

Andreas Wicke:

**Zwischen „Krähwinkel“
und „wenigstens Berlin“ –
Musik und Theater in Kassel**

In: Kassel in der Moderne. Studien und Forschungen zur
Stadtgeschichte, herausgegeben von Jens Flemming und
Dietfrid Krause-Vilmar, Marburg: Schüren Verlag GmbH, 2013,
S. 723-738

Zwischen „Krähwinkel“ und „wenigstens Berlin“ – Musik und Theater in Kassel

Andreas Wicke

Ottoneum und Staatstheater stehen in Kassel direkt nebeneinander und flankieren damit rund 400 Jahre lokale Theatergeschichte. Das Staatstheater ist seit 1959 ein Drei-Sparten-Betrieb mit heute rund 500 Mitarbeitern sowie knapp 1000 Sitzplätzen im Opern- und über 500 Plätzen im Schauspielhaus. Das Orchester blickt auf eine über 500-jährige Geschichte zurück – 1502 wird die Kasseler Hofkapelle das erste Mal urkundlich erwähnt – und zählt damit zu den ältesten Ensembles in Europa.¹ Dass das Theater – seit 2004 unter der Intendanz von Thomas Bockelmann – nach wie vor eine zentrale Stellung im kulturellen Leben der Stadt einnimmt, beweisen die steigenden Besucherzahlen – 2012 wird der zehntausendste Abonnent begrüßt –, aber auch ein Spielplan, der vom Unterhaltungsstück bis zur zeitgenössischen Klassikerinszenierung, vom Musical bis zur operngeschichtlichen Trouvaille, vom Kinder- und Jugendtheater über Auftragswerke und Konzerte bis zum Tanztheater ein breites Angebot liefert und damit eine Theatertradition fortsetzt, die spätestens unter Landgraf Moritz beginnt.

Das Ottoneum, heute Kassels Naturkundemuseum, wird unter seiner Regentschaft Anfang des 17. Jahrhunderts als erstes feststehendes Theatergebäude in Deutschland errichtet. Dort treten englische Wandertruppen wie die damals äußerst prominenten Schauspieler um Robert Browne auf, die Moritz an seinen Hof verpflichtet. Neben den beim Publikum beliebten derb-komischen Possen dürften auch Bearbeitungen von Stücken Shakespeares oder Marlowes gespielt worden sein.² Stärker noch als dem Schauspiel gilt Moritz' Engagement der Tonkunst, er komponiert selbst, fördert die Musik am Hof und lädt Komponisten wie John Dowland nach Kassel ein. Außerdem holt er 1599 den 14-jährigen Heinrich Schütz an seinen Hof und lässt ihn hier am Mauritianum – auch musikalisch – ausbilden.³ Im späten 18. Jahrhundert ist es Landgraf Friedrich II., der die Kasseler Kultur belebt,

¹ Vgl. den Band 500 Jahre Orchesterkultur in Kassel 1502-2002, Kassel 2001. Hier findet sich (S. 198-206) auch eine Übersicht über die jeweiligen Orchesterbesetzungen.

² Vgl. Hans Hartleb: Deutschlands erster Theaterbau. Eine Geschichte des Theaterlebens und der englischen Komödianten unter Landgraf Moritz dem Gelehrten von Hessen-Kassel, Berlin und Leipzig 1936.

³ Vgl. etwa Hartmut Broszinski: Schütz als Schüler in Kassel, in: Stadtparkasse Kassel (Hg.), Heinrich Schütz. „Der hervorragendste Musiker seiner Zeit“, Kassel 1985, S. 35-62.

sowohl im Bereich des Schauspiels als auch in der Oper. Und schließlich soll unter der Herrschaft König Jérômes, des Bruders von Napoleon, sogar Ludwig van Beethoven als Hofkapellmeister auf Schloss Wilhelmshöhe engagiert werden, es genügt jedoch eine Gehaltserhöhung, um Beethoven an Wien zu binden. Mit der Berufung Louis Spohrs beginnt Anfang des 19. Jahrhunderts dann eine Glanzperiode der Musik- und Theatergeschichte, die Kassel eine europaweite Wirkung beschert.⁴

Das Alte Hoftheater in der Oberen Königsstraße

Wenn vom Opernhaus bzw. dem Kurfürstlichen Hoftheater zu Zeiten Louis Spohrs die Rede ist, so ist damit das ehemalige Palais des Prinzen Maximilian in der Oberen Königsstraße, dort, wo heute Galeria Kaufhof steht, gemeint, das bereits unter Landgraf Friedrich II. 1766-69 zum Theater umgebaut wurde. Der Kasseler Musiker, Jurist und langjährige Intendant des Hoftheaters David August von Apell, der 1806 auch das erste Kasseler Musiklexikon verfasst, die *Gallerie der vorzüglichsten Tonkünstler und merkwürdigsten Musik-Dilettanten in Cassel*, beschreibt das Gebäude als „sehr geräumig“ mit „vier Range Logen über einander“. Dass es sich um ein höfisches Theater handelt, wird architektonisch deutlich:

„Die fürstliche Loge ist in der Mitte, hat doppelte Höhe und einen Vorsprung. Oben ist sie mit dem fürstlichen Wappen und einem Fürstenmantel gezieret, den einige schwebende Genien tragen. [...] Der Vorhang hat eine allegorische Malerey, den Tempel der Musen vorstellend, in dessen Vordergrund Erato, Melpomene, Thalia und Terpsichore Hessens Schutzgöttin entgegen eilen.“⁵

Louis Spohr hat bereits einen Namen als Komponist, Dirigent, Geigenvirtuose und -lehrer, als er 1822 die Stelle als Hofkapellmeister in Kassel annimmt, ab 1847 führt er den Titel Generalmusikdirektor. Während Spohrs Bekanntheit heute eher musikgeschichtlicher Natur ist und sich seine Werke selten in Konzertprogrammen, noch seltener auf den Spielplänen der Opernhäuser finden, kann seine Bedeutung für das 19. Jahrhundert kaum überschätzt werden. Die mehr als 200 Werke – Opern, Solokonzerte, Sinfonien, Oratorien, aber auch kammermusikalische Formen wie Streichquartette, Lieder sowie Stücke für Violine und Harfe, die er mit seiner Frau Dorette aufführt – erfreuen sich großer Beliebtheit und Bewunderung, sodass Robert

⁴ Zur Kasseler Musik- und Theatergeschichte insgesamt vgl. Christiane Engelbrecht u. a.: Theater in Kassel. Aus der Geschichte des Staatstheaters Kassel von den Anfängen bis zur Gegenwart, Kassel 1959 sowie Andreas Wicke (Hg.): Kasseler Musikgeschichte, Gundersberg-Gleichen 2004.

⁵ Anonym [i. e. David August von Apell]: Cassel und die umliegende Gegend. Eine Skizze für Reisende, 3. Aufl. Cassel 1801, S. 77 f.

Schumann in einer Besprechung anerkennend schreibt: „Gewiß, Spohr könnte alles ohne seinen Namen herausgeben, man würde ihn auf den Augenblick erkennen. Von keinem Künstler der Gegenwart ist das in demselben Maße zu behaupten.“⁶ Diesen Kompositionsstil, der aus Sicht der Zeitgenossen Spohrs als eminent modern, als fortschrittlich und kühn angesehen wird, beschreibt der Musikwissenschaftler Peter Rummenhüller:

„Wollte man eine Charakterisierung von Spohrs Musik wagen, so ist eine Neigung zur Chromatik auffällig, die eigentlich erst dreißig Jahre später so recht in Mode kam. Die Handhabung klassizistischer Formen geht Spohr ebenso gut von der Hand wie später Mendelssohn. Er ist ein Komponist, den wir der Romantik zurechnen können, und es ist kein Widerspruch dazu, wenn wir ihn ein wenig biedermeierlich nennen.“⁷

Spohrs Selbstverständnis als Geiger zeigt sich beispielsweise in der Beurteilung des Zeitgenossen Nicolò Paganini, des sogenannten Teufelsgeigers, der im Mai 1830 zwei Konzerte im Kurfürstlichen Hoftheater in Kassel gibt. Eine Virtuosität, die nicht auf musikalischen Absichten, sondern auf Effekten beruht, lehnt der Kasseler Musiker kategorisch ab; in den *Lebenserinnerungen* heißt es:

„Paganini habe ich in seinen beiden zu Kassel gegebenen Konzerten mit dem höchsten Interesse gehört. Seine linke Hand, die immer reine Intonation und seine G-Saite sind bewunderungswürdig. In seinen Kompositionen und seinem Vortrag ist aber eine so sonderbare Mischung von höchst Genialem und Kindischem und Geschmacklosem, weshalb man sich abwechselnd angezogen und abgestoßen fühlt. Der Totaleindruck, besonders nach öfterem Hören, ist bei mir nicht befriedigend gewesen, und ich habe keine Sehnsucht, ihn wieder zu hören.“⁸

Als Lehrer beschränkt sich Louis Spohr nicht auf die künstlerische Unterweisung im Geigenspiel, sondern bildet im Sinne des Philanthropismus den ganzen Menschen aus. Neben der theoretischen und instrumentalen Anleitung stehen also sowohl das praktische Spiel bei Konzerten als auch Lehrwanderungen und Fremdsprachenunterricht; 1832 erscheint Spohrs Violinschule. Zu den mehr als 200 Schülern der sogenannten ‚Kasseler Schule‘ zählt auch der spätere Thomaskantor Moritz Hauptmann.⁹

⁶ Martin Kreisig (Hg.): Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, 5. Aufl. Leipzig 1914, Bd. 2, S. 92.

⁷ Peter Rummenhüller: Romantik in der Musik, München 1989, S. 144.

⁸ Folker Göthel (Hg.): Louis Spohr: Lebenserinnerungen, Tutzing 1968, Bd. 2, S. 148.

⁹ Zu Spohrs musikpädagogischem Wirken vgl. etwa Hartmut Becker: Die „Kasseler Schule“, in: Stadtparkasse Kassel (Hg.), Louis Spohr. Avantgardist des Musiklebens seiner Zeit, Kassel 1979, S. 59-63. Vgl. außerdem Ronald Dürre: Louis Spohr und die „Kasseler Schule“. Das pädagogische Wirken des Komponisten, Geigenvirtuosen und Dirigenten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Magdeburg 2004.

Einen ersten großen Erfolg als Komponist und Dirigent erringt Spohr 1823 mit der Uraufführung seiner Oper *Jessonda*, in einem Brief vom 2.8.1823 schreibt er:

„Der Effekt war groß ... Es ist hier Sitte, daß an Geburtstagen nur der Hof mit Applausissement empfangen und dann die Oper ohne laute Äußerungen des Beifalls angehört wird. Das sollte diesmal auch so sein, aber schon vor Ende des ersten Aktes brach ein stürmischer Beifall los, und nun war die Etikette für den Rest des Abends vergessen. Die Aufführung war vorzüglich, die Solisten ausgezeichnet, Chöre und Orchester, Szenerie, Tänze, Scheingefechte, Umzüge, Gewitter, Dekorationen, Kostüme, alles vortrefflich: so mußte sie wohl eine große Wirkung hervorbringen.“¹⁰

Jessonda wird in Kassel Spohrs beliebteste Oper bleiben, es gibt über hundert Aufführungen und Gastspiele, der Komponist wird mit dem Stück 1857 in den Ruhestand verabschiedet, 1909 wird es als letzte Oper im alten Hoftheater gegeben, auch zu den Spohr-Jubiläen 1959 und 2009 steht *Jessonda* im Kasseler Opernhaus auf dem Programm. Auf welches Niveau Spohr die Kasseler Bühne gehoben hat, zeigt sich etwa an der Begeisterung Richard Wagners, dessen *Fliegender Holländer* nach der mittelmäßigen Premiere 1843 in Dresden wenige Monate später in Kassel unter Spohrs Leitung zu einem großen Erfolg wird. In einem Brief an seine erste Frau Minna schreibt Wagner, es sei ein „großes Glück“, dass die Oper „zu ihrer zweiten Aufführung auf einem andren Theater in *solche* Hände gekommen ist! Ich war auf das Innigste gerührt: Alles scheint sich in Cassel vereint zu haben, um gerade diese Oper vortrefflicher als irgendwo zu geben.“¹¹

Trotz aller Begeisterung, die aus Spohrs Bericht über die *Jessonda*-Premiere 1823 spricht, zeigt sich dennoch, dass die künstlerische Freiheit durch den Feudalherrscher deutliche Einschränkungen erfährt. Die Regel, den Hof applaudierend zu empfangen und die Oper stumm zu genießen, ist ein Beispiel für jene absolutistische Hierarchie, die auch in Texten des späteren Wiener Burgtheaterdirektors Franz Dingelstedt deutlich wird. Er ist als junger Mann für kurze Zeit Lehrer am Kasseler Friedrichsgymnasium, wird dann nach Fulda strafversetzt und schreibt dort 1841 seine *Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters*, ein zentrales Werk des deutschen Vormärz. Neben verschiedenen Stationen besingt er in zwei Gedichten auch ein „Statiönchen“, eben Kassel, das für ihn der Inbegriff von Restauration und Kleinstaaterei ist. „Dutzend-Fürsten, Taschen-Höflein, / Glücklich, wer euch niemals

¹⁰ Göthel (wie Anm. 8), S. 132. Vgl. auch Wolfram Boder: Die Kasseler Opern Louis Spohrs. Musikdramaturgie im sozialen Kontext, Kassel 2007.

¹¹ Gertrud Strobel und Werner Wolf (Hg.): Richard Wagner: Sämtliche Briefe, Leipzig 1970, Bd. 2, S. 269.

kennt!“¹² heißt es gleich in den ersten beiden Zeilen des ersten Liedes; im zweiten Text geht es dann um das Theater:

„Jüngstens ist im Hoftheater
 Unsrem lieben Landesvater
 Folgendes Malheur passiert,
 Wie die Chronik referiert.“

Erzählt wird die Geschichte eines fremden Theaterbesuchers, den ein „blaugestreiftes Hemde“, ein „tricolores Tuch“ und ein „Bart“ nach „verpönter Hambachs-Art“ verdächtig machen. Kein Wort fällt über die Aufführung oder das Stück, stattdessen gehen die Spekulationen über den vermeintlichen Vaterlandsverräter vom Kammerherrn bis zum Fürsten. Das Ergebnis ist ernüchternd, zeigt aber, wenngleich satirisch überspitzt, die Machtverhältnisse im kurfürstlichen Theater:

„Nach minutenlangem Harren,
 Ängstlichem Hinunterstarren,
 Kommt mit klug verschwiegenem Blick
 Der Lakai zum HErrn zurück.

„Durchlaucht! dieser Fremdling‘, spricht er,
 „Nennt sich Johann Jacob Richter,
 Macht in Senf für eignes Haus‘ – –
 – ‚Stille!‘ – Und der Spuk war aus!“¹³

Bereits in den *Bildern aus Hessen-Kassel* hat Dingelstedt 1836 das Mittelmaß von Theater, Spielplan und Ensemble gebrandmarkt, und seine Polemik klingt ähnlich wie E. T. A. Hoffmanns Spitzen gegen das Kunstphilistertum:

„Das Theater soll hier nichts seyn oder werden, als ein Institut, wo zu gewissen Zeiten und für gewisses Geld gesungen und musiziert und gespielt und nach Befinden auch getanzt wird. Alle Bestrebungen, die Kunst aus diesen flachen Kreisen müßiger Thee-Unterhaltung herauszuheben, scheitern an der theilnahmlösen, vornehmen Zurückgezogenheit der obersten Behörde.“¹⁴

Zwar stehen die ersten Kasseler Jahre Spohrs noch unter den Bestrebungen Kurfürst Wilhelms II., der das Kasseler Theater zum ersten Haus Deutschlands machen will und dafür beträchtliche Gelder zur Verfügung stellt, aber Spohrs liberales und soziales Engagement birgt Konfliktpotential in den Zeiten des Kasseler Vormärz. Wolfram Boder, der Spohrs Schaffen ausdrücklich in den politischen, sozialen und historischen Kontext Hessen-Kassels einordnet, spricht von verschiedenen „Spannungsfelder[n] im Leben und

¹² Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.): Franz Dingelstedt: Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters, Tübingen 1978, S. 146.

¹³ Ebenda, S. 148 f.

¹⁴ Anonym [i. e. Franz Dingelstedt]: Bilder aus Hessen-Kassel, in: Europa. Chronik der gebildeten Welt 4, 1836, S. 69-80, hier S. 76.

Schaffen“ des Musikers: „So war er als Hofkapellmeister einerseits Repräsentant des Kurfürsten, andererseits aber sah ihn die Kasseler Bürgerschaft als liberale Identifikationsfigur.“¹⁵

Gustav Mahler ist zwischen 1883 und 1885 als 2. Kapellmeister am Kasseler Hoftheater tätig. Wohlgeföhlt hat er sich hier von Anfang an nicht, da der 1. Kapellmeister Wilhelm Treiber, dem er sich künstlerisch überlegen föhlt, ihn nur jene Werke dirigieren lässt, die ihm selbst nicht genehm sind. Doch nicht nur die permanenten Machtkämpfe, auch die Aufgaben im Bereich der Schauspielmusik sind ihm lästig, außerdem leidet er unter den antisemitischen Tendenzen, die in einem Hetz-Artikel anlässlich des Großen Musik-Festes von 1885 kulminieren. In der Zeitschrift *Reichsgeldmonopol* heißt es:

„Damit aller Welt gezeigt wurde, daß in Cassel von nationalliberalen Rechtswegen bei solchen Gelegenheiten der Jude die erste Violine zu spielen hat, wurde der derzeitige 2. Dirigent am Königlichen Hoftheater, der Jude Mahler, als Hauptdirigent ernannt. Es wurde gar nicht in Betracht gezogen, daß wir in Kassel bessere Dirigenten von höherem Verdienst um unsere Vaterstadt und von weitaus größerer Beliebtheit hatten, [...] nein Mahler mußte den ersten Platz haben [...].“¹⁶

Trotz aller Unzufriedenheit über die Anstellung in Kassel komponiert Mahler hier Werke, die einen prominenten Platz in seinem Œuvre einnehmen: Neben den *Liedern eines fahrenden Gesellen* reifen erste Ideen für die *1. Sinfonie*, die 1889 in Budapest uraufgeführt wird. Gustav Mahler selbst hingegen resümiert in einem Brief:

„Ich lebe wie ein Hottentotte. Ich kann kein vernünftiges Wort mit jemandem sprechen. Die Kasseler sind so fürchterliche Haubenstöcke, daß ich eine Unterhaltung mit einem Wiener Fiaker vorziehe.

Gearbeitet habe ich manches – wenn auch nur für die ‚Schublade‘. Ich hätte nun Macht und Gelegenheit, meine Kompositionen aufzuführen; doch ist mir in Betracht der Stupidität der hiesigen Verhältnisse jede Aufführung so gleichgültig, daß ich nicht einen Finger darum rühre.“¹⁷

Neues Hoftheater am Friedrichsplatz

Das neue Theatergebäude am Friedrichsplatz, ein Prachtbau, für den sich Kaiser Wilhelm II. eingesetzt hat, löst 1909 das Gebäude in der Königsstraße ab. Da Kassel seit 1866 preußisch ist, gehören die Königlichen Schauspiele, so der offizielle Titel bis 1918, neben der Oper Unter den Linden und dem

¹⁵ Boder (wie Anm. 10), Textband, S. 74.

¹⁶ Zit. nach Hans Joachim Schaefer: Gustav Mahler in Kassel, Kassel 1982, S. 33.

¹⁷ Herta Blaukopf (Hg.): Gustav Mahler: Briefe, Erw. u. rev. Neuausg. Wien und Hamburg 1982, S. 36.

Berliner Theater am Gendarmenmarkt zu den preußischen Bühnen. Durch diese Beziehung zur kulturellen Metropole hat sich der Theaterbetrieb immer weiter von der höfisch-feudalen Bevormundung entfernt, das neue Gebäude markiert somit auch ein neues Selbstverständnis, außerdem war das alte Hoftheater zu klein geworden und genügte den Brandschutzbestimmungen nicht mehr. Kaiser Wilhelm II., der 1877 sein Abitur am Kasseler Friedrichsgymnasium bestanden hat und auch später immer wieder gern hierher kommt, würdigt die Stadt in seinen Memoiren und erwähnt dabei auch das kulturelle Leben:

„Die schöne Gegend mit ihren herrlichen Gartenanlagen gab Gelegenheit genug zu Spaziergängen, zu kleinen und großen Ausflügen. Das Theater, eine Oper, ein Museum und eine Bildergalerie schufen vielerlei Bildungsmöglichkeiten. Schönes geselliges Leben in der Stadt vermittelte anregenden Verkehr.“¹⁸

Der Bau des neuen Theaters geht aber nicht nur auf Wilhelms Anregung zurück, es heißt, er habe selbst in die Zeichnungen des von den Architekten Anton Karst und Hans Fanghänel geplanten Gebäudes eingegriffen. Der historistische Bau wird im gleichen Jahr wie das Kasseler Rathaus, 1909, in Anwesenheit des Kaiserpaares feierlich eröffnet, in der Oper gibt man Albert Lortzings *Undine*, die Lieblingsoper des Kaisers. Und auch das großbürgerliche Publikum lebt im kaiserlichen Glanz, auf keinem Theaterzettel fehlt in diesen Jahren der Vermerk: „Die Damen werden ergebenst ersucht, auf allen Plätzen im Zuschauerraum ohne Hüte erscheinen zu wollen.“ Im Programmheft zur Eröffnung des neuen Hauses heißt es geradezu panegyrisch:

„Den Vorhang hoch! Die Musen wählen
Jetzt zum Spielplatz diesen Ort.
Nun stimmt zur Andacht Eure Seelen
Und lauscht auf's Neu des Dichters Wort.
Es soll Euch weihevoll verkünden
Von Menschenglück und Menschenleid,
Soll Eure Geister neu verbünden
Zur Eintracht in des Lebens Streit“.¹⁹

Schaut man in *Griebens Reiseführer Cassel und Wilhelmshöhe* von 1920, so erfährt man, das Gebäude mache „in seiner reichen Gliederung, namentlich vom Auepark aus gesehen, einen wuchtigen Eindruck“:

„Die innere Ausstattung des Theaters, das über 1300 Sitzplätze enthält, ist glänzend. Besonders die Ausstattung des Vestibüls, der Treppen und Wandelgänge, sowie der ehem. kaiserlichen Salons zeugt von erlesenem Geschmack. Der Besucher gelangt durch eine weite Vorhalle in die Haupthalle, deren große Freitreppe

¹⁸ Kaiser Wilhelm II.: Aus meinem Leben 1859-1888, 7. Aufl. Berlin und Leipzig 1927, S. 120 f.

¹⁹ Festschrift zur Eröffnung des neuen Königlichen Theaters, Cassel 1909.

pen zum I. Rang von imponierender Wirkung sind. [...] Der leichte Barockstil gestaltet das Ganze anheimelnd und doch vornehm.“²⁰

In der Tat fällt, wenn man das Vestibül des Kasseler Theaters mit jenem des Wiener Burgtheaters vergleicht, eine gewisse Ähnlichkeit auf. Das neue Gebäude wird nicht nur wegen seiner äußerst modernen Sicherheitstechnik bewundert, sondern hat mit 1200 m² auch eine der damals größten Bühnen. Intendant bleibt zunächst bis 1918 Wilhelm Carl Graf von Bylandt Baron zu Rheydt. Mit dem Ende des Kaiserreichs werden auch die Königlichen Schauspiele in Preußisches Staatstheater Kassel umbenannt, Ernst Krenek kommentiert:

„Zu Kaisers Zeiten war der Intendant in der Regel ein Adliger gewesen, der sich für die Mädchen vom Ballett interessierte und die Stellung bekam, weil der König ihm einen Gefallen tun wollte. Die Revolution hatte das geändert, und nun bekamen Personen mit künstlerischer Verantwortung diese Position.“²¹

Herausragendes Beispiel eines solchen Menschen mit künstlerischer Verantwortung ist der vorwiegend als Musikkritiker bekannt gewordene Paul Bekker, der ab 1925 für zwei Jahre Generalintendant in Kassel wird und als unbedingter Verfechter zeitgenössischer Musik gilt, auf ihn geht der musikwissenschaftliche Terminus der „Neuen Musik“ – so betitelt er einen Vortrag aus dem Jahr 1919 – zurück. Als Assistenten engagiert er den Komponisten Ernst Krenek, der in Kassel etwa seine Jazz-Oper *Jonny spielt auf*, einen der größten Publikumserfolge der 20er-Jahre, komponiert. Für Krenek ist Kassel ein ideales Experimentierfeld; offiziell war er für die Bereiche Bühnenmusik und Korrepetition zuständig. An Paul Bekker schätzt er sowohl dessen Organisationstalent als auch seine künstlerische Handschrift. Unter Bekkers Intendanz ist ein deutlicher Wandel im Spielplan erkennbar, hatte Graf Bylandt-Rheydt mit seiner Liebe zur Operette noch ein sehr traditionelles Repertoire gepflegt, so stehen nun Aufführungen zeitgenössischer Komponisten wie Hans Pfitzner, Franz Schreker und Paul Hindemith auf dem Programm.

Dass das Publikum ein solches Bekenntnis zur zeitgenössischen Musik nur bedingt goutiert, hatte bereits die Uraufführung von Kreneks *II. Symphonie* beim Musikfest des Allgemeinen Deutschen Tonkünstlervereins 1923 gezeigt, die „wildes Geschrei und leidenschaftliche Äußerungen verschiedener

²⁰ Cassel und Wilhelmshöhe. Praktischer Reiseführer, 4. Aufl. Berlin 1920, S. 30 f. Eine sehr ausführliche und präzise bauliche und technische Beschreibung findet sich unter dem Titel *Das neue Königliche Theater in Kassel* im *Zentralblatt der Bauverwaltung* vom 28.8.1909, die Fortsetzung folgt am 4.9.1909, dort wird abweichend von dem zitierten Reiseführer erwähnt, dass der Zuschauerraum 1420 Personen fasst.

²¹ Ernst Krenek: *Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne*, München 1999, S. 639.

Art“²² ausgelöst hatte, in der Tat kann hier von einem handfesten Skandal gesprochen werden. Robert Laugs, der musikalische Leiter, wird von Krenek mit folgender Ansprache an das Orchester zitiert: „Meine Herren, wir werden jetzt etwas spielen, das keiner jemals verstehen wird. Trotzdem werden wir unser Bestes tun. Wenn jemand meint, ein Thema zu haben, möge er bitte laut spielen.“²³

Kreneks weitere Beschreibungen des Theaters sind zwar auf Kassel bezogen, sicherlich jedoch nicht kasselspezifisch:

„Das Opernpersonal setzte sich aus Sängern zusammen, die mehr oder weniger mittelmäßiges Niveau hatten. Die meisten von ihnen waren leicht schwachsinnig, so wie alle Opernsänger. Die Schlimmsten in dieser Hinsicht sind Tenöre, was vielleicht mit der Wunderlichkeit dieser Sängerspezies zu tun hat. Irgendwie scheint der Mann nicht dafür geschaffen zu sein, so hoch zu singen.“²⁴

Durch den für Krenek neuen Blick auf das Theater – nämlich den von innen – wächst allerdings auch seine Begeisterung für die Institution mit all ihren illusionistischen Möglichkeiten:

„Während der Proben ist die Bühne wahrhaftig die Welt im Zustand des Erschaffenwerdens. Die phantastische Unordnung und das Chaos sind faszinierend, es sind die schwindelerregenden Möglichkeiten einer Welt, die in jedem Augenblick alles werden kann, indem man einen toten Holzklötzchen verschiebt, aus einem unerwarteten Winkel Licht auf die Bühne wirft, die Farbverteilung verändert, die Perücke eines Schauspielers umfrisiert oder ihn anders schminkt.“²⁵

Auf die Intendanten von Ernst Legal und Max Berg-Ehlert folgt 1932 Edgar Klitsch. Das Theater untersteht mittlerweile jedoch nicht mehr der Führung Preußens, sondern wird zum Staatstheater Kassel in Verwaltung der Stadt Kassel, damit ist es auf eine finanziell effiziente, das heißt publikumsorientierte Spielplangestaltung angewiesen. Mit der Machtergreifung Hitlers beginnt 1933 die – von den Nationalsozialisten euphemistisch als „Säuberung“ bezeichnete – Vertreibung jüdischer oder politisch missliebiger Personen aus öffentlichen Institutionen, die *Hessische Volkswacht* fordert linientreu die Befreiung des Theaters von „rassefremde[m] Einfluss“.²⁶ Betroffen von der Vertreibung sind etwa der Dramaturg Hans Mirow, der Korrepetitor Werner Seelig-Bass oder die Sängerin Ljuba Senderowna, über die die *Hessische Volkswacht* hetzt: „Frau Ljuba Senderowna, Opernsängerin am Kasseler Staatstheater, ist Polin und hat später die amerikanische Staatsbürgerschaft erworben. Sie ist also als polnische Jüdin amerikanischer Nationalität an

²² Ebenda, S. 445.

²³ Ebenda, S. 443.

²⁴ Ebenda, S. 642.

²⁵ Ebenda, S. 660.

²⁶ Hessische Volkswacht vom 16.2.1933.

einer deutschen Bühne beschäftigt.“ Weiterhin wird ihr vorgeworfen, dass sie ihre „rein äußerlich besonders stark auffällige Rassefremdheit immer noch hervorhob und betonte“. Sie stehe damit „der Erneuerung der deutschen Kultur im Wege“ und dürfe keinesfalls „Typen der deutschen Verehrung darstellen und in Wagner-Opern singen“.²⁷

1935 wird Franz Ulbrich, der bereits in Oldenburg, Meiningen und Weimar Erfahrungen im Theaterbetrieb gesammelt hatte, Intendant des Kasseler Staatstheaters. Insbesondere in Meiningen hatte er sich für die Dramen des Expressionismus eingesetzt und mit Autoren wie Georg Kaiser, Anton Wildgans, Max Halbe oder Walter Hasenclever zusammengearbeitet. Bevor er nach Kassel kommt, leitet er ab 1933 das renommierte Berliner Theater am Gendarmenmarkt und ist damit direkter Vorgänger von Gustaf Gründgens. Der diffizilen Aufgabe, die Freiheit der Kunst in einem totalitären System zu behaupten, jene Fähigkeit also, die Klaus Mann an Gustaf Gründgens als mephistophelisch brandmarkt, ist Ulbrich nicht gewachsen, außerdem setzt man ihm in Berlin als Chefdramaturgen den NS-Dichter und späteren Präsidenten der Reichsschrifttumskammer Hanns Johst an die Seite, der ebenfalls Intendantenvollmacht bekommt. Eine sehr launige Einschätzung der Doppelspitze Ulbrich und Johst findet sich in den Lebenserinnerungen des Schauspielers Bernhard Minetti, über Franz Ulbrich heißt es dort lapidar:

„Der neue Intendant war ein ziemlicher Biedermann, harmlos, kein politischer Fanatiker. Eine Übergangsfigur. [...] Mir ist nur Anekdotenhaftes von ihm im Gedächtnis. [...] Es war eine groteske Situation: im führenden Theater des Reichs der Einbruch der Mediokrität. Ulbrich ist dann an seinem Provinzialismus gescheitert.“²⁸

Am 1. August 1935 tritt Ulbrich seinen Dienst am Preußischen Staatstheater in Kassel an. Während er aus Berliner Sicht ländlich und mittelmäßig wirkt, ein erfahrener und routinierter Intendant zwar, aber auf dem gesellschaftlichen und politischen Parkett nicht elegant, nicht diplomatisch und vielleicht nicht gerissen genug, zeigt sich Kassel stolz, einen so prominenten und versierten Theatermann zu bekommen. In der *Kasseler Post* vom 21.4.1935 ist zu lesen, dass mit der Ernennung Ulbrichs das Kasseler Haus „wieder aktives preußisches Staatstheater“ wird:

²⁷ Hessische Volkswacht vom 9.3.1933. Zur Vertreibung der „Juden“ und „politisch Untragbaren“ aus den Theatern Wiesbaden, Kassel, Mainz und Gießen vgl. den gleichnamigen Aufsatz von Sven Fritz in: Hannes Heer u. a. (Hg.), *Verstummte Stimmen. Die Vertreibung der „Juden“ und „politisch Untragbaren“ aus den hessischen Theatern 1933 bis 1945*, Berlin 2011, S. 265-347.

²⁸ Günther Rühle (Hg.): *Bernhard Minetti: Erinnerungen eines Schauspielers*, Reinbek 1988, S. 81 ff.

„Das aber heißt für Kassel, nicht nur eine besondere und ehrende Heraushebung, sondern Ministerpräsident Göring, der sich als verständnisvoller und großzügiger Förderer des Theaters gezeigt hat, wird seine warme, ja leidenschaftliche Liebe für deutsche Theaterkunst nun auch der Kasseler Bühne zufallen lassen.“²⁹

Nach 1945 wird Franz Ulbrich die Nähe zu den Größen des Nationalsozialismus – über die Weimarer Schauspielerin Emmy Sonnemann, die später die zweite Ehefrau Hermann Görings wird, hat er gute Kontakte zum preußischen Ministerpräsidenten – zum Verhängnis, er darf das Intendantenamt nicht wieder aufnehmen. 1946 wird er jedoch im Rahmen der Entnazifizierung in Gruppe 5, also die Gruppe der Entlasteten, eingestuft. In der Begründung weist die Spruchkammer darauf hin, dass Ulbrich zwar Mitglied der NSDAP und weiterer Organisationen war, jedoch nie ein Amt oder einen Rang inne hatte.

So wie die Beurteilung Ulbrichs von Kasseler und Berliner Seite, aus der Theaterprovinz und der Kulturmetropole, diametral entgegengesetzt ist, gibt es auch über dessen Rolle im Nationalsozialismus sehr unterschiedliche Urteile. Hans Joachim Schaefer, der langjährige Chefdramaturg des Kasseler Staatstheaters, sieht in Ulbrich einen Mentor und väterlichen Freund. Sowohl in theatergeschichtlichen Beiträgen als auch in seiner Autobiographie nimmt er Ulbrich in Schutz: „Auch wenn der preußische Ministerpräsident Hermann Göring sein Dienstherr war – Görings Bild hing an der Wand seines Theaterbüros – hat er letztlich diese Abhängigkeit dazu genutzt, einen eigenen Weg zu gehen, bestimmt durch den Geist der Weimarer Klassik.“³⁰ Außerdem habe er sich für Stücke wie Frank Wedekinds Drama *König Nicolo*, George Bernard Shaws Komödie *Der Kaiser von Amerika* oder Joseph Haas' Oper *Tobias Wunderlich* eingesetzt.³¹

Henning Rischbieter hält dieser persönlich gefärbten Würdigung eine Darstellung der Spielplanstrukturen entgegen und zeigt, dass Kassel „bis 1944 einen eher überdurchschnittlichen Anteil von NS-genehmen zeitgenössischen Stücken“ gespielt habe, „am meisten in der ersten Ulbrich-Spielzeit 1935/36: acht von 19 Inszenierungen.“³² Hervorheben muss man jedoch, dass in Kassel mit dem *König Nicolo* die einzige Wedekind-Produktion in der Zeit des Nationalsozialismus überhaupt stattfindet und auf große Resonanz

²⁹ Kasseler Post vom 21.4.1935 (Hans Knudsen: Unterredung mit Dr. Ulbrich).

³⁰ Hans Joachim Schaefer: Du hast vielleicht noch nicht alles versucht. Erinnerungen, Kassel 2007, S. 136.

³¹ Vgl. Engelbrecht (wie Anm. 4), S. 183.

³² Henning Rischbieter: NS-Theaterpolitik, in: Ders. (Hg.), Theater im „Dritten Reich“. Theaterpolitik – Spielplanstruktur – NS-Dramatik, Seelze-Velber 2000, S. 9-277, hier S. 217.

stößt. Fritz Metz spricht in seiner Rezension in der *Kasseler Post* von einem „Wedekind-Erfolg im Staatstheater“ und geht, bevor er das Stück biographisch deutet, auf die singuläre Stellung dieser Produktion ein: „Viele Jahre vergingen, wir sahen Frank Wedekind nicht auf der Bühne. [...] Sind wir recht unterrichtet, ist dies die erste Wedekind-Aufführung nach 1933 in Deutschland.“ Und sein Resümee, nachdem er Inszenierung und Ensemble lobend dargestellt hat, lautet: „Wir halten Frank Wedekind nicht für eine nur literaturgeschichtlich lebende Persönlichkeit.“³³ Diese Positionierung ist umso erstaunlicher, als Tilly Wedekinds Bestrebungen, das Werk ihres Mannes auf die Bühne zu bringen, erfolglos bleiben, denn, so notiert Joseph Goebbels am 22.12.1937 in seinem Tagebuch: „Wedekind lehnt der Führer ab.“³⁴ In der Kasseler Bombennacht vom 22. auf den 23. Oktober 1943 wird das Kasseler Theater schwer beschädigt und ist nicht mehr bespielbar.

Hans Scharouns Entwurf für das neue Staatstheater

Bis 1959 der neue Theaterbau eröffnet werden kann, gibt es diverse Zwischenlösungen und politische Kabalen. Mit seinem eigentlichen Gegenstand hat dieses Kapitel der Kasseler Theatergeschichte nur insofern zu tun, als es sich auch hier um tragische Verwicklungen und Skandale handelt, die unter Protestkundgebungen im letzten Akt zu einer Art Katastrophe führen. Ein Architektenwettbewerb bringt zunächst 117 Vorschläge für ein neues Theatergebäude, favorisiert wird eindeutig der Vorschlag von Hans Scharoun, den man heute etwa als Architekten der Berliner Philharmonie kennt. Der Entwurf, den er gemeinsam mit Hermann Mattern vorlegt, zeigt ein avantgardistisch geschwungenes Gebäude, das die Stadt mit der Karlsaue landschaftsarchitektonisch elegant verbindet. 1954 wird der Grundstein gelegt, wenige Wochen später kommt es zum Baustopp, und bereits im Frühjahr 1955 wird mit dem Bau des von Paul Bode, dem Bruder des documenta-Gründers Arnold Bode, entworfenen Theaters begonnen. „Der Spiegel“ berichtet ausführlich über den Architekturskandal, stellt zunächst den Entwurf von Scharoun und Mattern als internationale Attraktion dar und spottet:

„Auf diese Weise käme der besonders durch seine Kinobauten bekannt gewordene Kasseler Architekt Paul Bode, falls er nun Kassels Theater baut, zum wahrscheinlich kostbarsten Parkplatz der Bundesrepublik und damit zu einem weite-

³³ Kasseler Post vom 18.3.1939 (Fritz Metz: Wedekind-Erfolg im Staatstheater. „König Nikolo oder: So ist das Leben“).

³⁴ Elke Fröhlich (Hg.): Joseph Goebbels: Die Tagebücher, München 2000, Teil I, Bd. 5: Dezember 1937-Juli 1938, S. 65. Vgl. auch Thomas Eicher: Spielplanstrukturen 1929-1944, in: Rischbieter (wie Anm. 32), S. 279-486, hier S. 403.

ren nicht eben auszeichnenden Superlativ seines in gewisser Hinsicht einzig dastehenden Bauvorhabens.“³⁵

Die von der hessischen Regierung damals vorgebrachten Behauptungen, der Entwurf Scharouns sei bautechnisch nicht realisierbar und zu teuer, außerdem habe der Architekt die Pläne nicht fristgerecht geliefert, kursieren zum Teil immer noch; Sylvia Stöbe ist der Frage *Warum kein Theaterbau von Hans Scharoun?* nachgegangen und kann die Argumente weitgehend entkräften.³⁶ Während Paul Bode 1955 zunächst aus dem Bund Deutscher Architekten (BDA) ausgeschlossen wird – er wird Mitte der 70er-Jahre rehabilitiert –, gilt der ursprünglich geplante Entwurf Scharouns bis heute als „das wohl berühmteste unrealisierte Projekt des Architekten.“³⁷ Der SPD-Politiker Adolf Arndt spricht 1960 unter dem Titel *Demokratie als Bauherr* von einer „Kasseler Staatstheaterkatastrophe“ und kommentiert den Bau Paul Bodes lakonisch: „Die sonst nicht so wie die Berliner auf Mutterwitz bedachten Kasseler nennen das, was Mißlungenes dabei herauskam, mit trübsinnigem Galgenhumor das ‚Materialprüfungsamt‘.“³⁸

Das neue Haus am Friedrichsplatz

Im September 1959 wird das neue Haus am Friedrichsplatz eröffnet, im Schauspiel mit Schillers *Maria Stuart*, in der Oper erklingt Rudolf Wagner-Régenys Auftragswerk *Prometheus*.³⁹ „Als die Partitur vorlag“, so kommentiert Johannes Jacobi für *DIE ZEIT*, „da hätte man den Mut zu einem Nein aufbringen sollen. Lange ist nichts Unverbindlicheres und darum Überflüssigeres auf eine Musikbühne gelangt.“⁴⁰ In Kassel überwiegt jedoch die Freude darüber, nach Jahren der kulturellen Obdachlosigkeit endlich wieder ein Theater zu haben. Und dem Publikum werden durchaus beachtliche Produktionen geboten: unter der Intendanz von Hermann Schaffner inszeniert etwa Erwin Piscator sein erstes Brecht-Stück, die *Mutter Courage*,⁴¹ und Götz Friedrich führt Regie in Mozarts *Zauberflöte*. Theaterleiter Günter Skopnik

³⁵ Ruine zu verkaufen, in: *Der Spiegel* vom 15.6.1955, S. 35-37, hier S. 35.

³⁶ Vgl. Sylvia Stöbe: *Warum kein Theaterbau von Hans Scharoun?* Paul Bode. Architekt der 50er Jahre, Kassel 2010. Vgl. auch Andreas Wicke: *Baustopp – Kassels Theaterkatastrophe*, in: Martin Maria Schwarz und Ulrich Sonnenschein (Hg.), *Hessen zornig. Orte spontaner Erregung*, Marburg 2007, S. 133-136.

³⁷ Eberhard Syring und Jörg C. Kirschenmann: *Hans Scharoun 1893-1972. Außenseiter der Moderne*, Köln 2004, S. 59.

³⁸ Adolf Arndt: *Demokratie als Bauherr*, Berlin 1984, S. 26 f.

³⁹ Zur Geschichte des Staatstheaters Kassel von 1959 bis 1999 vgl. Andreas Seyffert und Christoph Nix (Hg.): *Kassel 40 – 40 Jahre. Das Neue Staatstheater Kassel*, Kassel 1999.

⁴⁰ *DIE ZEIT* vom 18.9.1959 (Johannes Jacobi: *Gedämpftes Glück in Kassel*).

⁴¹ Vgl. dazu den Bericht von Schaefer (wie Anm. 30), S. 388-392.

engagiert Bernhard Minetti, der den Krapp in Becketts *Das letzte Band* sowie den Robespierre in Büchners *Dantons Tod* spielt, außerdem findet in der gleichen Spielzeit 1962/63 die Uraufführung von Hans Werner Henzes *Il Re Cervo* unter der musikalischen Leitung des Komponisten statt. Zweimal gestaltet die Künstlerin Niki de Saint Phalle Kostüme, Bühnenbild und Plakat für das Kasseler Staatstheater: 1966 entwirft sie für Aristophanes' *Lysistrata* eine riesenhafte Nana mit gespreizten, aber durch ein Tor verschlossenen Schenkeln, einen Tag nach der Eröffnung der documenta 4 1968 hat ihr eigenes Stück *Ich* in Kassel Premiere. Darüber hinaus haben Schauspielerinnen und Schauspieler, die erst später zu Prominenz gelangen, an der Kasseler Bühne ihre ersten Engagements, etwa der als Kommissar Derrick bekannt gewordene Horst Tappert (1950), Witta Pohl (1957), Edith Clever (1966) oder Angela Winkler (1967).

Auch die durch Louis Spohr begründete Kasseler Wagner-Tradition wird fortgesetzt, mehrfach findet *Der Ring des Nibelungen* überregionale Beachtung: Die Inszenierung Ulrich Melchingers mit Gerd Albrecht und James Lockhart am Pult wird von der Kritik hochgelobt, in *DIE ZEIT* heißt es 1970, der Versuch, die Handlung „aus der mythologisch-urzeitlichen Vergangenheit leicht verpopt ins Futurum zu verlegen, ist einer der wichtigen und wagemutigsten Ausbrüche aus der philosophem-beladenen Nachfolge Neubayreuths, und einer der vergnüglichsten dazu.“⁴² In den 80ern folgt ein *Ring* unter der Regie von Siegfried Schoenbohm und der musikalischen Leitung von Woldemar Nelsson, schließlich realisiert Michael Leinert Ende der 90er seinen erfolgreichen *Ring* mit dem Dirigenten Roberto Paternostro.

Besondere Popularität verleiht Leinernts Vorgänger Manfred Beilharz dem Theater, die Spielzeiteröffnung 1983/84, so liest man in *Theater heute*, „wirkte wie die Eröffnung eines neuen Zeitalters.“ Von einem „Theater für die Stadt“, einem „Theater der Nähe und der sinnlichen Berührung“⁴³ ist da die Rede. Passend zu diesem Konzept wird 1983 auch das Theater im Fredericianum (tif) als neue Spielstätte eröffnet.

Die Nachfolge Michael Leinernts tritt mit der Spielzeit 1999/2000 Christoph Nix an, der das Kasseler Theaterleben in den fünf Jahren seiner Intendanz provokativ aufmischt und schnell zum Schreckgespenst des Abonnentepublikums avanciert. In einem Rückblick formuliert Nix, der in Kassel mit einer ausdrücklichen Freibeuter-Attitüde angetreten ist, kämpferisch:

„So kamen wir hier an, den Kopf voller verrückter Ideen [...]: Spartenübergreifendes Theater, ein Schiff mitten in der Wüste, das Recht jeder Generation die

⁴² DIE ZEIT vom 4.12.1970 (Heinz Josef Herbort: Wotans Zukunft hat begonnen).

⁴³ Lothar Orzechowski: Der Anfang einer Reise. Manfred Beilharz' Kontaktaufnahme: Reuven, in: Theater heute 12, 1983, S. 16-18, hier S. 17.

Klassiker neu interpretieren zu dürfen, schwule Tänzer statt sacklosem Gehüpf, Kindertheater statt Weihnachtsmärchen, Disco statt Teenachmittagen [...].

Wir hatten anderes im Kopf als uns mit narzisstischen Dirigenten herumschlagen zu wollen, wir wollten Theater machen und dabei waren uns hysterische Verlegerinnen oder gescheiterte Alt-Bürgermeister der SPD ziemlich egal.

Dieses die Kultur in einer mittleren Stadt bestimmende ‚Bürgertum‘ ist zugleich der Tod des Theaters.“⁴⁴

In der Ära Nix verändert sich das Kasseler Theater, neues Publikum kommt, dennoch sinkt die Auslastung; die Produktionen – etwa des Schauspielregisseurs Armin Petras oder Sebastian Baumgartens als Oberspielleiter im Musiktheater – finden überregionale Beachtung, während die Lokalpresse sich in Leserbriefkampagnen verstrickt. Claudia Sandner von Dehn diagnostiziert, dass Kassel in den ersten drei Jahren der Ära Nix ein „Avantgarde-theater“ gehabt habe: Die jungen Regisseure „fanden hier eine Plattform, auf der sie ihre Ideen von einem postmodernen und zugleich realitätsbezogenen Theater mit den Stilmitteln der [...] Mediengesellschaft umsetzen konnten.“⁴⁵

Die Tatsache, dass Baumgarten heute für die Komische Oper in Berlin sowie die Bayreuther Festspiele inszeniert und 2006 von der Zeitschrift *Opernwelt* zum ‚Regisseur des Jahres‘ gekürt wird und dass Armin Petras, seit 2006 Intendant des Berliner Maxim-Gorki-Theaters, ab 2013 Chef des Staatstheater Stuttgart ist und als Theaterautor unter dem Pseudonym Fritz Kater beachtliche Erfolge hat, zeigt, dass es nicht mangelnde Qualität ist, die das Kasseler Theater in den ersten Jahren des neuen Jahrtausends in Schwierigkeiten bringt. Inszenierungen wie Baumgartens *Rosenkavalier* oder Petras’ *Jungfrau von Orleans* sorgen dafür, dass das Theater zum gesellschaftlichen Zündstoff wird. Jubelrufe und Buhs stehen nebeneinander, Besucher verlassen Türen knallend die Premieren, das Staatstheater reagiert, indem es – nach dem Vorbild der Pariser *Tannhäuser*-Premiere 1861 – am Eingang Trillerpfeifen mit eigenem Logo verteilt. Unter dem Titel *Ein Theaterskandal in der Provinz* untersucht der Kasseler Linguist Hans Otto Spillmann die Machtverhältnisse im Diskurs über Baumgartens *Rosenkavalier* sowohl in Zuschauerstimmen als auch Beurteilungen der regionalen und überregionalen Presse, dabei geht es wiederum um den „Vorwurf der Provinzialität im Zusammenhang mit Kassel und Kasseler kulturellen Institutionen“.⁴⁶

⁴⁴ Christoph Nix: Friedliche Koexistenz. Oder das Theater ohne Konflikt, in: Ders. (Hg.), *War da was? Staatstheater Kassel 1999-2004*, Kassel 2004, S. 7-9, hier S. 8 f.

⁴⁵ Claudia Sandner von Dehn: Sprungbrett für die Avantgarde, in: Nix, *War da was* (wie Anm. 44), S. 43-44, hier S. 43.

⁴⁶ Hans Otto Spillmann: Ein Theaterskandal in der Provinz. Zu den textlinguistischen Implikationen des ‚Diskurs‘-Begriffs, in: Günter Helmes u. a. (Hg.), *Literatur und Leben. Anthropologische Aspekte in der Kultur der Moderne*, Tübingen 2002, S. 335-342.

So wie Kassel auf der Liste der deutschen Großstädte in der Mitte liegt, wenn man die Einwohnerzahlen betrachtet, schwankt auch das kulturelle Leben seit jeher zwischen Metropole und Provinz. In einem Brief, den der Maler Adolph Menzel 1847 an seine Schwester schreibt, heißt es: „Cassel ist anerkannt eine schöne Vereinigung der Meriten Krähwinkels mit den Prä-tensionen von wenigstens Berlin“. Was hier pejorativ gemeint ist, lässt sich jedoch auch positiv deuten, denn die Orientierung an den kulturellen Zentren ist ja durchaus ein ambitioniertes Projekt, das die documenta-Stadt auch im Bereich der bildenden Kunst mit Erfolg betreibt. Und Adolph Menzel konzediert, dass auch das Theater „hier wenig schlechter als in Berlin“ sei. Lediglich sein Blick auf das Kasseler Publikum bedarf wohl der Korrektur: „Eine göttliche Musik ist indeß hier eine Perle, vor die – Casselaner geworfen.“⁴⁷

⁴⁷ Hans Wolff (Hg.): Adolph von Menzel: Briefe, Berlin 1914, S. 111.