

# **Dramaturgie in der Periode der Weimarer Republik**

## **Plan**

1. Theater für die Republik
2. Theaterformen der Neuen Sachlichkeit
3. Theater im Jahre 1933

# 1. Theater für die Republik

Als in Berlin im Jahr 1889 der Theaterverein Freie Bühne gegründet wurde, um auch zensierte und verbotene Dramen im privaten, legalen Rahmen aufführen zu können, begann für die deutsche Bühne die Moderne. Intellektuelle und Künstler dieser Zeit, beeinflusst durch die rasante wirtschaftliche und technische Entwicklung als Folge der industriellen Revolution, sahen sich mehr und mehr dazu verpflichtet, ihre zeitgeschichtliche soziale Wirklichkeit, zu dokumentieren und zu kritisieren.

Die erste Inszenierung der Freien Bühne, Ibsens *Gespenster*, wurde zum Skandal und ebenso die zweite, Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang*, in der das einfache Volk den Mittelpunkt der Handlung darstellt.

Anfang des 20. Jh.s übernahm Max Reinhardt seine wichtige Stellung, u.a. als Intendant des Deutschen Theaters in Berlin vor und während der Weimarer Republik und bildete mit seinem Schwerpunkt auf expressionistischer Dramaturgie einen Gegenpol zum scheinbar obsoleten Naturalismus.

Neben weiteren sich gegenseitig ablösenden künstlerischen Strömungen, wie z.B. dem Futurismus und DADA, die jedoch alle das Bedürfnis nach Wirklichkeitsnähe verband, wurde das etablierte Theater in der Weimarer Republik im Allgemeinen immer politischer.

Mit dem Kriegsende und der Aufhebung der Theaterzensur wurden die Hoftheater als Ergebnis der Revolution verstaatlicht. Mit der Umwandlung der Hofbühnen und der kommunalen Pachttheater in staatliche und städtische Subventionstheater wurde nach dem Zusammenbruch des Kaiserreichs neben dem politischen Druck durch die Zensur (Regisseure: M. Reinhardt, L. Jessner, E. Piscator) auch der kommerzielle durch die Kasse (Regisseure: E. Engel, J.

Fehling, B. Viertel) weitgehend beseitigt. In der Weimarer Republik existierten ungefähr 150 Bühnen, die von der öffentlichen Hand relativ großzügig unterstützt wurden. Die Theaterlandschaft der Weimarer Republik bestand zu einem großen Teil aus den Bühnen Berlins. Über dreißig Bühnen spielten jeden Abend in der Hauptstadt.

Im Drama manifestierte sich die Tendenz zur Sachlichkeit in erster Linie in der neuen Gattung des Zeitstücks. Dessen Autoren stellten sich die Aufgabe, ähnlich wie die Naturalisten einige Jahrzehnte zuvor, das zeitgenössische Leben so getreu wie möglich abzubilden und die politisch-sozialen Probleme ihrer Gegenwart zu verhandeln..

Der Anspruch, Kunst von überzeitlicher Gültigkeit zu schaffen, war für sie zweitrangig; in erster Linie ging es ihnen um die Verbesserung der herrschenden politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse.

Zu den Neuentdeckungen des Weimarer Literatur- und Theaterbetriebs gehörte Bertolt Brecht, der *Trommeln in der Nacht* 1922 seine erste Uraufführung realisierte und noch im selben Jahr den Kleist-Preis erhielt. Mit *der Dreigroschenoper*, die 1928 auf die Bühne kam, erzielte Brecht seinen größten Publikumserfolg. In dem Lehrstück *Die Maßnahme* (1930) wandte er sich dem Innenleben kommunistischer Gruppen- und Parteiorganisation zu.

Der junge Mann gefährdet durch mitleidiges Handeln gegenüber den Ausgebeuteten unvorsichtig die konspirative Tarnung der Gruppe; er wird, um das Überleben der anderen und den Erfolg der Mission zu gewährleisten, von ihnen umgebracht. Brecht verwendete in seinen Stücken gelegentlich Filmprojektionen und Schlagzeilen von Zeitungen, nutzte aber auch die herkömmlichen dramatischen Mittel Chor, Erzähler und Kontrastwirkungen.

Als volkstümlicher Dramatiker etablierte sich 1925 *Carl Zuckmayer* mit der Komödie *Der fröhliche Weinberg* an den deutschsprachigen Bühnen. In Berlin lief das Lustspiel fast drei Jahre in Folge. Vordem hatte sich Zuckmayer wie andere am expressionistischen Drama erprobt. Zu einem phänomenalen und noch nachhaltigeren Erfolg wurde 1931 Zuckmayers *Der Hauptmann von Köpenick*, eine packende Verbindung von Slapstickkomödie und strenger Tragödie.



## 2. Theaterformen der Neuen Sachlichkeit

Die wichtigsten Theaterformen der Neuen Sachlichkeit waren *das politische Theater, das Dokumentartheater, das Epische Theater und das Volksstück*. Zu den wichtigsten Volksstückautoren gehörte Carl Zuckmayer mit Werken wie *Der fröhliche Weinberg* (1925) und *Der Hauptmann von Köpenick* (1931). Mit der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* gelang Brecht ein großer Erfolg als Bühnenautor.

## *Das politische Theater, das Dokumentartheater*

Nach dem Ersten Weltkrieg hat sich als erster **Erwin Piscator** um die Ausrichtung des deutschen Theaters auf die Politik bemüht. Er entwickelte im Berlin der zwanziger Jahre ein Theater, das mit radikaler Konsequenz die Interessen des Proletariats vertrat. Realisierung seiner *Dokumentarstücke* nutzte er die Mittel der modernen Bühnentechnik, wie zum Beispiel die Projektion und das laufende Rand.

Das politische Theater sollte dem Unterhaltungsbedürfnis breiter Schichten entgegenkommen. Als dramaturgisches Vorbild diente ihm die bürgerliche Revue mit Tanz, Gesang, Artistik, Zauberkunststücken, und Couplets. In der von Piscator umfunktionierten Form bestand die Revue aus Sketchen, Kampfliedern, Rezitationen, Darbietungen von Arbeitersportlern und Schnellzeichnern.

Nach 1925 bildeten sich in mehreren deutschen Großstädten Agitprop-Truppen. 1929 spielten in Deutschland 300 Gruppen, die mehr als dreieinhalb Millionen Zuschauer erreichten. Die Laienschauspieler verstanden sich als Sprachrohr der Massen und orientierten sich bei der Themenwahl ganz an den konkreten Problemen ihrer Zielgruppe. Gespielt wurde auf Lastwagen, in Hinterhöfen und Wirtshäusern. Praktikabilität und Mobilität galten als oberste Prinzipien der Bühnengestaltung. Als Grundkostüm diente meist der blaue Overall, die soziale Charakterisierung der Figuren erfolgte durch zeichenhafte Attribute wie Zigarre, Frack und Melone.

Im Zuge des Reichstagswahlkampfes der Kommunistischen Partei Deutschlands (KPD) 1924 inszenierte Piscator *die Revue Roter Rummel*. Mit der Revue war so eine Form gefunden, in die das aktuelle politische Tagesgeschehen mit einbezogen werden konnte. Nach seinen Erfahrungen als Soldat im ersten Weltkrieg, den Ereignissen der Novemberrevolution in Deutschland, der Oktoberrevolution in Russland und seinem Beitritt in die KPD, kam Piscator zur Überzeugung, dass „*Kunst nur Mittel im Klassenkampf sein kann, wenn sie überhaupt einen Wert haben soll.*“ Piscator verfolgte mit seinem Politischem Theater zwei Ziele: 1) die Propagierung und Vertiefung des kommunistischen Gedankens, 2) sowie die Erziehung jener, die politisch noch schwankend und gleichgültig sind. Einen großen Teil der Weltliteratur wollte Piscator der revolutionären proletarischen Sache dienstbar machen.

Da das Proletarische Theater jedoch nach einem halben Jahr bereits wieder vom Berliner Polizeipräsidenten geschlossen wurde, kam es in diesem Rahmen nicht zu Aufführungen von Klassikern wie Hamlet oder Faust.

Auf der Bühne vertrat der Regisseur Erwin Piscator, mit dem Brecht zusammenarbeitete, eine *politisch-dokumentarische Dramaturgie*. Dabei standen die gesellschaftlichen Kräfte im Mittelpunkt, die das Leben und Verhalten der Menschen bedingten.

Das Epische Theater ist eine Theaterform, die den Zuschauer nicht in eine Illusion einhüllt, sondern versucht, diese durch bestimmte Verfremdungseffekte (Erzählerkommentare zum Publikum, Spruchbänder, Plakate, Lieder, Chöre) zu brechen. Brecht schuf damit eine moderne Theaterform, die mit der Tradition des Dramas nach Aristoteles oder Lessing radikal brach. Epische Dramen weisen keinen strengen Aufbau, wie die Einteilung in Akte und Szenen, auf, sondern haben die Form von Episoden.

Das Ende ist meist offen. Die Wirkungsabsicht besteht nicht mehr in der Einfühlung des Zuschauers in den Protagonisten. Statt dessen soll eine Distanzierung vom Dargestellten erreicht werden, die dem Zuschauer eine Interpretation ermöglicht und ihn zu Veränderungen erkannter Missstände anregt. Die Theaterform nennt man episch, da außerhalb der Handlung ein Erzähler vorkommt. 1930 unternahm Brecht einige der ersten theoretische Überlegungen zum Epischen Theater. Diese schrieb er in den Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* nieder. Darin stellte Brecht u. a. die dramatische Form des Theaters der epischen Form gegenüber.



Das Hauptmerkmal des dramatischen Theaters ist die Einfühlung des Zuschauers in die Vorgänge und in die Figuren. Das epische Theater dagegen sucht eine solche Wirkung zu verhindern. Es setzt vielmehr auf die verstandesmäßige Erfassung und Durchdringung des Gezeigten. Nicht miterleben soll der Zuschauer, sondern sich auseinandersetzen.

Das entscheidende Kriterium des Epischen Theaters ist *sein eigener Realismus*. Brecht versteht darunter eine Form von Nachahmung zwischenmenschlichen Verhaltens. Die Wirklichkeit soll im Theater nicht nur wieder erkannt, sondern auch durchschaut werden. Damit das möglich ist, muss sich das Bühnengeschehen als etwas Gemachtes zu erkennen geben. Das Auffälligmachen der Differenz zwischen der Realität des Theaters und der von ihm nachgeahmten Realität ist ein Akt der Verfremdung. Dieses für das Epische Theater konstituierende Prinzip besteht darin, dass ein vertrauter Gegenstand oder Sachverhalt zu einem fremden gemacht wird, so dass er Staunen hervorruft und in der Folge Erkenntnis möglich macht.

Der Schauspieler muss diese glaubwürdig verkörpern können, zudem aber soll er auch seine Meinung über ihr Verhalten zum Ausdruck bringen und damit die Zuschauer zur Kritik an ihren Verhaltensweisen auffordern.

So wie in der Schauspielkunst müssen nach Brechts Auffassung auch im Bühnenbild die Mittel erkennbar sein. Diesem Zweck dient die Sichtbarkeit der Lichtquellen. Eine distanzierende Wirkung wollte er auch durch die Projektion von Kommentaren auf den Zwischenvorhang erreichen. Als Regisseur ließ er nur solche Objekte auf der Bühne zu, die direkt mit den Spielvorgängen in Beziehung stehen.

### 3. Theater im Jahre 1933

Gleich nach dem Machtantritt im Jahre 1933 versuchten die Nazis, das Theater in den Dienst ihrer Sache zu stellen. Dumpfheit, Chauvinismus und eine gegen jede Art von Modernität gerichtete Grundeinstellung rückten damit auf der Bühne an die Stelle von geistiger Freiheit, Weltoffenheit und Experimentierlust, wie sie bei den Künstlern und Intellektuellen in der Weimarer Republik weithin geherrscht hatten.

Dem Theater wurde von den Nazis die Aufgabe zugewiesen, den Menschen völkisches Bewusstsein und ein Gefühl für die Überlegenheit der arischen Rasse zu vermitteln. Besonders beim jungen Publikum sollten "heldische Herzen erweckt" werden. Die weniger ideologisch aufgeladenen Zielsetzungen für die Bühne, waren Parolen wie "Bereicherung des Seins", "Läuterung des Gemüts" oder "Zuwachs an Kraft".

Was die Nazis tatsächlich bewirkten, war die Zerstörung fast aller kreativen Ansätze und Traditionen, wie sie sich in der Weimarer Republik entwickelt hatten. Politisch unzuverlässige und nicht-arische Künstler wurden mit den brutalsten Mitteln ausgegrenzt. Ein erster Höhepunkt des Terrors war die Bücherverbrennung, bei der auch viele bedeutende Theater Texte in den Flammen aufgingen. Bald begann der massenhafte Auszug der besten Dramatiker, Regisseure und Schauspieler in die Emigration. Wer seine arische Herkunft nicht nachweisen konnte oder kein Treuegelöbnis zum Naziregime ablegte, wurde mit Schreib- oder Spielverbot belegt und damit beruflich vernichtet.

Die "Reichstheaterkammer,, kontrollierte das Theaterwesen in allen organisatorischen und personellen Belangen. Keine einigermaßen wichtige Frage konnte ohne ihre Zustimmung entschieden werden. Mit dem "Thing-Spiel" wollten die nationalsozialistischen Kulturpolitiker eine eigene Theaterform schaffen. Mit einem ungeheuren Einsatz an Menschen und Mitteln wurde das Projekt um die Mitte der dreißiger Jahre gestartet. In dieser neuen Gattung spielte der Chor eine wichtige Rolle, in dem sich die Beziehung zwischen dem Volk und seinen Führern offenbaren sollte. Auch für die räumliche Gestaltung nahm man sich die Antike zum Vorbild. In der Institution Theater selbst kamen die Visionen der Nazis nicht zum Reifen. Angesichts des Mangels an neuen Stücken musste man bei der Spielplangestaltung auf das gängige Repertoire zurückgreifen, auf die Klassiker und auf das seichte Unterhaltungsdrama. Nach Beginn des Zweiten Weltkrieges setzte man zur Ablenkung und Zerstreuung der Volkgenossen auf die leichte Kost: auf Operette und musikalisches Lustspiel.