



Britta Marzi

Theater im Westen – die Krefelder Bühne in Stadt, Region und Reich (1884–1944)

Rahmen, Akteure, Programm und Räume
des Theaters in der Provinz

Studien zur Geschichte und Kultur Nordwesteuropas

herausgegeben von
Horst Lademacher

Band 27

Veröffentlichungen des Instituts für niederrheinische
Kulturgeschichte und Regionalentwicklung
der Universität Duisburg-Essen

Britta Marzi

Theater im Westen – die Krefelder Bühne
in Stadt, Region und Reich (1884–1944)

Rahmen, Akteure, Programm und Räume
des Theaters in der Provinz



Waxmann 2017
Münster • New York

Für die freundliche Unterstützung des Drucks danke ich
der Sparkasse Krefeld,
dem Landschaftsverband Rheinland,
Christiane Lange, Krefeld,
der Stadt Krefeld, Fachbereich Marketing und Stadtentwicklung,
den Freunden des Theaters in Mönchengladbach e. V.
und den weiteren Förderern und Förderinnen.



Qualität für Menschen

Zugl.: Berlin, Freie Universität, Diss., 2015, u. d. T. „Theater des Westens.
Die Krefelder Bühne in Stadt, Region und Reich (1884–1944). Rahmen,
Akteure, Programm und Räume des Theaters in der Provinz“.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

ISSN 1617-3112

Print-ISBN 978-3-8309-3459-2

E-Book-ISBN 978-3-8309-8459-7

© Waxmann Verlag GmbH, 2017

www.waxmann.com

info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Matthias Grunert, Münster
Titelbild: Stückprobe zu „Fiesco“, in: Stadttheater Krefeld. Jahrbuch 1939/40. Ein Bilderheft
zum Spielzeitbeginn, Stadtarchiv Krefeld, 4/3019
Satz: Stoddart Satz- und Layoutservice, Münster
Druck: Těšínská tiskárna, a.s., Český Těšín

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier,
säurefrei gemäß ISO 9706

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des
Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung
elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Für Walla
(1920–2006),
die mir als erste vom Krefelder Theater
in der Rheinstraße erzählt hat.

Inhalt

Vorwort von Gertrude Cepl-Kaufmann – Plädoyer für die Eroberung der ‚Provinz‘!	11
1. Einleitung: Die Krefelder Bühne – Provinztheater und „Theater des Westens“	13
1.1 Die unbekanntenen 90 Prozent – Einführung in Thema und Fragestellung	13
1.2 Verortung der Studie im Kontext der Forschung	18
1.3 Plädoyer für einen unvoreingenommenen Provinztheaterbegriff	26
1.4 Plädoyer für eine Historiografie des Theaters in der Provinz	29
1.5 Quellenlage	33
1.6 Methodik	35
1.7 Aufbau	39
1.8 Stadtporträt und Krefelder Theatergeschichte vor 1884	40
2. Analyse: Die Krefelder Bühne zwischen 1884 und 1944 – ein Theater in der Provinz	44
2.1 RAHMEN. Produktionsbedingungen des Theaters in der Provinz	44
2.1.1 Gesetzliche Grundlagen und behördliche Aufsicht	44
2.1.2 Gebäude und Ausstattung	53
2.1.3 Arbeitsbedingungen und Arbeitsalltag	67
2.2 AKTEURE. Handelnde im Krefelder Theaterbetrieb: Sozialprofile, Motivationslagen, Spielräume	72
2.2.1 Die Förderer	73
2.2.1.1 Das Stadttheater als AG: Die Gründer und die ersten Aktionäre	73
2.2.1.2 Der Theaterverein von 1889	86
2.2.1.3 Der Theaterverein von 1932	87
2.2.1.4 Synthese: Begründer und Garanten des Theaterbetriebes – die Förderer	89
2.2.2 Die Kommune	90
2.2.2.1 Die städtische Subvention und die Befreiung von der Lustbarkeitssteuer	91
2.2.2.2 Die Übernahme des Theaters durch die Stadt (1912–1921)	99
2.2.2.3 Der Oberbürgermeister	104
2.2.2.4 Der Finanzdirektor, der Theaterdezernent, der Kommissar für Kulturfragen und das Kulturred	109
2.2.2.5 Die Theaterkommission	117
2.2.2.6 Synthese: Daseinsvorsorge, Imagepflege, Wirtschaftsförderung – die vielseitigen Interessen der Kommune und ihre Protagonisten	128
2.2.3 Die Theaterleiter	133
2.2.3.1 Die Pachttheaterdirektoren: Carl Heuser, Anton Otto, Reinhold Pester	135
2.2.3.2 Die Intendanten zur Zeit der Weimarer Republik: Otto Maurenbrecher, Ernst Martin, Hans Herbert Michels	141
2.2.3.3 Häufige Intendantenwechsel in der NS-Zeit: Hans Tannert, Rolf Prasch, Peter Fassott, Paul Trede, Herbert Junkers	149

2.2.3.4	Ökonomische Interessen und Handlungsspielräume	159
2.2.3.5	Theaterpraktische Handlungsspielräume	169
2.2.3.6	Synthese: Diener vieler Herren – die Theaterleiter zwischen Förderern, Kommune, Angestellten, Publikum und dem eigenen Kunstanspruch	171
2.2.4	Die Bühnengestellten	174
2.2.4.1	Soziale und finanzielle Rahmenbedingungen	174
2.2.4.2	Die Arbeitnehmerorganisation	192
2.2.4.3	Personalpolitik	202
2.2.4.4	Verhältnis der Bühnengestellten untereinander.....	212
2.2.4.5	Synthese: Populär, aber prekär – die Bühnengestellten im Beziehungsdreieck zu Theaterleitung und Kommune	215
2.2.5	Das Publikum und der organisierte Theaterbesuch.....	217
2.2.5.1	Volks-, Schul- und Vereinsvorstellungen	223
2.2.5.2	Die Publikumsorganisationen <i>Volksbühne</i> und <i>Bühnenvolksbund (BVB)</i>	226
2.2.5.3	„Gleichschaltung“, NS-Organisationen und <i>Jüdischer Kulturbund</i>	242
2.2.5.4	Synthese: Einnahmequelle mit Mitspracheanspruch – der organisierte Theaterbesuch	250
2.2.6	Zwischenbilanz: Freizeitvergnügen, Beruf, Standortfaktor – Interessen, Beziehungen und Abhängigkeiten im Provinztheaterbetrieb.....	257
2.3	PROGRAMM. Die Spielpläne der Jahre 1886 bis 1944 am Krefelder Stadttheater	262
2.3.1	Produktionsbedingungen I: Pachttheater versus kommunalisierte Bühne – „Geschäftstheater“ versus „Kulturtheater“?	263
2.3.1.1	„Geschäftstheater“ oder „Kulturtheater“ – eine zeitgenössische Debatte	263
2.3.1.2	Krefelder Inszenierungs- und Aufführungszahlen über die <i>longue durée</i>	265
2.3.1.3	Mehrspartentheater: Schauspiel – Oper und Operette – Ballett.....	267
2.3.1.4	Dreierlei Pacht Direktoren: Die Sparten und das Verhältnis von „Unterhaltungstheater“ und „Bildungstheater“ unter Carl Heuser, Anton Otto und Reinhold Pester	273
2.3.1.5	„Unterhaltungstheater“ und „Bildungstheater“ über die <i>longue durée</i>	274
2.3.1.6	Konflikte um das Repertoire – zwei Beispiele.....	283
2.3.2	Produktionsbedingungen II: Auswirkungen historischer Zäsuren auf die Spielpläne.....	284
2.3.2.1	Possen statt Patriotismus – der Erste Weltkrieg	284
2.3.2.2	Langfristige Öffnung – die Revolution von 1918/19.....	287
2.3.2.3	„Wir wollen frei sein, wie die Väter waren!“ – Rheinlandbesetzung und Inflation	289
2.3.2.4	Zäsur mit Vorspiel – die NS-Herrschaft.....	291
2.3.2.5	The show must go on – der Zweite Weltkrieg	298
2.3.2.6	Patriotismus statt Possen – Aufführungen anlässlich von Jubiläen und Feiertagen.....	301
2.3.3	Die Provinz als Experimentierfeld – Moderne und Avantgarde in Krefeld	304

2.3.3.1	Expressionistische, gesellschaftskritische, neu-sachliche und linke Dramatik	305
2.3.3.2	„Literarische Morgenfeiern“	309
2.3.3.3	„Uraufführungswahn“?	310
2.3.3.4	Avantgarde und Experiment im Bühnenbild	318
2.3.4	Die Provinz auf der Bühne: rheinische Stoffe und rheinische Autoren	321
2.3.5	Zwischenbilanz: Bleibt alles anders – Spielpläne in der Provinz	328
2.4	RÄUME. Verortung in Stadt, Region und Reich	332
2.4.1	Das Krefelder Theater in der Stadt	332
2.4.1.1	Das Theater im kulturellen Panorama der Stadt Krefeld	332
2.4.1.2	Integration der Bühnenschaffenden in Vereinswesen, Stadtleben und Heimatkultur	337
2.4.2	Das Krefelder Theater in der Region	341
2.4.2.1	Krefeld als Kulturversorger des Niederrheins	341
2.4.2.2	Grenzlandtheater? Die Gastspiele in der Region – In- und Ausland	343
2.4.2.3	„Theaterplanwirtschaft“ in der dichten Theatertopografie der Rhein-Ruhr-Region	366
2.4.3	Das Krefelder Theater im Reich	374
2.4.3.1	Gastspiele auswärtiger Bühnen und Bühnenschaffender in Krefeld	374
2.4.3.2	Die Provinzbühne als Schauspielschule und Karriere-Sprungbrett	383
2.4.3.3	„Sein Schauspiel gehörte zu den besten in Deutschland“ – die überregionale Rezeption	386
2.4.3.4	Krefeld: Grenznahe Industriestadt am Rhein	389
2.4.3.5	Bühne und Brotkarten – der Erste Weltkrieg	407
2.4.3.6	Bühne und Belgier – die Rheinlandbesetzung	422
2.4.3.7	Bühne und Bomben – der Zweite Weltkrieg	428
2.4.4	Zwischenbilanz: Theater des Westens – die „Kunststätte am Niederrhein“ in Stadt, Region und Reich	438
3.	Resümee und Ausblick: Theater in der Provinz –	
	Theater für die Provinz	446
3.1	Theater in der Provinz – allgemeine Befunde	446
3.1.1	Spiel-Räume des Theaters in der Provinz	446
3.1.2	Historische Zäsuren – theaterpraktische Zäsuren	451
3.1.3	Ein ambivalentes Verhältnis: Provinz – Theater – Metropole	454
3.2	Spezifika des Krefelder Theaters in der Provinz	457
3.2.1	Rheinische Provinzmoderne	457
3.2.2	Beharrliche Neubaupläne	459
3.2.3	Reger Gastspielbetrieb	460
3.2.4	Überdurchschnittliche Leistungsfähigkeit	462
3.3	Forschungsdesiderate	464
3.4	Plädoyer für das Theater in der Provinz – Appell an das Theater in der Provinz	467

4.	Anhang	
4.1	Übersicht über die Leiter des Krefelder Stadttheaters, 1886–1949	469
4.2	Übersicht über die Oberbürgermeister der Stadt Krefeld, 1882–1945	469
4.3	Übersicht über die Krefelder Theaterdezernenten, 1926–1945	469
4.4	Zusammensetzung städtischer Gremien zur Beaufsichtigung des Theaters.....	470
4.5	Uraufführungen im Untersuchungszeitraum.....	478
4.6	Zahl und Orte der Gastspiele des Krefelder Theaters	481
4.7	Stücke, die das Krefelder Theater im Ausland spielte	484
4.8	Liste der niederländischen Gastspielorte und Gasttheater	485
5.	Quellen-, Literatur- und Abbildungsverzeichnis	486
5.1	Quellen	486
5.2	Darstellungen	494
5.3	Grafiken, Tabellen, Abbildungen	510
6.	Personen- und Ensembleindex	512
7.	Inszenierungs- und Stückeindex	524
8.	Abkürzungsverzeichnis	529
9.	Zusammenfassung/Abstract in English	531
	Zusammenfassung.....	531
	Abstract in English.....	533
Dank		535

Vorwort – Plädoyer für die Eroberung der ‚Provinz‘!

Als der Kölner Germanist Norbert Mecklenburg 1982 mit seinen Forschungen zum Phänomen „Provinz“ zunächst Erstaunen, dann Zustimmung erfuhr, bedeutete Provinz viel eher einen literarischen Gegenstand als die Entdeckung einer eigenwilligen Topographie, die ein ebenso genuines kulturelles Muster auszubilden vermag. Eine solche umfassende Konzession setzte die Forschungen zu Identität/Alterität, zur Imagologie, zur Erinnerungskultur und zum Kulturtransfer voraus. Überhaupt gab es viel Neues: So hatte das breite Spektrum postmoderner Theorieansätze bis hin zur Postkolonialismus- und zur Diasporaforschung seine Spuren im Feld der Analyse von Region und Landschaft hinterlassen. Doch schon 1983 hatte die Urmutter einer solch legitimen Hinwendung zu den Kulturpraktiken vor Ort und der Wahrnehmung ihrer raumgreifenden und -bildenden Qualitäten, Renate von Heydebrand, mit Blick auf das literarische Westfalen nationalistische Festschreibungen beiseite geräumt und erkannt: „Kulturräume bilden sich auf anderen Grundlagen als Herrschaftsräume und stimmen mit ihnen nur selten überein.“

Davon wurden die lebhaften Debatten des späten 20. Jahrhunderts motiviert. Mein eigener Beitrag zum Diskurs, die produktionsästhetische und ganzheitliche Herangehensweise tradierter Systeme zu einer „Rhetorik der Region“ weiterzudenken, hat die vielfältigen Forschungen und vergleichenden interdisziplinären Projekte des Instituts „Moderne im Rheinland“ initiiert. Sie werden inzwischen vor allem mit der Perspektive, das „Rheinland in Europa“ als kulturtransferintensive Landschaft zu erkennen, weitergeschrieben. Im Kontext des erwachenden Gespürs für ein Europa der Regionen lässt sich dabei so manches scheinbar feststehende kulturhistorische Urteil revidieren: Mitnichten lässt sich die Deutungshoheit in Sachen Kultur *eo ipso* analog zum Ort der politischen Führung ausmachen. Als das Kölner Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud 2012 mit der Ausstellung „Mission Moderne“ an die Sonderbundaustellung vor hundert Jahren erinnerte, ließ sich zeigen – nicht zuletzt mit einem vom Institut „Moderne im Rheinland“ im Stiftersaal des Museums veranstalteten Kolloquium –, dass der Einzug der Moderne in Deutschland tradierte Wege des Kulturtransfers voraussetzte, also über das Rheinland verlief. Dies war der avancierten Ästhetik im Rheinland und der sie tragenden Gesellschaft zu verdanken. Ein kleiner Etappensieg! Es bleibt viel zu tun, um die Vielfalt der kulturellen Identität zu zeigen und an die kulturprägende Kraft der vermeintlichen Provinz zu erinnern und ihre Formate und Träger wissenschaftlich aufzuarbeiten.

Es bedarf vor allem intensiver Archivbesuche, um die Schätze wieder ans Licht zu holen. Einzelne Bereiche sind vom Erinnerungsverlust besonders betroffen. „Einem Mimen flicht man keine Kränze“ hat über lange Zeit auf das Ereignishafte des Theaters, aber zugleich auf das damit verbundene defizitäre Erinnerungsmoment angespielt – mit einem scheinbaren Recht, denn die Wirkung der Bühnenhandlung und der Inszenierung können kaum nacherlebt werden. Doch gerade diese Minimierung des Interesses auf nur wenige Elemente verkürzt den Blick. Hier ist eine Korrektur schon lange fällig: Theater, Theaterorte, Theaterlandschaften sind als Gesamtereignis zu sehen, ja, man kann mit Fug und Recht den eng an das Theater gebundenen Begriff „Gesamtkunstwerk“ herbeizitieren. Eine Untersuchung mit neuesten kulturwissenschaftli-

chen Theorie- und Methodenansätzen liefert eine Fülle an Erkenntnissen und beflügelt am Ende ganz wesentlich die Wiederentdeckung der kulturellen Identität einer Region. Dies zeigt die Untersuchung, die Britta Marzi mit ihrer Dissertation geleistet hat.

So, wie das Krefelder „Theater des Westens“ einen erinnerungswürdigen Beitrag zur Gestaltung der Region, provokativ gesagt: der Nicht-Provinz, vorzuweisen hat, ist die hier zum Druck gelangte, ebenso detail- wie erkenntnisreiche exemplarische Studie ein Meilenstein bei der wissenschaftlichen Aneignung des ‚Rheinlandes in Europa‘. Im Dreiländereck des europäischen Westens ist dieser interessanten Wiederentdeckung eine lebhaftere Rezeption zu wünschen!

Februar 2016

Gertrude Cepl-Kaufmann

1. Einleitung: Die Krefelder Bühne – Provinztheater und „Theater des Westens“

1.1 Die unbekanntenen 90 Prozent – Einführung in Thema und Fragestellung

Welche Möglichkeiten und Widersprüche schlummern in der deutschen Provinz. [...] Der kennt Deutschland nicht, wer die Provinz nicht kennt in ihrer Enge und ihren reichen Möglichkeiten, in ihrer Resignation und ihrem Mut. Kein Berliner Theaterdirektor setzt täglich so seine Stellung aufs Spiel wie ein Provinzdirektor.¹

Der Theaterkritiker Herbert Ihering, 1930

Schon lange liegt das Schiff im eisigen Meer vor Anker. Weiß und gezackt, faszinierend, lockend und herausfordernd heben sich die Umrisse des Berges gegen den Horizont ab. Schluchten lauern, aber das hat die Forscherinnen und Forscher, die den Berg immer wieder aufs Neue erklimmen, nicht aufgehalten: Sie haben den Eiskoloss vermessen, untersucht, kartografiert, Proben unter das Mikroskop gelegt. Und in ganz seltenen Fällen haben sie Tiefbohrungen vorgenommen. Doch am Ende des Jahrhunderts steht einer der Wissenschaftler an der Reling des Schiffes und blickt stirnrunzelnd auf die weiße, glitzernde Masse. Es ist der Theaterwissenschaftler Andreas Kotte, der im Eröffnungsvortrag einer Tagung konstatiert: „Vom Forschungsschiff Theaterwissenschaft aus gesehen ist Theater noch zu oft ein Eisberg, dessen ästhetisch herausragendes Spitzenzehntel diskutiert wird.“²

Theaterwissenschaft und Theaterhistoriografie neigen bis heute dazu, das Besondere, das Herausragende, das ästhetisch Hervorstechende zum Untersuchungsgegenstand zu machen. Solange Theaterwissenschaft als eine Kunstwissenschaft verstanden wird, ist dieser Ansatz verständlich, und es ist, wie auch in der Kunstgeschichte und der Literaturwissenschaft, legitim, das Besondere und Stilprägende einer Epoche zu identifizieren und seine Entwicklungslinien nachzuzeichnen. Doch Theater ist mehr als das ästhetisch Herausragende. Theater ist mehr als Max Reinhardts spektakuläre Freilichtaufführungen und seine Idee von einem „Theater der Fünftausend“, mehr als Erwin Piscators mit Projektionstechnik ausgestattete Politexperimente, mehr als Performances von Marina Abramović, die an die Grenze des Zumutbaren für Künstlerin und Publikum gehen. Theater in Deutschland ist quantitativ betrachtet vor allem Stadttheater. Theater in Deutschland ist vor allem: Theater in der Provinz.³

1 IHERING, Herbert: Der Kampf um die kleinen Provinzbühnen. Uraufführung in Oldenburg, in: Ders.: Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film, Bd. 3: 1930–1932, Berlin 1961, S. 111–114, hier S. 113 f.

2 KOTTE, Andreas: Theater der Region – Theater Europas. Eröffnungsvortrag, in: Ders. (Hg.): Theater der Region, Theater Europas. Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft (Materialien des ITW Bern 2), Basel 1995, S. 11–22, hier S. 21.

3 So bescheinigt auch die Theaterwissenschaftlerin Miriam Drewes der Forschung einen „historiographische[n] Selektionsprozess“, in dessen Folge „das sogenannte konventionelle, bürgerliche, häufig als staatliches Subventionstheater geschmähete Texttheater als vermeintlich ‚affir-

Umso weniger ist es nachvollziehbar, dass sich Studien, seien sie aus theaterwissenschaftlicher oder geschichtswissenschaftlicher Perspektive verfasst, immer wieder dem Theater der Metropolen, im deutschen Fall insbesondere Berlin, zuwenden und das Theater in der Provinz vernachlässigen. Übergreifende Untersuchungen zum Provinztheater sind rar. Zwar verfügen viele Städte über eine Publikation zur Geschichte des eigenen Theaters, diese geht aber selten über den Rahmen einer Jubiläumsschrift und über einen engen lokalen Zuschnitt hinaus.

Dabei „schlummerten“, wie der Theaterkritiker Herbert Ihering 1930 treffend das deutsche Theaterwesen charakterisierte, in der Provinz so viele „Möglichkeiten“ und „Widersprüche“. Ihering stellte fest: „Der kennt Deutschland nicht, wer die Provinz nicht kennt in ihrer Enge und ihren reichen Möglichkeiten, in ihrer Resignation und ihrem Mut.“ Analog gilt: Der kennt deutsche Theatergeschichte nicht, wer das Provinztheater nicht kennt, in seiner Enge und seinen reichen Möglichkeiten. Schließlich befanden sich hier 90 Prozent der Theater und des Publikums.⁴ Theatrale⁵ Aktivitäten erstreckten sich durch Stadttheater und Wanderbühnen bis in die hintersten Winkel Deutschlands. Angesichts der föderalen Struktur des Deutschen Reiches, das 1871 insgesamt 25 Einzelstaaten vereinte, verdienen nicht nur die Berliner Bühnen, sondern auch die Provinztheater die Aufmerksamkeit der Wissenschaft.

Aus dieser Erkenntnis entstand der Ansatzpunkt für die vorliegende Arbeit: Sie will die Forschungslücken zum deutschen Theaterbetrieb insbesondere in Hinblick auf die „Enge“ und die „Möglichkeiten“ – sprich: die Produktionsbedingungen – des Theaters in der Provinz angehen. Sie betreibt dabei keine dezidierte Aufführungs- oder Inszenierungsgeschichte, die vornehmlich theaterästhetische Entwicklungslinien nachzeichnet.⁶ Sie ist vielmehr geschichtswissenschaftlich ausgerichtet und wählt insbesondere den Theaterbetrieb als Untersuchungsgegenstand, wobei sie allerdings exemplarisch auch auf Inszenierungen und Aufführungen eingeht.

Der Impetus, das Provinztheater zu untersuchen, speist sich aus drei Interessensträngen: Erstens ist es das Ziel, die ‚unbekannten 90 Prozent‘ des deutschen Theaterbetriebes endlich angemessen und detailliert über einen längeren Zeitraum in den Blick zu rücken, um so Kontinuitäten und Diskontinuitäten in den verschiedenen politischen Systemen vom Kaiserreich über die Weimarer Republik bis hin zum Nationalsozialismus aufzuzeigen. Zweitens zeichnete sich in den Vorrecherchen ab, dass schon die Zeitgenossen intensiv das Verhältnis des Theaters in der Provinz zum Berliner Bühnenbetrieb diskutierten.⁷ Drittens haben bereits erschienene Studien zum Pro-

native‘ und damit eben nicht ‚subversive‘ Variante“ eine Abwertung erfahre. Ein erheblicher Teil theaterästhetischer Phänomene gerate damit aus dem Blickfeld der Forschung. Vgl. DREWES 2010, S. 24f. (Zitate), und ebd., S. 41, 115f., 119f. Vgl. auch HULFELD 2007, S. 347, KRIVANEC 2012, S. 14f.

4 Vgl. HEINRICH 2007, S. 6, HEINRICH 2012, S. 24.

5 Den Begriff „theatral“ verwendet die theaterwissenschaftliche Forschung in Abgrenzung vom alltagssprachlichen, oft pejorativen Gebrauch des Adjektivs „theatralisch“, vgl. MARX 2008, S. 44.

6 Vgl. zum Konzept der Theaterhistoriografie als Geschichte von Aufführungen FISCHER-LICHTE 2010, S. 101.

7 Die Virulenz der zeitgenössischen Debatte belegen exemplarisch folgende Interventionen (teils mit Fokus auf dem Westen des Reiches): KÜPPER, Hannes: „Provinz“ und Berlin, in: *Der Querschnitt* 11 (1931), S. 307–309; VOIGT, Heinrich: *Schauspiel in der Provinz*, in: *Das Theater* 8 (1927), H. 21, S. 509–511; WERCKSHAGEN, Carl: *Provinztheater*, in: *Die Scene* 20 (1930), S. 320–327; [Anonym]: *Theater im Reich und Avantgarde*, in: *Die Scene* 20 (1930), H. 11, S. 305–327; WROBEL, Ignaz [d. i. Kurt Tucholsky]: *Berlin und die Provinz*, in: *Die Weltbühne*

vinztheater wie etwa jene von dem Historiker Konrad Dussel ergeben, dass generalisierende Forschungsergebnisse am lokalen Beispiel überprüft und bisweilen revidiert werden müssen.⁸ Das trifft in besonderem Maße auf die Zeit des Nationalsozialismus und die Frage zu, inwieweit die von Berlin aus gesteuerte staatliche Theaterpolitik vor Ort, auf kommunaler Ebene, tatsächlich umgesetzt wurde.

Bei der Bearbeitung des Dissertationsprojektes galt es, sich von Höhenkammdiskursen, Klischees und blinden Flecken der Theatergeschichtsschreibung zu lösen. Theatergeschichte ist nicht nur die Geschichte von Avantgarde und Innovation, einer Avantgarde, die überdies schon breit erforscht ist.⁹ So waren beispielsweise die 1920er Jahre auf kultureller Ebene nicht nur „golden“, sondern auch reaktionär, wie die Studien der Historiker Alexander Schmidt und Anselm Heinrich anschaulich dargelegt haben; die Weimarer Republik wies eine „fluide Vielfalt“ auf.¹⁰ Neben der sogenannten ernsten Dramatik bildete das Unterhaltungsrepertoire einen erheblichen Anteil an den Spielplänen, den die Forschung bisher zu wenig berücksichtigt hat, obwohl es sich beim Theater um die „wichtigste kollektive Zerstreuung im 19. Jahrhundert“ und darüber hinaus handelte.¹¹ Das Theater prägten nicht nur prominente Protagonisten wie Max Reinhardt und Erwin Piscator und berühmte Berliner Schauspieler, sondern auch unzählige unbekannte Bühnenangestellte – und nicht nur männliche Akteure.¹² Deshalb beleuchtet die vorliegende Arbeit neben dem exponierten Theaterleiter oder Regisseur auch weitere Ebenen der Theaterhierarchie, vor und hinter den Kulissen. Dem Theater in der Provinz wird zudem nur gerecht, wer externe Faktoren und Akteure, die nicht im Theater selbst angesiedelt sind, in die Analyse mit einbezieht. Um das Provinztheater in seiner Funktionsweise besser zu verstehen, erweitert sich der Fokus der Arbeit daher zusätzlich zu den Theaterleitern, Bühnenschaffenden und dem Publikum um die Akteursgruppen Förderer und Kommune und zoomt aus dem Theaterbetrieb hi-

24.1 (1928), S. 405–408; SCHAFFNER, Hermann: Das veränderte Gesicht des Provinztheaters, in: *Das Theater* 8.2 (1927), S. 352 (Schaffner war von 1926 bis 1928 Dramaturg in Krefeld); mehrere Beiträge einer Diskussionsreihe in *Die Scene* 21 (1931); IHERING, Herbert: Das Theater an der Ruhr, in: *Der Scheinwerfer* 1 (1927/28), H. 2, S. 3; [Anonym]: Die geistige Situation am Rhein, in: *Die Literarische Welt* 6 (1930), H. 5, S. 1; SCHÄFER, Wilhelm: Und noch einmal die Bühne Immermanns, in: *Die Rheinlande* 7 (1906/07), hier zit. n. LOUP, Kurt (Hg.): *Das festliche Haus. Das Düsseldorfer Schauspielhaus Dumont-Lindemann. Spiegel und Ausdruck der Zeit, Köln – Berlin 1955*, S. 61–64; SCHIMMING, Wolfgang: Uraufführungswahn!, in: *Deutscher Theaterdienst*, 26.9.1930, S. 93; SCHWABACH, Erik-Ernst: Krise des Repertoiretheaters?, in: *Die Literarische Welt* 6 (1930), H. 4, S. 1; Stadtrat Dr. MICHEL: Kommunale Zeitfragen. Das Problem der Theatergemeinschaften, in: *Die deutsche Bühne* 22 (1930), S. 114–121; RAABE, Peter: Über die kulturelle Bedeutung der Grenzlandtheater, in: *Ders.: Kulturwille im deutschen Musikleben. Kulturpolitische Reden und Aufsätze*, Bd. 2, Regensburg 1936.

8 Vgl. hierzu den Abschnitt zu Forschungsstand und Quellenlage ab S. 18.

9 Vgl. DREWES 2010, S. 196, 199. Drewes verweist auch auf die Kritik an Konzepten, die die historische Avantgarde als Zäsur der Theatergeschichte auffassen (vgl. ebd., S. 198), was angesichts von Gleichzeitigkeiten wie etwa der Präsenz sowohl avantgardistischer als auch konservativer bis reaktionärer Dramen in den deutschen Spielplänen der 1920er Jahre berechtigt ist.

10 Vgl. den Abschnitt zu Forschungsstand und Quellenlage ab S. 14 sowie FELDENS 1967, S. 200f., SCHMIDT 2005, S. 17f., SCHENK 2011, S. 7–9, FÖRSTER 2014, S. 103 (Zitat).

11 Vgl. MERZIGER 2010, S. 148, CHARLE 2012, S. 11 (Zitat).

12 Die Theaterwissenschaftler Jan Lazardzig, Viktoria Tkaczyk und Matthias Warstat monieren ebenfalls: „So wird die Theatergeschichte der Weimarer Republik gerne auf ‚große Regisseure‘ wie Max Reinhardt, Leopold Jessner oder Erwin Piscator reduziert, deren Inszenierungen realiter nur einen kleinen Ausschnitt des Theatergeschehens bildeten.“ (LAZARDZIG/TKACZYK/WARSTAT 2012, S. 93, Anm. 13). Vgl. auch CHARLE 2012, S. 110, 118, LOUISE 2014, S. 549, 552.

naus in Stadt, Region und Reich. In ihrem Versuch, das Beziehungsgeflecht verschiedener Akteursgruppen nachzuvollziehen, liegt ein wesentliches innovatives Potenzial der Arbeit.¹³

Sollen substanzielle Ergebnisse erzielt werden, die nicht nur an der Oberfläche verweilen, so kann das skizzierte Forschungsdesign angesichts der Quantität des Provinztheaters – eben der genannten 90 Prozent – nicht flächendeckend angewandt werden. Naheliegend war es daher, methodisch auf eine Fallstudie zurückzugreifen. Die Wahl fiel hierbei auf die niederrheinische Textilstadt Krefeld. „Theater des Westens“ – dieser Name trifft so viel mehr auf eine Dreispartenbühne in „Preußens ‚wildem Westen“ (Christoph Nonn) zu als auf ein Opern-, Operetten- und späteres Musicaltheater in Berlin-Charlottenburg. Denn in hohem – und heute sehr überraschendem – Grade strahlte das Krefelder Theater in die Region und über Grenzen hinweg aus. Und das, obwohl sich die Bühne in einer sehr dichten und damit konkurrenzlastigen Theater-topografie wiederfand. Krefeld, an der Schnittstelle von Niederrhein bzw. Rheinland und Ruhrgebiet gelegen, befindet sich in der „größten polyzentrischen Stadtlandschaft in Europa“.¹⁴ Keine andere Region Deutschlands weist auf so engem Raum so viele Bühnen auf wie die Gebiete an Rhein und Ruhr, dessen waren sich schon die Zeitgenossen bewusst.¹⁵ Hier unterhielt Krefeld einen ausgeprägten Gastspielbetrieb, der so ausführlich wie in der vorliegenden Arbeit noch für kein Stadttheater untersucht wurde. Er erstreckte sich links und rechts des Rheins von Kleve im Norden bis Aachen und Düren im Süden, insgesamt trat das Krefelder Ensemble in 19 deutschen Gemeinden auf. Doch die Krefelder Bühnenschaffenden machten nicht an nationalen Grenzen Halt: Auch in 16 belgischen und niederländischen Städten präsentierten sie ihre Produktionen, das Ballett bereiste Europa von Schweden bis Süditalien.

Das Beispiel Krefeld erlaubt es darüber hinaus, Theater als genuin bürgerliches Projekt zu untersuchen. Anders als die Nachbarin und Konkurrentin Düsseldorf war Krefeld nie Residenzstadt und konnte auf keine Hoftheatertradition zurückblicken. Dennoch verfügte das Krefelder Theater in den ersten zwei Jahrzehnten nach seiner Wiedereröffnung im Jahr 1886 über ein sehr renommiertes und weithin anerkanntes Schauspiel. Und anders als in einer Universitätsstadt ergriff in Krefeld zunächst nicht das Bildungsbürgertum, sondern vor allem eine wirtschaftliche Elite die Initiative für das Theater. Das Fallbeispiel ermöglicht es daher, ganz spezifische Trägergruppen in

13 Dass dies in der bisherigen Forschung zu kurz kam, unterstreicht der Historiker Christophe Charle, vgl. CHARLE 2012, S. 11.

14 MÜLLER 1994, S. 245.

15 „Steckt man die stolze Zahl der deutschen Theater auf der Landkarte ab, so fällt schon äußerlich im Westen eine einzigartige Verdichtung von Theatern auf. [...] Die vielgelesene Berliner Presse trägt in der Hauptsache die Schuld, daß diese Vielfalt rheinischer Bühnen in dem Gesamtbegriff der ‚Provinz‘ unterging. Dafür aber entwickelte sich als Gegenwehr im Westen selbst ein Bewußtsein, daß hier nicht eine zufällige geographische Summierung von Provinztheatern vorlag, sondern, daß man es mit dem gesetzmäßigen Aufbau einer Theaterprovinz zu tun hatte, der bedeutendsten im ganzen Reich.“ (NIESSEN 1937, S. 17). Vgl. auch NIESSEN, Carl: Die große rheinische Theaterprovinz, in: Theater der Welt. Zeitschrift für die gesamte Theaterkultur 2 (1938), S. 197–202. Carl Niessen zählt neben Max Herrmann und Artur Kutscher zu den Begründern der Theaterwissenschaft in Deutschland, er leitete das Kölner Institut für Theaterwissenschaft. Die TWS in Köln geht auf seine Privatsammlung zurück. Niessen gehörte zu den Protagonisten der Thingspielbewegung und schlug insbesondere in seinen Werken, die während der NS-Zeit entstanden, „deutlich nationalistische Töne“ an. Vgl. WEBER 1999, S. 241–243 (Zitat), KLEE 2009, S. 393 f.

den Blick zu nehmen. Darüber hinaus stellt eine wissenschaftlich fundierte Gesamtgeschichte des Theaters in Krefeld ein Desiderat der Forschung dar.¹⁶

Der Untersuchungszeitraum der Studie ergibt sich aus der Krefelder Theatergeschichte: Er beginnt 1884 mit der Wiederaufrichtung des brachliegenden Theaterwesens durch die Aktiengesellschaft *Crefelder Stadttheater* und endet 1944 mit der staatlich verordneten reichsweiten Theaterschließung vor dem Hintergrund des „Totalen Krieges“. Im Theatergebäude an der Krefelder Rheinstraße, das schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts errichtet, jedoch 1881 geschlossen worden war, fanden ab 1886 wieder Aufführungen statt. Damit bildet das Repertoire von 58 Theaterspielzeiten die Basis für die Untersuchung.

Anhand des Fallbeispiels Krefeld analysiert die Dissertation die Produktionsbedingungen des Provinztheaters über die *longue durée* entlang der folgenden Fragestellungen:

- Welche Akteure mit welchen Interessenlagen und welchen Spielräumen waren in den Theaterbetrieb involviert? In welchem Grade erreichten sie ihre Ziele?
- Zu welchen Spielplänen führten das Handeln und die Spielräume dieser Akteure? Wie beeinflussten historische Ereignisse das Repertoire?
- Inwiefern nahm die geografische Lage Einfluss auf den Theaterbetrieb?

Sie untersucht damit Spiel-Räume im doppelten Wortsinne und leistet sowohl einen Beitrag zur Theater- als auch zur Stadtgeschichte. An vielen Stellen geht die Analyse über das Krefelder Theater hinaus, etwa wenn sie gemeinsam mit dem Theater das gesamte Panorama der kulturellen Freizeit- und Bildungseinrichtungen der Stadt in den Blick nimmt oder kommunalpolitische Verhältnisse – nicht nur innerhalb der Stadt, sondern auch interkommunal – untersucht. Das ist besonders deshalb lohnenswert, weil die Bedeutung der kommunalen Kulturpolitik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts stetig zunahm.¹⁷ Die Auseinandersetzung mit Interessen und sozialen Praktiken von Bühnenschaffenden und Publikum verspricht darüber hinaus sozial- und alltagsgeschichtliche Erkenntnisse.¹⁸ Als mikro- und multiperspektivische Studie angelegt, versteht sich die Arbeit als Beitrag zur Neuen Kulturgeschichte.¹⁹

16 Lediglich das Musiktheater ist bereits durch Hermann Stoffels zufriedenstellend aufgearbeitet worden, vgl. STOFFELS 1980. Erleichtert hat die konkrete Arbeit an der Dissertation die Vertrautheit mit den Gegebenheiten und der Topografie vor Ort, die durch den autobiografischen Bezug der Verfasserin zur Stadt Krefeld gegeben war.

17 Vgl. MÜLLER 1994, S. 245.

18 Dementsprechend betont der Historiker Karl Christian Führer, wie wichtig es ist, den „social context of artistic production and consumption“ zu berücksichtigen (FÜHRER 2001, S. 461).

19 Vgl. ein- und weiterführend aus einer Fülle von Publikationen zur Neuen Kulturgeschichte CONRAD/KESSEL 1998, CHARTIER 2002. Das Programm einer kulturwissenschaftlichen Theaterhistoriografie, das auch für die vorliegende Arbeit hilfreich erscheint, fasste der Theaterwissenschaftler Peter W. Marx 2006 mit folgenden Punkten zusammen: Historisierung des Theaterbegriffs, Ausweitung des Gegenstandsbereiches hinsichtlich übergreifender Fragestellungen, Abkehr von der Fixierung auf das „Höhenkamm“-Theater, Öffnung der Perspektive auf alle Ebenen des Theaters statt reiner „Inszenierungsgeschichte“, mikroskopisches Vorgehen im Sinne einer „dichten Beschreibung“ nach dem Ethnologen Clifford Geertz, vgl. MARX 2006, S. 21.

1.2 Verortung der Studie im Kontext der Forschung

Zufriedenheit gibt es mit keinem Buch über das Theater.
Denn immer ist das Theater komplexer als das, was von
ihm schreibend einzufangen ist.²⁰
Der Theaterkritiker Günther Rühle, 1967

Trotz seines quantitativen Übergewichts behandeln Überblickswerke zur deutschen Theatergeschichte das Theater in der Provinz und insbesondere die Stadttheater bis in die jüngere Zeit höchstens am Rande. Ein Grund dafür ist, dass meist Theaterwissenschaftler, nicht Historiker, Theatergeschichtsschreibung betreiben.²¹ Für sie stehen vor allem Fragen der Entwicklung theatraler Ästhetik im Vordergrund. So ist es nicht verwunderlich, dass die Theaterhistoriografie oft die Reichshauptstadt in den Fokus rückt, vollzogen sich doch vor und seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert auf den Berliner Bühnen viele innovative und avantgardistische Projekte. Versäumnisse sind aber auch in der Geschichtswissenschaft festzustellen, die das Theater bis in die jüngere Zeit nahezu ignoriert hat. Noch 2006 konstatierte der Historiker Philipp Ther, der Kenntnisstand in Deutschland über gesellschaftlich getragene, das heißt nichthöfische Theater sei nach wie vor sehr niedrig. Im folgenden Jahr beschrieb Anselm Heinrich die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Provinztheater als „neues Forschungsfeld“.²² Dass das Unterhaltungsrepertoire bislang kaum untersucht wurde, kritisiert der Historiker Tobias Becker in seiner Dissertation, die 2014 erschienen ist.²³ Ein geschichtswissenschaftliches Überblickswerk zur deutschen Theaterhistorie fehlt bisher.

Der Theaterwissenschaftler Hans Knudsen befasst sich in seiner „Deutschen Theatergeschichte“ von 1959 fast ausschließlich mit Residenzstädten, im Westen Deutschlands betrachtet er lediglich Düsseldorf ausführlicher und legt dabei den Schwerpunkt auf Karl Leberecht Immermanns Schaffen in den 1830er Jahren. Immerhin behandelt Knudsen kursorisch zeitgenössische Debatten um das Provinztheater und die Stützung der Pachttheater durch Subventionen und unterstreicht, dass das deutsche Theater

20 RÜHLE 1967, S. 10.

21 Vgl. etwa FISCHER-LICHTE, Erika: Theatergeschichte und Wissenschaftsgeschichte: eine bedenkenswerte Konstellation, in: Dies. u. a. (Hg.): Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft, Tübingen 1994, S. 13–24; HULFELD, Stefan: Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht, Zürich 2007; ILG, Jens/BITTERLICH, Thomas (Hg.): Theatergeschichtsschreibung. Interviews mit Theaterhistorikern, Marburg 2006; KIRSCHSTEIN, Corinna: Theater Wissenschaft Historiographie. Studien zu den Anfängen theaterwissenschaftlicher Forschung in Leipzig (Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung 1), Leipzig 2009; KREUDER, Friedemann u. a. (Hg.): Theaterhistoriographie. Kontinuität und Brüche in Diskurs und Praxis, Tübingen – Basel 2007; Theaterhistoriographie. Insert von Theater der Zeit, Berlin 2002; MÜNZ, Rudolf: Theatralität und Theater: Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen, Berlin 1998.

22 Vgl. THER 2006, S. 25, HEINRICH 2007, S. 3 (Zitat), 232, FISCHER-LICHTE 2010, S. 102. Auch Alexander Schmidt, der 2005 einen übergreifenden Ansatz wählte, indem er nicht nur das Theater, sondern das Kulturleben insgesamt innerhalb einer Stadt betrachtete, stellte fest, dass eine solche regionale Herangehensweise „relativ neu“ sei (SCHMIDT 2005, S. 29). Erst seit wenigen Jahren hat sich am mangelnden Interesse der Geschichtswissenschaft dem Theater gegenüber etwas geändert, wobei sich Neuerscheinungen jedoch vor allem auf europäische Metropolen konzentrieren. Zum Hoftheater vgl. DANIEL, Ute: Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart 1995.

23 Vgl. BECKER 2014, S. 18 f. Vgl. auch HEINRICH 2012, S. 16, 28 f., 38 f.

um 1900 von Bühnen außerhalb Berlins mitgeprägt wurde, zu denen er auch Düsseldorf zählt.²⁴ Auch der Theater- und Literaturwissenschaftler Heinz Kindermann beleuchtet in seiner „Theatergeschichte Europas“ aus den 1960er Jahren mit Blick auf den deutschsprachigen Raum überwiegend Residenzstädte wie Wien, München, Weimar, Karlsruhe und Meiningen. Dieses zehnbändige Werk, nach Ansicht Peter Schmitts eine „Aneinanderreihung ausgewählter theaterhistorischer Einzelereignisse“,²⁵ legt einen Schwerpunkt auf die Dramen- und Dramaturgiegeschichte in ihrem politisch-sozialen Kontext und verfolgt das Wirken einzelner prominenter Protagonisten.²⁶ Abseits von der Reichshauptstadt schenkt sie beispielsweise Louise Dumont und Gustav Lindemann in Düsseldorf Aufmerksamkeit, kleinere Provinztheater behandelt sie jedoch nicht.²⁷

Die „Kurze Geschichte des deutschen Theaters“ von der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte, die 1993 erstmals erschien und bei der es sich eher um eine „Kurze Geschichte der deutschen Theaterinnovationen“ handelt, streift das Theater in der Provinz abgesehen vom Meininger Hoftheaterensemble, das sich zu einem „internationalen Kulturereignis“ entwickelte, kaum.²⁸

Der Literatur- und Theaterwissenschaftler Manfred Brauneck setzt es sich in seinem sechsbändigen Werk „Die Welt als Bühne“ ebenfalls zum Ziel, die „Geschichte des europäischen Theaters“ darzustellen.²⁹ Brauneck geht zwar auf die institutionellen Rahmenbedingungen des deutschen Theaterwesens ein, die auch für das Theater in der Provinz maßgeblich waren,³⁰ sein Kapitel mit dem Titel „Aufbruch in der Provinz“ setzt sich allerdings nicht allein zahlenmäßig mit nur wenigen Bühnen außerhalb Berlins auseinander – Braunecks Agenda umfasst Düsseldorf, Mannheim, Frankfurt, Darmstadt und München –, sondern beachtet wieder einmal lediglich „neue künstlerische Entwicklungen“, im Westen Deutschlands anhand des Sonderfalls der Dumont-Lindemannschen Privatbühne.³¹ Den schnöden, aber quantitativ überwiegenden Alltag der Theaterarbeit in der Provinz klammert auch Brauneck aus. Der Theaterkritiker und Intendant Günther Rühle macht 2007 gleich im Vorwort zu seinem 1000-Seiter „Thea-

24 Vgl. KNUDSEN, Hans: Deutsche Theatergeschichte (Kröners Taschenausgabe 270), Stuttgart 1959, hier bes. S. 322–326, 358. Dementsprechend regte Knudsen Ende der 1950er Jahre Marlene Kirchners Dissertation zum Görlitzer Stadttheater zwischen 1851 und 1898 an, vgl. KIRCHNER 1960, S. 13.

25 SCHMITT 1990, S. 3.

26 Vgl. KINDERMANN, Heinz: Theatergeschichte Europas. VII. Band: Realismus, Salzburg 1965, ders.: Theatergeschichte Europas. VIII. Band: Naturalismus und Impressionismus. I. Teil: Deutschland/Österreich/Schweiz, Salzburg 1968.

27 Vgl. insbesondere das Kapitel „Echo und Widerspiel der deutschen Theaterzentren“ in KINDERMANN 1968, S. 724–755.

28 Zumindest, was den hier relevanten Zeitraum im 19. und 20. Jahrhundert betrifft, vgl. FISCHER-LICHTE, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters, Tübingen – Basel ²1999, Zitat auf S. 221. Zudem wirft Sascha Förster zu Recht die Frage auf, „ob die Meininger jemals Beachtung gefunden hätten, wenn sie nicht mit ihren Gastspielreisen auch außerhalb der Thüringer Residenzstadt unterwegs gewesen wären“ (FÖRSTER 2014, S. 108).

29 BRAUNECK, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters, 6 Bde., Stuttgart – Weimar 1993–2007.

30 Vgl. BRAUNECK 2003, S. 242–255, 501–519.

31 Vgl. ebd., S. 326–347. Das gilt analog auch für Günther Rühles Kapitel „Die Provinz regt sich“ in der Einleitung zu seiner Theaterkritikenanthologie „Theater für die Republik“, vgl. RÜHLE 1967, S. 18–20.

ter in Deutschland. 1887–1945“ deutlich, dass seine Aufmerksamkeit „einzelnen, führenden Theatern“ gelte.³²

Die neuesten Publikationen zur Theatergeschichte von den Theaterwissenschaftlern Jan Lazardzig, Viktoria Tkaczyk und Matthias Warstat (2012) sowie Andreas Kotte (2013) sind in erster Linie als Einführungswerke für Studierende gedacht.³³ Lazardzigs, Tkaczyks und Warstats „Theaterhistoriografie“ befasst sich weniger mit inhaltlichen Themen, sondern vor allem mit theoretischen und methodischen Fragen der Theatergeschichtsschreibung sowie mit ihrer spezifischen Quellenarbeit. Kottes „Theatergeschichte“ verfolgt einen problemorientierten Ansatz, den er anhand eines chronologischen Durchgangs durch die Epochen des europäischen Theaters exemplifiziert.

Alles in allem implizieren vor allem die älteren Überblickswerke zur deutschen Theatergeschichte tendenziell ein fortschrittsorientiertes und evolutionistisches Geschichtsbild, das Theater in Deutschland als Abfolge des Wirkens einflussreicher Protagonisten wie Otto Brahm, Gerhart Hauptmann, Max Reinhardt, Leopold Jessner, Erwin Piscator und Bertolt Brecht darstellt.³⁴ Stattdessen ist jedoch dafür zu plädieren, für Gleichzeitigkeiten scheinbar konträrer Phänomene offen zu sein. Nur eine solche Offenheit bietet die Möglichkeit, typischen Charakteristika des Provinztheaters auf die Spur zu kommen wie seiner Widersprüchlichkeit, die schon Herbert Ihering 1930 diagnostizierte: Die Provinz war zum Beispiel, wie die vorliegende Studie zeigen wird, zugleich rückständig und experimentierfreudig.

Neben den Überblickswerken haben sich auch speziellere Studien zur Theatergeschichte in der letzten Zeit mit Vorliebe dem kulturellen Leben und dem Theater der Metropolen gewidmet.³⁵ Bereits seit den 1980er Jahren befasst sich der Kulturhistoriker Peter Jelavich mit theatralen Phänomenen in deutschen Metropolen.³⁶ Martin Baumeisters geschichtswissenschaftliche Habilitationsschrift von 2005 zum Theater im Ersten Weltkrieg nimmt Berlin (und daneben die Fronttheater und deutschen Bühnen in von Deutschland besetzten Gebieten) in den Blick und konzentriert sich vor al-

32 Dementsprechend wirkt sein Buch stellenweise wie ein ‚Namedropping‘ der Namen berühmter Bühnenaufsteller, Regisseure, Schauspieler oder Kritiker, die vor allem in Berlin tätig waren. Vgl. RÜHLE, Günther: Theater in Deutschland. 1887–1945. Seine Ereignisse – seine Menschen, Frankfurt a. M. 2007, Zitat auf S. 13. Düsseldorf befindet sich unter diesen „einzelnen, führenden Theatern“, vgl. ebd., S. 225–232.

33 LAZARDZIG, Jan/TKACZYK, Viktoria/WARSTAT, Matthias: Theaterhistoriografie. Eine Einführung, Tübingen – Basel 2012; KOTTE, Andreas: Theatergeschichte. Eine Einführung, Köln – Weimar – Wien 2013.

34 Allerdings galten zum Beispiel Piscators Berliner Inszenierungen auch schon den Zeitgenossen als Referenzpunkt, so bezogen sich Frankfurter Politiker in der Debatte über die Kommunalisierung der Städtischen Bühnen der Stadt am Main auf sie, vgl. CARNWATH 2013, S. 300. Des Weiteren erscheint die historische Avantgarde in der theaterwissenschaftlichen Forschung unilinear als Vorläuferin der „Neoavantgarde“ und des „Postdramatischen Theaters“. Zur Kritik an diesen teleologischen Darstellungen vgl. DREWES 2010, passim, sowie HULFELD 2007, S. 229, KOTTE 2013, S. 16–19, 403–405.

35 Das liegt auch daran, dass sich die Forschungseinrichtungen, an denen solche Arbeiten entstehen, in der Regel selbst in Metropolen befinden, finanzielle Förderer von solcherlei Projekten durch ihren schillernden, kosmopolitischen Anstrich leichter zu überzeugen sind und für die individuellen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler ein Forschungsdesign, das Archivrecherchen in Paris oder London vorsieht, attraktiver erscheint, als die Recherche in Stadtarchiven des Inlands.

36 Vgl. JELAVICH, Peter: Munich and Theatrical Modernism. Politics, Playwriting, and Performance, 1890–1914, Cambridge 1985; ders.: Berlin Cabaret, Cambridge – London 1993.

lem auf das Unterhaltungstheater.³⁷ Der Historiker Christophe Charle setzt sich in seiner 2008 erschienenen Untersuchung „Théâtres en capitales“ mit der Entstehung einer „Spektakelgesellschaft“ in den Hauptstädten London, Paris, Berlin und Wien auseinander.³⁸ Desgleichen fokussiert die Theaterwissenschaftlerin Eva Krivanec in ihrer Arbeit über das Theater im Ersten Weltkrieg von 2012 auf Hauptstädte, diesmal sind es Lissabon, Paris, Berlin und Wien.³⁹ Auch dem Theaterwissenschaftler Peter W. Marx dienen in seinem Buch „Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900“, das er 2008 publizierte, in erster Linie Berliner Bühnen und Regisseure und prominente Schauspieler als Referenzpunkte.⁴⁰ Tobias Beckers 2014 veröffentlichte geschichtswissenschaftliche Studie zum populären Theater in Berlin und London zwischen 1880 und 1930 untersucht das Theater als Unterhaltungsmedium. Komplementär zur vorliegenden Arbeit, die sich mit dem subventionierten Stadttheater in der Provinz auseinandersetzt, rückt sie das kommerzielle Geschäftstheater zweier Metropolen in den Fokus.⁴¹

Diese neueren Studien setzen sich mit Phänomenen auseinander, die sich teilweise in der Provinz wiederfinden lassen, wie zum Beispiel die Veränderungen des Theaterbetriebes und -repertoires im Krieg. Sie sind daher vor dem Hintergrund der vorliegenden Arbeit durchaus von Interesse. Gleichwohl sind ihre Befunde zur Kultur der Metropolen mit Untersuchungen zum Provinztheater zu kontrastieren, um eben auch die gewaltigen Unterschiede zwischen dem Theater der Metropolen und dem Theater der Provinz sowie die Alleinstellungsmerkmale des Provinztheaters aufzuzeigen.

Philipp Thers Studie von 2006 zum Operntheater in Zentraleuropa, die Fallstudien zu den drei Landeshauptstädten Dresden, Lemberg und Prag mit Ausblicken auf Leipzig und Wien unternimmt, befasst sich zwar ebenfalls mit der „Musikkultur europäischer Metropolen“ – so der Titel der Reihe, in der die Publikation erschienen ist.⁴² Mit seiner Fokussierung auf Trägerschichten und Akteure des Theaterbetriebes, soziale Reichweite, Repertoire und Bühnenpraxis verfolgt Ther jedoch Ansätze, die auch die Konzeption der vorliegenden Dissertation maßgeblich prägen.

Sind viele der Studien zur Kultur der Metropolen vergleichend angelegt, so finden sich, was die Kultur in der Provinz betrifft, einige mikrogeschichtliche Studien, die ein

37 Vgl. BAUMEISTER, Martin: Kriegstheater: Großstadt, Front und Massenkultur 1914 – 1918, Essen 2005.

38 Die Studie erschien vier Jahre später auf deutsch, vgl. CHARLE, Christophe: Theaterhauptstädte. Die Entstehung der Spektakelgesellschaft in Paris, Berlin, London und Wien, Berlin 2012. Zum Pariser Théâtre du Châtelet vgl. ZUR NIEDEN 2010.

39 Vgl. KRIVANEC, Eva: Kriegsbühnen. Theater im Ersten Weltkrieg. Berlin, Lissabon, Paris und Wien (Theater 37), Bielefeld 2012.

40 Vgl. MARX, Peter W.: Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900, Tübingen – Basel 2008. Eine Ausnahme bildet sein Kapitel zu „Wilhelm Tell“-Inszenierungen in der Schweiz und in Ötighheim, vgl. ebd. S. 69–77.

41 BECKER, Tobias: Inszenierte Moderne. Populäres Theater in Berlin und London, 1880–1930 (Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts London 74), München 2014. Vgl. auch das an der Freien Universität Berlin unter Leitung von Paul Nolte und Daniel Morat durch Kerstin Lange, Johanna Niedbalski, Anna Littmann und Anne Gnausch bearbeitete DFG-Projekt „Metropole und Vergnügungskultur. Berlin im transnationalen Vergleich, 1880–1930“ und den daraus hervorgegangenen Band MORAT, Daniel/BECKER, Tobias/LANGE, Kerstin u.a.: Weltstadtvergnügen. Berlin 1880–1930, Göttingen 2016.

42 THER, Philipp: In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914 (Die Gesellschaft der Oper. Die Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert 1), Wien – München 2006.

breites Panorama von Kultureinrichtungen einzelner Städte betrachten, wie die Arbeiten der Historiker Roger Chickering zu Freiburg im Ersten Weltkrieg (2009) und Alexander Schmidt zu Nürnberg in der Weimarer Republik (2005).⁴³ Gerade Alexander Schmidts auf kulturpolitischer Ebene ins Detail gehende Dissertation hinterfragt gängige Klischees der Historiografie, indem sie überprüft, inwiefern die „Weimarer Kultur“ die Provinz überhaupt erreichte, und dient damit als eine wesentliche Anregung für die vorliegende Arbeit. Vorbildfunktion übernehmen auch die Analysen des Theaters in der Provinz von Konrad Dussel und Anselm Heinrich aus den Jahren 1988 und 2007.⁴⁴ Dussel untersucht die Auswirkungen nationalsozialistischer Theaterpolitik in der Provinz, Heinrich nimmt einen regionalen Vergleich des Theaters in Westfalen und Yorkshire vor. Beide Studien wählen Fallbeispiele aus und betrachten den Zeitraum zwischen 1918 und 1945, und zwar explizit, um Kontinuitäten und Diskontinuitäten des Theaterbetriebes von der Republik zur Diktatur aufzeigen zu können.⁴⁵ Methodisch schließt die vorliegende Arbeit daran an, wobei sie es vorzieht, ein *einziges* Fallbeispiel innerhalb *dreier* politischer Systeme zu beleuchten, um auch das Kaiserreich einzubeziehen und noch mehr in die Tiefe zu gehen, als dies bei einer vergleichenden Studie möglich ist.

Konrad Dussel kommt zu dem Ergebnis, dass schon während der Weimarer Republik viele Bühnenwerke, die die Nationalsozialisten später unterdrückten, in der Provinz nicht gefragt waren, und diagnostiziert, dass sich im Laufe der Zeit die Forderung nach einem unterhaltenden Programm immer mehr durchsetzte. An den meisten der von ihm untersuchten Theater ging der Anteil rechter Dramatik in den Spielplänen schon bald nach der nationalsozialistischen Machtübernahme erheblich zurück – ob dies auch für Krefeld gilt, ist im Detail zu analysieren. Dussel legt einleuchtend dar, dass der Einfluss der Berliner Reichsbehörden auf den Betrieb der Provinztheater groß, aber nicht allumfassend war, und verweist auf die Bedeutung regionaler und lokaler Institutionen.⁴⁶ Sie resultierte aus der Tatsache, dass Länder und Gemeinden die Theater in der Provinz finanziell trugen. Sind in Einzelfällen Abstriche an Dussels Studie zu machen,⁴⁷ so stellt sie doch den ersten zugleich übergreifenden und überzeugenden

43 Vgl. CHICKERING, Roger: Freiburg im Ersten Weltkrieg: Totaler Krieg und städtischer Alltag 1914–1918, Paderborn 2009, insbes. S. 354–372; SCHMIDT, Alexander: Kultur in Nürnberg 1918–1933. Die Weimarer Moderne in der Provinz, Nürnberg 2005.

44 Vgl. DUSSEL, Konrad: Ein neues, ein heroisches Theater? Nationalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen in der Provinz (Literatur und Wirklichkeit 26), Bonn 1988, sowie die weiteren Publikationen, die im Kontext der Studie entstanden (DUSSEL 1987/1990/1998 a und b/1999); HEINRICH, Anselm: Entertainment, Propaganda, Education. Regional Theatre in Germany and Britain between 1918 and 1945, Hatfield 2007 (Heinrichs Dissertation erschien 2012 unter dem Titel „Theater in der Region. Westfalen und Yorkshire. 1918 bis 1945“ auf deutsch).

45 Heinz-Rüdiger Spelen hatte bereits 1984 aus demselben Grund die Spielzeiten 1931/32 und 1932/33 in seine Analyse der Theater Aachen, Köln, Bonn und Koblenz in der NS-Zeit einbezogen. Dussel behandelt die Theater in Dortmund, Bielefeld, Ingolstadt, Karlsruhe und Coburg. Heinrich nimmt auf deutscher Seite die Bühnen in Dortmund, Bielefeld, Münster, Hagen und Bochum in den Blick. Zu den Auswahlkriterien vgl. DUSSEL 1988, S. 143–145, HEINRICH 2007, S. 7.

46 Vgl. DUSSEL 1988, S. 336–346. Vgl. auch HEINRICH 2012, S. 13 f., 258.

47 So konstatiert Dussel auf S. 12, das Provinztheater habe „wenn überhaupt – immer nur mit einiger Verzögerung die in den Metropolen entwickelten Veränderungen übernommen“. Das stimmt so nicht, beispielsweise war die Provinz (in erster Linie Frankfurt am Main) Pionierin bei der Durchsetzung des Expressionismus, vgl. hierzu das Kapitel 2.3.3 *Die Provinz als Experimentierfeld* und insbesondere S. 306 der vorliegenden Arbeit. Wenn Dussel auf S. 338 feststellt, dass die NS-Organisation *Kraft durch Freude* Operettenbesucherinnen und -besuchern den „Genuß der Teilnahme an einem bislang nur Privilegierten zugänglichen Ereignis“ ermöglicht habe, übersieht

den Versuch dar, das Provinztheater im Kontext seiner Rahmenbedingungen zu analysieren.

Auf dieser Vorarbeit kann Anselm Heinrich in seiner Dissertation aufbauen, die zu dem erstaunlichen Resultat führt, dass die Theaterrepertoires des demokratischen Großbritannien und der deutschen Diktatur im Verlauf des Zweiten Weltkrieges nahezu austauschbar wurden. Bereits bis 1900 hatte es Parallelen im Theaterbetrieb beider Länder gegeben, als die Bühnenleiter aufgrund ihrer finanziellen und künstlerischen Verantwortlichkeit auf ein überwiegend unterhaltendes Repertoire setzten. Dass sich dies in Krefeld zum Teil anders verhielt, wird Kapitel 2.3 der vorliegenden Arbeit zeigen. Auch Heinrichs Befund, dass in beiden Ländern in der Provinz nicht nur Vorbehalte, sondern gar „Furcht“ vor avantgardistischen und experimentellen Aufführungen herrschten, muss mit Blick auf das Krefelder Theater modifiziert werden. Einleuchtend und auch anhand des Krefelder Beispiels nachvollziehbar ist hingegen seine These, dass der Machtantritt der Nationalsozialisten 1933 zwar eine Zäsur bedeutete, diese aber nicht von Entwicklungen abgetrennt betrachtet werden darf, die sich bereits in der Weimarer Republik vollzogen, womit Anselm Heinrich Konrad Dussels Ergebnisse bestätigt.⁴⁸

Als inspirierend für die vorliegende Arbeit erwiesen sich auch die „Funde und Befunde zur schlesischen Theatergeschichte“, die Bärbel Rudin 1983 zusammengestellt hat und die mit Schlesien eine weitere Region des Theaters in der Provinz erschließen.⁴⁹ Strukturelle Parallelen zum Krefelder Theaterbetrieb wiesen die Stadttheater in Bamberg und Düsseldorf auf, die Gegenstand der Studien von Gabriele Papke (1985) und Lutz Hennrich (1992) sind. Das Lesevergnügen ihrer grundlegenden und daher verdienstvollen Befunde zu Rahmenbedingungen und Funktionsweise des Provinztheaters, insbesondere auch in der Zeit des Kaiserreiches, wird dadurch getrübt, dass Papkes Darstellung in einer bloßen chronologischen Aneinanderreihung der verschiedenen Direktionen verharrt und beide Autoren sich nur selten vom engen Fokus der einzelnen Bühne und Stadt lösen.⁵⁰ Überzeugender ist in dieser Hinsicht Boris Slamkas Studie zu den Vereinigten Stadttheatern in Frankfurt am Main zwischen 1914 und 1918 von 2014 gelungen.⁵¹ Aufschlussreich sowohl in ästhetischer Hinsicht als auch in sei-

er, dass die Publikumsorganisationen der 1920er Jahre bereits neuen Zuschauerschichten einen Zugang zum Theater ermöglicht hatten, vgl. dazu Kapitel 2.2.5.

48 Vgl. HEINRICH 2007, S. 232–235, Zitat S. 234. Vgl. auch HEINRICH 2012, S. 14, 16f., 230, 232, 238, 242.

49 Vgl. RUDIN, Bärbel (Bearb.): *Funde und Befunde zur schlesischen Theatergeschichte*, Bd. 1: Theaterarbeit im gesellschaftlichen Wandel dreier Jahrhunderte (Veröffentlichungen der Forschungsstelle Ostmitteleuropa, Reihe A, 39), Dortmund 1983.

50 Vgl. PAPKE, Gabriele: *Wenns löfft, donn löfft's. Die Geschichte des Theaters in Bamberg von 1860 bis 1978. Alltag einer Provinzbühne*, Bamberg 1985; HENNRICH, Lutz: *Theater der Jahrhundertwende in der Provinz am Beispiel des Stadttheaters Düsseldorf (Studien zum Theater, Film und Fernsehen 18)*, Frankfurt a. M. u. a. 1992. Den Horizont der Beispielstadt verlassen sie, wenn sie – knapp – auf die Bespielung durch Nürnberg und Würzburg und die Gastspiele in Schweinfurt, Erlangen und Bayreuth respektive Duisburg eingehen. Hennrich beleuchtet nur die Konkurrenz innerhalb Düsseldorfs zwischen dem Stadttheater und dem Dumont-Lindemannschen Schauspielhaus, ohne die Konkurrenz zu anderen rheinischen Städten wie etwa Krefeld überhaupt in Betracht zu ziehen. Dabei standen gerade in der dichten rheinischen Theatertopografie die Bühnen einzelner Städte in verschiedenster Hinsicht in Beziehung zueinander, wie die vorliegende Arbeit zeigen wird.

51 Vgl. SLAMKA, Boris: *Der Ernst der Stunde. Die Vereinigten Stadttheater in Frankfurt am Main 1914–1918 (Erster Weltkrieg im Fokus 2)*, Berlin 2014 [Diss. Univ. Frankfurt am Main 2013].

nen konkreten Bezügen zum Theaterbetrieb im Rheinland ist Bernd Vogelsangs Beitrag zum Bühnenbild von 1994.⁵² In jüngster Zeit widmen sich Nachwuchswissenschaftler und -wissenschaftlerinnen Einzelaspekten des Provinztheaters.⁵³

Was die Rahmenbedingungen theatraler Produktion betrifft, kann sich die vorliegende Arbeit auf übergreifende Untersuchungen stützen. Hilfreich für das Verständnis der Bedingungen in der Weimarer Republik ist Manfred Boetzkes' und Marion Quecks Katalogbeitrag von 1977.⁵⁴ Für die Zeit des Nationalsozialismus liegen mehrere Studien vor, hier sind neben Dussels und Heinrichs Beiträgen besonders zwei Standardwerke hervorzuheben: „Das Theater im NS-Staat“ von dem Historiker Boguslaw Drewniak (1983) sowie die voluminöse Pionierleistung „Theater im ‚Dritten Reich‘“ von Henning Rischbieter, Thomas Eicher und Barbara Panse aus dem Jahr 2000.⁵⁵ Die drei Theaterwissenschaftler analysieren nicht nur die Vorgaben, die die nationalsozialistische Theaterpolitik den Bühnenschaffenden auferlegte, sondern werten außerdem auf breiter, reichsweiter Basis Inszenierungs- und Aufführungszahlen aus und untersuchen die Wirkungsmacht der zeitgenössischen Dramatik. Bei allen Abstrichen an Tiefgang, die ein solches Werk, das mit rund 780 Seiten ohnehin schon umfangreich genug ausfällt, bei der Betrachtung der Einzelfälle machen muss, und trotz der gelegentlich mangelhaften Präzision ist lobenswert festzuhalten, dass die Autoren den Versuch unternehmen, das deutsche Theater flächendeckend und systematisch zu untersuchen, indem sie die deutsche Theaterlandschaft zwischen 1933 und 1945 in Kurzschnitten der einzelnen Theater nachzeichnen.⁵⁶ Dass demgegenüber aber auch die Detailanalyse von Fallbeispielen sehr lohnenswert ist, hat Christoph Schmidt mit seiner Studie zum

52 Vgl. VOGELSANG, Bernd: Die Moderne in der „Theaterprovinz“. Bühne und Bühnenbild rheinischer Theater 1908–1928, in: BREUER, Dieter (Hg.): Die Moderne im Rheinland. Ihre Förderung und Durchsetzung in Literatur, Theater, Musik, Architektur, angewandter und bildender Kunst. 1900–1933. Vorträge des Interdisziplinären Arbeitskreises zur Erforschung der Moderne im Rheinland, Köln – Bonn 1994, S. 153–200.

53 Vgl. FÖRSTER, Sascha: „so werden wir in der Tat in Frankenhausen ein thüringisches Bayreuth schaffen“. Versprechungen, Gemeinschaften und Identitäten bei den Thomas-Münzer-Festspielen 1931 in Bad Frankenhausen (Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 46), Berlin 2014. Dorota Śleszyńska an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster entstehende Dissertation, die sich mit dem Spannungsfeld zwischen zivilgesellschaftlichen Akteuren und staatlichen Institutionen in der deutschen und niederländischen Theaterarbeit des 19. Jahrhunderts befasst, wurde noch nicht abgeschlossen. Eine Projektskizze ist unter <http://www.uni-muenster.de/Zivilgesellschaft/doktoranden/dsleszynska.html>, 12.12.2011, verfügbar.

54 Vgl. BOETZKES, Manfred/QUECK, Marion: Die Theaterverhältnisse nach der Novemberrevolution, in: RUCKHABERLE, Dieter (Red.): Weimarer Republik. Hg. v. Kunstamt Kreuzberg, 3., verb. Aufl., Berlin 1977, S. 687–715.

55 Vgl. DREWNIAK, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte. 1933–1945, Düsseldorf 1983; RISCHBIETER, Henning/EICHER, Thomas/PANSE, Barbara: Theater im „Dritten Reich“. Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik, hg. v. Henning Rischbieter, Seelze-Velber 2000. Zur älteren Forschung zum Theater im Nationalsozialismus, darunter die Arbeiten von Ilse Pitsch (1952) und Jutta Wardetzky (1983), vgl. DUSSEL 1988, S. 10, 335. Ergänzend erwiesen sich Joseph Wulfs Bände zur „Kultur im Dritten Reich“ (erstmalig 1963/64 erschienen) sowie Anja Brunsbachs Dokumentation zum Oberhausener Theater (2002) als nützlich, vgl. WULF 1989 und BRUNSBACH 2002.

56 Das Porträt zu Krefeld findet sich in RISCHBIETER/EICHER/PANSE 2000 auf S. 114f. Der Bau des Krefelder Theaters wird dort mit 1886 angegeben, das Gebäude bestand aber schon seit Mitte des 19. Jahrhunderts und wurde in diesem Jahr lediglich nach einer Sanierung wiedereröffnet. Paul Trede war nicht, wie dort angegeben, bis 1944, sondern bis 1943 Krefelder Intendant. Bedenkenswert ist Patrick Merzigers Kritik an der Methodik, die dem Forschungsprojekt, aus dem der Band entstand, zugrunde liegt. So wurden Inszenierungszahlen und nicht Aufführungszahlen erhoben, wodurch Stücke in den Vordergrund rücken, die eine große Zahl von Theatern

Gau Westfalen-Nord von 2006 gezeigt, in der er darlegt, wie sich die Kulturpolitik einzelner Kommunen während der NS-Zeit unterschied.⁵⁷

Aus sozialgeschichtlicher Perspektive nähert sich Peter Schmitt dem Leben und Arbeiten „jener Darsteller und Darstellerinnen, die namenlos blieben und dem Fortschrittsgedanken der Theaterhistoriographen zum Opfer fielen“.⁵⁸ Speziell zur rheinischen Theatergeschichte bietet der 1989 erschienene zwölfte Band des *Geschichtlichen Atlases der Rheinlande* mit dem Titel „Theater seit dem 18. Jahrhundert“ detaillierte Hintergrundinformationen, Karten und Statistiken, die er auch zu Krefeld bereitstellt.⁵⁹

Das Schrifttum zur Krefelder Theatergeschichte ist nur zum Teil wissenschaftlicher Provenienz. In den 1960er Jahren publizierte Roman Bach, zu dieser Zeit Chefdramaturg und Leiter des Städtischen Kulturamtes, in der heimatkundlichen Krefelder Zeitschrift *Die Heimat* verschiedene Aufsätze über den ‚Neustart‘ des Krefelder Theaterwesens in den 1880er Jahren.⁶⁰ Das Musikleben Krefelds erfuhr 1979/1980 mit einer zweibändigen, quellenfundierte Untersuchung durch Ernst Klusen, Hermann Stoffels und Theo Zart eine ausführliche Würdigung, die auch das Musiktheater berücksichtigt.⁶¹ Im Rahmen eines Schulprojekts arbeiteten Annette Maas und Uta Meyer 1982 die Theatergeschichte der Seidenstadt „in den Anfängen des Dritten Reiches“ auf.⁶² Der Krefelder Feuilletonredakteur Hans Martin Frese trug 1984 die bisherigen Erkenntnisse zur Theatergeschichte Krefelds und Mönchengladbachs in einem großformatigen Band zusammen, der sich an ein breites, nichtwissenschaftliches Publikum richtet. Quellen nennt er nur sporadisch, allerdings hatte Frese noch Gelegenheit, mit Zeitzeugen wie dem ehemaligen Verwaltungsdirektor des Stadttheaters, Willi Kraemer, zu sprechen.⁶³ Der Historiker Wilhelm Stratmann widmete sich 1994 wiederum in der *Heimat* speziell der Subventionierung des Krefelder Stadttheaters. Die

-
- inszenierten, auch wenn tatsächlich nur eine einzige Aufführung, bspw. zum „Heldengedenktag“, stattfand. Zudem vernachlässigt die Studie das Amateurtheater. Vgl. MERZIGER 2010, S. 147f.
- 57 Vgl. SCHMIDT, Christoph: Nationalsozialistische Kulturpolitik im Gau Westfalen-Nord. Regionale Strukturen und lokale Milieus (1933–1945) (Forschungen zur Regionalgeschichte 54), Paderborn u. a. 2006.
- 58 Da Schmitts sozialstatistische Erhebungen von 1990 sich auf eine stichprobenartige Analyse von 2000 Darstellerinnen und Darstellern, die zwischen 1775 und 1850 zum ersten Mal auftraten, stützen, setzt seine Untersuchung für den in der vorliegenden Arbeit betrachteten Untersuchungszeitraum zu früh ein. Gleichwohl liefert sie wertvolle Anregungen. Vgl. SCHMITT, Peter: Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum. 1700–1900 (Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste 5), Tübingen 1990, Zitat ebd., S. 1.
- 59 Vgl. BUCK, Elmar/VOGELSANG, Bernd: Theater seit dem 18. Jahrhundert (Geschichtlicher Atlas der Rheinlande. Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde, XII. Abt. 1 b Neue Folge, Beiheft XII/2), Köln 1989, im Folgenden zitiert als ATLAS 1989. Zum Stand der Forschung zum Theater im Rhein-Ruhr-Gebiet vgl. auch HENNRICH 1992, S. 6f., sowie SPENLEN, Heinz-Rüdiger: Theater in Aachen, Köln, Bonn und Koblenz 1931 bis 1944, Bonn 1984; UECKER, Matthias: Zwischen Industrieprovinz und Großstadthoffnung: Kulturpolitik im Ruhrgebiet der zwanziger Jahre, Wiesbaden 1994.
- 60 Relevant sind sieben Beiträge aus den Jahren 1962 bis 1967, aus Platzgründen sei auf das Literaturverzeichnis verwiesen.
- 61 Für die vorliegende Arbeit ist insbesondere der zweite Band von Bedeutung: KLUSEN, Ernst/STOFFELS, Hermann/ZART, Theo: Das Musikleben der Stadt Krefeld 1780–1945, Bd. 2 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 124), Köln 1980.
- 62 Vgl. MAAS, Annette/MEYER, Uta: Das Krefelder Stadttheater in den Anfängen des Dritten Reiches, in: *Die Heimat* 53 (1982), S. 45–54.
- 63 FRESE, Hans Martin: Komödianten. Theater in Krefeld und Mönchengladbach, Krefeld o. J. [1984].

Subventionierung ist auch eines der zentralen Themen in der Stadttheaterstudie des Historikers John Carnwath, die dieser 2013 abschloss. Carnwath vergleicht die institutionelle Entwicklung der Theater in Frankfurt und Hamburg, Chemnitz und Krefeld sowie Bautzen und Passau zwischen 1815 und 1933.⁶⁴ Grundlegend für die Kontextualisierung des Theaterlebens ist die fünfbandige Krefelder Stadtgeschichte, deren letzter Band 2010 erschienen ist.⁶⁵

1.3 Plädoyer für einen unvoreingenommenen Provinztheaterbegriff

... wir sind doch nicht in Krähwinkel!⁶⁶
*Die in Krefeld erscheinende Niederrheinische Volkszeitung,
1918*

Das geringe Interesse der Forschung am Theater in der Provinz ist, abgesehen von der Quantität und der qualitativen Diversität, die das Provinztheater kennzeichnen und es zu einem herausfordernden Untersuchungsgegenstand machen, gewiss der Tatsache geschuldet, dass der Begriff „Provinztheater“ noch immer pejorativ besetzt ist, vor allem auch bei den Theaterleuten selbst. Dies trat während der Recherchen zur vorliegenden Arbeit in Gesprächen, sei es mit Wissenschaftlern, sei es mit heute aktiven Bühnenschaffenden, wiederholt zu Tage.⁶⁷

„Provinztheater“ ist „der üblich gewesene Theaterausdruck für das Gebiet außerhalb der Reichshauptstadt“.⁶⁸ Es handelt sich also um einen zeitgenössischen Begriff. Die abwertende Konnotation der Begriffe „Provinz“ und „provinziell“ entstand erst um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert.⁶⁹ Der Schriftsteller Carl Amery veröffentlichte 1964 einen Sammelband mit Aufsätzen verschiedener Autoren zum Thema „Provinz“. Die Zugehörigkeit zur Provinz beschreibt Amery darin als „Handicap“ und Anlass für „Diskriminierung“, gleichwohl unterstellt auch er selbst der Provinz eine „Verspätung“ in Bezug auf kulturelle Phänomene der Großstadt.⁷⁰ Damit nennt Amery klassische Topoi, die mit dem Provinzbegriff verbunden sind.

Häufig wird die Provinz über das definiert, was sie nicht ist, und zwar mittels der Gegenüberstellung von Metropole und Provinz, ein Verhältnis, das meist als Gefäl-

64 Vgl. STRATMANN, Wilhelm: Theaterdiskussion in Krefeld – alles schon mal dagewesen?, in: Die Heimat 65 (1994), S. 103–112; CARNWATH, John Douglas: The Institutional Development of Municipal Theatres in Germany, 1815–1933, Evanston 2013.

65 Relevant sind hier FEINENDEGEN, Reinhard/VOGT, Hans (Hg.): Krefeld – Die Geschichte der Stadt, Bd. 3–5, Krefeld 2006–2010, im Folgenden zitiert als KREFELD 3–5.

66 Das Zitat im Ganzen beschreibt die Lage am ersten Tag der belgischen Besetzung nach dem Ersten Weltkrieg: „Viel neugieriges Volk fand sich unnötigerweise – wir sind doch nicht in Krähwinkel! – vor dem Rathause ein, bewahrte aber ruhige Haltung.“ (NVZ, 7.12.1918, zit. n. KREFELD 5, S. 30). Der fiktive Ort „Krähwinkel“ ist Schauplatz des Lustspiels „Die deutschen Kleinstädter“ von August von Kotzebue (1802) und steht für Kleinstadt, Kleinbürgertum und Spießigkeit.

67 Kurioserweise hat ausgerechnet in Krefeld in jüngster Zeit die Band „Provinztheater“ zu einer ausgesprochenen Aufwertung dieses Begriffes beigetragen.

68 KNUDSEN 1959, S. 357. Knudsen warnt ebd. davor, mit dem Begriff „die depravierende Identität mit ‚provinziell‘“ zu meinen. Vgl. auch RISCHBIETER/EICHER/PANSE 2000, S. 483.

69 Vgl. PAPKE 1985, S. 8–10, HENNRICH 1992, S. 4.

70 AMERY 1964, S. 5, 7.

le interpretiert wird.⁷¹ Hier erhält der Provinzbegriff eine relationale Dimension. Ein Blick auf das zeitgenössische Krefelder Selbstverständnis zeigt, dass der Provinz- und Metropolenbegriff zudem ein relativer ist, sahen doch lokale Feuilletonredakteure Krefeld keineswegs als provinzielle Stadt, sondern als „Metropole des linken Niederrheins“ an.⁷²

Daraus ergibt sich die Frage: Was zählt zur Provinz? Wo fängt „Provinz“ an? Inwiefern zählt eine Industrie- und Großstadt wie Krefeld, die 1887 die 100 000-Einwohner-Marke überschritt, zur Provinz? Lag sie nicht in dem „als Agglomeration verstädterten Industriegebiet Rheinland-Westfalens – der ‚schlafenden Metropole‘“?⁷³ Auch in der Sekundärliteratur zum Theater herrscht, was die Abgrenzung des Provinzbegriffes betrifft, keine Einigkeit. Selbst die Frage, ob die Bühnen in Hamburg, Frankfurt, Dresden und München in Metropolen liegen oder zur Theaterprovinz gehören, beantworten die Autorinnen und Autoren je nach argumentativem Impetus unterschiedlich.

Diese Arbeit orientiert sich am zeitgenössischen Verständnis des Begriffes und zählt zum Theater der Provinz alle Bühnen, die sich nicht in der Reichshauptstadt befanden. Gleichwohl ist diese Setzung immer wieder zu hinterfragen. Wichtiger, als eine strenge, kategorische Scheidung der Zugehörigkeit einzelner Bühnen zum Metropolen- oder Provinztheater vorzunehmen, ist es, zu bedenken, dass auch Provinztheater nicht gleich Provinztheater ist, ebenso wie Großstadt nicht gleich Großstadt ist.⁷⁴ Theater in der Provinz fand in Großstädten mit einem ausdifferenzierten Theaterangebot verschiedener Ensembles und Bühnen ebenso statt wie in Mittel- und Kleinstädten, sogar Dörfern, in unterschiedlichsten Bühnenhäusern, in Hof-, Privat- und Stadttheatern, in umfunktionierten Sälen, in denen Wanderbühnen auftraten, in „Schmierer“, in Gasthäusern, in Laiengruppen und auf Liebhaberbühnen. Alle diese Formen theatraler Auf führungen hatten ihr Publikum, alle diese Formen hatten ihre Berechtigung. Alle diese Formen haben neben dem Theater der Metropole die Aufmerksamkeit der Forschung

71 Siehe dazu auch SEEHAUS 1983, S. 214f.: „‚Provinz‘ war die Anerkennung einer hierarchisch geordneten Struktur, in der jeder Platz in seiner Ausrichtung auf das nächstgrößere kulturelle Zentrum, in seiner Vorbildwirkung auf nachgeordnete Plätze definierbar war. ‚Provinz‘ war mithin ein relativer Begriff. Aus Berliner Sicht umfaßte er alles Theaterleben außerhalb der Hauptstadt. Mochte der Breslauer, als Einwohner der zweitgrößten Stadt Preußens, der drittgrößten im Deutschen Reich, sich gegen solche Abwertung sperren: Ihm blieb dennoch keine andere als die kompensatorische Möglichkeit, nun seinerseits auf – beispielsweise – das Liegnitzer Theater herabzublicken; Liegnitz mochte sich wiederum an Bunzlau schadlos halten – und noch von dieser Kreisstadt-Ebene ließ sich auf die saisonalen Kurtheater herabschauen, wie schließlich von diesen auf die Amateurliga der Laienspielgruppen. Die Betroffenen konnten diese Klassifizierung nur teilweise als Vorurteil empfinden. Denn sie durften gewiß sein, für herausragende Leistungen mit dem Aufstieg in den nächsthöheren Rang belohnt zu werden – ebenso wie für unbefriedigende Arbeit die Degradierung drohte. Die Akzeptierung dieser hierarchischen Ordnung war Voraussetzung für ihre Berufsausübung; sie galt für akzeptabel, solange ihre Durchlässigkeit die Gewähr für eine mögliche Karriere bot.“

72 So hieß es anlässlich von aktuellen Umbaumaßnahmen und dem projektierten Neubau des Krefelder Stadttheaters: „Die Kosten, die für den jetzt erfolgenden neuen ‚Verputz‘ im Inneren ausgegeben werden, sind nicht beträchtlich, vor allen Dingen verbauen sie nicht den Plan, der nicht unter den Tisch fallen darf, der Krefeld als der Metropole des linken Niederrheins *das neue Stadttheater* gibt, das seiner und der Leistungen unserer Künstler würdig ist.“ (K. B. [d. i. Karl Bode]: Rückblick auf die Winterspielzeit 1927/28, in: Die Theatergemeinde 4 (1927/28), S. 114–116, hier S. 116).

73 MÜLLER 1994, S. 245.

74 Vgl. hierzu auch SCHMIDT 2005, S. 351–355. Schmidt unterscheidet gar zwischen „‚echter‘ Großstadt“ und „‚Provinzgroßstadt“ und stellt hierbei München und Nürnberg einander gegenüber.

verdient. Denn das Durchschnittliche und das Alltägliche machten das Gros der Theaterarbeit aus. Sie dürfen bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Theater nicht übergangen werden, um dem Theater in seiner Gesamtheit gerecht zu werden und nicht nur das, wie Andreas Kotte sagt, „ästhetisch herausragende Spitzenzehntel“ zu berücksichtigen. Gleichwohl hält es die Arbeit mit dem Programm der Stadttheaterstudie von Gabriele Papke: „Es soll also weder der Erfahrungsbereich Alltag ausgespart werden noch das Besondere, Hervorragende unberücksichtigt bleiben.“⁷⁵ Dabei spricht die vorliegende Studie wertfrei vom „Provinztheater“ und setzt es sich zum Ziel, sachlich und objektiv an die Untersuchung seines Betriebes, seiner Funktionsmechanismen, seiner Schwächen und Leistungen heranzugehen, die sie mindestens genauso ernst nimmt wie den „Höhenkamm“.

Die historische und kulturhistorische Forschung operiert häufig mit einem weiteren Begriff, dem Begriff „Region“, den auch diese Arbeit – gerade in Bezug auf den Gastspielbetrieb – verwendet. Er bietet den Vorteil, geografisch offen zu sein.⁷⁶ Krefelder Theaterarbeit vollzog sich in Städten, die üblicherweise dem „Rheinland“ oder dem „Ruhrgebiet“ zugerechnet werden. Soll die Arbeit hierfür einen Kunstbegriff, zum Beispiel „Rhein-Ruhr-Gebiet“, einführen? Was ist mit den Gastspielen, die sich über die Grenze hinweg in den Rhein-Maas-Raum erstreckten? Das Krefelder Theater trat in vielen Städten der Rheinprovinz auf – hier taucht der Begriff „Provinz“ übrigens ganz wertneutral als Bezeichnung einer Verwaltungseinheit auf –, deckte mit seinen Abstechern weite Teile des deutschen Westens ab und wirkte darüber hinaus. Das gibt die Formulierung „Ausstrahlen in die Region“ am besten wieder, wenn unter Region ein Gebiet verstanden wird, das nicht zwangsläufig durch nationalstaatliche Grenzen eingeschränkt ist.⁷⁷ Krefelder Theaterarbeit erstreckte sich in eine Region von rund 230 mal 250 Kilometern Ausdehnung, von Amsterdam im Norden, Münster im Osten, Aachen im Süden sowie Den Haag und Antwerpen im Westen.⁷⁸ Von der „Region“ spricht die Arbeit daher, sobald die Aktivitäten des Krefelder Theaters den Krefelder Stadtraum verlassen und sich auf eine überlokale Ebene erstrecken. Weder der Begriff „Provinz“ bzw. „Provinztheater“ noch der Begriff „Region“ soll die Sicht von vornherein einschränken. Die Arbeit strebt stattdessen einen unvoreingenommenen Blick auf das Theater der Provinz, das Theater außerhalb Berlins an.⁷⁹

75 PAPKE 1985, S. 13.

76 Die Forschung sieht es hingegen meist als Manko an, dass der Begriff „unscharf“, „unklar“, „oszillierend“ und „weich“ ist, er muss daher je nach Ausgangsfrage neu konstituiert werden, vgl. hierzu MÖLLER, H. 1996, S. 13, WIRSCHING 1996, S. 26 (in Anlehnung an Jürgen Reulecke).

77 Darauf, dass die Region auch als Grenzraum verstanden werden kann, weist Gertrude Cepl-Kaufmann hin, die gemeinsam mit Dieter Breuer betont, dass gerade dem Rheinland innerhalb des deutschen Staatsverbandes wie auch hinsichtlich der westeuropäischen Nachbarländer eine kulturvermittelnde Stellung zukam, vgl. CEPL-KAUFMANN 2007, S. 517, und das Vorwort in BREUER/CEPL-KAUFMANN 2008, S. 9. Dass der Begriff Region transnational anwendbar ist, unterstreicht auch Horst Möller, vgl. MÖLLER, H. 1996, S. 13.

78 Vgl. dazu die Karte auf S. 342.

79 Sie verschreibt sich daher auch nicht einer Idealisierung der Provinz, wie sie zeitgenössisch ebenfalls zu finden war, vgl. hierzu WERNER 2003, S. 15–17.

1.4 Plädoyer für eine Historiografie des Theaters in der Provinz

So wie in Berlin liegen die Verhältnisse im Reich aber nicht.⁸⁰

Das Präsidiumsmitglied der Genossenschaft Deutscher Bühnengehöriger Erich Otto, 1926

Warum ist es so lohnenswert, sich mit dem Theater in der Provinz zu beschäftigen? Provinztheater prägten die deutsche Theatergeschichte in erheblichem Maße und „sind aus ihr nicht wegzudenken“. Relevanz erhält das Thema insbesondere durch die „Wechselwirkung und gegenseitige Befruchtung zwischen Hauptstadt und Provinz“, ein einmaliges Kennzeichen des föderal strukturierten Deutschland, das in Ländern wie Frankreich, Großbritannien oder Italien so nicht zu finden ist.⁸¹

Doch nicht nur bezüglich seines Verhältnisses zum Theater der Metropole ist das Provinztheater eine wissenschaftliche Auseinandersetzung wert, sondern auch durch die Spezifika, die das Theater in der Provinz an sich ausmachten. Denn die Provinz stellte ein „spezielles künstlerisches Wirkungsfeld“ dar.⁸²

So verfügten Provinztheater über eine spezifische Publikumsstruktur. Gabriele Papke betont, dass das Angebot an kulturellen Veranstaltungen in der Provinz beschränkt war und eine einzelne Bühne ein potenziell großes Zuschauerreservoir versorgte. Für ihr Fallbeispiel Bamberg mag ihr Befund vom „Minimalangebot“ an Kultur“ zutreffen, das dem Theater eine Monopolstellung verschaffte.⁸³ In der Großstadt Krefeld sah sich die Bühnenleitung aber durchaus mit Konkurrenz in Form von theatralen Darbietungen in Gastronomiebetrieben, Aufführungen von Liebhaberbühnen, Vorträgen in Vereinen und literarischen Zirkeln und dem Kino konfrontiert. Gleichwohl hatte auch das Krefelder Theater einen breiten Publikumsgeschmack von konservativ bis avantgardistisch, von der Schauspiel- über die Ballett- bis zur Musiktheatersparte abzudecken, weil anders als in noch größeren Städten keine spezialisierten Bühnen vorhanden waren. Das mussten die Theaterschaffenden umso mehr berücksichtigen, als die Nachbarstadt Düsseldorf mit einem solchen diversifizierten Angebot aufwarten konnte. So verwundert es nicht, dass der Berliner Theaterkritiker Hermann Kienzl 1906 die Vielseitigkeit der Aufgaben des Provinztheaters als sein „Grundübel“ betrachtete.⁸⁴

Die Befunde Alexander Schmidts zur Kultur im Nürnberg der Weimarer Republik versprechen zudem interessante Erkenntnisse zu der Frage, inwieweit Moderne und Avantgarde ins Krefelder Theaterleben vordrangen. Denn Schmidt kommt zu zwei wesentlichen Ergebnissen: Erstens stellte sich die moderne Kultur regional betrachtet sehr unterschiedlich dar.⁸⁵ Und zweitens erschöpfte sich die „Provinzmoderne“⁸⁶ auf der

80 OTTO, Erich: Die Publikums-Organisationen, in: Der neue Weg 55 (1926), S. 81 f., hier S. 81.

81 KIRCHNER 1960, S. 223, vgl. auch WERNER 2003, S. 9, 23. Christophe Charle macht auf Vorteile des „Polyzentrismus“ des deutschen Theaterwesens für die Bühnenschaffenden aufmerksam, vgl. CHARLE 2012, S. 108.

82 PAPKE 1985, S. 10.

83 Ebd.

84 KIENZL 1906, S. 43.

85 Vgl. SCHMIDT 2005, S. 71.

86 Mit dem Begriff „Provinzmoderne“ ist ein „spezifisches Modell von Moderne gemeint, das lokale Traditionen einbezieht und Impulse der Avantgarde in abgemildeter Form aufnimmt.“ (SCHMIDT 2005, S. 361). Zum Konzept vgl. WERNER 2003, bes. S. 9–23.

Bühne „nicht in einer verspäteten Rezeption der Theaterentwicklung in Berlin, sondern entwickelte ein eigenes Profil.“⁸⁷ Wie sah dieses Profil der Provinzmoderne in Krefeld aus? Wie stellte sich die spezifische Ästhetik des „Theaters des Westens“, des Rheinlands, der Krefelder Bühne dar?

Indem die vorliegende Arbeit ein Fallbeispiel untersucht, kann sie ein konkretes Theater in Stadt, Region und Reich verorten. Das Krefelder Theater wird in seiner lokalen Verankerung und damit in einem Kontext betrachtet, der über die Institution Krefelder Stadttheater hinausgeht. So nimmt die Arbeit, obwohl sie sich auf ein einzelnes Provinztheater konzentriert, immer wieder städteübergreifende Aspekte und allgemeine Tendenzen des Provinztheaterbetriebes unter die Lupe. In Krefeld wurde längst nicht nur auf der Bühne an der Rheinstraße Theater gespielt, sondern zum Beispiel auch in den Vergnügungslokalen „Tiergarten“ und „Ölmühle“ und in verschiedenen Gaststätten. Diese Konkurrenz Bühnen und -unterhaltungen nimmt die vorliegende Arbeit ergänzend mit in den Blick.⁸⁸ Ziel ist es ausdrücklich nicht, das Krefelder Stadttheater als Repräsentant der „Hochkultur“ bzw. vor dem Hintergrund eines bürgerlichen Theaterbegriffes zu untersuchen. Das würde dem Untersuchungsgegenstand nicht gerecht werden. Denn wie die Arbeit zeigt, war auch die städtische Bühne keineswegs nur ein „Kulturtheater“, sondern ebenso Ort kommerzieller Überlegungen und unterhaltender Vorstellungen.

Die „Blickverengung auf das Berliner Theater“,⁸⁹ die in der bisherigen Theaterhistoriografie festzustellen ist, führt unter anderem dazu, dass diese häufig das Jahr 1889 mit der Gründung der „Freien Bühne“ in Berlin⁹⁰ geradezu als Revolution des deutschen Theaters darstellt, obwohl sich der Naturalismus und die literarische Moderne in der Provinz zu Anfang kaum durchsetzen konnten.⁹¹ Analog ruft Alexander Schmidt für eine spätere Phase der deutschen Geschichte in Erinnerung, dass Avantgarde und Massenkultur ein Teil der Kultur der Weimarer Republik waren, „jedoch keinesfalls ihr einziger Inhalt – wie dies noch in der Forschung der fünfziger bis siebziger Jahre teilweise dargestellt wurde. Gerade in der Provinz zeigt sich, dass die kulturelle Praxis stark von der Moderne abweicht. Zum kulturellen Leben der Weimarer Republik gehören auch die Gegner der Weimarer Kultur.“⁹² Neben der Avantgarde gab es weitere kulturelle und kulturpolitische Strömungen, etwa das bürgerliche Bildungsideal, die Arbeiterkultur, die Volksbildungsbewegung und das Phänomen der Massenkultur.⁹³ Der Historiker Karl Christian Führer betont, dass das Verständnis der Weimarer Republik unvollständig und verzerrt sei, wenn nicht auch der konservative und traditionelle Publikumsgeschmack berücksichtigt werde. Aus dieser breiteren Perspektive erscheint das Kulturleben der Weimarer Republik weniger spektakulär und experimentell als in vielen Darstellungen.⁹⁴ Zugleich stand allerdings der zeitgenössischen Behauptung, den Berliner Bühnen sei die Aufgabe zugefallen, „die deutschen Theater mit geeichten

87 SCHMIDT 2005, S. 131.

88 Vgl. S. 335–337.

89 JARON 1983, S. 94. Vgl. auch MERZIGER 2010, S. 148.

90 Vgl. hierzu etwa FISCHER-LICHTE 1999, S. 236–259.

91 Vgl. JARON 1983, S. 94.

92 SCHMIDT 2005, S. 13.

93 Vgl. SCHMIDT 2006, S. 15–25.

94 Vgl. FÜHRER 2009 b, S. 260, 269 f., 272.