



# 100 JAHRE KUR-THEATER NORDERNEY



Theater auf Norderney  
und die Geschichte der Landesbühne  
Niedersachsen Nord

Karl Veit Riedel



Herausgeber: Kurverwaltung Nordseeheilbad Norderney  
Druck: Soltausche Buchdruckerei Norderney  
Reprint einer Artikelserie aus dem Badekurier Norderney  
der Jahre 1977/78



## Theater auf Norderney und Geschichte der Landesbühne Niedersachsen Nord

Karl Veit Riedel

### Theater in Ostfriesland und dann noch auf einer Insel?

Theater auf Norderney — wohl jeder, der das hört, merkt auf. Theater auf einer Insel und dazu noch auf einer ostfriesischen, wie mag das zusammenkommen? Inseln sind keine idealen Standorte für Theater, und Ostfriesland soll, wenn man den üblichen und überalten Vorurteilen Glauben schenkt, ungeeignet sein für alles Musische. In Wirklichkeit liegen die Dinge, wie immer, ganz anders, als es Augenschein und Vormeinung uns zutragen. Ostfriesland ist sehr wohl ein Land mit Theaterneigungen und mit einer Theatergeschichte; und die Insel Norderney steht, was die heutige Theaterwelt angeht, sogar am Anfang der Entwicklung.

Theater gab es, als im vorigen Jahrhundert feste Bühnen entstanden, im deutschen Nordwesten nur in Bremen und Oldenburg. Der ostfriesische Raum und die Insel Norderney hatten aber wenig Beziehung zu dem, was sich in Bremen als Ausdruck bürgerlichen Geschäfts- und Kulturbewußtseins und in Oldenburg als Ausdruck residenzstädtischen Kulturbedürfnisses und -anspruchs entwickelte. Bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts gab es im ganzen ostfriesischen Raum Theater nur durch das, was Wandertruppen, gelegentlich und behaftet mit allen Zufälligkeiten und Unvollkommenheiten dieser Theaterform, zu bieten hatten. Immerhin gibt es zweimal Nachrichten über Theater im Lande. 1778/79 spielte das Ehepaar Hentschel, das sich aus der damals in Holstein, Schleswig und Dänemark reisenden



Truppe von Danie Gottlieb Kessel abgespalten hatte, mit einer eigenen Truppe in Aurich, Oldenburg und Jever, wo die Gesellschaft auseinander ging. Und 1842 wurde in Esens „Die quade Foelke“, ein historisches Trauerspiel aus der Geschichte Ostfrieslands von Beindörfer aufgeführt.

Von kontinuierlichem Theater konnte keine Rede sein. Trotzdem liegen die Anfänge beständiger Theaterarbeit im Sinne dauerhafter Bespielung und besonnenen Repertoireaufbaus für den Nordwesten in Ostfriesland und auf Norderney. Wenn die Bedeutung Norderneys für das Theater im Nordwestdeutschen Raum behauptet wird, stellt sich natürlich die Frage: Warum gerade Norderney? Der Charakter des Insulaners kann es gewiß nicht sein. Er lebte als Inselschlichter in ärmlichen Verhältnissen, in denen für die Musen kein Platz war. Traditionsverbunden, bedächtig, gemeinschaftbezogen, maßvoll, handfest, schicksalergeben, ehrlich, rechtliebend und vor allem „sittsam“, wie er immer geschildert wird, war auch in seinem Wesen nichts angelegt, was dem Theater hätte Boden bereiten können.

### **Höfischer Glanz, die schwedische Nachtigall, ein bißchen Theater und viel Musik**

Doch da war seit 1797 das Seebad, das 1798 50, 1804 schon 500 (also das Zehnfache), 1806 nach den niederschmetternden Auswirkungen der französischen Herrschaft immerhin noch 30 Gäste zählte, sich bald nach der Franzosenzeit kräftig neubelebte und, seit Ostfriesland ab 1816 zum Königreich Hannover gehörte, einen erfreulichen Aufschwung erlebte. Durch die Zugehörigkeit zu Hannover wurde Norderney Königliches Bad, und es entstanden neu Kurhaus, Badehaus und manche anderen Einrichtungen. Zwischen 1820 und 1849 gab es als ausstrahlende Attraktion sogar eine Spielbank mit guten Einnahmen. Nach ihrer Schließung suchte man Ausgleich für die Gäste durch das vermehrte Angebot an Segelboot- und Jagdfahrten und durch Konzert- und Theaterveranstaltungen.

Noch etwas kam hinzu, um die Anziehungskraft des Bades zu steigern. Das Welfenhaus liebte diesen Ort, König Ernst August von Hannover († 1851), der nach dem Tod seines Bruders, König Wilhelm IV von England und Hannover, 1837 König wurde, ebenso wie sein Nachfolger Georg V (1819–1878; Reg. 1851–1866). Zentrum höfischen und gesellschaftlichen Lebens war das Conversationshaus. Hier las 1857 Karl Devrient, der ab 1839 in Hannover spielte und dort auch 1864, 67jährig, sein goldenes Bühnenjubiläum feierte, und hier sang Jenny Lind (1812–1887), die schon 1845 und 1846 in Hannover zu Gast gewesen war.

Da Karl Devrient Schauspieler und Jenny Lind Opernsängerin war, gehören ihre Darbietungen, auch wenn sie keine Theaterveranstaltungen waren, doch im weiteren Sinne in die Theatergeschichte. Jenny Lind weilte auf Norderney, als sie die gefeierte Sängerin ihrer Zeit, aber von der Bühne bereits abgetreten war und sich nur noch dem Konzert widmete. Sie war die große Künstlerin mit bescheidenem Wesen, die das Einfache liebte. Am 3. August 1854 gab sie, als Königin Marie auf Norderney zur Erholung weilte, ein Wohltätigkeitskonzert, das am 8. September seine Wiederholung fand. Ihre Reise hatte man geheimgehalten. Es war ihr Wunsch, einmal bei der Königin zu singen. Ihr Programm umfaßte Donizetti, Mendelssohn, Mangold und Schumann, und nach dem Wohltätigkeitskonzert konnten 1316 Courant-Taler an die Friedrich-Wilhelm-Stiftung überwiesen werden. Auch 1858 war Jenny Lind noch einmal, nun aber ganz privat und als stiller Gast, auf Norderney.



Auch als Georg V und die Königin Marie als Königspaar zwischen 1855 und 1866 mehrfach auf der Insel weilten, waren immer Konzerte die Höhepunkte der Saison. Der seit seinem 14. Lebensjahr blinde König, der eine besondere Liebe zur Musik, selbst Abhandlungen über musikalische Fragen geschrieben und komponiert hatte, ist der Begründer der bis in die Gegenwart fortreichenden Norderneyer Musiktradition. Er stellte 1856 das Musikcorps des Kronprinzlichen Dragoner-Regiments für Konzerte auf der Insel zur Verfügung und beauftragte Karl Großkopf, der 40 Jahre lang das Orchester leitete, mit der Direktion der Königlichen Badkapelle. Seither gab es in der Saison immer ein bedeutungsvolles Musikwesen, das im Vordergrund vor dem Theater stand. Gegen Ende des Jahrhunderts, speziell in den 90er Jahren, gab es regelmäßig täglich besonders herausragende Veranstaltungen, wie Philharmonische Konzert- und Symphonieabende und täglich dreimal Konzerte des Kurorchesters. Die Reiseführer versäumten nie, die Qualität der Konzerte im Conversationshaus und im Strandhallen-Etablissement zu erwähnen.

### **Aufschwung eines Nordseebades, Theatergastspiele und Kleinkunst**

Regelrechte Theateraufführungen scheint es auf Norderney erst in der preußischen Zeit gegeben zu haben. Soweit zu sehen, ist die früheste Nachricht die Ankündigung eines Unterhaltungsstückes aus dem Jahre 1868. Am 7. August wurde von der Truppe des Theaterdirektors Adolf Basté im Conversationshaus „Onkel Satan und Tante Kobold“ von G. A. Görner aufgeführt.

Häufiger kam es zu Theateraufführungen erst, als sich das Bad nach der durch den Krieg von 1870/71 bedingten Flaute im Zuge des allgemeinen Aufschwungs im Deutschen Reich rasch erholte und kräftig entwickelte. Als erste Theatersaison kann der Sommer 1872 gelten. Mit großer Ankündigung wurden 3 im Conversationshaus von Mitgliedern des Theaters Hannover Lustspiele, vorwiegend Einakter, aufgeführt. Am Dienstag, 16. Juli, ging „Ich bleibe ledig“, ein Heirats-Lustspiel von Carl Blum, über die Bühne. Die „Badezeitung“ (NBZ 19. 7. 1872) pries die Aufführung als Novum und bedachte sie mit einer ausführlichen Besprechung in der unter Hinweis auf den oft geäußerten Wunsch nach Theater die Hoffnung auf größere Unternehmungen im nächsten Jahr ausgesprochen wurde. Schon am nächsten Tage folgte eine zweite Vorstellung mit zwei Einakter-Lustspielen: von Hugo Müller „Im Wartesaal I. Classe“ und von G. A. Görner „Nichte und Tante“.

Insgesamt wurden bis zum 14. August 16 Vorstellungen gegeben. Gespielt wurden Stücke, wie sie für das bürgerliche Unterhaltungstheater des späten 19. Jahrhunderts typisch waren. Konventionell und bieder gebaut, waren sie nicht ohne Witz und entbehrten auch nicht einer gewissen Psychologie, die vom Publikum honoriert und von den Schauspielern gern gespielt wurden. Die Kritik gönnte entsprechend der Rollenauffassung relativ viel Raum und beschrieb den Inhalt der Stücke eingehend. Sie zeigte für die notgedrungen vorhandenen Mängel der schnell vorbereiteten Aufführungen am Gastspielort und die allen Vermutungen nach sehr bescheidenen Bühnen- und Dekorationsverhältnissen im Conversationshaus viel Verständnis, lobte aber auch die guten Dialoge (NBZ 17. 7., 18. 7., 19. 7., 21. 7. 1872).

Wesentlich sind besonders zwei Hinweise der Kritik. Zum einen: die Kurgäste sind ein recht kritisches, weil mit gutem Theater bekanntes Publikum. Zum anderen: Der Besuch der Vorstellungen war mäßig. Die Badezeitung kritisierte die stark gestaffelten Eintrittspreise, ganz allgemein ihre Höhe und im besonderen die Ungleichheit, die in der Staffelung zum Ausdruck kam und in Anbetracht der Sichtverhältnisse im Conversationshaus nicht einmal gerechtfertigt war. Man hielt sich auf die Gleichheit der Gäste, Gefolge und Angestellte natürlich ausgenommen, viel zugute. Wie berechtigt die Kritik an der Preisgestaltung war, geht daraus hervor, daß die anfangs von 5 Silbergroschen bis 1 Taler gestaffelten Preise für die späteren Vorstellungen auf bis 5 bis 25 Silbergroschen zurückgenommen wurden. Zum Vergleich sei angemerkt, daß im gleichen Jahr eine Omnibusfahrt zur Reede 2 $\frac{1}{2}$  Sg und eine Passage Norddeich-Norderney 10 Sg kostete: 10 Sg war auch der Preis für die Reinigung aller Kleider pro Woche.

Obwohl das Bad in den Jahren nach 1871 einen bemerkenswerten Aufschwung nahm, entfaltete sich das kulturelle Leben nicht sehr reich. Theateraufführungen scheint es nicht allzu oft gegeben zu haben. Der Versuch von 1872 hatte auch nicht allzu sehr ermuntert. Im September 1876 wurden kleine Theateraufführungen zur Unterhaltung bei Regenwetter und langen Abenden erwähnt (NBZ 5. 9. 1876). Darunter hat man sich Sketche und rezitatorische Vortragsprogramme vorzustellen.

Anhaltender Beliebtheit, zumal in der zweiten Hälfte der Saison, erfreuten sich Kleinkunstvorführungen, speziell magischen Charakters. Im August gab Prof. Stengel im Conversationshaus Zaubervorstellungen „ohne Aparate“ (NBZ 7. 8. 1879) und wenig später erregte „Die Zauberwelt von Bellanchini“ große Aufmerksamkeit (NBZ 13. 8. 1879). Im September gab als „Physiognomiko-Mimiker und Ventriloquist“ angekündigt der Ausdruckskünstler und Bauchredner Prof. I. Duschnee im Kursaal eine Vorstellung, für die der Eintritt 50 Pfennige bis 1 Mark kostete, was auch nicht gerade wenig und doch preiswert war. In den 80er Jahren gastierte alljährlich Bellanchini mit Zaubervorführungen im Conversationshaus. 1888 trat im Hotel zum Kronprinz ein Bauchredner auf, woran sich zeigt, daß es vor allem die Hotels waren, die sich bemühten, ihren Gästen Unterhaltungen in der Spätsaison zu bieten und natürlich abends zusätzlich Gäste in das Haus zu ziehen.

Als Theaterersatz und Veranstaltung gewichtigen Charakters darf man die Lesung aus Werken von Fritz Reuter und die freie Rezitation aus Shakespeares „Othello“ durch den Schauspieler A. Köhler im Conversationshaus am 14. und 15. August 1879 (Eintritt um 1 Mark) ansehen.

Seit 1893 veranstaltete der Krieger-Verein, und damit gewinnt das Theaterspiel auf Norderney festere Umrisse und beginnt die später noch bedeutsam werdende Vereinstheateraktivität, jährlich eine Theateraufführung mit Tanzkränzchen zum Besten hilfsbedürftiger Kinder. Die Aufführung von drei Einaktern am 17. Dezember im „Hotel Bellevue“ war ein voller Erfolg. Neben artistischen Vorführungen fand im gleichen Winter am 2. Januar 1894 im Rahmen einer Wohltätigkeitsveranstaltung zugunsten der Hinterbliebenen der am 1. Dezember auf See verunglückten Norderneyer Fischer mit einer Aufführung von Fritz Brentanos Lustspiel „Durchlaucht haben geruht“ durch das Residenz-Theater Hannover statt, die jedoch kein Erfolg war.



Das für die Norderneyer Theatergeschichte spätere noch wichtige „Residenztheater“ war 1879 als privates Theater gegründet worden. Es trat in seine Funktion als Bühne zur Befriedigung bürgerlicher Theaterbedürfnisse und in der Übernahme des Bühnenhauses an der Marktstraße die Nachfolge des 1851 ins Leben gerufenen Thalia-Vereins an und spielte die erfolgreichen Tagesproduktionen von Victorien Sardoux bis Otto Blumenthal sowie Operetten und konnte sich rühmen alle großen Mimen der Zeit von der Duse bis zur Sandrock, von Mitterwurzer bis Matkowsky als Gäste gehabt zu haben.

### **Das Kurtheater – ein Hoftheater, für Bürger von einem Hotelier erbaut**

Der äußere und wichtigste Grund dafür, daß sich kein Theaterleben entwickelte und die ersten Anfänge der 70er Jahre keine entsprechende Nachfolge fanden, lag im Fehlen geeigneter Räumlichkeiten. Der Wunsch nach einem Sommertheater im Sinne eines überdachten Gartentheaters mit Restaurationsbetrieb war schon früher geäußert worden, und es gab auch schon einen Vorschlag, ein solches Theater vor dem Strand-Etablissement nach der Seeseite einzurichten (NBZ 26. 8. 1876). In einer Phase, in der das Bad kräftig ausgebaut wurde und die Bauvorhaben einander auf dem Fuße folgten (1871 wurde eine Landungsbrücke am Watt, 1873/74 ein Leuchtturm, 1874 ein Hafen, 1878 eine Synagoge, 1879 die neugotische evangelische Kirche, 1884 eine Katholische Kirche, 1895 ein Seesteg neugebaut sowie 1881/82 das Kurhaus umgebaut), war eigentlich auch der Bau eines attraktiven Theatersaals fällig. Und tatsächlich entstand 1894 ein Kurtheater, das noch heute der Stolz der Insel ist.

Das Kurtheater Norderney verdankt seine Entstehung ganz privater Initiative. Seit 1869 gehörte, wie regelmäßige Anzeigen beweisen, das unter W. Heitmüller, ab 1872 unter Witwe Heitmüller firmierende Hotel „Deutsches Haus“ zu den führenden Häusern der Insel. Seit 1879 empfahl es sich unter dem Namen W. Heitmüller und G. Weidemann. Dieser hier neu auftauchende Hotelier Gustav Weidemann besaß beachtliche unternehmerische Fähigkeiten und errichtete 1894 in dem großen schattigen Restaurationsgarten des Hotels ein Theatergebäude. Das „Deutsche Haus“ war ein in den 80er Jahren mehrfach erweiterter stattlicher Bau von



Norderney. Hotel Deutsches Haus mit Kutsche. Um 1900



10 Fensterachsen rechts des 3achsigen Mittelrisalits und einer 16achsigen Seitenfront mit zwei 3achsigen Seitenrisaliten. Das angrenzende Gebäude westlich der Janusstraße und südlich der Gartenstraße war damals noch unbebaut. Der Standort war durch die Nähe zum Kurzentrum und in der Offenheit gegen die noch nicht bebaute Partie der Insel ideal.

Entworfen und geleitet wurde der Bau vom Architekten Johannes Holekamp aus Hannover. Begonnen wurde im November 1893. Vollendet war er am 15. Juli 1894. Die Kosten betragen 80 Tausend Mark (NBZ 3. 5. u. 2. 6. 1894). Sowohl hinsichtlich seines wirtschaftlichen und geschichtlichen Hintergrundes als auch hinsichtlich seiner funktionalen und stilistischen Anlage ist es ein typisches Beispiel für die Blütezeit des Theaterbaus im 19. Jahrhundert. Seine Vorbilder muß man in den Theaterbauten Dresdens, Bremens, Hannovers und Altenburgs suchen, deren schnell zum Erfahrungsbestand der Theaterarchitektur gewordenen Formkonzeption hier in kleineren Maßstäben übertragen worden ist. Das 1838—41 von Gottfried Semper (1803—1879) erbaute, 1869 zerstörte und 1871—78 von seinem Sohn Manfred Semper (1838—1913) erneuerte Opernhaus in Dresden war das große Vorbild für alle nachfolgenden Theater. Das 1841—43 von Heinrich Seemann errichtete Bremer Stadttheater übernahm das Rangrund- und Logensystem, verzichtete aber auf Parkettlogen. Das von Georg Ludwig Friedrich Laves (geb. 1788) und Stadtbaurat Rudolf Hillebrecht und Stadtbaumeister Kaup 1845—52 erbaute Hannoverische Opernhaus kann mit seinem runden Zuschauerraum, seinen Proszeniumslogen, seinen durchgehenden Rängen, seinen Parkettlogen sowie seiner isolierten Stellung inmitten von Anlagen als unmittelbares Vorbild für das Norderneyer Theater gelten.

Anregungen kamen sicher auch von dem soeben durch den Architekten Paul Zimmer vollendeten, kurz vor dem Baubeginn am 8. Oktober 1893 eingeweihten zweiten Oldenburger Hoftheaterbau, der in die gleiche Traditionen einzuordnen ist.

Das Norderneyer Theater gehört mit seinen rund 500 Plätzen zum Typus des höfisch-öffentlichen Mehrzwecktheaters kleinerer Größe, das nach außen freisteht und mit repräsentativer Fassade versehen ist und innen nach dem Prinzip der Rang-Parkett-Synthese gestaltet ist. Es ist mit einer Sitzgruppierung von Parterre, Parkett- und Orchesterlogen, Ranglogen, Balkon- und Proszeniumslogen den Hoftheaterbauten angelehnt und folgt nicht den zeitgenössischen Saaltheatern. Die Urform für alle Theater der Art des Norderneyer Hauses liegt im barocken Rangtheater, bei dem die Bühne in die Tiefe und der Zuschauerraum in die Höhe gezogen wird, um bei verbesserten optischen und akustischen Verhältnissen und größeren Platzzahlen doch den Intimcharakter zu wahren. Steigende Zuschauerreihen und Ränge sowie Rahmenbühne und Proszeniumszone dienen dem gleichen Prinzip.

Aus den technischen und funktionalen Bedürfnissen ergibt sich die klassische Vierteilung des Baukomplexes mit zwei Einheiten für das Publikum, nämlich Foyer und Zuschauerraum, und zwei Einheiten für die praktische Bühnenarbeit, nämlich Bühne und Funktionsbereich. In Norderney gerieten sowohl der erste wie der vierte Bereich, das Foyer und die der vorbereitenden Theaterarbeit dienenden Nebenräume, knapp; es hatte wenig Foyerraum, keine ausgebaute Publi-

kumsgarderobe und sehr wenig Nebenräume für Schauspielergarderoben, Kulissenvorbereitung und Fundusbewahrung, was Ursache und Problem aller späteren Umbaumaßnahmen war. Die Bühne selbst fiel geräumig aus, auch eine kleine Hinterbühne, ein Schnürboden und Versenkungen waren vorhanden. Die Schauspielergarderoben freilich sehr eng bemessen, wurden zweckmäßig und, nach außen ein formschönes Gesamtbild ermöglichend, beiderseitig der Bühne angeordnet.



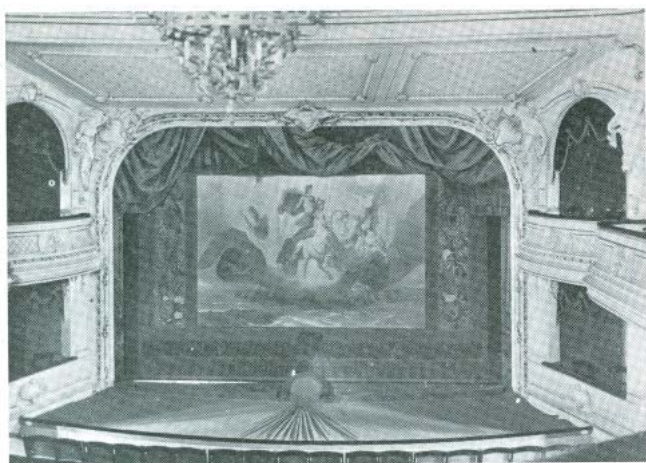
Norderney. Kurtheater. Inneres

Das Theater wurde ganz nach den damals neuesten Erkenntnissen und Vorschriften erbaut, nicht nur in der Verteilung von Parkett- und Rangplätzen sondern auch in der Rücksicht auf die Feuersicherheit. Der Brand der Oper am Schottenring in Wien 1881, einer der folgenreichsten von den 1115 bekanntgewordenen Theaterbränden in den 100 Jahren zwischen 1797 und 1897, hatte eine besondere Berücksichtigung der Sicherheitserfordernisse veranlaßt. Seither war bei Theaterbauten üblich, die Zahl der Zugänge und Treppen auf die Raumgröße abzustimmen, Zuschauerengänge vorzusehen und die Hauptbühne vom Restgebäude abzutrennen und eine zentrale Regenvorrichtung einzubauen. All das geschah im Weidemannschen Theater. Die Lösungen, die für Theaterbauten damals gefunden waren, sind im wesentlichen noch bis heute gültig und hatten die Ausbildung eines Theatertyps zur Folge, der durch seine funktionale und ästhetische Qualität und seinen Traditionsbezug noch immer unlösbar mit der Vorstellung des Theaters schlechthin verknüpft blieb.

Für die architektonische und dekorative Gestaltung des Theaters hatten sich gleichfalls gültige Vorstellungen ausgebildet, die sich noch bis heute nahezu unangefochten behaupten konnten. Die Bauten folgen in historischer und vereinfachender Abwandlung den Stilen von Renaissance zum Klassizismus und gestalten sie durch Formelemente des Barocks und Rokokos aus und folgen dabei der Stilfolge-Regel von Manfred Semper, der erkannte, daß die Formen von außen nach innen historisch von der Renaissance zum Barock und zum Rokoko fortzuschreiten hätten. Das Norderneyer Theater mit seinem bescheidenen kühlen Klassi-



zismus im Äußeren, das zwar auf einen Portikus verzichtet, aber der Charakter eines Portals wahr, und seinem einerseits hoftheaterlichen, andererseits intimen und doch barocken Charakter im Innern entspricht den Leitvorstellungen eines Theaterbaus.



Norderney. Kurtheater. Vor 1962

Auch die Ausgestaltung des Zuschauerraumes in weiß-gold mit roter Draperie — weiß, gold, rot waren und sind die bevorzugten Farben für Theaterinnenräume — folgt den Leitgedanken fortschreitender Festlichkeit. Sowohl die glatte Fläche im Äußeren, als auch die geschwungenen Linien und Ornamente im Inneren wahrten die Mitte von Lockerheit und Prunk. Der von korinthischen Metallsäulen umstellte Zuschauerraum ist aus dem Zentralraum entwickelt. Bereichert wurde diese Konzeption noch durch den Hauptvorhang, der durch Vermittlung des Königlichen Badekommissars Graf von Oeynhausen von Prof. Dr. O. Heyden, Hofmaler des Kaisers, gestaltet wurde und den Musengott Apoll auf dem Sonnenwagen darstellte.

Das Urteil über den neuen Bau war einhellig positiv und bis heute hat der intime und doch festliche Theaterraum seine Kraft bewahrt, während das Hotel, von dem der Bau ausging, längst dahin ist.

### **Erste Spielzeit — Sommersaison des Residenztheaters Hannover**

Am 1. Juli 1894 konnte das neue Theater eröffnet werden. Im Gegensatz zu der sonst üblichen Praxis erschien in der „Badezeitung“ keine große Anzeige. Dafür wurde mehrmals ein Sonderblatt beigelegt, in dem sich Carl Waldmann, der von 1884 bis zu seinem Tode 1899 Eigentümer und Direktor des Residenztheaters Hannover war, das unter seiner Direktion stehende „Kur-Theater-Norderney“ bekannt machte. Er stellte sein aus 15 Damen und 15 Herren bestehendes Ensemble, seinen Chor (6 Damen und 6 Herren) und sein 26 Personen umfassendes technisches Personal vor und kündigte seinen Spielplan mit 31 Novitäten an. Die Preise waren zwischen 1,50 und 5 Mark gestaffelt (vgl. auch NBZ v. 5. 5. und 2. 6. 1894).



Die Eröffnung fand an einem Sonntag statt. Nach einem szenischen Prolog von Dr. Wilhelm Henzen und der von der Badekapelle gespielten Jubelouvertüre wurde das Lustspiel „Der Herr Senator“ von Franz von Schönthan und Gustav Kadelburg gespielt, das bereits in Hannover mit großem Erfolg gegeben worden war. Am nächsten Tag folgte von den gleichen Autoren das Lustspiel „Zwei glückliche Tage“ (NBZ 1. 3. u. 4. 7. 1894). Man spielte, wie auch in der Ankündigung dick gedruckt war, täglich.

Schon die beiden ersten Vorstellungen ließen erkennen, welchen Zuschnitt der Spielplan hatte. Man ging von den Unterhaltungsbedürfnissen der Badegäste nach leichter Kost aus und verließ sich auf unverwüsthche Ware, wie sie von den Erfolgsautoren Adolphe l'Arronge, Ludwig Fulda, Gustav Kadelburg, Julius Rosen, Franz und Paul von Schönthan geliefert wurde. Am 4. Juli wurde „Charley's Tante“, der Dauererfolg von Brandon Thomas, gegeben und blieb den ganzen Sommer über im Programm. Gegen Ende der Spielzeit zog auch der bombensichere „Raub der Sabinerinnen“ von Franz und Paul Schönthan über die Bühne, und den Abschluß der Saison bildete am 16. September noch einmal „Der Herr Senator“.

Besonderheiten der Spielzeit waren die „Hochzeitsfreude“ von Friedrich Erdmann-Jesnitzer, der selbst anwesend war und inszenierte, mit Premiere 14. Juli (NBZ 15. 7. 1894) und zwei Stücke von Hermann Sudermann „Heimat“ mit Premiere am 26. August und mehrfach gespielt (NBZ 25. u. 26. 8. 1894) und „Ehre“ mit Max Löwenfeld a. G.

Soviel zeigt der Spielplan: Direktor Waldmann war auf dem Laufenden und hielt auf ein Repertoire, aus dem sich auch heute noch die Intendanten versorgen, wenn wieder einmal dringend ein Erfolg ins Haus stehen soll. Außer reinen Sprechstücken hatte er auch etwas Musikalisches im Programm, eine kleine Operette von Jacques Offenbach „Fritz und Lieschen“ und eine Gesangsposse „Bei Wasser und Brot“. Wenn auch fast nur leichte Stücke gegeben wurden, ordentliches Theater dürfte das Hannoversche Ensemble gespielt haben. Den Zeitungsberichten läßt sich allerdings nichts Genaues entnehmen. Sie bestanden im wesentlichen in Lob und Vorankündigungen.

Trotz alledem scheint es, daß sich das Theater in der ersten Norderneyer Saison doch nicht voll durchsetzen konnte. Das Konzertwesen mit der 40 Mitglieder (meist Hofmusiker aus den Thüringischen und Mecklenburgischen Herzogtümern) umfassenden Königlichen Badekapelle war und blieb gewichtiger. Die großen Ereignisse waren die Künstlerkonzerte mit Opernsängern und der Badekapelle im Conversationshaus, wo auch andere musikalische Veranstaltungen und auch dramatische Vorträge stattfanden. Im übrigen war das neue Theater auch nicht die einzige Spielstätte. Der Kriegerverein spielte ebenfalls sein Wohltätigkeitstheater weiter im Conversationshaus.

### **Sommertheater, Erfolgsrepertoire, Prominentengastspiele und sogar schon Theater für Kinder**

Im darauffolgenden Jahr bot das Kurtheater das gleiche Bild. Die Leitung war die gleiche und hatte einen sehr ähnlichen Spielplan aus Schwänken und Lustspielen, „neuen Werken, die allerorten einen sensationellen Erfolg errungen haben“ (NBZ 11. 7. 1895). Die Eröffnungsvorstellung am Sonntag 14. Juli „in unserem reizenden, einem kleinen Schmuckkästchen gleichenden Musentempel“ war ausverkauft und fand eine allgemein anerkannte Würdigung (NBZ

16. 7. 1895). Das „Deutsche Haus“ empfahl sich nun nicht nur als „Aeltestes Hotel I. Ranges am Platze“ sondern auch durch den Zusatz „verbunden mit dem nach neuesten Vorschriften erbauten Kur-Theaters“ (NBZ 12. 7. 1895).

Die im wesentlichen mit Erfolgslustspielen bestrittene Sommerspielzeit hatte auch ihre Höhepunkte. Da in den praktisch auf die traditionellen Rollenfächer ausgerichteten Theatern die gängigen Stücke überall zum Repertoire gehörten, waren Neubesetzungen ohne große Schwierigkeiten möglich und erleichterten Gastspiele prominenter Künstler. So gastierte als ein Höhepunkt der Saison in „Die Kameraden“ von Ludwig Fulda am 21. August Robert Nhil (1858–1938), der vor allem in Hamburg engagiert war und über Jahrzehnte von Rollenfach zu Rollenfach fortschreitend zu den ersten Schauspielern seiner Generation gehörte. Sein Auftreten wurde mit großer Erwartung angekündigt (NBZ 17. 8. 1894). Erstmals gab es in dieser Saison auch Nachmittagsvorstellungen von Märchen für Kinder. Das ist der erste Hinweis auf die Erfüllung einer Theateraufgabe, die später immer wieder in der Theatergeschichte von Norderney und dem ganzen deutschen Nordwestraum bedeutungsvoll war. Nicht unerwähnt darf auch bleiben, daß in der Saison 1895 auch die für die Sommergäste unentbehrlichen Zauberaufführungen stattfanden.

### **Ein Weltbad entwickelt sich, und ein Regierungspräsident feiert in einem Klassiker „Auferstehung“**

Wie sich das Theaterleben auf der Insel gestaltete, ist heute nur noch in Umrissen zu rekonstruieren. Der ganze Badebetrieb nahm in dem Jahr um 1900 keine günstige Entwicklung. Das Theater sank in seiner Bedeutung wieder zurück. Allgemein war kurz nach 1900 die Kurzeit schlecht. Bessere Zeiten für den Fremdenbetrieb stellten sich erst ab 1903 wieder ein. Der wohl verlässlichste Zeuge dafür ist Jann Berghaus (1870–1954), der von 1903–18 Volks- und Mittelschulrektor, 1918–22 Bürgermeister in Norderney, von 1921 bis 32 Regierungspräsident von Aurich war und nach dem Zweiten Weltkrieg rehabilitiert bis zu seinem Tod das Amt des Präsidenten der Ostfriesischen Landschaft versah.

Seinen Erinnerungsaufzeichnungen verdanken wir auch den Blick über die besonders wichtigen Norderneyer Theaterbegebenheiten. Als Beitrag zum 100. Todesjahr Friedrich Schillers fand 1905 eine vor allem von Lehrern getragene Aufführung der „Räuber“ statt. Jann Berghaus hatte selbst die Rolle des alten Moor übernommen. Als er in dieser Rolle aus dem Dunkel des Turmverlieses wieder ans Rampenlicht trat, fiel seine Nachbarin, Frau Pauls, die sich die Aufführung natürlich nicht entgehen lassen konnte, in Ohnmacht, und bei seinem Tode lachte ein Zuschauer, offenbar um diesen für ein Theater ungewöhnlichen Zustand und befremdendes Ereignis zu bewältigen.

Jann Berghaus notierte, damit die fundierteste und vielleicht auch belangvollste Theateranekdote überliefernd: „Menschen wissen oft in ihren überquellenden Gefühlen nicht den entsprechenden richtigen Ausdruck zu finden. Vor Lachen weinen sie und bei tiefster schmerzlicher Ergriffenheit fangen sie zu lachen an. Da redete ich kurz entschlossen auf das Publikum ein: „Und diese Menschen verstehen nicht den Schmerz eines Vaters! Sind ohne Mitgefühl beim bitteren Todeskampf und können noch lachen!“ Und so ging es weiter . . . Der Vorsager in seinem Kasten rief mir zu: „Das ist ja falsch! Das steht gar nicht da!“ Ich ließ mich nicht be-



irren; es wurde mäuschenstill im Saal; ich konnte die Szene zu Ende spielen. Der Vorhang fiel; lauter Beifall folgte. Ich wollte die Bühne verlassen, da ging der Vorhang zu früh wieder hoch, man sah mich noch so eben, und eine Stimme rief ins Theater hinein: „Kiek, he lävt noch, he is heel nich dood!“ Und fort war die Illusion! Es war „bloß Theater“. Der erfolgreiche Pädagoge und Politiker kannte die Menschen und die Ostfriesen (vgl. S. J. Meyer-Abich 1967, S. 179).

### **Sommer 1906 — Gepflegte Unterhaltung für ein anspruchsvolles Publikum im Jahr des Kaiserbesuchs**

Bis zum Ersten Weltkrieg erlebte Norderney ein ständiges Steigen der Gästezahlen; 1890 wurden 17 214 Gäste gezählt, 1912 35 831, also mehr als das Doppelte. Es handelte sich um wohlhabende und viele ausländische Gäste. Von 1867 bis 1913 beherrschten Adlige, Gelehrte, Beamte, Künstler, Kaufleute, Gutsbesitzer und Militärs die Gästeliste. Entsprechend ist in allen Berichten vor allem von gesellschaftlichen Veranstaltungen die Rede; im Vordergrund standen Bälle und Konzerte, weniger Theateraufführungen. Das Kurtheater spielte eine wechselnde Rolle. Sehr charakteristisch für seine Wirksamkeit und Entfaltung nahm sich die Saison um 1906, in der Kaiser Wilhelm II mit seinem Reichskanzler auf der Insel weilte, aus.

Das Hotel „Deutsches Haus“ firmierte unter Gustav Weidemanns Witwe, war für die Saison renoviert worden. Beleuchtung und Plafond erzielten, dem Zeitgeschmack entsprechend, naturalistische Wirkungen. Das Haus galt als „Schmuckkästchen“, „jeder Großstadt würdig“ und als „angenehmer Aufenthalt“ (NBZ 7. 7. 1906). Am Sonntag, 8. Juli, wurde es eröffnet mit Gustav Kadegburgs „Der Familientag“, der bei den Zuschauern großen Beifall fand, und in der Kritik neben allgemeinem Lob auch spezielle Anerkennung wegen der Anmut des Spiels fand (NBZ 9. 7. 1906).

Im Kurtheater wurde die ganze Saison über täglich gespielt. Direktor Arnold hatte ein Ensemble mit Schauspielern aus Berlin, Danzig, Halle, Krefeld, Magdeburg zusammengestellt und bot einen für den Zeitgeschmack und die Sommertheaterbedürfnisse typischen Spielplan mit Stücken von Adolphe L. Arronge („Hasemanns Töchter“), Oskar Blumenthal, Dreyer („Der Probekandidat“), Otto Ernst („Flachsmann als Erzieher“), Karl Gutzkow („Der Königsleutnant“), Laufs und Jacobi („Der ungläubige Thomas“), Moser („Das Stiftungsfest“), Franz und Paul von Schönthan („Der Herr Senator“, „Der Raub der Sabinerinnen“), Hermann Sudermann („Ehre“, „Das Glück im Winkel“), Oscar Wilde („Ein idealer Gatte“). Alles in allem beliebte Autoren und Stücke mit überwiegend sehr leichtem Charakter, die sich schon in früheren Jahren auf Norderney und überhaupt im Sommertheater bewährt hatten.

Etwas gewichtiger war Frank Wedekinds „Der Kammer Sänger“, in dem Direktor Arnold als Professor Dühning große Rührung erregte (NBZ 21. 7. 1906). Arnold war ein aktiver und anerkannter Schauspieler. Man kannte ihn in vielen Rollen und schätzte die Serenismus-Abende mit ihm (NBZ 22. 7. 1906). Sehr erfolgreich und ausverkauft und von der örtlichen Presse gut besprochen, fiel auch die Kriminalkomödie „Sherlock Holmes“ aus, die 8 Aufführungen erlebte (NBZ 24. 7. u. 14. 9. 1906). Eine Besonderheit im Spielplan war die Uraufführung des Erstlingswerkes „Der Dämon seiner Seele“ von dem heimischen Autor Petersen,



das eine vorzügliche Darstellung fand (11. 9. 1906). Letzter Spieltag der für alle erfreulichen und zufriedenstellenden Saison war der 14. September. Die Saison gestaltete sich durchaus zu einer glänzenden, sowohl in künstlerischer wie finanzieller Beziehung (NBZ 14. 9. 1906).

### **Repertoiretheater, Rollenfächer, Benefizen, Märchenromantik und Vortragskunst**

Alle Sommerspielzeiten vergleichbares Theater boten bis zum Zweiten Weltkrieg eine geschickte Mischung von rein unterhaltenden Lustspielen und publikumswirksamen Schauspielen. Sie mieden jedes Risiko und enthielten, den Zeitgeschmack repräsentierend, das, was sich auf den Bühnen im allgemeinen durchgesetzt hatte. Aus heutiger Sicht ist es dabei fast überraschend, wie schnell neue Stücke die Runde machten und ins feste Repertoire kamen, und wie gut auch kleine Ensembles auf dem Laufenden waren. Überraschend ist darum aber auch, wie alt die Stücke, die noch heute, nur inzwischen in moderne Garderoben gesteckt, eigentlich sind.

Das Repertoire hatte einen beachtlichen Umfang und mußte ihn haben, um dem Publikum in einer kurzen Saison genügend Abwechslung bieten zu können. Die gut spielbaren Stücke wurden im Laufe der Saison geschickt und mit Rücksicht auf die jeweiligen Erfahrungen am Ort gemischt und wiederholt. Die Notwendigkeit eines großen Angebots verlangte von den Schauspielern während einer Sommerspielzeit beachtliche Leistungen. Innerhalb weniger Tage mußte ein Stück unter ungewohnten Bühnenverhältnissen und mit meist unbekanntem Kollegen neu probiert werden. Freilich waren den Darstellern durch das rund 40 Stücken festgefügte Repertoire, aus dem der Spielplan in Wochenfrist zusammengestellt wurde, die Rollen und Aufgaben weitgehend bekannt.

Die Verhältnisse waren im Schauspielbetrieb ähnlich wie sie heute noch in der Oper sind. Die Rollenfächer hatten einen festen Umriß, und die Schauspieler waren streng fachorientiert und verfügten auch über einen eigenen Fundus an Kostümen, der sogar Bestandteil des Engagementvertrages war. Die Theaterdirektion wußte, womit sie arbeiten konnte. Auch wurde die rasche Inszenierung der Stücke dadurch erleichtert, daß es gar nicht üblich war, spezielle Konzeptionen zu finden, sondern daß die einzelnen Darsteller mit einem festgelegten, für die Person und ihr Fach „typischen“ Ton spielten. Der Kuriosität halber sei hinzugefügt, daß es im allgemeinen üblich war, daß im Sommertheater für jeden Hauptdarsteller einmal eine Benefiz-Vorstellung gegeben wurde, bei der er dadurch geehrt wurde, daß er in einer seiner Glanzrollen auftreten konnte und auch den Löwenanteil des Reinertrages erhielt.

Unterstützt wurde das Kurtheater auf Norderney in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg, das Jahr 1906 war auch hierin beispielhaft, von der Ortspresse. Die Badezeitung widmete dem Theaterbericht viel Raum. Ihr Kritiker „Dr. H.“ schrieb stets positiv und farbig über die Aufführungen. Als Besonderheit brachte die Sommersaison von 1906 eine Kindervorstellung mit einem Märchenspiel von Gabriele Reuter am Nachmittag: „Die erste Kindervorstellung am letzten Sonnabend (28. Juli) „Das böse Prinzeßchen“ verlief unter ungeheurem Beifall des nahezu ausverkauften Hauses. War das ein Lachen und Jubeln, ein Klatschen und Bravorufen! Es gewährte eine helle Freude, diese glücklichen Kinder zu sehen, deren Augen hell strahlten bei der gebotenen Pracht“

(NBZ 2. 8. 1906). Außer Theateraufführungen gab es in diesem Jahr im Kurtheater auch Vortragsveranstaltungen. Außerdem fanden im Hotel „Rheinischer Hof“ Abende des Kabarets „Lyriko“ mit Operettennummern statt und im Conversationshaus die üblichen Zauberveranstaltungen.

### **Sommer 1910 — Täglich Operetten im führenden deutschen Seebad**

Ein Höhepunkt in der Geschichte des Kurtheaters war die Saison 1910. Die Schriftstellerin Siever Johanna Meyer-Abich, die damals 14jährige Tochter von Jann Berghaus, entsann sich noch nach 67 Jahren, daß sie auf die Freikarte, die der Vater als Rektor der Schule für die Vorstellung am Freitagabend erhielt, ins Theater mitgenommen wurde. Das Theater erschien ihr mit seinen schönen Treppen und seiner Pracht in weiß, wie ein kleines Schlößchen. Theater war damals außerhalb von Norderney, wo für die anspruchsvollen Badegäste gespielt wurde, etwas ganz Ungewöhnliches. In Ostfriesland hatte kaum jemand eine Ahnung davon.

Das Kurtheater spielte 1910 ein Operettentheater unter Direktor Hermann Wagenführ, der eine „tüchtige Künstlerschar“ (NBZ 5. 6. 1910) mitgebracht hatte und über ein 18 Mann starkes Orchester verfügte. Engagiert waren als Kapellmeister Herr Hensel und Adolf Strauß, als Regisseur Richard Gellert, als Sopranistin Martha Lange und Ellen Jasper, als Soubrette Elly Fahrbach, als Tenor Dr. Edgar

Nermann und Robert Möhring. Eröffnet wurde mit der klassischsten aller klassischen Operetten, der „Fledermaus“ von Johann Strauß am Sonntag, 3. Juli. Der Aufführung, die nicht frei von Schwankungen und leichter Ermattung war, wurde insgesamt „Schwung und Temperament“ bescheinigt (NBZ 5. 7. 1910).

Bereits am Montag folgte Leo Falls „Dollarprinzessin“. Das Ensemble schien noch nicht ganz eingespielt zu sein, aber die Aufführung war gut und errang trotz mäßigen Besuchs guten Beifall (NBZ 6. 7. 1910). Am Dienstag aber, als die Operette „Frühlingslust“ von Ernst Reiterer nach Josef Strauß gegeben wurde, waren die Fortschritte im Zusammenspiel schon sehr bemerklich (NBZ 7. 7. 1910). Dann folgten — Theater wurde mit wenigen Ausnahmen täglich gespielt — in wechselndem Abstand neue Aufführungen von Leo Fall „Die geschiedene Frau“ und „Brüderlein fein“, von Franz Lehár „Der Graf von Luxemburg“, von Rudolf Nelson „Miss Dudelsack“, ein Vaudeville Berliner Herkunft. Sie wurden alle von der Kritik anerkannt.

Innerhalb einer Woche wurden jeweils vier Operetten neu herausgebracht. Das Ensemble leistete Beachtliches. Trotzdem wollte sich der rechte Erfolg nicht einstellen. Dabei fand das Norderneyer Sommertheater überregionale Beachtung. Ein Artikel von Julius Urgiß lobte den guten Griff, den es mit seinen Darstellern hatte und kritisierte: „Für die Bedürfnisse des hiesigen Theaters herrscht hier absolut kein Verständnis in den leitenden Kreisen. Das Theater scheint als ein Konkurrenzunternehmen betrachtet zu werden, das eine Unterstützung, dabei denke ich nicht etwa an eine pekuniäre, in keinem Falle haben darf.“ (Nach Theater-Courier Nr. 864, NBZ 24. 7. 1910).

Im August ergab sich dann, übrigens ist bis heute die Spätsaison für kulturelle Veranstaltungen günstiger, eine aufsteigende Linie in der Beteiligung des Publikums. Sie begann mit „Der fidele Bauer“ von Leo Fall am 2. August



(NBZ 4. 8. 1910) und setzte sich am 14. August fort mit „Die keusche Susanne“ von Jean Gilbert, die ganz neu war und der sichere Schlager der kommenden Winterspielzeit zu sein versprach (NBZ 5. u. 17. 8. 1910). Es schlossen sich am 27. August an die Posse mit Musik „Der Flieger“ von Friedrich Bermann und am 4. September die Operette „Das süße Madel“ von Heinrich Reinhardt, dem heute vergessenen Wiener an der Schwelle der Ziehrer-Heuberger-Zeit zur Richtung Lehar-Eysler.

Beendet wurde die Spielzeit am 15. September. Die Badezeitung sprach ihren Glückwunsch an den Direktor aus und gab der Hoffnung Ausdruck, daß die Erfahrungen späteren Jahren dienen und die Erfolge fortschreiten. „Gearbeitet wurde genug. Das sei mit Anerkennung gesagt. Nun kann es vorwärtsgehen“ (NBZ 20. 9. 1910).

Die Theatersaison hatte nicht nur Operetten gebracht. Am 28. Juli hatte das Ensemble mit Wilhelm Meyer-Försters „Alt-Heidelberg“, unter der Regie von Direktor Hermann Wagenführ, einen „schönen Erfolg“ errungen. Schauspieler Schönemann als Karl Heinz „entwickelte seinen Charakter folgerichtig“ und Lotte Holmk war als Kathi von „liebenswerter Natürlichkeit, Munterkeit und Frische“, und das war genau das, was dem Publikum gefiel (NBZ 29. 7. 1910). Auch um das Theater für Kinder bemühte man sich weiter mit Erfolg. Am 25. August zeigte Martha Klostermann, die zusammen mit Direktor Wagenführ selbst Regie führte und auch die Hauptrollen spielte, ihr Gastspiel „Das deutsche Märchen“, das fünf der bekanntesten Grimmschen Märchen „Rotkäppchen“, „Schneewittchen“, „Hänsel und Gretel“, „Aschenputtel“ und „Dornröschen“ zusammenfügte und Erzählung mit lebendigem Bild und szenischer Darstellung verband. Ihre mit melodramatischen Effekten aufgemachte Märchenrevue war damals, dem sentimental romantischen Zeitstil entsprechend, sehr anerkannt und beliebt (NBZ 21., 25. u. 27. 8. 1910).

Außerdem gab es Vortrags- und Rezitationsabende im Kurtheater und, eine Norderneyer Besonderheit, Vortragsabende von Schauspielern, die zur Kur auf der Insel weilten, und unbestritten in ihrem Rang die Konzerte unter Prof. Josef Frischen, der alljährlich aus Hannover kam, im Conversationshaus und die täglichen Konzerte im Pavillon am Marktplatz.

### **Heiterer Schein — und dann gingen die Lichter aus**

Die Spielzeit des Sommers 1911 stand nicht wieder im Zeichen der Operette, für die der Aufwand doch offensichtlich zu groß gewesen war. Unter der Direktion von Ernst Immisch spielten vorwiegend Mitglieder des Hannoverschen Hoftheaters. Aufgeführt wurden vor allem Lustspiele, darunter „Das Konzert“ von Hermann Bahr und das 20 Jahre später zur Erfolgsoperette komponierte Lustspiel „Im weißen Rößl“ von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg, sowie Märchen.

Ernst Immisch hatte auf Norderney guten Widerhall. Er leitete mehrere Jahre die Sommerspielzeit. Sonnabend, den 4. Juli, zwanzig Jahre nach Errichtung des Kurtheaters, wurde die letzte Spielzeit der ersten Phase der Norderneyer Theatergeschichte mit großem Erfolg eröffnet. Man spielte „Als ich noch im Flügelkleide“ von Albert Kehm und Markus Frehsee (NBZ 1. 7. 1914) und gab damit den Ton für die folgenden Aufführungen an. Der Spielplan war erfolgssicher und weiterhin konventionell und blaß angesetzt,

keineswegs so inhaltsreich wie 1906 oder so apart wie 1910. Im Repertoire standen im wesentlichen zugkräftige Lustspiele. „Die Spanische Fliege“ von Franz Arnold und Ernst Bach, „Der Raub der Sabinerinnen“ von Franz und Paul von Schönthan, „Comptesse Guckerl“ von Franz Schönfeld und Franz von Koppel-Ellfeldt und „Schneider Wibbel“ von Hans Müller-Schlösser. Die Glanzrollen eines Charakterkomikers, den Theaterdirektor Emanuel Striese im „Raub“ und den Schneider Wibbel, spielte als Gast der bekannte Jacob Tiedtke. Großer Beliebtheit erfreuten sich auch wieder die Vorstellungen für die Kinder mit Sophie Hennings „Rotkäppchen“.

Der Ausbruch des Krieges führte zum plötzlichen Abbruch der Spielzeit. Schlagartig und für viele Jahre erlosch der Glanz des Bades und mit ihm der des Theaters. Norderney wurde Seefestung. Alles, was sich entwickelt hatte, war dahin und mußte nach dem Kriege mühsam neu entwickelt werden.

### **Neubeginn 1921 — es ist leichter ein Theater zu kaufen als zu verpachten**

Alles, was nach dem Ersten Weltkrieg auf Norderney geschah, kam einem völligen Neubeginn gleich. In den Jahren 1919 und 1920 war noch an keine Belebung zu denken. Der Neubeginn des Kurbetriebes wurde eingeleitet durch die Verpachtung der Staatlichen Badeeinrichtungen an die Gemeinde. Der Wert und die Bedeutung des bestehenden Kurtheaters war für alle eine Selbstverständlichkeit, und ein Ausbau des Hauses nach neuen Erfordernissen gehörte wesentlich mit zu den Plänen für den Ausbau des Bades.

Am 23. April 1921 ging das Kurtheater in den Besitz der Stadt Norderney über. Der Beschluß, es für 155 000 M von dem Hotelbesitzer Werner Friedrich zu erwerben, wurde unter Bürgermeister Jann Berghaus am 18. April gefaßt. Als Fachmann bezeichnete der Direktor des Stadttheaters Bremerhaven, Gustav Burchard, in einem Brief vom 30. April den Ankauf als Geschenk. Er beglückwünschte Jann Berghaus dazu, stellte seinen Rat zur Verfügung und schickte seinen Maschinenmeister. Am 3. August kam dann ein Vertrag zwischen der Gemeinde und dem Bad über die Vermietung des Kurtheaters zustande. Das Theater war durch den Krieg in einen sehr schlechten Zustand geraten. Die Einrichtungen waren erheblich in Unordnung geraten, und vieles, was zur Ausstattung gehörte, war einfach verschwunden. Das Theater besaß nur noch eine Saal-, eine Zimmer- und eine Walddekoration, und es war nicht möglich, Werke mit großem Personenaufwand oder mit einem Chor zu geben. Daraufhin wurde das Theater renoviert, im Innern erweitert und verbessert, vor allem weil auf diesem Gebiet nun erheblich höhere Anforderungen gestellt wurden und betriebliche technische Fortschritte gemacht worden waren von der Firma Siemens & Schuckert Berlin, hinsichtlich der Bühnenbeleuchtung.

Für die Bespielung ergaben sich allerdings Schwierigkeiten. Es bewarb sich der Intendant Arthur Kistenmacher, der in Wilhelmshaven tätig war und mit Kräften seines Wilhelmshavener Ensembles im Sommer auf der Insel spielen wollte. Er hatte schon auf Norderney gespielt. Man hatte jedoch keine guten Erfahrungen mit ihm gemacht. Der Vorbesitzer des Theaters führte auch gegen ihn einen Prozeß wegen unberechtigt mitgenommenen Inventars, das zum Hause gehörte und an die Gemeinde mit verkauft worden war. In



den Akten finden sich Notizen wie: es sei „ausgeschlossen“, ihn „im Kurtheater auftreten zu lassen“, er habe einen „schlechten Ruf“. Mag diese Beurteilung vielleicht auch etwas zu hart gewesen sein, sie läßt doch erkennen, welche Ansprüche man damals stellte und was der Norderneyer Gemeinde- bzw. Badeverwaltung in der kulturellen Betreuung der Gäste vorschwebte.

Unter dem Datum des 4. April wurde von der Betriebsgesellschaft m.b.H. des Staatlichen Nordseebades Norderney ein Vertrag mit der Konzerthdirektion Leonhardt Berlin für die Bespielung des Kurtheaters geschlossen. Der Auftakt stand aber unter keinem günstigen Stern. Leonhardt mußte unter großem Zeitdruck arbeiten. Er verhandelte in Dresden auf Engagement für Opern, unter anderem mit Grete Merrem-Nikisch und Kammersänger Richard Tauber. Das hätte kurzfristig eine glanzvolle musikalische Spielzeit ermöglicht. „Diese Künstler brauchen keine Proben mit dem Orchester“, schrieb er in seine Empfehlung nach Norderney. Als Dirigent stand Prof. Josef Frischen zur Verfügung. Die Sänger, die damals in weit höherem Kurs standen, sollten pro Auftritt 200 Mark erhalten, an 10 Abenden mit dem Recht auf weitere 5 Abende 3400 Mark kosten. Bei gutem Besuch hätten die Eintrittspreise zwischen 8 und 30 Mark liegen müssen. Das Projekt wurde in Anbetracht des hohen Risikos nicht verwirklicht. Alternativ kam ein Gastspiel der „Tribüne“ Berlin in Frage, u. a. mit Adele Sandrock. Auch die Verpflichtung eines festen Ensembles war noch im Gespräch. Alle Verhandlungen wurden aber erst im Mai, und das war eben zu spät, geführt.

Die Saison brachte dann Einzelabende mit wechselnden Gastspielen unter der Direktion Leonhardt, wurde aber finanziell ein Mißerfolg. Bis Mitte August brachten die Vorstellungen mittlere Einnahmen und dann wegen einer plötzlich einsetzenden Hitzewelle im August, der sonst immer theatergünstigen Spätsaison, sogar schlechte. Selbst die immer erfolgreichen musikalischen Komödien erzielten nur mäßige Einnahmen. Alles in allem betrug das Defizit des Theaters 1921 69133 Mark, das zur Hälfte von Leonhardt zu tragen war. Auf Seiten von Norderney war man großzügig, weil man das Kurtheater wie die Kurkapelle als wichtiges Werbemittel ansah.

Für das folgende Jahr hatte man an den Erfahrungen gelernt. Man führte frühzeitig Gespräche mit der „Tribüne“ Berlin und anderen gut eingespielten Theatern. Man hatte Pläne, das Bremer Stadttheater zu verpflichten. Auch mit dem Oldenburger Landestheater hatte man Gastspielpläne. Oldenburgs junger, durch die Einführung der Oper verdienstvoller, aber durch reaktionäre Kritik und Kompetenzunklarheit schon 1924 in der vierten Spielzeit zu Fall gebrachter Intendant, Renato Mordo, machte sehr gute Vorschläge. Auch ein Theater in den Dünen, das den im Zuge der Zeit liegenden Neigungen zu Freilichtaufführungen folgte, wurde vorbereitet. Das Ergebnis war eine sehr besonnene Spielzeitplanung für 1922. Der Juli wurde vom Oldenburger Landestheater, der August vom Hamburger Thalia-Theater bestritten.

Glücklich war jedoch auch dieser Theatersommer nicht: Das Kurtheater schloß mit einem Verlust von 344 067 Mark, davon entfielen allein 250 000 Mark auf die Juli-Spielzeit des Oldenburger Landestheaters.

# Kur-Theater

Direktion: Arthur Kistenmacher

Telephon 65

Saison 1919

Telephon 65



NORDSEEBAD  
NORDERNEY



**Theater ohne Fortune — Inflation und hinderliche Verträge**  
1923, im Jahr der Inflation, konnte das Theater überhaupt nicht betrieben werden. Dafür erfolgte der Einbau einer Einrichtung für Filmvorführungen, um den Sommergästen die Vergnügen der soeben zu gesellschaftlichem Ansehen und künstlerischer Qualität aufgestiegenen geschäftstüchtigen und geschäftsträchtigen Zehnten Muse der Laufenden Bilder anzubieten. 1924, als die Währung wieder hart, der Kurbetrieb erfolgversprechend und rundum Unternehmergeist Triumph war, bewarben sich zahlreiche Theaterdirektoren aus ganz Deutschland als Pächter des Kurtheaters. Doch Norderney hatte wieder Pech.

Es wurde am 11. März 1924 ein Pachtvertrag mit dem Kammeränger Nikolai Schwarz Berlin und dem auf Norderney unternehmerisch sehr engagierten John Eilts geschlossen. Der damals 40jährige Schwarz war ursprünglich Artist, dann auch Sänger und genoß einen guten Ruf. Eilts, ursprünglich Architekt, arbeitete mit anerkannten Geschäftserfahrungen und einem Grundstock in Dollarwährung, was damals allein schon eine magnetische Wirkung hatte. Aber der nicht eindeutig ausgearbeitete Vertrag wurde von den Partnern nicht eingehalten. Unter anderem wurden die Staatlichen Abgaben nicht fristgerecht gezahlt. Auch waren die Abrechnungen von Schwarz mit Eilts nicht einwandfrei, überhaupt bestanden Unklarheiten in der gesamtschuldnerischen Haftung der gemeinsamen Pächter. Am Ende blieb dem Nordseebad nichts anderes übrig, als vom Vertrag zurückzutreten.

Auch die Saison 1925 erbrachte kein erfreuliches Bild. Für sie lagen wieder mehrere Bewerbungen vor, es mußten wieder die Entscheidungen unter Zeitdruck getroffen werden. Selbst Bespielungsangebote des erfolgreichen Intendanten des Stadttheaters Bremerhaven, Gustav Burchard, der sich schon 1921 als gescheiter Berater bewährt hatte, konnten nicht angenommen werden. Das ist rückwirkend besonders zu bedauern; denn Burchard, der das Theater Bremerhaven in dessen Glanzzeit von 1919 bis 1931 leitete, hatte wirklich etwas zu bieten. Immerhin gelang es ihm, daß in seinem Haus in jenen Jahren die Dirigenten Leo Blech, Arthur Nikisch, Max von Schillings, Richard Strauß den Stab führten, die Sängerinnen Maria Ivogün, Frida Leider, Emmi Leisner, Sigrid Onegin, die Sänger Rudolf Bockelmann, Lauritz Melchior, Wilhelm Rode sangen, die Tänzerinnen Gret Palucca, Anna Pawlowa, Mary Wigmann Gastspiele gaben, die Schauspielerinnen Else Bergner, Lil Dagover, Käthe Dorsch, Käthe Haack, Asta Nielsen, Agnes Straub und die Schauspieler Albert Bassermann, Curt Goetz, Ernst Deutsch, Alexander Moissi, Max Pallenberg, Conrad Veidt, Paul Wegener auftraten, und alle in ihren allerbesten Jahren.

Als Unternehmer erlebte John Eilts auch 1925 mit der Schauspielertruppe ein „völliges Fiasko“, wie es in den Akten heißt. Die Schauspieler nahmen in Unkenntnis des Pachtvertrages an, daß hinter dem Theater die weithin renommierte und zunehmend gut fundierte Betriebsgesellschaft stand. Die Folge waren Verdrießlichkeiten bis hin zu gestundeten und nicht bezahlten Unterkunftsrechnungen. Erfolgsmomente der Sommerspielzeit 1925 waren die Auführung der 3 Einakter „Seitensprünge“ von Curt Goetz, sowie Revue-, Varieté-, Tanz- und Filmvorführungen. Außerdem gab es in dieser Saison Zaubervorstellungen von Bellanchini und Auftritte des Kölner Komponisten Willy Ostermann im Rosenhof.

Auch 1926 bestanden noch unklare Verhältnisse. Hans Schmitz wollte für Aurich, Emden, Leer, Norddeich, Norden, Neuschanz und ihre Nachbarorte einen Städtebund Theater eröffnen, wogegen die Genossenschaft Deutscher Bühnengehöriger aber berechnete Zweifel geltend machte. Kammeränger Schwarz trat nun förmlich von dem Vertrag von 1924 zurück. Damit war das Theaterunternehmen Schwarz-Eilts erledigt. Eilts war damals mit bemerkenswerten Beiträgen gegenüber der Gemeindekasse im Verzug.

1928 war von Kulturprogrammen in Norderney so gut wie keine Rede. Im Kurtheater gab es Filmvorführungen und Liederabende, u. a. von Walther Kirchhoff, einem Helden-tenor der Metropolitan-Oper New York am Donnerstag, 19. August, und im Kurhaus die Konzerte unter Leitung von Josef Frischen.

Die Entwicklung der folgenden Jahre war alles andere als progressiv. Bis 1933 fungierte noch John Eilts als Pächter. Vom 2. Januar 1934 an war mit einer Laufzeit bis zum 31. Dezember 1945 Deters Iderhoff Pächter des Kurtheaters, das nun vor allem als Kino genutzt wurde. Doch bewarb sich seit 1938 noch das Nordmark-Landestheater unter Dr. Jost Dahmen neben manch anderem Theaterunternehmen für die Sommerspielzeit. Zu einer andauernden Bespielung ist es nicht mehr gekommen.

### **Volkstheater und Heimatpflege — Gründung des Heimatvereins Norderney 1926**

Das Saisontheater in Norderney kam in diesen Jahren über gelegentliche und musikalische Gastspiele und Kinovorführungen nicht hinaus. Das Theaterleben schien steril geworden. Neue Akzente für die geschichtliche Entwicklung des Theaters auf Norderney ergaben sich durch den 1926 gegründeten „Heimatverein Norderney“, der durch seine Entstehung mit der Theatergeschichte Ostfrieslands und Norderneys eng verbunden ist. Bereits 1910/11 bestand die Absicht, einen „Ostfriesischen Festspielverein“ zu gründen. Anlaß war der Erfolg der Uraufführung des Schauspiels „Vom Meer her“ von Armin Petersen Berlin, einem Gast der Insel. Alle Darsteller waren Fischer. Das Stück war in einem dem Ostfriesischen angenäherten Hochdeutsch verfaßt.

1913 gab es eine Aufführung im Kurtheater, mit der die Inselbevölkerung Brauchtum und alte Erinnerungen pflegen wollte. Eine zweite Aufführung wurde 1914 im Hinblick auf eine Vereinsgründung veranstaltet. Es bildete sich um Dr. Uhde eine „Vereinigung für Heimatspiele“, die dann durch den Ersten Weltkrieg in Vergessenheit geriet.

Auch die endlich 1926 erfolgte Gründung eines Heimatvereins auf Norderney, dessen Hauptaufgabe die Erhaltung eines Norderneyer Fischerhauses aus der Angelschellfischzeit als „Norderneyer Fischerhaus Museum“ sein sollte, hatte ihre Theatervorspiele. Den Anstoß zur Gründung des Heimatvereins gab vor allem der Pfingstfestzug am 23. Mai 1926 und die Inszenierung des „Alten Norderneyer Pfingstspiels“ durch den Vorsitzenden des Sächsischen Heimatbundes und Puppenspielers Oswald Hempel, der sich damals mit seinem „Dresdner Kasperle“ auf der Insel aufhielt. Es war ein Zeit-, Lebens- und Kostümbild mit alten Inseltänzen, u. a. den traditionellen Tänzen „Halbrook“ und „Altjakob“.

Nur wenige Monate später erfolgte eine weitere Unternehmung, die dem Laienspielgedanken und damit dem Theaterinteresse neuen Anstoß gab. Dr. Walter Curt Zwant-



ziger, ein Kunsthistoriker und Schriftsteller, der damals auf der Insel weilte, führte im Kurtheater sein Spiel „Gudrun“ auf. Er hatte sich 27 junge Norderneyer als Schauspieler gesucht und übernahm selbst die Regie. Am 22. August wurde das gleiche Spiel auch im Argonnerwäldchen als Freilichtspiel gezeigt. Das Spiel, das erkennen läßt, wie eng der aus der Jugendbewegung kommende Laienspielgedanke, die Begeisterung für das Naturtheater und die Interessen an Themen aus dem heimatlichen und nordischen Kulturraum miteinander verbunden waren, weckte große Hoffnungen für das künftige Theaterleben auf der Insel.

Die Gründungsversammlung des „Heimatvereins Norderney“ fand am 29. September 1926 statt. Der vorangegangene Aufruf von Rektor Sander konnte sich auf ein starkes „Verlangen nach Erhaltung alten Heimatlebens“ und „Rettung alten Kulturgutes“ und auf die sommerlichen Spielaktivitäten berufen: „Wie stark jenes Verlangen ist, das haben mit großer Deutlichkeit die von der Badeverwaltung zu Pfingsten zum erstenmal veranstalteten Heimatspiele und die Aufführung des Zwanzigerschen Friesendramas „Gudrun“ gezeigt. Das Theaterspiel war eng mit der Heimatpflege verbunden. Die Satzung des Heimatvereins nannte unter ihren 6 Zielen an 5. Stelle ausdrücklich: „Veranstaltung von Vortragsabenden, Konzerten, Aufführungen und dergleichen zur Pflege des Heimatsinns und zur Hebung und Verinnerlichung des geistigen Lebens in Norderney, besonders in den Wintermonaten“.

1927 begann der Heimatverein seine Spieltätigkeit mit dem plattdeutschen Märchen „De Fischer un sien Fru“, das am 28. Mai 1927 auf einem Heimatabend zum Besten des geplanten Fischerhausmuseums aufgeführt, aber ein finanzieller Mißerfolg wurde. Großen Widerhall hatten dagegen die „Frühlings- und Heimatspiele zu Pfingsten“ 4.—6. Juni 1927 im Kurtheater. Sie brachten Gesangs- und Tanzdarbietungen und lebende Bilder. In der Folge gab es dann regelmäßig „Ostfriesische Heimatabende“. Ihre Tradition hat sich nach dem Zweiten Weltkrieg mit dem Titel „Sang, Klang und Tanz von der Waterkant“ fortgesetzt.

Von 1928 an wurde das plattdeutsche Bühnenspiel durch regelmäßige Aufführungen im Kurtheater gepflegt. Den Anfang machte im Januar 1928 „Wo lüttje Jann to See kam“ von Ferdinand Oesau. Meist wurden im Winter zwei Stücke aufgeführt. Insgesamt spielte der Heimatverein im Verlauf von 50 Jahren 80 Stücke, meist bekannte Lustspiele. Vertreter waren unter anderem die Autoren Hans Balzer, Hermann Boßdorf, Karl Bunje, Jens Exler, Gorch Fock, August Hinrichs, Alma Rogge, Wilhelm Scharrelmann, Paul Schurek, Thora Thyselius, Marie Ulferts, Fritz Wempner, Adolf Woderich, Wilfried Wroost.

### **Soldatentheater auf der Seefestung — Grundstein für ein Theater in Nordwest-Niedersachsen**

Der Zweite Weltkrieg brachte den Badebetrieb und das kulturelle Leben auf der Insel zum Erliegen wie 25 Jahre zuvor der Erste Weltkrieg. Norderney wurde wieder Seefestung mit besonderen Aufgaben in der Flugabwehr. Doch aus der Sicht der nachträglichen Geschichtsschreibung, die sich mit Kultur und Theater befaßt, bietet der Zweite Weltkrieg erstaunlicherweise ein sehr viel glücklicheres Bild als der Erste Weltkrieg. Erstens gab es auch während der fünf-einhalb Kriegsjahre auf der Insel kulturelle Aktivität. Zweitens entwickelte sich nach dem Krieg rasch ein beständiges und eigenständiges Theaterleben mit regelmäßiger Bescpie-

lung. Bedenkt man den ungleich härteren Verlauf des Krieges und den Umstand einer Besetzung, so stellt diese Entwicklung den Menschen, ihrem Einsatz und ihrem Selbstbehauptungswillen ein hervorragendes Zeugnis aus. Die ersten Keime dazu liegen, auch das will hervorgehoben sein, bereits im Krieg.

In der letzten, schon sehr bedrohlichen Phase des Krieges wurde immerhin täglich im Kurtheater Kino gespielt, und gelegentlich auch sonst gab es kulturelle Veranstaltungen, sogar Theater. Am Sonntag 9. Juli fand im Kurhaus ein heiterer niederdeutscher Abend mit der Aufführung von zwei niederdeutschen Stücken durch die Wehrmachts-Spielgruppe Böcker-Strauch aus Hamburg statt, und am folgenden Tage startete im Rahmen der Wehrbetreuung die „Soldatenbühne Norderney“ mit dem Bauernschwank „Antiquitäten oder Die keusche Kunigunde“ von Friedrich Forster. Die Aufführung war dank ihrer kräftigen Komik und anerkennenswerten Darstellung der einzelnen Rollen ein großer Erfolg und war sechsmal ausverkauft (NBZ 12. 7. 1944). Diese Soldatenbühne verdient besondere Aufmerksamkeit, denn sie ist der Beginn von Bemühungen um das Theater, deren Ergebnis schließlich war, daß der Nordwesten Niedersachsens ein ständiges Theater mit kontinuierlich aufgebautem Spielplan erhielt. Aus ihr hat sich in direkter Folge über mehrere Zwischenstufen die Landesbühne entwickelt, und damit ist sie die eigentliche Keimzelle des heute nicht mehr wegzudenkenden festen Theaters für Ostfriesland. Ihr Initiator war der Leutnant der Marine Herbert Paris (geb 1909). Er stammte aus einer Theaterfamilie, war mit bemerkenswertem Organisationsgeschick ausgestattet, für die Wehrbetreuung auf Norderney eingesetzt. Diese Tätigkeit war für ihn der Beginn einer Laufbahn, die ihn zehn Jahre später in das Amt des Direktors der Hamburger Staatsoper neben Intendant Rolf Liebermann führte.

Die künstlerische Leitung der Soldatenbühne lag in der Hand des Obergefreiten Kurt Schmengler, der später ein geschätzter Schauspieler wurde. Er hatte die Staatliche Schauspielschule in Danzig besucht und war 1943 nach Norderney gekommen, wo er an der Soldatenbühne seine ersten größeren Rollen spielte. Im April 1946 ging er an die Städtische Bühne Düsseldorf, später war er an mehreren deutschen Bühnen in Ost und West engagiert. Der Zufall ließ ihn drei Jahrzehnte wieder nach Norderney an die Stätte seines Starts zurückkehren. Für einen erkrankten Darsteller übernahm er kurzfristig in einer Inszenierung der Landesbühne Niedersachsen Nord eine der schönsten Rollen der neueren deutschen Theaterliteratur, die Titelrolle in Bertolt Brechts „Leben des Galileo Galilei“.

Die „Soldatenbühne Norderney“ war eine fachmännisch geleitete Laienbühne von Soldaten für Soldaten. Bereits vier Wochen nach ihrem ersten Erfolg brachte sie am 21. August in beeindruckender Darstellung als ernstes Stück Wilhelm Dörflers „Ein Mann steht durch“ heraus. Am 5. August hatte, ein weiterer Beweis für die kulturellen Bedürfnisse und Aktivitäten, die Niederdeutsche Bühne Norden ein erfolgreiches Gastspiel auf der Insel gegeben. Zwei Monate später brachte die Soldatenbühne — und wer die Probleme von Amateurbühnen kennt, weiß die Arbeitsleistung zu schätzen — ein Lustspiel heraus. Unter der Spielleitung von Herbert Paris mit einem Bühnenbild von Walter Möller wurde am 30. Oktober „Das Mädchen Till“, ein Lustspiel



von Wolfgang Gonderlatsch und Alexander Deißner, aufgeführt. Mehrere Wiederholungen folgten. Die Hauptrollen spielten Käthe Paris und Kurt Schmengler. Die Kritik lobte das „Einfühlungsvermögen“ und das „beschwingte Tempo“ der Inszenierung (Norderneyer Zeitung 2. 11. 1944).

Wenige Wochen später trat die Soldatenbühne schon wieder mit einem Rezitationsabend heraus, der unter das Motto „Aus dem Füllhorn deutscher Dichtung“ gestellt war. Die „Soldatenbühne“, die aus dem Aktionsbedürfnis der auf der Insel stationierten Marineangehörigen geboren wurde, verfügte nach Lage der Dinge nur über männliche Kräfte. An weiblichen Darstellern bestand ein Mangel, der nur durch persönliche und zufällige Kontakte zu beheben war. Darum erging am 25. November ein Aufruf an alle Norderneyer Frauen und Mädchen „Wer will Theater spielen?“. Es meldeten sich sehr viele Norderneyer Frauen und Mädchen zum Theaterspiel. Als nächstes und letztes Stück, soweit ersichtlich, wurde das Schauspiel „Eismeervolk“ von Lars Hansen und Karl Holter, das sechs Aufführungen erlebte.

Als der Zweite Weltkrieg zu Ende war, wurde Norderney besetzt. Die Stunde Null war da. Keiner wußte, was werden würde. Für die Zukunft gab es nur Unsicherheit.

## **Ostfriesland als Theaterlandschaft — 46 Bühnen im schöpferischen Chaos**

Bis nach dem Zweiten Weltkrieg eine völlig neue Entwicklung einsetzte, war es in Ostfriesland mit dem Theater mehr als dürftig bestellt.

Im Jahre 1927 gab es ein „Ostfriesisch-westfälisches Landestheater“, das seinen Sitz in Emden hatte und im Winter 1927/28 auch für Norderney Aufführungen zu einem Preis von 400,— Mark ausschließlich der Kosten für die Schiffsüberfahrt anbot. Im Jahre 1927 gastierte auch in Aurich ein Ensemble, das aus einem Klavierspieler und vier Darstellern bestand, mit Jean Gilberts Operette „Polnische Wirtschaft“.

Die Theatergeschichte Ostfrieslands der jüngeren Zeit erklärt sich aus den besonderen Verhältnissen, die beim Ende der Kampfhandlungen 1945 bestanden. Als die Kapitulation erfolgte, war das Land noch gänzlich unbesetzt. Überall standen Resttruppen, die sich leidlich intakt in das weite und ländliche Gebiet zurückgezogen hatten. Unter den sich zurückziehenden Einheiten waren auch zahlreiche Truppenbetreuungseinrichtungen, und außerdem kamen aus den verschiedenen Landesteilen des Deutschen Reiches Menschen, die Heimat und Wirkungsbereich verloren hatten. Der Zufall, oder die Ironie der Geschichte, wollte es, daß gerade in diesem bislang theaterlosen Raum eine bemerkenswerte Zahl von Menschen Unterkommen fanden, die dem Theater verbunden waren und in ihm beim Neubeginn eine Existenzgrundlage erblickten.

Die Folge war ein Kuriosum. In dem durch seine Landes- und Wirtschaftsstruktur traditionell theaterfernen Gebiet gab es auf einmal überall Theatergruppen. Hinzukam eine zweite Merkwürdigkeit, die Bevölkerung hatte plötzlich überall Interesse für das Theater. Daß in jenen Tagen das Geld locker saß und gern auch für kulturelle Zwecke ausgegeben wurde, war ein wichtiger Grund für die lebhafteste Anteilnahme am Kulturellen, wichtiger aber war, daß sich mit dem Theater die Vorstellung von Frieden, Vergnügen, Anteilnahme an der Kultur und Nachholen dessen, was in-

folge von Kriegsnot und weltanschaulicher Einengung unterblieben war, verband.

Was das Theaterspielen anging, so bestand in Ostfriesland während der Jahre 1945/46 ein „schöpferisches Chaos“. Im April 1946 wurden im ostfriesischen Raum — sage und schreibe — 46 Theaterunternehmen gezählt und die „Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger“ hielt auf der 3. Arbeitstagung in Norden im April 1946 davon 32 für existenzfähig. Es ist heute nicht in allen Fällen auszumachen, wie sie sich nannten, wo und was und schon gar nicht wie sie spielten. Sie waren alle aktiv und rührig und reisten z. T. lange Wege nicht scheuend, was bei den damaligen Verkehrsverhältnissen allein schon eine Leistung war, im Lande umher.

Bedeutungsvoll für die künftige Entwicklung wurden drei Bühnen: die „neue bühne norderney“, die Ostfriesischen Kammerspiele, Leer und die „Ostfriesische Landesbühne“ Esens. Aus der „neuen bühne“ und den „Ostfriesischen Kammerspielen“ wurde später die Ostfriesische Landesbühne, die erste dauerhafte und als direkte Vorläuferin der heute die Bespielung des Landes garantierenden Landesbühne zu betrachtenden Theaterinstitution des Weser-Ems-Raumes, und die „Ostfriesische Landesbühne“ hatte den Namen — und nomen est omen — für diese Entwicklung gegeben. Alle anderen Bühnen hatten auch ihre freilich heute schwer beschreibbare Bedeutung dadurch, daß sie im Lande Theaterarbeit leisteten, Aufgeschlossenheit weckten und Künstler im Ensemble hatten, die sich später im größeren Rahmen bewährten. Ihre Arbeit muß man noch, auch wenn sie nur sehr vorübergehender Art war, als ideelle Quelle des heutigen Theaterlebens verstehen.

### **Ostfriesische Kammerspiele — Leer als Theaterzentrum und Proben in der Küche**

Auf dem ostfriesischen Festland wurde zunächst Leer zum Zentrum eines neuen Theaterlebens. Den Impuls setzte Wilhelm Grothe (1903-1963). 1941 kam er als Wehrmachtangehöriger zu einer am Marinestandort Leer stationierten Soldatenbühne. Seine Frau Else Betz-Grothe, die als Sängerin begonnen hatte, folgte ihm. Beide waren vom Theater besessen. In Leer war Wilhelm Grothe mit Emil Fuhrmann, einem jungen, beweglichen, gleichfalls aus Sachsen stammenden Schauspieler intellektuellen Typs zusammengekommen. Beide waren die Träger der Gruppe „Klabautermann“, die für den Marinestandort bunte Abende gestaltete. Im Zusammensein, bei dem immer auch rezitiert und gespielt wurde, war bald die Idee einer Bühnengründung geboren.

Die Theaterpläne für Leer gewannen bald konkrete Gestalt unter dem Namen „Ostfriesische Kammerspiele“ mit der Aufführung eines Stückes, das in jeder Weise den Zeitbedürfnissen und -gegebenheiten entsprach, der Komödie „Ingeborg“ von Curt Goetz (Regie Emil Fuhrmann). Sie war heiter, geistvoll und theatererprobt, hatte ebensoviel Niveau wie Erfolgsaussicht, verlangte wenig Personal und Bühnenaufwand. Geprobt wurde meist in der Küche der Familie Grothe. Die Küche war damals, das muß heute ausdrücklich wieder in Erinnerung gerufen werden, der Inbegriff des Behaustseins, der heiz- und bewohnbare Raum, in dem sich alles abspielte, der, sofern er zur Verfügung stand, das Glück aller Familien darstellte. Die Premiere am 26. August 1945 in Leer muß als Gründung der Landesbühne gelten.



# Ingeborg

Komödie in 3 Akten von Curt Goetz

Regie: Emiř Fuhrmann

Bühnenbild: Stolpmann

## PERSONEN:

Ingeborg . . . . .	Margot Kosmalla
Ottokar, ihr Mann . . . . .	Wilhelm Grothe
Tante Ottilie . . . . .	Else Betz
Peter Peter . . . . .	Emil Fuhrmann
Herr Konjunktiv, Diener . . . . .	Otto Kropatsch

Die drei Akte spielen an zwei aufeinanderfolgenden Tagen  
auf dem Landgut Ottokars

Kurze Pause nach jedem Akt

Der aus Spielleidenschaft, Selbstbehauptungswille und Einsatz für die örtlichen Theaterbedürfnisse geborenen Erstproduktion folgten bald weitere und größere. Die zweite Inszenierung brachte Henrik Ibsens „Nora“ (Regie Hubert von Beyer, Premiere 30. September 1945 in Leer), das in Kammerspielatmosphäre inszenierte klassische Schauspiel der Urprobleme zwischen Mann und Frau in der neuzeitlichen Gesellschaft, der menschlichen Achtung und der familiären Rollenfixierung. Zugleich war damit begonnen worden, Abstecher zu arrangieren.

### **Der Spielplan der Ostfriesischen Kammerspiele — Klassiker, Lustspiele und leichte Muse**

Der Spielplan der ersten beiden Jahre, die sowohl eine Winter- wie eine Sommerspielzeit umfaßte, konnte sich sehen lassen und brachte, was möglich und nötig war. Gotthold Ephraim Lessings „Nathan, der Weise“ (Regie Wilhelm Grothe, Premiere 1. Mai 1946 in Emden), mit dem die Sommerspielzeit 1946 eröffnet wurde, war als Repertoirestück deutscher Klassik und humanistischer Botschaft der Toleranz

nach der kollektiven Auswucherung des Rassenhasses ein dringendes Bedürfnis und zudem ein mit geringem Aufwand spielbares Stück, Friedrich Schillers „Die Räuber“ (Regie Emil Fuhrmann, Premiere 9. Juni 1946 in Aurich), die unmittelbar darauf folgende Produktion, konfrontierte in zeitlos wirksamer Theatralik mit den letzten Fragen von Gut und Böse, Macht und Ohnmacht, Aufbegehren und Ordnung.

Außerdem bot man Schwänke und Kriminalstücke, darunter die seit über einem halben Jahrhundert im Spielplan aller Bühnen stehenden ewigen Renner wie „Die spanische Fliege“ von Franz Arnold und Ernst Bach (Regie Wilhelm Grothe, Premiere 18. Oktober 1945 in Westrhauderfehn) und „Der Raub der Sabinerinnen“ von Franz und Paul von Schönthau (Regie Emil Fuhrmann, Premiere 5. Januar 1946 auf Borkum), mit denen man dem berechtigten Bedürfnis nach Unterhaltung, Spannung und Beschäftigung mit privatemenschlichen Reaktionen am besten genügen konnte. Alle diese Aufführungen brachten eine nach der politischen Festlegung und dem Kriegszwang endlich fällige Wiederfreisetzung für individuelle Angelegenheiten.

Zwei Inszenierungen verdienen Hervorhebung, weil die heute nicht mehr bekannten, ernstesten, ja tragischen Stücke für die damalige Zeit bedeutsam waren. Wie an vielen Bühnen so griff man zur Bewältigung der Kriegsproblematik und nun auch unter dem Aspekt einer menschlichen Aussöhnung mit den ehemaligen Kriegsgegnern auch in Leer auf ein französisches Schauspiel zurück, das sich eigentlich auf den Ersten Weltkrieg bezog und schon gegen Ende der 20er Jahre an fortschrittlichen deutschen Bühnen gespielt worden war. „Der Mann, den sein Gewissen trieb“ (Regie Emil Fuhrmann, Premiere 4. März 1947 in Westerstede) stellt in aufrüttelnder und sehr intim menschlicher Weise die gewisse Not eines jungen Franzosen dar, der im Kriegszwang einen jungen Deutschen tötete, und um sich von der Schuld zu befreien, dessen Eltern aufsucht, aber überwältigt von dem Vertrauen und der Trauer darauf verzichtet, sich zu offenbaren, sondern, seine Last weiter tragend, ihnen den Sohn ersetzt und dadurch ein Beispiel der Versöhnung zwischen feindlichen Völkern gibt.

Die andere Inszenierung war, und darin muß man einen Beweis für den Mut der jungen Bühne sehen, eine Uraufführung des in klassischem Stil angelegten Trauerspiel „Opimia“, des am Ort lebenden Autors Kurt Kauter (Regie Wilhelm Grothe, Premiere 13. März 1947 in Papenburg).

Die kleinen Ostfriesischen Kammerspiele in Leer brachten aber nicht nur Spielstücke, sondern wagten sich auch an musikalische Produktionen. Ausgestattet mit kleinem Orchester, wobei man auf das damals bestehende Emdener Stadt-Orchester zurückgriff, begann man mit Eduard Künnekes „Der Vetter aus Dingsda“ (Regie Emil Fuhrmann, Premiere 3. September 1946 auf Borkum).

### **Kurtheater und zivile Soldatenbühne — Norderney wieder am Anfang einer Theaterentwicklung**

Ein Hauptanstoß für die Entwicklung des Theaters in Ostfriesland nach dem Zweiten Weltkrieg kam von Norderney, das schon im Sommer 1946, wenn auch mit Einschränkungen, für den Fremdenverkehr freigegeben war. Auf der Insel bestanden für das wiedererstehende Kulturleben zwei Aktivposten: das Kurtheatergebäude und die Soldatenbühne. Die Soldatenbühne Norderney hatte bis in das Früh-



jahr 1945 hinein gespielt. Die Situation beim Kriegsende war ähnlich wie die auf dem ostfriesischen Festland. Es gab Schauspieler, die spielen wollten, und Menschen, die ein Bedürfnis nach Theater hatten. Die Voraussetzung für die Einrichtung einer Bühne war geschaffen und aus der „Soldatenbühne“ wurde unter Leitung von Herbert Paris die „neue bühne norderney“, die zum Spielen die „Genehmigung der Militärregierung“ erhielt.

Zu einem Theater gehört dreierlei: ein Ensemble, eine Spielstätte und ein Publikum. Die Spielstätte war das voll erhaltene und traditionsreiche Kurtheater. Ein Ensemble war auch vorhanden; es waren die Männer der Soldatenbühne und die weiblichen Darstellerinnen, die sie hinzugewonnen hatten. Zu diesem vorwiegend aus Laien bestehenden Ensemble stießen Berufsschauspieler. Vor allem Casimir Paris (1880-1955), der Vater von Herbert Paris, ein Mann mit langer, noch im Hoftheaterbetrieb vor dem Ersten Weltkrieg begonnenen Theaterlaufbahn.

So günstig die Ausgangslage für eine Bühne auf Norderney hinsichtlich der Spielstätte und der Ensemblebildung war — im Gegensatz zum übrigen Deutschland standen auch genügend Wohnungen in den erhaltenen und leerstehenden Fremdenverkehrseinrichtungen zur Verfügung — so ungünstig war sie außerhalb der Saison hinsichtlich des Publikums, da es einfach nicht zahlreich genug war. Wenn „die neue bühne“ existieren wollte, so mußte sie auf Tournee gehen, und da gab es eine weitere Schwierigkeit: jede Gastspielfahrt begann und endete mit einer Seereise. Aber die Gewißheit, überhaupt wieder einen Theateranfang machen zu können, ließ auch diese Schwierigkeit in Zusammenarbeit mit den seit urdenklichen Zeiten auf dieses Problem eingeschworenen ostfriesischen Schiffen meistern. Die „neue bühne norderney“ fand in Baltrum, Norden und Marienhaf ihre ersten regelmäßigen Gastspielorte. In der zur Existenz notwendigen Bespielung des Landgebietes entsprach die Entwicklung der auf dem ostfriesischen Festland tätig gewordenen Bühne.

Gespielt wurde in der „neuen bühne“ gepflegtes Unterhaltungstheater. Aufgeführt wurde u. a.: das Kriminalschauspiel „Der Hexer“ von Edgar Wallace (Regie Herbert Paris), Peer Baedekers Lustspiel „Männer glauben alles“ (Regie Herbert Paris), Paul Hellwigs Lustspiel „Flitterwochen“ (Regie Herbert Paris), sowie Hermann Sundermanns Schauspiel „Johannisfeuer“ (Regie Casimir Paris), das ein besonders großer Erfolg war.

V. Die ostfriesische Landesbühne in Leer 1947-1952

### **Die Ostfriesische Landesbühne in Leer — Zusammenschluß nach einem Eiswinter**

Das Theaterleben hatte sich 1945/46 in Ostfriesland gut eingespielt, aber die allgemeine Notlage und die Schwierigkeit mit den kleinsten und alltäglichsten Dingen bereitete den Theaterleuten Sorge über Sorge. Das Theater bewegte sich ständig in der Gefahrenzone. Wenn es die unmittelbar Betroffenen damals auch nicht wahrhaben wollten, aus heutiger Sicht ist es klar, daß die kleine Bühne nicht überleben konnte. Ja einem nüchternen Skeptiker muß es im Nachhinein überhaupt als Wunder vorkommen, daß nicht alle festen Ensembles wieder von der ostfriesischen Bildfläche verschwanden, sondern daß sich aus dieser Situation eine tragfähige Konstruktion für ein festes Theater im Nordwestniedersächsischen Raum herausbildete.

Eine Reihe von zunächst gar nicht so folgeschweren Ereignissen trugen dazu bei. Im Herbst 1946 zerschlug sich das Projekt eines „Emders Stadttheaters“. Im Januar 1947 frod das Wattenmeer zu und das Ensemble der „neuen bühne“ saß auf Norderney fest und konnte auf dem Festland die Gastspiele, die für sie existenzwichtig waren, nicht wahrnehmen. Im Frühjahr 1947 wurde die in Esens bestehende „Ostfriesische Landesbühne“ aufgelöst und einige Reste des Ensembles stießen zu den „Ostfriesischen Kammerspielen“. Zur gleichen Zeit kam es zwischen dem Leiter der „neuen bühne“, Herbert Paris, und Wilhelm Grothe, dem Leiter der „Ostfriesischen Kammerspiele“, zum persönlichen Kontakt in Leer. Es ist heute schwer auszumachen, wer die Idee zum Zusammenschluß hatte, aber das spielt auch eigentlich keine Rolle, denn allein wäre keine der beiden Bühnen weitergekommen, und die Vereinigung der beiden Ensembles war auch in Anbetracht dessen, was die beiden an darstellerischen Kräften zur Verfügung zur Verfügung hatten und einbringen konnten, daß einzig Vernünftige. Das Ergebnis war die Gründung einer von Wilhelm Grothe und Herbert Paris zu gleichen Teilen mit je 10 000 Mark getragenen GmbH, die den freigewordenen Namen der „Ostfriesischen Landesbühne“ übernahm. Das Unternehmen führte als Signum das ostfriesische Wappen und hieß „Ostfriesische Landesbühne (Kammerspiele) Direktion Wilhelm Grothe und Herbert Paris“. Das Personal bestand mit 42 Mitgliedern eigentlich aus zwei Ensembles.

Die Besonderheit dieser Bühne lag in der für den gemeinsamen Neubeginn sehr vorteilhaften verschiedenen Tätigkeit seiner Direktoren. Wilhelm Grothe, der als künstlerischer Leiter fungierte, war mit Leib und Seele Schauspieler und ein unermüdlicher Theatermann. Die geschäftlichen Dinge lagen ihm weniger, waren ihm auch zuviel. Herbert Paris, der als administrativer Leiter fungierte, besaß ein besonderes geschäftliches und organisatorisches Geschick, das sich für die Bühne als existenzwichtig erwies. Er verfügte zudem über zahlreiche Verbindungen und verstand es, durch ständige Besuche in den einzelnen Gemeinden die Gastspielmöglichkeiten zu erweitern und zu befestigen. Die schon beim Zusammenschluß bestehenden Einvernehmen mit den bespielten Orten wurden von ihm ausgebaut.

### **Der Zweckverband — eine altpreußische Rechtsgrundlage ein eigentümliches Vorbild als Fundament für das Theater**

Noch in dem Jahr 1947 begannen die vor allem durch Herbert Paris betriebenen Bemühungen zur Gründung eines Zweckverbandes als reeller Basis der „Ostfriesischen Landesbühne“. Die Idee wurde in einem Gespräch über die Zukunft der Bühne von dem Emders Oberstadtdirektor Karl Neemann geboren. Der Vorschlag hatte das Preußische Zweckverbandsrecht zur Grundlage. Unmittelbares Vorbild war, was für den kulturellen Zweck dem Rechtsunkundigen schockierend erscheinen mag, aber wegen seiner Merkwürdigkeit erwähnt sein muß, der Zweckverband zur Kadaververwertung in Ostfriesland. Die Körperschaftsform eines Zweckverbandes bietet zwei Vorteile: sie verpflichtet die angeschlossenen Gemeinden, begrenzt aber auch ihre Verbindlichkeit. Gerade das kam aber den Städten und Kreisen, die sich bei einer so wechselhaften Sache wie dem Theater an sich überhaupt nicht binden wollten und aus verschiedenen Gründen auch nicht konnten, entgegen.



Die Bereitschaft, das Theater zu fördern und ihm eine stärkere Basis zu geben, war an sich vorhanden. Vor allem war die in den Nachkriegsjahren durch die Bühnenarbeit entwickelte Anteilnahme der Bevölkerung am Theater ein wichtiges Motiv, diesen für ein Land relativ neuen Sektor des Kulturlebens dauerhaft abzusichern.

Die Gründung des Zweckverbandes erfolgte am 21. Juni 1948. Gründungsmitglieder waren die Städte Aurich, Emden, Esens, Leer, Norden, Weener, Wittmund und der Kreis Norden; der Kreis Aurich war durch einen freiwilligen Förderbeitrag mit dem Verband verbunden, dem später auch noch andere Landkreise beitraten. Erster Verbandsvorsteher und Geschäftsführer war bis 1970 der Emdener Oberstadtdirektor Karl Neemann.

Der Zweckverband wurde aufgebaut in der Zeit der Währungsreform. Leute der ersten Stunde und Kenner der Materie sind heute sicher, daß nach der Währungsreform etwas Vergleichbares nicht mehr zustande gekommen wäre und kaum bespielte Gemeinden sich zu ähnlichen Leistungen hätten verpflichten können. Die Gründung des Zweckverbandes und die Währungsreform bezeichnen den Beginn der zweiten Phase der nordwestdeutschen Theaterunternehmungen. War die erste gekennzeichnet durch die Vielzahl der Bühnen, jenes schöpferische Chaos in einem traditionell theaterfernen Gebiet, so war die folgende gekennzeichnet dadurch daß allein eine Bühne in einem nur zum Verzicht auf Theater schon kaum mehr bereiten Gebiet überlebte und sich durch Energie und Glück zu einem dauerhaften Theaterbetrieb entwickelte.

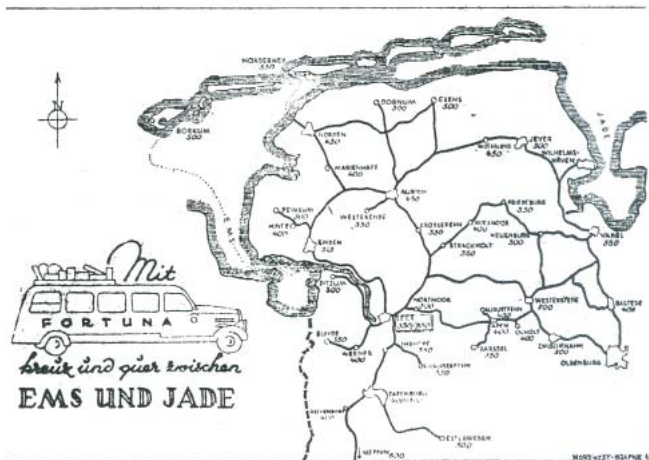
### **Prüfstein Währungsreform oder wie Theater überlebt**

Die Währungsreform bedeutete wie überall für deutsche Theater auch in Ostfriesland einen tiefen Einschnitt. In der ersten Nachkriegszeit, in der noch die fortschreitend im Wert verlierende und ohne Warenangebot bleibende Reichsmark Zahlungsmittel war, hatte das Theater, was den Besuch anbetraf, keine Probleme. Ihre Sorge erwuchs aus dem Fehlen dessen, was lebensnotwendig war. Das Theater war ausverkauft, aber mit Butterbrotten konnte man immer noch einen Platz erlangen. Im übrigen war das mitgebrachte Brikkett oder ein Stück Torf der wichtigste Teil der Bezahlung für die Theaterkarte. Die Nebendinge fielen mehr ins Gewicht als die Eintrittsgelder und -gage. Das wurde bei der Währungsreform schlagartig anders. Nun war Geld etwas wert, und im Grunde war alles wieder käuflich. Freilich rangierte in den privaten Etats Kultur und Vergnügen ganz unten. Alles andere war wichtiger. Überall begann das große Theatersterben, auch im deutschen Nordwesten. Doch die „Ostfriesische Landesbühne“ überlebte.

Natürlich traf die Währungsreform auch sie hart. Eine finanzielle Substanz gab es nicht, Einnahmen waren kaum in Sicht, doch die Unkosten liefen in voller Höhe und neuer Währung weiter. Daß das Theater überhaupt erhalten werden konnte, ist das Verdienst der Ensemblemitglieder. Alle waren bereit, ihre Forderungen zurückzustellen und auf Teilung zu spielen. Das hieß, daß nach Abzug der Unkosten für Saal, Heizung, Licht und Transport wurden die Abend-einnahmen auf die Darsteller nach einem sozialen Schlüssel, der auch den Familienstand berücksichtigte, aufgeteilt. Die Schauspieler blickten zu Beginn der Veranstaltung angstvoll durch den Vorhang, zählten die wenigen Theaterfreunde

durch und berechneten im voraus ihren spärlichen Anteil. Die durchschnittliche Monatseinnahme eines an der Ostfriesischen Landesbühne Beschäftigten betrug auf genossenschaftlicher Basis 1948 im Juli 63,— DM, im August 169,— DM und im September 220,— DM.

Ab 1. Oktober 1948 ging man wieder zur festen Gagenzahlung über. Ensemblegeist, Engagement der Direktion und Treue des Publikums zum Theater hatten der Landesbühne das Leben erhalten und eine neue Arbeitsgrundlage geschaffen. Der Glaube an das Theater hatte sich bewährt. Eigentlich hat es für die Landesbühne weder in bezug auf die Bühnenarbeit noch in bezug auf die Publikumsneigung eine Theaterkrise gegeben. Krisenhaft waren nur die wirtschaftlichen Schwierigkeiten, und sie waren noch lange nicht überwunden. Man muß nur daran denken, daß das Theater bei zunehmenden Anforderungen seine Leistungen viel billiger anbieten mußte. Vor der Währungsreform lagen die Eintrittspreise bei 4,— bis 5,— DM, danach bei nur 1,50 bis 3,50 DM. Aus der Kenntnis der später eintretenden Verhältnisse ist allein noch nachzutragen, daß damit jener Erdbebenbruch erfolgte, der die Theateraufführung im Verhältnis zu anderen Veranstaltungen besonders preisgünstig werden ließ.



### Der Weser-Ems-Raum oder wie ein Spielgebiet aufgebaut wird

Von Anfang an stand fest, daß die Bühne nur existenzfähig war, wenn sie für ein großes Spielgebiet wirken konnte. Nur durch Gastspiele konnte sie auf die nötige Zahl von Aufführungen kommen, die ihr Rentabilität und Daseinsberechtigung sicherten. Es kam darum darauf an, feste Spielorte für das laufende Repertoire zu gewinnen und darüber hinaus auch an weiteren Orten einzelne Gastspiele zusätzlich zu ermöglichen. Die aus den Zwängen einer Bühne, deren Standort keine Großstadt war, hervorgegangene Reisetätigkeit traf sich mit der unter kulturpolitischen Aspekten wünschenswerten Bespielung einer bislang kulturell unterversorgten Region mit Flächenstruktur und bestimmte insgesamt die künftige Entwicklung, wurde zum Kern ihrer kulturellen Aufgabenstellung.



Das Spielgebiet, das von der „Ostfriesischen Landesbühne“ seit die Zusammenarbeit 1947 aufgebaut wurde, ist im großen und ganzen das heutige Spielgebiet der „Landesbühne Niedersachsen Nord“, die, wenn man von den drei Theaterstädten Bremen, Oldenburg und Bremerhaven absieht, den nordniedersächsischen Raum, speziell den Weser-Ems-Raum, versorgt. Es entstand in unablässigen Bemühungen.

Die Initiative einzelner war oft von ausschlaggebender Bedeutung dafür, daß das Theater am Ort Fuß fassen konnte. Mehrere Faktoren kamen zusammen, u. a. der Stolz Theater zu haben, überhaupt für den eigenen Ort etwas aufbauen zu können, was über den Alltag hinausging, und auch das Kulturbedürfnis von Menschen, die früher in Orten mit Theater gelebt hatten. Die jetzt im Lande lebenden Heimatverwiesenen spielten für das regionale Theater eine große Rolle. Ganz wichtig war die Unmöglichkeit, zu Aufführungen in die größeren Nachbarorte zu fahren.

Die „Ostfriesischen Kammerspiele“ brachten in den Zusammenschluß regelmäßige Spielorte im mittleren Ostfriesland, im Emsland und im Oldenburgischen ein, die „neue bühne norderney“ mehr den Norden des Landes. 1948 umfaßte das gemeinsame Spielgebiet in Ostfriesland Leer, Aurich, Bunde, Ditzum, Dornum, Emden, Esens, Großefehn, Hinte, Ihrhove, Marienhaf, Norden, Nortmoor, Pewsum, Rhauderfehn, Strackholt, Weener, Westerstede, Wiesmoor, Wittmund; die Inseln Norderney und Borkum, zeitweise auch Baltrum und Juist; im Emsland Aschendorf, Esterwegen, Meppen, Papenburg, Sögel, Werlte und im Oldenburgischen Augustfehn, Apen, Bad Zwischenahn, Barssel, Friedeburg, Jever, Neuenburg, Ocholt, Rastede, Varel, Westerstede. Im Raum rechts der Weser kamen noch hinzu Rotenburg, Stade und Zeven.

Es war ein umfangreiches und nicht einfach zu bespielendes Gebiet. Um einen Radius von 100 km Luftlinie vom Bühnenstandort aus wollten nicht nur die Wege- und Transportverhältnisse und monatlich 2500 bis 3000 km mit dem Thepiskarren gemeistert sein, sondern auch die Schwierigkeiten der so ganz verschiedenartigen und oft ganz unzureichend ausgestatteten Spielstätten. Und da war auch Rücksicht zu nehmen auf die ganz unterschiedlichen Bevölkerungsstrukturen und Denkweisen.

### **Volkstheater — „Des Teufels General“ bewältigt ein Stück Vergangenheit und rettet eine Bühne**

Eine der interessantesten Beobachtungen der Theatergeschichte ist die, daß sich in Krisenzeiten, wo es auf jeden verkauften Platz ankommt, die schweren Klassiker und die leichten Lustspielautoren am besten bewähren. Daß perfektes Unterhaltungs-Theater Kasse macht, verwundert nicht, aber daß es auch die Klassiker tun und gerade dort, wo sie am meisten abverlangen, stellt dem Publikum ein vorzügliches Zeugnis aus und kann Leitschnur und Ermunterung für alle Kulturarbeit sein. Wenn die Ostfriesische Landesbühne überlebte, verdankt sie das einigen wenigen, richtig gewählten, geschickt plazierten und gut herausgebrachten Inszenierungen von Schwänken und klassischen Stücken.

Neben den unverwüstlichen Schwänken war es die klassischste aller klassischen Tragödien, die „Antigone“ des Sophokles (1948/49), die durch ihren Erfolg das Publikum erhielt und gewann.

Die wichtigste Inszenierung des Krisenjahres war aber Carl Zuckmayers Zeit- und Bewältigungsstück „Des Teufels General“ (Sommer 1948, Regie Helmuth Habrich a. G., Bühnenbild Franz Stolpmann, General Harras Wilhelm Grothe, Baron Pflung Herbert Paris, Dr. Schmidt-Lausitz Benno Silvester, Oderbusch William Bergner, Olivia Geiß Else Betz-Grothe, Diddo Eva Maria Bauer). Sie wurde mit über 60 Aufführungen ein ungewöhnlicher Erfolg. Die Kritik bescheinigte der Regie sichere Führung auf kleiner Bühne und richtigen Einsatz jedes Talents und lobte die prachtvolle Entfaltung der Titelrolle. Wilhelm Grothe muß ein General gewesen sein, der eine starke Wirkung besaß und es mit den Großen in dieser Rolle aufnehmen konnte. Die zahlreichen Nebenrollen repräsentierten Gesichter der Zeit, und der alte Luftwaffenchique war korrekt und schneidig dargestellt, weil alle Uniformen ganz und gar echt waren. Die Ausstattung, die zum Wiedersehen mit dem bewunderten Glanz von Gestern verhalf, tat ebenso ihre Wirkung wie die Erschütterung, die von den lebhaft umstrittenen und unbewältigten Zeitproblemen ausging.

Von Carl Zuckmayer wurden noch zwei andere Werke für die Landesbühne zu besonderen Zugstücken: der „Hauptmann von Köpenick“ (1948/49), Regie Helmuth Habrich a.G., Bühnenbild Franz Stolpmann, Schuster Voigt Wilhelm Grothe.

In der nächsten Spielzeit ließ man von Carl Zuckmayer noch das Artistenstück „Katharina Knie“ (1949/50), Regie Helmuth Habrich, Bühnenbild Hansjörg Martin, Karl Knie Casimir Paris, Katharina Knie Margot Kosmalla folgen. In der Rolle des Artistenvaters feierte Casimir Paris das auch bei Schauspielern seltene und bewundernswerte 50-jährige Bühnenjubiläum. In seiner Darstellung verkörperte sich große Theatertradition, so wie er in seiner Person die lebendige Verbindung vom Hoftheater zum Theater des Wiederaufbaus in einer total gewandelten Zeit darstellte.

**Carl Zuckmayer**

SOMMERSPIELZEIT

1948

**Drama**

**in drei Akten**

# **Des Teufels General**

Inszenierung:

**HELMUTH HABRICH**

a. G.

Bühnenbild:

**FRANZ STOLPMANN**





# OSTFRIESISCHE LANDESBÜHNE

= KAMMERSPIELE =

★  
Direktion  
Wilhelm Grothe  
Herbert Paris

★  
Lizenz: C. 30. 6. E.

Auskünfte  
Gästspielsekretariat  
Aurich - Eilsenhof  
Ruf 480

## Was sich immer bewährt: Klassiker, Probleme und Wagemut

Das Herzstück des Spielplans bildeten die Klassiker. Zum Abschluß der ersten Winterspielzeit nach der Währungsreform und als Beitrag zum Goethejahr wurde der „Götz von Berlichingen“ inszeniert (1948/49), Regie Helmuth Habrich, Bühnenbild Franz Stolpmann, Götz Wilhelm Grothe. Die Aufführung war bei der beengten Bühne ein Wagnis, doch Kritik bestätigt, daß es geglückt sei.

Große und anspruchsvolle Aufgaben stellte sich das Ensemble auch mit Hugo von Hofmannsthals „Jedermann“ (Sommer 1950, Regie Helmuth Habrich, Jedermann Eric Voessen, Gott der Herr und Mammon Casimir Paris, Tod Benno Schreiber, Mutter Else Betz-Grothe, guter Gesell und Teufel Manfred Melz), das als Gastspiel zum 5jährigen Bestehen der Bühne herausgebracht und auf Norderney auch als Freilichtaufführung auf dem Platz vor dem Conversationshaus gespielt wurde.

In darauf folgenden Spielzeiten bildete Shakespeare einen Schwerpunkt im Spielplan. „Ein Sommernachtstraum“ (Sommer 1951, Regie Wilhelm Grothe, Bühnenbild Peter Klutmann a.G., Musikalische Leitung Alfred Hering a.G., Zettel Wilhelm Grothe, Puck Elsbeth Thiel). Die Inszenierung, die mit der ganzen Schauspielmusik von Felix Mendelssohn-Bartholdy einen starken musikalischen Akzent setzte und sonst einen sehr klassischen Zuschnitt hatte, wurde auch als Freilichtfestspiel im Kurgarten von Norderney gespielt.

Außer durch die Klassiker rechtfertigte die Bühne vor allem durch Problemstücke realistischer und naturalistischer Prägung den Anspruch ernster Theaterarbeit. Im Spielplan war Gerhart Hauptmann mit „Rose Bernd“ (1949/50), Jean Paul Sartre und Arthur Miller. Im wesentlichen spielte man das langbewährte internationale Repertoire und die Stücke der zeitgenössischen Autoren, die sich in wenigen Spielzeiten nach dem Kriege alle Bühnen eroberten. Der Wagemut lag in den Anforderungen, die diese Stücke an Ensemble und Publikum stellten.

Wagemut bewies die kleine Bühne aber auch darin, daß fast jede Spielzeit eine Uraufführung brachte. Die erste Uraufführung, der Schwank „Jonny zahlt alles“ von Walter Thierbach und Paul Neuhaus (1948/49, Regie Emil Fuhrmann, Bühnenbild Heinrich Leuning, Jonny Walker Manfred Melz, Reisender Lambert Schmitz Wilhelm Grothe, eine Amibraut Margot Kosmalla) hatte einen bezeichnenden Titel. Die Handlung spielt 1948 in einem kleinen Hotel in der amerikanischen Besatzungszone, wo alle auf den angekündigten Jonny Walker warten. Ein Geschäftsreisender aus Wuppertal gibt sich für die sitzengelassene Amibraut als Jonny aus, macht sich schöne Tage und anderen Spaß und Ärger. Es entstehen die lustigsten Verwicklungen, bis der richtige Jonny kommt und zur Kasse gebeten wird. Die Premiere im Tivoli von Leer war ein großer Erfolg und bereitete dem Ensemble, dem Publikum und der Kritik viel Freude. Noch in der gleichen Spielzeit folgte von Bruno Loets, einem Autor aus Leer, „Der Herr Neffe“ (1948/49, Regie Emil Fuhrmann und in der nächsten Spielzeit von Emil Fuhrmann „Zimmer zu vermieten“ (1949/50), ein Stück in Rückblenden-technik.

### **Theater für alle: Komödien, Leichte Muse und Stücke für Kinder**

Das Lustspielrepertoire reichte von der problemhaltigen Komödie, wie sie etwa Georg B. Shaws „Pygmalion“ (1949/1950, Regie Wilhelm Grothe, Bühnenbild Hansjörg Martin, Higgins Emil Fuhrmann, Eliza Margot Kosmalla, Doolittle Wilhelm Grothe) vertritt, über Heinrich Spoerls „Der Maulkorb“ (1949/50), der besonders großen Erfolg brachte, bis hin zu dem bodenständig heiteren, freilich in der hochdeutschen Fassung gespielten, niederdeutschen Dauerbrenner „Wenn der Hahn kräht“ (1950/51) von dem damals noch lebenden August Hinrichs.

Eine gewichtige Stellung in den Spielplänen nahmen in den Krisenjahren die musikalischen Lustspiele und Operetten ein. Die Landesbühne war, bis die Entwicklung endgültig zum reinen Schauspieltheater ging, fast ein zweiseitiges Theater. Im Hintergrund stand die anhaltende Beliebtheit der leichten Muse beim Publikum und auch die Konkurrenz der gleichfalls in Ostfriesland gastierenden Ensembles aus Wilhelmshaven und Oldenburg und auch die musikalische Tradition der Norderneyer Sommerspielzeiten.

Es wurden sogar ausgewachsene Operetten herausgebracht, für die Hauptrollen holte man sich meist einen zugkräftigen Gast und griff im übrigen auf die Erfahrungen und Ambitionen der eigenen Ensemblemitglieder im Musiktheater zurück. Aufgeführt wurde von Johann Strauß „Die Fledermaus“ (1947/48, Regie Emil Fuhrmann). Sie erreichte nach „Des Teufels General“ mit 54 Vorstellungen die höchste Aufführungszahl und gehörte zu den Produktionen, denen die Bühne ihr Überleben verdankte.

In der gleichen Spielzeit spielte man den immer währenden Kassenschlager „Im weißen Rößl“ von Ralph Benatzki (1947/1948, Regie Heinz Schade a.G., und in der nächsten Spielzeit folgte sogar „Die Czardasfürstin“ von Emmerich Kalman (1948/49, Regie Heinz Schade a.G.). Beide Produktionen wurden im Sommer 1948 auch auf Norderney gespielt, eine rundum geschickte und ökonomische Disposition.

Die Ostfriesische Landesbühne bemühte sich, alle Anforderungen, die an ein Theater gestellt werden, zu befriedigen.



Das schloß ein, daß sie auch dem Publikum von morgen regelmäßig ein Angebot machte. In den Spielplänen waren Stücke für Kinder regelmäßige Positionen, Emil Fuhrmann hatte seit 1945 nach den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm praktikable Märchenspiele geschrieben und meist auch selbst inszeniert.

### **Spielstil — Sparsamkeit ohne Ärmlichkeit und Realistik ohne Verzicht auf Ergriffenheit**

Schon der Spielplan verrät, daß der Aufführungsstil im wesentlichen realistisch und kammerspielartig war. Auch die meist engen Bühnenverhältnisse geboten eine auf die unmittelbare menschliche Begegnung konzentrierte Spielweise. Die Stücke aus dem traditionellen Theaterrepertoire und die Lustspiele legten einen sehr komödiantischen und auf die Rolle typisch festgelegten Stil nahe. Außergewöhnliche regieliche Konzeptionen und Anordnungen im Raum waren nur in einem sehr begrenzten Umfang möglich. Die Aussagekraft mußte im wesentlichen in der Gestaltung der einzelnen Darsteller liegen.

Auch von den praktischen Arbeitsbedingungen her konnte sich kein Regietheater ergeben. Die hohe Zahl der Aufführungen und die dadurch bedingten kurzen Probezeiten duldeten nicht die Ausarbeitung komplizierter Konzeptionen. Die Proben mußten sehr intensiv sein und sich auf das wichtigste konzentrieren. Das erforderte gute Handwerklichkeit und Disziplin von jedem. Die einzelnen Darsteller waren sehr auf sich gestellt, nicht nur in der Vorbereitung ihrer Rolle, sondern auch bei der Aufführung. Die sehr unterschiedlichen Bühnenabmessungen erforderten oft gänzliche Veränderungen in den Gängen und Stellungen. Gerade darum kam es so sehr auf das Zusammenspiel an.

Die Darsteller spielten einsatzfreudig, mit Idealismus und Begeisterung und bedienten sich einer sehr signativen Gestik und Mimik. Zuwendung und Gefühlsausdruck wurden deutlich gezeigt, auch Beeindruckung und Hintergründigkeit wurden eindeutig signalisiert. Man bot reelles und ehrliches Theater. Das entsprach den Stücken und dem Publikum, das lebensechte Darstellung sehen wollte. Es wurde nicht im luftleeren Raum gespielt, sondern für das Publikum, und dies faßte das Bühnengeschehen ungeteilt auf, hielt nichts von Extravaganzen, überfeinerten Gags und kühler Distanziertheit, sondern wollte wirklichkeitsnahe und ergreifende Darstellung. Darüber hinaus wollte es auch in eine andere Welt entrückt werden. Auch das Bedürfnis nach einer Welt, die den Alltag übertrifft, mußte befriedigt sein.

Das stellte die Bühnenbildner vor schwierige Aufgaben. Wenn es auch nicht möglich war, die Bühne üppig auszustatten, so durfte doch auch nichts die Illusion stören. Man wählte möglichst Stücke aus, die wenig Umbauten erfordern, und fand zu einem Dekorationsstil mit Einheitsvorhängen, der sich den Gegebenheiten gut anpaßte und das szenische Geschehen wirkungsvoll sich abheben ließ. Man war sparsam in den Aufbauten, achtete aber auf die Echtheit der Einzelheiten und ließ es an nichts Wesentlichem fehlen. Auf die Kostüme wurde viel Wert gelegt. Es bestand nach den Aschenputteljahren der Kriegszeit ein Wunsch nach guter Kleidung und Freude am Frack. Es wurde wieder auf das Damen- und Herrenmäßige geachtet. Auf der Bühne mußte es Schick zugehen.

## Ostfriesland als Mosaikstein in der deutschen Theaterlandschaft, der Blick aufs Ganze — ein Exkurs

Im Aufführungsstil dominierte zunächst der direkte realistische und naturalistische Stil. Der ästhetische Hoftheaterstil flackerte noch gelegentlich auf, war aber bereits überwunden. Die Neigung zur Verbindung von raumkörperlichem Spiel der Darsteller und grafischer Bühnengestaltung sowie optischer Brillanz und charakterisierender Personendifferenzierung wurde überall spürbar. Auch ein nebeneinander bestehender Hang zur Märchenstilisierung und -pracht einerseits und entrümpelter und archaischer einfacher Bühnenausrüstung andererseits ist vielfach zu bemerken. Darüber hinaus betonten die Aufführungen, und das zeigen auch die noch heute mit Gewinn zu betrachtenden Bilddokumente, das ausdrucksvolle Einzelportrait. Allmählich vollzog sich auch der bereits zwischen den Kriegen eingeleitete, aber nicht in der ganzen Theaterlandschaft ausgebreitete Übergang vom solistisch arrangierten Theater zum Regietheater und parallel dazu die Lockerung der Fachzuordnungen. Als Nebeneffekt ergab sich in dieser Phase der deutschen Theatergeschichte eine steigende Chance für das Provinztheater auch in der Qualität.

Ein tiefer theatergeschichtlicher Einschnitt ergab sich durch die Währungsreform. Von einem Tag zum anderen veränderte sich die wirtschaftliche Basis. Das Unterhaltungstheater alten Typs mit Breitenwirkung war vorüber. Ganze Gebiete der Unterhaltungsfunktionen übertrugen sich auf den Film. Das Theater konnte und mußte sich auf andere, grundsätzlich kulturelle Bedürfnisse umstellen. Diese Umstellung gelang, obwohl ständig von einer Theaterkrise die Rede war, unbemerkt schnell.

Rückzug des alteingefahrenen Theaters und Konsolidierung eines nach immerwährenden Prinzipien konzipierten Theaters bestimmten eine zweite Nachkriegsphase des Theaters. In ihr fand das Theater einen ganz anders beschaffenen Interessenkreis und neue Aufgaben eines Kulturbetriebs, so daß es vom Aufkommen des Fernsehens gegen Ende der 50er Jahre, das im Bereich von Film und Kino den großen Schwund einsetzen ließ, kaum noch berührt wurde. Es hatte das Publikum, das es verlieren konnte, schon 10 Jahre früher an den Film abgegeben und dafür ein neues gewonnen.

### **Auch so kann man Theater spielen: auf offenem Wagen auf beengten Saalbühnen**

Eine Theatergeschichte der Ostfriesischen Landesbühne wäre unvollständig, wenn in ihr nicht ein eigenes Kapitel den Arbeits- und Lebensbedingungen der Schauspieler gewidmet wäre.

Im Vordergrund aller Probleme standen die Spiel- und Probenstätten. Wirklich theatergeeignete Bühnen gab es eigentlich gar nicht. Im wesentlichen war man aufs Improvisieren angewiesen.

In den meisten Abstecherorten mußte man mit Saalbühnen von Gastwirtschaften vorliebnehmen. Die Verhältnisse waren mitunter recht abenteuerlich. Es konnte vorkommen, daß die bunten Girlanden vom Vereinsball in die Kulissen hingen und die Biergläser auf der Rampe standen, auch daß die kleinen Saalbühnen nicht auszuleuchten waren und die Köpfe der Schauspieler verdeckt waren, so daß diese sich wie enthauptete Gespenster dem Publikum präsentierten.



Das Publikum saß auf Gartenstühlen, die Heizung erfolgte „live“ durch Öfen, die mit Torfstücken gefüttert wurden, und die Lichtenanlage folgte auf geheimen, selbst von erfahrenen Bühnenmeistern nicht durchschaubaren Schaltwegen.

Noch unzulänglicher als die Bühnenräumlichkeiten waren die Nebenräume. Wenn eine Kegelbahn als Garderobe zur Verfügung stand, wurde das schon als Raumluxus empfunden. Oft war die Damen- und Herrengarderobe nur durch eine Spanische Wand von einander getrennt. Es kam vor, daß sich die Darsteller, weil die Umkleidegarderoben zu eng waren, in einer Seitenstraße umzogen, oder einen Weg durch das Fenster wählten, um das Haus zu verlassen, weil die Toiletten und Wasseranschlüsse sonst nur durch den Zuschauerraum erreichbar gewesen wären. Wenn die Jahreszeit es irgendwie zuließ, haben die Darsteller in der Garderobe natürlich gefroren.

Ganz und gar abenteuerlich waren die Transportverhältnisse. Die Abstecherfahrten waren allein oft ein voller zusätzlicher Achtstundentag. Die Darsteller fuhren im gleichen Wagen mit den Technikern und mußten nach der Vorstellung warten, bis die Bühne abgebaut war. Oft kamen sie erst in den frühen Stunden des folgenden Tages nach Hause, an dem schon wieder Proben angesetzt waren. Die Beschaffung von Transportraum und Treibstoff war für die Theaterleitung mitunter schwieriger als Stückwahl und Besetzung. Die Kriegserfindung des Holzgasantriebes für die Lastkraftwagen brachte die kulturgeschichtlich bemerkenswerte ostfriesische Variante eines Anheizens des Holzgaskochers mit Torf hervor. Bei den überalteten Fahrzeugen war man auch nie vor unerwarteten Pannen sicher. Trotzdem ging der Vorhang, wenn auch oft unter großen Schwierigkeiten und mit kleinen Verspätungen, immer hoch. Es ist daher kein Wunder, daß heute nach dreißig Jahren die Schauspieler das Stück nicht mehr wissen, das sie gespielt haben, aber noch den Namen des Busfahrers Otto Greiner in Erinnerung haben.

Situationen außerordentlicher Art ergaben sich bei den Überfahrten auf die Inselfestungen. Da war der Thespienkarren ja nicht nur von der Technik, noch mehr von Tide, Seegang und Wind abhängig. Schnell gab es einen Brecher, der die mit Wasserfarbe gemalten Bühnenbilder so in Mitleidenschaft zog, daß sie neu gemalt werden mußten. Es kam sogar vor, daß eine ganze Szenerie über Bord ging. Auch mit den Kapitänen war nicht zu spaßen. Sie gingen mit dem Schiff bei günstiger Tide quer übers Watt. Ohnehin ist eine Seefahrt für Schauspieler, die meist durch und durch Landratten sind, keine sehr gemütliche Einstimmung auf die Rolle.

### **Die „gute“ Seite der Not – Ensemblégans und Publikumskontakt**

Am größten waren die praktischen Schwierigkeiten vor der Währungsreform. Als das Geld wieder Gewicht hatte, war manches normaler. Und der finanzielle Druck blieb auch in den folgenden Jahren. Ein fürchterlicher „abendfüllender“ Kracht, der dadurch ausgelöst wurde, daß Hansjörg Martin für ein Bühnenbild den vorgesehenen Etat um 3,75 DM überzog, ist noch heute erinnerlich, übrigens gerade, weil er nicht mehr verständlich ist und das persönliche Einvernehmen keineswegs zu trüben vermochte. Das zentrale Problem war in den Nachkriegsjahren für die Theaterleute die

Ernährung, und noch heute rechnen es die Ensemblemitglieder ihrer „Direktion“ hoch an, daß sie nicht nur für Gastspielabschlüsse, sondern auch für Essen sorgte.

Beim Publikum war die Freude am Theater und die Achtung für die Kunst mit einem sehr gesunden Sinn für die Probleme der Theaterleute verbunden. Menschen, die gern ins Theater gingen, bezeugten die Dankbarkeit mit einem nahrhaften Produkt des Landes statt mit Blumen oder stellten sich für ihre Schauspieler bei irgend einem Händler an. Es bestand in der schlechtesten Zeit eine besondere Anhänglichkeit, die auf beiden Seiten unvergessen blieb und unterhalb der Bewußtseinsschwelle als persönliche Motivation die spätere kulturelle Entwicklung beeinflusste. Bühne und Publikum hatten in der Aufbauphase gute Kontakte, zu denen die ostfriesische Gastfreundschaft ebenso viel beitrug wie die Bereitschaft der Theaterschaffenden, ihrem Publikum immer mit Leistung zur Verfügung zu stehen. Unterhaltungsprogramme und Bühnenfeste schufen unmittelbare Begegnungen und bekräftigten das Bewußtsein, daß das Theater eben dazu gehört.

Die Arbeitsbelastungen der Schauspieler in den Jahren des Aufbaus vor und nach der Währungsreform waren gewaltig und würden manchen über heutige Arbeitsverhältnisse verwöhnten und stöhnenden Künstler restlos verstummen lassen. Bis zum Ende der Spielzeit 1948 hatte die Bühne 1100 Vorstellungen gegeben und auf Abstechern eine Strecke zurückgelegt, die dem Erdäquator entspricht. Alle 17 Tage fand eine Premiere statt. Und diese Leistung muß gesehen werden auf dem Hintergrund primitiver Nöte und Ungewißheit und den geschilderten Erschwernissen. Es wurde schlicht gearbeitet. Für Diskussionen und Grundsatzakrobatik hatte niemand Zeit. Man müßte meinen, die Schauspieler hätten sich entfremdet und ausgenutzt gefühlt. Das Gegenteil war der Fall.

Alle, die damals mit dabei waren, denken noch heute, ob im verdienten Ruhestand, auf dem Gipfel schöner Erfolgsbefriedigung oder mitten in der Alltagsarbeit, gern an diese Zeit zurück, sprechen von einer „herrlichen Zeit“, nennen sie „die schönsten Jahre“, möchten „nicht einen Tag missen“ und finden nachträglich, daß das Theaterleben damals eigentlich „immer Spaß gemacht“ hat; und die, die damals Anfänger waren, bekennen, daß ihnen diese „gesunde Zeit“ „gut getan hat“.

### **Keine Saison ohne Kurtheater**

Norderney gewann bald nach dem Kriege wieder kulturelles Eigenleben. Es besaß seit Kriegsende ganzjähriges Theater und war Gastspielort der Ostfriesischen Landesbühne, deren eine Gründungszelle auf der Insel gelegen hatte. Mittelpunkt des kulturellen Lebens war das Kurtheater. Immer noch ein bauliches Juwel und eine attraktive Position für Veranstaltungen aller Art und überhaupt für die Wiederbelebung des Badebetriebes. Das wesentliche Problem bestand nur darin, daß 1946 zwar die Insel freigegeben war, am 12. Juni 1946 aber von der Besatzungsmacht 27 Gebäude und Einrichtungen für das „Leave Centre“ der britischen Rheinarmee beschlagnahmt wurden, darunter auch das Kurtheater, doch ohne intensiv genutzt zu sein.

Ab 1948 nahm die Gastspieldirektion Charly Buchholz die Verpflichtungen für das „Leave Centre“ und verfügte damit auch über das Kurtheater. Herangezogen wurden von ihm im wesentlichen Musiker, Tänzer und kleine Künstler.



Von deutscher Seite bemühte man sich mehrere Jahre, besonders 1949, um die Freigabe der beschlagnahmten Einrichtung, die dann auch nach und nach erfolgte und einen merklichen Aufschwung des Bades ermöglichte.

Für das Kurtheater, das der deutschen Bevölkerung seit 1945 keineswegs ständig verschlossen war, bestand aus der Vorkriegszeit ein Pachtvertrag mit dem Kaufmann Deters Iderhoff, in den am 1. Januar 1938 als Mitpächterin seine Schwester Margarethe, die Gattin des Malers Julius Klein von Diepold (geb. 1868), eingetreten war. Da Deters Iderhoff im Kriege vermißt, nie zurückkehrte, wurde der Vertrag statt mit ihm mit seiner Schwester bei Ablauf zunächst bis zum Jahresende 1951 erneuert und überhaupt laufend erneuert und ergänzt. Er bezog sich auf die Veranstaltungen von künstlerischen Theatervorstellungen und erstklassigen Kinovorführungen. Genutzt wurde das Kurtheater vorrangig für Filmvorführungen. Das Theater mußte sich mit dem Kinobetrieb in die Nutzung teilen.

Disponiert wurden die Programme für Norderney von Herbert Paris, der seit dem Krieg mit der Insel verbunden war und auf ihr im Sommer ständig wohnte. Die bis 1955 neben der Direktion der Landesbühne von ihm versehene Leitung des Sommerprogramms und der Konzertdirektion trug ihm den anerkennend scherzhaften Titel „Vergnügungsdirektor“ ein. Sein Wirken beschränkte sich aber keineswegs nur auf das Amüsierliche. Er setzte sich mit Energie und Geschick gerade auch für das ernste Theater ein. Ernste Stücke waren damals sehr erfolgreich, und sowohl Einheimische als auch Gäste erkannten den zeitgemäßen Spielplan an. Für die Landesbühne erwies sich die Personalunion als vorteilhaft.

Auf diese Weise kam es zu den Sommerspielzeiten der Ostfriesischen Landesbühne auf Norderney, die eine alte Tradition, und wie sich erweisen sollte, dauerhaft wiederbelebte und zu einer Besonderheit des Landesbühnenbetriebs wurde. Das Ensemble war von Anfang an auf eine Sommerspielzeit angewiesen, aber das Sommerhalbjahr war mit Theater in den Landgebieten nicht auszufüllen, der Badeort hatte gerade in dieser Zeit ein besonderes Theaterbedürfnis. Die Wahrnehmung dieser Zeit ermöglichte die Ausnutzung der Spielkapazität und entwickelte sich in den 50er Jahren zu einer festen Einrichtung. Von Mitte Juni bis Mitte September wurde auf Norderney Theater gespielt, und das ganze Ensemble wohnte während dieser Zeit auf der Insel. Für die Mitglieder erbrachte das durch die spiel- und probenfreien Tage eine Art zweiten Urlaub und durch das Leben im Erholungsort einen Ausgleich für die Erschwernisse des ständigen Wanderns und Reisens im Winter. In den ersten Jahren ergab sich für die Schauspieler auf der Insel, im Bade- und Beherbergungsbetrieb auch manche willkommene Gelegenheit zu Nebenbetätigungen und -einnahmen, und wenn es als Strandkorbwächter und Nachtportier war.

### **Sommer 1947 und danach — Operettenglanz im Freilichtschimmer**

Auf Norderney spielten zeitweise auch noch andere Theater. Eine außergewöhnliche Attraktion waren in den Jahren nach 1947 die Operettenaufführungen. Im Sommer 1947 gastierte drei Monate lang das Oldenburger „Metropoltheater“ mit seinem Operettenrepertoire, vor allem mit Emmerich Kalmans „Gräfin Mariza“ auf der Insel. Das „Metropoltheater“ hatte sich 1946 in Oldenburg als reines

Operettentheater neben dem dreispartigen traditionsreichen Staatstheater etabliert und spielte mit großem Erfolg, bis der Theaterrückgang nach der Währungsreform seine Auflösung erzwang. Es gab auf Norderney wie in den besten Zeiten vor dem Ersten Weltkrieg drei Vorstellungen im Kurtheater und eine im Freien vor dem Conversationshaus. Die Freilichtaufführungen, zu denen 1200 Zuschauer kamen, waren für die Gäste ein großes Erlebnis. Es fehlte auch an nichts. Die Gräfin fuhr mit Pferd und Wagen, Kutscher und allem drum und dran vor, und als Einlage gastierte die später sehr bekannt gewordene „Cypris“.

Im nächsten Sommer fanden die beiden von Heinz Schade a. G. inszenierten Operettenpremierem Emmerich Kalmans „Die Czardasfürstin“ und Ralph Benatzkis „Im weißen Rößl“ (28. Juni und 27. Juli 1948) auf Norderney statt. Zu Freilichtaufführungen kam es auf der Insel nach 1950 nicht mehr. Doch kann sich Norderney rühmen auch was die Idee zur Wiederbelebung des Freilichttheaters, das zwischen den Kriegen im Nordwestraum, und zwar außer auf Norderney vor allem in der Spielstätte Bockholzberg, konkrete Gestalt gewonnen hatte, wesentlich beigetragen zu haben.

### **Das neue Stadttheater Wilhelmshaven — ein Behörden-Lichthof wird Theaterraum**

Eine neue Phase in der Geschichte des Theaters für Ostfriesland begann, als die Landesbühne eine festere rechtliche Form bekam, den neuen Titel „Landesbühne Niedersachsen Nord“ erhielt und nach Wilhelmshaven übersiedelte. Diese Umstellung bahnte sich lange an. Leer, das von Anfang an Bühnensitz gewesen war, erwies sich dauerhaft nicht als sehr günstiger Standort. Die Spielstätten entsprachen den steigenden Anforderungen nicht, der Bevölkerungshintergrund und das Einzugsgebiet waren nicht sehr umfangreich und für das Reisen in die Gastspielorte lag der Ort auch nicht zentral genug. In jeder Hinsicht bot die Großstadt Wilhelmshaven mit ihrer so zahlreichen Bevölkerung ungleich günstigere Voraussetzungen.

Wilhelmshaven verfügte über eine recht lebhaft Theatertradition und -geschichte. Die Bevölkerung war immer theaterinteressiert und -engagiert gewesen. Seit Gründung der Stadt war am Ort immer Theater gespielt worden und bald nach Kriegsende gab es mannigfache Anstrengungen, das Theater wieder zubeleben. Vor allem hatte die Stadt eine alte, bis ins Jahr 1920 zurückreichende Volksbühnen-tradition. Im Spätsommer 1947 konnte nach der Zwangspause im Dritten Reich durch ihren einstigen, nun aus dem Exil zurückgekehrten Gründer Paul Neue (1896—1969), der später ihr Ehrenvorsitzender war, und dem Kulturdezernenten der Stadt, Hans Beutz, dem späteren Regierungspräsidenten in Aurich, wieder ins Leben gerufen werden. Sie hatte rund 1000 Mitglieder, nahm Gastspiele ab und trat in enge Beziehungen zur „Ostfriesischen Landesbühne“. In den kritischen Spielzeiten 1946 bis 1952 zählte sie 10, 11, 6 und 12 Tausend Besucher. Überdies hatte die Niederdeutsche Bühne Rüstringen ihre Arbeit wieder aufgenommen. Von 1950 bis 1958 führte sie 350 Veranstaltungen mit 200 000 Besuchern durch.

Im Zuge der Wiederholung des Theater- und Kulturlebens war in Wilhelmshaven ein neues Stadttheater entstanden. Von diesem konnte zur Eröffnung vom Oberbürgermeister und Oberstadtdirektor mit Recht gesagt werden, daß es unter dem unsichtbaren Motto „Den Wilhelmshavener Bür-



gern von den Wilhelmshavener Bürgern“ geschaffen worden sei. Dieses Theatergebäude hatte eine lange Geschichte. Bereits im April 1947 war, von Eilert Heine gegründet, aus dem „Theater- und Musikverein“ der „Theaterbauverein“ hervorgegangen, der sich das Ziel gesetzt hatte, zum Bau eines Theaters beizutragen, das Ersatz für die im Krieg zerstörten Theaterstätten bieten sollte. Stadtbaumeister Architekt Dr. Ing. Klaus Rasch hatte die Idee, das Gebäude der Marine-Intendantur an der Ecke Virchow- und Peterstraße zum Theater umzubauen. Er hatte einen entsprechenden Plan angefertigt, um den Lichthof von 13x31 Metern als Theaterraum umzugestalten. Zunächst konnte aber nur das Gebäude gesichert werden. Die vom Verein bereitgestellten Gelder gingen durch die Währungsreform verloren.

Der Bau des Wilhelmshavener Stadttheaters entstand unter abenteuerlichen Schwierigkeiten. Schon bevor das Gebäude der Marine-Intendantur durch die Stadt erworben wurde, begannen die Bauarbeiten, die insgesamt 5 Jahre in Anspruch nahmen und ein Beispiel für den allen Unvollkommenheiten und Hindernissen zum Trotz durchgehaltenen Aufbauwillen bieten. Die Dachträger stammen aus einem abgebrochenen Signalturm der Reichsmarine, die in den Maßen paßten. Sie wurden durch aufgeschlossenes Verhandeln von der Besatzungsbehörde gegen Lieferung von gleichen Mengen Schrotts freigegeben. Fast an jedem Materialteil hängt eine Geschichte. Die Sitze schließlich wurden von der Bevölkerung gestiftet. Stück für Stück wurde sorgfältig in einer Spendenliste verzeichnet, die täglich in Zeitungen veröffentlicht wurde. Eine derartige allgemeine Anteilnahme an der Schaffung einer Spielstätte kann die Theatergeschichte nur in dem Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg verzeichnen.

### **Landesbühne Niedersachsen Nord im Stadttheater Wilhelmshaven — ein Ensemble ohne Theater und ein Theater ohne Ensemble**

Die Ostfr. Landesbühne hatte schon 1950 in Wilhelmshaven Fuß gefaßt u. Gastspiele im „Schützenhof“ gegeben. Herbert Paris hatte Vorschläge für das Theater in Wilhelmshaven gemacht, und diese trafen sich mit den Bemühungen, der Jadestadt wieder ein beständiges Theater zu geben. Gleichzeitig konkretisierten sich die Vorgespräche, die von der Landesbühne, dem Zweckverband, der Volksbühne und den Landesbehörden geführt wurden und das Ziel hatten, dem Theater, das sich als kulturelle Einrichtung für die ganze Region bewährt hatte, auch eine sichere Grundlage zu geben. Das Ergebnis war die 1952 vom Niedersächsischen Kultusminister Richard Voigt vorgenommene Umgründung der Ostfriesischen Landesbühne in die Landesbühne Niedersachsen Nord, die ihren Sitz in Wilhelmshaven erhielt. Sie hatte dann — und damit wurde die seit 1947 von Leer aus geleistete Theaterarbeit modellhaft für das ganze Bundesland — das Gegenstück in der Landesbühne Niedersachsen Süd, die ihren Sitz in Hannover hatte. Zumal die Erfahrungen mit der Zweckverbandkonstruktion wurden für die Landesbühne Süd genutzt. An diesen Gesprächen war auch Hermann Ludwig beteiligt, der die Volksbühne in Hannover leitete und über beste Erfahrungen und Kontakte verfügte und damals zum ersten Mal für die Landesbühne Nord wirkte, die er später drei Jahre lang als Intendant leitete.

Für Wilhelmshaven war die noch heute bestehende Konstruktion gefunden, daß die Landesbühne Niedersachsen Nord als Ensemble ihren Sitz in Wilhelmshaven hat, von dort aus für den ganzen Nordwesten arbeitet, ohne ein eigenes Haus zu haben, und daß das Wilhelmshavener Stadttheater als Haus ohne Ensemble Kulturzentrum für Wilhelmshaven ist und außer den Schauspiel-Aufführungen der Landesbühne Opern und Operetten, musikalische Produktionen des Oldenburgischen Staatstheaters, plattdeutsche Bühnenstücke der „Niederdeutschen Bühne Rüstringen“ und andere Gastspiele bringt. Bei dieser Konstruktion war auch das nach dem Kriege zunächst als eingetragener Verein wieder ins Leben gerufene „Städtische Orchester Wilhelmshaven“ einkalkuliert für eigene Konzerte und Opernaufführungen mit dem oldenburgischen Ensemble, die so auch an Tagen möglich waren, an denen das Oldenburger Orchester nicht zur Verfügung stand, ein Modus der zwar lange Bestand hatte, aber am Ende doch wieder aufgegeben wurde. Als am 20. Oktober 1952 das neue Stadttheater Wilhelmshaven eröffnet wurde, begann eine kontinuierliche Theaterarbeit. Bereits im ersten Monat gab es im neuen Haus 28 Spieltage.

Träger der Landesbühne war der „Zweckverband Landesbühne Niedersachsen Nord“. Auf ihn wurde 1953 auch das Vermögen der Landesbühne von den beiden Gesellschaftern Wilhelm Grothe und Herbert Paris übertragen, was der Bühne einen offiziellen Status gab und die Förderung aus öffentlichen Mitteln erleichterte. Bühne und Verband hatten damit ihre noch heute bestehende Form gefunden, die in der endgültigen Satzung vom 5. Oktober 1970 mit den am 24. Oktober 1973 wirksam gewordenen späteren Änderungen mit folgenden Sätzen umrissen ist: „Dieser Verband hat den Zweck, auf gemeinnütziger Grundlage künstlerisch wertvolle Theatervorstellungen und ähnliche Veranstaltungen darzubieten oder zu vermitteln. Der Zweckverband bedient sich zur Erfüllung seiner Aufgaben der „Landesbühne Niedersachsen Nord GmbH“, deren alleiniger Gesellschafter er ist. „Mitglieder des Verbandes sind die 6 Landkreise Norden, Aurich, Leer, Friesland, Achsendorf und Wittmund und die 12 Städte Aurich, Emden, Esens, Jever, Leer, Norden, Norderney, Papenburg, Vechta, Weener, Wilhelmshaven und Wittmund“. Das Spielgebiet, das sich durch Neugewinnung und Aufgabe des einen oder anderen Ortes geringfügig änderte, war im wesentlichen das von Leer aus aufgebaute. Es umfaßt Ostfriesland, das Emsland, das Oldenburger Land, das Staderland und die Nordheide und verteilt sich auf 5 Regierungs- bzw. Verwaltungsbezirke.

### **Herbert Paris und Wilhelm Grothe verlassen Wilhelmshaven und Hermann Ludwig, ein Mann der Volksbühne, wird Intendant**

Die Leitung der Bühne war auch unter dem neuen Namen die gleiche geblieben wie zuvor. Wilhelm Grothe und Herbert Paris führten die Geschäfte der Bühne für den Zweckverband. Herbert Paris war außerdem Intendant des Stadttheaters Wilhelmshaven und betreute dessen Bespielung durch andere Bühnen und im Sommer auch die kulturellen Veranstaltungen im Niedersächsischen Staatsbad Norderney. In allen Funktionen erwarb er sich Verdienste um das kulturelle Leben im Nordwestraum. Doch 1955 trat eine bedeutungsvolle Wende ein.



1954 bekam Herbert Paris die Direktion der Hamburgischen Staatsoper angeboten. Damit widerlegte sich für ihn die allgemeine Erfahrung, daß es für einen Intendanten besonders schwer ist, von einer Landesbühne an ein großes Haus in zentralen Orten zu gelangen. Am 1. August 1955 trat er sein Amt in der Hansestadt an. Es fiel ihm nicht leicht, sich von der Stätte seines so langfristigen Wirkens in einer Not- und Aufbauzeit zu lösen, und er hat der Landesbühne bis heute seine Anhänglichkeit bewahrt, von ihr durch die Ehrenmitgliedschaft verdienstermaßen geehrt.

Im gleichen Jahr war aus der künstlerischen Leitung der Landesbühne der Mann ausgeschieden, „dessen Leistung, dessen schauspielerische Energie und vitaler Spieltrieb die Entwicklung der Bühne entscheidend beeinflußt haben: Wilhelm Groth“ (Landesbühne Niedersachsen Nord 1945-1955, Wilhelmshaven 1955, S. 31).

Er war das Gegenstück zu Herbert Paris und ergänzte sich mit ihm in den schwersten Tagen der Bühne aufs Beste. In den letzten Jahren und durch die Umsiedlung der Bühne nach Wilhelmshaven hatte aber Grothe, der in erster Linie nur Schauspieler war und sein wollte, an dem Leitungsgeschäft mehr und mehr die Lust verloren. Auch hatte er mit seiner ursprünglichen Neigung zum musikalischen Theater oft andere Ideen in der Entwicklung der Bühne als dann Wirklichkeit werden sollte. Er ging nach Hamburg, wo er Bühnen-, Funk-, Film- und später auch Fernsehrollen übernahm und 1962 verstarb. Er war ein beliebter Darsteller. Die Nachrufe, die auf ihn auch in Ostfriesland erschienen, schrieben von ihm: Er war „ein echter Komödiant mit Theaterblut in seinen Adern. Dieser große Mann, dem ein weiches Herz auch in seinen Rollen gut anstand, dem die Rolle des Komikers besser einging als die des ernstesten Charakterdarstellers, hat kräftig mitgezimmert an dem Bau des Theaterbildes in Ostfriesland nach dem Kriege.“

Die Nachfolge in der Leitung der Landesbühne und des Stadttheaters Wilhelmshaven war in Anbetracht der vielfaltigen Aufgaben für die Bühne, den Zweckverband und die Stadt Wilhelmshaven nicht leicht zu gestalten. Die Wahl fiel auf Hermann Ludwig (geb. 1903), der die Volksbühne in Hannover, die größte Besucherorganisation des Landes, als eine wesentliche Säule des Theaterbetriebs leitete und an dieser Stelle eine umfangreiche Theaterarbeit leistete, die durch die Herausgabe einer Zeitschrift, die Veranstaltungen von Diskussionen, die Zusammenarbeit mit anderen kulturellen Einrichtungen wie Volkshochschule und Jugendarbeit einschloß. Bis 1962 war er auch im Gesamtverband der Volksbühne und von 1955 bis 1975 gehörte er dem Rundfunkrat des Norddeutschen Rundfunks und auch dem Programmbeirat des Deutschen Fernsehens an.

Hermann Ludwig hatte die Landesbühne in den zurückliegenden Jahren sehr unterstützt und kannte die Verhältnisse in Wilhelmshaven gut. Auf Grund seiner Verwurzelung in der Volksbühnenbewegung bejahte er die Arbeit der Landesbühne, die mit dem Theater im wörtlichen Sinne ins Land hinein wirkte. Obzwar er selbst Schauspieler gewesen war, bevor er sich 1927 ganz der Volksbühnenarbeit und der Publizistik verschrieben hatte, war er nicht eigentlich ein Theaterblut. Umso wichtiger wurde er als Sachwalter der Theaterarbeit im allgemeinen und durch seine Kontakte zu Organisationen und Behörden für die Landesbühne, die er

drei Jahre leitete, bevor er 1958 unter vorzeitiger Lösung seines Vertrages Geschäftsführer der Berliner Volksbühne im Theater am Kurfürstendamm wurde. Er verstand das Theater als Instrument der Kulturarbeit im ganzen und sah die vordergründige Publikumsrücksicht und Unterhaltungsqualität als des Theaters diskretierende Fehlwege an und vertrat als Grundsätze: „Das Theater hat unter allen Umständen die Verpflichtung, die Werke unserer Zeit, bei denen Publikumserfolg oder Nichterfolg niemals mit Sicherheit vorauszusagen ist, aufzuführen, wenn sie hinreichend künstlerische Qualität haben.“

Entsprechend ging seine Konzeption dahin, die unter seiner Intendanz inzwischen reichhaltiger als in den vorangegangenen Jahren zur Verfügung stehenden Mittel zur Qualitätssteigerung in Engagement und Ausstattung zu verwenden.

### **Kriminalroman als theatergeschichtliche Quelle**

Spielgebiet und Arbeitsweise der Landesbühne veränderten sich in den frühen 50er Jahren nicht grundsätzlich, wenn sich auch, bedingt durch die allgemeine Konsolidierung der Verhältnisse, die Arbeitsbedingungen verbesserten und die Qualitätsanforderungen natürlich ständig stiegen. Der Ensemblegeist in der Landesbühne, die damals meist aus 9 Damen und 12 Herren, einschließlich Intendant, Spielleiter und Dramaturg als künstlerisches Personal, 3 Verwaltungskräfte und 9 Techniker bestand, wird allgemein als gut bezeichnet. Es war in den schweren Aufbaujahren in Leer gewachsen und bewahrte sich auch, als sich der Umgang an der Bühne nicht mehr in den Formen unmittelbarer Kameradschaftlichkeit vollzog wie in jenen Zeiten, weil er in Anbetracht der anstrengenden Arbeit mit 25 bis 28 Vorstellungen im Monat, und zwar in den 50er Jahren erleichterten, aber doch immer noch sehr belastenden Reisen im Land als Notwendigkeit erwies.

Das Leben an der Landesbühne im Stadttheater Wilhelmshaven während der 50er Jahre hat auch einen literarischen, in heutiger Sicht recht informativen Niederschlag erfahren. Hansjörg Martin, der später als Autor mehrerer Kriminalromane bekannt wurde, hat die Arbeit der Bühne und die Bespielung der ostfriesischen Gastspielorte als Hintergrund für seinen Erstling „Gefährliche Neugier“ 1965 gewählt und auch seine Figuren dem Ensemble, das den Kreis der Verdächtigen bildet, entnommen. Der in Ichform und mit leicht ironischem Ton geschriebene Roman ist Herbert Paris gewidmet und enthält eine Reihe von schlüsselhaften Porträts, die dem in Atmosphäre und Handlungsablauf sonst weniger brillanten Geschehen ein reizvolles Kolorit verleihen.

Hansjörg Martin kam durch den Krieg nach Norderney und mit der Ostfriesischen Landesbühne und ihrer Vorläuferin in Verbindung. Er arbeitete auf der Insel als Grafiker, die Entwürfe zur Titelseite des Badekuriers stammen von ihm, und war in den Jahren 1949/50 als Bühnenbildner in Leer tätig. Später hat er noch auf Norderney Laienspielarbeit geleistet. Von 1951 an siedelte er nach Hamburg über.

Seine Kriminalromane sind sämtlich in Ichform geschrieben und verwenden räumliche Hintergründe, Lebensumstände und schlüsselhaft auch Gegebenheiten und Personen seiner unmittelbaren Umgebung. „Kein Schnaps für Tamara“ 1960 hat Norden, „Einer fehlt beim Kurkonzert“ 1966 Norderney, „Wotan weint und weiß von nichts“ 1976 Hamburg zum Hintergrund.



Zum Theater hat er immer eine Neigung bewahrt. Nach 2 Bänden mit Kurzgeschichten und 15 Kriminalromanen schrieb er die Texte für die von 12 Hamburger Schülern konzipierte Jugendoper „Bruch, ein Ding mit Musik“, die 1974 von der Hamburger Staatsoper in Auftrag gegeben wurde und mit der Musik von Jens Peter Ostendorf am 3. Mai 1977 in der sogenannten „Fabrik“ in Hamburg uraufgeführt wurde.

## **Spielplan 1952—58**

### **— Klassiker, Gesellschaftskritik und eine Uraufführung**

Der Spielplan lag während der 50er Jahre in Wilhelmshaven weitgehend auf der Linie des auf deutschen Bühnen Üblichen und entsprang der Notwendigkeit, das Publikum einerseits durch Abwechslung zu interessieren und andererseits mit dem traditionellen Schauspielrepertoire bekannt zu machen. Zahlenmäßig an der Spitze standen Lustspiele, gefolgt von klassischen Dramen und Zeitstücken, doch waren diese drei Stückgattungen annähernd gleichstark repräsentiert.

Die Klassiker bildeten Schwerpunkte im Spielplan. Welche Ansprüche die Bühne an sich stellte, deutet sich darin an, daß das neue Stadttheater in Wilhelmshaven am 20. Oktober 1952 mit William Shakespeares „Hamlet“ (1952/53 Regie Erich Krempin a. G., Bühnenbild Peter Klutmann, Hamlet Fred Ludwig, Ophelia Lydia Ridder, Königin Margot Kosmalla, Laertes Dieter Reible) eröffnet wurde. Es ist im Hinblick auf das Klassiker-Repertoire hervorzuheben, daß neben den Dramen des jungen Schillers „Die Verschwörung des Fiesco“ 1952/53, „Kabale und Liebe“ 1953/54 ausgesprochen große und schwere Produktionen gewagt wurden, auch William Shakespeare „Ein Wintermärchen“ 1957/58, Calderon „Der Richter von Zalamea“ 1953/54 (Richter Wilhelm Grothe), Goethe „Egmont“ 1957/58, und daß auch die ungleich schwierigeren Dramen von Hebbel „Gyges und sein Ring“ 1955/56, „Herodes und Marianne“ 1958/59 Schwerpunkte im Spielplan bildeten. Der Anschluß klassischer Themen an die Moderne durch die Rückführung der antiken Problematik auf die persönliche und menschliche wurden durch Stücke wie Jean Anouilh „Antigone“ 1957/58 (Regie Rudolf Stromberg, Antigone Barbara Smidt, Ismene Wilma Matthé) gefunden.

Gesellschafts- und Zeitprobleme kamen in einer Reihe, aus heutiger Sicht weniger provokativ erscheinender Stücke, wie Gerhart Hauptmann „Die Ratten“ 1952/53 (Frau John Else Betz-Groth, „Fuhrmann Henschel“ 1955/56, Jean Paul Sartre „Geschlossene Gesellschaft“ 1953/54, John Steinbeck „Von Mäusen und Menschen“ 1953/54 und Arthur Miller „Alle meine Söhne“ 1953/54 und „Hexenjagd“ 1954/55 und einigen Uraufführungen zur Sprache. Charakteristisch für alle diese Inszenierungen ist die Kritik zu „Geschlossene Gesellschaft“, in der es heißt: „Einen Vorwurf darf man der Wilhelmshavener Landesbühne nicht mehr machen: Mangel an Experimentierfreudigkeit und Nichtentsprechen der geistigen Strömungen unserer Zeit“ (Norderneyer Badekurier 18. 7. 53).

Die Zahl der Uraufführungen, die während der ersten Nachkriegsjahre in Leer an der Bühne relativ häufig war, ging später sehr zurück. Doch ist auch für die 50er Jahre der von ihnen und an der Landesbühne bewiesene Mut, auch aus heutiger Sicht, noch sehr anzuerkennen. In der ersten Spielzeit im neuen Stadttheater wurde von dem Wilhelmshavener Studienrat Hans-Joachim Haecker „Nicht im Hause,

nicht auf der Straße“ 1952/53 (Regie Friedrich Kremer a. G., Bühnenbild Theodor Schlömski a. G.) uraufgeführt. Das Stück, das kein großer Erfolg wurde, behandelt Probleme zwischenmenschlicher Beziehungen am Beispiel eines Ehepaars, das in einem Gasthof absteigt; während die Frau eine Klageprozession erlebt, zieht eine andere junge Frau die Blicke des Mannes auf sich und löst bei den Betroffenen Wachträume aus.

Es folgte „Es geht um dein Leben“ 1954/55 und Rolf Honold „Der Stoß nach Szogrebitsche“ 1955/56 (Regie Rolf Honold a. G. Das Stück kam dank seiner Aktionsstärke beim Publikum gut an und wurde auch in Berlin aus Anlaß der Verleihung des Gerhart Hauptmann-Preises an den Autor aufgeführt.

## **Spielplan 1952—58**

### **— Lustspiele, musikalische Produktionen und Freilichtspiele**

An Lustspielen nahm die Landesbühne stets die klassischen Komödien ins Repertoire. Außer den publikumssicheren neueren Lustspielen wurden zu Anfang der 50er Jahre noch in jeder Spielzeit mindestens ein musikalisches Lustspiel herausgebracht. Paul Burkhard „Feuerwerk“ 1952/53, Just Scheu „Die schöne Lügnerin“ 1953/54 und Ralph Benatzky „Meine Schwester und ich“ 1954/55. Schon unter Herbert Paris deutete ein skeptisches Verhältnis zu den musikalischen Produktionen des Ensemble an, weil sie dauerhaft nicht dem Qualitätsanspruch der Bühne zu entsprechen schienen und kooperative Dispositionen störten. In die Konzeption von Hermann Ludwig paßten sie gar nicht. Die letzte in der bisherigen Weise herausgebrachte Produktion das musikalische Lustspiel von Karl Farkas und Robert Katscher „Bei Kerzenlicht“ 1955/56 (Regie Emil Fuhrmann, Musikalische Leitung Walter Erhardt) erschien als Fehleinschätzung der gegebenen Möglichkeiten und bezeichnete das vorläufige Ende musikalischer Produktionen durch das Ensemble.

Aufgegeben wurden auch die Versuche, das Freilichttheater neu zu beleben. Angeregt von den Norderneyer Aufführungen, den wachsenden Bedürfnissen nach sommerlichem Freilichttheater und dem Vorhandensein einer weiträumigen und gut bespielbaren Bühne in Wiesmoor wurde mehrmals versucht, größere Produktionen im Sommer ins Freie zu übertragen, so William Shakespeare „Othello“ 1956/57 (Regie Karlheinz Streibing a. G., Bühnenbild Hanna Gruner, Othello Heinz Weismantel, Desdemona Lucie Bays) und Friedrich Schiller „Wilhelm Tell“ (Geßler Rudolf Stromberg). Aber diese Aufführungen waren ebenso riskant wie schwer zu leisten und wurden darum wieder aufgegeben, woraufhin das Freilichttheater größeren Stils im oldenburgisch ostfriesischen Raum bis heute keine Neubelebung fand.

### **Spielstil, Widerhall und Rückblick auf 10 Jahre Landesbühne**

Der Spielstil jener Zeit erscheint, soweit das heute überhaupt noch exakt definierbar, als Übergangsstil. Abgelöst wurde die naturalistische und emotionale Spielweise, die dem Theater nach dem Zweiten Weltkrieg noch einmal Unmittelbarkeit verschafft hatte. Aber aufgegeben wurde die personenbezogene, intime Spielweise keineswegs. Physiognomische Schärfe und persönliche mimische Ausstrahlung waren keine bestimmenden Elemente mehr, Theatralik und Pathos waren nicht mehr gefragt. Breite und Gutsinnigkeit



waren dominierende Ausdruckerscheinungen. Anerkennung der äußeren Erscheinung und Modefreude bestimmten das Gesamtbild. Auf Differenzierung wurde eher Wert gelegt als auf Kontraste. Die vornehmlich von Hanna Gruner und Werner Baer gestalteten Bühnenräume waren in der Regel sehr klar und formschön gegliederte Räume. Zeitgemäße Eleganz war ein ebenso wichtiges Gestaltungselement wie räumliche Logik.

In der Kritik fehlte eigentlich nie der Hinweis auf die gute Publikumswirkung, und die durch die Aufführungen gemachten Aussagen wurden gründlich gewürdigt und in ernster Weise auf die eigenen Lebensverhältnisse und die Zeitsituation übertragen. In den kleinen Gastspielorten, wo ein lokaler, manchmal recht betulicher, doch reeller Journalismus üblich war, herrschte insgesamt ein freundlicher und familiärer Ton. Insgesamt hatten alle Mitglieder der Landesbühne den Eindruck, daß ihre Arbeit aufmerksam und fördernd von der Presse behandelt wurde. Kritiker von außerhalb waren meist überrascht, weil sie auf Grund der allgemeinen Vorstellungen von der Provinz alles andere als große Erwartungen mitgebracht hatten.

### **Norderneyer Sommerspielzeiten mit Operetten und Freilichtaufführungen**

Norderney wurde in den 50er Jahren, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, ausschließlich von der Landesbühne bespielt. Während der Sommerspielzeit war ihr Ensemble für 3 Monate auf der Insel stationiert. Das Kurtheater war hier zu einer Zeit, da auf dem Festland oft ein Rückgang im Theaterbesuch zu verzeichnen war, immer gut besucht, auch im Winter, wo das Theater im wesentlichen auf die Inselbevölkerung angewiesen war.

Der Spielplan für Norderney entsprach ganz dem der Landesbühne, aber war im Sommer doch etwas mehr auf das kommerzielle, erfolgsträchtige und unterhaltsame Theater abgestimmt. Auch das Freilichtspiel und das musikalische Theater hatten hier mehr Berechtigung und wurden demgemäß reger betrieben. Die Sommersaison von 1953, die besonders typisch und erfolgreich war, kann dafür als Beispiel dienen.

Das Angebot war modern, reichhaltig und farbig. Selbst ein problematisches Stück wie Jean Paul Sartres „Geschlossene Gesellschaft“ (1952/53, Regie u. männliche Hauptrolle Karl-Heinz Fliege) wurde positiv aufgenommen. Die heitere Unterhaltung war vertreten mit Bruno Franks Lustspiel „Sturm im Wasserglas“ 1953/54, Leo Falls Operette „Der fidele Bauer“ 1952/53 und Paul Burkhardts Musical „Feuerwerk“ 1952/53, das besonderen Erfolg hatte und Vorstellungen mit 43 Vorhängen erlebte.

Im Kurgarten wurde unter freiem Himmel Augustin Moretos Komödie „Donna Diana“ (1952/53, Regie Horst Alexander Stelter) aufgeführt, was besonders durch die stimmungsvolle Sommerabendschwüle sehr eindrucksvoll war. Auch für die Kinder gab es wieder Sommertheater mit Aufführungen von Hermann Stelters „Aschenputtel“ 1952/53.

### **Gastspiele, Konzerte und Kino auf Norderney**

Umgeben war das Sommerprogramm der Landesbühne von Gastspielen damals sehr prominenter Künstler und Ensembles. Es gastierte der Tänzer und Pantomime Harald Kreutzberg und das von Kieler Studenten begründete und zu bun-

desdeutschen Renoméé gelange Kabarett „Die Amnestierten“. Der mit dem Werdegang der Landesbühne eng verbundene, ihr aber nicht mehr angehörende Casimir Paris gab einen Wilhelm-Busch-Abend.

In der sommerlichen Vielfalt des Norderneyer Kulturangebots, das in manchem an die besten Jahre vor dem Ersten Weltkrieg erinnerte, hatte auch das Konzertwesen seinen Platz. Das unter der musikalischen Oberleitung von Alfred Hering (Hamburg) stehende, von Kapellmeister Wilhelm Roos geleitete Staatliche Kurorchester bot wie üblich Kurmusik sowie zusätzlich Opern- und Operettenkonzerte.

Auch der Film hatte wie überhaupt in den 50er Jahren eine starke Position im Veranstaltungswesen. Der Vertrag über das Gebäude mit Margarete Klein von Diepold und der hinter ihr stehende Schaubühne Holzminden lief noch bis zum 31. März 1959 und wurde 1958 wieder verlängert.

### **Laientheater auf Norderney – niederdeutsche Aufführungen des Heimatvereins und Gründung einer hochdeutschen Spielgruppe**

Neben den Aufführungen der Landesbühne und den Gastspielen gab es in den 50er Jahren auf Norderney auch wieder eigene Theateraktivitäten. Mit einem „Friesischen Heimatabend“ hatte am 29. August 1946 die Spielschar des Norderneyer Heimatvereins ihre Tätigkeit wieder aufgenommen. Die erste Einstudierung Adolf Wooderichs „Der Bürgermeisterstahl“ brachte sie im Dezember 1945 heraus und konnte sie dreimal vor insgesamt 1500 Zuschauern zeigen. Ihre vor allem für die Inselbevölkerung bestimmten Aufführungen fanden im Winterhalbjahr statt. Unter den aufgeführten Stücken war auch eine Uraufführung: „Verslaaten Harten“ von Frieda Schipper-Smidt mit Musik von Richard Kleinert (Premiere 6. Februar 1952). Die Fischertragödie spielt um 1850, also zu der Zeit, als der Hannoversche Hof auf der Insel weilte.

Zu dieser niederdeutschen Spielgruppe von Laien kam noch eine zweite hochdeutsche. 1951 hatte Hansjörg Martin, der damals noch auf Norderney lebte, eine Amateurtheatergruppe gegründet und das von der jungen Gruppe gern in Angriff genommene Stück „Ali Baba und die 40 Räuber“ von Ulrich Kabitz inszeniert. Er leitete die Gruppe bis 1955. Nach ihm übernahm Heinz Jürgen Krupp die Spielleitung. Die Statistik, die anlässlich des 25jährigen Bestehens der Gruppe herausgegeben wurde, zeigt ihre Aktivität und ist für die Verteilungen und Üblichkeiten solcher Spielscharen sehr aufschlußreich. 1951 bis 1976 brachte die Gruppe 80 Inszenierungen, 53 Lustspiele, 21 ernste Spiele, 3 Märchen, 2 Singspiele und ein Kabarett heraus und erreichte in 95 Aufführungen 20 380 Zuschauer. Sie hatte insgesamt 151 Mitglieder, davon 58 Spieler und 79 Spielerinnen. Sie spielten 675 Rollen. Ihre aktivsten Spieler waren mit 65 Rollen Heinz-Jürgen Krupp, ihm folgte Gudrun Förster mit 36 Rollen, Günther Kaput mit 31 Rollen. 52 Spieler hatten nur je 1 Rolle.

Gespielt wurden von der Gruppe Stücke aus dem bekannten Laienspielrepertoire. 1953 griff man auf Martin Luserke „Blut und Liebe“ zurück. Außerdem wurden Kriminalstücke inszeniert. In späteren Jahren griff man häufiger zu anspruchsvolleren Texten, etwa zu Ephraim Kishons „Der Trauschein“ (1970/71), zu jeweils drei Einaktern von Anton Tschechow (1970/71) und Curt Goetz (1964 und 1976). Zwei-



mal wurde „Vater braucht eine Frau“ einstudiert. Die Spiele waren, soweit sich das noch feststellen läßt, gut arrangiert, die Spielweise nicht frei von Momenten des Ungelenken in Haltung und Geste, was im ganzen der Laienspielerarbeit, so wie sie in jenen Jahren betrieben wurde, entspricht.

Alle kulturellen Veranstaltungen, besonders aber die Theater Vorstellungen fanden in der örtlichen Presse Beachtung und Würdigung. Für die Badezeitung, die für die Insel nur Medium und Gelegenheit zur Mitteilung, nicht Meinungsbildner ist, schrieben seit 1950 erst Kurt Kühnemann und später Günther Barty Theaterkritik. Sie berichteten regelmäßig über die Premieren für und in Norderney, und zwar je nach Anfall meist mit einem gewissen Zeitabstand im Rückblick, aber trotzdem weniger im Sinne eines kritischen Nachberichtes als einer neutralen Vorankündigung für die folgenden Aufführungen. Die wöchentlich ausführlichen, in der Regel sehr positiv ausfallenden Berichte haben das Theater in jeder Phase unterstützt und setzten darin eine ganz alte Tradition der Pressearbeit auf der Insel fort.

### **Rudolf Sang und Rudolf Stromberg — zwei Intendanten in Wilhelmshaven**

Die besondere, aber nicht ganz einfache Organisation der Landesbühne im Stadttheater Wilhelmshaven und die damit verbundene Vielfalt der Aufgaben und Mehrseitigkeit der Kompetenzen gestaltete die Wahl des Intendantenpostens nicht leicht. Bei der Wiederbesetzung des Doppelamtes kam es zu Schwierigkeiten, die für mehrere Jahre zur Auflösung der Personalunion von der Leitung der Landesbühne und des Stadttheaters führten. Intendant des Stadttheaters wurde Rudolf Sang (1900—1972). Er war ein Mann der guten alten naturalistischen Schule, hatte nach Rudolf Otto Sellner 11 Jahre lang als Oberspielleiter in Oldenburg gewirkt, nach dem Kriege die erste Theaterkonzession von der Militärregierung besessen und war dann Schauspieldirektor in Flensburg geworden. Er stand auch zur Wahl als Intendant der Landesbühne, wobei sich aber Mißverständnisse und Schwierigkeiten ergaben. Die Stadt Wilhelmshaven, die sich sehr für ihn eingesetzt hatte und nicht auf ihn verzichten wollte, übertrug ihm daraufhin die Leitung des Stadttheaters, die er mit Würde und Geschick bis zur Erreichung der Altersgrenze 1964 versah. Für Wilhelmshaven erwarb er sich noch besondere Verdienste durch die Betreuung der niederdeutschen Bühne, auch als Regisseur.

Intendant der Landesbühne wurde 1958 Rudolf Stromberg. Er war 1955 aus Mannheim als Schauspieler, Dramaturg und Spielleiter nach Wilhelmshaven engagiert worden und verfügte außerdem über Erfahrungen als Kritiker und Journalist, was in den Folgejahren seinen Konzeptionen und ihrer Vermittlung zugute kam. Als Schauspieler bewährte er sich in der Landesbühne vielseitig verwendbar und ausstrahlungsstark in einem modernen und unpathetischen Darstellungsstil, unter anderem als Tartuffe (Molière „Tartuffe“ 1955/56), Leicester (Schikler „Maria Stuart“ 1956/57), Hofrat Podkoljorsin (Dagol „Die Brautschau“ 1959/60). Von 1964 übernahm er auch die Intendanz des Stadttheaters Wilhelmshaven, womit die unter Herbert Paris geschaffene Personalunion wieder hergestellt war.

Rudolf Stromberg hatte anfänglich eine Reihe von Schwierigkeiten zu überwinden. Das Verhältnis zum Wilhelmshavener Stadttheater mußte sich nach seiner nicht einstimmigen Wahl neu einspielen. In seinem Einsatz für die Landes-

bühne in Verfolgung der Zeittendenzen des Theaters war er sehr energisch und wurde mitunter bei den örtlichen Repräsentanten in dem weiten Spielgebiet nicht verstanden. Es gelang ihm aber doch eine gute Zusammenarbeit mit allen am Geschick der Landesbühne Beteiligten. Er gewann an Autorität und Überzeugungskraft, was durch die lange Zeit seiner Amtsführung bestätigt wurde. Als er 1973 Wilhelmshaven verließ, um die Intendanz der Städtische Bühne Augsburg zu übernehmen, hatte er 18 Jahre lang an der Landesbühne gewirkt, davon 15 Spielzeiten als Intendant.

### **Stabile Verhältnisse — Zuschußvertrag, organisatorische Grundlagen und Unterstützung durch die Volksbühne**

Die Konstruktion der Landesbühne als GmbH, deren alleiniger Gesellschafter der Zweckverband und deren vom Aufsichtsrat des Zweckverbandes bestellte Leiter der Intendant ist, hatte dem Theater im Nordwesten eine dauerhaft tragfähige Organisationsbasis gegeben. Sie bewährte sich auch in den 50er und 60er Jahren. Für die finanzielle Sicherung des Theaters wurde vom 1. Januar 1964 an eine wesentliche Stabilisierung erreicht. Der in rührigen Verhandlungen des Intendanten zwischen dem Zweckverband und dem Lande Niedersachsen zustandegebrachte Vertrag garantiert den Bestand der Bühne dadurch, daß die Kosten durch Zuweisungen rund 70% vom Land und rund 30% vom Zweckverband getragen werden. Diese für die Theaterarbeit im Lande wegweisende Zuschußregelung war bis dahin einmalig in der Bundesrepublik Deutschland.

### **Neue und bessere Spielstätten — die Kette der Theaterbauten**

Als besonderes Problem erwies sich für die Landesbühne schon in der vergangenen Zeit das Fehlen geeigneter Spielstätten im Lande. Die Bühnen- und Arbeitsverhältnisse waren in der Regel unbefriedigend. Bis 1964 gelang es, die bestehenden Nöte im wesentlichen zu beseitigen, und zwar durch eine Kette von Theaterbauten in den Spielorten. Das Programm ging von folgendem Gedanken aus: An den Orten existierten oder entstanden Schulgebäude, die ohnehin Aulen oder Mehrzwecksäle benötigen und die Funktion von kulturellen Zentren haben würden, weil das Bedürfnis danach bestand, und ihre sowieso benötigten Saalbauten brauchten nur so gestaltet zu werden, daß sie auch in vollem Umfang den Ansprüchen eines Theaterbaus genügen konnten. Dazu gehören genügend große Bühnen (11 x 8 x 5 m) mit entsprechend technischer Einrichtung und Beleuchtung, genügend großer Zuschauerraum mit guten Seh- und Hörverhältnissen, also ansteigenden Stuhlreihen, Foyerräumen und vor allem Garderobenräumen für die Schauspieler. Gleiche Abmessungen des Bühnenraumes, das war das entscheidende Anliegen, würden nicht nur den technischen Aufbau erleichtern, sondern jedem Ort die gleiche künstlerische Qualität garantieren, weil die Bühnenbilder des Stammhauses ohne Abstrich verwendet werden konnten.

Die Idee zu diesem Konzept der Theaterbaukette hatte Rudolf Stromberg, der sich auch unermüdlich für seine Verwirklichung einsetzte und zwischen 1959 und 1970 11 neue Gebäude nach diesem Modus eröffnen konnte. Der Aufbau der Kette verlangte einen beträchtlichen Einsatz an Energie in Verhandlungen, Ortsbesichtigungen, Fahrten.

Seit 1959 wurden umgebaut die Theatersäle in Vechta 1960 (450 Plätze), renoviert das historische Kurtheater in Norder-



ney 1962 (440) und neu errichtet Theaterbauten in Meppen 1959 (700), Papenburg 1959 (500), Esens 1967 (380), Quakenbrück 1967 (660), Leer 1967 (750), Wittmund 1968 (310), Weener 1969 (350), Norden 1970 (500), Emden 1968 (750), Jever (500), sowie Delmenhorst. Als vorläufig letzter Bau kam noch 1974 Sögel hinzu.

Rudolf Stromberg war außerdem als Berater für die Theaterarbeit in Soltau und Uelzen tätig. Das Prinzip der Kette fand allgemein Beachtung und diente den Plänen für die Abstecherorte in Schleswig-Holstein als Vorbild. Die Landesbühne Niedersachsen Nord kann sich damit rühmen, dreimal zukunftssträchtige Modelle geliefert zu haben, nämlich durch die Konzeption des Zweckverbandes unter Herbert Paris und durch den Zuschußvertrag und durch die Neubaukette unter Rudolf Stromberg.

### **Arbeitsweise und Ensemblecharakter**

Die Eigenart der Landesbühne zeichnet sich auch in der Entwicklung des Ensembles ab. Das künstlerische Personal bestand in den 60er Jahren aus 30-35 Kräften, darunter 9 Damen und 15 Herren als Darsteller. Das Engagieren war für die Landesbühne nicht immer leicht. Die Gagen waren nicht allzu verlockend. Vor allem aber waren die Arbeitsbedingungen schwierig. Von den Darstellern wurden ca. 100 Vorstellungen am Ort und fast das Doppelte dazu in Gastspielorten mit einer durchschnittlich einstündigen Anfahrtszeit verlangt. Außerdem verschieben sich wegen der Sommerspielzeit in den Monaten August und September die Theaterferien. Auch ist der Theaterstandort von anderen Kulturzentren abgelegen, was für die Schauspieler die Chance, neben dem Stammengagement tätig zu werden, ebenso vermindert, wie die Chance, von Agenten und Intendanten für künftige Engagements gesehen zu werden. Allein durch gute Lebensmöglichkeiten zeichnet sich der Theaterort Wilhelmshaven vor anderen für die Darsteller aus.

Diese in mancher Hinsicht belastende Situation veranlaßte die Theaterleitung immer, das Betriebsklima und den Zusammenhalt im Ensemble zu pflegen, vor allem aber die Darsteller in ihrer Arbeit zu fördern durch den Mut zur Besetzung, zur Betrauung mit Aufgaben, die den Darstellern an anderen Theatern kaum zugefallen wären. Die Förderung der Darsteller in der Arbeit wurde in der Regel belohnt durch besonderen Einsatz, der sich auch in der Leistung niederschlug. Wenn der kritische Zuschauer in mancher Inszenierung feststellen mußte, daß Rollen aus dem Ensemble nicht angemessen besetzt werden konnten, Homogenität und Einsatzkraft mußte er dem Ensemble immer bescheinigen. Die Landesbühne war nie ein Anfängertheater im wörtlichen Sinne, hat aber immer viele Anfänger im Engagement gehabt und ihrer Förderung besondere Aufmerksamkeit zuteil werden lassen.

Nicht zuletzt die unablässigen Bemühungen um das Ensemble haben im Laufe der Jahre die Engagementslage für Wilhelmshaven wesentlich verbessert. Die Engagementsreisen nahmen im Arbeitspensum des Intendanten einen beträchtlichen Raum ein. Wilhelmshaven konnte auf eine gewisse Sprungbrettfunktion hinweisen und wurde zunehmend vom Intendanten großer Häuser besucht, die nach jungen Kräften Ausschau hielten. Für die Landesbühne wurde ein relativ rascher Wechsel nach kurzer Engagementsdauer des

einzelnen Darstellers charakteristisch. Auf der anderen Seite gab es im Ensemble auch ungewöhnlich lange Engagements dadurch, daß Darsteller mit der Bühne, dem Standort und der Region fest verwachsen. Am 2. September 1971 konnte sogar für die Treue einer 25jährigen Bühnenzugehörigkeit Elisabeth Thiel durch die Ehrenmitgliedschaft geehrt werden. Der Erfolg der Ensemblearbeit und die Verbesserung der Ensemblesituation spricht sich auch noch in zwei anderen Momenten aus. Einige Darsteller waren mehrfach engagiert, kehrten, nachdem sie sich noch anderswo erprobt hatten, für neue Aufgaben an die Landesbühne zurück. Und ganz allgemein konnte festgestellt werden, daß ein guter Kontakt zwischen und zu den früheren Ensemblemitgliedern noch nach Jahren besteht.

### **Spielplan 1958 - 1973 — Klassiker an der Spitze**

Der Spielplan der Landesbühne folgte mit vorübergehenden Schwankungen in den 60er Jahren wie bei allen vergleichbaren Bühnen dem Prinzip des gemischten Spielplans, der Klassiker und zeitnahen Problemstücke mit Unterhaltung verbindet. Es war ein Spielplan für alle und wandte sich ebenso bewußt an die junge Generation, die mit über 40% einen außerordentlich hohen Anteil der Besucher stellte, wie auch bewußt an ältere Mitbürger, sah aber keine besonderen Veranstaltungen für bestimmte Altersstufen vor. Die Jugendarbeit wurde allerdings früh eingeleitet, in den Schulen wurde, da die Spielräume mit ihnen verbunden waren, ohnehin gespielt und auch außerhalb der Weihnachtszeit gab es gelegentlich Kinderstücke. Eine Säule, auf der der Spielplan immer ruhte, bildete die Pflege der kulturellen Tradition.

Von Friedrich Schiller wurde aus Anlaß seines 200. Geburtstages 1959/60 „Die Räuber“ (Regie Rudolf Stromberg, Bühnenbild Gerhard Boutin, Kostüme Ilse Barlag, Franz Moor Siegfried Munz, Marl Moor Berndt Schauen) herausgebracht. Rudolf Stromberg hatte den Text auch dramaturgisch eingerichtet und damit den Auftakt geschaffen für seine folgenden Klassikerinszenierungen, die er durch entschiedene Striche den Gegebenheiten von Bühne und Publikum anpaßte. Die Aufführung fand einerseits sehr harte Kritik wegen ihrer Düsternis und Schauspielerleitung, andererseits wurde sie als Ensembleleistung und fanatisches Theater sehr anerkannt.

Schillers „Don Carlos“ wurde von Rudolf Stromberg zweimal 1960/61 und 1969/70 (Bühnenbild Dieter Sangmann, Kostüme Ilse Barlag, Philipp Gerhard Erfurt, Carlos Herwig Lucas, Posa Jonas Vischer) inszeniert.

Schillers „Wallenstein“ wurde 1963/64 (Regie Rudolf Stromberg, Bühnenbild Werner Baer-Boutin, Kostüme Ilse Barlag, Wallenstein Lothar Firman, Octavio Walter Zickler, Max Jon Laxdal) auf zwei Abende verteilt in der ersten und zweiten Hälfte der Spielzeit herausgebracht. Die Bearbeitung sah vor, daß die letzte Szene der „Piccolomini“ als Vorspiel zu „Wallensteins Tod“ wiederholt wurde.

Zu den aus dem Rahmen fallenden Klassikerinszenierungen gehören noch von Heinrich von Kleist „Prinz von Homburg“ 1963/64 (Regie Konrad Scherer, Bühnenbild Karl-Heinz Buller, Kostüme Ilse Barlag, Homburg Martin Truhtmann, Kurfürst Konrad Scheuer, Natalie Ursula Straßburger) und von William Shakespeare „Hamlet“ 1966/67 (Regie Gerald Szyszkowitz, Bühnenbild Karl-Heinz Buller, Kostüme Ilse Barlag, Hamlet Siegfried Kernen).



In dem Bemühen, die Pflege klassischer Tradition mit dem Bedürfnis nach Heiterem zu verbinden, waren die Klassiker mit Lustspielen häufig im Spielplan vertreten.

Eine für das Bemühen um ein zeitnahes Verständnis bezeichnende Aufführung erfuhr Gotthold Ephraim Lessings „Minna von Barnhelm“ 1968/69 (Regie Rudolf Stromberg, Bühnenbild Christoph Wagenknecht, Kostüme Ilse Barlag, Minna Helga Barnicol, Franziska Hanne Kottas, Tellheim Christian Pätzold, Wirt Peter Hackeberger). Die alten Spielorte des heruntergekommenen Wirtshauses in einem zwei-stöckigen Bühnenbild gleichzeitig darbietende Inszenierung war betont realistisch angelegt und auf den Zeithintergrund ausgerichtet.

Außer auf Shakespeares und Molières Lustspiele wurde im Spielplan besondere Aufmerksamkeit auf das italienische Lustspiel verwendet. Von Carlo Goldoni wurde mit großem Erfolg „Das Kaffeehaus“ 1960/61 (Inszenierung und Bühnenbild Werner Baer-Boutin, Kostüme Ilse Barlag), „Mirandolina“ 1966/67 (Inszenierung Gerhard Erfurt, Bühnenbild Edgar Ruth und Karl Heinz Buller, Kostüme Ilse Barlag, Mirandolina Hannelore Lienstadt) und „Diener zweier Herren“ 1968/69 gespielt. Ein Versuch, die Triologie „Die schöne Ferienzeit“ („Das Reisefieber“, „Die Abenteuer auf dem Lande“, „Die Heimkehr“) (Inszenierung Eike Gramms, Bühnenbild und Kostüme Christoph Wagenknecht, Hiacenta Sabine Enders, Leonardo Peter Hackenberger) als Bild gesellschaftlicher Konventionen wieder zu aktualisieren, gelang wegen der Handlungsarmut und Länge der dreiteiligen Aufführung nicht, und das Stück mußte im Abonnement durch die damals wieder sehr häufig gespielte Boulevardkomödie von Georges Feydeaux „Floh im Ohr“ ersetzt werden.

## **Spielplan 1958 - 1973**

### **Problemstücke neuerer Autoren als Schwerpunkte**

Besondere Schwerpunkte der Theaterarbeit wurden durch Aufführungen von neueren Autoren gesetzt, die in den beiden Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg mit Standardstücken im Repertoire zu neuen Klassikern wurden. Das gilt unter anderem für Brecht, Dürrematt, Sternheim und Zuckmayer, Giroudoux und Sartre, O'Casey und Synge.

Von Brecht wurde „Mutter Courage und ihre Kinder“ von Rudolf Stromberg zweimal für die Landesbühne inszeniert 1960/61 (Bühnenbild Werner Baer-Boutin, Kostüme Ilse Barlag, Courage Käte Stave) und 1971/72 (Bühnenbild Dieter Stegmann, Kostüme Ilse Barlag, Courage Milin Fögen). Bei der ersten Inszenierung wurde in der Kritik anerkannt „Stromberg machte sich in vielem von den ausführlichen Regieanweisungen Brechts frei, entschärfte die aufdringliche sozialkritische Tendenz und ließ das menschliche Moment vor dem politischen rangieren, wodurch dem Stück Dimension erschlossen wurde“ (Frankfurter Abendpost 30. 11. 61). Mit der zweiten Inszenierung verabschiedete sich Rudolf Stromberg als Regisseur in Wilhelmshaven.

Aus Anlaß des 10jährigen Bestehens des Stadttheaters Wilhelmshaven am 19. Oktober 1962 wurde von Friedrich Dürrematt „Der Besuch der alten Dame“ herausgebracht (Regie Rudolf Stromberg, Bühnenbild Werner Baer-Boutin, Kostüme Ilse Barlag, Claire Rome Bahn). Es folgten in der gleichen Spielzeit „Die Physiker“ und später „König Jo-

hann“ 1969/70 (Inszenierung Bernd Rüde, Bühnenbild Christoph Wagenknecht, Kostüme Ilse Barlag, König Johann Hans Egenlauf, Königin Eleonore Irmgard Solm, Bastard Jonas Vischer) in einer Inszenierung, die Pop und Theater-äußerlichkeit als adäquate Verfremdungselemente zur Freilegung des sarkastischen Modells der Shakespeare-Adaption verwendete und „Play Strindberg“ 1970/71 (Inszenierung Klaus Bernhard Hupfeld, Kostüme Ilse Barlag, Edgar Wolfgang Jeroschka, Alice Heide Mentz) in einer auffällig jungen und steifen Figurenkonstellation, die das widersinnige Geschehen ganz aus der Alltagswirklichkeit ins Pathologische und Groteske hinüberzog.

Innerhalb der vier Hauptgruppen, des ernstesten Schauspiels, den eigentlichen Klassikern, den Klassikern des Realismus und Naturalismus, den neuen gesellschaftskritischen Klassikern und den kritischen Modernen, wurden seit Anfang der 60er Jahre die Gewichte unter Beibehaltung der Traditionsverpflichtung eines gegenwartsfreien Theaters zeitlich immer mehr in die Gegenwart und thematisch immer mehr zur Gesellschaftskritik verschoben. Eine großräumige Spielplanerweiterung bahnte sich an. In der Ankündigung von 1961/62 heißt es: „Mit dem Spielplan 1961 beginnen wir eine Planung auf längere Sicht, zunächst auf drei Jahre. Dem poetischen Theater, dessen Pflege in unserer vom Materiel- len so sehr beherrschten Zeit vordringliche Aufgabe der Sprechbühne ist, widmet sich die erste Spielzeit dieses Planungsabschnittes. Darauf folgt in der Spielzeit 1962/63 das realistische Theater mit Werken des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, vor allem Gerhart Hauptmanns anlässlich seines 200. Geburtstages, dazu Werken deutscher Klassik. Im Zeichen des 400. Geburtstages von William Shakespeare wird die Spielzeit 1963/64 mit der Einstudierung von drei Werken Shakespeare stehen. Immerwährend soll dabei die Arbeit der zeitgenössischen Autoren beobachtet und deren Werke in die jeweiligen Spielpläne aufgenommen werden.“

In dieser Konzeption wurde historische Kontinuität gewahrt und für eine langfristige Theaterarbeit genutzt. Den zwischen Klassik und Moderne stehenden Autoren kam dabei vermehrte Bedeutung zu. Gesellschaftliche Probleme traten immer mehr in den Vordergrund. Nicht nur auf den Autor selbst bezogen, wurde auch in Wilhelmshaven an die Brecht-Welle angeknüpft. Mitte der 60er Jahre wurde eine Wende zum Wagnis und zum kritischen Theater, die sich schon einige Jahre zuvor angezeigt hatte, im Vollzug deutlicher. Anfang der 60er Jahre gab es einen Neuanstoß im Zuge einer verhältnismäßig schnell verklingenden, aber als Vorbereitung des Kommenden nicht unwichtigen Welle durch mehrere Inszenierungen die dem absurden Theater nahestanden.

Von Eugen Ionesco wurde „Die kahle Sängerin“ verbunden mit „Die Unterrichtsstunde“ 1960/61 (Regie und Bühnenbild Werner Baer-Boutin, Kostüme Ilse Barlag, Professor Hans Schäffer, Schülerin Ursula Dinkgräfe, Dienstmädchen Irmgard Solm) und „Die Mashörner“ 1963/64 (Regie Werner Baer-Boutin, Bühnenbild Karl-Heinz Buller) aufgeführt, von Wolfgang Hildesheimer „Die Verspätung“ (Regie Günter H. Wittmann, Bühnenbild Pavlos Mantondie, Kostüme Ilse Barlag, Professor Eberhard Wechselberg, Wirtin Irmgard Solm). Die Aufführung von Roger Vitrac „Victor oder „Die Kinder an der Macht“ 1971/72 (Regie Klaus Kucera, Bühnenbild Dieter Stegmann, Kostüme Ilse Barlag, Victor Sieg-



fried Kernen, Esther Evamarie Keller) schloß sich formal noch an diese absurde Reihe an, stand aber thematisch schon viel stärker in dem sozialpsychologischen Zusammenhang, ohne diese Zwischenstellung regielich ganz umsetzen zu können.

Eine bemerkenswerte Wende zum zeitkritischen Theater trat zum Ende der 60er Jahre auf. Trotz der beobachteten Kontinuität ergab sich eine schwierige Lage im Hinblick auf das Publikum. Wegen zu starker Schockierung und Konfrontation mit Problemen kam es zu einem Rückgang der Publikumsresonanz, was sich aber auf der Basis der Pflege von Tradition und Unterhaltung im Spielplan bald korrigierte.

### **Spielplan 1958 - 1973 — Uraufführungen**

Ihren Beitrag zum Zeittheater leistete die Landesbühne auch durch Uraufführungen, obwohl hervorzuheben ist, daß der Zuschnitt der Landesbühnenarbeit keineswegs dafür prädestiniert ist, Werke uraufzuführen, und daß sie seltener werden mußten, je mehr sich die Landesbühne mit traditionellen Spielaufgaben konsolidierte.

Als wichtigste Uraufführung des Zeitraumes war das erste Theaterstück des tschechoslowakischen Autors Vlastimil Subrt „Silvester 1944“ 1965/66 (Übersetzung Ruda Proud-popeo, Regie Gerald Szyszkowitz, Bühnenbild Jürgen Noske, Kostüme Ilse Barlag). Das Stück, dessen Anliegen Versöhnung ist, nimmt den Abbau von Vorurteilen zum Problem und behandelt es an einem Mordfall. Die Aufführung ist Ausdruck der sich damals anbahnenden, aber wieder abgebrochenen Auseinandersetzung und des Austauschs mit den nichtsovietischen Ostblockstaaten. Der damals 32jährige Autor der hauptberuflich Ingenieur ist, war zur Aufführung in Wilhelmshaven. Sein Stück, das Rudolf Stromberg im Mai 1965 übersetzte, wurde für Wilhelmshaven nochmal bearbeitet. Das Bühnenbild beschwor mit konzentrierter Einfachheit die noch vom 19. Jahrhundert geprägte Welt einer bürgerlichen Familie in der Zeit wirtschaftlicher Not und menschlicher Zwiespältigkeit, die Hintergrund der Problematik zwischen den Völkern ist. Das Stück konnte sich trotz der thematischen Relevanz nichts durchzusetzen.

Die nächste Uraufführung war ein Stück für Kinder „Das Zirkusabenteuer“ von James Ambrose Brown 1970/71 (Übersetzung Elke Bauer, Regie Gerhard Erfurt, Bühnenbild Dieter Stegmann, Kostüme Ilse Barlag). Das Programmheft war als Malheft gestaltet.

Die bisher letzte Uraufführung der Landesbühne war Malte Bosch (das ist Moritz Boerner) „Die Publikumsbesänftigung. Satirisch Parodistisches Panorama“ 1971/72 (Regie Moritz Boerner, Bühnenbild Birgit Kluge, Kostüme Ilse Barlag, Darsteller Werner Ailts, Linny Clusius, Heidi Speisser, Klaus Zöller und das Publikum). Das Spiel des 26jährigen Autors entstand aus der Arbeit der Landesbühne. Es verdankt seine Entstehung dem Umstand, daß Peter Handke seine damals viel diskutierte „Publikumsbeschimpfung“, als man sie in den Spielplan aufnehmen wollte, gesperrt hatte. Der Ärger darüber und die Lust, die bestehende Theatersituation zu ironisieren und zu entspannen, führte zu dieser Eigenproduktion. Eine Besänftigung glaubte man dem Publikum zu sein, weil die beiden vorangegangenen Spielzeiten u. a. durch Kipphardt „Die Soldaten“ (nach Lenz), Ziem

„Nachrichten aus der Provinz“, Sygne „Der wahre Held Christopher Mahon“, Tschechow „Die drei Schwestern“, Brecht „Antigone“, Genet „Die Zofen“, Dürrenmatt „König Johann“ und „Play Strindberg“, Horvath „Italienische Nacht“, Havel „Die Benachrichtigung“ besonders kritisch und „hart“ gewesen waren. „Die Publikumsbesänftigung“ diskutierte in übersetzter Form das Verhältnis zum Zuschauer. Sie war kein nachahmender Ersatz, sondern ein sympathischer und brauchbarer Versuch mit neuen Perspektiven. Bestand der Einfall der „Publikumsbeschimpfung“ darin, daß das Publikum nichts von all seinen Erwartungen im Theater bekommt, so vermittelte die „Publikumsbesänftigung“ in distanzierter Form durch 2 männliche und 2 weibliche Darsteller die Vielfalt der Möglichkeiten des Theaters, auch die wortlosen, mit durchaus einfallsreichem Text und temperamentvollem Zusammenspiel, ohne sie allerdings auszuschöpfen. Die Darbietung, in der Ankündigung als „Anschlag“ bezeichnet, war und ist diskutierenswert, und nicht nur, weil sie alle Merkmale eines jugendlichen Unternehmens trug.

### **Die Landesbühne im Zeittrend**

Neben den Produktionen, die der Pflege des klassischen Erbes, der Diskussion von Gesellschafts- und Zeitproblemen und der Erprobung neuer Theatermöglichkeiten dienten, standen immer Positionen im Spielplan, mit denen die Bedürfnisse des Publikums nach Unterhaltung, Entspannung und Spannung zu ihrem Recht kamen. Die Wagnisse wechselten mit den sichersten Inszenierungen, den klassischen Komödien, konventionellen Lustspielen und Schwänken und – einmal in jeder Spielzeit – Kriminalstücken.

Die Landesbühne wurde in den 50er Jahren zu einem reinen Schauspieltheater. Musikalische Produktionen gab es in den 60er Jahren bis auf seltene Ausnahmen nicht mehr. Nur für Märchenproduktionen wurde einmal ein von Rudolf Stromberg in Münster entdeckte musikalische Gruppe unter Otmar Desch verpflichtet. Und auch für „Die schöne Helena. Operette für Schauspieler“ von Peter Hacks 1970/71 (Regie Nenhardt Nordmann, Bühnenbild Dieter Stegmann, Kostüme Ilse Barlag, Musikalische Leitung Gerhard Wenzel, Helena Evamarie Keller, Jupiter und Kalches Gerhard Erfurt) war eine musikalische Leitung erforderlich.

Der Spielplan entsprach in den 60er Jahren dem, was man erwarten konnte. Er wurde insgesamt anspruchsvoller, er brachte viel Wesentliches und vieles damals im Raum Liegendes, brachte das, was damals üblich war und war in manchem den umliegenden und vergleichbaren Bühnen sogar voraus. Die Konzeption folgte einem in den Spielplanankündigungen unmißverständlich formulierten Konzept. Intendant Rudolf Stromberg hat seine Grundsätze, zielbewußte Arbeit, Niveausteigerung, Ensemblebildung, Abbau der Vorurteile gegen eine Landesbühne („Provinz-Problem“, Wichtigkeit des Betriebsklimas und Theatergerechtigkeit immer und von Anfang an geäußert (z. B. Programmheft zu Hebbels „Herodes und Marianne“ 1958/59, Heft 8).

Im größeren Zusammenhang gesehen, fügt sich die Landesbühne mit ihrem Spielplan ein in die allgemeine Theaterentwicklung, die in der dritten Phase nach dem Zweiten Weltkrieg sich dem Experimentier-, Raum- und Aktionstheater, dem Collage- und Reportagetheater zuneigte. In man-



chen Orten ergaben sich in dieser Situation Konflikte mit dem Publikum und Rückgang in der Besucherzahl. Sie waren aber nur vorübergehend. Im allgemeinen steigt die Inanspruchnahme der traditionellen Kultureinrichtungen. Gerade in der Provinz ist das Bild der Entwicklung ziemlich beständig, auch hinsichtlich der Breitenarbeit und der Gewinnung neuer und junger Publikumsschichten. Darin spricht sich, und das Vorherrschen konservativer Spielformen bestätigt dies ebenso, eine Bewährung des durch zweieinhalb Jahrhunderte speziell in Deutschland ausgebildeten Theaterwesens. Die von den veränderten gesellschaftlichen Situationen herrührenden Inhalte, Probleme und Darstellungsweisen wurden in sukzessivem fortschreitende Theaterwirklichkeit auf der Basis und in Abwandlung der klassischen Bühnengepflogenheiten.

### **Spielstil und ein Jubiläum**

#### **„20 Jahre neues Stadttheater und 25 Jahre Landesbühne“**

Der Spielstil der 60er Jahre ist heute nur noch rekonstruierbar. Die Bühnenbildner fanden interessante Lösungen, die immer auf dem Hintergrund der Spielbedingungen, die transportable und praktikable und nicht kostenintensive Raumgestaltungen verlangten, zu sehen sind. In der Mitte der 60er Jahre spielten zweistöckige Szenerien eine besondere Rolle. Entwürfe zu Werken der Moderne lieferte besonders Werner Baer-Boutin, der auch selbst inszenierte. Die Kostüme entwarf bis auf wenige Ausnahmen Ilse Barlag. Sie waren bei den traditionellen Klassikern eher nüchtern, neutral und weniger phantasievoll als bei den anderen Spielplanproduktionen. Der Spielstil war, das bestätigen die überlieferten Szenenfotos, personenbezogen und naturalistisch ausgerichtet, wobei die spielerisch stärkeren und originellen Momente nach Ausweis der Bildquellen mehr auf die neueren Texte als auf die klassischen entfielen.

Den Stil spiegeln auch die Programmhefte. Sie brachten kurze Beiträge über die Stücke und ihren Zeithintergrund, die in ihnen niedergeschlagenen Sitten, menschlichen Beziehungen und sozialen Verhältnisse und waren belehrend, ohne zu langweilen und zu schulmeistern. Sie waren abwechslungsreich aufgemacht. Besonders informativ und durch Daten, Fakten und grundsätzliche Aufsätze gehaltvoll gerieten die Hefte in den Jahren ab 1964, als sie von Erhard Reinicke und Yvonne Sturzenegger betreut wurden. Jahreszahlen und Jubiläen kommen trotz ihrer magischen Anschaulichkeit an sich keine historische Bedeutung zu. Trotzdem rundet ein Jubiläum gleichsam als Nachspiel den behandelten Abschnitt der 60er Jahre ab. Die letzte Spielzeit unter Intendant Rudolf Stromberg war eine Jubiläumsspielzeit. Ende Oktober wurden in Anwesenheit des einstigen Gründers Herbert Paris damals Direktor der Hamburgischen Staatsoper und das älteste Ensemblemitglied, Irmgard Solm und Elsbeth Thiel zugleich das 25jährige Bestehen der Bühne und das 20jährige Bestehen des neuen Stadttheaters in Wilhelmshaven an der Ecke Peterstraße/Virchowstraße gefeiert. Den Festvortrag hielt der Präsident des Deutschen Bühnenvereins Oberbürgermeister Heinz Winfried Sabais (Darmstadt). Zurückblickend konnte das Theater zu diesem Zeitpunkt auf 256 engagierte Künstler, 323 gespielte Stücke, 724 822 gefahrene Kilometer und

2 839 089 Besucher und steigende Zahlen in jeder Hinsicht, wobei sich die Schaffung neuer Gastspielhäuser immer durch positive Zahlen bemerkbar machte. Auch in dieser Hinsicht erfüllte sich die Zielsetzung einer Landesbühne.

## **DIE LANDESBÜHNE NIEDERSACHSEN NORD HEUTE**

### **Die Landesbühne heute — Intendant Mario Krüger**

In den drei Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das Theater zu einer festen und gefestigten Einrichtung. Die Intendanten, die nach Wesen und Stil grundverschieden von einander waren, trugen jeder auf seine Weise dazu bei und brachten die Landesbühne ein Stück voran. Gegenwärtig leitet Intendant Mario Krüger die Geschicke der Bühne. Er wurde im Januar 1973, damals Chef dramaturg der Bühne der Landeshauptstadt Kiel, gewählt und trat am 1. August 1973 sein Amt an, bewußt die Arbeit seiner Vorgänger fortführend und neue Akzente setzend. Unter seiner Intendanz erweiterte sich das Spielgebiet erneut. Langeoog und Sögel kamen 1974 als neue Spielorte hinzu.

Die Landesbühne ist ihrem Bekenntnis, ein „Theater auf Achse“, zu sein, treu geblieben. Sie befriedigt damit den Wunsch der Besucher nach Theateraufführungen am Ort, die ihre Rechtfertigung darin finden, daß sie eine andere Wertigkeit als ein Theaterausflug haben und daß sie die regionalen Mittelpunkte zu solchem machen und so zur Entwicklung des für die Gemeinde wesentlichen Eigenbewußtseins beitragen.

Das Publikum, dessen Stamm die an den einzelnen Orten geführten Abonnementsreihen stellt, umfaßt alle Berufsgruppen und alle Altersklassen. Der Anteil jugendlicher Besucher ist hoch. Der außenstehende Beobachter der Theaterbesucher verspürt während der Theaterabende oft ein familiäres Element. Die Aufführung ist ein Ereignis im Ablauf des persönlichen Lebens und ein Anlaß der Bewegung. Zu merken ist dies daran, daß in den Pausen und nach der Vorstellung rege und zwanglos diskutiert wird. Publikumskreise, die andernorts getrennt bleiben, sind hier vereinigt, und die Besucherschichten, die im ganzen norddeutschen Raum am niederdeutschen Bühnenspiel regen, am konventionellen Theater aber weniger Anteil nehmen, sind hier als Theaterpublikum erschließbar. Im Zusammenhang mit der lebendigen Funktion, die das Theater für sein Publikum hat, gewinnen die steigenden Besucherzahlen ein besonderes Gewicht.

### **Arbeitsbedingung eines mobilen Theaters —**

#### **Ein neues Werkstattgebäude in Wilhelmshaven**

Für den praktischen Betrieb und das Ensemble ergeben sich aus der Besonderheit des Spielgebiets und die Rücksicht auf die Sommersaison Arbeitsformen, die sich wesentlich von anderen stehenden Bühnen unterscheiden, aber sich gut eingespielt haben. Die Landesbühne ist mit ihrer im Juli beginnenden und im Mai endenden Spielzeit der seltene Fall eines Theaters, das beinahe 11 Monate hindurch spielt. Die Ensemblemitglieder haben 6 Wochen Ferien. Die übliche Vorprobenzeit von einem Monat liegt in der Spielzeit.

Von anderen Bühnen abweichende Verhältnisse finden die Darsteller auch sonst in Wilhelmshaven vor, nicht nur wegen der Fahrten zu den Spielorten und die damit verbundenen erhöhten Belastungen. Hinzukommt, daß die Bühne zu den kleinen gehört und der einzelne Darsteller folglich



vielseitig eingesetzt wird. Natürlich liegt darin auch Ansporn und Chance. In Wilhelmshaven hat ein Schauspieler die Möglichkeit, sich zu erproben. Er wird eher vorausspielen als, schon gereift, verspätet mit großen Rollen nachziehen. Insgesamt hat das Ensemble einen relativ jungen Altersdurchschnitt. Daraus erwächst für die künstlerische Leitung manches Problem, nicht zuletzt an Betrachtung der Gagen- und Etatsituation. Die Ensemblestrukturierung erfordert besondere Findigkeit und Behutsamkeit, und die Verantwortung beim Engagement und beim Einsatz der Schauspieler ist groß.

Die Meisterung dieser Aufgaben erfordert einerseits eine besonders flexible, andererseits eine besonders stetige Theaterarbeit von Qualität und gesellschaftlicher Relevanz. Die Lösung der in diesem Spannungsfeld liegenden Anforderungen ist das Modell eines „mobilen Theaters“. Man darf den Begriff „mobil“ hier durchaus doppel-, ja mehrdeutig verstehen. Es ist als glücklicher Umstand zu werten, daß die Idee des „mobilen Theaters“ beim Publikum, bei den Trägern der Bühne und beim Land Niedersachsen Anerkennung und Unterstützung findet.

Eine wesentliche Verbesserung der Arbeitsbedingungen brachte der Anbau eines neuen Werkstattgebäudes an das Stadttheater Wilhelmshaven. Mit der Einweihung des Seitentraktes, der unter einem Dach Malersaal, Montagehalle, Tischlerei, Möbellager, Dekorationsmagazin, Lagerhalle, Requisitenräume, Elektrolager, Büros und Nebenräume vereint, fand am 10. September 1976 ein Jahrzehnte währender Zustand der Arbeiterschwernis sein langersehntes Ende. Die bisherigen Werkstätte lagen mehrere Kilometer weit vom Theater entfernt und waren nur mangelhaft beheizbar.

### **Spielplan heute —**

#### **Schwerpunkte Klassische Klassiker, Moderne Klassiker, Probleme der Gesellschaft**

Der Spielplan ist darauf angelegt, gleichermaßen dem bereits Interessierten wie dem neu zu Interessierenden ein Angebot zu machen, und ist der gleiche für die kleinen Absteherorte wie für den großstädtischen Standort Wilhelmshaven, nur gibt es Orte mit 8 und Orte mit 10 Premieren pro Saison. Die Gleichrangigkeit zwischen großen und kleinen Orten ist wichtig, weil das mobile Theater nicht kleiner, sparsamer oder gar schlechter spielen darf als das Theater im Zentrum.

Einen ersten Spielplanschwerpunkt bilden nach wie vor die Klassiker, und zwar mit ernstesten wie mit heiteren Werken. Dahinter steht nicht eine mehr bemühte als realistische Vorstellung von Bildungsarbeit, sondern ein wirklich im Publikum bestehender Wunsch. In den letzten Spielzeiten wurde der Anspruch des Klassikerrepertoires verwirklicht durch Lessings „Nathan der Weise“ (1973/74 Regie Mario Krüger), Schillers „Die Räuber“ (1974/75 Regie Mario Krüger) und Sophokles „König Ödipus“ (1975/76 Regie Klaus Wagner). Alle drei Aufführungen machten die außerordentlichen Anforderungen deutlich, die derartige Werke an ein Theater wie das Wilhelmshavener stellen. Die Realisation ließen Wünsche offen, bewiesen aber auch Eigenart und wurden dadurch zu einem Funktionsteil im Vermittlungsprozeß zum Publikum. Der „Nathan“ fand durch den viele Jahre Wilhelmshaven verbundenen Darsteller Gerhard Erfurt eine reife, wohlthuend menschliche Verkörperung, die

durch das Fehlen jeder übernatürlichen Abgeklärtheit einen zeitnahen selbstverständlichen Zugang zum Stück eröffnet. Bei den „Räubern“ stand die spröde gedankliche Grundsubstanz im Mittelpunkt. Der „Ödipus“ lieferte, und mehr kann man von einem Klassiker wirklich nicht erwarten, durch starke Einzelmomente zumal der Hauptdarsteller, Franziskus Abgottspon und Claudia Caspar, aber auch bei besonderen Leistungen in Einzelszenen Anstöße, sich mit der Problematik von Schicksal und Macht, Schuld und Verdrängung auseinanderzusetzen.

Bei der klassischen Komödie, die ebenfalls in keiner Spielzeit fehlt, sind natürlich nicht immer für alle Rollen Besetzungen mit intensiver und origineller Ausstrahlung vorhanden. Die Eigenkraft des Stücks, etwa bei Shakespeares Lustspielen, trägt oft mehr die Aufführung als die gefundene Darstellungsweise.

Neue Erfahrungen vermittelten durch die spezielle darstellerische Auseinandersetzung darum mehr die jüngeren Klassiker, die man auch gern als klassische Moderne bezeichnet. Eine starke Wirkung, bedrückend und befreiend, hinterließ Lorcas „Bernada Albas Haus“ (1973/74 Regie Michael Röder). Es bezeugt die Leistungsmöglichkeiten des Ensembles in einem reinen Frauenstück mit sehr schweren Rollen wie es gleichzeitig auch von Reginald Rose und Horst Budjun „Die zwölf Geschworenen“ als reines Männerstück taten. Brechts „Leben des Galilei“ (1974/75 Regie Michael Röder) wurde mit seinem Straßentheaterkonzept und seiner maßvollen und natürlichen Darstellung der Hauptrolle durch Kurt Schmengler zu einem ernsthaften Diskussionsbeitrag. Ausgesprochene Überraschung bot Wolfgang Borcharts „Draußen vor der Tür“ (1975/76 Regie Klaus Wagner a. G.) mit Lothar Didjurgis in der Hauptrolle, weil es trotz der Fixierung in die früheste Nachkriegszeit, das heutige Publikum, und allzumal ein jüngerer, als Problemstück fesselte und dadurch erfolgreich war.

Als feste Position erscheint in jeder Spielzeit auch ein Stück von einem zeitgenössischen Autor, das soziale und menschliche Probleme in moderner Beleuchtung aufwirft. Rainer Werner Fassbinders „Bremer Freiheit“ (1974/75 Regie Volkmar Henke) erfuhr durch eine dreidimensionale Anordnung des Geschehens und einen kargen und herben Spielstil eine originelle Verwirklichung; für die sehr konzentriert gespielte Hauptrolle der Giftmischerin Gesche Gotfried erhielt Claudia Caspar auf dem Norddeutschen Theatertreffen einen Preis. Die Aufführung von Karl Otto Mühls „Rheinpromenade“ (1975/76 Regie Volkmar Henke) konnte vor allem durch die spannungsreiche Verkörperung der in ihrer Gegensätzlichkeit verwandten Hauptrollen. Klaus Hofer als Ruheständler und Ingeborg Losch als zurückgebliebene Küchenhilfe, die erschütternde allgemeine Problematik des Alters und der menschlichen Isolierung bewußt machen. Durch das unvermittelte Nebeneinander von Spaß und bitterem Ernst, von Spielvergnügen und gesellschaftlicher Beobachtung bewegte sich die Aufführung von Ephraim Kishons „Der Trauschein“ (1975/76 Regie Jan Aust) an der Grenze von Lustspiel und Familienproblemstück; die Wahl des Stückes, die unaufdringliche Kontrastierung der Figuren und die zurückhaltende Flüssigkeit bezeichnen genau die Möglichkeiten, die von der Wilhelmshavener Bühne wahrgenommen werden können.



## Das Prinzip des gemischten Spielplans

Regelmäßig enthält der Spielplan auch Familienstücke, Lustspiele, Boulevardkomödien, Kriminalstücke. Nach dem Unterhaltungsgenre besteht schon wegen der Sommerspielzeit in den Badeorten ein gerechtfertigter Bedarf.

Wieder neu eingeführt wurde unter der Intendanz von Mario Krüger als feste Position für jede Spielzeit ein von Schauspielern realisiertes Musical. Den Anfang machte von Cole Porters „Kiss me Kate“ (1974/75 Regie Rudolf Geske a. G., Musik Otmar Desch mit seiner Group) und trat durch lebendige Frische den Beweis an, daß das Ensemble in diesem Genre eine runde Leistung und guten Publikumserfolg erzielen kann.

Der Spielplan der Landesbühne folgt den Grundsätzen des gemischten Spielplans und bringt bewußt für jeden etwas. Die Problematik eines solchen Spielplans liegt darin, daß es nicht leicht ist, in ihm Akzente zu setzen und immer die richtige Besetzung zu finden. Die bewährten und gängigen Stücke sind meist nicht einfach zu spielen und erfordern besondere Anstrengungen, wenn interessante, aus dem Rahmen fallende Aufführungen zustandekommen sollen. Bezeichnenderweise gelingen die spröden, problematischen und aussageträchtigen Stücke besser als die des traditionellen Repertoires. Auch während der letzten drei Spielzeiten erwies das Ensemble der Landesbühne seine Leistungsfähigkeit vor allem an Aufführungen, die ein Wagnis waren. Mit Bedacht nimmt sich die Landesbühne der älteren Mitbürger an. Sie hat immer ein Stück im Spielplan, das sich, eventuell in leicht gekürzter Fassung für Nachmittagsaufführungen eignet. Auch wurden die variablen bunten Programme für die gleiche Gelegenheit entwickelt. Zugleich wird darauf geachtet, daß die Altenprogramme nicht durch Isolierung ihre Funktion verlieren. Entscheidend ist, daß es ein Angebot gibt, das kurz ist und Unterhaltendes mit Besinnlichem vereint.

## „Theaterpädagogisches Modell“ und Informationsarbeit

Intensiv gepflegt wurde in den letzten drei Spielzeiten auch das Kinder- und Jugendtheater. Pro Jahr werden rund 100 Kindertheatervorstellungen gespielt. Zunächst wurde versucht, mit dem Theater für die Altersstufe von 6 bis 10 Jahren einen Schwerpunkt zu setzen. In der letzten Zeit verlagerte sich die Arbeit unter Einschluß aller Altersgruppen zu einem in enger Zusammenarbeit mit den Schulen aufgebauten „Theaterpädagogischen Modell“. Das Modell erfährt als „Modellversuch zur Förderung der kulturellen Infrastruktur Ostfrieslands“ die finanzielle Unterstützung des Landes Niedersachsen, das daran sehr interessiert ist. Die Abwicklung erfolgt durch die Landesbühne Niedersachsen Nord.

In dies „Theaterpädagogische Modell“ werden auch die Laienspielbühnen bis hin zu den Volkstanzgruppen einbezogen. Ostfriesland hat auf diesem Gebiet weit mehr zu bieten, als man allgemein annimmt. Die Landesbühne will das Lientheater wie auch das Schauspiel anregen, dadurch daß es berät und Mut macht und Vorhandenes aktiv zusammenfaßt. Entscheidend für den Erfolg der Amateurtheaterarbeit ist grundsätzlich die Auswahl der wichtigen

Stücke, die mit ein wenig Einsatz tatsächlich zu finden sind. Die Landesbühne wird die Spielgruppen unterstützen durch Zur-Verfügung-Stellung von Material. Um die für den Theaterbetrieb erhaltenen Subventionen nutzbar zu machen, hat sie einen Fundus von 200 Kostümen aller Spiel-epochen aufgebaut, die für Laienaufführungen zur Verfügung stehen. Des weiteren ist vorgesehen, daß eine Reihe von Grunddekorationen geliefert wird, die dann von Spielgemeinschaften über die Ostfriesische Landschaft ausgeliehen werden kann. In gleicher Weise soll ein Beleuchtungsdepot zusammengestellt werden.

Wie die Lientheater werden auch die Niederdeutschen Bühnen gefördert. In Wilhelmshaven wird die Niederdeutsche Bühne, zu der eine enge Gemeinschaft besteht, von Mitgliedern der Landesbühne regielich betreut. Der Einsatz für die Niederdeutsche Bühne wurde während der Intendanz von Mario Krüger intensiviert. Aus der Zusammenarbeit ergaben sich Erfahrungen, die heute verallgemeinert und verwertet werden können. Die Niederdeutschen Bühnen sind in das „Theaterpädagogische Modell“ einbezogen. Zusammen mit der Ostfriesischen Landschaft werden nun alle Niederdeutschen Spielgemeinschaften des Gebiets erfaßt, auch die, die nicht zum Niederdeutschen Bühnenbund, aber zu einem Heimatverband gehören. Neben der Ermutigung und Unterstützung der kleineren Bühnen erfährt die Nachwuchspflege besondere Aufmerksamkeit.

Die Theaterarbeit im engeren Sinne, die auf die Aufführungen konzentriert ist, wird abgerundet von einer Reihe begleitender Veranstaltungen. Die Landesbühne führt Gespräche und Diskussionen im Zusammenhang mit dem Spielplan und begleitende Kurse durch, vor allem darum, dem Publikum die Arbeit des Schauspielers zu erschließen. Von dem Dramaturgen wird eine Dias-Serie über die Theaterarbeit der Bühne hergestellt und Vortragsnachmittagen zur Verfügung gestellt.

Die Vermittlung von Informationen wirbt zugleich für das Theater. Die Werbung, die ein Theater treibt, ist erfahrungsgemäß raschem Wandel unterworfen. Die Landesbühne bringt wie üblich vor der Spielzeit ein Informationsheft, das Einladung, Vorschau und Rückblick ist, und während der Spielzeit Informationsblätter mit Spielterminen, Nachrichten und Hinweisen auf die Stücke. Als wesentlichen Bestandteil der Theaterarbeit darf grundsätzlich die Gestaltung der Programmhefte gelten. Die der Landesbühne enthalten außer der Besetzungsliste und der Ankündigung der nächsten Aufführungen mit knappen Erläuterungen Beiträge zum Verständnis des Stückes und allgemeine Betrachtungen zu den aufgeworfenen Problemen. Sie bewegen sich im Rahmen des Üblichen. Positiv hervorzuheben ist aber in ihnen die Verständlichkeit und Stücknähe, die Knappheit und die Lesbarkeit der Beiträge und der hohe Anteil an eigenen und unmittelbar auf die Inszenierung bezogenen Texten. Sie bestätigen als Visitenkarte des Theaters den Gesamteindruck, den das Wirken der Landesbühne für Ostfriesland hinterläßt: stets angemessene Theaterarbeit im Rahmen des Möglichen und im Bewußtsein des Nötigen.

### **Theater und Filmkunst für Norderney 1959 bis 1976**

Das kulturelle Leben spielte sich in den Jahren der allgemeinen Konsolidierung und des wirtschaftlichen Auf-



schwungs auf ein festes Regelmäß ein. Hintergrund und Lebensfundament bildet der Badebetrieb, der sich günstig entwickelte und in der Hauptsaison gut 30 000 Menschen auf der Insel zusammenführte. Das Zentrum der kulturellen Veranstaltungen war und blieb das Kurtheater, insbesondere wie nach und nach alle großen Saalbauten verschwanden, die Zahl der großen Veranstaltungen zurückgingen und die Vergnügungsbetriebe auf der Insel im Zuge der Zeit immer mehr privaten Charakter erhielten.

Kern des kulturellen Angebots blieb die Sommerspielzeit der Landesbühne Niedersachsen Nord Wilhelmshaven. Dazu



gab es auch ein reichhaltiges Gastspielangebot. Das Hamburger Ohnsorg-Theater erzielte mit seiner Badetournee immer ausverkaufte Häuser und ebenso die Unterhaltungsabende mit Kräften, die aus den beliebten Fernsehshows bekannt waren. Außerdem war das Kurtheater wie immer Aufführungsort für Inszenierungen des Niederdeutschen Theaters des Heimatvereins, des Schülerspiels und des Laienspieltheaters, das im Rahmen des Volksbildungswerks betrieben wurde und jetzt ein Teil der Bildungsarbeit der Kreisvolkshochschule Norden ist.

Als Nachfolger der langjährigen Kurtheaterpächterin Margarethe Klein von Diepold übernahm am 15. Juli 1961 Karl Born, Oldenburg (geb. 1910) das Kurtheater als Pächter. Flugkapitän Born war erstmalig 1936/37, als er bei der Luftdienst GmbH auf Norderney tätig war, als reger Besucher mit dem Kurtheater in Berührung gekommen, von

1939 bis 1941 hatte er als Kapitän der Seenotstaffel Norderney zeitweise nicht nur mit Lebensmitteln sondern auch mit Filmen aus der Luft versorgt, 1945 hatte er in Oldenburg den „Ziegelhof“ aufgebaut, dort 1948 eine Freilichtbühne eingerichtet, die vom Oldenburgischen Staatstheater und vom Oldenburger „Metropoltheater“ bespielt, aber in der Mitte der 50er Jahre wegen der Geräuschbelästigung durch den Verkehr der Umgehungsstraße geschlossen werden mußte.

Bereits im Jahre 1948 bekam er ein erstes Angebot für Norderney, als sein Betrieb als Filmkunsttheater bekannt geworden war. Er betrieb auf Norderney ein „Filmstudio im Kurtheater“, wurde bereits nach einem Jahr Mitglied der „Gilde deutscher Filmkunsttheater“. Sein 1961 auf Norderney gegründetes „Filmstudio“ erreichte bis 1971 fast 500 000 Besucher und erlebte in den späten 60er Jahren, als in der Filmwirtschaft die große Talfahrt begann, keine Abwärtsbewegung. Er führte 1969 auf Norderney „Europäische Filmkunstwochen“ durch und leitete einen internationalen Austausch ein, der ganz im Rahmen seiner Einsetzung für die Filmkunst lag, für die er mehrfach ausgezeichnet wurde.

Das kulturelle Leben auf Norderney trat in diesem Jahr in seine dritte Phase nach dem Zweiten Weltkrieg, die sich nach der ersten Nachkriegs- und Aufbauphase und der zweiten Phase des Wagemuts in Bezug auf das bisherige Vorausschreiten als Rückgangsphase bezeichnen muß. Eine folgenreiche Veränderung ergab sich durch die Einrichtung des Senders in Aurich, der die in anderen deutschen Landesteilen längst gegebene Vollversorgung mit Fernsehprogrammen herbeiführte. Nach 1970 wirkte es sich auch aus, daß ein besonders ruhiger örtlicher Vertreter der Landesbühne, der sich 20 Jahre lang nicht nur um den Verkauf bemühte, sondern alle Abonnenten persönlich betreute und ansprach, aus Gesundheitsgründen seine Arbeit niedergelegt hatte. Das betraf zumeist die Wintermonate.

Aber auch in der Sommersaison zeigte das Kulturleben in Norderney in den 70er Jahren Erscheinungen der Abbröckelung, das nicht an, nach wie vor, ausgewogenen Angeboten, sondern am Publikum liegt. Eine wesentliche Ursache dafür sind die veränderten Urlaubsgewohnheiten, die es auf allen Gebieten mit sich bringen, daß auch im musikalischen Bereich nur noch Unterhaltungsproduktionen erfolversprechende Angebote sind. Auf dem Theater traten die problematischen und provokativen Stücke deutlich hinter der leichten Kost zurück. Das Publikum der Hauptsaison zeigte sich weniger aufgeschlossen für das Theater, allerdings besuchte das Publikum der Nachsaison – und darin bestätigt sich eine alte Norderneyer Erfahrung – mehr kulturelle Veranstaltungen. Für eine permanente Theaterarbeit fehlt auch, daß auf Norderney noch keine Jugendtheaterarbeit in Angriff genommen worden ist.

### **Das Kurtheater wird der Zeit angepaßt – Umbauten 1960/62 und 1976/77**

Das Kurtheater beweist als Gebäude nach über einem halben Jahrhundert nach der Erbauung seine Attraktivität, nur entsprach es in seiner Ausstattung immer weniger den Anforderungen. Vor allem fehlten entsprechend große Publikumsgarderoben. Nachdem schon in den Nachkriegsjahren



kleine Änderungen und Verbesserungen getroffen worden waren, schritt man 1960 zu einer gründlichen Renovierung, erneuerte den Zuschauerraum, modernisierte die Bühnentechnik, schuf eine Wandelhalle, verbesserte die Garderoben und Toiletten. Der Umbau kostete 334 164,37 DM, 1962 wurden weitere Verbesserungen vorgenommen, vor allem eine Erneuerung des Gestühls. Die Kosten betragen 142 055,35 DM. Eröffnet wurde das umgebaute Haus zum Saisonbeginn am 13. Juli 1961 mit dem Lustspiel „Eine schöne Bescherung“ von Albert Husson.

Die damals geschaffenen Anbauten, die 1970 wieder abgetragen wurden, waren von Anfang an umstritten. Sie bestanden in einem Vestibul und einer seitlichen Garderobenhalle und waren zwar recht praktisch, aber entsprachen nicht dem Stil des alten reizvollen Kurtheaters. Sie verstellten total die anmutige Fassade mit ihren Pilaster und ihren Dreiecksgiebeln bekrönten Türen und auch die achtstufige Freitreppe. Auch der für den Gesamtcharakter und die Sicht auf das Theater wichtige, einst von hohen Bäumen überschattete Vorplatz verlor sehr.

Mit den Umbauten von 1961 waren keineswegs alle Wünsche befriedigt. Die Bühnentechnik verlangte Vervollkommnung. Die Ensembles brauchen günstigere Arbeitsbedingungen. Vor allem fehlte der Insel ein vielseitiges im Sinne gegenwartsnaher Konzeptionen nutzbares Kulturzentrum für die Gäste und die Bewohner. Nach Vorbeschlüssen im August fiel im September 1975 im Rat der Stadt Norderney der Beschluß der Generalsanierung. Am 11. November 1976 geschah der erste Spatenstich zum Umbau des Kurtheaters und seine Einbeziehung in den Neubaukomplex, der den Arbeitstitel „Haus der Insel“ trug. Der wegen der Zurverfügungstellung der Mittel nach längerer Vorbereitung sehr eilig in Angriff genommene Bau des Gemeinschaftszentrums war in seiner Lage durch das Kurtheater bestimmt. Das Hotel „Deutsches Haus“, von dem einst der Bau des Kurtheaters ausgegangen und auch der Standort festgelegt worden war, hatte man zuvor abgebrochen. Dem Planungsausschuß, der unter starkem Zeitdruck arbeiten mußte, gehört an Architekt Baumann, Stadtbaumeister Saathoff, Oberamtmann Säckel, Kurdirektor Sibbersen. Das Gesamtprojekt belief sich auf 12 Millionen.

Für das Kurtheater brachte der Umbau von 1976/77 eine völlige Erneuerung des Bühnenhauses, die Schaffung eines neuen Orchestergrabens, die Überholung der gesamten Bühnentechnik und Heizungsanlage, die gründliche Renovierung des Zuschauerraumes (einschließlich einer neuen Vergoldung durch die Firma Fritz Temp, Neustadt a. Rbge, den Vorbau eines achteckigen Foyers anstelle der alten Garderobe- und Foyeranbauten. Die Wiederherstellung des Kurtheaters im Gesamtprojekt „Haus der Insel“ hat einen Anteil von 1,61 Millionen DM. Sie entspricht einer denkmalpflegerischen Maßnahme, die danach zu beurteilen ist, daß in die Planung des neuen Komplexes auch für den Abriß des Kurtheaters, des „alten Kastens“ argumentiert wurde, aber die Entscheidung klar zur Erhaltung des traditionsreichen Baus mit seinen besonderen Nutzungsmöglichkeiten fiel. Das Ergebnis ist eine Erhaltung und Pflege des Theaterbaus an sich, auch seiner alten Fassade und ihrer Substanz, jedoch unter Verzicht auf die optische Wirkung seines Außenbildes im Ortsbildzusammenhang.





