungslinie der Teplitzer Bühne ergeben. Die Stütze des hiesigen modernen deutschsprachigen Theaters bilden Wedekinds, Schnitzlers, Sternheims, Kaisers, Zuckmayers und Brechts Stücke. Die ausgewählten und inszenierten Werke thematisieren und kritisieren die bürgerliche (wilhelminische) Gesellschaft an Hand

der menschlichen Beziehungen und werden aus der Sicht der Wiener Moderne, der expressionistischen Bewegung, der Neuen Sachlichkeit und des Epischen Theaters dargestellt. Thematisch lassen sich mehrere Richtungen unterscheiden, wobei eine Hauptlinie zu verzeichnen ist. Neben allgemeiner Kritik der Starrheit und Unmenschlichkeit des herrschenden Systems (Kaisers *„Nebeneinander“*, Zuckmayers *„Hauptmann von Köpenick“*, Brechts *„Dreigroschenoper“*), der Familienverhältnisse (Kaisers *„Kolportage“*), der Lebensverhältnisse, die zur Desorientierung zwischen Realität und Fiktion führen (Kaisers *„Oktobertag“*[406], Schnitzlers *„Der grüne Kakadu“*) und neben den Schicksalsdramen (Zuckmayers *„Schinderhannes“* und *„Katharina Knie“*) tritt das zentrale Sujet hervor. Es handelt sich um ein sozial-kritisches Bild der Gemeinschaft an Hand der Darbietung von eigentümlichen, meistens deformierten oder entstellten Liebes- und Ehebeziehungen. Die Kritik des Bürgertums wird an den Frau-Mann-Beziehungen demonstriert: Sternheims *„Hose“*, Kaisers *„Papiermühle“*, Wedekinds *„Musik“*, *„Schloß Wetterstein“*, *„Die Büchse der Pandora“*, *„Erdgeist“*, Zuckmayers *„Der fröhliche Weinberg“* und Schnitzlers *„Liebelei“*, *„Das weite Land“* und *„Anatols Hochzeitsmorgen“* behandeln das ewige Liebesringen der zwei Geschlechter und ihre Rollenverteilung in der Gesellschaft.

Die dramatischen Auseinandersetzungen mit den öffentlichen Verhältnissen (*„Nebeneinander“*, *„Hauptmann von Köpenick“*, *„Dreigroschenoper“*, *„Kolportage“*, *„Der grüne Kakadu“*), zu denen auch *„Schinderhannes“* gezählt werden kann, fokussieren den Konflikt eines Einzelgängers, der Gesellschaftsschichten oder Interessengruppen, an dem die Blindheit und Borniertheit der bestehenden Ordnung und ihrer gehorchsamen, kurzsichtigen, nicht selbständig denkenden und fühlenden Bürger attackiert werden. Während in *„Nebeneinander“*, *„Hauptmann von Köpenick“* und *„Schinderhannes“* der Kampf eines handlungs- und widerstandsfähigen Individuums gegen das faule Gesellschaftssystem geschildert wird, werden in *„Kolportage“* und dem *„Grünen Kakadu“* zwei ungleiche Gesellschaftsschichten – Adel und Bürgertum – gegeneinander gestellt und in *„Dreigroschenoper“* an zwei in der Hierarchie ganz unten stehenden und gleich gesinnten Verbrechergruppen die Verdorbenheit der

[406] Autorinvermerk: Kaisers Schauspiel „Oktobertag“ kann zu beiden thematischen Linien zugeordnet werden, denn es behandelt im Rahmen der Schein- und Seinwelt die Liebesproblematik.

gegebenen höheren Ordnung gezeigt. Nur zwei Dramen scheren aus dieser thematischen Reihe aus – *„Oktobertag“* und *„Katharina Knie“*. Beide sind Dramen einer Frauengestalt. Beide verfolgen ein Ziel und befinden sich auf dem Wege zur Verwirklichung ihres Lebensinhaltes. Sie führen jedoch keinen äußeren Kampf gegen öffentliche Ordnung vielmehr einen inneren mit sich selbst, wobei Catharine in *„Oktobertag“* nicht imstande ist, ihren Wunschtraum und -leben in der realen Welt zu erfüllen, trotzdem gelingt es ihr, ihn in der Scheinwelt zu realisieren, bleibt Katharina Knie binnen ihrer Entwicklung auf dem realen Boden und verzichtet zu Gunsten ihrer Lebensaufgabe auf den Lebenstraum.

Die die herrschenden Verhältnisse kritisierenden Schauspiele haben einen unterschiedlichen Ausgang, wobei ein glückliches oder mindestens ein in Parodie oder Groteske umgewandeltes Ende überwiegt. Bloß *„Nebeneinander“* und *„Schinderhannes“* enden mit dem Tod der Hauptfigur, die schon im Voraus zum Scheitern verurteilt ist. Trotz des tragischen Schlusses in Kaisers „*Nebeneinander“* sowie auch in Zuckmayers *„Schinderhannes“* wird von den Dramatikern ein potentieller Weg zur Weltveränderung gezeigt, der in Widerstand und Willen, am äußeren Geschehen teilzunehmen, besteht. Ähnliche Botschaft und Einsatzbereitschaft, einen eigenen Weg zu bahnen und sich der Umwelt nicht zu fügen, vermitteln auch die Hauptgestalten in weiteren Kaisers (*„Kolportage“* und *„Oktobertag“*) und Zuckmayers Stücken (*„Hauptmann von Köpenick“* und *„Katharina Knie“*). Die noch in diese thematische Linie eingeordneten Dramen – Brechts *„Dreigroschenoper“* und Schnitzlers *„Der grüne Kakadu“* – stehen im Widerspruch, weil ihre Autoren keinen Ausweg aus den Verhältnissen suchen, sondern sich nur mit ihrer grotesken Darstellung begnügen.

Jedoch die ernsten und belehrenden Töne dringen alle Dramen durch und sind für die untersuchte dramatische Linie übergreifend, ohne den Inhalt oder die Gattungsform zu beachten. Die thematische Hauptrichtung der auf dem Teplitzer Stadttheater aufgeführten modernen Bühnenstücke konzentriert sich ausschließlich auf die Liebes- und Partnerproblematik. Innerhalb dieser fokussierten Thematik wurde bei der Frauengestalt und ihrer Darbietung eine Entwicklungslinie festgestellt, die sich durch einen langsamen Wahrnehmungswandel eines weiblichen Wesens von Objekt zu Subjekt kennzeichnet. An den Dramen Wedekinds, Schnitzlers sowie auch

Sternheims, Kaisers und zuletzt Zuckmayers in dem Zeitrahmen seit der Neige des 19. Jahrhunderts zum Ende des zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts lässt sich dieser Werdegang rekonstruieren. Angefangen mit Wedekinds aggressiver bis drastischer und Schnitzlers bizarrer jedoch zarterer Szenerie des Liebeskampfes schlängelt sich dieser Pfad über Sternheims nüchterne und lieblose Illustration des weiblichen und männlichen Zusammenlebens weiter und bekommt immer mildere Schattierungen nach Kaisers Ansicht bis er in Zuckmayers frischem und natürlichem Bild voll gesunder Liebesbeziehungen endet. Diese literarische Entwicklungslinie hängt nicht nur von den Zeitgeschehnissen und -verhältnissen, sondern auch von Familienverhältnissen, Jugenderlebnissen, vermittelten und eigenen Wert-, Liebes- und Weltanschauungen der Autoren ab.

Die Frauengestalten stellen sowohl bei Wedekind und Schnitzler als auch noch bei Sternheim tragische Figuren dar. Wedekinds leidendes weibliches Geschlecht wie Klara in *„Musik“*, Leonore in *„Schloß Wetterstein“* und schließlich auch Lulu in *„Erdgeist“* und der *„Büchse der Pandora“*, Schnitzlers liebendes und sich opferndes Frauenwesen wie Christine in *„Liebelei“*, Genia in *„Das weite Land“* und nicht weniger Ilona in *„Anatols Hochzeitsmorgen“* und Sternheims alles aufgebende Luise in *„Hose“* verkörpern ein manipuliertes und unterliegendes, von einem Mann abhängiges schwaches Geschöpf mit meist tragischem Ende. Sie alle werden um ihre romantischen Ideale, Vorstellungen und Illusionen über die Liebe, Ehe und Partnerschaft hart gebracht. Sie werden mit der Realität des Liebes- und Ehelebens kühl und brutal konfrontiert. Sie werden in die Rolle eines Objektes, das nicht selbst zu denken, handeln und sogar zu fühlen hat, gezwungen und in die Enge eines begrenzten und von einem Mann definierten Lebensraums und bestimmter Lebensaufgaben getrieben. Ein ganz anderes von dieser Auffassung hergeleitetes Porträt ergibt die Männerwelt. Die Männergestalt zeichnet sich durch Konformität mit den sozialen Verhältnissen, durch die Unfähigkeit und den Unwillen zu wahrer Liebe, den Egozentrismus und Machtgefühl über seine Mitmenschen aus. Ein Mann ist als maßgebende, entscheidende, überordnete jedoch konventionelle Kraft zu verstehen.

Der spürbare Wandel in der Darstellung der Frauenfiguren kam mit Kaiser. Sie tragen nicht mehr das Stigma einer tragischen Figur in sich. Er zeigt die Frauen als

handelnde, durch ihre Emotionalität stärkere, selbstsichere und tatkräftigere Individualitäten in einer Liebesverbindung. Sowohl Catherine in *„Oktobertag“*, die ihre Liebesillusion so unerschütterlich durchsetzt, dass sie denjenigen Mann zur wirklichen Liebe zu sich bewegt, als auch Francine in *„Papiermühle“,* die sich zu ihrem ehebrecherischen Liebesverhältnis bekennt und ihrem Herzen folgt. Die Männerfiguren treten bei Kaiser nicht mehr in der Rolle eines alles bestimmenden, resoluten und überordneten Elementes auf.

Die weitere Verschiebung und der Höhepunkt in der Gleichstellung der Frauen in den Liebes- und Ehebeziehungen ist in Zuckmayers Auffassung der Liebesthematik festzustellen. In dem die Liebesproblematik behandelnden Stück *„Der fröhliche Weinberg“* stellt eben Annemarie einen handlungsfähigen, schlauen, harmonisierenden, gleichberechtigten und doch nicht unterdrückenden Lebenspartner dar, wobei ihr Gegenpol - Gunderloch - keinen unter diesem Blickwinkel minderwertigeren Gefährten präsentiert. Schließlich hat Zuckmayers Bühnenstück die anfangs unrealistischen „Gemälde“ des Zueinanders des weiblichen und männlichen Geschlechtes (Wedekind) der hier analysierten Linie noch zu wirklichkeitsnahen und natürlicheren Schilderungen verschoben.

Der literarisch-dramatische Wandel in der Wahrnehmung und Schätzung der Frauenwelt ging also von einer unsicheren, passiven und sich selbstopfernden Frauenfigur (Wedekind, Schnitzler, Sternheim) über eine aktive und handelnde (Kaiser) zu einem emotionell sowie auch rationell starkem Frauentyp (Zuckmayer) über. Daran lässt sich die Entwicklung der Frauenstellung und die damit verbundene Problematik ihres Selbstverständnisses und ihrer Selbstachtung in der patriarchalischen Gesellschaft und ihre Verwandlung vom Objekt zum Subjekt demonstrieren. Somit trugen alle genannten Theaterdichter in zweifellos wesentlichem Maß, sei es schon auf rauere oder mildere Art und Weise, zur Änderung des Frauenbildes nicht nur in der öffentlichen, sondern auch in der den Frauen eigenen Auffassung bei.

Im Teplitzer Repertoire dominieren zwei Dramatiker in Bezug auf die thematische Hauptrichtung – die Liebes- und Beziehungsproblematik. Obwohl man nach der vorgelegten Entwicklungslinie zu Namen Kaiser und Zuckmayer geneigt wäre, sind

es laut der Uraufführungsanzahl überraschend Wedekind und Schnitzler, dessen Dramen von der Theaterleitung bevorzugt wurden. Von den zwei Dichtern der „Liebesdialektik“, die nicht nur der ähnliche dramatische Hauptstoff - die Liebesthematik -, sondern auch die soziale Herkunft - Arztfamilie - verbindet, hat Arthur Schnitzler mit den zehn hier uraufgeführten Werken die absolute Vorherrschaft. Der Grund seines Status des meistgespielten deutschsprachigen über die Liebe schreibenden Bühnendichters am Teplitzer Stadttheater liegt wahrscheinlich darin, dass er in seinen Stücken die Gegenpole und die Zwiespältigkeit des Lebens zur Harmonie vereinen kann – die emotionelle Leere und glühende Leidenschaft, milde und zugleich fast naturalistische Rohheit der menschlichen Beziehungen, ihre melancholisch-romantische und kalt kalkulierte rationelle Atmosphäre und die tragischen und komödialen Momente der Auseinandersetzungen der zwei Geschlechter. Darin bestehen seine Kunst, seine Beliebtheit und seine zehnjährige Anwesenheit auf hiesigen Theaterbrettern.

Die Teplitzer Bühne nahm mit den Premieren dieser und anderer modernen Bühnenwerke sowie auch mit Uraufführungen für die ganze Tschechoslowakei eine unersetzliche Stelle eines Bildungsinstituts ein, förderte somit den Fortschritt in der Denkweise der Allgemeinheit über bestehende Gesellschaftsverhältnisse und gab Anlass zu Überlegungen über eigene Lebens- und Liebeseinstellungen. Sie war eine allen Literaturbewegungen und allen heiklen Themen offene Bühne mit einem einer geachteten Theaterstadt entsprechenden Repertoire.

VII. Quellenverzeichnis

1) Archivalien - Zeitungsverzeichnis

Festschrift des Teplitz-Schönauer Anzeiger anlässlich der Eröffnung des neuen Stadt-Theaters. Teplitz: 1924, D 4149

Gedenkschrift zur Eröffnung des neuen Stadttheaters in Teplitz-Schönau. Teplitz: 1924

Severočeský dělník 1924, Teplice-Šanov, č. 37

Severočeský dělník 1924, Teplice-Šanov, č. 42

Severočeský dělník 1924, Teplice-Šanov, č. 71

Severočeský dělník 1924, Teplice-Šanov, č. 75

Teplitz-Schönauer Anzeiger 1924, Teplitz-Schönau, 1. Bd., D 1330

Teplitz-Schönauer Anzeiger 1924, Teplitz-Schönau, 2. Bd., D 1331

Teplitz-Schönauer Anzeiger 1924, Teplitz-Schönau, 3. Bd., D 1332

Teplitz-Schönauer Anzeiger 1924, Teplitz-Schönau, 4. Bd., D 1333

Teplitz-Schönauer Anzeiger 1925, Teplitz-Schönau, 1. Bd., D 1334

Teplitz-Schönauer Anzeiger 1925, Teplitz-Schönau, 2. Bd., D 1335

Teplitz-Schönauer Anzeiger 1925, Teplitz-Schönau, 3. Bd., D 1336

Teplitz-Schönauer Anzeiger 1925, Teplitz-Schönau, 4. Bd., D 1337

Teplitz-Schönauer Anzeiger 1926, Teplitz-Schönau, 1. Bd., D 1338

Teplitz-Schönauer Anzeiger 1926, Teplitz-Schönau, 2. Bd., D 1339

Teplitz-Schönauer Anzeiger 1926, Teplitz-Schönau, 3. Bd., D 1340

Teplitz-Schönauer Anzeiger 1926, Teplitz-Schönau, 4. Bd., D 1341

Teplitz-Schönauer Anzeiger 1927, Teplitz-Schönau, 1. Bd., D 1342

Teplitz-Schönauer Anzeiger 1927, Teplitz-Schönau, 2. Bd., D 1343

Teplitz-Schönauer Anzeiger 1927, Teplitz-Schönau, 3. Bd., D 1344

Teplitz-Schönauer Anzeiger 1927, Teplitz-Schönau, 4. Bd., D 1345

Teplitz-Schönauer Anzeiger 1928, Teplitz-Schönau, 1. Bd., D 1346

Teplitz-Schönauer Anzeiger 1928, Teplitz-Schönau, 2. Bd., D 1347

Teplitz-Schönauer Anzeiger 1928, Teplitz-Schönau, 3. Bd., D 1348

Teplitz-Schönauer Anzeiger 1928, Teplitz-Schönau, 4. Bd., D 1349

Teplitz-Schönauer Anzeiger 1929, Teplitz-Schönau, 1. Bd., D 1350

Teplitz-Schönauer Anzeiger 1929, Teplitz-Schönau, 2. Bd., D 1351
Teplitz-Schönauer Anzeiger 1929, Teplitz-Schönau, 3. Bd., D 1352
Teplitz-Schönauer Anzeiger 1929, Teplitz-Schönau, 4. Bd., D 1353
Teplitz-Schönauer Anzeiger 1930, Teplitz-Schönau, 1. Bd., D 1354
Teplitz-Schönauer Anzeiger 1930, Teplitz-Schönau, 2. Bd., D 1355
Teplitz-Schönauer Anzeiger 1930, Teplitz-Schönau, 3. Bd., D 1356
Teplitz-Schönauer Anzeiger 1930, Teplitz-Schönau, 4. Bd., D 1357
Teplitz-Schönauer Anzeiger 1931, Teplitz-Schönau, 1. Bd., D 1358
Teplitz-Schönauer Anzeiger 1931, Teplitz-Schönau, 2. Bd., D 1359
Teplitz-Schönauer Anzeiger 1931, Teplitz-Schönau, 3. Bd., D 1360
Teplitz-Schönauer Anzeiger 1931, Teplitz-Schönau, 4. Bd., D 1361
Teplitz-Schönauer Anzeiger 1932, Teplitz-Schönau, 1. Bd., D 1362
Teplitz-Schönauer Anzeiger 1932, Teplitz-Schönau, 2. Bd., D 1363
Teplitz-Schönauer Anzeiger 1932, Teplitz-Schönau, 3. Bd., D 1364
Teplitz-Schönauer Anzeiger 1932, Teplitz-Schönau, 4. Bd., D 1365
Teplitz-Schönauer Anzeiger 1933, Teplitz-Schönau, 1. Bd., D 1366
Teplitz-Schönauer Anzeiger 1933, Teplitz-Schönau, 2. Bd., D 1367
Teplitz-Schönauer Anzeiger 1933, Teplitz-Schönau, 3. Bd., D 1368
Teplitz-Schönauer Anzeiger 1933, Teplitz-Schönau, 4. Bd., D 1369

2) Bücherverzeichnis

ADLING, W. *Die Entwicklung des Dramatikers Carl Zuckmayer*. Dissertation. Leipzig: 1956.

Autorenkollektiv. *Uferdasein. Deutschsprachige Literatur in Böhmen.* Bautzen: Dr. Stübner & Co. KG, 1996.

BAHR, E. (Hg.). *Geschichte der deutschen Literatur 3.* Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 1998.

BARTUŠEK, J., HOROVÁ, E. *Česko-německý a německo-český slovník divadelní terminologie*. Brno: JAMU, 1991.

BAUMGÄRTNER, K. *Die Dreigroschenoper. Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern nach dem Englischen des John Gay.* In: Kindlers Literatur Lexikon, München: Kindler, 1988. Bd. 3, S. 84.

BLECHA, I. *Filosofie.* Olomouc: Olomouc, 2002

BLEI, F. *Über Wedekind, Sternheim und das Theater*. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1915.

BRAUNECK, M. *Theater im 20. Jahrhundert.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993.

BRAUNECK, M (Hg.). *Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart*. Bamberg: C.C. Buchners Verlag, 1970.

Brecht für unsere Zeit. Ein Lesebuch. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1980.

BRECHT, B. *Die Dreigroschenoper*. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1986.

BRECHT, B. *Schriften zum Theater 1, 1918-1933*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963.

BRECHT, B. *Schriften zum Theater 2, 1918-1933*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963.

BROCKETT G. O., HILDY, J. F. *History of the Theatre*. Boston: Pearson Education, 2007 .

BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Lidové noviny, 1999.

BUDÍNSKÁ, J. *Teplice v průběhu dějin*. Teplice: 1995.

ČAPEK, K. *Poznámky k tvorbě*. Praha: Československý spisovatel, 1959.

ČAPEK, K. *Pragmatismus čili Filosofie praktického života*. Olomouc: Votobia, 2000.

ČAPEK, K. *Spisy VII – Dramata*. Praha: Československý spisovatel, 1992.

DIMTER, W. *Carl Zuckmayer: Der Hauptmann von Köpenick*. In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996. Bd. 1, S. 345-372.

DOPPLER, A. *Arthur Schnitzler: Das weite Land*. In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996. Bd. 1, S. 69-92.

DURZAK, M. *Das expressionistische Drama. Carl Sternheim – Georg Kaiser*. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1978.

ENGELSING-MALEK, I. *"Amor Fati" in Zuckmayers Dramen*. Konstanz: 1960.

FILIPEK, D. *Teplický divadelní svět v letech 1874-1919 aneb Retrospektivní pohled do zákulisí vybraných divadelních vedení*. In: Zprávy a studie Regionálního muzea v Teplicích, p.o., sv. 27, Teplice: 2008, S. 207-220.

FISCHER-LICHTE, E. *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 1999.

FIVIAN, A. E. *Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus*. München: Kurt Desch, 1947.

FLORACK, R. *Frank Wedekind: Lulu*. In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996. Bd. 1, S. 7-24.

FORST, V. a kol. *Lexikon české literatury I.* Praha: Academia, 1985.

FREUND, W. *Carl Sternheim: Die Hose. Komödie ohne Happy-End.* In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996. Bd. 1, S. 109-126.

GALÍK, J., MACHATA, L. a kol. *Panorama české literatury*. Olomouc: Rubico, 1994.

HEIDEGGER, M. *Bytí a čas*, Praha: Oikoymenh, 1996.

HILMERA, J. *Stavební historie městského divadla v Teplicích*. In: UMĚNÍ XLI, 1993, S. 426-429.

HUBERT, U. *Musik. Sittengemälde in vier Bildern.* In: Kindlers Neues Literaturlexikon (Vb-Zz). Hg. W. Jens. München: Kindler Verlag, 1992. Bd. 17, S. 469.

HUBERT, U. *Schloss Wetterstein*. In: Kindlers Neues Literaturlexikon (Vb-Zz). Hg. W. Jens. München: Kindler Verlag, 1992. Bd. 17, S. 471.

IRMER, H.-J. *Der Theaterdichter Frank Wedekind*. Berlin: Henschelverlag, 1975.

JENNY, U. *Der Erdgeist.* In: Kindlers Neues Literaturlexikon (Vb-Zz). Hg. W. Jens. München: Kindler Verlag, 1992. Bd. 17, S. 462.

JHERING, H. *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film.* Bd. 1. Berlin: 1961.

JHERING, H. *Theater in Aktion. Kritiken aus drei Jahrzehnten 1913-1933*. Hg. E. Krull, H. Fetting. Berlin: Henschelverlag, 1986.

KAISER, G. *Oktobertag. Schauspiel in drei Akten*. Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1928.

KAISER, G. *Papiermühle. Lustspiel in drei Akten*. Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1927.

KAISER, G. *Stücke.* Hg. Dr. W. Huder. Berlin: Henschelverlag, 1972.

KAISER, V., KNECHTEL, M. *Dějiny města Ústí nad Labem*. Ústí n. L.: 1995.

Kol. autorů. *Stadt und Kreis Teplitz-Schönau*. Frankfurt am Main: 1994.

KÖRNER, J. *Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme*. Zürich: Amalthea-Verlag, 1921.

KRAUS, K., WEDEKIND, F., NOTTSCHEID, M. *Karl Kraus – Frank Wedekind. Briefwechsel 1903 bis 1917*. Bd. 5. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.

LAUTENBACH, E. *Lexikon Goethe Zitate. Auslese für das 21. Jahrhundert. Aus Werk und Leben*. München: Iudicium, 2004.

LINKE, M. *Carl Sternheim*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1979.

MANN, O. *Geschichte des deutschen Dramas*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1969.

MARTIN, D. *Liebelei. Das Scheitern des arrangierten Lebens*. In: Interpretationen. Arthur Schnitzler Dramen und Erzählungen. Hg. H.-J. Kim, G. Saße. Stuttgart: Philipp Reclam, 2007, S. 46-55.

MOUSSINAC, L. *Divadlo od počiatku po naše dni*. SVKL, 1965.

MUSIL, R. *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980.

MUSIL, R. *Gesammelte Werke*. Hg. A. Frisé. Bd. 1 und 2. Reinbek: 1978.

NÖLLE, E. *Der Hauptmann von Köpenick. Ein deutsches Märchen*. In: Kindlers Neues Literaturlexikon, München: Kindler, 1992, Bd. 17, S. 1106-1107.

PANKAU, G. J. *Das weite Land. Das Natürliche als Chaos*. In: Interpretationen. Arthur Schnitzler Dramen und Erzählungen. H.-J. Kim u. G. Saße. (Hg.). Stuttgart: Philipp Reclam, 2007, S. 134-147.

PAULSEN, W. *Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1960.

PAVERA, L., VŠETIČKA, F. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Olomouc, 2002.

PAVIS, P. *Divadelní slovník.* Praha: Divadelní ústav, 2003.

PIPER, W. *Die Hose. Ein bürgerliches Lustspiel*. In: Kindlers Neues Literaturlexikon. München, 1991. Bd. 15, S. 976-977.

PIPER, W. *Katharina Knie. Ein Seiltänzerstück*. In: Kindlers Neues Literaturlexikon. München: Kindler, 1992. Bd. 17, S. 1109.

PLEVKA, B. *Stručná historie lázeňského města*. Teplice: 1964.

POSPÍCHALOVÁ, D. *První Městské divadlo v Teplicích v letech 1874-1878 aneb pýcha města i jeho obyvatel – Das erste Stadttheater in Teplitz in den Jahren 1874-1878 oder der Stolz der Stadt und ihrer Bewohner.* Ústí n. L.: UJEP, 2005.

RASCH, W. *Robert Musils Komödie Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer*. In: Das deutsche Lustspiel, Teil 2. Hg. H. Steffen. Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht, 1969.

SAßE, G. *Der grüne Kakadu. Fröhliche Apokalypse*. In: Interpretationen. Arthur Schnitzler Dramen und Erzählungen. Hg. H.-J. Kim, G. Saße. Stuttgart: Philipp Reclam, 2007, S. 56-68.

SCHMIDT, M. *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer*. In: Kindlers Neues Literaturlexikon. München, 1991. Bd. 12, S. 119-120.

SCHNITZLER, A. *Liebelei*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2002.

SCHNITZLER, A. *Anatol, Anatols Größenwahn, Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2006.

SCHNITZLER, A. *Das weite Land. Tragikomödie in fünf Akten*. Hg. R. Urbach. Stuttgart: Philipp Reclam, 2002.

SCHNITZLER, H., BRANDSTÄTTER, CH., URBACH, R. (Hg.). *Arthur Schnitzler. Sein Leben und seine Zeit.* Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1981.

SCHWEIKLE, I. und G. (Hg.). *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen.* Stuttgart: Metzler, 1990.

SIEMS, M. (Hg.). *Reclams neuer Schauspielführer*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2005.

SIMHANDL, P. *Expressionistisches Theater*. In: Theaterlexikon. M. Brauneck et al. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992, S. 338-341.

SIMHANDL, P. *Theatergeschichte in einem Band*. Berlin: Henschel Verlag, 2001.

SÖRING, J. *Musils poetischer Brückenschlag. Vom Wesens-Vollzug der Dichtung*. In: Robert Musil-Literatur, Philosophie, Psychologie. Hg. J. u. J. Strutz. München: Wilhelm Fink Verlag, 1984. Bd. 12, S. 22-43.

STERNHEIM, C. *Aus dem bürgerlichen Heldenleben. Gesammelte Werke in sechs Bänden*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1963.

VALK, T. *Anatol. Impressionistisches Lebensgefühl und existenzieller Orientierungsverlust*. In: Interpretationen. Arthur Schnitzler Dramen und Erzählungen. Hg. H.-J. Kim, G. Saße. Stuttgart: Philipp Reclam, 2007, S. 19-30.

VOLKER, M. *Reclams Lexikon der deutschsprachigen Autoren*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2006.

VON WILPERT, G. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner, 2001.

WEDEKIND, F. *Stücke*. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1979.

WORRINGER, W. *Abstraktion und Einfühlung*. 1908.

ZIMMERMANN, V. *Sudetští Němci v nacistickém státě. Politika a nálada obyvatelstva v říšské župě Sudety (1938-45)*. Praha 1: Prostor, 2001. Kapitola - Předehra, S. 35-45.

ZUCKMAYER, C. *Als wär`s ein Stück von mir. Erinnerungen*. Hamburg: Fischer, 1969.

ZUCKMAYER, C. *Der fröhliche Weinberg, Schinderhannes*. Hamburg: Fischer, 1966.

ZUCKMAYER, C. *Meisterdramen.* Darmstadt: G. B. Fischer, 1967.

3) Internetquellen:

http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=5342 [2008-10-02]

http://www.divadlokarlovyvary.cz/index.php?str=txt&sectid=84 [2008-10-02]

http://www.mag.-ul.cz/ostatni/dejiny/1918-38/ul-6-34.htm [2008-10-02]

http://www.felixblocherben.de/index.php5/aid/52/cid/1/autor/Carl%2BSternheim/Action/showAuthor/fbe/1383f8596a3c5c4900ac28615a6a049c/ [2009-02-12]

http://www.felixblocherben.de/index.php5/aid/51/cid/1/letter/K/autor/Georg%2BKaiser/Action/showAuthor/fbe/d0009ea253ed49a8d0727d65e3f43638/ [2009-02-12]

http://www.duesseldorf.de/gesundheit/beratungsstelle_schwangerschaftskonflikte/historie/historische_entwicklung.shtml [2009-07-03]

http://www.dhm.de/lemo/html/weimar/kunst/index.htm [2009-07-03]

Kraus, Karl. Die Büchse der Pandora. Wien, 9. 6. 1905.

http://www.textlog.de/38997.html [2009-07-07]

http://www.carl-zuckmayer.de/biografie [2009-06-19]

http://www.derkanon.de/dramen/wedekind.html [2009-06 - 01]

http://www.derkanon.de/dramen/sternheim.html [2009-06 - 01]

http://www.derkanon.de/dramen/brecht.html [2009-06 - 01]

http://www.derkanon.de/dramen/schnitzler.html [2009-06 - 01]

http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Albert_Bassermann.html [2010-01-29]

http://www.kerber-net.de/literatur/deutsch/drama/wedekind/wedekind_bio_kurz.pdf [2009-06- 19]

http://www.kerber-net.de/literatur/deutsch/drama/zuckmayer/zuckmayer_bio_tab.pdf [2009-06-19]

http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=6641 [2009-07-07]

http://www.dieterwunderlich.de/Wedekind_Lulu.htm#com [2009-07-07]

http://www.wedekind.h-da.de/ [2009-07-07]

Horn, Peter. Versuch über die Posse. Robert Musils Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer. Universität Kapstadt. http://peterhorn.kilu.de/journal/Vinzenz.htm [2005-05-11]

VIII. Anhangliste

Anhang Nr. 1

Linie und dramatische Werke:

1) Expressionismus
2) Neue Sachlichkeit
3) Episches Theater
4) „Der rote Faden“ – A. Schnitzler – zieht sich durch alle Saisons

1)
Carl Sternheim – „Die Hose“ – Halbsaison 1924
– „Marquise von Arcis“ – Saison 1924/25

Georg Kaiser – „Nebeneinander“ - Saison 1924/25
– „Kolportage“ – Saison 1926/27
– „Oktobertag“ – Saison 1928/29
– „Papiermühle“ - Saison 1930/31

Frank Wedekind – „Musik“ – Saison 1926/27
– „Schloß Wetterstein“ - Saison 1926/27
– „Die Büchse der Pandora“ – Saison 1927/28
– „Erdgeist“ – Saison 1928/29
– „Liebestrank“ – Saison 1932/33

2)
Carl Zuckmayer – „Schinderhannes“ - Saison 1928/29
– „Katharina Knie“ - Saison 1928/29
– „Der fröhliche Weinberg“ - Saison 1928/29
– „Der Hauptmann von Köpenick“ – Saison 1931/32

3)
Bertolt Brecht – „Dreigroschenoper“ – Saison 1929/30

4)
Arthur Schnitzler

„Anatols Hochzeitsmorgen“ – Saison 1925/26
„Liebelei“ – Saison 1926/27
„Die große Szene“ – Saison 1927/28
„Das weite Land“ – Saison 1928/29
„Der einsame Weg“ – Saison 1929/30
„Abschiedssouper“ – Saison 1929/30
„Komtesse Mizzi“ – Saison 1930/31
„Literatur“ (Neueinstudierung) - Saison 1930/31
„Anatols Hochzeitsmorgen“ u. „Der grüne Kakadu“ (Neueinstudierung) – Saison 1931/32
„Ruf des Lebens“ – Saison 1932/33

Anhang Nr. 2

Die Mitglieder des neuen Stadttheaters in Teplitz-Schönau 1924
(Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 63, 15.03.1924, S.10)

Schauspiel:

Damen:

Gerda Möller (Salondame) – Stadttheater in Brünn
Alice Rodewald (erste Liebhaberin u. Salondame) – Kammerspiele München, Residenztheater Berlin
Eleonore Brinken (Naive u. jugendliche Liebhaberin) – Lessingtheater Berlin
Elisabeth Schwarz (Sentimentale) – Robertbühnen Wien
Anna Kulker (Heroine) – Raimundtheater Wien
Anna Bronner (Heldenmutter) – Stadttheater Baden
Else Parenna (komische Mutter) – Kammerspiele Nürnberg

Herren:

Hans Götz (erster Bonvivant und Regisseur) – Leiter des Schauspiels am Stadttheater in Brünn
Hans Richter (schwerer Held) – Stadttheater Brünn
Hans Hansen (jugendlicher Held) – Stadttheater Brünn
Karl Ranninger (Charakter- u. Väterspieler) – Stadttheater Brünn
Hans Krämer (jugendlicher Charakterspieler) – Hoftheater Gera
Fritz Epp (jugendlicher Komiker u. Naturbursche) – Akademietheater Wien
Karl Köhler (erster Komiker) – Stadttheater Leipzig, Volkstheater Wien
Karl Binder (vornehme Väter) – Stadttheater Reichenberg
Karl Kalwoda (erster Chargenspieler) – Stadttheater Brünn
Karl Ettinger (Oberregisseur und Schauspieler) – Staatstheater und Deutsches Theater in Berlin

Oper:

Damen:

Paula Hacker-Thiersch (Hochdramatische) – Stadttheater Brünn
Edith Werner (Zwischenfach) – Stadttheater Brünn
Lilians Ellerbusch (1.jugendliche Dramatische) – München
Uschi Laurer (2. jugendliche Dramatische) – Dresden
Else Kubie (Soubrette) – Volksoper Wien
Tilde Mann (Koloratur) – Volksoper Wien
Lilli Osmolski (Altistin) – Stadttheater Troppau

Herren:

Willy Ubl (lyrischer Bariton) – München
Eduard Hellmuth (Heldenbariton) – Ostrau

Leo Magido (lyrischer Tenor) – Wien
Odo Böck (seriöser Baß) – Troppau
Karl Reichwald (Heldenbaß) – Hamburg
Julius Martin (Baßbuffo u. Oberregisseur) – Oberspielleiter in Reichenberg

Operette:

Damen:

Sonja Scheucher (Sängerin der modernen Operette) – Stadttheater Graz u. Chemnitz
Marja Schönherr-Schwarz (Sängerin der klassischen Operette) – Stadttheater Innsbruck, Volksoper u. Bürgertheater Wien
Lia Lettin (Soubrette) – Theater an der Wien, Stadttheater Bern
Anni Weli (jugendliche Soubrette) – Landestheater Prag u. Theater an der Wien
Marja Schlocker (komische Mütter) – Stadttheater Graz u. Meran

Herren:

Eugen Baumgarten (erster Tenor) – Stadttheater Brünn u. Plauen
Fritz Steiner (jugendlicher Komiker) – StadttheaterBrünn
Alexandro Sunko (drastischer Komiker u. Oberspielleiter) – in gleicher Stellung in Graz u. Reichenberg

Anhang Nr. 3

Die Mitglieder des neuen Stadttheaters in Teplitz-Schönau 1926
(Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 258, 6. 11. 1926, S.10)

Schauspiel:

Spielleiter:
Dr. H. Schlesinger
Karl Ranninger
Richard Felden

Inspizientin:
Mizi Arbesmann

Damen:

Irma Dierks (jugendliche Salondame)
Beate Romey (Liebhaberin u. Sentimentale)
Else Pally (jugendliche Charakterspielerin)
Elly Förster (Mütter und Anstandsdamen)
Hedwig Mai (komische Alte)
Eva Marleen (Utilite)

Herren:

Hans Eggerth (Bonvivant)
Ernst Krähmer (Held und Charakterspieler)
Hans Hansen (jugendlicher Held) – Stadttheater Brünn
Fritz Schmiedel (jugendlicher Liebhaber und Naturburschen)
Richard Felden (Charakterspieler und Bonvivant) – die Vereinigten Theatern in Breslau
Karl Ranninger (Heldenvater) – Stadttheater Brünn
Alfred Indra (Charakterkomiker)
Carl Egerer, Alexander Kraus (Chargen)

Oper:

Spielleiter:
Max Anton
Julius Lindner

Kapellmeister:
Hugo Landesmann

Inspizient:
Felix Frank

Damen:

Edith Werner (dramatische Sängerin) – Stadttheater Brünn
Henriette Clanner (jugendliche dramatische Sängerin)
Marie Theres Heindl (Koloratursängerin) – Staatstheater in München
Kitty Junker (jugendliche Sängerin für Oper und Operette)
Ilse Böttcher (Opernsoubrette) – Staatstheater in München
Anni Spiegel (Altistin)
Irma Schwabe (Altistin)

Herren:

Emmerich Lukacs (Operntenor) – Stadttheater in Dortmund
Heinz Hermann (lyrischer Tenor) – Volksoper in Wien
Edmund Binder (Tenorbuffo)
Max Kriener (Heldenbariton) – Stadttheater in Augsburg
Willy Ubl (lyrischer Bariton) – München
Swetozar Pisarewitsch (seriöser)
Franz Luze (Baßbuffo)

Operette:

Oberspielleiter:
Adolf Kaliger

Kapellmeister:
Hellfried Schroll

Damen:

Lia Lüdersdorf (1. Operettensängerin) – Johan-Strauß-Theater in Wien
Hansi Farnik (Operettensoubrette)
Auguste Gabert (Soubrette)
Else Schlocker (komische und singende Alte)

Herren:

Hans Weiß (Operettentenor) – Stadttheater in Baden
Hans Steiner (jugendlicher Gesangkomiker) – Deutsches Theater in Brünn
Adolf Kaliger (Charakterkomiker) – die Vereinigten Theater in Graz
Franz Binder (drastischer Komiker)

Eugen Baumgarten (erster Tenor) – Stadttheater Brünn u. Plauen
Fritz Steiner (jugendlicher Komiker) – Stadttheater Brünn
Alexandro Sunko (drastischer Komiker u. Oberspielleiter) – in gleicher Stellung in Graz u. Reichenberg

Anhang Nr. 4

Die Mitglieder des neuen Stadttheaters in Teplitz-Schönau 1929
(Teplitz-Schönauer Anzeiger, Nr. 220, 21. 9. 1929, S. 8)

Schauspiel:

Spielleiter:
Leopold Dudek
Hermann Gruber
Benno Smytt
Walter Taub (Dramaturg)

Bühneninspektor:
Richard Zikesch

Damen (Solistinnen):

Ilse Focken - Dresden
Maria Frene - Nürnberg
Bely Henrich - München
Grete Jorysch
Else Panto - Wien
Liselott Reger
Gertrud Scott-Iversen - Wien

Herren (Solisten):

Wilhelm Althaus - Sondershausen
Rudolf Drexler - Troppau
Leopold Dudek
Hermann Gruber
Viktor Gschmeidel
Max Gundermann - Braunschweig
Karl Ranninger
Benno Smytt
Walter Taub
Ernst Waldbrunn

Oper:

Spielleiter:
Albert Bing

Kapellmeister:
Josef Blatt

Korrepetitor:
Herbert Zitterbart

Damen (Solistinnen):

Olga Barco (dramatische Sängerin)
Else Käthner (jugendliche dramatische Sängerin) – Stadttheater in Münster
Elsa Kment
Anni Spiegel (Altistin)
Irma Schwabe (Altistin)

Herren(Solisten):

Richard Bullinger (Heldentenor) – Staatstheater in München
Josef Schwarz (Heldenbariton) – Deutsches Theater in Prag
Dr. Maximilian Saviano (lyrischer Charakterbariton) – Staatstheater in Bukarest
Peter Burja
Walter Höfermayer
Hermann König
Hans Reisenleitner
Gustav Terenhi
Herbert Weiß

Operette:

Oberspielleiter:
Paul Ohlmühl
Adolf Kaliger

Kapellmeister:
Hellfried Schroll

Damen (Solistinnen):

Anni Frei
Hertha Jensen
Grete Müller-Morelly – Stadttheater in Karlsbad
Thea Silten

Herren (Solisten):

Otto Aurich (jugendlicher Komiker)
Willi Degner (Tenor) – Theater an der Wien
Ernst Nowak
Paul Olmühl

Anhang Nr. 5

Hans Watzlik – Weihespruch (zum Ostertag 1924)

„Ein jedes reife Volk begehrt nach einer Stätte,
die, mitten in geliebter Landschaft aufgerichtet,
ein Obdach treulich wölbe über seine Kunst,
und die mit edeln Mauern all den Hort umgehe,
den fromme Künstler, die die Träume Gottes ahnen,
Der Menschheit überbracht. Wie ein geweihtes Eiland,
steil aus der Gischt aufstrebend des gemeinen Alltags,
empfange dieses Haus den tagverflachten Menschen,
entrücke ihn zur Schau in eine tiefre Welt,
wo seines Volkes Weg im Sonderschicksal er
in Wunsch und Kampf und Tod des Einzelnen erfährt,
wo der geheimen Lebensströme Urgebraus
in sonst verschloss'nen Tiefen durch des Dichters Kraft
ihm hörbar wird und staunend in die eigne Brust
er heimkehrt und, bereit zu Schmerz und Lust, die Seele
zum aufgebrochnen Acker wird für Gottes Saat.

Was unser Volk, an den Sudetenbergen wohnend,
sich also hat ersehnt, scheint heute reich erfüllt:
denn, deutscher Menschen Tat und Hochsinn froh entstiegen,
vollendet ragt ein Bau, in edeln Maßen schwingend,
in neuen Formen neuen Festen zugekehrt,
die Räume freud'gen Prunkes voll und weiheatmend,
geweiht des Geistes unbesieglich lichter Welt.

O leuchte, Haus, gleich einer Krone unsrer Heimat!
O töne, Haus, ein Harfenspiel in Gottes Hand!
Zu deinen Pforten dränge ein beherztes Volk,
nach rüstigem Werktag heiterm Spiel hier zu lauschen
und zu versinken in der Meister heilgen Ernst.

Sei klingender Kleinode mächtiges Gehäus!
Schenk uns, was an Erhabenem die Welt besitzt!
Doch sei vor allem deutscher Art und Kunst bestimmt,
die trosthaft aus der Nacht zu neuer Sonne weist!

Erfülle, stolzer Bau, was unsre Sehnsucht träumt!
Sei du, ergeben aller Größe, aller Schönheit,
Der Dom der reinsten Feste des Sudetenvolkes!
O öffne brausend deine weiten Strahlentore,
laß donnern deinen, unsern Reichtum! Klinge! Tröste!
Erfreue! Und erhöhe uns!

Anhang Nr. 6

Premierenverzeichnisse 1924-1933

Theaterrepertoire - Premierenverzeichnis 1924
Saison 1923/1924
Sommerspielzeit: 20. 4. - 8. 9. 1924

Großer Saal

Oper

Sommersaison

So 20.4. **R. Wagner - "Meistersinger von Nürnberg** -
Regie: J. Martin, musik. L.: N. Janowski
Sa 3.5. **E. d´Albert - "Die toten Augen" -** Regie: J. Martin, musik. L.: H. Mohn
Do 15.5. **G. Puccini - "Madame Butterfly"** - musik. L.: H. Mohn
Sa 31.5. **L. v. Beethoven - "Fidelio" -** Regie: J. Martin, musik. L.: H. Mohn
So 8.6. **R. Wagner - "Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg"** -
Regie: J. Martin, musik. L.: H. Mohn
Sa 12.7. **G. Verdi - "Aida"** - musik. L. : N. Janowski
Sa 16.8. **P. Mascagni - "Cavalleria Rusticana"** - Regie: J. Martin, musik. L.: A. Langefeld
Sa 16.8. **R. Leoncavallo - "Der Bajazzo"** - Regie: J. Martin, musik. L.: H. Mohn

Operette

Sommersaison

Mi 23.4. **J. Gilbert - "Katja, die Tänzerin"-** Regie: A.Sunko, musik. L.: H. Landesmann
So 4.5. **R. Stolz - "Tanz ins Glück"** - Regie:O. Glaser, musik.L.: H. Landesmann
Sa 17.5. **E. Kalman - Bajadere"** - Regie: A. Sunko, musik. L.: H. Landesmann
Sa 14.6. **J. Gilbert - "Die kleine Sünderin"** - Regie: O. Glaser, musik. L.: H. Haarth
So 22.6. **J. Offenbach - "Die schöne Helena" -** Regie: A. Sunko, musik. L.:
H. Landesmann
Sa 5.7. **F. Lehar - "Der Graf von Luxemburg"** - Regie: A. Sunko, musik. L.: H.
Landesmann
Sa 9.8. **R. Stolz - Mädi"** - Regie: O. Glaser, musik. L.: H.Landesmann
Sa 23.8. **J. Strauß - "Zigeunerbaron"** - Regie: A. Sunko, musik. L.: H. Landesmann
Do 4.9. **O. Strauß - "Der letzte Walzer"** - Regie: F. Luze, musik. L.: H. Landesmann

Schauspiel

Sommersaison

Di 29.4. **F. Schiller - "Wilhelm Tell"** - Regie: F. Höllering
Di 10.6. **G. Hauptmann - "Florian Geyer"** - Regie: F. Höllering
Mo 30.6. **K. Schönherr - "Der Weibsteufel"**
Mo 7.7. **A. Wildgans - "Liebe"** - Regie: E. Nowack
Mo 14.7. **C. Sternheim - "Die Hose" –** Ensemblegastspiel des Neuen Deutschen Theaters in
Prag
So 20.7. **D. Niccodemi - "Tageszeiten der Liebe"** - Regie: K. Götz

Mo 28.7. **L. Anzengruber - "Der Gewissenswurm"** - Regie: K. Ranninger
Mi 30.7. **O. Wilde - "Salome"** - Musik: R. Strauß, Regie: J. Martin, musik. L.: H. Mohn
Fr 8.8. **H. Bahr - "Die Kinder"** - Ensemblegastspiel des Wiener Burgtheaters
Fr 22.8. **K. Schönherr - "Kindertragödie"** - Regie: K. Ranninger

Kammerspiele

Schauspiel

Sommersaison

So 27.4. **M. Mohr - "Improvisationen im Juni"** - Regie: H. Götz
Sa 3.5. **F. Arnold und E. Bach - "Der keusche Lebemann"** - Regie: F. Höllering
Mi 14.5. **L. Fulda - "Der Dummkopf"** - Regie: H. Götz
So 1.6. **K. Svoboda - "Am Teetisch"** - Regie: H. Götz
Do 19.6. **L. Schmidt - "Nur ein Traum"** - Regie: H. Götz
Mi 25.6. **R. Musil - "Vinzenz oder die Freundin bedeutender Männer" -** Regie: F. Höllering
Sa 5.7. **A. Hopwood - "Der Mustergatte"** - Regie: H. Götz
Do 10.7. **H. Bachwitz - "Galante Nacht"** - Regie: H. Götz
Sa 19.7. **F. Grünbaum u. W. Sterk - "Dorine und der Zufall"** - Regie: H. Götz
Sa 9.8. **A. Strindberg - "Ostern" -** Regie: E. Nowack
Sa 23.8. **D. Niccodemi - "Scampolo"** - Regie: H. Götz
Sa 30.8. **G. Beer u. L. Verneuil - "Beverley"** - Regie: F. Höllering

Theaterrepertoire - Premieren 1925
Saison 1924/25
Winterspielzeit: 24. 9. 1924 -14. 4. 1925 (im Großen Saal)
Sommerspielzeit: 1. 5. 1925 - 13. 9. 1925(im Großen Saal)

Großer Saal

Oper

Wintersaison

Fr 3.10. **R. Wagner - "Lohengrin"-** Regie: J. Martin, musik. L. : H. Mohn
Do 9.10. **G. Bizet - "Carmen"** - Regie: J. Martin, musik. L.: N. Janowski
Do 23.10. **G. A. Lortzing - "Der Wildschütz"-** Regie: J. Martin, musik. L.: A. Langefeld
Sa 1.11. **R. Wagner - "Tristan und Isolde"** - musik.L.: N. Janowski
Do 18.12. **F. v. Suppe - "Boccaccio"** - Regie: A. Resni, musik. L.: H. Landesmann
Di 23.12. **G. Verdi - "Othello"** - Regie: J. Martin, musik. L.: H. Mohn
Do 15.1. **G. Verdi - "Rigoletto" -** *Neueinstudierung*
Do 29.1. **E. d`Albert - "Tiefland"** - Regie u. musik. L.: N. Janowsky
Do 26.2. **G. Puccini - "Tosca"** - Deutsch: M. Kalbeck,
Regie: J. Martin, musik. L.: Direktor Nikolaus Janowski

Sommersaison

Do 14.5. **Ch. Gounod - "Margarete"** - nach Goethe von J. Barbier und M. Carre,
Regie: Julius Martin, musik. L.: H. Mohn
Sa 30.5. **J. Offenbach - "Hoffmanns Erzählungen"**
Sa 6.6. **O. Nicolai - "Die lustigen Weiber von Windfor"** - Regie: J. Martin, musik. L.:
H. Mohn
So 14.6. **O. Nedbal - "Polenblut"** - Regie: L. Waldenberg, musik. L.: H. Landesmann
Sa 20.6. **G. Verdi - "Troubadour"** - Regie: L. Waldenberg, musik. L: A. Langefeld
Do 16.7. **A. Lortzing - "Zar und Zimmermann"** - Regie: J. Martin, musik. L.: A. Langefeld
Do 23.7. **G. Verdi - "Violetta"(Traviata)** - Regie: M. Anton, musik.L.: H. Mohn
Do 20.8. **G. Puccini - "Die Boheme"** - Regie: J. Martin, musik. L.: H. Mohn

Operette

Wintersaison

Sa 11.10. **K. Millöcker - "Der Bettelstudent" –** Regie: A. Resni, musik. L.: H. Landesmann
Sa 18.10. **H. Hirsch - "Dolly"-** Regie: O. Glaser, musik.L.: H. Landesmann
Sa 8.11. **E. Kalman - "Gräfin Mariza"** - Regie: A. Resni, musik. L.: H. Landesmann
Do 4.12. **L. Ascher - "Hoheit tanzt Walzer"** - Regie: O. Glaser, musik. L.: H. Landesmann
Sa 10.1. **L. Fall - "Madame Pompadur"** - Regie: O. Glaser, musik. L.: H. Landesmann
Sa 24.1. **E. Kalman** - "**Die Czardasfürstin"** - Regie: O. Glaser, musik. L.: H. Landesmann
Fr 6.2. **J. Gilbert - "Die Frau im Hermelin"** - Regie: A. Sunko, musik. L.:
H. Landesmann
Sa 21.2. **J. Strauß - "Wiener Blut"** - Regie: A. Sunko, musik. L.: H. Landesmann
Sa 7.3. **L. Fall - "Dollarprinzessin"** - Regie: A. Sunko, musik. L.: H. Landesmann
Sa 14.3. **W. Kienzl - "Der Evangelimann" -** Regie: M. Anton, musik. Leitung: H. Mohn
Mi 25.3. **C. M. Ziehrer - "Die Landstreicher"** - Regie: A. Sunko, musik. L.: H. Landesmann
Sa 11.4. **F. Schubert - "Das Dreimäderlhaus"** - Regie: A. Sunko, musik. L.: H. Landesmann

Sommersaison

Mi 20.5. **J. Gilbert - "Die keusche Susanne"** - Regie: A. Sunko, musik. L.: H. Landesmann
So 31.5. **J. Gilbert - "Das Weib im Purpur"** - Regie: F. Löring, musik. L.: H. Landesmann

Sa 27.6. **K. Millöcker - "Das verwunschene Schloß"** - Regie: A. Sunko, musik. L.: H. Landesmann
Sa 4.7. **E. Kalman - "Das Hollandweibchen"** - Regie: A. Sunko, musik. L.: H. Landesmann
Sa 25.7. **L. Fall - "Die Rose von Stambul" -** Regie: A. Sunko, musik. L.: H. Landesmann
So 23.8. **A. Neidhart - "Das Schwarzwaldmädel"** - Regie: F. Löring, musik. L.: H. Landesmannn

Schauspiel

Wintersaison

Mo 29.9. **F. Schiller - "Kabale und Liebe"** - Regie: F. Höllering
Di 18.11. **W. Kienzl - "Der Kuhreigen"** - Regie: J. Martin, musik. L. : H.Mohn
Fr 5.12. **E. E. Kisch - "Die gestohlene Stadt"** - Regie: E. Kollberg
Mi 7.1. **G. Kaiser - "Nebeneinander"** - Regie: F. Höllering, *Uraufführung in ČSR*
Mo 2.3. **W. Meyer-Förster - "Alt-Heidelberg" -** *Neuinszenierung*, Regie: K. Ranninger
So 12.4. **H. v. Hofmansthal - "Jedermann"** - Regie: F. Höllering

Sommersaison

Mo 15.6. **B. Frank - "Das Weib auf dem Tiere"** - Regie: E. Nowak
Fr 19.6. **L. Tolstoi - "Der lebende Leichnam" -** Deutsch: A. Scholz, Regie: F.Höllering
Fr 24.7. **H. Ibsen - Rosmersholm** - Regie: H. Schlesinger

Kammerspiele

Schauspiel

Winter- u. Sommersaison

Sa 4.10. **F. Arnold u. E. Bach - "Die vertagte Nacht"** - Regie: H. Götz
Mi 22.10. **C. Sternheim - "Die Marquise von Arcis"** - nach Diderot, Regie: E. Nowack
Sa 25.10. **M. Glaß u. C.Klein - "Potasch und Perlmutter"**- Regie: H. Götz
Do 6.11. **H. Eulenberg - "Belinde"** - Regie: E. Nowack
Sa 15.11. **K. Götz - "Ingeborg"** - Regie: H. Götz
Sa 22.11. **H. v. Kleist - "Robert Guiskard"** und **"Der zerbrochene Krug" -** Regie: E. Kollberg
Fr 26.12. **S. Garrick - "Die Dame mit dem Scheidungsgrund"** - Deutsch: L. Hirschfeld, Regie: H. Götz
Fr 16.1. **G. Hauptmann - "Rose Bernd" -** *Neuinszenierung*, Regie: F. Höllering
Sa 27.1. **N. N. Evreinoff - "Die Kulissen der Seele" –** Deutsch: F. T. Csokor, Regie: Hans Götz; **S. Juschkewitsch - "Sonkin und Haupttreffer"** - Deutsch: M. Hirschmann, Regie: H. Schlesinger
Sa 7.2. **Sil-Vara - "Die Frau von vierzig Jahren"** - Regie: H. Schlesinger
Sa 14.2. **F. Arnold u. E. Bach - "Der kühne Schwimmer"** - Regie: H. Götz
Sa 21.2. **A . Strindberg - "Der Scheiterhaufen"** - Regie: H. Schlesinger
Di 10.3. **G. E. Lessing - "Nathan der Weise"**- Regie: E. Nowak
Sa 21.3. **M. Dreyer - "Die Siebzehnjährigen" -** *Neuinzenierung,* Regie: H. Schlesinger
Fr 27.3. **C. Sloboda - "Die Wette"** - Regie: H. Götz
Fr 24.4. **J. W. Goethe - "Torquato Tasso"** - Regie: E. Nowack
Mi 29.4. **O. Wilde - "Bunbury"** - Deutsch: F. Blei, Regie: H. Götz Bühne: K. Zeiß
Do 7.5. **H. Sudermann - "Heimat"** - Regie: K. Ranninger
Sa 16.5. **F. Arnold u. E. Bach - "Der wahre Jacob" -** Regie: H. Götz

Sa 23.5.	**L. Tolstoi - "Der Bauer und der Fremde, M. Mell - "Das Apostelspiel" -** Regie: H. Schlesinger
Sa 30.5.	**F. u. P. v. Schönthan - "Der Raub der Sabinerinnen"**
Sa 6.6.	**W. v. Scholz - "Der Wettlauf mit dem Schatten" -** Regie: K. Ranninger
Sa 13.6.	**K. Schönherr - "Es"** - Regie: H. Schlesinger
Sa 4.7.	**C. Götz - "Die tote Tante" -** Regie: H. Götz
Mi 8.7.	**H. J. Rehfisch - Wer weint um Juckenack?** - Regie: F. Höllering
Sa 18.7.	**W. S. Maugham - "Victoria"** - Regie: H. Götz

Oper

Mi 30.1.	**G. Donizetti - "Don Pasquale" -** Regie: J. Martin, musik. L.: A. Langefeld

Theaterrepertoire - Premieren 1926
Saison 1925/26
Winterspielzeit: 1. 10. 1925 - 23. 4. 1926 (im Großen Saal)
Sommerspielzeit: 9. 5. 1926 - 15. 9. 1926 (im Großen Saal)

Großer Saal

Oper

Wintersaison

Fr 9.10. **R. Wagner - "Der fliegende Holländer"** - Regie u. musik. L. : N. Janowsky
Sa 24.10. **F. Schreker - "Irrelohre" -** Regie: N. Janowsky, musik. L.: H. Mohn, *Uraufführung in ČSR*
Sa 7.11. **J. Halevy - "Die Jüdin"** - Regie: M. Anton, musik. L.: A. Langefeld
Sa 14.11. **R. Wagner - "Rheingold" -** Regie: N. Janowsky, musik. L.: H. Mohn, Regie:
So 29.11. **R. Wagner - "Die Walküre" -** Regie u. musik. L.: N. Janowsky
Sa 5.12. **W. A. Mozart - "Die Zauberflöte"** - Regie: M. Anton, musik. L.: H. Mohn
Sa 19.12. **E. N. v. Rezniczek - "Holofernes" -** frei nach Hebbel, Regie u. musik. L.: N. Janowsky, *Uraufführung in ČSR*
Sa 16.1. **W. Kienzl - "Hassan der Schwärmer"** - Regie: N. Janowsky, musik. L.: A. Langefeld
Sa 30.1. **R. Wagner - "Siegfried" -** Regie: N. Janowsky, musik. L.: H. Mohn
Sa 13.2. **G. Verdi - "Maskenball"** - Regie: M. Anton, musik. L.: N. Janowsky
Do 4.3. **R. Wagner - "Götterdämmerung" –** Regie u. musik. L.: N. Janowsky
Sa 6.3. **Clairville und Cabet - "Die Glocken von Corneville"** - Regie: A. Fischer-Marich, musik. L.: H. Landesmann
Sa 13.3. **D. F. E. Auber - "Fra Diavolo"** - Regie: M. Anton, musik. L.: H. Mohn
Fr 26.3. **P. Schott - "Die tote Stadt"** - frei nach G. Rodenbachs Roman, Regie: M. Anton, musik. L.: H. Mohn

Sommersaison

Do 24.6. **B. Smetana - "Die verkaufte Braut"** - Regie: M. Anton, musik. L.: A. Langefeld
Do 15.7. **C. M. v. Weber - "Der Freischütz"** - Regie: M. Anton, musik. L.: N. Janowsky
Sa 7.8. **F. v. Flotow - "Alessandro Stradella"** - Regie: M. Anton, musik. L.: A. Langefeld
Fr 3.9. **W. A. Mozart - "Figaros Hochzeit"** - Regie u. musik. L.: M. Anton

Operette

Wintersaison

Sa 10.10. **O. Strauß - "Rund um die Liebe"** - Regie: W. Swoboda, musik. L.: H. Landesmann
Sa 17.10. **K. Zeller - "Der Vogelhändler"** - Regie: A. Fischer-Marich, musik. L.: H. Landesmann
Sa 31.10. **F. Lehar - "Die blaue Mazur"** - Regie: W. Swoboda, musik. L.: H. Landesmann
So 8.11. **B. Buchbinder - "Er und seine Schwester"** - Regie: A. Fischer-Marich, musik. L.: H. Noe- Nordberg
Fr 20.11. **E. Marischka und B. Granichstaedten - "Der Orlow"** - Regie: F. Höllering, musik. L.: H. Landesmann
Do 10.12. **S. Jones - "Die Geisha"** - Regie: A. Sunko, musik. L.: H. Landesmann
Fr 25.12. **O. Strauß - "Die Teresina"** - musik. L.: H. Landesmann, Regie: A. Fischer-Marich
Sa 2.1. **J. Offenbach - "Orpheus in der Unterwelt"** - Regie: A. Fischer-Marich, musik. L.: H. Landesmann
Do 28.1. **L. Fall - "Der fidele Bauer"** - Regie: W. Swoboda, musik. L.: H. Landesmann

Sa 6.2. **K. Zeller - "Der Obersteiger"** - Regie: A. Fischer-Marich, musik. L.: H. Landesmann
Sa 20.2. **R. Stolz - "Die Tanzgräfin"** - musik. L.: H. Noe-Nordberg
Sa 20.3. **E. Eisler - "Bruder Straubinger"** - Regie: A. Fischer-Marich, musik. L.: H. Landesmann
Sa 3.4. **P. I. Tschaikowsky - "Die Siegerin"** - Regie: A. Sunko, musik. L.: H. Landesmann

Sommersaison

Do 20.5. **H. Haller und Rideamus - "Der Vetter aus Dingsda"** - Regie: A. Sunko, musik. L.: H. Noe-Nordberg
Sa 29.5. **F. Lehar - "Eva"** - Regie: A. Sunko, musik. L.: H. Landesmann
Mi 16.6. **F. Lehar - "Cloclo"** - Gastregie: P. Hoenselaers, musik. L.: H. Landesmann
So 27.6. **O. Strauß - "Ein Walzertraum"** - Regie: A. Fischer-Marich, musik. L.: H. Landesmann
Sa 3.7. **J. Brammer und A. Grünwald - "Der lachende Ehemann"** - Regie: W. Swoboda, musik. L.: H. Landesmann
Sa 10.7. **J. Lanner - "Alt-Wien"** - Regie: W. Swoboda, musik. L.: H. Landesmann
Sa 17.7. **J. Strauß - "Frühlingslust"** - Regie: A. Fischer-Marich, musik. L.: H. Landesmann
Sa 31.7. **L. Fall - "Die geschiedene Frau"** - Regie: A. Fischer-Marich, musik. L.: H. Landesmann
So 8.8. **R. Stolz - "Sperrsechserl"** - Regie: W. Swoboda, musik. L: H. Noe-Nordberg
Sa 14.8. **E. Eisler - "Der Frauenfresser"** - Regie: A. Sunko, musik. L.: H. Landesmann
Sa 21.8. **J. Gilbert - "Eheurlaub"** - Regie: K. Ettinger, musik. L.: H. Landesmann
Sa 28.8. **R. Dellinger - "Don Cesar"** - Regie: M. Anton, musik. L.: H. Landesmann
Sa 4.9. **E. Eysler - "Ein Tag im Paradies"** - Regie: W. Swoboda, musik. L.: H. Landesmann

Schauspiel

Wintersaison

Do 1.10. **J. W. Goethe - Faust (1.Teil)** - Regie: F. Höllering
Di 3.11. **W. Bonsels - "Die Flamme von Arzla" -** Regie: F. Höllering, *Uraufführung in ČSR*
Sa 17.4. **F. Dietzenschmidt - "Vom lieben Augustin"** - Regie: F. Höllering, musik. L.: H. Noe-Nordberg

Sommersaison

Fr 11.6. **M. Brod - "Clarissas halbes Herz"** - Regie: H. Richter
Sa 12.6. **H. v. Hofmannsthal - "Elektra"** - Musik: R. Strauß Regie u. musik. L.: N. Janowsky
Mi 7.7. **G. Hauptmann - "Die versunkene Glocke"** - Regie: H. Richter

Kammerspiele

Winter- u. Sommersaison

Sa 12.9. **O. Ernst - "Flachsmann als Erzieher"** - Regie: E. Nowak
Sa 19.9. **G. Kadelburg u. R. Presber - "Der dunkle Punkt"** - Regie: H. Götz
Do 8.10. **L. Lenz - "Heimliche Brautfahrt"** - Regie: H. Götz
Do 15.10. **H. Ibsen - "Gespenster"** - Regie: E. Nowack
Fr 23.10. **H. Bahr - "Das Konzert"** - Regie: H. Götz
Sa 31.10. **F. Arnold und E. Bach - "Die spanische Fliege"** - Regie: H. Götz
Mi 18.11. **L. Thoma - "Moral"** - Regie : H. Götz
Sa 28.11. **H. Sudermann - "Stein unter Steinen"** - Regie: H. Schlesinger
So 6.12. **W. Shakespeare - "Was ihr wollt"** - Regie: E. Nowack, Deutsch: A. W. Schlegel

Sa 12.12.	**P. Nansen - "Eine glückliche Ehe"** - Regie: H. Götz
Di 22.12.	**B. Shaw - "Candida"** - Regie: F. Höllering
Sa 26.12.	**B. Thomas - "Charleys Tante"** -
Do 31.12.	**A. Schnitzler - "Anatols Hochzeitsmorgen"** u. **R. Oesterreicher und B. Jenbach - "Der Herr ohne Wohnung"** - Regie: F. Höllering
Fr 15.1.	**W. S. Maugham - "Regen"** - Regie: F. Höllering
Fr 22.1.	**F. Hebbel - "Maria Magdalena"** - Regie: E. Nowack
Fr 29.1.	**G. Berr und P. Gavault - "Die zerbrochene Leiter"** - Regie: H. Götz, Deutsch: R. Lothar
Do 11.2.	**A. Strindberg - "Totentanz"** (1.Teil) - Regie: H. Schlesinger
Di 16.2.	**A. v. Kotzebue - "Die deutschen Kleinstädter"** - Regie: H. Götz
Fr 5.3.	**L. Hirschfeld - "Die Dame mit den zwei Herzen"** - Regie: H. Götz
Mi 10.3.	**A. Strindberg - "Totentanz"** (2.Teil) - Regie: H. Schlesinger
Fr 12.3.	**F. Herczeg - "Blaufuchs"** - Regie: F. Höllering
Mo 22.3.	**Klabund - "Der Kreidekreis"** - Regie: H. Schlesinger
So 4.4.	**G. Davis - "Die Katakomben"** - Regie: H. Götz
Sa 17.4.	**O. Blumenthal und G. Kadelburg - "Großstadtlust"** - Regie: H. Götz
Sa 24.4.	**G. Büchner - "Leonce und Lena"** - Regie: H. Schlesinger
Fr 30.4.	**R. Rolland - "Ein Spiel von Tod und Liebe"** - Regie: H. Schlesinger
Sa 8.5.	**H. J. Rehfisch - "Nickel und die sechsunddreißig Gerechten"** - Regie: H. Schlesinger
Fr 14.5.	**W. Shakespeare - "Der Widerspenstigen Zähmung"** - Regie: H. Schlesinger
Sa 22.5.	**F. Arnold und E. Bach - "Stöpsel"** - Regie: H. Götz
Fr 28.5.	**H. Müller - "Der Tokaier"** - Regie: F. Höllering
Sa 5.6.	**H. Sturm - "Irrgarten der Liebe"** - Regie: H. Götz
Do 10.6.	**H. Schlesinger - "Lelian"** - *Uraufführung*
Sa 26.6.	**F. v. Schönthan und F. Koppel-Ellfeld - "Renaissance"** - Regie: E. Nowack
Do 1.7.	**P. Geraldy - "Hochzeitstage"** - Regie: H. Schlesinger
Sa 10.7.	**O. Blumenthal u. G. Kadelburg - "Im weißen Rößl"** - Regie: H. Götz
Sa 17.7.	**O. Schwarz und G. Lengbach - "Der blaue Heinrich"** - Regie: H. Götz

Theaterrepertoire - Premieren 1927
Saison 1926/27
Winterspielzeit: 30. 10. 1926 - 19. 4. 1927 (im Großen Saal)
Sommerspielzeit: 6. 5. 1927 - 31. 8. 1927(im Großen Saal)

Großer Saal

Oper

Wintersaison

Do 18.11. **A. Lortzing - "Der Waffenschmied"** - Regie: M. Anton, musik. L.: H. Landesmann
Do 23.12. **M. Schillings - "Mona Lisa"** - Regie: M. Anton, musik. L.: Dr. Kolisko
Fr 7.1. **A. Thomas - "Mignon"** - Regie: M. Anton, musik. L: H. Landesmann
Sa 29.1. **G. Meyerbeer - "Die Afrikanerin"** - Regie: M. Anton, musik. L: Dr. Kolisko
Fr 11.2. **K. Weiß - "Der polnische Jude"** - Regie: M. Anton, musik. L.: H. Landesmann
Do 3.3. **K. Adam - "Der Postillon v. Lonjumeau"** - Regie: M. Anton, musik. L.: Dr. Levinger

Sommersaison

Do 2.6. **E. d`Albert - "Der Golem"** - Regie: M. Anton, musik. L.: Dr. Kolisko
Sa 23.7. **B. Smetana - "Der Kuß"** - Regie: M. Anton, musik. L.: H. Landesmann

Operette

Wintersaison

Sa 6.11. **F. v. Suppe - "Die große Unbekannte"** - Regie: A. Kaliger[407], musik. L.: H. Schroll
Sa 13.11. **J. Gilbert - "Uschi"** - musik. L.: A. Kaliger
Sa 20.11. **F. Lehar - "Paganini"** - Regie: A. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 27.11. **F. Lehar - "Der Rastelbinder"** - Regie: A. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 4.12. **F. Lehar - "Zigeunerliebe"** - Regie: A. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 18.12. **E. Kalman - "Die Zirkusprinzessin"**
Sa 8.1. **R. Stolz - "Der Hampelmann -** musik. L.: A. Kaliger
Sa 22.1. **J. Strauß - "Eine Nacht in Venedig"** - Regie: A. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 5.2. **G. Jarno - "Die Försterchristel"** - Regie: A. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 19.2. **Heuberger - "Der Opernball"** - Regie: K. Ettinger, musik. L.: Dr. Kolisko
Sa 26.2. **R. Benatzky - "Adieu Mimi"** - Regie: A. Kaliger, musik.L.: H. Schroll
Sa 12.3. **C. Marischka u. B.Granichstaedten - " Das Schwalbennest"** - Regie: A. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 19.3. **E. Eysler - "14 Tage Arrest"** - Regie: K. Ettinger, musik. L.: H. Schroll
Sa 26.3. **J. Strauß - "1001 Nacht"** - Regie: A. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 9.4. **Herve - "Mamsell Nitouche"** - Regie: A. Kaliger, musik. L.: H. Schroll

Sommersaison

So 15.5. **R. Stolz - "Mitternachtswalzer"** - Regie: A. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 21.5. **H. Hirsch - "Die Abenteuer des Herrn Maiermax"** - Regie: A. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 28.5. **K. Millöcker - "Der arme Jonathan"** - Regie: A. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 11.6. **J. Gilbert - "In der Johannisnacht"** - Regie: A. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 9.7. **A. Czirmai - "Alexandra"** - Regie: A. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 16.7. **H. Hirsch - "Der Fürst von Pappenheim"** - Regie: A. Kaliger, musik. L.: H. Schroll

---

[407] Autorinvermerk: Kaligers Vorname wird zwiefach geschrieben: Adolf (A.) und Dolf (D.).

Schauspiel

Wintersaison

Sa 30.10. **A. Dumas Sohn - "Demimonde" -** Gastspiel Leopoldine Konstantin mit Ensemble
So 31.10. **P. Armont u. M. Gerbidon - "Die Schule der Kokotten"** -
Di 2.11. **L. Fodor - "Doktor Juzci Zabo"**
Do 4.11. **K. Schönherr - "Erde"** - Gastspiel der Exl-Bühne
Sa 11.12. **J. N. Nestroy - "Der böse Geist Lumpacivagabundus"** - Regie: A. Kaliger
Fr 31.12. **J. N. Nestroy - "Tannhäuser Parodie und die Keilerei auf der Wartburg"** - Regie: H. Steiner
Sa 12.2. **F. Werfel - "Juarez und Maximilian"** - Regie: H. Götz

Sommersaison

Sa 20.8. **S. Lopetz - "Der häßliche Ferante"** - Regie: R. Felden
Fr 26.8. **A. Wildgans - "Armut"** - Regie: H. Schlesinger

Kammerspiele

Winter- u. Sommersaison

Do 9.9. **S. Vane - "Ueberfahrt"** - Regie: H. Schlesinger
Do 16.9. **F. Arnold und E. Bach - "Die schwebende Jungfrau"** - Regie: H. Götz
Mo 27.9. **B. Shaw - "Frau Warrens Gewerbe"** - Regie: H. Schlesinger
Sa 6.11. **L. Winder - "Dr. Guillotin"** - Regie: H. Schlesinger
So 7.11. **P. Schönthan und G. Kadelburg - "Der Herr Senator"** - Regie: K. Ranninger
Sa 13.11. **L. Fulda - "Die Durchgängerin"** - Regie: H. Eggerth
Sa 20.11. **G. Kaiser - "Kolportage"** - Regie: H. Schlesinger
Sa 27.11. **O. Schwarz u. K. Mathern - "Der Meisterboxer"** - Regie: R. Felden
Do 2.12. **Stark u. Eisler - "Sanatorium G. u.G."** - Regie: K. Ettinger
Fr 10.12. **F. Wedekind - "Musik"** - Regie: H. Schlesinger
Fr 17.12. **A. Cana - "Der Werwolf"** - Regie: K. Ettinger
Sa 25.12. **R. Bernauer und R. Oesterreicher - "Der Garten Eden"** - Regie: H. Schlesinger
Fr 31.12. **L. Luria - "Glatze und Bubikopf"** - Regie: H. Götz
Fr 7.1. **B. Shaw - "Helden"** - Regie: R. Felden
Sa 22.1. **L. Verneuil - "Der Frechdachs"** -
Sa 19.2. **F. Molnar - "Spiel im Schloß"** - Regie: H. Götz
Sa 26.2. **K. Rößler - "Die fünf Frankfurter"** - Regie: H. Götz
Fr 4.3. **K. Schönherr - "Glaube und Heimat"** - Regie: H. Götz
Do 17.3. **F. Molnar - "Der Schwan"** - Regie: H. Götz
Fr 25.3. **M. Neal u. M. Ferner - "Der müde Theodor"** - Regie: H. Götz
Sa 2.4. **Moliere - "Tartüffe"** - Regie: H. Schlesinger
Sa 2.4. **A. Lernet-Holenia -** "Ollapotrida" - Regie: H. Götz, *Uraufführung in ČSR*
Sa 9.4. **J. Berstl - "Dover-Calais"** - Regie: H. Schlesinger
Sa 16.4. **F. Arnold u. E. Bach - "Hurra, ein Junge!"** - Regie: H. Götz
Sa 23.4. **L. Lenz- "Leonie"** - Regie: H. Götz
Sa 30.4. **F. Heller u. A. Schütz - "Der große Bluff"** - Regie: H. Götz
Sa 7.5. **A. Schnitzler - "Liebelei"** - Regie: H. Götz
Sa 18.6. **M. Lengyel - "Antonia"** - Regie: R. Felden
Sa 25.6. **F. Wedekind - "Schloß Wetterstein"** - Regie: K. Ranninger
Sa 9.7. **Reimann u. Schwartz - "Der Sprung in die Ehe"** - Regie: H. Götz
Sa 30.7. **L. Heller - "Die Bewährungsfrist"** - Regie: H. Götz, *Uraufführung in ČSR*
Do 4.8. **H. Lautensack -"Eine Pfarrhauskomödie"** - Regie: R. Felden
Sa 6.8. **E. Wallace - "Der Hexer"** - Regie: H. Götz, *Uraufführung in ČSR*

Oper

Sa 19.3. **W. A. Mozart - "Cosi fan tutte"** - Regie: M. Anton, musik. L.: Dr. Kolisko

Operette

Di 1.2. **G. Kadelburg - "Die tolle Lola"** - Regie: H. Weiß, musik. L.: A. Kaliger

Theaterrepertoire - Premieren 1928
Saison 1927/28
Winter- und Sommerspielzeit: 1. 10. 1927 - 15. 8. 1928

Großer Saal

Oper

Winter- u. Sommersaison

Fr 4.11. **G. Verdi - "Die Macht des Schicksals"** - musik. L.: H. Adler
Do 24.11. **E. Humperdinck - "Hänsel und Gretel"**
Do 29.12. **J. Massenet - "Manon"** - musik. L.: H. Adler
Sa 14.1. **G. Puccini - "Der Mantel", "Schwester Angelica", "Giovanni Schichi"** - Einakter, musik. L.: H. Adler
Sa 25.2. **M. P. Mussorgsky - "Boris Godunov"** - Regie: H. Schlesinger, musik. L. : H. Adler, *Erstaufführung in ČSR*

Operette

Winter- u. Sommersaison

Sa 8.10. **F. Lehar - "Frasquita"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 15.10. **E. Eysler - "Die Schützenliesel"** - Regie: K. Ettinger
Fr 28.10. **F. Raymond - "Ich hab mein Herz in Heidelberg verloren"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 5.11. **B. Grün - "Miß Chocolate"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: B. Grün (Komponist)
Sa 26.11. **L. Ascher - "Ich hab dich lieb"**
Sa 7.1. **F. Lehar - "Zarewitsch"**
Sa 28.1. **W. Kollo - "Die tolle Komteß"**
Sa 18.2. **O. Strauß - "Die Königin"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 3.3. **L. Fall - "Der süße Kavalier"** - Regie: L. Dudek, musik. L.: H. Schroll
Sa 17.3. **E. Eysler - "Die goldene Meisterin"** - Regie: L. Dudek, musik. L.: H. Schroll
So 8.4. **R. Stolz - "Eine einzige Nacht"** - Regie: E. Dörner
Sa 16.6. **B. Grün - "Die Olga von der Wolga"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 23.6. **E. Berte - "Musik im Mai"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll

Schauspiel

Winter- u. Sommersaison

Sa 22.10. **Friedmann u. Nerz - "Doktor Stieglitz"** - Regie: L. Dudek
Mo 31.10. **F. Hebbel - "Gyges und sein Ring"** - Regie: W. Ebert-Grassow
Sa 12.11. **B. Shaw -"Die heilige Johanna"** - Regie: V. Flamm-Geldern
Mo 12.3. **H. Watzlik - "Das Sankt Martinihaus"** - Regie: W. Frank
Sa 12.5. **Roda-Rod u. C.Rößler - "Der Feldherrnhügel"** - Regie: W. Frank
Sa 19.5. **Farkas u. Grünbaum - "Teplitz lacht schon wieder"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: Schroll
Sa 14.7. **G. Dregely - "Der gutsitzende Frack"** - Regie: L. Dudek
Sa 28.7. **A. Friedmann u. H. Kottow - "Onkel Bernhard"** - Regie: L. Dudek
Sa 11.8. **T. W. Füllon - "Die letzte Warnung"** - Regie: H. Schlesinger

Kammerspiele

Schauspiel

Winter- u. Sommersaison

Sa 1.10.	**B. Jonson - "Volpone"** - Regie: V. Flamm-Geldern
Mo 3.10.	**W. Hasenclever - "Ein besserer Herr"** - Regie: W. Frank
Sa 8.10.	**T. Impekoven u. H. Reimann - "Der Igel"** - Regie: L. Dudek
Sa 15.10.	**A. Neuman - "Der Patriot"** - Regie: W. Ebert-Grassow
Mi 19.10.	**F. Gandera - "Die Art sich hinzugeben"**
Fr 28.10.	**D. Nicodemi - "Der Schatten"** - Regie: W. Frank
Sa 5.11.	**K. M.Jacobi - "Küken"** - Regie: W. Frank
Sa 19.11.	**O. Wilde - "Der ideale Gatte"** - Regie: V. Flamm-Geldern
Mo 21.11.	**J. Galsworthy - "Sensation"**
Di 22.11.	**G. Hauptmann - "Dorothea Angermann" -** Gastspiel des Wiener literarischen Novitäten-Ensembles
Sa 10.12.	**F. Wedekind - "Die Büchse der Pandora"** - Regie: V. Flamm-Geldern
Fr 16.12.	**W. Braun - "Dirnentragödie"**- Regie: W. Frank
Sa 17.12.	**H. Sturm u. F. Jakobstetter - "Das Baby"** - Regie: Rolden
So 25.12.	**J. Galsworthy - "Gesellschaft"** - Regie: V. Flamm-Geldern
Sa 7.1.	**G. Hauptmann - "Elga"** - Regie: W. Ebert-Grassow
Sa 14.1.	**L. Verneuil - "Familie"** - Regie: V. Flamm-Geldern
Sa 4.2.	**A. Friedmann u. Gustav Beer - "Präsident Stopper"** - Regie: L. Dudek
Sa 11.2.	**K. L. Mc. Laurin - "Flüsternde Drähte"** - Regie: W. Frank
Fr 17.2.	**E. Bourdet - "Die Gefangene"** - Regie: V. Flamm-Geldern
So 26.2.	**B. Frank - "Zwölftausend"** - Regie: V. Flamm-Geldern
Do 1.3.	**N. Garai - "Jolandas letztes Abenteuer"** - Regie: Rolden
Di 6.3.	**P. Geraldy - "Ihr Mann"** - Ensemblegastspiel des Prager Deutschen Theaters
Sa 10.3.	**L. Verneuil - "Der Vertrag von Nizza"** - Regie: V. Flamm-Geldern
Sa 24.3.	**L. Hirschfeld u. P. Frank - "Stiefmama"** - Regie: V. Flamm-Geldern
Sa 31.3.	**F. Langer - "Peripherie"** - Regie: H.Schlesinger
Sa 7.4.	**F. Arnold u. E. Bach - "Unter Geschäftsaufsicht"** - Regie: W. Frank
Mi 18.4.	**P. Eger - "Mandragola"** - Regie: L. Dudek
Fr 20.4.	**W. S. Maugham - "Finden Sie, daß Constanze sich richtig verhält?"** - Regie: V. Flamm-Geldern
Sa 28.4.	**H. J. Rehfisch - "Der Frauenarzt"** - Regie: V. Flamm-Geldern
Sa 5.5.	**M. Neal u. M. Ferner - "Die türkischen Gurken"** - Regie: L. Dudek
Mo 14.5.	**R. Coolus - "Osterferien"** - Gastspiel: Paula Wessely mit Ensemble des Prager Deutschen Theaters
Sa 19.5.	**C. Anet - "Perdita"** - Regie: V. Flamm-Geldern
Sa 26.5.	**B. Shaw - "Pygmalion"** - Regie: H. Schlesinger
Sa 2.6.	**C. Götz - "Hokuspokus"** - Regie: H. Schlesinger
Sa 9.6.	**A. Bisson - "Die fremde Frau"**
Sa 16.6.	**A. Ridley - "Der Geisterzug"** - Regie: V. Flamm-Geldern
Sa 23.6.	**H. Müller - "Flamme"** - Regie: K. Ranninger
Sa 30.6.	**E. Balbo - "Das Glas der Jungfrau"** - Regie: W. Frank
Do 12.7.	**Mell - "Der Barbier von Berriac"**
Do 12.7.	**A. Schnitzler - "Die große Szene"**
Do 12.7.	**A. Awertschenko - "Der Selbstmörder"** - Regie: H. Königsmark

Theaterrepertoire - Premieren 1929
Saison 1928/29
Winter- und Sommerspielzeit: 1. 10. 1928 - 10. 8. 1929

Großer Saal

Oper

Winter- u. Sommersaison

Sa 22.12. **R. Strauß - "Rosenkavalier"** - Regie: H. Schlesinger, musik. L: H. Adler
Di 22.1. **Ch. Gluck - "Orpheus"** - Regie: H. Schlesinger, musik. L.: H. Adler
So 10.2. **G. Puccini - "Turandot"** - Regie: H. Schlesinger, musik. L.: H. Adler
Sa 9.3. **L. Janáček - "Jenufa"** - musik. L.: H. Adler, Deutsch: M. Brod
So 24.3. **R. Wagner - "Parsifal"** - Regie: H. Schlesinger, musik. L.: H. Adler
So 9.6. **U. Giordano - "Andre Chenier"** - musik. L.: K. Overhoff (Staatsoper Wien)

Operette

Winter- u. Sommersaison

Sa 13.10. **W. Kollo - "Olly-Polly" -** Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 24.11. **J. Bittner - "Der unsterbliche Franz"** - Regie: Hellmuth, *Uraufführung in ČSR*
Sa 8.12. **E. Kalman - "Die Herzogin von Chicago"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 19.1. **R. Stolz - "Prinzessin Ti-Ti-Pa"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 2.2. **A. Th. Müller - "Der goldene Star"** - Regie: D. Kaliger, musik.L.: H. Schroll und der Komponist selbst
Sa 16.2. **M. Roland - "Liebe und Trompetenblasen"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Mi 27.2. **B. Granichstaedten - "Auf Befehl der Kaiserin"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Fr 15.3. **K. Zeller - "Der Kellermeister"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 30.3. **F. Lehar - "Friederike"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 6.4. **M. Krauß - "Glück in der Liebe"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 13.4. **G. Edward - "Lady X"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 27.4. **F. von Suppe - "Boccaccio"** - Regie: K. Ettinger, musik. L.: H. Schroll
So 19.5. **B. Granichstaedten - "Evelyne"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll

Schauspiel

Winter- u. Sommersaison

Sa 4.5. **F. Bruckner - "Die Verbrecher"** - Regie: F. Kennemann
So 23.6. **A. Picard - "Kiki"** - Regie: V. Gschmeidler
Fr 26.7. **F. Molnar - "Liliom"** - Regie: F. Kennemann
Do 1.8. **K. Zuckmayer - "Der fröhliche Weinberg"** - Regie: L. Dudek
Di 6.8. **M. Neal u. P. Weichand - "Der heilige Florian"** - Regie: K. Ettinger

Kammerspiele

Schauspiel

Winter- u. Sommersaison

Sa 29.9. **F. Lonsdale - "Mrs. Cheneys Ende"** - Regie: F. Kennemann
Do 4.10. **G. Davis - "Mädel von heute"** - Regie: B. Smytt
Mi 10.10. **B. Blume - "Treibjagd"** - Regie: F. Kennemann
Mi 17.10. **Lothar u. Bach - "Die javanische Puppe"** - Regie: F. Pfaudler
Mi 24.10. **K. Zuckmayer - "Schinderhannes"** - Regie: F. Kennemann
Mi 31.10. **M. Brod u. H. R. von Nack - "Die Opunzie"** - Regie: F. Pfaudler
Do 8.11. **Klabund - "X, Y, Z"** - Regie: F. Kennemann
Do 15.11. **R. Bernauer u. R. Schanzer - "Die Sache mit Lola"** - Regie: L. Dudek
Mi 21.11. **G. Kaiser - "Oktobertag"** - Regie: F. Kennemann
Mi 28.11. **M. Neal u. T. Halton - "Die Liebe und der Anfänger"** - Regie: L. Dudek
Mi 5.12. **F. Wedekind - "Erdgeist"** - Regie: F. Kennemann
Mi 12.12. **B. Shaw - "Teufelschüler"** - Regie: F. Kennemann
Mi 19.12. **G. Dunning u. P. Abbott - "Broadway"** - Regie: F. Kennemann
Mi 2.1. **A. Friedmann u. H. Kottow - "Onkel Bernhard"** - Regie: L. Dudek
Do 10.1. **W. Shakespeare - "Romeo und Julia"** - Regie: F. Kennemann
Mi 16.1. **L. Frank - "Karl und Anna"** - Regie: F. Kennemann, *Uraufführung in ČSR*
Mi 23.1. **J. Natanson - "Ihr kleiner Freund"** - Regie: W. Taub
Do 31.1. **M. Tiro - "Ehezirkus"** - Regie: B. Smytt
Fr 8.2. **M. Pagnol - "Das große ABC"** - Regie: F. Kennemann
Fr 15.2. **B. Veiller - "Prozeß Mary Dugan"** - Regie: W. Taub
Do 21.2. **A. Savoir - "Die Großfürstin und der Zimmerkellner"** - Regie: K. Ettinger
Mi 6.3. **A. Schnitzler - "Das weite Land"** - Regie: F. Kennemann
Di 12.3. **S. Geyer - "Kleine Komödie" -** Regie: V. Gschmeidler
Do 21.3. **K. Zuckmayer - "Katharina Knie"** - Regie: F. Kennemann
Sa 30.3. **F. Bach u. E. Bach - "Weekend im Paradies"** - Regie: L. Dudek
Mi 10.4. **H. W. Philipp - "Der Clown Gottes"** - Regie: F. Kennemann
Mi 17.4. **F. Molnar - "Olympia"** - Regie: F. Kennemann
Do 25.4. **L. Feuchtwanger - "Kalkutta, 4.Mai"** - Regie: B. Smytt
Sa 11.5. **K. M. Ruzika - "Nur kein Skandal"** - Regie: F. Pfaudler
Do 16.5. **L. Fodor - "Arm wie eine Kirchenmaus"** - Regie: W. Taub
Mi 29.5. **Klabund - " Das Kirschblütenfest"** - Regie: H. Schlesinger
Mi 5.6. **S. Kamare - "Leinen aus Irland"** - Regie: L. Dudek
Do 13.6. **G. W. Wheatley - "Der letzte Schleier"** - Regie: F. Kennemann
Di 2.7. **J. Larric - "Oelrausch in Amerika"** - Regie: F. Kennemann
Do 4.7. **A. v. Brabenetz - "Die Heimliche"** - Regie: V. Gschmeidler
Do 18.7. **H. Owen - "Der glückliche Gatte"** - Regie: H. Gruber

Theaterrepertoire - Premieren 1930
Saison 1929/30
Winter- und Sommerspielzeit: 30. 9. 1929 - 31. 7. 1930

Großer Saal

Oper

Winter- u. Sommersaison

So 24.11. **R. Strauß - "Elektra"** - nach Hugo v. Hofmannsthal, Regie: D. Kaliger, musik. L.: A. Bing

Di 10.12. **J. Weinberger - "Schwanda, der Dudelsackpfeifer"** - musik. L.: A. Bing, Deutsch: M. Brod

Sa 8.2. **P. I. Tschaikowsky - "Eugen Onegin"** - Regie: H. Wolfram, musik. L.: A. Bing

Di 25.2. **M. Mussorgsky - "Der Jahrmarkt von Sorotschintzi"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: J. Blatt

Fr 4.4. **Wolf - Ferrari** - **"Susannes Geheimnis"**, **Hindemith** - **"Hin und zurück"**, **Křenek** - **"Schwergewicht"** - Regie: H. Wolfram, musik. L.: J. Blatt

Operette

Winter- u. Sommersaison

Di 1.10. **O. Strauß - "Hochzeit in Hollywood"** - Regie: P. Ollmühl, musik. L.: H. Schroll

Sa 12.10. **L. Fall - "Rosen aus Florida"** - Regie: P. Ollmühl, musik. L.: H. Schroll

Sa 26.10. **W. Kollo - "Fräulein Puck"** - Regie: P. Ollmühl, musik. L.: H. Schroll

Sa 9.11. **J. Gilbert - "Hotel Stadt Lemberg"** - Regie: P. Ollmühl, musik. L.: H. Schroll

Sa 21.12. **O. Strauß - "Marietta"** - Regie: P. Ollmühl, musik. L.: H. Schroll, *Uraufführung in ČSR*

Sa 18.1. **E. Künneke - "Lady Hamilton"** - Regie: P. Ollmühl, musik. L.: H. Schroll

Sa 1.2. **F. Eckhardt u. H. Fuchs - "Von A bis Z"** - Regie: P. Ollmühl, musik. L.: H. Schroll

Sa 22.2. **W. Engel-Berger - "Bubi und die Frauen"** - Regie: P. Ollmühl, musik. L.: H. Schroll

Sa 15.3. **G. Grillmayer u. H. Nerad - "Prinz Pompadour"** - Regie: P. Ollmühl, musik. L.: H. Schroll, *Uraufführung in ČSR*

Sa 29.3. **F. Lehar - "Das Land des Lächelns"** - Regie: P. Ollmühl, musik. L.: H. Schroll

Sa 19.4. **R. Benatzky - Die drei Musketiere** - Regie: P. Ollmühl, musik. L.: H. Schroll

Schauspiel

Winter- u. Sommersaison

Mo 30.9. **B. Shaw - "Cäsar und Cleopatra"** - Regie: F. Kennemann

Mo 18.11. **F. Schiller - "Wallensteins Lager" und "Die Piccolomini"** - Regie: F. Kennemann

Di 19.11. **F. Schiller - "Wallensteins Tod"** - Regie: F. Kennemann

Di 31.12. **A. Pferhofer - "Verkehrsstörung"** - Regie: L. Dudek

Sa 3.5. **G. Hauptmann - "Die Ratten"** - Regie: V. Gschmeidler

Kammerspiele

Schauspiel

Winter- u. Sommersaison

Di 1.10. **M. Mohr - "Ramper"** - Regie: F. Kennemann
Mi 2.10. **P. Frank - "Grand-Hotel"** - Regie: W. Taub
Mi 9.10. **L. Fulda - "Die verlorene Tochter"** - Regie: L. Dudek
Mi 16.10. **W. S. Maugham - "Die heilige Flamme"** - Regie: F. Kennemann
Fr 18.10. **W. Hackett - "Die Frau des Andern"** - Regie: B. Smytt
Fr 25.10. **C. Corrinth - "Trojaner"** - Regie: F. Kennemann
Sa 2.11. **A. Mathews u. A. Nichols - "Hochzeitsreise"** - Regie: L. Dudek
Sa 23.11. **L. Lenz - "Trio"** - Regie: V. Gschmeidler
Sa 30.11. **E. Wallace - "Der Mann, der seinen Namen änderte"** - Regie: W. Taub
Mi 4.12. **R. Tagore - "Das Postamt"** - Regie: H. Gruber
Mi 4.12. **A. Strindberg** - **"Fräulein Julie"** - Regie: H. Gruber
Mi 11.12. **G. Middleton u. S. Olivier - "Die Braut im Junggesellenheim"** - Regie: L. Dudek
Do 19.12. **B. Brecht - "Die Dreigroschenoper"** - Regie: F. Kennemann
Mi 8.1. **R. C. Cherriff - "Die andere Seite"** - Regie: F. Kennemann
Mi 15.1. **A. Lernet-Holenia - "Parforce"** - Regie: W. Taub
Mo 20.1. **H. Watzlik - "Rodflat"** - Regie: H. Wolfram
Do 23.1. **J. Berstl - "Scribbys Suppen sind die besten"** - Regie: W. Taub
Do 6.2. **A. Engel u. A. Grünbaum - "Die Prinzessin und der Eintänzer"** - Regie: F. Kennemann
Do 13.2. **A. Schnitzler - "Der einsame Weg"** - Regie: F. Kennemann
Sa 22.2. **R. Oesterreicher u. S. Geyer - "Die Sachertorte"** - Regie: L. Dudek
Di 4.3. **W. Harlan - "Das Nürnbergisch Ei"** - Regie: F. Kennemann
Sa 22.3. **H. Müller - "Große Woche in Baden-Baden"** - Regie: L. Dudek
Sa 5.4. **A. Dukes - "Jud Süß"** (Dramatisierung des Romans von Lion Feuchtwanger) Regie: F. Kennemann, *Uraufführung in ČSR*
Sa 12.4. **L. Lenz - "Das Parfum meiner Frau"** - Regie: L. Dudek
Sa 19.4. **F. Langer - "Die Bekehrung des Ferdl Pistora"** - Regie: W. Taub, Deutsch: O. Pick
Sa 26.4. **P. Raynal - "Das Grabmal des unbekannten Soldaten"** - Regie: F. Kennemann
Mi 7.5. **H. B. Kranz - "Man trägt wieder Herz?"** - Regie: B. Smytt
Mi 14.5. **F. Arnold u. E. Bach - "Hulla di Bulla"** - Regie: L. Dudek
Sa 24.5. **D. Nicodemi - "Scampolo"** - Regie: B. Smytt, *Neueinstudierung*
Mi 28.5. **T. Bernard - "Der gefällige Thierry"** - Regie: L. Dudek
Do 5.6. **F. Hebbel - "Herodes und Mariamne"** - Regie: H. Gruber, *Neueinstudierung*
Sa 7.6. **E. Ch. Carpenter - "...Vater sein dagegen sehr"** - Gastregie: W. Hammer (Neue Wiener Bühne)
Do 26.6. **P. Frank u. L. Hirschfeld - "Geschäft mit Amerika"** - Regie: B. Smytt
Di 8.7. **A. Engel u. J. Horst - "Lumpenparadies"** - Regie: L. Dudek
Fr 11.7. **F. Molnar - "Olympia" -** Regie: F. Kennemann, *Neueinstudierung*
Do 31.7. **A. Schnitzler - "Abschiedssouper" -** *Neueinstudierung*

Oper

Sa 3.5. **D. Cimarosa - "Die heimliche Ehe"** - Regie: H.Wolfram, musik. L.: A. Bing

Theaterrepertoire - Premieren 1931
Saison 1930/31
Winter- und Sommerspielzeit: 30. 9. 1930 - 10. 8. 1931

Großer Saal

Oper

Winter- u. Sommersaison

Do 9.10.	**R. Wagner - "Lohengrin"** - *Neueinstudierung*
Sa 1.11.	**R. Strauß - "Ariadne auf Naxos"** - nach H. v. Hofmannsthal Regie: F. Hagen, musik. L.: T. Wünschmann
So 7.12.	**G. Verdi - "Luise Miller"** - Regie: E. Lorbeck, musik. L.: A.. Heller
Do 11.12.	**E. Wolf-Ferrari - "Sly"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: T. Wünschmann
So 28.12.	**R. Wagner - "Tristan und Isolde"** - *Neueinstudierung*
Fr 9.1.	**A. Dvořák - "Rusalka"** - Regie: F. Hagen, musik. L.: A. Heller
Fr 30.1.	**W. A. Mozart - "Die Zauberflöte"** - *Neueinstudierung*
So 8.2.	**F. Schrecker - "Der ferne Klang"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: A. Heller
Sa 28.2.	**U. Giordano - "Das Mahl der Spötter"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: A. Heller
Sa 21.3.	**R. Wagner - "Die Meistersinger von Nürnberg"** - *Neueinstudierung*
Sa 2.5.	**Ch. Gounod - "Der Arzt wider Willen"** - Regie: F. Hagen, musik. L.: A. Heller
Sa 30.5.	**A. Ponchielli - "Gioconda"** - Regie: F. Hagen, musik. L.: T. Wünschmann
Sa 13.6.	**P. I. Tschaikowsky - "Pique Dame"** - Regie: E. Lorbeck, musik. L.: A. Heller

Operette

Winter- u. Sommersaison

Mi 1.10.	**L. Fall - "Madama Pompadour"** - *Neueinstudierung*
So 5.10.	**R. Benatzky - "Die drei Musketiere"** - nach A. Dumas, *Neueinstudierung*
Sa 11.10.	**L. Ascher - "Frühling im Wienerwald"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 8.11.	**E. Kalman - "Das Beilchen von Montmartre"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 15.11.	**R. Benatzky - "Mit Dir allein auf einer einsamen Insel"** - Regie: O. Aurich, musik. L.: H. Schroll
Sa 13.12.	**P. Abraham - "Viktoria und ihr Husar"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Mi 31.12.	**J. Offenbach - "Orpheus in der Unterwelt"** - *Neueinstudierung*
Sa 10.1.	**C. M. Ziehrer - "Die verliebte Eskadron"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 24.1.	**H. Hirsch - "Dolly"** - *Neueinstudierung*
So 1.2.	**B. Grün - "Böhmische Musikanten"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 14.2.	**B. Granichstaedten - "Der Dollar rollt"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
So 8.3.	**L. Fall - "Die Dollarprinzessin"** - *Neueinstudierung*
Sa 28.3.	**J. Strauß - "Walzer aus Wien"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 4.4.	**J. Königsberger - "Das Spielzeug ihrer Majestät"** - Regie: O. Aurich, musik. L.: H. Schroll
So 17.5.	**R. Benatzky - "Im weißen Rößl"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll, *Uraufführung in ČSR*
Sa 6.6.	**M. v. Weinzierl - "Bruder Martin"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 20.6.	**O. Strauß - "Rund um die Liebe"** - *Neueinstudierung*

Schauspiel

Winter- u. Sommersaison

Di 30. 9. **W. Shakespeare - "Hamlet"** - Regie: F. Kennemann
Sa 18.10. **V. Baum - "Menschen im Hotel"** - Regie: F. Kennemann
Do 1.1. **F. Friedmann-Frederich u. R. A. Roberts - "Mein Vetter Eduard"** - Gastregie: W. Taub
Sa 21.2. **R. Duschinsky - "Komparserie"** - Regie: F. Kennemann
Sa 18.4. **F. Hebbel - "Die Nibelungen"** - Regie: F. Kennemann, *Neueinstudierung*
Mi 6.5. **H. J. Rehfisch u. W. Herzog - "Die Affaire Dreyfus"** - Regie: F. Kennemann
Mi 29.7. **M. Neal u. M. Ferner - "Der müde Theodor"** - Regie: W. Hammer, *Neueinstudierung*

Kammerspiele

Schauspiel

Winter- u. Sommersaison

Mi 1.10. **F. Lonsdale - "Sex appeal"** - Regie: W. Hammer
Fr 3.10. **P. Frank u. L. Hirschfeld - "Geschäft mit Amerika"** - Regie: V. Gschmeidler, *Neueinstudierung*
Fr 10.10. **S. Zweig - "Das Lamm des Armen"** - Regie: F. Hagen
Di 14.10. **Herczeg und Larrinaga - "Ja, Peter!"** - Regie: W. Hammer
Sa 25.10. **M. Pagnol - "Marius Ahoi!"** - Regie: W. Hammer
Mi 5.11. **J. Horst u. W. Pollaczek - "Das rote Tuch"** - Regie: W. Hammer
Do 13.11. **F. Schwiefert - "Marguerite: 3"** - Regie: W. Hammer
Mi 19.11. **B. Frank - "Sturm im Wasserglas"** - Regie: F. Kennemann
Mi 26.11. **C. Corrinth - "Sektion Rahnstetten"** - Regie: F. Hagen
Sa 6.12. **J. Deval - "Die Frau an der Kette"** - Gastregie: W. Taub
Mi 10.12. **F. Hebel - "Maria Magdalena"** - Regie: F. Kennemann, *Neueinstudierung*
Mi 17.12. **R. Bernauer u. R. Oesterreicher - "Das Konto X"** - Regie: W. Hammer
Sa 27.12. **G. Kaiser - "Papiermühle"** - Regie: F. Kennemann
Sa 10.1. **Raphaelson - "Der Jazzsänger"** - Regie: E. Saldern
Do 15.1. **L. Lenz - "Ständchen bei Nacht"** - Regie: V. Gschmeidler
Do 22.1. **B. Shaw - "Der Kaiser von Amerika"** - Regie: W. Hammer
Do 29.1. **F. Heller u. A. Schütz - "Banditen im Frack"** - Regie: F. Kennemann
Mi 4.2. **L. Hirschfeld - "Die Frau, die jeder sucht"** - Regie: W. Hammer
Mi 11.2. **W. Lichtenberg - "Was sagt das Publikum?"** - Regie: W. Althaus
Sa 28.2. **F. Arnold - " Das öffentliche Aergernis"** - Regie: W. Hammer
Mi 11.3. **P. Hell - "Marions Väter"** - Peter Hell, Regie: W. Hammer
Do 19.3. **A. Rau - "Wiederaufnahmen beantragt"** - Regie: F. Kennemann
Do 26.3. **E. Burke - "Die Sache, die sich Liebe nennt"** - Regie: W. Hammer
Sa 4.4. **A. Schnitzler - "Komtesse Mizzi"** - Regie: F. Kennemann
Sa 4.4. **F. Molnar - "Eins, zwei, drei"** - Regie: F. Hagen
Di 14.4. **F. Dietzenschmidt - "Verfolgung"** - Regie: E. Lorbeck
Sa 18.4. **R. Oesterreicher - "Peppina" -** Regie: O. Aurich
Sa 25.4. **L. Nerz u. L. M. Mayer - "Meine liebe dumme Mama"** - Regie: F. Hagen
Mi 13.5. **K. Götz - "Der Lügner und die Nonne"** - Regie: W. Hammer
Sa 23.5. **W. Lichtenberg - "Eva hat keinen Papa"** - Regie: F. Kennemann
Sa 30.5. **F. Molnar - "Die Fee"** - Regie: W. Hammer
Sa 6.6. **N. Coward - "Intimitäten"** - Regie: F. Kennemann
Sa 13.6. **C. Rößler - "Die fünf Frankfurter"** - Regie: F. Kennemann, *Neueinstudierung*
Sa 20.6. **P. Gerardy u. R. Spitzer - "Der Unwiderstehliche"** - Regie: V. Gschmeidler
Do 2.7. **L. Fodor - "Juwelenraub in der Kärntnerstraße" - Gastregie: B. Smytt**
Di 7.7. **K. Mayer-Exner** - **"Zwischen neun und zehn"**
Di 7.7. **A. Schitzler - "Literatur"**

Di 7.7.	**K. Götz - "Der Mörder" -** Regie: W. Hammer u. V. Gschmeidler
Sa 11.7.	**L. Gordon - "Weiße Fracht"** - Regie: W. Hammer
Mi 22.7.	**L. Lenz - "Heimliche Brautfahrt"** - Regie: F. Kennemann
Sa 1.8.	**Lablons u. Barde - "Sprungbrett der Liebe"** - Regie: W. Hammer
Sa 8.8.	**F. Arnold u. E. Bach - "Zwangseinquartierung"** - Regie: W. Hammer, *Neueinstudierung*

Operette

Sa 18.10.	**R. Benatzky - "Meine Schwester und ich"** - Regie: O. Aurich, musik. L.: H. Schroll
Do 26.2.	**W. Kollo - "Majestät läßt bitten"** - Regie: O. Aurich, musik. L. : H. Schroll

Theaterrepertoire - Premieren 1932
Saison 1931/32
Winter- und Sommerspielzeit: 1. 10. 1931 - 14. 8. 1932

Großer Saal

Oper

Winter- u. Sommersaison

Do 8.10. **G. Verdi - "Der Troubadour"** - *Neueinstudierung*
Do 15.10. **R. Wagner - "Tannhäuser"** - *Neueinstudierung*
Sa 7.11. **G. Puccini - "Das Mädchen aus dem goldenen Westen"** - Regie: G. K. Pohl, musik. L: T. Wünschmann
Fr 20.11. **J. Massenet - "Werther"** - nach J. W. Goethe, Regie: G. K. Pohl, musik. L.: A.. Heller
Sa 28.11. **W. Kienzl - "Der Evangelimann"** - *Neueinstudierung*
Sa 12.12. **A. Dvořák - "Der Jakobiner"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: A. Heller
Di 5.1. **G. Puccini - "La Boheme"** - *Neueinstudierung*
Sa 23.1. **O. Nicolai - "Die lustigen Weiber von Windfor"** - *Neueinstudierung*
Sa 6.2. **R. Strauß - "Salome"** - *Neueinstudierung*
Do 25.2. **O. Ostrcil - "Die Knospe"** - Regie: H. Robert, musik. L.: A. Heller, Deutsch: Adolf Heller
Sa 2.4. **Ch. C. Saint-Saens - "Samson und Dalila"** - Regie: H. Robert, musik. L.: T. Wünschmann
Fr 15.4. **L. v. Beethoven - "Fidelio"** - *Neueinstudierung*
Mi 27.4. **C. M. v. Weber - "Der Freischütz"** - *Neueinstudierung*
Sa 21.5. **M. Oberleithner - "Der eiserne Heiland"** - *Neueinstudierung*
Sa 28.5. **R. Wagner - "Der fliegende Holländer"** - *Neueinstudierung*
Do 9.6. **E. d`Albert - "Tiefland"** - *Neueinstudierung*
Sa 25.6. **J. Offenbach - "Hoffmanns Erzählungen"** - *Neueinstudierung*

Operette

Winter- u. Sommersaison

Do 1.10. **K. Steffan - "Toni aus Wien"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 10.10. **F. Lehar - "Schön ist die Welt"** - Regie: O. Aurich, musik. L.: H. Schroll
Sa 24.10. **J. Strauß - "Casanova"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 31.10. **L. Jeffel - "Das Schwarzwaldmädel"** - *Neueinstudierung*
Sa 14.11. **E. Künnecke - "Der Tenor der Herzogin"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 5.12. **W. W. Goetze - "Schenk mir dein Herz, reizende Frau"** - Regie: O. Aurich, musik. L.: H. Schroll
Sa 19.12. **J. Strauß - "Prinz Methusalem"** - Regie: F. Kennemann, D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll, *Uraufführung in ČSR*
Do 31.12. **F. Lehar - "Der Rastelbinder"** - *Neueinstudierung*
Sa 9.1. **F. Lehar - "Das Land des Lächelns"** - *Neueinstudierung*
Sa 16.1. **P. Abraham - "Die Blume von Hawai"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 30.1. **L. Fall - "Der fidele Bauer"** - *Neueinstudierung*
Sa 13.2. **O. Sullivan - "Der Mikado"** - *Neueinstudierung*
Do 25.2. **J. Bittner - "Das höllisch Gold"** - Regie: H. Robert, musik. L.: T. Wünschmann
Sa 27.2. **F. Lehar - "Der Zarewitsch"** - *Neueinstudierung*
Sa 12.3. **A. Maillart - "Das Glöckchen des Eremiten"**- *Neueinstudierung*
Sa 26.3. **J. Strauß - "Wiener Blut"** - *Neueinstudierung*
Sa 9.4. **N. Brodszky - "Die Flucht in die Ehe"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Fr 22.4. **W. Sartovsky - "Die weiße Herrin"** - Regie: D. Kaliger,

musik. L.: H. Schroll, *Uraufführung in ČSR*
Mo 2.5. **E. Strauß - "Ein entzückender Mensch"** - Regie: O. Aurich, musik. L.: H. Schroll
So 8.5. **B. Grün - "Böhmische Musikanten"** - *Neueinstudierung*
Sa 14.5. **T. Mackleben - "Die Dubarry"** - nach C. Millöcker,
Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Do 2.6. **E. Eysler - "Die goldene Meisterin"** - *Neueinstudierung*
Sa 18.6. **F. Lehar - "Zigeunerliebe"** - *Neueinstudierung*
Do 23.6. **L. Fall - "Die Kaiserin"** - *Neueinstudierung*

Schauspiel

Winter- u. Sommersaison

Di 1.12. **F. Schiller - "Wilhelm Tell"** - Regie: G. Hild, *Neueinstudierung*
Do 31.12. **T. Impekoven u. C. Mathern - "Der doppelte Moritz"** - Regie: W. Hammer
Di 22.3. **J. W. Goethe - "Egmont"** - Regie: F. Kennemann, *Neueinstudierung*

Kammerspiele

Schauspiel

Winter- u. Sommersaison

Do 1.10. **B. Frank - "Nina"** - Regie: F. Kennemann
Sa 10.10. **C. Zuckmayer - "Der Hauptmann von Köpenick"** - Regie: F. Kennemann
Sa 17.10. **B. Conners - "Roxy, der Fratz"** - Regie: G. Hild
Do 22.10. **F. Joachimson - "Das häßliche Mädchen"** - Regie: W. Althaus
Mi 28.10. **M. Dreyer - "Reifeprüfung"** - Regie: F. Kennemann
Mi 4.11. **R. Grötzsch - "Dyckerpotts Erben"** - Regie: W. Hammer
Sa 14.11. **J. Giraudour - "Amphitryon 38"** - Regie: F. Kennemann
So 22.11. **L. Fodor - "Roulette"** - Regie: F. Anderrmann, *Uraufführung in ČSR*
Sa 5.12. **H. Mahner-Mons - "Hasenklein kann nichts dafür"** - Regie: V. Saxl
Mi 9.12. **M. Rostand - "Der Mann, der sein Gewissen trieb"** - Regie: F. Kennemann
Mi 16.12. **F. Molnar - "Jemand"** - Regie: G. Hild
Sa 26.12. **B. Frank - "Perlenkomödie"** - Regie: W. Althaus
Sa 9.1. **H. M. Harwood - "Der Gerichtsvollzieher"** - Regie: V. Saxl
So 17.1. **R. E. Sherwood - "Die Waterloo-Brücke"** - Regie: F. Kennemann
Sa 23.1. **M. Halbe - "Jugend"** - Regie: F. Kennemann, *Neueinstudierung*
So 31.1. **K. Mayer-Exner - "Karriere"** - Regie: F. Kennemann, *Uraufführung in ČSR*
Sa 6.2. **A. Schnitzler - "Die Gefährtin"**
Sa 6.2. **A. Schnitzler - "Der grüne Kakadu"**
Sa 6.2. **A. Schnitzler - "Anatols Hochzeitsmorgen" -** *Neueinstudierung*
Regie: G. Hild, F. Kennemann, W. Hammer
Do 18.2. **O. Fürth - "Der Mann ohne Privatleben"** - Regie: G. Hild
Fr 26.2. **A. Strindberg - "Königin Christine"** - Regie: G. Hild
Mi 2.3. **A. Hinrichs - "Freie Bahn dem Tüchtigen"** - Regie: V. Saxl
Mi 9.3. **M. Alsberg u. O. E. Hesse - "Voruntersuchung"** - Regie: W. Hammer
Sa 26.3. **L. Lenz - "Der Mann mit den grauen Schläfen"** - Regie: F. Andermann
Mi 6.4. **B. Shaw - "Frau Warrens Gewerbe"** - Regie: G. Hild, *Neueinstudierung*
Fr 15.4. **L. Hirschfeld - "Das schwedische Zündholz"** - Regie: W. Hammer
Do 21.4. **G. Hauptmann - "Elga"** - Regie: F. Kennemann, *Neueinstudierung*
Do 28.4. **H. Gall - "Die Rückkehr vom Hutschenkofel"** - Regie: W. Althaus,
Uraufführung in ČSR
So 8.5. **C. Rößler - "Das verl...Geld"** - Regie: F. Kennemann
Sa 14.5. **A. Savoir - "Die kleine Katarina"** - Regie: G. Hild
Sa 28.5. **O. Indig - "Die Braut von Torozko"** - Regie: W. Hammer
Do 2.6. **Heller u. Schütz - "Diktatur der Frauen"** - Regie: V. Saxl

Sa 11.6.	**F. Arnold u. E. Bach - "Der wahre Jakob"** - Regie: W. Hammer, *Neueinstudierung*
Sa 18.6.	**B. Shaw - "Candida"** - Regie: G. Hild, *Neueinstudierung*
Sa 25.6.	**W. Sterk - "Alle Wege führen zur Liebe"** - Regie: W. Hammer
Do 30.6.	**F. Molnar - "Die Fee"** - Regie: W. Hammer, *Neueinstudierung*
Sa 2.7.	**Schmolz u. Risler - "Uneheliche Heirat"** - Regie: W. Hammer, *Uraufführung in ČSR*
So 10.7.	**W. Lichtenberg - "2:2 - Unentschieden"** - Regie: G. Hild
Sa 16.7.	**Gavoult u. Charoey - "Frl. Josette - meine Frau"** - Regie: W. Hammer
Sa 23.7.	**W. Lichtenberg - "Ein Königreich für eine Frau"** - Regie: V. Saxl, *Uraufführung in ČSR*
Sa 30.7.	**M. Lengyel - "Das Mädchen aus China"** - Regie: V. Saxl
Sa 6.8.	**M. Reimann u. O. Schwarz - "Der Fußballkönig"** - Regie: W. Hammer

Operette

Do 17.3.	**W. Rosen - "Liebling, adiue!"** - Regie: O. Aurich, musik. L.: H. Schroll

Theaterrepertoire - Premieren 1933
Saison 1932/33
Winter- und Sommerspielzeit: 1. 10. 1932 - 17. 8. 1933

Großer Saal

Oper

Winter- u. Sommersaison

Do 6.10. **R. Wagner - "Der fliegende Holländer"** - *Neueinstudierung*
Sa 22.10. **G. Puccini - "Manon Lescaut"** - musik. L.: T. Wünschmann
Sa 12.11. **A. Adam - "Der Postillion von Lonjumeau"** - *Neueinstudierung*
Fr 16.12. **G. Verdi - "Othello"** - *Neueinstudierung*
Sa 31.12. **F. v. Suppe - "Die schöne Galathee"** - *Neueinstudierung*
Sa 18.2. **R. Strauß - "Rosenkavalier"** - musik. L.: T. Wünschmann
Do 1.6. **B. Smetana - "Dalibor"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: L. Ludwig

Operette

Winter- u. Sommersaison

Sa 1.10. **E. Kalman - "Die Zirkusprinzessin"** - *Neueinstudierung*
Sa 8.10. **L. Herzer u. W. Korngold - "Das Lied der Liebe"** -
Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 29.10. **R. Stolz - "Wenn die kleinen Veilchen blühen…"** -
Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 5.11. **M. Bertuch u. A. Haselbach - "Madonna! Wo bist du?"** -
Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 19.11. **H. Strecker - "Mädel aus Wien"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Mi 14.12. **O. Strauß - "Eine Frau, die weiß, was sie will"** -
Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
So 25.12. **E. Kalman - "Der Teufelsreiter"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Do 9.2. **M. Krausz - "Frau von Format"-** Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 11.3. **R. Stolz - "Venus in Seide"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 18.3. **L. Ascher - "Hoheit tanzt Walzer"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 1.4. **E. Künnecke - "Glückliche Reise"** - Regie: A. Falken, musik. L.: H. Schroll
Sa 15.4. **P. Abraham - "Ball im Savoy"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: H. Schroll
Sa 20.5. **F. Kreisel - "Sissy"** - Regie: D. Kaliger, musik. L.: L. Ludwig, *Uraufführung in ČSR*
Sa 27.5. **K. Kamjati - "Tango um Mitternacht"** - Regie: A. Falken, musik. L.: L. Ludwig
Mi 21.6. **J. Strauß - "Freut Euch des Lebens"** - Regie: A. Falken, musik. L.: L. Ludwig

Schauspiel

Winter- u. Sommersaison

Sa 3.12. **G. Hauptmann - "Vor Sonnenuntergang"** - Regie: F. Kennemann

Kammerspiele

Schauspiel

Winter- u. Sommersaison

Sa 1.10. **R. Oesterreicher u. Hirschfeld - "Auslandsreise"** - Regie: E. Feldmar
Mi 5.10. **H. Johst - "Thomas Paine"** - Regie: F. Kennemann
Sa 8.10. **F. Cammerlohr - "Der Tiefstapler"** - Regie: V. Saxl
Sa 15.10. **W. Lichtenberg - "Ein Königreich für eine Frau"** - Regie: V. Saxl, *Neueinstudierung*
Mi 19.10. **A. Hinrichs - "Nur eine Mark"** - Regie: W. Hammer
Mi 26.10. **F. Gottwald - "Die Prinzessin auf der Erbse"** - Regie: E. Feldmar
Fr 28.10. **W.Lichtenberg - "2:2 - Unentschieden"** - Regie: V. Gschmeidler, *Neueinstudierung*
Do 3.11. **L. Zilahy - "2.Stock, Tür 19"** - Regie: W. Hammer
Sa 12.11. **L. Lenz - "Nr.16: Nackte Amazone"** - Regie: W. Hammer, *Uraufführung in ČSR*
Mi 23.11. **R. Eger u. J. Litraz - "13 bei Tisch"** - Regie: E. Feldmar
Fr 9.12. **L. Lenz - "Der Mann mit den grauen Schläfen"** - Regie: F. Andermann, *Neueinstudierung*
Sa 17.12. **Ebermayer u. Cammerlohr - "Bargeld lacht"** - Regie: V. Saxl
Mo 26.12. **S. Geyer u. P. Frank - "Essig und Oel"** - Regie: F. Kennemann u. W. Hammer
Mi 4.1. **L. Fulda - "Jugendfreude"** - Regie: F. Kennemann
Sa 14.1. **G. Hauptmann - "Michael Kramer"**
Sa 21.1. **R. Presber u. L. W. Stein - "Liselott von der Pfalz" -** Regie: F. Kennemann
Sa 28.1. **Ch. Winsloe - "Mädchen in Uniform"** - Regie: L. Reger
Mi 1.2. **H. Roßmann - "Flieger" -** Regie: F. Kennemann
Sa 11.2. **F. Arnold - "Da stimmt was nicht" -** Regie: V. Gschmeidler
Do 23.2. **A. Hunhadi - "Schwarzrote Kirschen" -** Regie: V. Saxl
Do 2.3. **R. Fauchois - "Achtung! Frisch gestrichen" -** Regie: F. Andermann
Do 9.3. **L. Fodor - "Der Kuß vor dem Spiegel" -** Regie: W. Hammer
So 19.3. **S. Graff - "Die vier Musketiere" -** Regie: V. Schmeidler, *Uraufführung in ČSR*
Mi 5.4. **P. Preradovic - "Verstehen wir uns?" -** Regie: F. Kennemann
Mi 19.4. **O. Wilde - "Ein idealer Gatte" -** Regie: F. Kennemann
Do 27.4. **A. Schnitzler - "Ruf des Lebens" -** Regie: F .Kennemann
So 7.5. **L. Bus-Fekete- "Die Trafik ihrer Exzellenz" -** Regie: W. Hammer
Sa 13.5. **H. Jaray - "Ist Geraldine ein Engel?" -** Regie: W. Hammer
Sa 20.5. **A. Hinrichs - "Die Wurschtsuppe" -** Regie: V. Saxl
Fr 2.6. **C. Chesterton u. R. Neale - "In jeder Ehe…"** - Gastregie: Eduard Rothe (Schauspielhaus in Bremen)
Sa 17.6. **F. Wederkind - "Der Liebestrank" -** Regie: W. Hammer
Sa 1.7. **A. Möller u. H. Lorenz - "Die große Chance" -** Gastregie: Eduard Rothe (Schauspielhaus in Bremen), *Uraufführung in ČSR*
Do 6.7. **F. Gottwald u. J. Griebitz - "Bei welcher Frau bleibt man?" -** Regie: F. Kennemann
Sa 15.7. **W. Lichtenberg - "Wem Gott ein Amt gibt" -** Gastregie: Eduard Rothe (Schauspielhaus in Bremen)
Sa 29.7. **F. Joachimson - "Wie werde ich reich und glücklich" -** Regie: Werner Hammer

Oper

Sa 10.12. **G. A. Rossini - "Der Barbier von Sevilla" -** *Neueinstudierung*