

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

mitbegründet von Wolfram Göbel,

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

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Förderverein Freunde der Monacensia e. V.
unter www.monacensia.net

Die Drucklegung wurde ermöglicht dank der Unterstützung der



LESEN WISSEN KUNST

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

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

Weitere Publikationen aus unserem Programm finden Sie auf www.allitera.de
Kontakt und Bestellungen unter info@allitera.de

Carolina Heberling, Sabrina Kanthak,
Waldemar Fromm

Zur Entwicklung des Theaters in Bayern in der Zeit der Weimarer Republik

Einleitung

Modern, demokratisch, Berlin-zentriert: Die Forschungsliteratur zum Theater in der Weimarer Republik zeichnet die deutschsprachige Theaterlandschaft aus der Perspektive permanenter ästhetischer Neuerungen, allen voran die Publikationen Günther Rühles.¹ In der neueren Forschung wird dieser einseitige Blick auf die Kultur der Weimarer Republik zunehmend kritisiert.² »Wo Avantgarde ist, muss auch Beharrung, Tradition und Kontinuität sein – in der Regel überwiegen sie«,³ notieren etwa Andreas Braune und Tim Niendorf. Das Theater unter dieser Prämisse zu betrachten bedeutet, einen differenzierten Blick auf die Geschichte zu ermöglichen: Künstler*innen sind in diesem Narrativ eben nicht immer schon Demokrat*innen und der Umbruch

¹ Vgl. Günther Rühle: *Theater für die Republik. 1917–1993 im Spiegel der Kritik*. Frankfurt a. M. 1967; ders.: *Theater in Deutschland. 1887–1945. Seine Ereignisse – seine Menschen*. Frankfurt a. M. 2007.

² Vgl. beispielsweise Peter W. Marx: *Zwischen Aufbruch und Beharren – das Theater der Weimarer Republik auf den zweiten Blick*. Vortrag beim Workshop *Theater: 1920*. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, 3.12.2020.

³ Andreas Braune/Tim Niendorf: *Einleitung. Zu den Wechselbeziehungen von Politik, Kultur und Medien in der Weimarer Republik*. In: *Die Politik in der Kultur und den Medien der Weimarer Republik*. Hg. von dens. Stuttgart 2022, S. VII.

von 1933 auch keine plötzliche Zäsur, wie besonders das Beispiel Thüringen verdeutlicht.⁴

Auch erlaubt eine solche Neuperspektivierung, wie sie dieser Beitrag überblickshaft für die bayerischen Bühnen liefert, genauer als zuvor die massiven ästhetischen und organisatorischen Umwälzungen an den Theatern in der jungen Republik zu beschreiben. Sie gibt es nach 1918 allerorten, nicht nur im ›Innovationsmotor‹ Berlin. Durch die Kommunalisierung von Privatbühnen und die Verstaatlichung der ehemaligen Hoftheater – wie etwa anlässlich der Novemberrevolution in München – werden Theater zu wichtigen Institutionen des öffentlichen Lebens, deren Führungspersonlichkeiten nun eine besonders hohe Verantwortung tragen, um in einer Balance zwischen Althergebrachtem und Neuem ihr Publikum zu adressieren.⁵ Mit der Aufhebung der Vorzensur und der Garantie von Kunst- und Meinungsfreiheit als Grundrechte in der Weimarer Verfassung gewinnt zudem das Publikum an Einfluss auf die Arbeit an den Häusern: Die große Menge von Zeitungsartikeln über Inszenierungen zeugt hiervon ebenso wie eine Reihe von Theaterskandalen, die sich in ganz Bayern ereignen.⁶ Vor dem Hintergrund dieses neuen Machtverhältnisses zwischen Bühne und Parkett ist es kaum verwunderlich, dass die Theater in Bayern bereits zu Beginn der 1920er-Jahre immer wieder Zielscheibe nationalistischer Gruppen unterschiedlicher ideologischer Prägung sind und ein Kulturkampf von rechts nicht erst mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialist*innen 1933 einsetzt.

Eine Geschichte des Theaters der Weimarer Republik in Bayern muss also über das Ästhetische hinaus auch auf der Ebene der Publikums- und Institutionsforschung im Spannungsfeld von Innovation und Tradition erzählt werden, obgleich sich deren beiden Pole nicht immer eindeutig mit Binaritäten wie »links« / »rechts«, »demokratisch« / »monarchistisch«, »Moderne« / »Anti-Moderne« oder »Stadt« / »Land« belegen

⁴ Vgl. Hildegard Brenner: *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*. Reinbek bei Hamburg 1963, S. 22–35.

⁵ Vgl. Carolina Heberling: *Zwischen Alleinherrschaft und kollektiver Leitung. Entwicklungslinien des Intendantenberufs in der Weimarer Republik am Beispiel der Bayerischen Staatstheater*. Diss. München 2023. Auf den Inhalten und Thesen dieser Dissertation beruht der Aufsatzabschnitt über die Bayerischen Staatstheater nach 1918.

⁶ Vgl. Sabrina Kanthak: *De-Censorship: Theaterskandale und Öffentlichkeit nach 1919*. Diss. München 2023.

lassen. Der vorliegende Beitrag nimmt im Folgenden zuerst das Theaterleben in der bayerischen ›Provinz‹ in den Blick, erörtert dann die Situation in der Landeshauptstadt München am Beispiel der Bayerischen Staatstheater und arbeitet schließlich die Charakteristika der bayernweit stattfindenden Theaterskandale heraus.

Theaterleben in der ›Provinz‹

Die Aufhebung der Vorzensur bzw. Zensur durch die Weimarer Verfassung erhöht die Bedeutung des Theaters für die Öffentlichkeit. Es wird als exemplarischer Ort für gesellschaftliche Diskurse wahrgenommen und sein Bildungsauftrag hervorgehoben: Erwünscht ist die Kommunalisierung, die Übernahme der Theater durch die öffentliche Hand. Die Umstellung von Pachttheatern auf öffentlich finanzierte Theater erfolgt in den Städten und Gemeinden Bayerns zu unterschiedlichen Zeitpunkten. So löst an vielen Spielorten der Intendant bis Mitte der 1920er-Jahre den Theaterdirektor ab, allerdings wird der Prozess der Kommunalisierung erst 1929 abgeschlossen. Letzterer verfügt bis zur Übernahme durch die Stadtverwaltung (bzw. die Verwaltung des Landes) oftmals über Zusagen des Stadt- oder Gemeinderats über einen Zuschuss in bestimmter Höhe. Er trägt das finanzielle Gesamtrisiko jedoch allein. Gleichwohl können Defizite von den Stadt- bzw. Gemeindekassen übernommen werden. Die unterschiedlichen Vorgehensweisen führen zu einem Ungleichgewicht im Theaterleben: Während sich zum Beispiel das Intime Theater in Nürnberg privat finanziert und entsprechend hohe Kartenpreise ansetzen muss, um zu überleben, kann das Stadttheater in Nürnberg seit 1920 auf die Sicherheit der öffentlichen Subventionierung bauen.⁷ Die Stadt Passau hingegen verpachtet das Stadttheater 1918; Ludwig August Wesselsky (eigentl. Wessely; 1867–1955) leitet es bis 1928 als Intendant.

Für viele Bühnen kann erst Mitte der 1920er-Jahre durch die bessere Finanzlage der Städte und Gemeinden eine deutliche Verbesserung auch der baulichen Situation erreicht werden. Umgestaltungen wie die Installation elektrischer Beleuchtung oder der Einbau einer

⁷ Vgl. Oskar Franz Schardt: *25 Jahre neues Stadttheater Nürnberg*. In: *Die Deutsche Bühne* 22 (1930). Heft 12, S. 286–288.

Zentralheizung, der Umbau des Zuschauerraums, die Erweiterung von Orchestergräben und anderes mehr erleichtern einen modernen Theaterbetrieb. In Ulm und Nürnberg wird auch in Gebäude investiert, andernorts werden Theater geschlossen oder, wie das Kurhaustheater in Augsburg, umfunktionalisiert und als Kino und für Tanzveranstaltungen verwendet. Das Würzburger Stadttheater stellt seinen Spielbetrieb inflationsbedingt 1923 ein. Durch die Nähe mancher Bühnen zur jeweiligen Stadtverwaltung wird das Theater auch zum Instrument der Kulturpolitik, so in Bamberg, wo die Subventionierung als Mittel gegen das beliebter werdende Kino eingesetzt wird.⁸

Der Umgang mit den Sparten gestaltet sich an den einzelnen Spielorten unterschiedlich: Nicht jede Stadt ist bereit, Investitionen vorzunehmen, um das Programm in der ganzen Breite zu erhalten. In Augsburg und Ulm werden bspw. zunächst vor allem Oper und Operette unterstützt, das Sprechtheater wird erst in der zweiten Hälfte der Weimarer Republik stärker gefördert. Aufgrund der erhöhten Aufmerksamkeit für das Theaterleben entstehen Theatergemeinden vor Ort, die sich für die finanzielle Absicherung einsetzen. Subventionen erhalten Theater auch vom Bayerischen Volksbildungsverband, der Kosten für Aufführungen übernimmt. Die Gründung und Wirkung solcher Einrichtungen sind bis heute allerdings kaum erforscht.

Eine besondere Rolle haben in kleineren Städten und Gemeinden die Gastspiele: Je kleiner das Theater bzw. je geringer die finanziellen Mittel sind, desto häufiger greift man auf diese Möglichkeit zurück. In Fürth z. B. geht das Stadttheater bereits 1920 endgültig in die städtische Verwaltung über. Die Verantwortlichen schließen aber einen Theatervertrag mit Nürnberg, von wo aus zahlreiche Gastspiele gegeben werden. Ein anderes Beispiel ist das Theater in Schweinfurt, das von Bamberg aus bedient wird, die Oper in Bamberg wiederum wird teilweise von München aus bespielt. Zwischen Bamberg, Bayreuth und Coburg wird sogar ein Städtebundtheater erwogen, bei dem allerdings einzelnen Verhandlungspartnern die Kosten immer noch zu hoch erscheinen, weswegen das Projekt nicht realisiert wird.⁹

1921 gründen das Land und einzelne Gemeinden als Gesellschafte-

⁸ Gabriele Papke: *Wenns löfft, donn löfft's. Die Geschichte des Theaters in Bamberg (1860 bis 1978). Alltag einer Provinzbühne.* Bamberg 1985, S. 247.

⁹ Papke 1985, S. 247.

rinnen die Bayerische Landesbühne München, deren fester Bühnenstandort Memmingen wird. Die Landesbühne bietet bayernweit die Möglichkeit von Gastspielen an. Anders gestalten sich die Verhältnisse des Landestheaters Coburg. Nach dem Beitritt der Stadt Coburg zum Freistaat Bayern übernimmt das Land 1920 im Rahmen des Staatsvertrags einen Teil der Kosten für das Theater, der andere Teil wird von der Stadt Coburg getragen.

Kleine Bühnen oder Kleinstädte und Gemeinden rekurren auf Eigeninitiativen vor Ort und die zusätzliche Verpflichtung von professionellen Musikern oder Schauspielern. Als Beispiel seien die Aktivitäten des Lehrers Pius Hurler in Kaufbeuren genannt, der in die Rolle des Regisseurs schlüpft und zwei Opern von Mozart aufführt.¹⁰ Die Theatergemeinde Kaufbeurens umfasst in den 1920er-Jahren bis zu 270 Mitglieder; es kommt nicht zuletzt deswegen vor allem zu Gastspielen anderer Bühnen wie der Bayerischen Landesbühne, des Stadttheaters Augsburg oder des Tegernseer bzw. Schlierseer Bauerntheaters.

Eine besondere Beachtung findet in Bayern das Laientheater in der ganzen Breite, wie überhaupt private Theaterspiel- und Singspielbühnen, das Laienspiel oder Theaterspielergemeinschaften das Theaterleben vor Ort prägen. Institutionell sichtbar wird dies bspw. in dem 1923 gegründeten Bayerischen Verband Volksspielkunst – Kulturgemeinschaft für Volkskunst und Volksbildung – Verband bayerischer Theatervereine (heute: Verband Bayerischer Amateurtheater). Aufführungsorte für das Laientheater in kleineren Städten bzw. Gemeinden werden oftmals Gaststättensäle. Besonders beliebt sind Bauerntheater, Possen und Schwänke, aber auch lokale Theatertraditionen, wie Passionsspiele, Ölbergspiele oder Osterspiele, werden zu regional und überregional wichtigen theatralen Anziehungspunkten. Das bekannteste Passionsspiel ist bis heute jenes von Oberammergau, das die Aufmerksamkeit des großstädtischen Publikums genießt und in der Zeit der Weimarer Republik zuerst 1922 aufgeführt wird. Lion Feuchtwanger (1884–1958) hat die Breitenwirkung des Ortes und seines Laienspiels im Roman *Erfolg* unter dem Namen Oberfernbach verschlüsselt dargestellt. Insbesondere solche Passionsspiele wie auch das Bauern-

¹⁰ *Die Stadt Kaufbeuren*. Hg. von Jürgen Kraus/Stefan Dieter. Band II: *Kunstgeschichte, Bürgerkultur und religiöses Leben*. Thalhofen 2001.

theater agieren zwischen regionalem Selbstverständnis und touristischen Erwartungen.

Die 1925 vom Münchner Theaterwissenschaftler Artur Kutscher (1878–1960) initiierte Gesellschaft für das süddeutsche Theater und seinen Auswirkungen nimmt sich solcher Themen und Theaterformen an. Den Mitgliedern der Gesellschaft geht es um volkstümliche Ausprägungen des Theaterspielens im oberdeutschen Raum sowie den deutschen Sprachinseln im Osten Europas.¹¹ In einem umfassenden Sinn wird die Theaterkultur insgesamt in den Blick genommen: Passionsspiele, Krippenspiele, Ritterspiele, Schatten- und Puppenspiele oder Formen des Naturtheaters, des Freilichttheaters oder der Thingspiele und anderes mehr sollen wissenschaftlich analysiert ins Bewusstsein der Öffentlichkeit gehoben werden. Die Gesellschaft gründet dazu eigens ein Korrespondenzblatt, das über den ersten Jahrgang 1926 allerdings nicht hinauskommt.

Sowohl vom Laientheater als auch vom Berufstheater getragen werden Festspiele, Freilicht- und andere Spiele wie die Ritterspiele des Volkstheaters in Kiefersfelden, das Inntaler Volksschauspiel, die Nürnberger Hans Sachs Spiele, oder Festspielwochen wie die Maifestspiele in Coburg oder die Goethe-Woche in Regensburg. Hugo von Hofmannsthal *Jedermann* wird 1930 in Augsburg vor dem Ulrichsmünster aufgeführt, 1929 inszeniert Max Mell (1882–1971) auf der Freilichtbühne am Roten Tor in Augsburg das *Apostelspiel*, ein Nachfolge-Christi-Spiel.

Spielpläne

Folgt man Günther Rühles Darstellung des Theaters der Weimarer Republik im Spiegel der Kritik, liegen die Zentren im deutschsprachigen Theaterleben in Berlin und in Wien: Im Register zu den Spielorten wird von den bayerischen Theatern neben München mit wenigen Nennungen lediglich Nürnberg einmal erwähnt.¹² Die Gegenden zwischen den Zentren bezeichnet man gerne als ›Provinz‹. Gleichwohl

¹¹ Chiara Maria Buglioni: »Das strittige Gebiet zwischen Wissenschaft und Kunst«. *Artur Kutscher und die Praxisdimension der Münchner Theaterwissenschaft*. Tübingen 2016, S. 212.

¹² Vgl. das Register in Rühle 2007.

ist bis heute nur selten untersucht worden, ob und inwieweit sich die Neuerungen in den Zentren in der Fläche des Landes ausgewirkt und widergespiegelt haben. Die Tendenz zur Konzentration ambitionierter Theaterautor*innen in den Metropolen bringt zwar eine nicht unerhebliche Abwanderung wichtiger Persönlichkeiten mit sich; etwa diejenige Bertolt Brechts (1898–1956), der 1924 als Dramaturg zu Max Reinhardt (1873–1943) nach Berlin geht. Marieluise Fleißers (1901–1974) Stück *Fegerfeuer in Ingolstadt* wird 1926 in Berlin uraufgeführt, ihr Stück *Pioniere in Ingolstadt* sorgt nach der Aufführung 1929 im Theater am Schiffbauerdamm in Berlin unter der Regie von Bertolt Brecht für einen Skandal. Solche ›Abwanderungen‹ müssen im Umkehrschluss nicht bedeuten, dass modernes Regietheater oder die Aufführung expressionistischer, neusachlicher und anderer zeitgenössischer Stücke unterbunden wird.

Die Bühnen der ›Provinz‹ haben Möglichkeiten, Gegenwartstheater zu machen. In Augsburg nimmt 1927 mit dem neuen Intendanten Karl Lustig-Prean (eigentlich Karl Lustig-Prean von Preanfeld und Fella; 1892–1965) das moderne Theater seinen Anfang. Brechts *Dreigroschenoper* wird aufgeführt, Stücke von Carl Zuckmayer (1896–1977), Georg Kaiser (1878–1945), Carl Sternheim (1878–1942) oder Bruno Frank (1887–1945) kommen hinzu. Ferdinand von Bruckners (1891–1958) Stücke *Krankheit der Jugend* und *Verbrecher* erregen ebenso Skandale wie Stücke anderer moderner Autor*innen. Der Intendant des Regensburger Theaters, Hubert Rauße (1885–1947), ist mit seinen Plänen nicht weniger ambitioniert, doch fehlen ihm die finanziellen Mittel, die Pläne umzusetzen. Das ›Gewohnheitstheater‹ überwiegt, Raum für das experimentelle Theater ist nicht vorhanden.

1919 spielt man im privat geführten Intimen Theater in Nürnberg moderne Klassiker wie Ibsen, Strindberg, Schnitzler, Wedekind u. a., aber kaum expressionistisches Theater. Stücke von jüngeren Autoren werden erst ab der Spielzeit 1920/21 aufgeführt: Ernst Toller (1893–1939), Ernst Barlach (1870–1938), Hanns Johst (1890–1978; zu dieser Zeit noch im Dunstkreis des Expressionismus stehend), Georg Kaiser gehören dazu. Im Stadttheater Nürnberg wird unter der Intendanz von Willy Stuhlfeld (geb. 1879) Ernst Tollers Stücke *Masse Mensch* 1920 uraufgeführt.

Trotz einer Aufhebung der Zensur ist ein Verbot einer Aufführung aus ordnungspolitischen Gründen möglich. Die Auseinandersetzung

mit der Zensurbehörde verlagert sich in diesen Fällen lediglich auf eine andere Institution, die Polizei. Gleichwohl ist es möglich, kritische Stücke der Zeit auf die Bühne zu bringen. Stuhlfeld bringt in Nürnberg 1920 Tollers *Die Wandlung* zur Aufführung und 1922 Erich Mühsams (1878–1934) *Judas*. Brechts Stück *Trommeln in der Nacht* wird 1924 unter der Intendanz von Johannes Maurach (1883–1951) aufgeführt.¹³ Es ist die Zeit, in der sich proletarische Bühnen in direkter Konkurrenz zu städtischen Bühnen bilden und insbesondere um Arbeiter*innen als Zuschauer*innen werben.¹⁴

Die Theater müssen sich in den 1920er-Jahren stärker an den Publikumswünschen und dem Publikumsgeschmack ausrichten. In Würzburg fördert der Theaterdirektor Ludwig Spannuth-Bodenstedt (1880–1930) nach 1921 zunächst insbesondere die Oper, bis der Opern- und Operettenbetrieb aufgrund des Widerstands aus dem Publikum und der angespannten finanziellen Lage eingestellt werden muss. Der neu aufgesetzte Spielplan enthält vor allem Klassiker, ergänzt von modernen Autoren wie Kaiser, Wedekind oder Werfel. Eine Besonderheit bildet in Würzburg die Berücksichtigung von fränkischen Autoren wie Alfred Graf (1883–1960), Julius Maria Becker (1887–1949), Max Dauthendey (1867–1918) oder Leonhard Frank (1882–1961).¹⁵ Das Beispiel Würzburg zeigt, wie sehr nach der finanziellen Konsolidierung in der Zeit der Goldenen Zwanziger Jahre die Spielpläne der Bühnen moderner werden. Für Würzburg bekommt der ehemalige Intendant der Bayerischen Landesbühne, Heinrich K. Strohm (1895–1959), 1925 ausdrücklich den Auftrag, das Theater zu modernisieren.

¹³ Alexander Schmidt: *Kultur in Nürnberg 1918–1933. Die Weimarer Moderne in der Provinz*. Nürnberg 2005, S. 124.

¹⁴ Zur Neuen Bühne in München und ihrer Konkurrenz zum städtischen Theater vgl. die Schilderungen von Oskar Maria Graf: *Wunderbare Menschen. Heitere Chronik einer Arbeiterbühne nebst meinen drolligen und traurigen Erlebnissen dortselbst*. Stuttgart 1927.

¹⁵ Wolfgang Schulz: *Das Würzburger Theater*. In: *Geschichte der Stadt Würzburg*. Hg. von Ulrich Wagner. Band III/1: *Vom Übergang an Bayern bis zum 21. Jahrhundert*. Stuttgart 2007, S. 1007–1035, hier S. 1024.

*Die Bayerischen Staatstheater in der Weimarer Republik:
der ›Revolutionsintendant‹ Victor Schwanneke und das
Experiment ›Künstlerrat‹*

Während in vielen kleineren Städten und Gemeinden oft nur ein Theatersaal existiert, weist die bayerische Landeshauptstadt eine wesentlich breitere Theaterlandschaft auf: Auf staatlicher Seite zeigen die Bayerischen Staatstheater Schauspiel, Oper und Tanz. Zudem existieren zahlreiche privatwirtschaftlich organisierte Sprechbühnen, etwa die Münchner Kammerspiele in der Maxvorstadt, das Künstlertheater im Ausstellungspark, das Volkstheater sowie das Schauspielhaus auf der Maximilianstraße, das bis 1925 von Hermine Körner geführt und später mit den Kammerspielen fusioniert wird. Ferner bilden die zahlreichen Varieté- und Kabarettbühnen feste Anlaufpunkte im Unterhaltungs- und Kulturpanorama der Stadt.

Durch die räumliche Nähe zum bayerischen Regierungssitz kommen politische Themen bei den Münchner Bühnen oft besonders rasch an: Revolution, Inflation, Putschversuche, Wirtschaftskrise – die permanente Unruhe, von der die Weimarer Jahre geprägt sind, begleiten die Münchner Theatermacher*innen stark, besonders im ehemaligen Münchner Hoftheater, das damals aus dem Residenz- und dem Nationaltheater besteht. Die Hofbühne, die noch im November 1918 verstaatlicht wird,¹⁶ ist nicht nur im Ästhetischen ein Seismograph seiner Zeit, sondern auch und vor allem institutionell. Als Repräsentationsort der Monarchie wird sie nun umkodiert zu einer der Schlüsselinstitutionen des neuen Bayern: Kurt Eisner (1867–1919; USPD, Ministerpräsident 1918–1919) nutzt das Nationaltheater im November 1918 gleich mehrmals als Kulisse opulenter »Revolutionsfeiern« zur Selbstinszenierung seiner Regierung.¹⁷

Mit dem Verschwinden der Monarchie räumt auch der letzte Hoftheaterintendant, Clemens Freiherr von und zu Franckenstein (1875–1942), seinen Posten. An seiner Statt wird der Schauspieler Victor

¹⁶ Vgl. Herbert Rosendorfer: *Kurt Eisners erster Erlass galt dem Theater. Ein kleiner Beitrag zur Münchener Theatergeschichte*. In: *Literatur in Bayern* 29 (1992), S. 43–47.

¹⁷ Vgl. Kurt Eisner: *Ansprache anlässlich der Revolutionsfeier im Nationaltheater am 17. November 1918*. In: Ders.: *Die neue Zeit*. Band 2. München 1919, S. 30–35.

Schwanneke (1880–1931) von seinen Kolleg*innen mit 433 von 470 Stimmen zum neuen Leiter gewählt.¹⁸ Ein von der Belegschaft demokratisch gewählter Intendant – hier realisiert sich eine linke Utopie, die im Januar 1919 ihre Verrechtlichung in der neuen Satzung des Theaters findet. Diese sieht auch einen sogenannten ›Künstlerrat‹ vor, ein Gremium aus Angestellten des Theaters, das Einfluss auf die Geschicke des Hauses nehmen kann. Bei der Neubesetzung des Intendantenpostens hat der Künstlerrat ein Vorschlagsrecht gegenüber dem Ministerium und muss vom Ministerium bei der Auswahl der Bewerber gehört werden. Außerdem kann der Rat mit $\frac{3}{4}$ -Mehrheit die Kündigung von Ensemblemitgliedern blockieren und das Recht einfordern, von wichtigen Entscheidungsträgern des Theaters gehört zu werden.¹⁹

In der Münchner Presse begegnet man diesem Vorhaben von Beginn an skeptisch, dementsprechend engmaschig ist die Berichterstattung über die Entwicklung des Theaters unter Schwanneke. In der Tat kommt es bereits im Herbst 1919 zu Problemen mit dem Künstlerrat: Nach internen Streitigkeiten legt zunächst Schauspielregisseur Albert Steinrück (1872–1929) sein Amt nieder, in der Folge gerät auch das Verhältnis zwischen dem Künstlerrat und Schwanneke immer weiter in Schieflage, von einer »Götterdämmerung im Nationaltheater«²⁰ sprechen die *Münchner Neuesten Nachrichten* bereits im Oktober 1919. In den darauffolgenden Monaten nutzt Bayerns größte Tageszeitung die Streitigkeiten hinter den Kulissen dazu, in zahlreichen Artikeln einen Konflikt zwischen Tradition und Moderne im Ensemble heraufzubeschwören, zu dem zahlreiche Prominente im Kulturteil des Blattes Stellung nehmen.²¹

Zudem belasten die Beziehungen des Intendanten zu den Revolutionären der Räterepublik seine Glaubwürdigkeit schwer: Das Bestreben, ein Staatskino zur Querfinanzierung des Schauspiels im Marstallgebäude zu installieren, versucht er im April 1919 mit Erlaubnis der Rätere-

¹⁸ Vgl. hm: *Der neue Weg*. Zeitungsartikel unbekanntes Ursprungs. Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Generaldirektion der Bayer. Staatstheater, 890.

¹⁹ Vgl. *Satzung für das Nationaltheater in München*, S. 9–12. Bayerisches Hauptstaatsarchiv, MA 991.

²⁰ *Götterdämmerung im Nationaltheater?* In: *MNN*. 72. Jg. Nr. 418, 15.10.1919, S. 1.

²¹ Vgl. Thomas Mann: *Was dünkt euch um unser Bayerisches Staatstheater?* In: Ders.: *München leuchtete*. München 2008, S. 65–68.

gierung zu realisieren – eine »börsenjobbermäßige Degradierung des Nationaltheaters«,²² konstatiert der *Bayerische Kurier*. Sowohl dieser Ansichtsverlust wie auch die permanenten Beschwerden des Künstlerrats, die vor allem dessen stellvertretender Obmann, der ästhetisch eher konservative Schauspieler Friedrich Ulmer (1877–1952), in wachsendem Misstrauen vorträgt, machen plausibel, warum Schwannekes Intendantenvertrag seitens des Ministeriums nicht verlängert wird. Der für seine komischen Rollen gefeierte Schauspieler verlässt das Theater im März 1920. Zwei Jahre später muss er sich dann noch wegen Veruntreuungsvorwürfen in der Clara-Ziegler-Stiftung vor Gericht verantworten, wobei im Verfahren auch Verstrickungen mit dem Theater zur Sprache kommen.²³ Seine Intendanz fällt dadurch vor allem in rechten Kreisen retrospektiv endgültig in Ungnade, obwohl sie als Experiment einer sozialen Öffnung vielversprechend begonnen hat.

Trotz hausinterner Schwierigkeiten offeriert das Staatstheater unter Schwannekes Leitung ein anspruchsvolles Programm. Das beweist vor allem die Uraufführung von *Hannibal* im Dezember 1918. Das Drama Christian Dietrich Grabbes (1801–1836), inszeniert von Albert Steinrück und in vage andeutenden, reduzierten Bühnenbildern von Emil Pirchan (1884–1957) in Szene gesetzt, erzählt von der Opferbereitschaft für die eigene Stadt bis zur völligen Selbstauslöschung und aktualisiert sich vor dem Hintergrund des eben zu Ende gegangenen Ersten Weltkriegs. Wie in der Forschung bereits mehrfach herausgearbeitet wurde,²⁴ wird Hannibal in der Münchner Inszenierung zur allegorischen Figur für die deutsche Kriegsniederlage, die römischen Gegner lassen sich aufgrund ihrer harten Forderungen gegen Karthago als Sinnbild der Entente lesen. Hannibals intrigant agierende Landsleute wiederum figurieren als Projektionsfläche für die »Dolchstoßlegende«. Die Inszenierung wird in den Folgejahren zum häufig angeführten Maßstab künstlerischer Qualität.

²² *Ein Lichtspielhaus im Marstallgebäude*. In: BK. Nr. 128, 7.5.1919. Bayerisches Hauptstaatsarchiv, MK 41005.

²³ Vgl. *Schwanneke vor Gericht*. In: MNN. 75. Jg. Nr. 455, 13.11.1922, S. 4.

²⁴ Maria Porrmann: *Grabbe – Dichter für das Vaterland. Die Geschichtsdramen auf deutschen Bühnen im 19. und 20. Jahrhundert*. Lemgo 1982, S. 127–132; Yvonne Raffelsberger: *Das Theater-Repertoire der Nachkriegsjahre 1918/19 im Münchner Nationaltheater. Die Auswirkungen der Revolution auf den Sprechtheaterspielplan*. Magisterarbeit. Ludwig-Maximilians-Universität München 2000, S. 54–67.

Neben seiner Bemühung um eine neue Ästhetik etabliert Schwanneke mit der Einrichtung einer eigenen Stelle für »Propaganda«²⁵ zudem eine zeitgemäße Form der Öffentlichkeitsarbeit und setzt sich für die Öffnung des Theaters für alle ein: 1918 gründet sich mit der Volksbühne München ein linker Publikumsverein, der breiten Bevölkerungsschichten einen günstigen Theaterbesuch ermöglichen will. Als Reaktion hierauf wird 1919 mit der eher konservativen Theatergemeinde München eine zweite Besucherorganisation ins Leben gerufen. Beide Gruppen gewinnen rasch an Zulauf und werden auch politisch gefördert. Im Bayerischen Landtag beschließt man im Sommer 1919, das Prinzregententheater, das bis *dato* nur für die Festspiele im Sommer genutzt worden ist, als Sprechbühne für sog. Volksvorstellungen zu pachten.²⁶

Sanfte Modernisierung: die Ära Karl Zeiß

Die positiven wie negativen Früchte von Schwannekes Arbeit erntet in vielen Fällen sein Nachfolger Dr. Karl Zeiß (1871–1924). Zeiß gilt als erfahrener Theatermann, er wirkt zunächst am Dresdener Hoftheater, ehe er 1917 nach Frankfurt a. Main geht, um dort die Intendanz der Vereinigten Bühnen zu übernehmen. Als Experte für das Œuvre Friedrich Hebbels (1813–1863) ist er klassischen Stoffen ebenso zugetan wie neuer Dramatik: Er bringt während seiner Frankfurter Intendanz zahlreiche expressionistische Stücke junger Autoren zur Aufführung, weswegen in der Forschung vor allem seine Frankfurter Zeit viel beachtet worden ist.²⁷ Ähnliche Impulse erhofft man sich offenbar für München, wo zeitgenössische Dramatik eher in den Münchner Kammerspielen,

²⁵ Vgl. Victor Schwanneke: *Richtlinien für den Ausbau der Werbeabteilung der Nationaltheater*. Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Generalintendanz der Bayer. Staatstheater (Personalakten), 393.

²⁶ Vgl. *Verhandlungen des Bayerischen Landtags. Ordentliche und außerordentliche Tagung 1919. Stenographische Berichte Nr. 1 bis 27*. I. Band. München 1919, S. 110–120.

²⁷ Vgl. zu seiner Frankfurter Intendanz Karl Peter Ederer: *Karl Zeiss (1871–1924). Sein Leben und künstlerisches Werk. Theaterwissenschaftlicher Beitrag zur Dresdner, Frankfurter und Münchner Theatergeschichte*. Diss. München 1953, S. 80–88; Michael Slamka: *Der Ernst der Stunde. Die Vereinigten Stadttheater in Frankfurt am Main 1914–1918*. Berlin 2014.

einer 1911 gegründeten Privatbühne im Stadtteil Maxvorstadt, als im pompösen Residenztheater zu sehen ist.

Tatsächlich realisiert sich unter Zeiß eine dringend notwendige Teilrenovierung des Theaters, die vor allem der Erhöhung der Arbeitssicherheit dient. Anders als in Frankfurt schlägt er in München künstlerisch den Weg der sanften Modernisierung ein: Zwar setzt er zeitgenössische Autoren wie Carl Sternheim (1878–1942) und Hugo von Hofmannsthal (1874–1929) auf den Spielplan, doch die Aufführungen neuerer Dramatik nehmen in Relation zum Gesamtspielplan eher geringen Raum ein.²⁸ Aufsehen erregende Regieexperimente, wie sie in Berlin zu dieser Zeit Usus sind, sucht man auf den Bühnen der Staatstheater vergebens.

Zur Vorsicht bei der Gestaltung des Programms mag Zeiß womöglich die Publikumsstruktur der Staatstheater veranlasst haben: Im einstigen Tempel der bayerischen Monarchie trifft nun das alte Stammpublikum auf neue, wenig seherfahrene Theatergänger*innen. Zum Anstoß für Kontroversen im Saal wird deshalb nicht nur das Bühnengeschehen, sondern auch das Verhalten von Zuschauer*innen während der Vorstellung, das zunehmend auch die Münchner Zeitungen beschäftigt. Ein humorvoll gemeinter Benimmratgeber des Intendanten, abgedruckt in der *Theaterzeitung der Staatlichen Bühnen München*, zeugt davon, dass mit dem Übergang von Monarchie zu Demokratie um einen angemessenen Habitus des Münchner Publikums gerungen wird: »Störe deinen Nachbarn nicht während des Spiels durch Papiergeknatter, Rascheln, Tuscheln und halblaute Kommentare zum Theaterzettel. Der Nachbar könnte dich auf ästhetischen Schadenersatz verklagen«, ²⁹ heißt es darin etwa. Darüber hinaus fungieren die Zuschauer*innen als Gradmesser der Tagespolitik: Auch vermeintlich »unpolitische« Stücke provozieren Unruhe im Zuschauerraum, wenn sie sich vor dem Hintergrund aktueller Geschehnisse »zufällig« aktualisieren.

Gewagt wirkt in der Ära Zeiß vor allem die Uraufführung von Bertolt Brechts *Im Dickicht* im Mai 1923, inszeniert von Erich Engel (1891–1966), ausgestattet von Brechts engem Freund, dem Bühnen-

²⁸ Vgl. Heinrich Kneuer: *Die bayerischen Staatstheater im Zeitraum 1921 bis 1930*. In: *Zeitschrift des Bayerischen Statistischen Landesamts* 64 (1932). Nr. 2 + 3, S. 168–206.

²⁹ Karl Zeiß: *Vademekum für den Theaterbesucher*. In: *TZSBM*. 2. Jg. Nr. 68, Mai 1921, S. 7.

bildner Caspar Neher (1897–1962). Rund ein Jahr zuvor hat Brechts *Trommeln in der Nacht* eine grandiose, viel gelobte Premiere in den Münchner Kammerspielen gefeiert. Doch während das Heimkehrer-drama in der Inszenierung von Otto Falckenberg (1873–1947) an den Kammerspielen zahlreiche Anknüpfungspunkte beim Publikum findet, löst *Im Dickicht*, die Fabel über den sinnlosen Kampf zweier Männer im Gewirr der Großstadt, am Residenztheater viel Unmut im Zuschauerraum aus. Die lose Szenenfolge, die mannigfachen literarischen Referenzen und die lange Dauer der Aufführung tragen nicht zum Verständnis bei. Im Publikum wird bei der Uraufführung gepfiffen, gezischt, geschrien und getrampelt.³⁰ Die Münchner Presse verreißt das Stück – zum Teil mit hetzerischen Kommentaren. Besonders der *Völkische Beobachter* normalisiert in der Theaterberichterstattung des Jahres 1923 eine neue antisemitische Rhetorik, die in der Premierenkritik zu *Im Dickicht* einen ersten Höhepunkt findet.³¹ Bei einer späteren Vorstellung kommt es zu geplanten Saalstörungen durch NS-Anhänger,³² nach nur sechs Aufführungen wird die Inszenierung abgesetzt.

Entscheidend für Zeiß' Wirken in München ist aber nicht nur die Arbeit vor, sondern auch hinter der Bühne: Nachdem es unter Schwannekes Intendanz zu internen Streitigkeiten gekommen ist, die die Münchner Presse durch eine Debatte über die Teilung des Ensembles in ›Moderne‹ und ›Meininiger‹ noch befeuert, versucht Zeiß von Beginn an das Ensemble zu befrieden und die zerstrittenen Lager durch geschickte Besetzungen einander anzunähern. Eine weitreichende Mitbestimmung, wie sie unter Schwanneke der Fall war, lehnt er aber von vornherein ab.³³ *De facto* obsolet wird der Künstlerrat dann durch das Betriebsrätegesetz von 1920.³⁴

³⁰ Vgl. Hans Otto Münsterer: *Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917–1922*. Zürich 1963, S. 183f.

³¹ Vgl. Josef Stolzing: *Im Dickicht*. In: VB. 37. Jg. Nr. 90, 12.5.1923, S. 3.

³² Vgl. *Störung einer Vorstellung im Residenztheater*. In: MNN. 76. Jg. Nr. 135, 20.5.1923, S. 3.

³³ Vgl. Karl Zeiß: *An die Mitglieder des National-Theaters*. In: TZSBM. 1. Jg. Nr. 31, Sept. 1920, S. 1.

³⁴ Vgl. Otto Warneyer: *Betriebsrätegesetz vom 4. Februar 1920*. Berlin/Leipzig 1931.

*Sparzwänge und versuchte Einflussnahme von rechts:
die Intendanz von Clemens Freiherr von und zu Franckenstein*

1924 stirbt Karl Zeiß überraschend an den Folgen eines Schlaganfalls. Nachfolger wird einer seiner Amtsvorgänger: Das Kultusministerium setzt den im Ruhestand befindlichen letzten Hoftheaterintendanten Clemens Freiherr von und zu Franckenstein wieder ein. Unter Franckenstein verliert das Sprechtheater in der zweiten Hälfte der Weimarer Republik an Geltung: Zwar gibt man auch weiterhin Texte von Gegenwartsautoren wie Ferenc Molnár (1878–1952) und Walter Hasenclever (1890–1940), doch als Komponist und Dirigent gilt Franckensteins Hauptaugenmerk der Oper.

Das liegt auch an der konsequenten Ablehnung zeitgenössischer Regiestile durch Presse und Publikum: Um Zeiß' Linie fortzuschreiben, beruft das Kultusministerium zunächst Eugen Keller (1880–1948) aus Darmstadt zum Schauspielregisseur, er gilt als wichtige Stimme des Expressionismus.³⁵ Bereits seine erste Inszenierung, die deutschsprachige Erstaufführung des *Titus Andronicus*, führt in der Presse zu heftiger Kritik. Das blutige, literarisch noch etwas ›holprig‹ anmutende Frühwerk Shakespeares inszeniert Keller in abstrakt wirkenden Kulissen von Walter von Wecus (1893–1977) – einen »umgestürzte[n] Kistenkeller«³⁶ meint Kritiker Ernst von Bassermann-Jordan im Bühnenbild des zweiten Akts zu erkennen – und lässt die Schauspieler*innen in überspitzt-angespannter Spielweise gleich Marionetten agieren. Diese Ästhetik zieht eine mediale Debatte über seine Eignung als Regisseur nach sich, die konservative Kritik unterstellt ihm Provinztheater-Qualitäten wie Größenwahn gleichermaßen. Intendant Franckenstein reagiert, indem er Keller nach nur wenigen Wochen im Amt die Kündigung ausspricht. Keller wird 1925 durch den wesentlich gemäßigteren Alfons Pape (geb. 1885) ersetzt. Pape wiederum kann mit seinem Regiestil nur wenig eigene Impulse setzen und wird besonders für seine

³⁵ Vgl. Edmund Stadler: *Ein Leben im Dienste des Theaters. Eugen Keller 1880–1948*. In: Eugen Keller: *Theater als Berufung und Verpflichtung*. Hg. von Maria Keller-Andor/E. St. Bern 1962, S. 43–80.

³⁶ Ernst von Bassermann-Jordan: *Prinzregententheater*. In: *BK*. Nr. 287, 17.10.1924. Münchner Stadtarchiv, ZA-17043.

Klassikerinszenierungen in der Presse scharf kritisiert.³⁷ Er verlässt das Haus 1932 aufgrund persönlicher Skandale, die in vielen ihrer Details auffallend an heutige Debatten um #meToo erinnern.³⁸

Der Bedeutungsverlust des Schauspiels zeigt sich 1932 auch auf politischer Ebene: Als Folge der Weltwirtschaftskrise entscheidet man sich im Bayerischen Landtag trotz Protesten der Bevölkerung zur Schließung des Prinzregententheaters – eine »Riesenschweineerei«³⁹ nennt Clemens von Franckenstein das in einem Brief an einen Jugendfreund. Während die Schauspielsparte vom Sparzwang stark in Mitleidenschaft gezogen wird, ist die Oper weniger hart betroffen. Das mag daran liegen, dass die Oper auch außerhalb Münchens eines der Aushängeschilder der Stadt und von Bedeutung für den Tourismus ist – gerade die im Sommer stattfindenden Festspiele bieten in den Jahren der Weimarer Republik Gelegenheit zur Manifestation nationaler Größe auf dem Gebiet der Kunst. Franckensteins Team stellt für das Musiktheater einen international konkurrenzfähigen Spielplan zusammen und zeigt neben einem umfangreichen Repertoire älterer Werke auch Opern von zeitgenössischen Komponisten wie Paul Hindemith (1895–1963), Ermanno Wolf-Ferrari (1876–1948), Wolfgang Korngold (1897–1957) oder Ernst Krenek (1900–1991).⁴⁰

Franckenstein, der Anfang des 20. Jahrhunderts als Dirigent in den USA und in London gearbeitet hat und über seinen Bruder, den Diplomaten Georg Freiherr von und zu Franckenstein (1878–1953) zahlreiche ausländische Kontakte knüpft, verkörpert durch seine eigene Biografie⁴¹ eine Art gelebtes Weltbürgertum. Dennoch kann auch er sein Theater nicht vor einem zunehmend Einzug haltenden nationalistischen Geist schützen. In der öffentlichen Diskussion wird Ende

³⁷ Tim Klein: *Schauspieldirektor und Theaterkritiker. Ein Briefwechsel zwischen Alfons Pape und Dr. Tim Klein*. In: MNN. 80. Jg. Nr. 302, 6.11.1927, S. 5.

³⁸ Da sich in der Aufarbeitung ein äußerst ambivalentes Bild ergeben hat, dessen Verkürzung auf eine Seite sich verbietet, sei für eine ausführliche Darstellung verwiesen auf Heberling 2023, S. 390–411.

³⁹ Clemens von Franckenstein an Leopold von Andrian, 17.3.1932. Deutsches Literaturarchiv Marbach, HS. 1978.0002.00942.

⁴⁰ Vgl. Jürgen Schläder/Rasmus Cromme/Dominik Frank u. a.: *Wie man wird, was man ist. Die Bayerische Staatsoper vor und nach 1945*. Leipzig 2017, S. 107.

⁴¹ Vgl. Andrew D. McCredie: *Clemens von Franckenstein*. Tutzing 1992.

der 1920er-Jahre bemängelt, dass Dramen und Musiktheaterstücke aus dem Ausland zu viel Raum im Spielplan einnehmen. Besonders im Ensemble der Oper wird zudem die hohe Zahl an ausländischen Mitarbeiter*innen moniert, weswegen das Kultusministerium 1932 beschließt, dass deutsche Sänger*innen bei der Einstellung künftig bevorzugt werden müssten.⁴²

Außerdem wächst der Druck durch die Publikumsvereine: Mit der neugegründeten »Kampfbundbühne« starten die Nationalsozialist*innen zunächst vergebens den Versuch, eine eigene Besucherorganisation zu etablieren, darüber hinaus ist die Theatergemeinde München, Abnehmerin zahlreicher vergünstigter Tickets, inzwischen stark nach rechts gerückt, wie Daniela Maier herausgearbeitet hat.⁴³ Immer wieder schlägt der Verein der Intendanz Dramen nationalistischer Gesinnung vor oder verweigert bewusst den Kauf von Karten für Stücke, die dem Verein als zu avantgardistisch oder politisch als zu links erscheinen, und versucht so, seinen Einfluss auszuweiten. Tatsächlich stehen auf dem Spielplan der Staatstheater bereits während der Weimarer Republik mehrere Arbeiten von Künstlern, die der NS-Bewegung angehören oder von ihr nach 1933 profitieren sollen: Im Schauspiel zeigt man das Drama *Friedrich Friesen*, geschrieben von Josef Stolzinger-Czerny (1869–1942), einem Redakteur des *Völkischen Beobachter*. In der Oper feiern Werke von Georg Vollrath (1876–1945), Julius Weismann (1879–1950), Robert Heger (1886–1978) und Paul Graener (1872–1944) Premiere. Vor diesem Hintergrund bestätigt sich der Eindruck, »dass schon vor der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten auf der Bühne des Nationaltheaters die politischen Weichen auf Konformismus mit den Nationalradikalen gestellt waren«.⁴⁴

Nach der sogenannten »Machtergreifung« ernennt das Kultusministerium dann 1933 den Schauspieler Hans Schlenck (1901–1944), einen überzeugten Anhänger des Nationalsozialismus, zum »Sachwalter für die nationalen Aufgaben«, der über die Umsetzung der NS-Ideologie

⁴² Vgl. Staatsminister Goldenberger an die Generaldirektion der Bayerischen Staatstheater, 13.2.1932. Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Intendanz Bayer. Staatsschauspiel (Personalakten), 202.

⁴³ Vgl. Daniela Maier: *Theatergemeinde München (bis 1933)*. In: *Historisches Lexikon Bayerns*; [https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Theatergemeinde_München_\(bis_1933\)](https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Theatergemeinde_München_(bis_1933)) (letzter Zugriff: 15.9.2023).

⁴⁴ Schläder/Cromme/Frank u. a. 2017, S. 109.

im Theater wachen soll.⁴⁵ Der seit 1932 am Haus beschäftigte Schauspielereichektor Richard Weichert (1880–1961) wird suspendiert, ihm folgen in Doppelspitze Hans Schlenck und Friedrich Forster-Burggraf (1895–1958) nach, der auch als Autor von Propagandastücken für den Nationalsozialismus tätig ist. Clemens Freiherr von und zu Franckenstein muss seinen Intendantenposten 1934 schließlich ein zweites Mal aufgrund der veränderten politischen Situation verlassen, sein Nachfolger wird Oskar Walleck.

Die Münchner Kammerspiele: Privatbühne mit gewagtem Spielplan

Anders als am Staatstheater ist die Zeit der Weimarer Republik an den Münchner Kammerspielen von der personellen Kontinuität ihres Leiters geprägt: Der Regisseur und Autor Otto Falckenberg übernimmt zur Spielzeit 1917/1918 die Führung des Hauses und hat diese bis zur kriegsbedingten Schließung 1944 inne.⁴⁶ Während sich am Staatstheater die politischen Ereignisse der Weimarer Jahre primär in den Debatten um das Personal und in der Organisationsstruktur der Institution niederschlagen, holen die Kammerspiele das Zeitgeschehen über die Aufführung gewagter Gegenwartsdramatik aktiv auf die Bühne.

Bereits vor dem Ende des Kaiserreichs steht das Privattheater, das anfangs in der Maxvorstadt, ab 1926 im von Max Littmann (1862–1931) erbauten Schauspielhaus auf der Maximilianstraße seinen Sitz hat, für moderne und junge Literatur. Mit der Aufhebung der Zensur 1919 setzt sich diese Linie fort und provoziert besonders in der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre eine ganze Reihe an Skandalen: Im *Nachtstudio* zeigen die Kammerspiele politische Zeitstücke wie *Verbrecher* von Ferdinand Bruckner (1891–1951), *Die Ehe* von Alfred Döblin

⁴⁵ Vgl. *Dienstanweisung für den Sachwalter für die nationalen Aufgaben der Bayerischen Staatstheater*. Bayerisches Hauptstaatsarchiv, MK 50192.

⁴⁶ Die Jahre unter Falckenberg sind detailliert, wenngleich mit Blick auf eine Auseinandersetzung mit der NS-Zeit lückenhaft dargestellt in Wolfgang Petzet: *Theater. Die Münchner Kammerspiele. 1911–1972*. München 1973. Falckenberg als Regisseur beschreibt Birgit Pargner. Vgl. Birgit Pargner: *Otto Falckenberg. Regiepoet der Münchner Kammerspiele*. München 2005. Vgl. auch den Beitrag von Birgit Pargner in diesem Band.

(1878–1957) oder das Abtreibungsdrama *Cyankali* von Friedrich Wolf (1888–1953), die teilweise von den Behörden abgesetzt werden. Im Stadtrat drängt die Fraktion der NSDAP zudem auf ein verstärktes Verbot »kritischer« Stücke vonseiten der Politik und koppelt hieran auch Etat-Debatten um die Bezuschussung des Theaters.⁴⁷

Markenzeichen des Hauses ist neben dem modernen Spielplan auch das exzellente Ensemble, zu dem Stars wie Kurt Horwitz (1897–1974) und Therese Giehse (1898–1975), Sybille Binder (1895–1962) und Heinz Rühmann (1902–1994) gehören. Doch trotz des hohen künstlerischen Renommees, das die Bühne im In- und Ausland genießt, ist die Historie der Kammerspiele immer wieder von Finanzierungsschwierigkeiten begleitet, die erst mit der endgültigen Übernahme des Theaters in die kommunale Hand Anfang 1939 ein Ende finden.⁴⁸

Aber zu diesem Zeitpunkt hat sich das Gesicht der Kammerspiele – nun im Untertitel »Bühnen der Hauptstadt der Bewegung« – bereits radikal verändert: Viele der Künstler*innen, die in den Weimarer Jahren den vielbeschworenen Geist des Hauses geprägt haben, sind mit der »Machtergreifung« 1933 ins Ausland geflohen, andere werden verfolgt und ermordet. Ihre Geschichten werden seit einigen Jahren vermehrt aufgearbeitet.⁴⁹ Es wäre dennoch falsch, die Bedrohung des Hauses durch die Nationalsozialist*innen erst ab 1933 zu verorten: Wie früh die experimentelle Bühne bereits im Fokus der Rechten steht, zeigt der Skandal um das Drama *Schloss Wetterstein* des Münchner Agent Provocateur Frank Wedekind (1864–1918), das im Dezember 1919 in München Premiere feiert.

⁴⁷ Vgl. Michael Hermann: *Kommunale Kulturpolitik in München von 1919 bis 1935*. München 2003, S. 195f.

⁴⁸ Die Kommunalisierung des Theaters im Zeichen des Nationalsozialismus beschreibt Friedrike Euler. Vgl. Friederike Euler: *Theater zwischen Anpassung und Widerstand. Die Münchner Kammerspiele im Dritten Reich*. In: *Bayern in der NS-Zeit*. Hg. von Martin Broszat/Elke Fröhlich. 2. Band: *Herrschaft und Gesellschaft im Konflikt*. Teil A. München/Wien 1979, S. 91–174.

⁴⁹ Vgl. Janne Weinzierl/Klaus Weinzierl: *MK: Schicksale*; <https://schicksale.muenchner-kammerspiele.de> (letzter Zugriff: 15.9.2023).

Theaterskandale

Die Theaterhistoriografie berichtet immer wieder über Skandale im Theater. In der Häufigkeit und Intensität, mit der in der Weimarer Republik, insbesondere auch in Bayern, Skandale im Theater ausgebrochen sind, sind diese als Phänomen in der Theatergeschichte bisher beispiellos. Gerade in der Umbruchszeit der Weimarer Republik verdeutlichen sich an Theaterskandalen nicht nur ästhetische, sondern auch gesellschaftliche und politische Konfliktlinien, wie die nachfolgenden drei Theaterskandale exemplarisch zeigen.

Eine entscheidende historische Voraussetzung für die zunehmende Anzahl an Theaterskandalen kann in der Aufhebung der Theaterzensur am 11. August 1919 durch die Weimarer Reichsverfassung gesehen werden. Die neue Verfassung garantiert die Freiheit der Kunst (Art. 142) und legt fest: »Eine Zensur findet nicht statt.« (Art. 118 Abs. 2) Entgegen dieser gesetzlichen Festlegung finden sich in Zeitungsartikeln, die sich mit Theaterskandalen auseinandersetzen, immer wieder Hinweise darauf, wonach eine inoffizielle Zensur oder Kontrolle weiterhin besteht, da »Skandal«-Aufführungen nach wiederholten Störungen und Gewaltausbrüchen durch die Polizei verboten wurden. Es wird gar von mehreren Seiten argumentiert, dass statt einer Zensurbehörde nun das Publikum die Funktion des Zensors übernehme.⁵⁰ Die *Bayerische Staatszeitung* meint etwa, dass die Zensur »in die Hände des Publikums selbst« gelegt worden sei.⁵¹ Wie die Zuschauer mitunter auf zensurfreie Theateraufführungen reagiert haben und inwiefern dabei von einer »Zensur« gesprochen werden kann, soll am ersten Münchner Theaterskandal der Weimarer Republik, den Aufführungen von Frank Wedekinds *Schloss Wetterstein*, exemplarisch dargestellt werden.

⁵⁰ MNN, 16.12.1919; *Münchner Kammerspiele*: Schloß Wetterstein. In: *Augsburger Postzeitung*. Nr. 556, 11.12.1919.

⁵¹ *Neue Kundgebungen gegen Schloß Wetterstein*. In: *Bayerische Staatszeitung*. Nr. 316, 24.12.1919.

Der Theaterskandal um Schloss Wetterstein (Münchner Kammerspiele, 1919): Vorgänge, Auslöser und Konsequenzen

Die Aufführung von *Schloss Wetterstein* am 6. Dezember 1919 ist zugleich die erste öffentliche Inszenierung des Stückes, das bereits 1911 veröffentlicht worden ist. Bis dahin gibt es ausschließlich »geschlossene« Aufführungen, da öffentliche Darbietungen des Stücks von der Zensur verboten worden sind. Vor dem Hintergrund der Aufführungsgeschichte eignet sich somit der Skandalfall zu *Schloss Wetterstein* besonders, um die neue Situation im zensurfreien Theater der Weimarer Republik zu beleuchten.

Frank Wedekinds Stücke polarisieren. In der Mutter-Tochter-Tragödie *Schloss Wetterstein* geht es um Ehe, Sexualität, Betrug, Begehren, psychische Abhängigkeit und Schuld. Die Inhalte des Stückes werden von einem Großteil der Theaterkritiker und Zuschauer*innen als »unsittlich« empfunden. Der Theaterzensurbeirat, der der Münchner Polizeidirektion von 1908 bis 1918 in schwierigen Zensurfällen beratend zur Seite steht und der viele von Wedekinds Werken begutachtet hat, lehnt das Stück überwiegend ab.⁵² Vorrangig richtet sich die Ablehnung also gegen die Unsittlichkeit des Theatertextes und gegen seinen Autor Frank Wedekind, wohingegen die Inszenierung (Regie: Erwin Kalses; 1883–1958) als angemessen bis bemüht bewertet wird. Ein Teil des Publikums hingegen ist von der literarischen Qualität dieses Stückes überzeugt. Im Dezember 1919 finden erstmals öffentlich acht Vorstellungen statt. Nach wiederholten Tumulten in den Aufführungen am 6., 14., 15. und 22. Dezember wird *Schloss Wetterstein* am 23. Dezember 1919 per Verfügung des Polizeipräsidenten für München Stadt und Land, Ernst Pöhner (1870–1925; Münchner Polizeipräsident 1919–1921), abgesetzt. Grund hierfür sind laut Polizeipräsident die vorangegangenen Ereignisse, die »die öffentliche Ruhe und Sicherheit bei den weiteren Aufführungen des Stückes« gefährden würden.⁵³

Zur Premiere erhält die Direktion der Münchner Kammerspiele die Mitteilung, dass eine Demonstration während der Aufführung geplant

⁵² Michael Meyer: *Theaterzensur in München*. München 1982.

⁵³ Vgl. *Der Fall Schloss Wetterstein. Erklärung der Münchner Kammerspiele*. München 1920. Darin findet sich unter anderem eine ausführliche Schilderung der Tumulte bei den einzelnen Aufführungen sowie ein Gespräch der Münchner Kammerspiele mit dem Polizeipräsidenten Pöhner.

sei. Bis zum dritten Akt verläuft die Vorstellung ruhig. Dann kommt es zu Tumulten im Zuschauerraum und die Vorstellung muss für einige Minuten unterbrochen werden. Während die Störungen andauern, reagieren die Unterstützer*innen der Aufführung mit lautstarkem Applaus auf die Proteste, sodass sie gegen den Lärm der Störenden die Oberhand gewinnen und die weitere Vorstellung störungsfrei verläuft.

Die vier Aufführungen zwischen dem 7. und dem 13. Dezember 1919 gehen bei ausverkauftem Haus ohne Zwischenfälle über die Bühne. Am 14. Dezember 1919 erreicht die Direktion abermals bereits vor der Aufführung die Nachricht über eine geplante Demonstration. Sie alarmiert daraufhin die Polizei, die jedoch erst erscheint, als die Tumulte schon im Gange sind. Dieses Mal beginnen die Störungen im zweiten Akt. Ein Weiterspielen ist nicht mehr möglich, der Spielleiter sowie ein anwesender Polizeikommissar versuchen, die Situation zu beruhigen, werden allerdings von aufgebrachten Zuschauer*innen mit Gegenständen beworfen. Der Polizeikommissar veranlasst, den Eisernen Vorhang zu senken und das Saallicht anzuschalten. Da der Polizist keine Möglichkeit sieht, dem Tumult Einhalt zu gebieten, beendet er eigenmächtig die Vorstellung. Nach diesem Abend beschließt die Polizeidirektion in Absprache mit den Münchner Kammerspielen, eine schriftliche Bekanntmachung zur Vorbeugung von Ruhestörungen im Theaterfoyer anzubringen. Zudem wird die Anzahl der Polizisten im Theatersaal erhöht und eine Truppe Schutzleute, die »Hauspolizei«, vom Theater angeheuert.

Am Folgetag verursacht ein Vizefeldwebel des Münchner Schützenregiments zwei Detonationen im Theatersaal während der ersten Szene von *Schloss Wetterstein*, die Panik im Publikum auslösen. Nach eigenen Aussagen habe er damit die Fortsetzung der Aufführung verhindern wollen. Die Polizei nimmt die Personalien des Feldwebels auf und lässt ihn anschließend gehen. Die Vorstellung endet ohne neuerliche Unterbrechungen.

Eine weitere geplante Vorstellung von *Schloss Wetterstein* wird auf Geheiß der Theaterdirektion kurz zuvor abgesagt, weil scheinbar Pioniere der Reichswehr geplant haben, die Vorstellung zu sprengen, die Bühne zu stürmen und zu randalieren. Die Direktion begründet ihren Entschluss damit, dass Publikum und Bühnenangehörige nicht gefährdet werden sollen.

Für die Aufführung am 22. Dezember wird das Polizeiaufgebot noch-

mals verstärkt. Als weitere Maßnahme gegen die Ausschreitungen wird nur noch je eine Eintrittskarte pro Person verkauft. Zusätzlich muss mit dem Billett von jedem Besucher eine Einverständniserklärung der Sondervorschriften unterschrieben werden. Dennoch setzt im zweiten Akt eine Störung durch einige wenige Zuschauer*innen ein. Die Hauspolizei verweist die Beteiligten aus dem Theater. Anschließend verläuft die Vorstellung ohne Unterbrechungen, doch auf der Straße vor dem Theater halten die Störer*innen drohende und verhetzende Reden, die erst durch ein größeres Aufgebot der Polizei unterbunden werden können.

Die Schilderungen verdeutlichen, dass die erste zensurfreie Aufführung eines provokanten Stückes von Frank Wedekind im besonderen Maße die Öffentlichkeit aufruft: Zeitungen verfassen deutlich mehr Artikel zu den Geschehnissen als bei anderen Repertoire-Aufführungen, die Reaktionen des Publikums werden dokumentiert und unterschiedliche Besuchergruppen sichtbar. So tun sich bei einigen Aufführungen insbesondere junge Frauen aus der Masse des Publikums hervor und zeigen durch auffallend lauten Applaus ihr Interesse an dem Stück.⁵⁴ Es ist festzustellen, dass Personen aus dem militärischen und nationalistischen Umfeld Störungen zum Teil nachweislich verursachen oder ihnen diese durch andere Beobachter des Skandals zugeschrieben werden.⁵⁵ Die Kammerspiele sind sich sicher: »Sie [die Tumulte] sind planmäßig und mit dem Entschluß, nötigenfalls Gewalt zu brauchen, von einigen wenigen inszeniert worden, die sich das Wedekindsche Werk zum Symbol und Prügelknaben ausersehen haben, um das Beispiel einer allgemeinen Gesinnung zu statuieren.«⁵⁶ Die Ablehnung von *Schloss Wetterstein* gründet sich also weniger auf eine ästhetische und moralische Bewertung, obwohl letztere als Anlass zur Empörung fungiert, sondern auf ideologische Motive. Anders als zur Zeit der Zensur ist der Grund für ein Verbot des Stückes nicht, wie von Wedekinds anderen Werken bekannt (eine Ausnahme bildet Wedekinds Beitrag im *Simplicissimus*, der als Majestätsbeleidigung galt), der Verstoß

⁵⁴ Vgl. *Bayerischer Kurier*, 8.12.1919; *Münchner Zeitung*, 8.12.1919. StAM, Pol. Dir., 4593, *Schloß Wetterstein*.

⁵⁵ Nachweis findet sich bei: Bericht von Schutzmann Gerum an die Polizeidirektion München, Betreff »Fink, Otto, led. Vizefeldwebel [...]«. München«, 18.12.1919. StAM, Pol. Dir., 4593, *Schloß Wetterstein*.

⁵⁶ Vgl. *Erklärung der Kammerspiele*, 1920.

gegen die Sittlichkeit, sondern die Störungen durch die politisch anders gesinnten Zuschauer*innen im Theatersaal. Neben den unterschiedlichen Momenten des Anstoßes fällt außerdem eine zeitliche Veränderung auf. Hatte die Zensur Stücke präventiv geprüft, verschiebt sich der Zeitpunkt der Begutachtung nun auf nach der Vorstellung. Der Gegenstand der Kontrolle ist somit nicht mehr nur das Stück selbst, auch das Ereignis der Aufführung, die Darbietung auf der Bühne und das Verhalten der Besucher*innen sind miteingeschlossen. Die Publikumsreaktionen bewegen sich zwischen fachlich fundierter Aufführungskritik, persönlicher Meinung einzelner Zuschauer*innen und hitziger Empörung von einigen Skandalisierern. Sie lassen sich damit nicht auf das Schlagwort der Zensur herunterbrechen. Dass sich die zum Verbot führenden gewaltsamen Störungen einiger Weniger im Fall von *Schloss Wetterstein* am Ende durchsetzen, ist für das Theater und für die junge Demokratie der Weimarer Republik ein Dilemma, das sich in den Folgejahren mehrfach wiederholen wird.

Skandale bei Kurt Eisner (1920) in Passau und Masse Mensch (1920) in Nürnberg

Neben zahlreichen Skandalen in München kommt es auch in anderen bayerischen Städten wie Passau, Nürnberg oder Würzburg zu bemerkenswerten Tumulten. Skandale, wie zu der Aufführung des Stückes *Kurt Eisner* von Marie Hoffmann-Cortes im Stadttheater Passau am 2. März 1920 oder zu Ernst Tollers *Masse Mensch* am Stadttheater Nürnberg im Winter desselben Jahres, zeigen wie unter einem Brennglas politische und gesellschaftliche Konflikte zu Beginn der 1920er-Jahre.

Marie Hoffmann-Cortes monarchiekritisches Stück *Kurt Eisner* ist dem ersten bayerischen Ministerpräsidenten gewidmet. Entstanden ist es als Reaktion auf das erfolgreiche Gastspiel *Ludwig II – ein bayerisches Königsdrama in vier Aufzügen*, das in mehreren bayerischen Städten vor ausverkauften Rängen gespielt wird. Bei der einzigen Aufführung von *Kurt Eisner* in Passau geraten Eisner-Anhänger*innen und Monarchist*innen aneinander. Es kommt zu Raufereien, Knallfrösche und Gasbomben werden gezündet und sogar Schusswaffen abgefeuert. Der Leiter des Münchner Künstler-Ensembles berichtet, dass der Skan-

dal in Passau von Reichwehrsoldaten und Studierenden organisiert worden sei. Die vor dem Theater fortgesetzten Schlägereien gipfeln in der Verhaftung und Misshandlung eines Gewerkschaftssekretärs und eines unbeteiligten Arbeiters durch Reichwehrsoldaten. Als Reaktion auf die öffentliche Empörungswelle zum Passauer Theaterskandal verurteilen ältere Reichwehrsoldaten das Vorgehen ihrer Kameraden und fordern deren Ausschluss aus der Reichswehr. Aufmerksamkeit erregt der Skandal nicht nur am Theater und bei der zeitungslisenden Öffentlichkeit, auch Justiz und Politik beschäftigen sich mit den Vorgängen. Am Passauer Volksgericht wird gegen die verantwortlichen Reichwehrsoldaten, Leutnant Brand und Deckkoffizier Groddek, ein Verfahren wegen Landfriedensbruch und Körperverletzung abgehalten, das mit dem Urteil einer sechsmonatigen Haftstrafe für Leutnant Brand endet. Dass das Verfahren von einem sogenannten bayerischen Volksgericht, einer bayerischen Ausnahmeerscheinung im Strafprozessrecht gegenüber dem eigentlich hierfür zuständigen Reichsgericht, abgehalten worden ist, deutet auf eine milde Verurteilung der Angeklagten hin.⁵⁷

Im Skandal um die Aufführungen von Ernst Tollers *Masse Mensch* hallt die Revolution von 1918/19 spürbar nach. Um revolutionäres Gedankengut zu unterbinden, provozieren die Skandalierer ein Verbot der Aufführungen. Die erste Aufführung des Stückes *Masse Mensch*, das der zu diesem Zeitpunkt noch inhaftierte Toller während seiner Festungshaft (1919–1924) verfasst hat, findet am 17. November 1920 im Rahmen einer geschossenen Veranstaltung für Gewerkschaftsmitglieder im Nürnberger Stadttheater statt. Das »den Proletariern« gewidmete Stück verarbeitet Tollers Erfahrungen während der Revolution, an der er selbst als engagierter Mitstreiter für die Räterepublik beteiligt gewesen ist.⁵⁸ Bei der Vorstellung brechen Tumulte zwischen Anhänger*innen und Gegner*innen des Toller'schen Stückes aus, die bis zum Ende des Theaterabends immer umfangreicher und handgreiflicher

⁵⁷ Vgl. Emil Julius Gumbel: *Verschwörer. Zur Geschichte und Soziologie der deutschen nationalistischen Geheimbünde 1918–1924*. 2. Auflage. Heidelberg 1979, S. 118ff.

⁵⁸ Elisabeth Tworek: *Masse Mensch* (Ernst Toller, 1919/20), publiziert am 11.5.2006. In: *Historisches Lexikon Bayerns*; [https://www.historischeslexikon-bayerns.de/Lexikon/Masse_Mensch_\(Ernst_Toller,_1919/20\)](https://www.historischeslexikon-bayerns.de/Lexikon/Masse_Mensch_(Ernst_Toller,_1919/20)) (letzter Zugriff: 20.2.2022).

werden. Die *Augsburger Postzeitung* (APZ) identifiziert die Störenden als Mitglieder des deutsch-völkisch-antisemitischen Schutz- und Trutzbundes,¹ die nur deshalb Zugang zu der eigentlich geschlossenen Veranstaltung gefunden haben, weil in der betreffenden Vorstellung 100 Eintrittskarten nicht von Gewerkschaftsmitgliedern beansprucht und diese daraufhin vom Theater öffentlich zum Verkauf gestellt worden sind. Vergleichbare nationalsozialistische Proteste gegen Aufführungen kritischer Stücke begleiten das Theater der Weimarer Republik nicht nur in Bayern durchgängig. Infolge dieses Skandals untersagt die bayerische Regierung durch die Polizei die geschlossenen Vorstellungen von *Masse Mensch*. Diese Entscheidung bezeichnet der *Vorwärts* als »Wiedereinschmuggelung der Theaterzensur«.² Nachdem die Veranstaltung von geschlossenen Aufführungen gängige Praxis vor der Aufhebung der Zensur gewesen ist, ist dieses Verbot restriktiver als vormals die Theaterzensur.

¹ *Theaterskandal [bei] Masse Mensch*. In: *Augsburger Postzeitung*. Nr. [544], 30.11.1920.

² *Wiedereinschmuggelung der Theaterzensur*. In: *Vorwärts*. Nr. 619, 18.12.1920 [Abendausgabe].