

Sabine Stach

THEATERWELTEN ZWISCHEN NATION UND STAAT
TSCHECHISCHES UND DEUTSCHES THEATER IN PRAG
IN DER ZWISCHENKRIEGSZEIT¹

Es giebt [sic!] kaum ein Land, in welchem soviel Theater gespielt wurde und gespielt wird, wie in Böhmen. Eine merkwürdige Schaulust beherrscht die Bewohner dieses Landes, eine Lust, die vielleicht aus dem Boden heraufzieht, vielleicht aus den mit Sagengestalten dicht bevölkerten dunklen Waldesgipfeln und Schluchten des Riesengebirges, des Erzgebirges und des Böhmerwaldes, die dieses Land umschließen, eine Lust, die gleicherweise Deutsche wie Tschechen erfüllt. Wohl aus dieser Natur läßt es sich erklären, daß das Theater beiden Völkern dieses Landes eine wahre Herzenssache ist. Es ruht auf einem durch uralte Kulturarbeit geebneten Grunde, und weil es eine Herzenssache der beiden Völker ist, so ist es auch eines der meistumstrittenen Kampfobjekte und eines der hervorragendsten Kampfmittel geworden.²

Elf Jahre nachdem er diese Zeilen über das böhmische Theaterleben verfasst hatte, führte Heinrich Teweles selbst eines dieser „Kampfmittel“: Von 1911 bis 1918 war er Direktor des Neuen Deutschen Theaters in Prag.³ Der Kontrahent in diesem „Kampf“ war das tschechische Nationaltheater (Národní Divadlo), das, im Jahr 1883 eröffnet, zum Symbol für die „nationale Wiedergeburt“ der Tschechen geworden war. Als mit dem Ende des Ersten Weltkriegs die österreichisch-ungarische Monarchie zerfiel und die Nationsbildung des tschechischen bzw. slowakischen Volkes in der Gründung der Ersten Tschechoslowakischen Republik (ČSR) ihre Vollendung fand, sah Teweles den Kampf für die nun zur Minderheit degradierten Deutschen als verloren an und legte resigniert sein Amt nieder.⁴

Die Umkehr des politischen Machtverhältnisses zwischen der tschechischen und der deutschen Bevölkerung Böhmens spiegelte sich auch – und in besonderem Maße – im Theaterleben der Stadt Prag wider. 1918 wurde aus dem Neuen Deutschen Theater, dem „elitären Nationaltheater des deutschsprachigen Bürgertums“,⁵ ein Minderheitentheater, während das tschechische Nationaltheater 1920 an das Land

¹ Dieser Artikel fasst die Ergebnisse meiner Magisterarbeit „Nationale Bühnenwelten. Tschechisches und Deutsches Theater in Prag zu Beginn und Ende der Zwischenkriegszeit“ zusammen, die ich im Juli 2008 an der Universität Leipzig eingereicht habe.

² Teweles, Heinrich: Deutsche Bühnenkunst in Böhmen. In: *Bachmann, Hermann* (Hg.): *Deutsche Arbeit in Böhmen*. Berlin 1900, 262–279, hier 262.

³ Im Gebäude des Neuen Deutschen Theaters (NDT) befindet sich heute die Staatsoper Prag (Státní opera Praha).

⁴ So jedenfalls interpretierte der Dramaturg Hans Demetz den Rücktritt. Vgl. *Demetz, Hans*: *Geschichte des Deutschen Theaters in Prag*. 11 Bde. Typoskript im Divadelní Ústav [Theaterinstitut, im Folgenden DÚ], Prag 1973–1976, hier Bd. VIII, 1.

⁵ *Stamberg, Ursula*: Der Bedeutungswandel des Nationaltheaterbegriffs für das deutschsprachige Theater in Prag. In: *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*. Berlin 1996, 203–217, hier 204.

Böhmen übergang und 1930 schließlich zur offiziellen Staatsbühne der Tschechoslowakischen Republik aufstieg.⁶ Noch bis in die zwanziger Jahre waren die Diskussionen über die „Mission“ der beiden Häuser von der Idee einer nationalen Bildungsaufgabe bestimmt. In den dreißiger Jahren näherten sie sich in ihrem Streben, staatsbürgerliche und demokratische Ideale zu vertreten, einander so weit an, dass der nationale Aspekt zurücktrat und die Theaterkunst selbst in den Mittelpunkt der Diskurse rückte.

Im vorliegenden Aufsatz wird die Geschichte der beiden Theater in der Ersten Tschechoslowakischen Republik nachvollzogen und die Arbeit ihrer Schauspielsparten gegenüber gestellt. Die Analyse ist dabei von der Frage angeleitet, welche künstlerischen, gesellschaftlichen und vor allem auch politischen Kriterien die Zusammenstellung der Schauspielrepertoires von Nationaltheater und Neuem Deutschen Theater beeinflussten. Inwiefern war die Wahl der Stücke Ausdruck der Haltung gegenüber dem tschechoslowakischen Staat und seinem politischen System? Das Theater bietet sich für eine solche Untersuchung in besonderer Weise an, kann es doch als „Gesellschaft im Kleinen“ verstanden werden. Zum einen fungierten die im 19. Jahrhundert entstandenen Theater in doppelter Weise als Bühne.⁷ Hier zeigte man sich auch als Zuschauer und wollte gesehen werden – entweder in der tschechischen oder in der deutschen Theaterwelt. Zudem konnten die beiden Theater nicht nur über ihre inhaltliche Arbeit für die Nation instrumentalisiert werden, sondern waren schon per se nationale Repräsentationsobjekte. Ihr Betrieb setzte einen gewissen Grad an kultureller und gesellschaftlicher Entwicklung voraus und dokumentierte diesen zugleich.⁸ Auch das Eingangszitat macht deutlich, wie sehr das Theater in Böhmen Projektionsfläche für die Vorstellungen eines tschechisch-deutschen Mit- bzw. Gegeneinanders war. Ähnlich einem Spiegel reflektierte die Arbeit des Theaters das Verhältnis der beiden Völker zum existierenden staatlichen Rahmen, aber auch den anderssprachigen Nachbarn in der eigenen Stadt. Insbesondere in den zeitgenössischen Diskursen um Aufgabe und Arbeit der Bühnen werden Identitätsvorstellungen der Beteiligten reproduziert.⁹ Die Sparte des Sprechtheaters erscheint dabei besonders offen für nationale Codierungen. Im Gegensatz zu Sinfoniekonzerten, aber auch Opern, die im Original aufgeführt wurden, fanden alle Schauspiele auf Tschechisch bzw. Deutsch (oft in Übersetzungen) statt. So wie die Existenz eines eigenen Theaters für die Tschechen große Bedeutung für die Emanzipation des Tschechischen zur Kultursprache gehabt hatte, erhielt nun die Fortführung des deutschsprachigen Theaters als Minderheitenbühne ebenfalls eine besondere politische Konnotation.

⁶ Černý, František/Kolářová, Eva: Sto let Národního divadla [Einhundert Jahre Nationaltheater]. Praha 1983, 75.

⁷ Ledvinka, Václav/Pešek, Jiří: Praha [Prag]. Praha 2000, 593.

⁸ Gruša, Jiří/Kriseová, Eda/Půhrt, Petr: Prag. Einst Stadt der Tschechen, Deutschen und Juden. München 1993, 51.

⁹ Über den Zusammenhang zwischen Theater und Identitätskonstruktion vgl. Weseley, Katharina: Die deutschsprachigen Provinztheater Böhmens und Mährens zwischen lokaler, regionaler und nationaler Identität. In: Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung 59 (2010) H. 2, 208-226.

Die Untersuchung erstreckt sich zwar auf die gesamte Zeit der Existenz der Ersten Tschechoslowakischen Republik, legt den Schwerpunkt aber auf die Gründungsjahre und die Zeit der akuten Bedrohung des Staates durch das nationalsozialistische Deutschland, die schließlich mit der Abtrennung der überwiegend deutsch besiedelten Gebiete in der Folge des Münchner Abkommens im Herbst 1938 und im März 1939 der Zerstörung der Republik endete. Es sind also in erster Linie politische Daten, die die Akzentsetzung begründen, doch stellten die Jahre 1918 und 1938 auch in Bezug auf die historische Entwicklung beider Bühnen Eckpunkte dar: Das Jahr der Gründung der Republik war zugleich das des 50-jährigen Jubiläums der Grundsteinlegung des Nationaltheaters, das mit großen Feierlichkeiten begangen wurde, und einige Monate vor Abschluss des Münchner Abkommens beging das Neue Deutsche Theater sein 50-jähriges Bestehen.

Während eine relativ breite Forschung zur tschechischen Theatergeschichte existiert, entstanden erst in den letzten zehn Jahren auch über das deutsche Theater in Prag wissenschaftliche Arbeiten.¹⁰ Diese beziehen sich jedoch in der Mehrheit auf die Oper¹¹ oder präsentieren eine reine Entwicklungsgeschichte einzelner Häuser. Die Spannungen, Konkurrenzen und Kooperationen zwischen dem tschechischen und dem deutschen Theater kommen dabei nur am Rande vor. Die Frage, welche Rolle die Beziehung zum Staat für das Verhältnis zwischen deutscher und tschechischer Theaterszene spielte, die hier erörtert wird, wurde bislang kaum gestellt.¹² In den meisten Arbeiten auf diesem Feld wurde der Fokus auf die Deutschen in den Sudetengebieten gelegt und untersucht, welche Faktoren dazu beitrugen, dass diese

¹⁰ In diesem Zusammenhang sollten auf jeden Fall die Arbeiten der Musikwissenschaftlerinnen Jitka Ludvová und Alena Jakubcová sowie der Theaterwissenschaftlerin Ursula Stamberg erwähnt werden: *Jakubcová, Alena/Ludvová, Jitka/Maidl, Václav* (Hgg.): *Deutschsprachiges Theater in Prag. Begegnungen der Sprachen und Kulturen*. Prag 2001. – Bisher unveröffentlicht, aber im Manuskript zugänglich ist das Opernlexikon. *Ludvová, Jitka*: *Neues deutsches Theater v Praze 1888-1945. Lexikon opery [Neues deutsches Theater in Prag. Opernlexikon]*. 2 Bde. Praha 2001 (Studijní materiál Divadelního ústavu v Praze). Einige Artikel aus diesem Lexikon sind in der Zeitschrift „Divadelní revue“ erschienen. – *Stamberg, Ursula*: *Bedeutungswandel* (vgl. Anm. 5). – *Dies.*: *Německé divadlo v Praze v 30. letech [Das Deutsche Theater in Prag in den 30er Jahren]*. In: *Hudební věda* 4 (1996) 319-330. – Mit dem Ende der Zwischenkriegszeit beschäftigt sich vor allem die Exiltheaterforschung: *Schneider, Hansjörg*: *Das Neue Deutsche Theater Prag in den dreißiger Jahren*. In: *Koch, Edita/Trapp, Frithjof* (Hgg.): *Exiltheater und Exildramatik 1933-1945. Maintal 1991*, 104-117. – *Ders.*: *Exiltheater in der Tschechoslowakei*. In: *Trapp, Frithjof/Schneider, Hansjörg/Rischbieter, Henning* u. a. (Hgg.): *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945*. Bd. 1, München 1999, 157-192. – Älteren Datums ist: *Rosenheim, Richard*: *Die Geschichte der deutschen Bühnen in Prag, 1883-1918. Mit einem Rückblick 1783-1883*. Prag 1938.

¹¹ *Tancsik, Pamela*: *Die Prager Oper heißt Zemlinsky. Theatergeschichte des Neuen Deutschen Theaters Prag in der Ära Zemlinsky von 1911 bis 1927*. Wien u. a. 2000. – *Vrbka, Tomáš*: *Státní opera Praha. Historie divadla v obrazech a datech [Die Staatsoper Prag. Theatergeschichte in Bildern und Daten]*. Praha 2004.

¹² Eine Ausnahme bildet Katharina Wesselys Dissertation über die Provinztheater in der Zwischenkriegszeit (vgl. Anm. 9). – Bereits in den sechziger Jahren erschien: *Závodský, Artur*: *Über einen Zeitabschnitt der progressiven Beziehungen des tschechischen und deutschen Theaters in den böhmischen Ländern*. In: *Maske und Kothurn* 12 (1966) 186-196.

den tschechoslowakischen Staat in zunehmend radikaler Weise ablehnten. Die Einstellung der Prager Deutschen – insbesondere der Künstler – unterschied sich aber grundlegend von der vieler Deutscher in der Provinz. Es kann also davon ausgegangen werden, dass sich in diesem Milieu auch andere Loyalitäten entwickelten, und zwar sowohl was die „horizontalen“ als auch was die „vertikalen“ Loyalitätsbeziehungen innerhalb und zwischen den beiden nationalen Gruppen betraf.¹³

Im Folgenden soll das Prager Theaterleben im Umfeld seiner beiden repräsentativsten Bühnen, des Nationaltheaters und des Neuen Deutschen Theaters, beleuchtet werden. Einem kurzen Blick auf die Entstehungsumstände der beiden Theater folgt die Gegenüberstellung der Bühnenarbeit und ihrer öffentlichen Wahrnehmung in den Anfangs- und Endjahren der Ersten Republik. Dabei wird gezeigt, dass die künstlerische Entwicklung und die Beziehung beider Theater zueinander nicht aus den politischen Kontexten der Zeit herausgelöst werden können, und erörtert, inwiefern sich im Theaterschaffen der Hauptstadt Prag auch Loyalitätsverhältnisse von Tschechen und Deutschen zur 1918 gegründeten Republik und deren demokratischem System ausdrückten.

Theater und Nation

Träger der tschechischen nationalen „Wiedergeburt“ war das Bürgertum. Da ihm zunächst keine wirksamen politischen Mittel zur Verfügung standen, wurde das Medium ihrer Emanzipationsbewegung die Kultur¹⁴ und hier in erster Linie das Theater. Zwar wurde im 1783 gegründeten Ständetheater¹⁵ auch auf Tschechisch gespielt und mit dem „Vlastenské Divadlo“ (Vaterländisches Theater) existierte seit 1787 ein so genanntes „utraquistisches“ Ensemble, das sowohl deutsche als auch tschechische Schauspiele zur Aufführung brachte.¹⁶ Dennoch wurde gegen Ende des 18. Jahrhunderts der Ruf nach einer eigenen großen ausschließlich tschechischen Bühne laut. Diese sollte zum einen der Kodifizierung und Aufwertung der tschechischen Sprache sowie der Anregung tschechischer Dramatik dienen. Zum anderen

¹³ Schulze Wessel, Martin: „Loyalität“ als geschichtlicher Grundbegriff und Forschungskonzept: Zur Einleitung. In: Ders. (Hg.): Loyalitäten in der Tschechoslowakischen Republik 1918–1938. Politische, nationale und kulturelle Zugehörigkeiten. München 2004, 1–22, hier 14 f. (VCC 101).

¹⁴ Dieter Langewiesche verwendet hierfür den Begriff „Kulturelle Nationsbildung“. Vgl. Langewiesche, Dieter: Nation, Nationalismus, Nationalstaat in Deutschland und Europa. München 2000, 82 f.

¹⁵ Ab 1861 lautete die offizielle Bezeichnung „Landestheater“, ab 1864 „Königlich Deutsches Landestheater“. Zur Geschichte des Ständetheaters vgl. u. a. Benešová, Zdeňka/Součková, Taťána/Flidrová, Dana (Hgg.): Stavovské Divadlo. Historie a současnost [Das Ständetheater Prag. Geschichte und Gegenwart]. Praha 2000. – Teuber, Oscar: Geschichte des Prager Theaters von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit. 3 Bde. Prag 1883–1888.

¹⁶ Laut František Černý war der eigentliche Adressat der privat gegründeten Bühne bereits die tschechische Nation. Um eine Spielerlaubnis auch für deutsche Stücke war lediglich angesucht worden, weil man für ausschließlich tschechisches Drama keine Genehmigung hätte erwarten können. Vgl. Černý, František: Idea Národního divadla [Die Idee des Nationaltheaters]. In: Freimanová, Milena (Hg.): Divadlo v české kultuře 19. století [Das Theater in der tschechischen Kultur des 19. Jahrhunderts]. Praha 1985, 17–25, hier 21.

sollte sie explizit aufklärerische Aufgaben übernehmen und laut František Palacký, dem Vorsitzenden des Baukomitees, eine „Schule des Lebens und der Sitten“¹⁷ sein. Eröffnet wurde das tschechische Nationaltheater 1883 als „Královské české zemské a národní divadlo“ (Königlich Böhmisches Landes- und Nationaltheater). Über der Bühne prangt bis heute die Aufschrift „Národ sobě“ – „Die Nation sich selbst“.¹⁸

Bis ins 19. Jahrhundert hinein konnte vom Besuch eines tschechisch- oder deutschsprachigen Theaterstückes jedoch keineswegs auf die nationale Identität¹⁹ des Zuschauers geschlossen werden. Bevor sich der Abgrenzungstrend mit der Teilung der Universität 1882 bzw. spätestens den Badenischen Sprachenverordnungen 1897 zu einem echten Nationalitätenkonflikt ausweitete,²⁰ stellte die Sprache eher ein soziales denn ein nationales Distinktionsmerkmal dar. Gerade die gebildeten Tschechen konnten sich fast alle sowohl auf Tschechisch als auch auf Deutsch, der Sprache des Adels, der hohen Bürokratie und der wohlhabenden Bürger, verständigen.²¹ Im Ständetheater wurde zwar an Sonn- und Feiertagsnachmittagen auf Tschechisch gespielt, diese Vorstellungen zogen aber in erster Linie Handwerker, Dienstmädchen und Studenten an. Sozial höher stehende Tschechen gingen weiterhin eher in die deutschsprachigen Vorstellungen.²²

¹⁷ Palacký, František: Prohlášení Sboru pro zřízení českého Národního divadla v Praze [Erklärung der Vereinigung für die Errichtung eines Tschechischen Nationaltheaters in Prag]. 1850. Hier zit. nach: Černý: *Idea národního divadla* 23 (vgl. Anm. 16).

¹⁸ Vgl. zu Entstehung und Bedeutung des Nationaltheaters (ND) als nationalem Integrationsobjekt vor allem Marek, Michaela: *Kunst und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozess der tschechischen Nationsbildung*. Köln, Weimar, Wien 2004.

¹⁹ Die jüdische Bevölkerung Prags war größtenteils assimiliert und bekannte sich traditionell zum Prager Deutschtum. Vgl. Wlaschek, Rudolf M.: *Juden in Böhmen: Beiträge zur Geschichte des europäischen Judentums im 19. und 20. Jahrhundert*. München 1990, 12 (VCC 66). – Über den Anteil der Juden unter den Prager Deutschen finden sich verschiedene Angaben. Um 1900 waren es wohl zwischen 38 % (vgl. Havránek, Jan: *Demografický vývoj Prahy v druhé polovině 19. století* [Die demographische Entwicklung Prags in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts]. In: *Pražský sborník historický* 5 (1969/70) 70-105, hier 98) und 46 % (vgl. Čapková, Kateřina: *Češi, Němci, Židé? Národní identita Židů v Čechách 1918-1938* [Tschechen, Deutsche, Juden? Die nationale Identität der Juden in Böhmen 1918-1938]. Praha, Litomyšl 2005, 67).

²⁰ Vgl. u. a. Mommsen, Hans: 1897: Die Badeni-Krise als Wendepunkt in den deutsch-tschechischen Beziehungen. In: Brandes, Detlef / Kováč, Dušan / Pešek, Jiří (Hgg.): *Wendepunkte in den Beziehungen zwischen Deutschen, Tschechen und Slowaken 1848-1989*. Essen 2007, 111-117 (Veröffentlichungen der Deutsch-Tschechischen und Deutsch-Slowakischen Historikerkommission 14; Veröffentlichungen zur Kultur und Geschichte im östlichen Europa 28).

²¹ Vgl. zum Bilingualismus bzw. zur Diglossie: Nekula, Marek: *Der tschechisch-deutsche Bilingualismus*. In: Koschmal, Walter / Nekula, Marek / Rogall, Joachim (Hgg.): *Deutsche und Tschechen. Geschichte. Kultur. Politik*. München 2001, 208-217. – Hroch, Miroslav: *Die böhmischen Länder zwischen ethnischer und nationaler Identität*. In: Jakubcová / Ludvová / Maidl: *Deutschsprachiges Theater* 31-40, hier 39 f. (vgl. Anm. 10). – Luft, Robert: *Zwischen Tschechen und Deutschen in Prag um 1900. Zweisprachige Welten, nationale Interferenzen und Verbindungen über ethnische Grenzen*. In: *brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien - Slowakei* N.F. 4 (1996) 143-169.

²² Gruša / Kriseová / Pithart: *Prag* 52 f. (vgl. Anm. 8).

Als in den 1880er Jahren ein Wettbewerb der Neugründungen zwischen Tschechen und Deutschen begann, der schließlich zur Spaltung in zwei strikt getrennte Öffentlichkeiten führte, durfte auch ein prestigeträchtiger Gegenpol zum tschechischen Nationaltheater nicht fehlen. So gründeten wohlhabende Bürger und Angehörige des Adels 1883, im Jahr der Eröffnung des tschechischen Nationaltheaters, den „Deutschen Theaterverein“, um ein eigenes großes Haus zu errichten.²³ Dies geschah trotz des Publikumsschwundes, mit dem das 1864 offiziell zum „Königlich deutschen Landestheater“ gewordene Ständetheater spätestens seit Inbetriebnahme des tschechischen Interimstheaters im Jahr 1862 zu kämpfen hatte.²⁴ Der Bau des Neuen Deutschen Theaters wurde so zu einer „Demonstration deutschen Kulturwillens in einer durch die Universitätsteilung national aufgewühlten Stadt“²⁵ und besiegelte die Spaltung des Publikums endgültig. Dazu bedienten sich die Prager Deutschen der tschechischen Nationaltheaterbewegung als Muster und riefen – in ganz ähnlicher Rhetorik – zur Sammlung für die neue Bühne auf.²⁶ Die feierliche Eröffnung fand am 5. und 6. Januar 1888 statt, erster Direktor wurde Angelo Neumann. Mit dem Vertrag zwischen ihm, dem Theaterverein und dem Landesausschuss, der Subventionen für das Ständetheater zahlte, erhielt er die alleinige Konzession. Er war damit Pächter des Neuen Deutschen Theaters und des Ständetheaters und sowohl künstlerisch als auch finanziell für den Theaterbetrieb zuständig.²⁷

Das Neue Deutsche Theater verstand sich selbst als „Nationaltheater“. Wie sein tschechisches Pendant sollte es eine einigende Funktion erfüllen, allerdings unter anderen Vorzeichen: Die Deutschen waren zwar zahlenmäßig in der Minderheit, der sozialen Struktur nach jedoch noch immer in den privilegiierteren Stellungen.²⁸ So lehnt Ursula Stamberg in ihrer Arbeit zum Nationaltheaterbegriff des deutschsprachigen Theaters in Prag die Bezeichnung „Minderheitentheater“ für die Zeit vor 1918 ab und bezeichnet die Bühne vielmehr als „elitäres Nationaltheater des deutschsprachigen Bürgertums“.²⁹

Bereits um die Jahrhundertwende hatte sich die Trennlinie zwischen den nationalen Theaterwelten schließlich so fest zementiert, dass der Besuch des „anderen“ Theaters als nicht empfehlenswert für einen „guten“ Tschechen bzw. Deutschen galt,³⁰ was sich in „ostentative[m] gegenseitige[m] Nichtbeachten“³¹ ausdrückte. Die Prager deutsche Presse schwieg über das Geschehen am Nationaltheater – wohinge-

²³ Ludvová, Jitka: Deutscher Theaterverein. In: *Divadelní Revue* 15 (2004) H. 1, 84–89, hier 84.

²⁴ Dies.: Nationaltheater und Minderheitentheater. Ideen und Theaterpraxis. In: *Jakubcová/Ludvová/Maidl: Deutschsprachiges Theater* 43–55, hier 47.

²⁵ Prinz, Friedrich: Auf dem Weg in die Moderne. In: *ders.* (Hg.): *Deutsche Geschichte im Osten Europas. Böhmen und Mähren*. Berlin 1993, 303–472, hier 461.

²⁶ Ludvová: Deutscher Theaterverein 84 (vgl. Anm. 23).

²⁷ *Ebenda* 85.

²⁸ Haas, Hans: Assimilation und politische Kultur. In: *Bauböck, Rainer/Baumgartner, Gerhard/Perchinig, Bernhard u.a.* (Hgg.): *Und Raus Bist Du! Ethnische Minderheiten in der Politik*. Wien 1988, 29–34, hier 30.

²⁹ Stamberg: Bedeutungswandel 204–206 (vgl. Anm. 5).

³⁰ Ludvová: Nationaltheater und Minderheitentheater 48 (vgl. Anm. 24).

³¹ *Gruša/Kriseová/Pithart: Prag* 59 (vgl. Anm. 8).

gen Frankfurter oder Kölner Zeitungen durchaus ihre Journalisten schickten – und auch die tschechischen Zeitungen brachten kaum Berichte über das Neue Deutsche Theater, obwohl anzunehmen ist, dass es noch immer einige kunstsinnige Tschechen gab, die weiterhin das deutsche Theater besuchten und umgekehrt – nun allerdings inkognito.³²

Polemik und Nichtbeachtung: Die ersten Jahre der Republik

Auch wenn es in der Folge der Gründung der Ersten Tschechoslowakischen Republik zu einer Reihe von administrativen Umstrukturierungen im Theaterbetrieb kam, blieb unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg zunächst alles beim Alten: Das Nationaltheater wurde weiter vom tschechischen Theaterverein geleitet, der deutsche Theaterverein verpachtete das Neue Deutsche Theater an den Direktor. Schon bald jedoch entbrannte eine heftige Diskussion um die Rolle des Tschechischen Nationaltheaters im neuen Staat. In einer hitzigen Pressedebatte, an der auch führende Theatertheoretiker teilnahmen, wurden sowohl die inhaltliche Ausrichtung als auch die Struktur des Hauses hinterfragt. Dabei vertrat die eine Seite die Meinung, dass mit der Staatsgründung die „Mission“ des Theaters in gewisser Weise erfüllt sei und es einer neuen Aufgabe bedürfe.³³ Auf der anderen Seite erhoben sich Stimmen, die eine Verstaatlichung der Bühne als konsequenten Schlusspunkt dieser Entwicklung forderten.³⁴ Im April 1919 übergaben die Abgeordneten Antonín Uhlíř und Stanislav Kostka Neumann der Nationalversammlung einen entsprechenden Vorschlag,³⁵ der auch in einer Sonderkommission des Ministeriums für Schulwesen und Volksaufklärung (Ministerstvo školství a národní osvěty) diskutiert, jedoch letztlich nicht durchgesetzt wurde.³⁶ Stattdessen ging die Verwaltung des Theaters zum 1. Mai 1920 von der privaten Theatergesellschaft an das Land Böhmen über, womit es nun direkt dem Landesausschuss unterstellt war.³⁷ Auch über eine Novellierung des seit 1850 existenten Theatergesetzes wurde im Ministerium diskutiert, jedoch keine

³² *Ebenda* 61.

³³ Černý, František: Czech Drama in Prague in the First Years of the Czechoslovak Republic. In: *ders.* (Hg.): *Das tschechische Theater. Ausgewählte Studien*. Bd. 2. Praha 1995, 7-20, hier 8 f.

³⁴ So beispielsweise durch Otokar Fischer (in „Národní listy“, „Jevišť“) und Jaroslav Hilbert (in „Venkov“). Diese Debatte verband sich mit einer Diskussion um die Kunstfreiheit, die gleichzeitig als Argument für und gegen die Verstaatlichung angeführt wurde.

³⁵ Zasedání Národního shromáždění československého r. 1919. Tisk 807: Návrh členů Národního shromáždění Dr. Ant. Uhlíře, K. St. Neumanna a soudruhů, aby zemská divadla pražská byla převzata do správy státní [Sitzungen der Tschechoslowakischen Nationalversammlung aus dem Jahr 1919. Druck Nr. 807: Vorschlag der Versammlungsmitglieder Dr. Antonín Uhlíř, Stanislav Kostka Neumann und Genossen, die Prager Landestheater der Staatsverwaltung zu unterstellen]. In: *Společná česko-slovenská digitální parlamentní knihovna*, vollständig online unter http://www.psp.cz/cgi-bin/ascii/eknih/1918ns/ps/tisky/r0807_00.htm (letzter Zugriff 23.09.2011).

³⁶ Černý/Kolářová: *Sto let 75* (vgl. Anm. 6).

³⁷ Die Verwaltung der Tschechoslowakei untergliederte sich sowohl nach Ländern (Böhmen, Mähren, Schlesien, Slowakei und Karpatenrussland) als auch nach Bezirken, die jeweils eigene Vertretungen bzw. Ausschüsse wählten. Vgl. Lipscher, Ladislav: *Verfassung und politische Verwaltung in der Tschechoslowakei 1918-1939*. Wien, München 1979, 90 f.

Einigung erzielt, so dass die Zensur, wie bereits im Habsburgerreich, in der Hand der Polizei blieb.³⁸

Ebenfalls 1920 wurde im Rahmen der Verfassung das Sprachengesetz erlassen, das „Tschechoslowakisch“ als Staatssprache und die Minderheitenquote auf 20 Prozent festlegte. Die Unterstützung von Minderheitenkultur wurde damit in allen Städten, deren Minderheitenanteil wie in Prag bei unter einem Fünftel lag, zur freiwilligen Aufgabe.³⁹ Deutsche Kulturinstitutionen konnten zwar Staats- und Landessubventionen beantragen, ihre finanzielle Absicherung war jedoch weitaus instabiler als zuvor. So veranschlagte beispielsweise der Haushalt des Ministeriums für Schulwesen und Volksaufklärung 1920 ganze 1 200 000 Kronen für das Tschechische Nationaltheater, jedoch nur 300 000 Kronen für die anderssprachigen Theater zusammen.⁴⁰ Für alle deutschen Theater war der seit 1919 bestehende „Bühnenbund in der Tschechoslowakischen Republik“ zuständig, hinzu kam 1923 der „Verband Deutscher Bühnenleiter in der Tschechoslowakei“.⁴¹

Neben die finanziellen Schwierigkeiten trat zudem sehr bald der Streit um das Ständetheater, das – nun als „Deutsches Landestheater“ – nach wie vor zum Neuen Deutschen Theater gehörte. Parallel zur Diskussion um die Verstaatlichung des Nationaltheaters hatte eine Debatte über das Gebäude begonnen, das als zu klein erachtet wurde, um weiterhin Oper, Schauspiel und Ballett unter einem einzigen Dach zu vereinigen.⁴² Eine Erweiterung um eine zweite Bühne wurde gefordert – und die Angliederung des Ständetheaters schien eine Lösung zu bieten. In Mähren beispielsweise war eine solche Übergabe deutscher Theater an tschechische Ensembles bzw. die gemeinsame Nutzung der Gebäude keineswegs ungewöhnlich.⁴³ Zwar gehörte das Haus dem Land, ein Pachtvertrag mit dem neuen Direktor Leopold Kramer war jedoch erst im September 1918 auf zehn Jahre geschlossen und auch per Gesetz vom 29. Februar 1920 erneut bestätigt worden.⁴⁴ Besonders intensiv setzte sich der Solistenklub des Nationaltheaters (Klub sólistů Národního divadla) für seine Übergabe ein. Er organisierte unter anderem einen Diskussionsabend zu diesem Thema⁴⁵ und gab eine Proklamation heraus, in der es hieß:

³⁸ Černý, František u. a. (Hgg.): Dějiny českého divadla [Die Geschichte des tschechischen Theaters]. Bd. 4. Praha 1983, 16 f.

³⁹ Lipscher: Verfassung 55 (vgl. Anm. 37).

⁴⁰ Die Kunst im Budget. In: Prager Tagblatt vom 16. November 1920, 7.

⁴¹ Schneider: Exiltheater in der Tschechoslowakei 170 (vgl. Anm. 10).

⁴² Benešová/Součková/Flidrová: Stavovské Divadlo 90 (vgl. Anm. 15).

⁴³ So übergab die städtische Theaterkommission in Brünn die Räumlichkeiten des Deutschen Theaters 1919 auf drei Jahre an das tschechische Ensemble, das innerhalb dieser Frist ein eigenes Haus erhalten sollte. Ebenso musste das deutsche Ensemble in Olmütz ab 1920 das Theater (bis auf vier Monate pro Jahr) räumen. Vgl. Bondi, Gustav: Geschichte des Brüner Deutschen Theaters 1600-1925. Brno 1924, 130. – Topol'ská, Lucy: Zur Geschichte des Olmützer deutschen Theaters. In: Jakubcová/Ludvová/Maidl: Deutschsprachiges Theater 307-317, hier 309 f. (vgl. Anm. 10).

⁴⁴ Hilmnera, Jiří: Stavovské národu! O tom, jak se Stavovské divadlo stalo součástí Divadla národního [Das Ständetheater der Nation! Davon, wie das Ständetheater zu einem Teil des Nationaltheaters wurde]. Praha 1991, 17.

⁴⁵ Vgl. Brief an Jaroslav Šafařovič vom 27. April 1920. In: Hlušičková, Růžena/Charous,

Die deutschen Schauspieler genießen für eine Handvoll mehrheitlich jüdisch-deutscher Zuschauer den Vorteil zweier Bühnen, wohingegen wir, die wir unsere Kunst mit der Eigenart unseres Tschechentums fruchtbar prägen, in unerträglicher Bedrängtheit unser Dasein fristen [...] wir fordern, dass man unsere jahrzehntelang von deutscher Herrschaft gefesselten Flügel befreie, dass man uns und der ganzen Nation gebe, was uns mit Recht gehört, das ehemalige Landesnational- und spätere Ständetheater.⁴⁶

In dieser Verlautbarung scheint nicht nur die Schwierigkeit auf, in den Auseinandersetzungen der Jahre 1918-1920 antideutsche von antijüdischen Ressentiments klar zu trennen, sie macht auch die Bedrohung durch tschechische nationalistische Kreise deutlich, der man sich am Neuen Deutschen Theater ausgesetzt sah.⁴⁷

Der Theaterrausschuss des Ministeriums für Schulwesen und Volksaufklärung nahm zwar Verhandlungen auf, alle Versuche, eine Kompromisslösung zu finden, scheiterten jedoch.⁴⁸ Als schließlich am 16. November 1920 Ausschreitungen, die zwischen Tschechen und Deutschen in den Grenzgebieten ausgebrochen waren, auf Prag übergriffen, zogen Mitglieder des Solistenklubs nach einer Kundgebung auf dem Wenzelsplatz zusammen mit weiteren Demonstranten und Legionären zum Ständetheater und besetzten es. Angeführt von dem Schauspieler Rudolf Deyl wurde das gesamte Personal fortgejagt, die deutschen Aufschriften entfernt und noch für denselben Abend die Aufführung der „Verkauften Braut“ und für den nächsten Tag Jaroslav Vrchlickýs „Noc na Karlštejně“ (Nacht auf Karlstein) angesetzt.⁴⁹

Die gewaltsame Aktion rief in der tschechischen Öffentlichkeit durchaus unterschiedliche Reaktionen hervor: Während konservativ-nationalistische tschechische Zeitungen wie die „Národní politika“ (Nationale Politik) oder die „Národní listy“ (Nationale Blätter) von einem unumgänglichen Akt sprachen,⁵⁰ distanzierten sich

Jaroslav/Nosková, Alena/Vrbata, Jaroslav (Hgg.): Edice dokumentů z fondů Státního ústředního archivu v Praze: Z historie Národního divadla 1883-1983 [Dokumentenedition aus den Fonds des zentralen Staatsarchivs in Prag. Aus der Geschichte des Nationaltheaters]. Nr. 54, Praha 1983, 90. Šafařovič war der ehemalige Direktor des Nationaltheaters.

⁴⁶ Prohlášení Klubu sólistů Národního divadla [Erklärung des Klubs der Solisten des Nationaltheaters]. In: Národní listy vom 25. März 1919. Hier zit. nach Hilmera, Jiří: Stavovské divadlo a prezident Masaryk. In: Divadelní revue 4 (1991) 13-27, hier 15.

⁴⁷ Vgl. zu den Ausschreitungen im Sommer und Herbst 1920 vor allem Demetz, Peter: Prague in Black and Gold. Scenes from the Life of a European City. New York 1997, 339-341. – Gruša/Kriseová/Pithart: Prag 63-65 (vgl. Anm. 8).

⁴⁸ Immer wieder wurden auch Kompromisse vorgeschlagen. So erschienen in der Presse mehrere Meldungen über eine mögliche Übernahme anderer Spielstätten (zum Beispiel des Varieté in Karlín). Vgl. u. a. Společnost Národního divadla najímá „Varieté“ pro činohru [Die Nationaltheatergesellschaft mietet „Varieté“ für das Schauspiel]. In: Venkov vom 19. März 1919, 8. – Nová intimní scéna Národního divadla [Neue intime Szene des Nationaltheaters]. In: Venkov vom 17. Juli 1919, 9.

⁴⁹ Benešová/Součková/Flídřová: Stavovské Divadlo 90 f. (vgl. Anm. 15). – Dějiny českého divadla 76 (vgl. Anm. 38). – Hilmera: Stavovské národu! 30-33 (vgl. Anm. 44). – Bei Demetz finden sich die Ereignisse abweichend geschildert: Er beschreibt eine von ihm selbst verhinderte Besetzung am 18. November 1920 und die gewaltsame Übernahme am 20. November 1920, an deren Spitze zwei Polizei-Offiziere gestanden haben sollen. Vgl. Demetz: Geschichte des Deutschen Theaters VIII 42-44 (vgl. Anm. 4).

⁵⁰ So die Ausgaben von „Národní politika“, „Národní listy“, „Venkov“ und „Staroslovan“ am 17. und 18. November 1920.

andere Blätter wie beispielsweise das sozialdemokratische Tagblatt „Právo lidu“ (Volksrecht) von dem Vorgehen.⁵¹ Der Theaterpublizist und spätere Schauspielchef des Nationaltheaters Otokar Fischer versuchte, die Tat wenigstens vom Vorwurf oberflächlichen Nationalismus reinzuwaschen: Die Tatsache, dass auf den Eintrittskarten zur Smetana-Vorstellung am Abend kurioserweise statt des 16. Novembers der 28. Oktober 1920 zu lesen war, beweise, dass man eine gewaltfreie Übernahme schon für den Jahrestag der Staatsgründung geplant habe.⁵² Im Gegensatz zum Prager Bürgermeister Dr. Karel Baxa, der der abendlichen Festveranstaltung beiwohnte,⁵³ lehnte Tomáš G. Masaryk die gewaltsame Inbesitznahme des Hauses entschieden ab und betrat zeitlebens nie wieder das Ständetheater.⁵⁴ Bereits im Vorfeld hatte der Präsident darauf geachtet, im Streit um die Prager Bühnen nicht Partei zu ergreifen.⁵⁵ Direktor Kramer klagte gegen die Besetzer. Nach langwierigen Verhandlungen endete der Rechtsstreit im April 1921 mit der Niederlage Kramers und dem Beschluss einer Entschädigungszahlung, die wohl zu einem guten Teil als „Kuhhandel“ interpretiert werden kann: 1 670 000 Kronen wurden ab 1921 in Form einer Subventionserhöhung für das Neue Deutsche Theater ausgezahlt.⁵⁶

Es sind solche „äußeren“ Einflüsse, die auch auf die Gestaltung des Schauspielrepertoires⁵⁷ zurückwirkten und es im Falle beider Theater unmöglich machen, Aussagen über deren „Missionen“ allein anhand der Spielpläne zu treffen. Jedoch erlauben neben den Darstellungen der künstlerischen Leiter gerade die vielfältigen Reaktionen auf den Spielbetrieb Rückschlüsse auf die Erwartungen, die an die – noch immer strikt getrennten – Theaterwelten gestellt wurden.

Nachdem der Schauspielleiter des Nationaltheaters Jaroslav Kvapil 1918 an das Ministerium für Schulwesen und Volksaufklärung gewechselt war, begann für das Theater – so jedenfalls der Vorwurf zahlreicher Kritiker⁵⁸ – eine Phase künstlerischer

⁵¹ So u. a. die Zeitungen „Právo lidu“, „Rudé právo“ oder „Tribuna“ vom 17. November 1920.

⁵² Fischer, Otokar: Stavovské Divadlo. In: Jeviště 1 vom 25. November 1920, 530-533.

⁵³ Protičeské bouře v Chebu a Teplících [Antitschechische Ausschreitungen in Eger und Teplitz]. In: Národní politika vom 17. November 1920, 1.

⁵⁴ Demetz: Prague in Black and Gold 340 (vgl. Anm. 47).

⁵⁵ So hatte er den Tschechen Geld aus einem so genannten „Masaryk-Fond“ für den Bau einer zweiten Bühne in Aussicht gestellt und wandelte diese Zusage nun in eine Spende unter der Bedingung einer gütlichen Einigung um. Vgl. Der Masarykfonds und das Deutsche Landestheater. In: Bohemia vom 29. Juni 1921, 5. – Hilmera: Stavovské divadlo a president 15 (vgl. Anm. 46). Hilmera behauptet zudem, dass Masaryk bereits 1919 einer Einladung Kramers in das Ständetheater nicht nachgekommen sei, um sich nicht zu positionieren. Kramer selbst berichtet jedoch in einem unveröffentlichten Brief von eben diesem Besuch. Vgl. Brief Leopold Kramer an Dr. Paul Eger vom 13. Dezember 1937, Archiv hlavního města Praha, Neues Deutsches Theater [Archiv der Hauptstadt Prag, im Folgenden AhMP, NDT], Karton 12, inv. č. 12.

⁵⁶ Demetz: Geschichte des Deutschen Theaters 46 (vgl. Anm. 4).

⁵⁷ Alle Angaben zum Repertoire des ND im Folgenden vgl. Konečná, Hana (Hg.): Soupis repertoáru Národního divadla v Praze 1881-1983 [Verzeichnis des Repertoires des Nationaltheaters in Prag]. 3 Bde. Praha 1983, bzw. unter: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=podlesezona.aspx&pn=256affcc-f001-1000-85ffc11223344aaa> (letzter Zugriff 23.09.2011).

⁵⁸ Vgl. die Debatte „Co bude s Národním divadlem?“ [Was wird aus dem Nationaltheater?]:

Richtungslosigkeit, die erst der Wechsel Karel Hugo Hilars vom Theater in den Weinbergen an das Nationaltheater beendete.⁵⁹ Dieses städtische Theater gehörte wie das Nationaltheater zu den subventionierten Häusern, die ihren Betrieb nach 1918 bruchlos fortsetzten und stand – im Gegensatz zu den kleinen privaten Theatern und den sich etablierenden Avantgardebühnen Prags – in direkter künstlerischer Konkurrenz zu ihm.⁶⁰

Die Staatsgründung brachte keineswegs eine Wende oder eine schroffe Zäsur im Spielplan. Bereits während des Ersten Weltkrieges war das Repertoire am Nationaltheater wieder stärker am tschechischen Schaffen ausgerichtet worden,⁶¹ die Saison 1918/19 setzte diesen Trend fort. Zudem hatte Kvapil einen „Jubiläumszyklus tschechischer Nationalstücke“ anlässlich des 50. Jahrestages der Grundsteinlegung konzipiert, der auch nach dem Oktober in Reprisen fortlebte.⁶² Daneben traten in erster Linie Werke zeitgenössischer tschechischer Dramatiker, was auch in der darauffolgenden Saison so blieb. Jedoch bereits in der Spielzeit 1920/21 verschob sich das Gewicht hin zu zeitgenössischen Schauspielen aus ganz Europa und in der bereits von Hilar konzipierten Saison 1921/22 überwogen unter den Premieren mit 15 Inszenierungen die französischen Stücke (vor 11 tschechischen).

Hilars Idee des Nationaltheaters basierte auf der Annahme, dass mit der Gründung des souveränen Nationalstaats eine neue Phase für die Arbeit des Theaters angebrochen sei. Nun, so Hilar, „da das Volk mit einem Schlag in die Reihe der europäischen Nationen eingetreten ist und sein künstlerisches Niveau nicht mehr allein am Maßstab der schwärmerischen Liebe zu den einheimischen Leistungen gemessen [werde]“,⁶³ habe das Theater einzig der Kunst verantwortlich zu sein. Ein Repertoire, das nationale vor inhaltliche Erwägungen stellt, lehnte er ab, an klassischen, antiken und modernen Dramen interessierte ihn die Möglichkeit, soziale Themen zu bearbeiten, die nicht allein von nationaler, sondern von weltweiter Bedeutung sein sollten.⁶⁴

Fischer, Otokar: o. T. In: *Jevišť 1* vom 5. Februar 1920, 17. – *Ders.*: o. T. In: *Jevišť 1* vom 28. Oktober 1920, 481 f. – *Ders.*: *Krise Národního a Vinohradského divadla* [Die Krise des Nationaltheaters und des Theaters in den Weinbergen]. In: *Jevišť 2* vom 23. Juni 1921, 397. – *Hilar*, Karel H.: *Problém Národního divadla* [Das Problem des Nationaltheaters]. In: *Jevišť 2* vom 15. September 1921, 506-510. – Oft dienten besonders negative Rezensionen als Aufhänger für eine generelle Kritik am Schauspiel des ND, so z. B. die Kritik einer Shakespeare-Inszenierung im März 1920: *Jak se Vám líbí?* [Wie es Euch gefällt]. In: *Tribuna* vom 28. März 1920, 6.

⁵⁹ Bis dahin hatte Gustav Schmoranz, der Direktor des ND, den Schauspielern selbst die künstlerische Leitung übertragen, später wurde die Sparte zeitweise durch den Dramaturgen František Khol geführt.

⁶⁰ *Dějiny českého divadla* 13, 18 (vgl. Anm. 38).

⁶¹ Hatte noch 1913/1914 nur jedes dritte Stück ein tschechisches Original, stammte 1917/1918 drei Viertel der gespielten Dramatik von tschechischen Autoren.

⁶² *Fischer*, Otokar: *Jubilejní činoherní cyklus* [Der Jubiläumszyklus des Schauspiels]. In: *Česká revue* 11 (1917/1918) 572-574.

⁶³ *Hilar*: *Problém Národního divadla* 506 (vgl. Anm. 58).

⁶⁴ *Tráger*, Josef: *Národní divadlo mezi dvěma válkami* [Das Nationaltheater zwischen zwei Kriegen]. In: *Kniha o národním divadle: 1883-1963* [Das Buch über das Nationaltheater]. Praha 1964, 33-45, hier 34. – *Dějiny českého divadla* 34 (vgl. Anm. 38).

Die allmähliche Ablösung vom Primat tschechischer Stücke spiegeln auch die Inszenierung von Schillers „Don Carlos“ 1922 und deren Aufnahme in der deutschen Presse wider. So nahm das „Prager Tagblatt“ die Premiere zum Anlass, die enge Verbindung des tschechischen Theaters mit dem klassischen deutschen Drama zu betonen und die Wiederanknüpfung an die „alte Tradition des Nationaltheaters“ zu loben, „wo man die Kunst ohne Rücksicht auf sprachliche und politische Schranken beurteilt hat“.⁶⁵ Noch im Mai 1920 hatte ein Kritiker den „Boykott“ deutscher Kunst am Nationaltheater für eine „Verödung des Spielplans“ verantwortlich gemacht, weil man wegen der Ablehnung deutscher Werke und „in Ermangelung tschechischer Stücke zu leichten französischen greifen [müsse]“.⁶⁶

Tatsächlich machten es solcherlei „politische Schranken“ im kulturellen Leben der Ersten Republik – und hier mehr noch in den Feuilletons als in den Prager Theatern – vor 1920 unmöglich, sich dem anderssprachigen Schaffen zu öffnen. Dies zeigt sich auch in den zeitgenössischen Debatten um das Neue Deutsche Theater. Wie im Falle des Nationaltheaters entbrannten nach 1918 Diskussionen um das künstlerische Niveau des Hauses, die sowohl für die deutsche als auch für die tschechische Seite als Anstoß für Reflexionen über die Aufgabe des Deutschen Theaters in Prag dienten.⁶⁷

Nachdem der Direktor des Neuen Deutschen Theaters Heinrich Teweles 1918 durch den Wiener Schauspieler und Regisseur Leopold Kramer abgelöst worden war, hatte das Theater in der neuen Republik vor allem mit zwei Schwierigkeiten zu kämpfen: Immer wieder brachen antideutsche Ausschreitungen aus, die den Spielbetrieb störten und in der Besetzung des Ständetheaters gipfelten. Daneben war die finanzielle Situation des Theaters spätestens ab 1919 so prekär,⁶⁸ dass sie zum bestimmenden Einflussfaktor für die Repertoiregestaltung wurde. Wie im Nationaltheater bedeutete der Oktober 1918 auch für das deutsche Theater keine Zäsur im Spielplan.⁶⁹ Gespielt wurden in erster Linie im Original deutschsprachige Stücke aus Deutschland, Österreich, aber auch anderen Teilen des ehemaligen Habsburgerreiches – zumeist Dramatik aus der Zeit der Monarchie, ergänzt um einige zeitgenössische Werke. Besonderer Beliebtheit erfreute sich die so genannte „Wiener

⁶⁵ k.: „Don Carlos“ am tschechischen Nationaltheater. In: Prager Tagblatt vom 1. Juni 1922, 7. – In der „Bohemia“ wird die Inszenierung jedoch mit keinem Wort erwähnt.

⁶⁶ Um das deutsche Theater. In: Bohemia vom 5. Mai 1920, 1. – Die Erklärung, man habe deswegen auf französische, russische und englische Werke ausweichen müssen, weil man sich der deutschen Kunst verweigerte, findet sich auch in der aktuellen Fachliteratur: Vgl. *Tancsík*: Prager Oper 116 (vgl. Anm. 11).

⁶⁷ Um das deutsche Theater I (vgl. Anm. 66).

⁶⁸ Vgl. u. a. *Frejková*, Eliška: Dokumentace německých divadel v Praze 1918-1938 [Dokumentation der deutschen Theater in Prag 1918-1938]. Typoskript im DÚ, Praha nach 1972, hier: Dokumentace 1918/1919, 4.

⁶⁹ Alle Angaben zum Schauspiel-Repertoire des NDT im Folgenden aus: *Frejková*: Dokumentace (vgl. Anm. 68). – *Pacht*, Jaromír: Soupis denního repertoáru [Tagesrepertoireverzeichnis]. Königliches deutsches Landestheater in Prag 1. 8. 1885-4. 1. 1888; Neues deutsches Theater in Prag 5. 1. 1888-30. 6. 1927. Typoskript im DÚ, Praha o. J. – *Demetz*: Geschichte des Deutschen Theaters (vgl. Anm. 4). Die Angaben weichen allerdings nicht selten voneinander ab. Hauptaugenmerk wurde hier auf *Frejkovás* sehr ausführliche Dokumentation gelegt. Ich danke Jitka Ludvová herzlich dafür, dass sie mir diese zugänglich gemacht hat.

Moderne“, allen voran Arthur Schnitzler. Hinzu kam eine Reihe von modernen Aufführungen, die im Rahmen der von dem Dramaturgen und Regisseur Hans Demetz 1916 eingeführten „Kammerspiele“ im Deutschen Landestheater bzw. ab 1921 auf der „Kleinen Bühne“⁷⁰ stattfanden – unter ihnen einige viel beachtete Weltpremieren expressionistischer Stücke.⁷¹ Wenngleich sich Demetz und Kramer ab der Spielzeit 1919/1920 nachdrücklich bemühten, das Niveau des Spielplans zu heben, unter anderem indem sie mehr Klassikerinszenierungen brachten, bestimmten doch leichte Unterhaltung und eine Flut von Gastspielen das Repertoire. Dieses „Theater der besonderen Ereignisse“⁷² lag in erster Linie in der besonderen Situation eines Minderheitentheaters begründet. Das verhältnismäßig kleine Publikum – weniger als 35 000 Deutsche lebten zu dieser Zeit in Prag⁷³ – und die Art der Abonnements, das wöchentliche Theaterbesuche vorsah, machten eine hohe Zahl von Inszenierungen, aber wenigen Reprisen innerhalb einer Spielzeit sowie viele Konzessionen an den Publikumsgeschmack notwendig.

Dieses „Inseldasein“ wurde einerseits als Argument bemüht, die Angriffe auf das künstlerische Niveau des Hauses zurückzuweisen. Andererseits nahm es die tschechische Seite als Grund, das deutschsprachige Theater dazu aufzufordern, eine Brückenfunktion zu erfüllen. Die Schwierigkeiten, die diese Situation für das Deutsche Theater in Prag mit sich bringe, beschrieb das „Prager Theaterbuch“ von 1924 als eine Gratwanderung zwischen nationalem und internationalem Theater, die in Prag eines besonderen Fingerspitzengefühls bedürfe, wolle man „einer Stadt mit einer sich verringernden Sprachminorität dennoch das Theater dieser Minderheit auf[...]zwingen“.⁷⁴ Der Übersetzer und Kritiker für die „Prager Presse“ Otto Pick urteilte rückblickend über die kulturpolitische Funktion des Neuen Deutschen Theaters, dieses habe ein „Bollwerk der Kultur“ sein müssen – und zwar in erster Linie der deutschen Kultur. Es habe „die unbedingte Verpflichtung [gehabt], nicht nur den hier lebenden Deutschen, sondern auch der überwiegend tschechischen Bevölkerung und den in Prag weilenden Ausländern [...] die Blüte deutschen dramatischen Schaffens [...] vor Augen zu führen“.⁷⁵ In beiden Zitaten zeigt sich die Ambivalenz zwischen dem noch immer recht elitär anmutenden Anspruch des Neuen Deutschen Theaters einerseits, der Tendenz zur Öffnung andererseits. So benannte Pick in einem zweiten Schritt auch eine spezifische böhmische Kultur, nämlich das tschechische dramatische Schaffen und das deutschsprachiger Autoren in der Tschechoslowakei, als Vermittlungsinhalt.⁷⁶

⁷⁰ Nach dem Verlust des Landestheaters 1920 ließ Kramer 1921 die von ihm für Proben benutzte „Kleine Bühne“ im Deutschen Haus zur offiziellen zweiten Bühne ausbauen, die am 31. Dezember 1921 für den Spielbetrieb geöffnet und ebenfalls eher für kleinere Stücke genutzt wurde. Vgl. Kramer, Leopold: Zehn Jahre Deutsches Theater. In: Beilage zum Prager Tagblatt vom 28. Oktober 1928, 2.

⁷¹ Vgl. zum expressionistischen Theater am NDT: Scheyl, Adolf: Das expressionistische Theater auf Prager deutschen und tschechischen Bühnen 1914-1925. In: Jakubcová/Ludvová/Maidl: Deutschsprachiges Theater 273-285 (vgl. Anm. 10).

⁷² Ludvová: Nationaltheater und Minderheitentheater 53 (vgl. Anm. 24).

⁷³ Ottův slovník naučný nové doby. Dodatky, V/1, Red. Bohumil Němec. Praha 1938, 29.

⁷⁴ Grossmann, Stefan: Das Prager Problem. In: Prager Theaterbuch 1924, 141-142, hier 141.

⁷⁵ Pick, Otto: Um das Deutsche Theater in Prag. Praha 1931, 3.

⁷⁶ Ebenda 5.

Eine Funktion als Mittler tschechischer Kultur für die Welt kam für das Theater jedoch nicht in Frage: So findet sich in der „Bohemia“ vom 5. Mai 1920 der sehr emotional gefärbte Leitartikel eines Vertreters des Neuen Deutschen Theaters, in dem dieser auf die Forderung der Prager Presse reagiert, den Ausländern, die Prag besuchen, aber kein Tschechisch beherrschen, tschechische Kultur zu vermitteln. Diese Idee lehnt der Autor mit dem Verweis auf die stark politisierte Situation strikt ab:

Die Deutschen können nicht [...] die hundert großen, kleinen und kleinlichsten Anschläge auf das Deutschtum [...] damit beantworten, daß sie sich um die Ehre reißen, distinguierten Fremden im deutschen Theater tschechische Kunst zu vermitteln. [...] Wir sind die ersten, die eine Besserung der barbarischen Zustände, zu denen die tschechische Politik in Prag geführt hat, freudig begrüßen würden. Aber es ist uns nicht möglich, die Peitsche zu führen, mit der man uns mißhandelt.⁷⁷

Es war also eher ein tiefer Spalt als eine Brücke, der in den ersten Jahren der jungen Republik weiter zwischen den beiden Theaterwelten lag. Publikum und Presseberichterstattung⁷⁸ waren strikt getrennt, die Nichtwahrnehmung wurde auf beiden Seiten nahezu ausschließlich von Polemiken, insbesondere im Streit um das Ständetheater, durchbrochen.⁷⁹ Wenngleich diese durchgängige Politisierung von Zusammensetzung und Niveau der Repertoires im Feuilleton kritisch kommentiert und als „außerkünstlerisch“ gebrandmarkt wurde,⁸⁰ blieb für das Nationaltheater weiterhin eher das Theater in den Weinbergen als das deutsche Theater in der eigenen Stadt künstlerischer Bezugspunkt. Und am Neuen Deutschen Theater richtete man den Blick nach Wien und in die Weimarer Republik.⁸¹ Erst als sich die politische Situation in der Tschechoslowakei in den zwanziger Jahren zunehmend entspannte, entwickelte sich das Verhältnis der beiden Theater hin zu künstlerischer Konkurrenz und schließlich zu gegenseitiger Wahrnehmung auf gleicher Augenhöhe.

⁷⁷ Um das deutsche Theater. In: Bohemia vom 5. Mai 1920, 1. – Die besondere Bedeutung des Theaters für Pragueisende wird andererseits auch von den Deutschen als Argument im politischen Streit um das Ständetheater verwendet. Im November 1920 schreibt das Prager Tagblatt zur Notwendigkeit zweier Bühnen: „[...] die Fremden, die Gesandten, die Vertreter der großen und der kleinen Entente wollen nun einmal ins deutsche Theater gehen, vielleicht nicht zuletzt aus dem Grunde, weil sie das verstehen, was im deutschen Theater gesprochen und gesungen wird“. Das deutsche Theater in Prag. In: Prager Tagblatt vom 23. November 1920, 5 f., hier 6.

⁷⁸ Untersucht wurden stichprobenartig: „České slovo“, „Lidové noviny“, „Národní listy“, „Národní politika“, „Právo lidu“, „Rudé právo“, „Tribuna“, „Venkov“, sowie das Theaterwochenblatt „Jevišťe“; auf deutscher Seite: „Bohemia“, „Prager Presse“, „Prager Tagblatt“ und „Sozialdemokrat“. Eine Ausnahme bildeten dabei lediglich das offizielle Regierungsblatt „Prager Presse“, das sowohl über das tschechische als auch das deutsche Theater berichtete, außerdem fanden einige Demetzsche expressionistische Inszenierungen Beachtung in tschechischen Zeitungen.

⁷⁹ Wobei in der deutschen Presse keine Angriffe auf das ND zu finden sind, sondern vielmehr Reaktionen auf Kritik an der eigenen Arbeit.

⁸⁰ U.a. durch Pick: Vgl. Pick, Otto: Poslání a budoucnost německého divadla v Praze [Die Sendung und Zukunft des Deutschen Theaters in Prag]. In: Přítomnost 1 vom 6. März 1924, 117 f., hier 117.

⁸¹ Schneider: Exiltheater in der Tschechoslowakei 162 (vgl. Anm. 10).

Vom Kampf gegeneinander zum Kampf miteinander

Um die Mitte der zwanziger Jahre veränderte sich das politische Klima, 1926 traten zum ersten Mal deutsche Parteien der Prager Regierung bei.⁸² Nun wandelten sich auch die administrativen Rahmenbedingungen für das Nationaltheater und das Neue Deutsche Theater. Zum 1. Januar 1930 erfüllte sich, was viele Theaterleute bereits 1918 gefordert hatten: Das Nationaltheater wurde per Gesetz staatlicher Verwaltung unterstellt und avancierte nun offiziell vom „České Zemské a Národní divadlo“ (Tschechisches Landes- und Nationaltheater) zum „Národní divadlo“ (Nationaltheater). Es war damit direkt dem Minister für Schulwesen und Volksaufklärung unterstellt und per Statut dazu verpflichtet, „im Geiste seiner Gründer [...] und des Staates“ die dramatische Kunst zu pflegen, wobei das einheimische Schaffen besonders zu berücksichtigen sei.⁸³ Die Leitung des Nationaltheaters, die von 1931 bis 1939 Stanislav Mojžiš-Lom innehatte, musste über den Haushaltsplan und das künstlerische Programm Rechenschaft ablegen.⁸⁴

Auch das Neue Deutsche Theater war in stärkere Abhängigkeit vom Staat geraten. Aufgrund seiner finanziellen Probleme hatte der Deutsche Theaterverein bereits seit 1927 wiederholt beim Landesausschuss die Genehmigung beantragt, die Theaterkonzession selbst zu übernehmen und den Direktor sowie das Ensemble direkt einstellen zu können. Dies wurde im August 1927 mit Auflagen bewilligt.⁸⁵ In der Folge gestaltete sich einerseits die Anstellungspolitik am deutschen Theater viel bürokratischer, andererseits erhielt der Staat mehr Befugnisse, auf die Arbeit des Neuen Deutschen Theaters Einfluss zu nehmen.⁸⁶ Im Ministerium für Schulwesen und Volksaufklärung wurde eine Revisionskommission eingerichtet, die das Neue Deutsche Theater kontrollieren sollte und das Recht hatte, in den Theaterbetrieb einzugreifen. Das wirtschaftliche Gebaren, besonders die korrekte Verwendung der Staats- und Landessubventionen,⁸⁷ wurde ebenso geprüft wie die Gestaltung des Spielplans, der jeweils im Vorfeld genehmigt werden musste: Zu den Auflagen für die Überlassung der Theaterkonzession an den Theaterverein gehörte auch, dass in Schauspiel, Oper und Operette pro Spielzeit mindestens drei Werke tschechischer Autoren

⁸² Tomeš, Josef: Slovník k politickým dějinám Československa 1918-1992 [Wörterbuch zur politischen Geschichte der Tschechoslowakei 1918-1992]. Praha 1996, 135.

⁸³ Statut Národního divadla v Praze. § 1, 9.5.1935 (nach § 6 des Gesetzes vom 12.6.1929). In: Edice dokumentů, Nr. 108, 177-181, hier 177 (vgl. Anm. 45).

⁸⁴ Ebenda § 9, 179.

⁸⁵ Ludvová: Theaterverein 87 (vgl. Anm. 23).

⁸⁶ Die Arbeitsgenehmigungen mussten in jeder Saison erneuert werden, die Einhaltung der Quote von 30% Ausländern unter den Solisten wurde streng überwacht. Am 13. März 1928 trat das „Gesetz zum Schutze des heimischen Arbeitsmarktes“ in Kraft, das eine Stelle für einen Ausländer nur dann genehmigte, wenn keine gleichwertige inländische Kraft zur Verfügung stand. Vgl. Boyer, Christoph: Nationale Kontrahenten oder Partner? Studien zu den Beziehungen zwischen Tschechen und Deutschen in der Wirtschaft der ČSR (1918-1938). München 1999, 316.

⁸⁷ Das NDT wurde weiterhin aus Mitteln des Staates und des Landes Böhmens teilsubventioniert, jedoch wurde die jährliche Summe von 2,5 Mio Kronen bereits 1933 und 1934 reduziert. Vgl. Schneider: Das Neue Deutsche Theater Prag in den dreißiger Jahren 105 (vgl. Anm. 10).

gespielt werden mussten und das Neue Deutsche Theater sein Repertoire mit dem Nationaltheater abstimmen sollte.⁸⁸ Als neuen Direktor bewilligte die Landesverwaltung 1927 Robert Volkner, der 1932 durch den Schweizer Dr. Paul Eger abgelöst wurde.⁸⁹

Während das Neue Deutsche Theater institutionell stärker an den tschechoslowakischen Staat gebunden wurde, sah es sich zugleich aus den überwiegend deutsch besiedelten Randgebieten der Republik und dem Deutschen Reich unter wachsenden politischen Druck gesetzt. Ab Mitte der dreißiger Jahre konnte sich das deutsche Theaterleben in der ČSR einer Positionierung gegenüber dem Nationalsozialismus und der Sudetendeutschen Partei (SdP) unter Konrad Henlein nicht mehr entziehen. Zusammen mit dem deutschen Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP), das bereits seit 1933 (finanziellen) Einfluss auf die Theater in den sudetendeutschen Gebieten genommen hatte,⁹⁰ begann die SdP, auf die deutschen Theater der gesamten Tschechoslowakei einzuwirken und die hohe Zahl jüdischer Bühnenangestellter zu kritisieren.⁹¹ An den Bühnen von Mährisch-Ostrau und Brünn kam es zu wahren Kämpfen zwischen deutsch-nationalistischen und demokratisch-antifaschistischen⁹² Organisationen. Die Theater blieben jedoch alle bis 1938 unter Führung von Direktoren, die sich diesem Einfluss so gut es ging zu entziehen versuchten, einzig die Bühne in Eger wurde vom Intendanten Anton Kohl bereits ab 1935/36 im „nationalsozialistischen Geiste“ geführt.⁹³

Bereits seit 1933 kamen mehr und mehr Emigranten in die Tschechoslowakei und Paul Eger, der 1938 schließlich selbst in die Schweiz emigrierte, bemühte sich sowohl in seiner Funktion als Vorsitzender des Verbandes deutscher Bühnenleiter in der Tschechoslowakei als auch als Direktor des Neuen Deutschen Theaters, so vielen deutschen Schauspielern wie möglich Asyl in Prag zu bieten.⁹⁴ Besonders für Künstler war die ČSR ein beliebtes Exilland und Prag war für viele Schauspieler sehr attraktiv, da nicht wenige das Neue Deutsche Theater von früheren Gastauftritten

⁸⁸ *Tancsik*: Prager Oper 213 f. (vgl. Anm. 11).

⁸⁹ *Ludvová*, Jitka: Heinrich Teweles, Leopold Kramer, Robert Volkner, Paul Eger, Oskar Walleck. In: *Divadelní Revue* 3 (2004) 75-81, hier 79.

⁹⁰ *Rischbieter*, Henning: Theater in den annektierten Gebieten. In: *Eicher, Thomas/Panse, Barbara/Rischbieter, Henning* (Hgg.): Theater im „Dritten Reich“. Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik. Seelze-Velber 2000, 269-274, hier 270.

⁹¹ Im November 1936 wurde in Dresden die „sudetendeutsche Theaterfrage“ erörtert und zum Boykott der Reichenberger Bühne aufgerufen, deren Leiter Paul Barnay ebenfalls Jude war. Vgl. *Rischbieter*: Theater in den annektierten Gebieten 271 (vgl. Anm. 90). – *Schneider*: Exiltheater in der Tschechoslowakei 173 (vgl. Anm. 10).

⁹² Auf die Problematik des Begriffs „antifaschistisch“ soll hier nicht eingegangen werden, er dient hier lediglich als Übertragung des im Tschechischen verwendeten „antifašistický“.

⁹³ *Rischbieter*: Theater in den annektierten Gebieten 269-272 (vgl. Anm. 90). – *Schneider*: Exiltheater in der Tschechoslowakei 172 f. (vgl. Anm. 10). – Zur Spaltung des Brünner Deutschen Theatervereins in die „Deutsche Theatergemeinde“ und die „Demokratische Theatergemeinde des neuen deutschen Theaters“ vgl. *Závodský*: Über einen Zeitabschnitt 191 f. (vgl. Anm. 12).

⁹⁴ Vgl. u.a. *Schneider*, Hansjörg: Hoffnung auf das Prager deutsche Theater. Eine Korrespondenz gibt Auskunft. In: *Jakubcová/Ludvová/Maidl*: Deutschsprachiges Theater in Prag 353-361 (vgl. Anm. 10).

kannten.⁹⁵ Jedoch konnte Eger längst nicht alle Bewerbungen berücksichtigen. Jede Anstellung eines Ausländers musste beim Landesamt beantragt und begründet werden.⁹⁶ In erster Linie waren es daher Remigranten, die am Neuen Deutschen Theater engagiert werden konnten, also solche Künstler, die aus Böhmen stammten und nun zurückkehrten.⁹⁷

Die Unterstützung, die man den nach Prag kommenden Exilanten entgegenbrachte, um ein Zeichen gegen den Nationalsozialismus zu setzen, beschränkte sich jedoch keineswegs auf Egers personalpolitische Bestrebungen an seinem Haus. Vielmehr entwickelte sich unter den Prager Tschechen eine breite Solidarität mit den Verfolgten des Nationalsozialismus und gerade die Intellektuellen und Künstler trugen dazu bei, dass ein Klima gegenseitiger Hilfe und Annäherung entstand. Unter diesen Umständen konnte sich 1935 der „Klub der tschechischen und deutschen Bühnenangehörigen“ (Klub českých a německých divadelních pracovníků – im Weiteren „Bühnenklub“)⁹⁸ formieren, der auf dem Gebiet des Theaters am deutlichsten Zeugnis davon ablegt. Zentrale Figuren des binationalen Künstlerklubs, der bald mehr als 300 Theaterleute, Kritiker und Schriftsteller zu seinen Mitgliedern zählte,⁹⁹ waren etwa Hanuš Thein (damaliger Opernregisseur am Nationaltheater), Václav Vydra sen. (Regisseur und Schauspieler am Nationaltheater), František Vnouček, Peter Lotar, Nataša Gollová, Eva Svobodová vom Städtischen Theater in den Weinbergen, Jiří Voskovec und Jan Werich sowie das Ensemble des E. F. Burian-Theaters, das dem Klub als Kollektiv beitrug. Auf deutscher Seite engagierten sich unter anderem Elsbeth Warnholtz, die nach dem Krieg den Namen Eliška Frejková trug,¹⁰⁰ sowie die Emigrantinnen und Emigranten Elli Schließer,¹⁰¹ Friedrich Falk und Walter Traub.

⁹⁵ *Schneider*: Exiltheater in der Tschechoslowakei 157 (vgl. Anm. 10). – Zu den bürokratischen Hürden in der Aufnahmepolitik der ČSR, die vor allem für nichtprominente deutsche Emigranten oft unüberwindbar waren, vgl. *Čapková, Kateřina/Frankl, Michal*: Nejisté útočiště. Československo a uprchlíci před nacismem 1933-1938 [Unsichere Zuflucht. Die Tschechoslowakei und die Flüchtlinge vor dem Nationalsozialismus 1933-1938]. Praha, Litomyšl 2008.

⁹⁶ *Stamberg*: Německé divadlo 323 (vgl. Anm. 10). – Siehe auch die umfangreiche Korrespondenz mit dem Landesamt (Zemský úřad): Anträge, Bewilligungen und Ablehnungen von Engagements 1929-1934 und 1935-1938, AhmP, NDT, Karton 4, inv. č. 6.

⁹⁷ *Schneider*: Exiltheater in der Tschechoslowakei 159 (vgl. Anm. 10).

⁹⁸ Zum Deutsch-Tschechischen Bühnenklub vgl. im Folgenden: *Frejková, Eliška*: Klub českých a německých divadelních pracovníků [Der Deutsch-Tschechische Bühnenklub]. Typoskript im DÚ, Praha 1972. – Klub umělců 1937-1947. Novoročenka k roku 1947 [Der Künstlerklub 1937-1947. Neujahrsgruß für das Jahr 1947]. Praha 1947. – *Schneider*: Exiltheater in der Tschechoslowakei 165-169 (vgl. Anm. 10). – Eintrag „Klub der deutschen und tschechischen Bühnenangehörigen in Prag“. In: *Ludvová*: Neues deutsches Theater v Praze 1888-1945. Lexikon opery. Bd. 1, 242 f. (vgl. Anm. 10).

⁹⁹ *Schneider*: Exiltheater in der Tschechoslowakei 167 (vgl. Anm. 10).

¹⁰⁰ Sie erarbeitete in ihren letzten Lebensjahren die Dokumentation des Repertoires des NDT von 1918-1938. Vgl. *Schneider*: Exiltheater in der Tschechoslowakei 112-114 (vgl. Anm. 10). – Zu Frejkovas Geschichte auch die Memoiren der Tochter: *Frejková, Hana*: Divný kořeny [Eigenartige Wurzeln]. Praha 2007.

¹⁰¹ In Prag unter dem Decknamen „Hanna Herfurth“.

Die Initiatoren des Bühnenklubs, die aus dem Umfeld linker Kulturarbeit kamen,¹⁰² betonten die Vorreiterrolle der Schauspieler im gemeinschaftlichen Engagement gegen alle Einflussnahme auf die Kultur. In einem Brief an Otokar Fischer, der 1935 Leiter des Schauspiels am Nationaltheater wurde, bat Traub um Unterstützung des Klubs und schrieb:

Wir Schauspieler sind die ersten, die diesen eigentlich selbstverständlichen Schritt [den Kampf gegen den Nationalsozialismus; S. St.] ohne Ansehen der nationalen Zugehörigkeit tun, um gemeinsam unsere gemeinsamen Kulturgüter gegen einen gemeinsamen Feind zu verteidigen.¹⁰³

In diesem Sinne stellte der Bühnenklub in einer Reihe von Aktionen demonstrativ das deutsch-tschechische Miteinander in den Mittelpunkt. Seine nach außen wirkende Tätigkeit eröffnete er mit der Aufführung des Stückes „Čech a Němec“ (Der Tscheche und der Deutsche) von Jan Nepomuk Štěpánek. Das Besondere dieser 1816 entstandenen Komödie lag in ihrer Zweisprachigkeit, die der Regisseur Václav Vydra zeichenhaft verstärkte, indem er den deutschen Schauspielern die tschechischen Rollen übertrug und umgekehrt.¹⁰⁴ Die Premiere fand am 23. Mai 1936 mit dem Ständetheater – wohl nicht zufällig – an einem Ort statt, der 1920 eine so unrühmliche Rolle in den deutsch-tschechischen Beziehungen gespielt hatte, und auch die Mitwirkung Rudolf Deyls, der damals selbst aktiv an der Besetzung teilgenommen hatte, lässt sich als Versöhnungsgeste interpretieren. Es folgten weitere Aufführungen im Neuen Deutschen Theater, im Städtischen Theater in den Weinbergen und schließlich im Varieté in Karlín.¹⁰⁵ Ähnlich symbolische Veranstaltungen organisierten auch die 1937 in Mährisch-Ostrau und 1938 in Brünn entstandenen Zweigstellen des Klubs. Letzterer beispielsweise eröffnete seine Tätigkeit mit einer Aufführung von Karel Čapeks „Bílá nemoc“ (Die weiße Krankheit), wobei vor der Pause auf Deutsch, danach auf Tschechisch gespielt wurde.¹⁰⁶

Im Jahr der Gründung des Bühnenklubs begann auch für das Schauspiel des Nationaltheaters eine neue Phase: Der Germanist und Theaterpublizist Otokar Fischer, der schon von 1911 bis 1912 als Dramaturg am Nationaltheater tätig gewesen war, übernahm die Leitung des Sprechtheaters.¹⁰⁷ Bereits in der Begrüßung des Ensembles machte er seine Leitidee eines aktualisierenden, bildenden und mobilisierenden Theaters deutlich. Sein Ideal der Verbindung von „Theaterzauber mit ein

¹⁰² Als ersten Schritt zur Gründung des Bühnenklubs nennt Frejková, neben Traub selbst Leiterin der seit 1930 am NDT existierenden kommunistischen Zellen, die 1935 entstandene deutsche Sektion des Tschechoslowakischen Arbeiterlaientheaters (Svaz dělnického divadelního ochotnictva československého). Vgl. *Frejková: Klub 3* (vgl. Anm. 98).

¹⁰³ *Dopis předsednictva Klubu českých a německých divadelních pracovníků šéfovi činohry Národního divadla O. Fischerovi se žádostí o spolupráci v boji proti nebezpečí fašismu* [Brief des Vorstands vom Deutsch-Tschechischen Bühnenklub an den Chef des Schauspiels des Nationaltheaters O. Fischer mit der Bitte um Zusammenarbeit im Kampf gegen die Gefahr des Faschismus]. 29. November 1935. In: *Edice dokumentů*, Nr. 112, 190 (vgl. Anm. 45).

¹⁰⁴ *Závodský: Über einen Zeitabschnitt 189* (vgl. Anm. 12).

¹⁰⁵ *Frejková: Klub 20* (vgl. Anm. 98).

¹⁰⁶ *Schneider: Exiltheater in der Tschechoslowakei 169* (vgl. Anm. 10).

¹⁰⁷ Vgl. u. a. *fn: Dr. Ot. Fischer šéfem činohry ND* [Dr. Ot. Fischer wird Chef des Schauspiels des Nationaltheaters]. In: *Rudé Právo* vom 1. Oktober 1935, 4.

wenig Wissenschaftlichkeit“¹⁰⁸ begründete er mit den spezifischen geistigen Bedürfnissen des tschechischen Theatergängers, dem bloße Unterhaltung nicht genüge, der sich unter dem Theater „eine Anstalt nationaler geistiger Höhen“ vorstelle.¹⁰⁹ Wenngleich das Nationaltheater als das repräsentative Theater der Republik, das zudem seit Ende der zwanziger Jahre mit rückläufigen Besucherzahlen zu kämpfen hatte, in künstlerischer Hinsicht eher konservativ blieb, etablierte sich nun ein Repertoire aus modernen oder aktualisierten klassischen Stoffen, das einer klaren Linie folgte. Besonderes Gewicht legte Fischer wieder auf das einheimische Schaffen: Waren 1935/36 etwa ein Viertel der Premieren tschechische Stücke (7 von 29) gewesen, so waren es in der nächsten Saison schon mehr als ein Drittel (9 von 25) und 1937/38 gar die Hälfte (13 von 26). Ebenso setzte sich der Spielplan auch 1938/39 fort.¹¹⁰ Unter den tschechischen Autoren fanden sich mit Karel Čapek, Edmond Konrád, Vladislav Vančura, Zdeněk Němeček, Fráňa Šrámek und Vilém Werner die bedeutendsten zeitgenössischen Dramatiker. Auch einige ältere Stücke von Alois Jirásek und Josef Kajetán Tyl wurden neu inszeniert. Mit Ferdinand Bruckners „Napoleon I“ (1936/37) und Friedrich Schillers „Kabale und Liebe“ (1937/38) kamen zudem zwei deutsche Stücke auf die Bühne.¹¹¹

Insbesondere die Stücke Čapeks, die als klare Warnungen vor der Gefahr des aufkommenden Faschismus gelesen werden konnten, gehörten zum Stammrepertoire des Theaters. Wenngleich sich weder Orte noch Personen seiner Dramen konkreten Ländern zuordnen lassen, bestand bei den Inszenierungen wenig Zweifel an ihrer politischen Brisanz. Fischer lag besonders ihr alarmierender und mobilisierender Charakter am Herzen, den er teilweise durch Vorträge unterstrich, welche er direkt vor den Aufführungen hielt. Hier appellierte er an das Publikum, die Sinngehalte gründlich zu durchdenken, nicht in abstraktem Pazifismus passiv zu bleiben, sondern Verantwortung zu übernehmen.¹¹² Auch in den Stellungnahmen der Schauspielleitung zu den Repertoirekonzeptionen der Spielzeiten 1937/38 und 1938/39 standen immer die Aktualität der Stücke (auch klassische Dramen sollten als „überzeitliche Spiegel“ fungieren)¹¹³ und die Aufgabe des Theaters, die eigene Zeit zu reflektieren, im Mittelpunkt.¹¹⁴ Diese Art von Bühnenproduktion wurde gar zur

¹⁰⁸ *fn.*: Otokar Fischer nastoupil svůj úřad [Otokar Fischer hat sein Amt angetreten]. In: Rudé právo vom 5. November 1935, 4.

¹⁰⁹ Praha jako divadelní centrum [Prag als Theaterzentrum]. In: Ročenka Národního divadla v Praze [Jahrbuch des Nationaltheaters in Prag]. Prag 1937, 46-51, hier 50.

¹¹⁰ Für die Zukunft wurde ein noch größerer Anteil von Stücken tschechischen Ursprungs angestrebt. Vgl. *ebenda*.

¹¹¹ Vgl. im Folgenden die Repertoireverzeichnisse 1935-1939 unter <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&tdk=podlesezony&pn=256affcc-f001-1000-85ffc11223344aaa> (letzter Zugriff 23.09.2011).

¹¹² Projev Fischera u příležitosti studentského představení Čapkovy Bílé nemoci ve Stavovském divadle [Rede Fischers anlässlich der Studentenaufführung von Čapeks Bílá nemoc im Ständetheater], 31.3.1937. In: Edice dokumentů, Nr. 121, 200 f. (vgl. Anm. 45).

¹¹³ Fischer, Otokar: K směrníci činoherního repertoáru [Zu den Richtlinien des Schauspielrepertoires]. In: Národní divadlo 15 (1937/38) 6. – Dějiny českého divadla 334 (vgl. Anm. 38).

¹¹⁴ Nová sezona v Národním divadle [Die neue Saison im Nationaltheater]. In: Ročenka Národního divadla v Praze. Prag 1936, 128-140, hier 130.

„Maxime des Nationaltheaters“¹¹⁵ erhoben. Im Begriff des „Kollektivs“ versuchte Fischer zu fassen, was er als das „Original-tschechisch[e]“ dieser Theaterkunst ansah, nämlich das „Gefühl kollektiver Verantwortlichkeit und Ergebenheit an die Werte, die das Individuum beherrschen“.¹¹⁶ In diesem Sinne lag für ihn die Idee des „Národ sobě“ in einem „Programm, das der Vollendung des Schicksals aller den Vorrang vor dem der einzelnen Individuen gibt“.¹¹⁷

Das Neue Deutsche Theater, das als Minderheiteninstitution per se politischen Charakter hatte, musste unter dem Druck der SdP Stellung beziehen. Auch wenn es Egers erklärtes Ziel war, das Theater frei von allen politischen Einflüssen zu halten, wurde das Neue Deutsche Theater nun – so die Literaturwissenschaftlerin Veronika Ambros – zum „bearer of German culture that differed from that in the Reich and from Henlein’s nationalist propaganda“.¹¹⁸ Dies zeigte sich in der Gestaltung des Spielplans, die vor allem Oberspielleiter Julius Gellner oblag, der selbst als jüdischer Remigrant nach Prag zurückgekehrt war. Während weiterhin (hauptsächlich auf der Kleinen Bühne) viele unterhaltsame Boulevardstücke und Lustspiele gezeigt wurden, war im großen Haus ein internationales Repertoire zu sehen, das neben wenigen Stücken deutschsprachiger Autoren aus der ČSR auch eine ganze Reihe von modernen tschechischen Dramen enthielt.¹¹⁹ Die Dramatik aus Österreich und Deutschland hielt sich die Waage, unter ihr fanden sich nicht wenige Stücke, die nach der Machtergreifung Hitlers von der Reichsschrifttumskammer auf die „Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums“ gesetzt worden waren, so zum Beispiel von Leonhard Frank, Ödön von Horvath oder Ferdinand Bruckner, aber auch von Klabund und Erich Kästner. Auch Werken anderer europäischer Dramatiker, die in Deutschland nicht mehr gespielt werden durften, verhalf Gellner auf die Prager Bühne.¹²⁰ Zur Aufführung kamen keine national-völkischen Stücke, die im nationalsozialistischen Deutschland verfasst worden waren. Auch so genannte „Ersatzdramatik“, also Werke konservativer Dramatiker der Jahrhundertwende (vor allem Lustspiele), die jetzt vermehrt auf deutschen Bühnen inszeniert wurden, um

¹¹⁵ Fischer, Otokar: Vom Tschechischen Nationaltheater. I. Eigenes und Fremdes in unserem Schauspiel. In: *Warschauer*, Frank: Prag heute. Praha 1937, 93–104, hier 101.

¹¹⁶ *Ebenda*. – Jiří Frejka sieht das spezifisch Tschechische in seiner besonderen „lidovost“ [Volksnähe]. Vgl. *Frejka*, Jiří: Ozbrojme divadlo! [Rüsten wir das Theater auf!]. In: *Přítomnost* 15 (1938) 251 f., hier 252.

¹¹⁷ Fischer: Vom Tschechischen Nationaltheater 104 (vgl. Anm. 115).

¹¹⁸ Ambros, Veronika: Creating a Space of One’s Own: The German Theatre in Prague between the Wars. In: *Jakubcová/Ludvová/Maidl*: Deutschsprachiges Theater 264–272, hier 270 (vgl. Anm. 10).

¹¹⁹ 1935/36 kamen Karel Čapeks „R.U.R.“, Adolf Hoffmeisters „Anna sagt nein“ [Mládi ve hře] und Vilém Werners „Menschen auf der Eisscholle“ [Lidé na kře] auf die Bühne, 1936/37 „Die Reiterpatrouille“ [Jízdní hlídka] von František Langer, „Das Nest“ [Kvočna] von Edmond Konrád, Fráňa Šrámeks „Der Mond über dem Fluß“ [Měsíc nad řekou], Oldřich Novýs Posse „Der Nächste, bitte!“ [Další, prosím] sowie 1937/38 Langers „Peripherie“ [Periférie] und – mit besonders großem Erfolg – Čapeks „Mutter“ [Matka]. Nový war dabei der erste tschechische Autor, der am NDT selbst Regie führte.

¹²⁰ Eicher, Thomas: Spielplanstrukturen. In: *Rischbieter*: Theater im „Dritten Reich“ 279–488, hier 460 f. (vgl. Anm. 90). – Zu Gellners Einsatz für in Deutschland gesperrte Dramen vgl. außerdem *Schneider*: Hoffnung auf das deutsche Theater 358 f. (vgl. Anm. 94).

die Lücke zu füllen, die durch die Verbote entstanden war, wurde kaum gespielt. Vielmehr verschwanden die Autoren, die wie Rudolf Presber, Max Neal, Otto Schwartz und Hans Sturm auf diese Weise einen großen Aufschwung im „Dritten Reich“ erlebten, sogar aus dem Prager Spielplan, obwohl sie noch in den zwanziger Jahren einen festen Platz im Repertoire gehabt hatten. Doch nicht nur die inhaltliche Ausrichtung auf Deutschland hin, die unter Robert Volkner verstärkt worden war,¹²¹ wurde aufgegeben, überhaupt brach man die Beziehungen zu Reichsdeutschland weitgehend ab. Gastspiele fanden jetzt nur noch von Theatern aus Wien sowie selbstständigen Ensembles und Künstlern statt.¹²²

Interessant ist die Selbstsicht Egers, der sich als unabhängig von politischer Einflussnahme beschrieb und dies auch seinem Ensemble abverlangte.¹²³ Eine solche Einschätzung steht im Widerspruch zur ambivalenten Bewertung seiner Tätigkeit aus den verschiedenen Richtungen. So unterlag der Spielplan vielerlei kurzfristigen Änderungen, sei es, weil Henlein-Anhänger im Ensemble die Aufführungen durch Obstruktion verhinderten¹²⁴ oder Eger und Gellner selbst Stücke wieder absetzten. 1934 etwa wurde die geplante Inszenierung von Ferdinand Bruckners „Rassen“ wieder vom Spielplan gestrichen, was dem Neuen Deutschen Theater den Vorwurf der Abhängigkeit vom nationalsozialistischen Deutschland einbrachte,¹²⁵ von Eger aber damit begründet wurde, er habe Schauspieler, die ein Engagement in Deutschland anstrebten, auf diese Weise vor Schwierigkeiten bewahren wollen.¹²⁶ Während ihn die einen für sein halbherziges Engagement als „politische[n] Zwitter, groß nur in der Vorsicht, nirgendwo (außer bei dem entschiedenen Antifaschisten) anzuecken“,¹²⁷ kritisierten, warf ihm der „Völkische Beobachter“ vor, aus dem Neuen Deutschen Theater einen „Tummelplatz aller jüdischen Schauspieler, Flüchtlinge und Emigranten“¹²⁸ gemacht zu haben. Diese entgegengesetzten Urteile über die Arbeit

¹²¹ *Schneider*: Exiltheater in der Tschechoslowakei 162 (vgl. Anm. 10).

¹²² *Frejková*: Dokumentace 1936/1937, 13 (vgl. Anm. 68). Einzige Ausnahme war ein offizielles Gastspiel vom Berliner Schillertheater am 5. März 1938.

¹²³ Eine entsprechende Resolution mussten alle Angestellten am 19.5.1938 unterschreiben. *Frejková*: Dokumentace 1937/1938, 17 (vgl. Anm. 68).

¹²⁴ So lehnte der Schauspieler und Regisseur Friedrich Hölzlin, der sich – wie auch die Schauspielerinnen und Schauspieler Maria Andergast, Erich Musil und Willy Rösner – wenig später nach Deutschland absetzte, eine „Pünktchen und Anton“-Inszenierung des im nationalsozialistischen Deutschland missliebigen Erich Kästner ab und bei der letzten Inszenierung Gellners (Schiller: „Don Carlos“) im September 1938 sprang der Darsteller einer Hauptrolle, ein Henlein-Sympathisant, kurzfristig ab. Vgl. *Schneider*: Exiltheater in der Tschechoslowakei 165 (vgl. Anm. 10).

¹²⁵ Vgl. u. a.: Das deutsche Theater und die Hitlergesandtschaft. In: Sozialdemokrat vom 14. März 1934, 6.

¹²⁶ Durchschlag eines Briefes von Eger an den Redakteur Steinfeld, 2 Seiten, 8.3.1934, AhmP, NDT, Karton 16, č. 14, 1. – Bei Schneider findet sich die abweichende Erklärung, das Stück wäre entfallen, weil sich drei Darsteller, die Engagements im Dritten Reich anstrebten, geweigert hatten, ihre Rolle zu spielen. Vgl. *Schneider*: Exiltheater in der Tschechoslowakei 165 (vgl. Anm. 10).

¹²⁷ *H. W.-b.*: Kleine deutsche Chronik. Tschechoslowakei. In: Das Wort 3 (1938) H. 4, 152 f., hier 152. Laut Hansjörg Schneider handelt es sich bei dem Verfasser um F. C. Weiskopf.

¹²⁸ Völkischer Beobachter (Berliner Ausgabe) vom 1. Dezember 1933. Hier zit. nach *Schneider*: Das Neue Deutsche Theater 105 (vgl. Anm. 10).

des Neuen Deutschen Theaters machen die Schwierigkeiten deutlich, denen Egers Anspruch, ein „nationales, aber kein nationalsozialistisches“¹²⁹ Theater zu schaffen, unterlag.

Nicht nur politisch, sondern auch finanziell befand sich das Theater unter starkem Druck.¹³⁰ Zwar zog es – gerade mit den Inszenierungen tschechischer Dramatik – nun auch tschechisches Publikum an¹³¹ und erhielt anlässlich der Feier seines 50-jährigen Bestehens eine Sonderzuwendung vom Landesausschuss,¹³² doch gestaltete es sich für den Theaterverein immer schwieriger, die beiden Bühnen zu betreiben. In mehreren Hilfsgesuchen, die Eger zum Teil direkt an Masaryk bzw. ab 1935 an dessen Nachfolger im Präsidentenamt Edvard Beneš richtete, scheute er sich nicht, das Argument einer kulturellen Mittlerfunktion ins Feld zu führen. So hieß es in einem Memorandum des Theatervereins an das Kulturministerium vom März 1935 über das Neue Deutsche Theater, es sei ein „Bindeglied [...] zwischen den Bewohnern tschechischer und deutscher Nationalität“ und übe „sehr wichtige Dienste für das Zusammenleben der Bürger unseres Staates aus“. Als Beleg dafür wurden die aufgeführten Stücke tschechischer Autoren genannt.¹³³

Das deutsche Theater nahm damit nun die kulturpolitische Brückenfunktion, die in der tschechischen Presse bereits seit 1918 von ihm gefordert worden war,¹³⁴ nicht nur bewusst an, es verband diese auch mit ganz pragmatischen Bestrebungen. Die Selbststilisierung zum kulturellen Mittler folgte einerseits dem Ziel, das Bestehen des Theaters finanziell zu sichern, andererseits – und eng verbunden damit – sollte sie die Loyalität, die man der Tschechoslowakei entgegenbrachte, demonstrieren. Diese Strategie erwies sich als erfolgreich: Die Erhaltung des Neuen Deutschen Theaters rückte in den Fokus vieler Prager Kulturschaffender aber auch der politischen Führung. Sie wurde mehr und mehr als gemeinsame Aufgabe von Deutschen und Tschechen gesehen, wie ein Benefizabend zugunsten des Neuen Deutschen Theaters im Frühjahr 1938 zeigt, an dem sich auch zahlreiche tschechische Künstler beteiligten.¹³⁵ 1937 beschloss der Prager Stadtrat, eine Loge im Neuen Deutschen Theater zu abonnieren.¹³⁶ Auch beide Präsidenten zeigten sich dem Theater gegenüber wohl-

¹²⁹ Eger, Paul: „Wir sind ein deutsches Theater in Prag, wir wollen ein nationales und kein nationalsozialistisches sein [...]“. Die Festsitzung des Theatervereins. In: Bohemia vom 10. Februar 1938, 3.

¹³⁰ Ludvová: Deutscher Theaterverein 87 (vgl. Anm. 10).

¹³¹ H. D.: Pražské Německé Divadlo [Das Deutsche Theater in Prag]. In: České Slovo vom 7. Januar 1938, 8. – Frejková: Dokumentace 1937/1938, 1 (vgl. Anm. 68).

¹³² Der Festabend des Theaters. „Meistersinger“ in Anwesenheit des Präsidenten Beneš, in: Prager Tagblatt vom 6. 1. 1938, 6.

¹³³ Pamětní spis (Memorandum des Deutschen Theatervereins an das Ministerium), 7 Seiten, 15. 3. 1935, Archiv Národního divadla, Karton V299 (NDT), ohne Inv.-Nr., 1 f.

¹³⁴ Stamberg konstatiert bereits unter der Direktion von Robert Volkner (1927-1932) die Aufnahme einer kulturpolitischen Mittlerfunktion – allerdings in erster Linie als Bemühen um das tschechische Publikum, dem deutsche Kunst nähergebracht werden soll. Vgl. Stamberg: Bedeutungswandel 208 f. (vgl. Anm. 10).

¹³⁵ Std.: Prominentenabend zu Gunsten des Prager Deutschen Theaters. In: Prager Tagblatt vom 4. März 1938, 7.

¹³⁶ Der Prager Stadtrat abonniert Loge im NDT. In: Bohemia vom 12. November 1937, 5.

wollend: Wie schon zuvor Masaryk stattete auch Beneš dem Haus mehrere Besuche ab. Anlässlich der Festveranstaltung zum Jubiläum lobte der Ministerpräsident Milan Hodža explizit die Verdienste des Neuen Deutschen Theaters um die Völkerverständigung.¹³⁷ Diese offizielle Anerkennung war die Antwort auf das nach außen vermittelte Selbstverständnis, nicht länger allein der Pflege deutschsprachiger Kultur für ein deutschsprachiges Publikum zu dienen, sondern sich die Republik als eigenen Identitätsrahmen anzueignen. In diesem Sinne lässt sich auch Stamberg's Interpretation einer Emanzipation des deutschen Minderheitentheaters hin zu einem „deutschen Nationaltheater als Staatsbühne der ČSR“¹³⁸ bestätigen.

Spätestens seit Anfang der dreißiger Jahre hatte sich auch in künstlerischer Hinsicht ein Verhältnis natürlicher Konkurrenz zwischen dem Neuen Deutschen Theater und dem Nationaltheater entwickelt. Dies spiegelt sich in der zeitgenössischen Presse wider, die anfang – nicht mehr nur ausnahmsweise, sondern regelmäßig –, über das jeweils andere Theater zu berichten,¹³⁹ und im Publikum, das vermehrt beide Häuser besuchte. Immer mehr Prager, die beider Sprachen mächtig waren, interessierten sich für besondere Inszenierungen am anderssprachigen Theater, daneben organisierte der Bühnenklub viele zweisprachige Veranstaltungen.¹⁴⁰ Wohl ab 1936 begannen das Nationaltheater und das Neue Deutsche Theater ihre Spielpläne im Vorhinein auszutauschen, um Überschneidungen zu vermeiden.¹⁴¹ In einer Stellungnahme des Schulministeriums zur Repertoirekonzeption des Nationaltheaters wurde das tschechische Sprechtheater gar dazu aufgefordert, ein Stück von Alfred Savoir, das den Pragern bereits aus einer Inszenierung am Neuen Deutschen Theater bekannt sei, für die Saison 1932/1933 zu streichen.¹⁴² Die alte Distanz zwischen den beiden Bühnenwelten kam lediglich in jenen wenigen Rezensionen noch zum Vorschein, die bestimmte Inszenierungen zum Anlass nahmen, den deutsch-tschechischen Gegensatz überhaupt zu thematisieren.¹⁴³ Zumeist jedoch bildete

¹³⁷ Vgl. Hodža in einem Brief an Eger, den dieser auf der Festveranstaltung des Theatervereins verlas: Theater bleibt unpolitisch. Festversammlung – Reden Dr. Ringhoffers und Dr. Egers. In: Prager Tagblatt vom 10. Februar 1938, 6.

¹³⁸ Stamberg: Bedeutungswandel 210 (vgl. Anm. 10).

¹³⁹ Dies war freilich jeweils von der politischen Ausrichtung der Blätter abhängig. Während in der „Prager Presse“ und im „Prager Montagsblatt“ zu gleichen Teilen über tschechisches und deutsches Theater berichtet wurde, finden sich in „Bohemia“ und „Sozialdemokrat“ nur sporadische Berichte über tschechische Bühnen. Auch „Národní politika“, „Národní listy“ sowie das konservative Blatt „Venkov“ nahmen die deutschen Bühnen nicht in den Programmteil auf, sondern veröffentlichten nur vereinzelte Meldungen über das NDT. „Právo lidu“, „České slovo“, „Lidové noviny“ und z. T. auch „Rudé právo“ brachten die Ankündigungen von NDT und Kleiner Bühne hingegen im täglichen Kulturprogramm.

¹⁴⁰ Frejková: Klub 5, 9 und 68 (vgl. Anm. 98).

¹⁴¹ Vgl. div. Korrespondenz zwischen den Direktionen von ND und NDT, AhmP, NDT, Karton 9, inv. č. 11.

¹⁴² Vgl. Brief des Ministeriums für Schulwesen und Volksaufklärung an die Direktion des ND, 6 Seiten, 27.6.1932, Divadelní oddělení Národního Muzea, inv. č. Č 7444/ 99 (A 1316), 5.

¹⁴³ So schwang z. B. im gutgemeinten Lob der „Kabale und Liebe“-Inszenierung am Ständetheater als „schönes Verdienst“ des Nationaltheaters „um den tschechisch-deutschen Kulturaustausch“ die alte – außerkünstlerische – Beurteilung der jeweils anderssprachigen Bühne noch mit. Vgl. „Kabale und Liebe“ am Ständetheater, in: Sozialdemokrat vom

diese nationale Kategorie keine Grundlage mehr für die Beurteilung eines Stückes. Die Berichterstattung über das Prager Theaterleben war im Wesentlichen zu einer kritisch-künstlerischen Angelegenheit geworden.

Dies galt jedoch nicht für das Theaterleben selbst, das vielmehr einer neuen Politisierung unterlag. Wie oben ausgeführt, entwickelte die Schauspielleitung des Nationaltheaters einen explizit didaktischen Anspruch und etablierte bis 1938 ein Repertoire, das sich in modernen und aktualisierten älteren Stücken zur Demokratie bekannte und zu deren Verteidigung aufforderte. Auch das Schauspielensemble stellte sich hinter die Konzeption eines politisierten Theaters: Im Frühjahr 1938 unterschrieben zwölf Künstler des Nationaltheaters das Manifest „Věrní zůstaneme!“ (Wir bleiben treu!) tschechischer Kulturschaffender, das die Regierung zur Verteidigung der Nation aufforderte.¹⁴⁴

Das politische Lavieren Egers am Neuen Deutschen Theater war freilich weniger frei gewählt. Der Direktor wollte zwar jede öffentliche Politisierung vermeiden, um die Existenz des Hauses nicht zu gefährden, indessen kam spätestens seit 1933 bereits die Auswahl der Stücke und die Anstellungspraxis einem Politikum gleich. Wenngleich sich auch hier insbesondere Julius Gellner, Hans Götz, Walter Traub und Max Liebl um zeitkritische Inszenierungen bemühten, fanden solche Aktionen, die sich demonstrativ gegen das „Dritte Reich“ wendeten, freilich eher im Rahmen des binationalen Bühnenklubs statt. Auch trug Paul Eger nicht alle Aktionen des Klubs mit.¹⁴⁵ In jedem Fall jedoch stellte sich die Leitung des Theaters ausdrücklich hinter die Republik. Einen Tag vor dem Zusammentreten der Münchner Konferenz meldete die Tageszeitung der deutschen Sozialdemokraten in der ČSR, „Sozialdemokrat“:

Der Lokalverband des Neuen Deutschen Theaters in Prag hat dem Präsidenten der Republik Dr. Beneš [...] folgende Kundgebung übersandt: Der Ausschuß des Lokalverbandes des Deutschen Theaters in Prag begrüßt begeistert die getroffenen Vorkehrungen der Bemühungen, unsere Republik und ihre demokratische Verfassung zu verteidigen. Wir alle sind zu den weitestgehenden Opfern jederzeit bereit.¹⁴⁶

Diese explizit staatsstreue und integrative Haltung sowohl der deutschen als auch der tschechischen Schauspieler in Prag stand nicht nur im Gegensatz zu nationalisti-

8. Oktober 1937, 6. – Andererseits rief „Právo lidu“ den Eindruck hervor, das Blatt interessiere sich nur da für das NDT-Sprechtheater, wo der Vergleich mit einer entsprechenden tschechischen Inszenierung lohnte. Vgl. *AMP*: Cokoli chcete [Was ihr wollt]. In: *Právo lidu* vom 1. Februar 1936, 6.

¹⁴⁴ Černý/Kolářová: Sto let 94 (vgl. Anm. 6). – Das Manifest findet sich in: *Věrní zůstaneme! Manifest představitelů čs. kulturního života na obranu země* [Wir bleiben treu! Manifest von Vertretern des tschechoslowakischen Kulturlebens zur Verteidigung des Landes]. In: *Lvova, Míla* (Hg.): *Chtěli jsme bojovat: dokumenty o boji KSČ a lidu na obranu Československa 1938* [Wir wollten kämpfen. Dokumente über den Kampf der KSČ und des Volkes zur Verteidigung der Tschechoslowakei 1938]. Praha 1963, Bd. 1, 337-341.

¹⁴⁵ So lehnte die NDT-Leitung 1937 die Uraufführung des von Hanuš Burger gemeinsam mit Stefan Heym verfassten Stückes „Tom Sawyer“ ab, so dass die Doppelpremiere des „Zweiversionentheaters“, die unter dem Patronat des Bühnenklubs stand, am Osvobozené Divadlo und später am deutschen Stadttheater in Teplitz-Schönau stattfand. Vgl. *Burger, Hanuš*: *Der Frühling war es wert. Erinnerungen*, Frankfurt/M. u. a. 1981, 77-79.

¹⁴⁶ Der Lokalverband des Neuen Deutschen Theaters. In: *Sozialdemokrat* vom 28.9.1938, 6.

schen Konflikten, die 1930 in der Tonfilmaffäre¹⁴⁷ einmal mehr im Kulturbereich offenbar wurden, sie unterschied sich auch diametral von der Einstellung der meisten Deutschen in den Sudetengebieten, die spätestens ab 1933 geprägt war von einem offenen Bekenntnis zu ihrem Deutschtum und damit gegen die Tschechoslowakische Republik.¹⁴⁸ Dass sich die Mehrheit der Schauspieler am Neuen Deutschen Theater dem Staat gegenüber loyal verhielt, hatte wohl verschiedene Ursachen. Einerseits darf das öffentliche Leben in Prag zwar nicht abgekoppelt von den Geschehnissen in anderen Teilen der böhmischen Länder betrachtet werden, andererseits handelte es sich bei der Arbeit von Nationaltheater und Neuem Deutschen Theater um ein Großstadtphänomen. Eingebettet in eine Kunstlandschaft, in der eine vielfältige Prager Avantgardenkultur sich in ihrer internationalen Ausrichtung teilweise bewusst nationaler Codierung entzog,¹⁴⁹ unterschied sich das schöpferische Klima der Hauptstadt von dem in den Grenzregionen.¹⁵⁰ Hier wirkten Intellektuelle, die sich mit ihrer explizit humanistischen Einstellung gegen alle nationale Polarisierung wandten,¹⁵¹ hier agierten zahlreiche Hilfskomitees für Flüchtlinge. So engagierte sich beispielsweise das Šalda-Komitee insbesondere für im Kulturbereich tätige Immigranten und hier wiederum setzte sich Vorstandsmitglied Václav Vydra, der auch im Bühnenklub eine zentrale Rolle spielte, vor allem für Schauspieler ein.¹⁵² Dieses Klima der Solidarität unterstützte der Bühnenklub, indem er Nachtvorstellungen organisierte, in denen deutsche und tschechische Schauspieler die Gelegenheit erhielten, einander ihre Arbeit vorzustellen.¹⁵³

Außerdem hatten sich – zum Teil unter dem Dach der tschechischen Laientheaterbewegung – diverse linke Theatergruppen gebildet. Die bekannteste unter ihnen ist wohl das von Hedda Zinner und Fritz Erpendeck gegründete „Studio 1934“.¹⁵⁴ Initiator mehrerer Gruppen war aber auch Hanuš Burger, der bis 1936 als Regisseur, Dramaturg und Bühnenbildner am Neuen Deutschen Theater wirkte.¹⁵⁵ Es ist davon

¹⁴⁷ Im September 1930 war es vor mehreren Kinos in Prag zu Demonstrationen gegen deutsche Tonfilme gekommen. Bei den gewaltsamen Ausschreitungen wurden auch die Fenster des NDT eingeschlagen. Vgl. *Becher*, Peter: Kulturpolitische Konfliktherde in der Ersten Republik. Der Streit um das Prager Ständetheater und die Prager Tonfilmaffäre 1930. In: *Hoensch*, Jörg K./*Kovač*, Dušan (Hgg.): Das Scheitern der Verständigung. Tschechen, Deutsche und Slowaken in der Ersten Republik 1918-1938. Essen 1994 (Veröffentlichungen des Instituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa 2) 119-133, hier 127-132.

¹⁴⁸ *Schulze Wessel*: „Loyalität“ 21 f. (vgl. Anm. 13).

¹⁴⁹ *Chvatík*, Květoslav: Sieben Etappen der Prager Moderne, in: *ders.* (Hg.): Die Prager Moderne, Frankfurt/M. 1991, 345-388, hier 370 f.

¹⁵⁰ Einige Initiativen versuchten gar von Prag aus der „Demagogie der Henleinpartei“ entgegenzuwirken, u. a. der Verlag Mars, der mit der Zeitschrift „Kulturschau – Blätter für Kunst und Bücherfreunde“ den sudetendeutschen Lesern die tschechische Literatur näher bringen wollte. Vgl. *H. W.-b.*: Kleine deutsche Chronik, Tschechoslowakei. In: *Das Wort* 3 (1938) H. 4, 152 f., hier 153.

¹⁵¹ *Becher*: Kulturpolitische Konfliktherde 121 (vgl. Anm. 147).

¹⁵² *Čapková/Frankl*: Nejisté útočiště 180 (vgl. Anm. 95).

¹⁵³ *Frejková*: Dokumentace 1936/1937, 1 (vgl. Anm. 68).

¹⁵⁴ *Dějiny českého divadla* 277 (vgl. Anm. 38). – *Schneider*: Exiltheater in der Tschechoslowakei 177-188 (vgl. Anm. 10).

¹⁵⁵ *Burger*: Der Frühling war es wert 65 f. (vgl. Anm. 145).

auszugehen, dass gerade durch solche Einzelpersonen, aber auch über die unter den Emigranten gepflegten Kontakte, punktueller Einfluss auf die Bühnenarbeit auch der offiziellen Theater genommen wurde. So schreibt etwa Burger in seinen Erinnerungen, Eger habe viele seiner Projekte zwar wegen des offen kommunistischen Gehalts am Neuen Deutschen Theater abgelehnt, aber „über andere Mitarbeiter [...] oder hintenherum über Kritiker“ habe er Einfluss auf den Spielplan nehmen können.¹⁵⁶ Auch Frejčková berichtet, wie kommunistische Schauspieler am Neuen Deutschen Theater versuchten, gezielt auf die Inszenierungen einzuwirken. Indessen hätten die Henlein-Anhänger eher in Oper und Orchester Unterstützung gefunden.¹⁵⁷

Die Loyalität der Juden gegenüber der ČSR wurde in der Forschung verschiedentlich hervorgehoben,¹⁵⁸ nun kam ein weiterer Grund für deren Bekenntnis zur Tschechoslowakischen Republik hinzu: Viele Prager Deutsche, die in der Zwischenkriegszeit in der Weimarer Republik gelebt und gearbeitet hatten, waren als jüdische Remigranten in die ČSR zurückgekehrt, einige von ihnen fanden Asyl am Neuen Deutschen Theater unter Eger. Diese von Helena Krejčová beschriebene „Identifikation im staatsbürgerlichen Sinne“, die sie mit einem „national begründeten Verständnis des Staates“ kontrastiert,¹⁵⁹ lässt sich auch zur Charakterisierung der Prager Theaterwelt um die Mitte der dreißiger Jahre heranziehen. Wie hier gezeigt wurde, richteten die Schauspielleiter am Nationaltheater und am Neuen Deutschen Theater ihre „Nationaltheater“-Idee nicht mehr an nationalen Publikums-kategorien aus, vielmehr wurde es für Deutsche wie Tschechen zur staatsbürgerlichen Pflicht erklärt, eines der Theater zu besuchen und damit nicht nur die Freiheit der Kunst, sondern auch die Demokratie selbst zu verteidigen.

Gerade die Theaterbühne, die seit dem 19. Jahrhundert der nationalen und politischen Repräsentation gedient hatte, wurde nun genutzt, um die eigene Identifikation mit dem tschechoslowakischen Staat zu präsentieren. Wie Katharina Wessely mit ihrer Forschung zu den deutschsprachigen Provinztheatern zeigt, beschränkte sich dieses Phänomen nicht auf die Hauptstadt: Auch die Brünnner Deutschen, die sich von den völkisch gesinnten Deutschen der mährischen Stadt absetzen wollten, demonstrierten in Festveranstaltungen auf der Brünnner Bühne ihre Loyalität zum Staat.¹⁶⁰

Schluss

Der Weg der beiden in den 1880er Jahren als Ausdruck nationaler Opposition eröffneten Theater hin zu zwei Staatsbühnen unterschiedlicher Sprache wurde hier insbesondere für den Anfang und das Ende der Zwischenkriegszeit beleuchtet. Diese Kontrastierung macht deutlich, dass die Brüche im deutsch-tschechischen Theater-

¹⁵⁶ *Ebenda* 58.

¹⁵⁷ *Frejčková*: Dokumentace 1935/1936, 1; 1936/1937, 2; 1937/1938, 11 (vgl. Anm. 68).

¹⁵⁸ *Krejčová*, Helena: Die Loyalität der Juden in der ersten tschechoslowakischen Republik. In: *Schulze Wessel*: Loyalitäten 193-201 (vgl. Anm. 13). – *Wlaschek*: Juden in Böhmen 74-90 (vgl. Anm. 19). – *Čapková*: Češi, Němci, Židé? 71 (vgl. Anm. 19).

¹⁵⁹ *Krejčová*: Loyalität der Juden 197.

¹⁶⁰ *Wessely*: Provinztheater 223 (vgl. Anm. 9).

leben nicht synchron zu den politischen Umbrüchen stattfanden. Kann bis in die zwanziger Jahre hinein von zwei nationalen Theaterwelten gesprochen werden, die strikt getrennten Öffentlichkeiten angehörten, begannen diese, sich erst im Zuge der politischen Entspannung nach und nach zu „entnationalisieren“, ja sogar zu überlappen. Sowohl auf tschechischer als auch auf deutscher Seite – so die retrospektive Meinung der Akteure – bedurfte es einer gewissen Zeit, bis politische von künstlerischen Aspekten der Spielplangestaltung vollständig getrennt werden konnten. Bei den Tschechen war dies, so Fischer, eine Frage der „geistigen Unabhängigkeit“, die erst allmählich ganz gewonnen wurde und eine anfängliche Abgrenzung vom deutschen Theater einschloss.¹⁶¹ Im Falle der Deutschen waren es die nationalen Spannungen, die der Annahme einer neuen Rolle als deutsches Theater im tschechoslowakischen Staat direkt nach 1918 im Wege standen.¹⁶²

Die erneute Betonung des einheimischen Schaffens durch das Nationaltheater ab Mitte der dreißiger Jahre ist daher keineswegs Ausdruck einer neuen Nationalisierung. Vielmehr wurde die tschechische Dramatik als Bekenntnis nicht zur Nation, sondern zum Staat und seinem demokratischen politischen System inszeniert. Insbesondere in den Dramen Čapeks fand man diese Idee eines spezifisch tschechoslowakischen demokratischen Geistes. Auch am Neuen Deutschen Theater dienten nun eine Reihe von Inszenierungen tschechischer Stücke, aber auch in Deutschland verbotener Dramen der Demonstration einer neuen Selbstverortung: Nicht länger sah man sich als Bindeglied zwischen Berlin und Wien, vielmehr bemühten sich Regisseure wie Julius Gellner gerade darum, eine andere Kunst als in Deutschland zu pflegen. Diese Vorstellung von einer allgemeinen politischen Verantwortung und gesellschaftlich-kritischen Sendung des Theaters führte das Prager Deutsche und das Tschechische Theater nun in eine Zeit vielfältiger Beziehungen, in der sich tschechische und deutsche Schauspieler insbesondere im Rahmen des Bühnenklubs gemeinsam gegen die aufkommende nationalsozialistische Vereinnahmung der gesamten Kultur und Gesellschaft zur Wehr zu setzen versuchten. In diesem Sinne lässt sich zuspitzen, dass es paradoxerweise eine nationalistische – nämlich die nationalsozialistische – Gefahr war, die das tschechische und das deutsche Theaterleben, das bis in die zwanziger Jahre hinein selbst von nationalistischer Polemik geprägt gewesen war, so eng zusammenführte.

¹⁶¹ „Es war nur natürlich, daß die deutsche Produktion zumindest für eine bestimmte Zeit vollständig ausgeschaltet wurde. Aber nachdem wir einmal eine weitgehende geistige Unabhängigkeit gewonnen haben, können nun in jedem Fall künstlerische Kriterien von politischen getrennt werden.“ Fischer: *Eigenes und Fremdes* 102 f. (vgl. Anm. 115).

¹⁶² Kramer: *Zehn Jahre Deutsches Theater* 2 (vgl. Anm. 70).