



Ein deutschsprachiges Tournee-Ensemble in Lateinamerika:

Die Deutschen Kammerspiele

des Theatergründers, Schauspielers und Regisseurs Reinhold K. Olszewski

Eine Untersuchung auf der Grundlage des im
PWJ-Archiv erhaltenen Nachlasses Olszewskis,

vorgelegt von Nicola Lange
als wissenschaftliche Hausarbeit zur Erlangung
des Grades einer Magistra Artium

In Teilen überarbeitet und korrigiert von
Dr. Henrike Walter

Universität Hamburg
August 2006

Wir bedanken uns bei allen Zeitzeugen, ohne deren lebhaftere Erinnerungen und unermüdliche Informationsbereitschaft diese Darstellung nicht zustande gekommen wäre. Insbesondere gilt dieser Dank Frau Dorle Olszewski, Frau Sylvia Wilckens und ihrem Mann Hans Storandt, Frau Brigitte Kemp, Frau Sylva Denzler, Herrn Karl-Ivo Dane und dem Ehepaar Ingeborg Christiansen und Wolf-Dieter Pahlke.

I. Einleitung

1. Problemorientierung

Im Mittelpunkt der Exilforschung stand bislang das Exil- und Emigrationstheater, also die Zeit von 1933 bis 1945, die vergleichsweise ausführlich bearbeitet wurde¹. Das deutschsprachige Theater der sich anschließenden Phase, des Zeitraums nach 1945 also, ist jedoch bisher kaum betrachtet worden. Zu diesem Themengebiet liegt bislang ausschließlich die Arbeit von Anne Lemmer² vor, die die Geschichte der „Freien Deutschen Bühne“ von Paul Walter Jacob³ vorstellt und dabei insbesondere die Zeit zwischen 1949 und 1965 in den Blick nimmt.

Im Zentrum dieser Magisterarbeit steht die zweite große Bühne, die ebenfalls in dem genannten Zeitraum in Lateinamerika deutschsprachiges Theater spielte: die Deutschen Kammerspiele, gegründet und geleitet von Reinhold K. Olszewski. Diese Bühne ist von der Forschung bislang nur wenig registriert worden, obwohl sie als „einzig bedeutendes ständiges deutsches Auslandstheater“⁴ zwischen 1949 und 1974 den ganzen lateinamerikanischen Kontinent mit deutscher Theaterkultur auf hohem künstlerischen Niveau versorgte. Ziel der Arbeit ist es, die organisatorischen und finanziellen Herausforderungen und Probleme dieses Theaters wissenschaftlich aufzuarbeiten und die außerordentlichen Leistungen des Intendanten Olszewski und der Ensemblemitglieder zu würdigen.

2. Literatur- und Quellenlage

Die Walter-A.-Berendsohn-Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur verwaltet den Nachlass von Reinhold K. Olszewski, der aus einer umfangreichen, thematisch nahezu ausschließlich die Deutschen Kammerspiele betreffenden Material- und Korrespondenz-Sammlung besteht. Dieser Nachlass ist von der Verfasserin geordnet und aufgearbeitet worden. Aufschlussreich für die Arbeit waren, als Ergänzung zu den vorliegenden Materialien, die Darstellungen des Bühnenbetriebs von Joachim Teege⁵ und Gerd Nast⁶. Die Recherche weiterer Zusammenhänge und Details in der Struktur der

¹ Siehe Hans-Christof Wächter: „Theater im Exil. Sozialgeschichte des deutschen Exiltheaters: 1933 – 1945“, München (1973) und Frithjof Trapp (Hrsg.): „Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933 – 1945. Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler“, Bd. 1. K. G. Saur Verlag, München (1999). [= Trapp (1999)].

² Anne Lemmer: „Die Freie Deutsche Bühne in Buenos Aires. 1940 – 1965“. Band 7 der Schriftenreihe des P.Walter Jacob-Archivs, Hamburger Arbeitsstelle für Deutsche Exilliteratur, Hamburg (1999). [= Lemmer (1999)].

³ Uwe Naumann (Hrsg.): „Ein Theatermann im Exil: P. Walter Jacob“. Ernst Kabel Verlag, Hamburg (1985). [= Naumann (1985)].

⁴ ZDF-Dokumentation „Thalia reist im Jet. Mit den Deutschen Kammerspielen durch Lateinamerika“ (1971). [= ZDF-Dokumentation (1971)].

⁵ Joachim Teege: „Notizen für eine Fernsehfolge über die Reise einer deutschen Theatergruppe durch Lateinamerika“ (1966), [= Teege (1966)].

⁶ Gerd Nast: „Das deutschsprachige Theater in Chile“ – Ein Entwurf, 1992. [= Nast (1992)].

Deutschen Kammerspiele erwies sich als aufwändig: Berichte und Korrespondenzen aus dem Archiv der Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes liegen in der Berendsohn-Forschungsstelle als Mikrofilm vor, mussten jedoch noch ausgewertet und durch Aussagen von Zeitzeugen (Ingeborg Christiansen⁷, Luise Clem⁸, Karl-Ivo Dane⁹, Sylva Denzler¹⁰, Brigitte Kemp¹¹, Dorle Olszewski¹², Wolf-Dieter Pahlke¹³ und Sylvia Wilckens¹⁴) ergänzt und entschlüsselt werden.

3. Aufbau der Arbeit

Diese institutionsgeschichtliche Studie stellt die Organisation und Struktur der Deutschen Kammerspiele in den Vordergrund, während die theaterwissenschaftlichen Aspekte nur am Rande behandelt werden. Diese Schwerpunktsetzung findet sich auch in der Gliederung der Arbeit wieder: Nach einem allgemeinen Exkurs über die kulturpolitischen Grundlagen eines deutschsprachigen Theaters in Lateinamerika werden in einem umfangreichen Hauptteil, der von einer kurzen chronologischen Darstellung der Geschichte der Bühne eingeleitet wird, die Verwaltungsstruktur und deren Bedingtheit durch äußere Umstände detailliert dargestellt. Diesem Teil schließt sich eine vergleichsweise kurze Abbildung des künstlerischen Wirkens an den Kammerspielen an.

⁷ Bühnenmitglied 1971.

⁸ Bühnenmitglied 1950 – 1957 und 1959.

⁹ Wegbegleiter und Freund von Reinhold K. und Dorle Olszewski.

¹⁰ Mitbegründerin der Deutschen Kammerspiele.

¹¹ Geschäftsführende Sekretärin der Bühne 1965 – 1969 und 1971.

¹² Verheiratet mit Reinhold K. Olszewski seit dem 1. Dezember 1976.

¹³ Bühnenmitglied 1971.

¹⁴ Bühnenmitglied 1954 – 1961.

II. Thematische Einführung: Ein deutschsprachiges Tournee-Ensemble in Lateinamerika

Reinhold K. Olszewski ist der Initiator, Regisseur, Schauspieler und Organisator der Deutschen Kammerspiele, die ihren Sitz zunächst in Santiago de Chile, später dann in Buenos Aires haben. Mit einem jährlich wechselnden Ensemble von etwa vierzehn Darstellern reist er über zwei Jahrzehnte durch Lateinamerika und wird zum festen Bestandteil des deutschen Kulturlebens auf dem Subkontinent. Welche Herausforderungen Olszewski und seine Mitarbeiter auf diesen Tourneen bewältigen und welche Leistungen sie erbringen, kann von Außenstehenden nur schwer erfasst werden: Auf jeder Tournee arbeitet man bis zur vollständigen Erschöpfung, reist mit Bus und Flugzeug jedes Jahr in weitere Länder des Kontinents, spielt mehr Aufführungen und durchquert unterschiedlichste Klimazonen. An jedem neuen Spielort muss man sich auf die jeweiligen lokalen Verhältnisse und kulturellen Bedürfnisse des Publikums einstellen, wobei man nicht weiß, ob man den Erwartungen entsprechen wird. Die Schauspieler aus Deutschland, Österreich und der Schweiz kommen ohne besondere Vorkenntnisse und sprechen meist kein Spanisch oder Portugiesisch. Aber sie wollen niveauvolles deutsches Theater präsentieren und auf keinen Fall die Erwartungen des Publikums enttäuschen. Dabei ist die Gage klein, und das Abenteuer, Lateinamerika zu erleben, muss häufig hinter den Aufgaben des Tourneealltags zurückstehen. In 25 Jahren spielen über 170 Ensemblemitglieder etwa 120 Stücke in 18 Ländern Lateinamerikas¹⁵ und bringen den ausgewanderten Deutschen ein Stück deutsche Kultur in die neue Heimat.

1. Die Theatergründer Reinhold K. Olszewski und Sylva Denzler

Reinhold Kurt Olszewski wird am 19. April 1917 als Sohn des Münchner Malers Karl Ewald Olszewski und der aus dem Elsass stammenden Opernsängerin Lite Thomasius-Olszewski in München geboren. Er besucht das Maximilians-Gymnasium und das Alte Realgymnasium in München, allerdings ohne die Schulzeit mit dem Abitur abzuschließen. Von 1936 bis 1939 ist er Schüler an der Staatlichen Schauspielschule des Bayerischen Staatsschauspiels in München, wo er von Arnulf Schröder und Ernst Fritz Fürbringer unterrichtet wird. Beim Vorsprechen lernt er seine spätere Ehefrau Sylva Denzler kennen, die er am 25. Juni 1942 heiraten wird.

Während Sylva Denzler in Basel Theater spielt, wird Olszewski 1940 als Anfänger am Stadttheater Ingolstadt angenommen und drei Monate später als Schauspieler mit Regieverpflichtung an das Deutsche Theater in Prag unter Generalintendant Walleck engagiert. 1942 hält sich Olszewski zur Kur in der Schweiz auf. Von diesem Kuraufenthalt kehrt er zunächst nicht nach Deutschland zurück: Oskar Wälterlin ver-

¹⁵ Vgl. Hans Storandt (Hrsg.): „Chile und die Deutschen. Schrift zum Besuch des Bundeskanzlers der Bundesrepublik Deutschland, Helmut Kohl, in Chile“. Santiago de Chile (1991), S. 72. [= Storandt (1991)].

pflichtet ihn, als einzigen neu engagierten Nicht-Schweizer neben dem Berliner Hans Delss, als Schauspieler und Regisseur ans Stadttheater Basel¹⁶. Zum 1. Mai 1943 erhält Olszewski den Einberufungsbefehl aus Deutschland¹⁷. Die Deutsche Botschaft droht für den Fall der Nichtbefolgung mit negativen Folgen für seine Eltern und Verwandten¹⁸. Olszewski kehrt nach Deutschland zurück, wird allerdings nicht sofort eingezogen und kann vorübergehend ein Engagement am Landestheater in Hannover wahrnehmen. Er wird Leiter der dortigen Werkbühne und arbeitet gleichzeitig, bis zur kriegsbedingten Schließung der Bühne, als Schauspieler unter den Regisseuren Gustav Sellner und Heinrich Koch¹⁹. Sylva Denzler spielt weiterhin in der Schweiz Theater.

Den Dienst in der Wehrmacht tritt Olszewski am 1. Dezember 1943 an und wird aufgrund unvorsichtiger politischer Äußerungen²⁰ im September 1944 an die Front bei Aachen strafversetzt, wo er am 7. Oktober 1944 in amerikanische Kriegsgefangenschaft gerät²¹. Im Gefangenenlager wird sein militärischer Rang wegen seiner Englischkenntnisse vom einfachen Soldaten zum Offizier erhöht und Olszewski als Chef des Lagerlazarettos eingesetzt, wo er Krankenpflege und Heilmassage lernt²². Am 6. Dezember 1945 wird er aus der Kriegsgefangenschaft entlassen und bis 19. Februar 1946 in französischem Gewahrsam gehalten²³. Nach der Entlassung aus dem Internierungslager kehrt er im Frühjahr 1946 in die Schweiz zurück.

Die Arbeitssituation in der Schweiz ist zu diesem Zeitpunkt schwierig, da die meisten Schweizer Schauspieler aus dem zerstörten Deutschland in ihre Heimat zurückgekehrt sind und vorrangig engagiert werden. Eine Rückkehr nach Deutschland schließt Olszewski nach den Erlebnissen während des „Dritten Reiches“ aus; er versteht sich nach eigenen Angaben als „staatenlos, ehemals österreichisch“²⁴. Da sich die Arbeitssituation in der Schweiz nicht ändert und die Mehrzahl der deutschen Theater auf lange Sicht nicht bespielbar ist²⁵, entschließen sich Olszewski und seine Frau zum konsequenten Verzicht auf die Theaterarbeit und zur Auswanderung nach Lateinamerika. Er will dort im traditionellen Rollenmuster leben: Er würde arbeiten gehen und Sylva den Haushalt führen. Mit dem Schiff reist Olszewski Ende April 1947 über Argentinien nach Chile, wo er zweieinhalb Jahre später, entgegen allen Plänen, gemeinsam mit seiner kurz nach ihm in Südamerika eingetroffenen Frau die Deutschen Kammerspiele

¹⁶ Hier spielt Olszewski u.a. die Rolle des „Eilif“ in der Aufführung von Brechts „Mutter Courage und ihre Kinder“. Weitere Rollen am Stadttheater Basel sind im Brief Olszewskis an Paul Walter Jacob vom 11. November 1946 erwähnt (s. PWJ VII d) 409.

¹⁷ Die Armee-Grundausbildung hat er bereits vom 24.2.1939 bis 14.12.1939 absolviert.

¹⁸ Siehe Gesprächsprotokoll (1981), in: PWJ VII d) 409. [= Gesprächsprotokoll (1981)].

¹⁹ Olszewski wird Koch 1959 nach Chile an die Kammerspiele einladen.

²⁰ Olszewski bezeichnet sich als „sozialistisch orientiert“, aus: Gesprächsprotokoll (1981).

²¹ Im Gesprächsprotokoll steht „nach Kriegsende“, in den militärischen Unterlagen (Besitz D. Olszewski) wird das angegebene Datum genannt. Im Lebenslauf ist vermerkt, dass er dort ein deutsches Kriegsgefangenen-theater aufbaut. Aus: Lebenslauf Olszewskis zur Bewerbung am Stadttheater Münster, 13. Oktober 1967 (Nachlass).

²² Aus: Wolfgang Haller: „Abenteurer beichten ihr Leben“. (Kein Verlag) Montagnola/Tessin (1994), S. 230. [= Haller (1994)]. Siehe dazu auch Nast (1992).

²³ Letzter Aufenthaltsort als amerikanischer Kriegsgefangener ist nach den Unterlagen das Lager Bolbec in der Normandie. Wo die französische Internierung stattfindet, ist nicht ermittelbar.

²⁴ Vgl. PWJ VII d) 409. Außerdem besitzt er seit der Heirat mit Sylva Denzler einen „schweizerischen Staatenlosenausweis“ (Brief Olszewski an Jacob, 11. November 1946), den er später als „Identitätspass“ bezeichnet. Aus: Brief Olszewski an Jacob, 14. März 1948, beide Briefe in: PWJ VII d) 409.

²⁵ Haller (1994), S. 232.

gründet²⁶. Das Ehepaar trennt sich Mitte der fünfziger Jahre und lässt sich im März 1959 in Frankfurt am Main scheiden. Kurz darauf heiratet er Hanita Hallan, die heute in Portugal lebt; die Ehe ist indes nur von kurzer Dauer. 1970, in der Phase seiner endgültigen Rückkehr nach Deutschland, lernt Olszewski bei einer Inszenierung an den Städtischen Bühnen Frankfurt seine spätere Frau Dorle kennen, mit der er ab 1971 zusammen lebt; im Folgejahr zieht das Paar gemeinsam in Olszewskis Heimatstadt München. Am 1. Dezember 1976 schließt Olszewski seine dritte Ehe.

Die Rückkehr nach Deutschland erfolgte nicht unvorbereitet: Bereits während der Intendanz in Lateinamerika ist er als Schauspieler und Regisseur in Deutschland tätig: Ab 1966 führt Olszewski kontinuierlich Regie bei den Bad Hersfelder Festspielen²⁷, 1982 übernimmt er deren Leitung. Zwischen 1970 und 1981 inszeniert er zudem in Lübeck, Frankfurt, München, Hamburg, Berlin, Wiesbaden, Essen, Düsseldorf, am Westfälischen Landestheater und in anderen Städten. Er ist außerdem als Fernsehschauspieler tätig und spielt zahlreiche kleinere, prägnante Charakterrollen in deutsch-, englisch- und spanischsprachigen Filmen²⁸. In allen drei Sprachen hält er darüber hinaus auch theaterwissenschaftliche Vorträge an Universitäten und Goethe-Instituten im In- und Ausland.

Olszewski erhält für seine künstlerische Arbeit vielfältige Anerkennung. In Argentinien, Uruguay, Peru, Brasilien, Chile und Mexiko werden ihm internationale Regie- und Kritikerpreise verliehen²⁹. 1959 erhält er das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse durch Bundespräsident Heuß, 1968 wird er mit dem Orden „Pour le mérite“ 1. Klasse für Kunst und mit der Ehrenbürgerschaft der Stadt La Paz (Bolivien) ausgezeichnet. 1969 wird Olszewski mit der Verleihung der Anwandter-Medaille geehrt, die seit 1962 vom Deutsch-Chilenischen Bund an Persönlichkeiten verliehen wird, die sich durch besondere Verdienste in der deutsch-chilenischen Gemeinschaft ausgezeichnet haben. Abgesehen von der durch die Ehrung ausgedrückten Wertschätzung seiner Leistung belegt die Verleihung auch Olszewskis festen Platz innerhalb dieser Gemeinschaft. Im gleichen Jahr erhält er auch die Goethe-Medaille, die vom Goethe-Institut für besondere Verdienste um die Verbreitung der deutschen Sprache im Ausland vergeben wird.

Am 23. November 1982 stirbt Reinhold K. Olszewski in München an einem Lungenkrebsleiden.

Sylva Denzler wird am 3. September 1919 als Tochter des Dirigenten Robert F. Denzler³⁰ und seiner Frau, der Sopranistin Idalice Anrig, in Zürich geboren. Das Tournee-Leben lernt sie bereits als Kind durch den Beruf ihres Vaters kennen, der neben seinen Engagements an schweizerischen und deutschen Bühnen ab 1925 regelmäßig als Gast-

²⁶ Siehe III, 1.1 Gründung und Anfangszeit der Deutschen Kammerspiele (1949 bis 1954).

²⁷ Inszenierungen 1966 – 1972, 1975 und 1982 als Intendant. Einziger Auftritt als Schauspieler bei den Hersfelder Festspielen in der Rolle des Payne in „Dantons Tod“.

²⁸ In dem mexikanischen Film „La rosa blanca“ (1961 gedreht, 1972 veröffentlicht) spielt Olszewski unter Regisseur Roberto Gavaldón eine Hauptrolle. Aus: PWJ VII d) 409.

²⁹ Siehe III, 4.2 Theaterkritiken und Kritikerpreise.

³⁰ Schweizer Dirigent und Komponist (1892 – 1972), Nachlass in der Zentralbibliothek Zürich.

dirigent, u.a. in Paris, auftritt³¹. Sylva Denzler absolviert eine erfolgreiche Ausbildung zur Schauspielerin am Staatstheater München, der als erstes Engagement eine Festanstellung am Schauspielhaus Zürich folgt. Danach wird sie als Charakterschauspielerin des ersten Faches an das Theater Basel engagiert.

1947 folgt Sylva Denzler nach Beendigung der Spielzeit in Basel ihrem Mann nach Santiago de Chile, wo sie gemeinsam ab 1949 die Deutschen Kammerspiele aufbauen. Nach der Scheidung von Olszewski heiratet Sylva Denzler 1959 den deutschen Schauspieler Wolfgang Peter Haller³². Haller ist 1955 erstmalig bei den Kammerspielen engagiert. Denzler und Haller bleiben bis 1962 Mitglieder des Ensembles der Kammerspiele und sind an den größten Erfolgen der Bühne beteiligt, so beispielsweise an der Inszenierung von Goethes „Faust I“ (1959). Besonders die Zusammenarbeit von Olszewski und Haller ist außerordentlich erfolgreich. Sie ergänzen sich ideal auf der Bühne und auch in der Organisation des Unternehmens: 1959 engagiert Olszewski Haller als Oberspielleiter. 1960 und 1961 ist Haller in der lateinamerikanischen Spielpause als stellvertretender Direktor und Oberspielleiter am Frankfurter Rossmarkt-Theater bzw. als Oberspielleiter und erster Charakterschauspielleiter für das Schauspielhaus Hamburg tätig.

Die Spielzeit 1962 ist die letzte des Ehepaars an den Kammerspielen³³. Die Gründe für das Ausscheiden des Ehepaars Haller sind die zu niedrigen Gagen und die gleichzeitige Notwendigkeit, finanzielle Vorsorge für die Zeit nach dem Berufsende zu schaffen. Das Ehepaar Haller kehrt in das Haus von Sylvas Eltern in der Nähe von Lugano (Schweiz) zurück. Von dort organisieren sie in den kommenden Jahren Tournée mit Zweipersonenstücken und „One-Man-Shows“³⁴, mit denen sie durch Europa, Afrika, Amerika und Asien reisen³⁵. Nach der Auflösung der Kammerspiele 1971 weiten sie diese Tournée auch auf alle Länder des lateinamerikanischen Kontinents³⁶ aus.

Wolfgang Haller stirbt am 23. Juli 1994; Sylva Denzler lebt zurückgezogen in ihrem Haus in der Schweiz.

³¹ 1927 siedelt Robert F. Denzler mit der Familie nach Berlin um, wo er bis 1932 als erster Dirigent der Städtischen Oper tätig ist. 1934 kehrt er als musikalischer Oberleiter zurück an die Zürcher Oper, wo er sich für die in Deutschland als "entartet" verschmähte Musik einsetzt. Quelle: <http://www.zb.unizh.ch/index.html?http://www-zb.unizh.ch/sondersa/musik/Denzler/Eigkomp.htm> (letzter Zugriff 30.01.06).

³² Geboren am 20. Juli 1924 in Hamburg, Schauspielschüler bei Joseph Offenbach, erstes Engagement als Schauspieler und Regieassistent am Stadttheater Hildesheim, dann als „klassischer romantischer Liebhaber“ ans Stadttheater Luzern verpflichtet. Dort auch Inszenierungen von Opern.

³³ Wolfgang Haller kehrt 1969 für eine Spielzeit noch einmal als Regisseur an Olszewskis Bühne zurück.

³⁴ Klassiker und Romane in freier Bearbeitung von Wolfgang Haller unter der Regie seiner Frau, aus: Haller (1994), S. 249.

³⁵ Bereits 1962 haben sie auf einer kleinen Tournée durch einige Städte Lateinamerikas erste Erfahrungen mit einem Ein-Personen-Stück („Geliebter Lügner“ von Jerome Kilty) gesammelt. Aus: Brief Olszewski an Förderausschuss der Deutschen Kammerspiele, 18. Januar 1963.

³⁶ Storandt (1991), S. 72.

2. Auswanderung und Anfangszeit in Chile

Olszewski kehrt nach Entlassung aus der französischen Kriegsgefangenschaft desillusioniert und mit der festen Absicht, Europa zu verlassen, in die Schweiz zurück. Attraktives Auswanderungsziel ist nach wie vor der südamerikanische Kontinent; das Ehepaar Olszewski fasst wegen der günstigen klimatischen Bedingungen Chile näher ins Auge. Sobald das Vorhaben konkrete Formen annimmt, stellt Olszewski im August 1946 einen entsprechenden Ausreiseantrag. Die Visumserteilung verzögert sich und wird erst durch eine zufällige Begegnung mit einem Bekannten, der in der chilenischen Botschaft arbeitet und Olszewskis Pläne unterstützt³⁷, forciert. Die Schiffspassage nach Chile ist bereits gebucht, aber erst Ende April 1947, mit Eintreffen des letzten Transitvisums (für Argentinien), wird Olszewskis Ausreise unmittelbar vor dem Auslaufen des Schiffes möglich. In größter Eile verabschiedet er sich schriftlich von seiner Familie. Der Brief zeigt, dass der Wunsch, Europa zu verlassen, Hauptmotivation für die Auswanderung ist und die Pläne, was er in Südamerika machen wird, noch völlig unbestimmt sind:

„Daher in Kürze: Morgen fahre ich über Italien, Brasilien, Argentinien nach Chile, wenn ich nicht die Route unterwegs ändere. Was ich dort machen werde, wie lange ich bleiben werde, wohin ich dann noch reisen werde, verblasst vor dem Gedanken an neue Horizonte, die ich sehen darf. Auch wann ich zurückkomme, weiß ich noch nicht, aber ich nehme euch alle mit als mein schwerstes und schönstes Gepäck“³⁸.

Olszewski reist durch Italien bis Genua, von wo aus er per Schiff nach Rio de Janeiro (Brasilien) gelangt. Auf dem Schiff lernt er Dr. Kurt Pahlen kennen³⁹. Fasziniert von der Schönheit der „Märchenstadt“ Rio de Janeiro verpassen er und Dr. Pahlen das erneute Auslaufen des Schiffes und werden nach einigen Verwicklungen, aus denen sie nur die Prominenz Pahlens rettet, am nächsten Tag per Flugzeug nach Santos, der Hafenstadt Sao Paulos, gebracht, um dort wieder an Bord ihres Schiffes zu gelangen⁴⁰. Auf der Fahrt zum nächsten Hafen, Buenos Aires, erhält Olszewski ein Telegramm von Paul Walter Jacob⁴¹, der ihm ein Engagement an der „Freien Deutschen Bühne“ in Buenos Aires anbietet (Jacob war durch Pahlen von Olszewskis Ankunft informiert, A. d. V.). Olszewski nimmt telegrafisch das Angebot an, bekommt aber trotz intensiver Bemühungen beider Seiten kein Aufenthaltsvisum und muss, da er nur ein Transitvisum für Argentinien hat, nach vier Tagen mit dem Transandinobus weiter in Richtung Chile reisen.

³⁷ Haller (1994), S. 232.

³⁸ Brief Olszewski an Familie, 27. April 1947.

³⁹ Prof. Dr. Kurt Pahlen, geboren am 26. Mai 1907 in Wien, wird nach dem Studium der Musikwissenschaft in Wien Generalmusikdirektor der Filarmónica Metropolitana in Buenos Aires und Direktor des Teatro Colón sowie Gründer und Inhaber des Lehrstuhls für Musikgeschichte an der Universität Montevideo. Er ist Gastdirigent bedeutender Konzert- und Opernorchester, Gastprofessor vor allem südamerikanischer Universitäten und bedeutender Publizist. Pahlen stirbt am 24. Juli 2003 nach kurzer Krankheit in Lenk/Schweiz.

⁴⁰ Brief Olszewski an Familie, Anfang 1948.

⁴¹ Olszewski hat sich bereits am 11. November 1946 von Basel aus schriftlich auf Jacobs Interesse hin vorgestellt, aber keine Antwort erhalten.

In Santiago de Chile sind die Lebensverhältnisse Ende der vierziger Jahre abenteuerlich. Bei seiner Ankunft⁴² muss sich Olszewski aufgrund seiner finanziellen Not ein Zimmer in einer günstigen, aber unsicheren Gegend Santiagos mieten. Er trägt zu seiner eigenen Sicherheit stets einen Revolver bei sich. Da er zu dem Zeitpunkt nur wenige Worte Spanisch spricht, ist die Suche nach Arbeit schwierig. Über einen Schweizer Freund lernt Olszewski Dr. Steiner kennen, einen jüdischen Arzt aus Ungarn, der ihm zahlungskräftige Patienten zur Massage vermittelt. Die Bedingungen, vor allem die Atmosphäre der Hausbesuche, und Olszewskis Persönlichkeit begünstigen sein Verhältnis zu der deutsch-chilenischen Gesellschaft: „Olszi war in seinem Element, weil er so viele irrsinnig komische Geschichten kannte“⁴³, mit denen er seine Patienten bei Massageterminen auf das beste unterhält: er wird „in Santiago Mode“⁴⁴. Er gewinnt binnen kürzester Zeit eine Gruppe schwedischer Juden als Stammkunden für häusliche Massagen und kann sich nun eine Wohnung mit zwei Zimmern, Küche, Bad und Gartennutzung im vornehmsten Viertel Santiagos leisten⁴⁵.

Als Sylva Denzler Ende 1947 in Santiago ankommt, liegt Olszewski ein weiteres Arbeitsangebot vor: Für die Sommermonate soll er „als Begleiter und Helfer auf einem Riesengut im Süden bei einem Ehepaar (Verwandte des jetzigen Staatspräsidenten)“⁴⁶ tätig sein. Er tritt zusammen mit seiner Frau die Reise zu der „Fundo“ (= großes Gut) an, die zwischen Viktoria und Concepción in der Nähe der Südcordilleren liegt. Diese Arbeit erweist sich als erholsame Abwechslung von der Masseur-Tätigkeit und ermöglicht dem Paar Einblicke in die chilenische Tradition und Lebensweise.

Zurück in Santiago lehnt Olszewski eine weitere Einladung von Jacob⁴⁷, an der „Freien Deutschen Bühne“ zu spielen, ab und nimmt stattdessen das Angebot eines aus

⁴² Über seine Ankunft in Santiago schreibt Olszewski: „Am übernächsten Tag morgens gegen 1 Uhr kam ich in Santiago an, mit wenig Geld, mit keinem Gepäck (das kam vier Wochen später), ohne Sprachkenntnisse (was ich vorher gelernt hatte, verstand kein Mensch und taugte nichts) und ohne Bekannte, die Adressen, die ich hatte, halfen mir später gar nichts bis ich alle Besuche an den Nagel hing, denn außer Teeeinladungen gab es keinerlei Resultate. Von Reisebekannten im Taxi bis ans nächste Hotel gebracht, saß ich nun da, leicht ernüchtert und vor Schwierigkeiten, die mir langsam dämmerten. Ich warne Neugierige, so wie ich loszudampfen, es ist ein wenig zu spannend, was wohl der nächste Tag bringen wird“.

Aus: Brief Olszewski an Familie, Anfang 1948.

⁴³ Gespräch mit Sylva Denzler, 23. November 2004.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Brief Olszewski an Familie, Anfang 1948.

⁴⁶ Ebd. Für einen seiner besten Patienten, Señor Moraga, der große Ländereien in Südchile besitzt und nur im chilenischen Winter in Santiago wohnt, soll Olszewski als „Notfallmediziner“ (aufgrund seiner Tätigkeit im Kriegslazarett) bei eventuellen Herzanfällen zur Verfügung stehen. Auf der "Fundo" (Ranch) werden dann die medizinische Grundversorgung der Arbeiterschaft (siehe Haller (1994), S. 236 ff.) und kleinere Arbeiten in der Landwirtschaft und Pferdezucht die eigentlichen Aufgaben des Ehepaares. Sylva Denzler bezeichnet diese Zeit als ein „Riesengeschenk“. Am Ende des Aufenthalts bietet das Ehepaar Moraga den Olszewskis die Übernahme der Fundo an, die Olszewski und seine Frau nach langer Überlegung jedoch ablehnen, da ihnen das Gut zu weit abgelegen, „von aller Kultur weg“ ist. Das Ehepaar bleibt aber „moralische Stütze“ – die Olszewskis hätten jederzeit zurückkehren können. Aus: Gespräch mit Sylva Denzler, 23. November 2004.

⁴⁷ Jacob versucht per Brief am 5. Januar 1948 und nochmals am 9. März 1948, das Ehepaar Olszewski für ein Engagement in Buenos Aires zu gewinnen. Olszewski antwortet am 14. März 1948, dass er und seine Frau „prinzipiell (...) aus künstlerischen Gründen Lust und Freude hätten, eine Saison mit Ihnen zusammen zuarbeiten“, allerdings Schwierigkeiten darin sähen, für das Engagement ihre mittlerweile sichere Stellung und den guten Verdienst in Santiago aufzugeben. Trotzdem wolle er gern in Buenos Aires spielen und hoffe auf weitere Absprachen mit Jacob bezüglich Spielhonorar und Reisespesen. Letztlich werden die beruflichen und daher auch finanziellen Sicherheiten in Santiago Ausschlag gegeben haben, in

dem Nahen Osten stammenden Geschäftsmannes an: Olszewski wird Chef der Verwaltung in dem von dem Geschäftsmann kürzlich errichteten Armenkrankenhaus. Die Begegnung mit einem deutschstämmigen Medikamentenvertreter veranlasst ihn⁴⁸, wieder in seinen ursprünglichen Beruf als Schauspieler zurückzukehren: Dieser überredet Olszewski, mit „bühnenbegeisterten Amateuren“⁴⁹ eine Komödie einzustudieren. Bühnenstück („Die tote Tante“ von Curt Goetz), Ensemble, Proberaum (in einer deutschen Schule im Golfviertel), Bühnendekorateur, Theater, Kostümschneiderin und Vorverkauf sind bereits von dem Initiator des Planes organisiert worden. Die Entscheidung fällt schnell: Olszewski führt Regie und Sylva Denzler koordiniert die vielen organisatorischen Erfordernisse. Die Aufführung im Theater „Marconi“ ist ein Riesenerfolg und das Schauspieler-Ehepaar wird bestürmt, weitere Vorstellungen dieser Komödie und anderer Stücke anzusetzen. Die damit einsetzende kontinuierliche Theater-Aktivität, die Olszewski zunächst nur neben seinen Aufgaben im Krankenhaus betreibt, führt 1949 zur Gründung der Deutschen Kammerspiele.

Exkurs: Kulturpolitische Grundlagen

1. Deutsche Einwanderer in Lateinamerika

Zum besseren Verständnis der Voraussetzungen, unter denen die Deutschen Kammerspiele unter Olszewskis Leitung entstehen und sich entwickeln, ist ein Blick auf die spezifischen kulturpolitischen Bedingungen des südamerikanischen Kontinents sinnvoll. Insbesondere ist dabei der Ursprung und die Entwicklung der deutschen Siedlungsgebiete zu beachten.

Heute leben auf dem Subkontinent einige Millionen Deutschstämmige oder Bürger mit deutschen Vorfahren. Auch wenn ihr politischer und kultureller Einfluss nie bestimmend für das Leben der Lateinamerikaner war, so sind sie doch als Volksgruppe in fast allen Ländern des Kontinents prominent⁵⁰. Die deutsch-lateinamerikanischen Kulturbeziehungen im eigentlichen Sinne finden ihren Anfang bereits im 19. Jahrhundert mit der Gründung deutscher Schulen⁵¹ und der Aufnahme diplomatischer Beziehungen zwischen den Ländern des Kontinents und Deutschland⁵². Alle deutschen Projekte, Institute und Organisationen, die in den vergangenen Jahrzehnten zur gesellschaftspolitischen und soziokulturellen Bildung entstanden, sind eng mit der deutschen Kulturgeschichte in Lateinamerika verknüpft.

Chile zu bleiben und nicht Gastspiele oder feste Verpflichtungen an der FDB anzunehmen. Die drei Briefe liegen in: PWJ VII d) 409.

⁴⁸ Genaues Datum nicht ermittelbar, vermutlich Anfang 1949.

⁴⁹ Haller (1994), S. 240 ff.

⁵⁰ Schirmer, Horst: „Deutsche kulturelle Beziehungen zu Lateinamerika“. In: „Deutsche Beziehungen zu Lateinamerika“, hrsg. von Schrader, Achim. LIT, Münster (1991), S. 218 ff. [= Schirmer (1991)].

⁵¹ In Chile werden die ersten deutschen Schulen 1854 gegründet. Aus: Chile – Kulturpolitischer Jahresbericht 1963, S. 2 (Mikrofilm). [= Chile – Kulturpolitischer Jahresbericht (1963)].

⁵² Diplomatische Beziehungen zwischen Deutschland und der Republik Chile seit 1. Sept. 1857. Aus: Kunz, Hugo: „Chile und die deutschen Colonien“. Commissions-Verlag Julius Klinkhardt, Leipzig (1890), S. 42. [= Kunz (1890)].

Die ersten deutschen Einwanderer kommen ab Anfang des 19. Jahrhunderts in kleinen Gruppen nach Lateinamerika und gründen so genannte geschlossene Siedlungen, in denen sie fast autark leben können⁵³. Mit dem ersten Höhepunkt der deutschen Auswanderung erreichen in den achtziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts weitere Siedler, aber auch Kaufleute und Handwerker Lateinamerika und lassen sich überwiegend in den deutschen Kolonien⁵⁴ der ländlichen Gebiete (Entre Ríos und Misiones in Argentinien, die Bundesstaaten Santa Catarina, Rio Grande do Sul und Paraná in Südbrasilien sowie im Raum Valdivia und der Umgebung der Llanquihue-Sees in Südchile⁵⁵), bzw. in den großen Städten und Handels- sowie Finanzzentren nieder.

Diesem ersten folgt ein zweiter Einwandererschub zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland, jedoch müssen die Gründe der beiden Gruppen für eine Auswanderung aus Deutschland differenziert werden. Beim größeren Teil der ersten Einwanderungswelle handelt es sich um konservativen Denkmustern verhaftete Deutsche, die nach Hungersnöten, Armut und Perspektivlosigkeit in Folge von Agrarkrisen und zunehmender Arbeitslosigkeit einen neuen Anfang suchen⁵⁶. Diese Massenauswanderung ist von Kolonisationsgesellschaften und von den lateinamerikanischen Staaten, die sich um Einwanderer bemühen, in hohem Maße (Anwerbung, Reise und Ansiedlung) forciert⁵⁷. Die zweite Einwanderungswelle hingegen wird in keiner Weise gelenkt und organisiert: Es kommen deutsche Juden und politisch Verfolgte nach Lateinamerika, die sich aus dem „Dritten Reich“ haben retten können und nun als Flüchtlinge im Exil leben müssen.

Die Emigrationsbewegung im Zuge der Machtergreifung Hitlers beginnt zögerlich⁵⁸ und verläuft bis 1937 in vergleichsweise geordneten Bahnen. Viele Hitler-Flüchtlinge sind zunächst in die Nachbarländer Deutschlands ausgewichen, da sie auf ein rasches Ende der NS-Diktatur und eine baldige Rückkehr hofften⁵⁹. Ab 1936 erscheinen in Deutschland und den Nachbarstaaten spezielle Literatur und Sprachführer für Spanisch und Portugiesisch, die eine Emigration nach Mittel- und Südamerika propagieren und „ausdrücklich auf die Bedürfnisse des Auswanderers abgestimmt

⁵³ In Brasilien kommt es schon 1820 zum ersten deutschen Kolonisationsprojekt. Aus: Karl Kohut, Dietrich Briesemeister, Gustav Siebenmann (Hrsg.): „Deutsche in Lateinamerika – Lateinamerika in Deutschland“. Vervuert-Verlag, Frankfurt am Main (1996), S. 51. [= Kohut (1996)]. Diese abgeschlossenen deutschen Siedlungen, wie sie in einigen Regionen Chiles und Brasiliens vorkommen, sind in Argentinien verboten. Siehe Müller, Jürgen: „Nationalsozialismus in Lateinamerika: Die Auslandsorganisation der NSDAP in Argentinien, Brasilien, Chile und Mexiko, 1931 – 1945“, Bd. 3 der „Historamericana“, hrsg. Von König, Hans-Joachim und Rilke, Stefan. Akademischer Verlag Stuttgart (1997), S. 150. [= Müller (1997)].

⁵⁴ Zur Bezeichnung der Deutschstämmigen und ihrer Nachkommen, die an deutscher Sprache und Kultur festhielten, bürgert sich bei den Angehörigen der deutschen Gemeinschaften, deutschen und ausländischen Betrachtern der Begriff „deutsche Kolonie“ ein. Versuche, eindeutiger und weniger problematische Bezeichnungen einzuführen (z. B. Streudeutschtum), können sich nicht durchsetzen. Vgl. Müller (1997), S. 151.

⁵⁵ In dem circa 8000 km² großen Gebiet am Llanquihue-See leben Mitte der dreißiger Jahre etwa 13.000 Deutschstämmige. Siehe Müller (1997), S. 150.

⁵⁶ Vgl. Kohut (1996), S. 56 ff.

⁵⁷ Kohut (1996), S. 57.

⁵⁸ 1935 waren es für ganz Südamerika nur einige tausend Personen. Vgl. Trapp (1999), S. 437 und Mühlen, Patrick von zur: „Fluchtziel Lateinamerika: die deutsche Emigration 1933 – 1945“. Verlag Neue Gesellschaft, Bonn (1988), S. 40 ff. [= Mühlen (1988)].

⁵⁹ Mühlen (1988), S. 38.

[sind]“⁶⁰. Diese bringen Lateinamerika als Fluchtziel ins Blickfeld deutscher Emigranten, so dass sich nach den bedrohlichen Novemberpogromen 1938 und dem Anschluss Österreichs ein chaotischer Massenansturm entwickelt, der sich mit der deutschen Annexion weiterer Gebiete und dem Ausbruch des zweiten Weltkrieges noch verstärkt. Nach der Schließung der deutschen Grenzen, die eine legale Ausreise verhindern, und dem Kriegseintritt der USA am 7. Dezember 1941, der reguläre Schiffspassagen über den Atlantik unmöglich macht, bricht der Flüchtlingsstrom ab⁶¹.

Die Einwanderungspolitik der lateinamerikanischen Staaten ist unterschiedlich und unterliegt Schwankungen⁶². Die ständig wachsenden antisemitischen Tendenzen und der immer größer werdende Druck aus Europa führen schließlich ab 1938 zu einer restriktiven Aufnahmepraxis der Regierungen. Vor allem Argentinien ergreift harte Maßnahmen: Nach der Einreisesperre durch die argentinischen Behörden müssen viele Flüchtlinge übergangsweise nach Paraguay ausweichen, um eventuell später von dort nach Argentinien zu gelangen⁶³. Alle Länder, mit Ausnahme Mexikos, das zeitweilig eine humanitäre Emigranten-Politik betreibt, und Chiles, das 1938 nach einem Regierungswechsel die Einreisebedingungen für jüdische Hitler-Flüchtlinge lockert, knüpfen erschwerende Bedingungen an die Einreise⁶⁴. Uruguay, Brasilien und Chile nehmen jeweils zwischen 11.000 und 25.000 Menschen auf, Bolivien zählt mit etwa 7.000 Emigranten ebenfalls zu den Ländern mit hohen Aufnahmequoten. Insgesamt finden in Lateinamerika schätzungsweise zwischen 75.000 und 90.000 deutschsprachige Emigranten Zuflucht⁶⁵.

Die unterschiedlich hohen Aufnahmequoten der einzelnen Staaten bedingen die Struktur und Verteilung politischer und kultureller Zentren der Emigranten innerhalb Lateinamerikas⁶⁶. Ein Großteil der Flüchtlinge lässt sich in den Hauptstädten Buenos Aires (Argentinien) und Montevideo (Uruguay) an der La-Plata-Mündung nieder⁶⁷. Hier bildet sich der politische und kulturelle Schwerpunkt des deutschsprachigen Exils in Lateinamerika⁶⁸. Auch in den übrigen Haupt- bzw. den wenigen weiteren Großstädten des Subkontinents (Santiago de Chile, Bogotá in Kolumbien, La Paz und Cochabamba in Bolivien) entwickeln sich Emigrantenzentren, die jedoch für die deutsche Kultur in Lateinamerika eine geringere Bedeutung haben. In Brasilien können die Emigranten durch das Verbot der deutschen (und italienischen) Sprache ihre Kultur und Sprache gar nicht pflegen.

Die politische Lage in den Exilländern ist sehr unterschiedlich. Während die Emigranten in Montevideo eine liberale Innenpolitik erwartet, dominiert in Buenos Ai-

⁶⁰ Mühlen (1988), S. 42.

⁶¹ Vgl. Trapp (1999), S. 437 ff.

⁶² Informationen zur Aufnahmepraxis von Brasilien, Argentinien und Chile siehe Trapp (1999), S. 438.

⁶³ Trotz dieser Politik trägt Argentinien insgesamt den Hauptanteil der Emigranten, vermutlich etwa 35.000. Vgl. Trapp (1999), S. 438.

⁶⁴ Die Flüchtlinge müssen entweder über Eigenkapital verfügen, bereits Angehörige im Land haben (dies gilt vor allem für Argentinien und Brasilien) oder einer bestimmten Berufsgruppe angehören. Vgl. Mühlen (1988), S. 43.

⁶⁵ Vgl. Trapp (1999), S. 437 und Mühlen (1988), S. 49.

⁶⁶ Vgl. Trapp (1999), S. 439.

⁶⁷ Über 90 Prozent aller Lateinamerika-Emigranten lassen sich in den Städten Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Montevideo, Buenos Aires und Santiago de Chile nieder. Vgl. Mühlen (1988), S. 43.

⁶⁸ Vgl. Trapp (1999), S. 439.

res eindeutig die pro-nationalsozialistische Gruppierung. In beiden Städten erscheinen aber auch „die wichtigsten Zeitungen des lateinamerikanischen Exils“⁶⁹: „Das Andere Deutschland“ und das „Argentinische Tageblatt“. In Santiago de Chile wird die dritte wichtige deutsche Zeitschrift, die politisch konservativeren, christlich geprägten „Deutschen Blätter“, veröffentlicht. Alle drei Zeitungen berichten den Schwierigkeiten zum Trotz vom Kriegsgeschehen in Europa und tragen wesentlich zum kulturellen Selbstverständnis der Emigranten bei.

Parallel zu der Entwicklung von Flüchtlingsorganisationen, Exilzeitungen und anderen Gruppierungen werden von den deutsch-nationalen Einwanderern ab 1931, mit Gründung der Auslandsabteilung der NSDAP, Landesgruppen der Hitler-Partei in Lateinamerika⁷⁰ gebildet. Bis 1933 entstehen nur vereinzelt Gruppen, nach der „Machtergreifung“ steigt die Anzahl der Ortsgruppen und ihrer Mitglieder stetig an⁷¹. Vor allem die Ortsgruppen in Chile sind im Vergleich zu anderen Ländern mitgliederstark, was auf das moderate Auftreten ihres Leiters Willi Köhn⁷² und seine wirkungsvolle Deutschumsarbeit zurückzuführen ist, die große Anerkennung in der deutschen Gemeinschaft findet. Die große Masse der Deutschen in Lateinamerika lehnt jedoch den Führungsanspruch der NSDAP-Auslandsorganisation ab und leistet offen Widerstand gegen die einsetzenden Gleichschaltungsversuche⁷³, „ohne dabei ihre emotionale Bindung an Deutschland aufzugeben“⁷⁴. Zieht man aus heutiger Sicht eine Bilanz der NSDAP-Tätigkeiten in den lateinamerikanischen Staaten, so muss festgestellt werden, dass die Landesgruppen zwar in den deutschen Gemeinschaften eine gewisse führende Stellung eingenommen haben, jedoch auf internationaler Ebene die diplomatischen Beziehungen zwischen Lateinamerika und Deutschland ausschließlich belasteten⁷⁵. Die zahlreichen Berichte von Zeitzeugen, vor allem aus Chile, berichten allerdings über Hitler-Huldigungen und zum Teil schwere persönliche Anfeindungen. Die meisten Emigranten bleiben auch nach Kriegsende in den Exilländern. Sie fühlen sich dort mittlerweile heimisch; bemerkenswerte Rückwanderungsbewegungen gibt es kaum. Lediglich während der Allende-Diktatur in den siebziger Jahren verlassen zahlreiche Exilanten das Land, kehren aber wiederum nach 1973 in großer Zahl in die neue Heimat zurück.

Zwischen 1945 und 1948 wird Lateinamerika ein weiteres Mal zum Fluchtziel: Zahllose hochrangige Nationalsozialisten, Funktionsträger und Publizisten⁷⁶ flüchten

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Müller (1997), S. 94.

⁷¹ Genaue Zahlen bei Müller (1997), S. 488.

⁷² In den ersten Jahren nach der „Machtergreifung“ ist der Auslandskommissar Willi Köhn von entscheidender Bedeutung für den Werdegang der Parteigruppierungen in Argentinien, Brasilien und Chile. Propagandaminister Goebbels ernennt Köhn am 1. November 1933 zum Presseattaché für Argentinien, Bolivien, Brasilien, Chile, Paraguay, Peru und Uruguay mit Sitz in Buenos Aires. Weitere Informationen in: Müller (1997), S. 113 ff.

⁷³ Besondere Anziehungskraft für diese Gleichschaltungsversuche besitzen in erster Linie Objekte, die die öffentliche Meinung beeinflussen können: Zeitungen, Radiostationen, aber auch Vereinigungen, die ein hohes Sozialprestige genießen oder die eine Ausbildung der Jugend im nationalsozialistischen Sinne leisten können. Der Einfluss, vor allem auf die großen meinungsbildenden Zeitungen, bleibt allerdings gering. Vgl. Müller (1997), S. 161 ff. und S. 489.

⁷⁴ Müller (1997), S. 489.

⁷⁵ Müller (1997), S. 493 ff.

⁷⁶ Lemmer (1999), S. 25.

illegal nach Lateinamerika, um sich den Untersuchungen im Rahmen der Nürnberger Prozesse zu entziehen. Sie bilden eine zusätzliche Gruppe innerhalb der deutschsprachigen Kolonien, die in ihrer politischen Gesinnung den Nachkommen der ersten Generation deutscher Einwanderer nahe steht.

1.1 Chile und Argentinien im Kontext der deutschen Immigration

Da Chile und Argentinien in Hinblick auf die Entwicklung der Deutschen Kammerspiele – wie noch zu zeigen sein wird – eine besondere Stellung einnehmen, verdienen sie im Zusammenhang mit der Darstellung der Geschichte der Deutschen und ihrer Kultur in Lateinamerika entsprechende Beachtung. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf der Zeit des „Dritten Reiches“, die für die weitere Entwicklung der deutschen Kultur auf dem Subkontinent entscheidend war.

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts ist Chile bevorzugtes Ziel deutscher Auswanderer. Es entwickeln sich drei Siedlungsschwerpunkte: Die ersten deutschen Einwanderer lassen sich im Süden des Landes in der Region Montt – Osorno – Valdivia, rund 1.000 Kilometer von der Hauptstadt Santiago entfernt, nieder und machen die dortigen Urwaldgebiete urbar. Es entsteht ein Gebiet fast geschlossen deutschsprachiger Besiedlung⁷⁷. Neu eingewanderte Kaufleute und Handwerker lassen sich zum Teil in dieser Region, aber vor allem in der Hauptstadt Santiago und im Haupthafen Valparaíso nieder⁷⁸ und gründen mittelständische Unternehmen. Die diplomatischen Beziehungen zwischen Deutschland und der Republik Chile beginnen offiziell am 1. September 1857⁷⁹; am 1. Februar 1862 wird der deutsch-chilenische Freundschafts- und Handelsvertrag⁸⁰ geschlossen, und 1890 besitzt Deutschland in Chile bereits zwölf Konsulate⁸¹ sowie fünf deutsche Kolonieschulen⁸². Am 22. April 1936 wird die erste deutsche Botschaft in Chile eingerichtet⁸³.

Ab 1933 immigrieren etwa 12.000 Deutsche (in den zwanziger Jahren leben in Chile etwa 20.000 bis 25.000 Deutschstämmige, von denen einige die chilenische Staatsbürgerschaft erworben haben⁸⁴), vor allem jüdische Flüchtlinge, nach Chile. Bei den nationalkonservativ gesonnenen und der NS-Propaganda teilweise zugänglichen Deutschstämmigen stoßen sie auf Ablehnung und Gegnerschaft⁸⁵, die in Chile zwar

⁷⁷ Kohut (1996), S. 56.

⁷⁸ Chile – Kulturpolitischer Jahresbericht (1963), S. 1.

⁷⁹ Kunz (1890), S. 42.

⁸⁰ Kunz (1890), S. 49.

⁸¹ Im Gegensatz dazu besitzt Österreich-Ungarn drei und die Schweiz nur zwei Konsulate. Vgl.

Kunz (1890), S. 46.

⁸² Die Schulen befinden sich in Valparaíso, Concepción, Valdivia, Puerto Montt und Osorno. Vgl.

Kunz (1890), S. 262 ff.

⁸³ Baron Wilhelm Albrecht von Schoen: kein NSDAP-Mitglied, wird im September 1944 im Zuge der „Säuberungsaktionen“ nach dem Attentat vom 20. Juli aus dem Amt entlassen, da er mit einer Amerikanerin verheiratet ist und seine Mutter Belgierin war. Siehe Irntrud Wojak: „Exil in Chile, Die deutsch-jüdische und politische Emigration während des Nationalsozialismus 1933 – 1945“. Metropol Verlag, Berlin (1994), S. 129 und S. 147 ff. [= Wojak (1994)].

⁸⁴ Müller (1997), S. 152.

⁸⁵ Die deutsche Botschaft schickt am 22. Juni 1939 einen ausführlichen Bericht über die „Juden in Chile“ an das Auswärtige Amt. Aus: Wojak (1994), S. 143.

weniger heftig als beispielsweise in Argentinien artikuliert wird⁸⁶, aber dennoch zur Spaltung der wachsenden deutschen Bevölkerungsgruppe führt. Bis 1938 ist die Einwanderungspolitik Chiles gegenüber Juden restriktiv⁸⁷, erst die Volksfrontregierung unter Pedro Aguirre Cerda wendet sich gegen die antisemitische Tendenz in den Einwanderungsbestimmungen und ermöglicht eine einfachere Immigration⁸⁸. Unter den Emigranten aus Europa, die kaum noch Asylländer finden, gilt der Volksfrontpräsident bis zu seinem Tod 1941 als Hoffnungsträger⁸⁹.

Für die deutsche Kultur in Südamerika ist Chile zur Zeit des „Dritten Reiches“ von großer Bedeutung, obwohl die Zahl der Emigranten im Vergleich zu anderen südamerikanischen Exilländern vergleichsweise gering ist. Zum einen erscheint hier bereits ab 1938 zweimal wöchentlich die deutsche Zeitung „Condor“, die neben tagesaktuellen politischen Berichten auch Artikel über kulturelle Ereignisse in Deutschland und über das deutsche Auslandswesen veröffentlicht⁹⁰. Zum anderen werden in Santiago von 1943 bis 1946 die erwähnten „Deutschen Blätter“ als Vierteljahresschrift herausgegeben, die wegen der zahlreichen Beiträge von prominenten Exilautoren als eines der wichtigsten Organe der Exilpresse gilt⁹¹. Außerdem werden in Chile, wie in anderen lateinamerikanischen Einwanderungsländern auch, vom Beginn der deutschen Einwanderung an Vereine gegründet, die in unterschiedlichsten Ausprägungen die deutsche Sprache und Kultur bewahren⁹².

Die ab 1933 einsetzenden Bestrebungen zur Gleichschaltung des Deutschtums und der Aufbau nationalsozialistischer Organisationen in Chile sind den militärischen und handelspolitischen Interessen des „Dritten Reiches“ offiziell untergeordnet. Dennoch können diese Gleichschaltungsversuche gegenüber den deutschen Kolonien und der Aufbau einer NSDAP-Landesgruppe durchaus als erfolgreich bezeichnet werden⁹³. Die Aktivitäten werden jedoch nicht nur von der sich konstituierenden deutsch-jüdischen Gemeinde und anderen Emigranten-Gruppierungen, sondern auch von der chilenischen Regierung mit Misstrauen beobachtet. Deutsche Emigranten erinnern sich rückblickend an nationalsozialistische Aufmärsche, Bespitzelungen, Demütigungen und zum Teil massive Propaganda, die den Eindruck erweckt, dass die Deutschen in Chile noch stärker vom nationalsozialistischen Gedankengut geprägt gewesen seien als die Nazis in Deutschland⁹⁴. Obwohl die chilenische Regierung früher, als es in anderen Staaten der Fall ist, ihre Ablehnung gegenüber der Auslandsorganisation der NSDAP

⁸⁶ Mühlen (1988), S. 244.

⁸⁷ Nach der Weltwirtschaftskrise erschweren verschiedene Verordnungen die Einreise. Die Einwanderer müssen nachweisen, dass sie keine „soziale Last“ für den Staat darstellen.

⁸⁸ Zu chilenischen Einwanderungsbestimmungen und zur „Jüdischen Immigrationsaffaire“ 1939/40 siehe Wojak (1994), S. 84 und S. 106 ff.

⁸⁹ Wojak (1994), S. 95.

⁹⁰ Chile – Kulturpolitischer Jahresbericht (1963), S. 26. Die Zeitung veröffentlicht allerdings auch nationalsozialistische Propaganda, vgl. Wojak (1994), S. 134.

⁹¹ Hermann Broch, Oskar Maria Graf, Paul Zech, Carl Zuckmayer und Stefan Zweig veröffentlichen ihre Beiträge in den „Deutschen Blättern“. Vgl. Kohut (1996), S. 76.

⁹² Z. B. die „Plattdütsche Vereinigung an’n La Plata“ in Buenos Aires. Aus: Müller (1997), S. 150.

⁹³ Genauere Zahlen siehe Wojak (1994), S. 127 und S. 134.

⁹⁴ Wojak (1994), S. 142 ff.

zum Ausdruck bringt⁹⁵ und die Ortsgruppen von der Polizei beobachten lässt, erfolgt kein Verbot der Partei. Wegen der guten und für Chile lebenswichtigen wirtschaftlichen Beziehungen zu Deutschland werden diplomatische Auseinandersetzungen gescheut. Die Regierung Chiles versucht daher vielmehr, das Problem innerhalb des Landes zu lösen⁹⁶ und lässt lediglich einige NSDAP-Mitglieder verhaften, um die Aktivitäten der Auslandsorganisation zu minimieren⁹⁷. Außenpolitisch verhält sich die Regierung wegen der strategisch ungünstigen Lage des Landes – die lange Küste wäre beständig durch japanische Marineangriffe bedroht – trotz gegenläufiger Bemühungen der USA strikt neutral. Ungeachtet dieser schwierigen außenpolitischen Situation ermöglichen die in der demokratischen Tradition des Landes verankerten liberalen innenpolitischen Bedingungen den Emigranten volle politische Bewegungsfreiheit⁹⁸. – Nach dem zweiten Weltkrieg gibt es in Chile etwa 30.000 Deutschstämmige⁹⁹, die zum Teil erheblichen politischen und wirtschaftlichen Einfluss besitzen.

Argentinien ist der zweitgrößte Staat auf dem lateinamerikanischen Kontinent. Die über 5.000 Kilometer lange Grenze im Westen des Landes schließt komplett an Chile an. Argentinien nimmt während der NS-Zeit – trotz einer restriktiven Einwanderungspolitik – insgesamt vermutlich etwa 35.000 deutschsprachige Flüchtlinge auf¹⁰⁰, von denen die meisten in Buenos Aires und Umgebung eine Zuflucht finden. Die deutschsprachige Gruppe in Buenos Aires ist bereits vor dem Ende der Flüchtlingswelle groß: In der Großstadt am Atlantik leben bis zu 45.000 deutschsprachige Einwohner¹⁰¹ (vor 1933 eingewanderte Auslandsdeutsche und die ersten der 35.000 deutschen Flüchtlinge). Diese Gruppe ist allein schon aufgrund ihrer Größe für die Wirtschaft und Politik des Landes von Bedeutung und hat einen gewissen Einfluss¹⁰². Die deutschsprachige politische, kulturelle und religiöse „Infrastruktur“ im Buenos Aires der dreißiger Jahre ist so dicht, dass von einem „deutschen Kosmos“¹⁰³ gesprochen wird, in dem es sowohl eine zu großen Teilen gleichgeschaltete deutsche Kolonie wie aber auch eine starke Präsenz liberaler bürgerlich-demokratischer sowie linker Organisationen gibt, die den Emigranten wohlwollend gegenüberstehen.

Der größere Teil der deutschsprachigen Gemeinde ist nationalsozialistisch beeinflusst und zwar „in einem solchen Maße, dass der Nationalsozialismus im Asylland den jüdischen Emigranten bei einem Vergleich zwischen ihrer neuen und der alten Heimat als weitaus dominanter erschien“¹⁰⁴. Wie Frithjof Trapp überzeugend darlegt, ist zu

⁹⁵ Z. B. kritisiert der chilenische Erziehungsminister 1938 die Verbreitung der „Rassenlehre“ durch die Deutschen Schulen: Fast alle Lehrer an den Deutschen Schulen kommen aus Deutschland und sind NSDAP-Mitglieder. Vgl. Wojak (1994), S. 130.

⁹⁶ Siehe Müller (1997), S. 361 ff. und S. 387.

⁹⁷ Wojak (1994), S. 144.

⁹⁸ Vgl. Fritz Pohle: „Emigrationstheater in Südamerika. Abseits der ‚Freien Deutschen Bühne‘, Buenos Aires“. Band 2 der Schriftenreihe des P.Walter Jacob-Archivs, Hamburger Arbeitsstelle für Deutsche Exilliteratur, Hamburg (1989), S. 81. [= Pohle (1989)].

⁹⁹ Haller (1994), S. 233.

¹⁰⁰ In den fünfziger Jahren leben etwa 230.000 Auslandsdeutsche in Argentinien. Aus: Müller (1997), S. 152.

¹⁰¹ Mühlen (1988), S. 140.

¹⁰² Siehe III, 1.2.2 Deutsches Theater in Buenos Aires: Die „Freie Deutsche Bühne“.

¹⁰³ Mühlen (1988), S. 136.

¹⁰⁴ Trapp (1999), S. 439.

vermuten, dass dieser Eindruck falsch war: Die Erinnerung habe das Erscheinungsbild der alten Heimat verklärt¹⁰⁵. Trotzdem erwartet die Flüchtlinge bei ihrer Ankunft in Buenos Aires ein schwieriges politisches Umfeld: Die NSDAP-Ortsgruppe Buenos Aires wird bereits im August 1931 von der Reichsleitung offiziell anerkannt¹⁰⁶ und ist ein Teil der pronazistischen Fraktion, die mit ihrem innenpolitischen Einfluss die Aktivitäten der Emigranten-Organisationen beträchtlich erschwert. Die antinazistischen Organisationen bilden einen „eigenen deutschsprachig-demokratischen Sektor innerhalb der vornehmlich von deutschen Einwanderern bewohnten Stadtbezirke von Buenos Aires“¹⁰⁷. Man spricht sogar von „zwei getrennten Dörfern“, die jeweils ein so eigenständiges Sozial- und Kulturleben entwickelt haben, dass es keinerlei Berührungspunkte zwischen den Gruppen gibt. Die Emigranten leben auch von der spanischsprachigen Umwelt weitgehend isoliert und sprechen vorzugsweise Deutsch mit spanischen Ausdrücken¹⁰⁸ vermischt. Eine Annäherung zwischen den Gruppen, verbunden mit einer Akkulturation innerhalb des Exillandes, findet frühestens in der zweiten Generation der Emigranten statt¹⁰⁹.

Die argentinische Hauptstadt ist Firmensitz vieler international operierender Verlage und Agenturen und damit vor allem während des „Dritten Reiches“ wichtigste Verbindung nach Europa und in die USA. Ebenso befinden sich hier in den dreißiger und vierziger Jahren die „meisten zentralen Schaltstellen des nichtnazistischen deutschsprachigen Kulturlebens auf dem Subkontinent“¹¹⁰: Zeitungen wie das „Argentinische Tageblatt“, die „Jüdische Wochenschau“ sowie deutschsprachige Verlage wie „Editorial Cosmopolita“ und die literarische Agentur von Hugo Lifecis bilden für die deutschsprachige Gemeinde ein wichtiges Moment kultureller Vergewisserung. Es werden der Verein „Vorwärts“, die Pestalozzi-Gesellschaft, jüdische Gemeinden und verschiedene Hilfsorganisationen gegründet. Besonders zu Kriegszeiten und in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg ist Buenos Aires als Knotenpunkt der Kulturschaffenden wichtig, um internationale Verbindungen aufrechtzuerhalten oder neu aufzunehmen, wenn diese in den Wirren des Krieges abgebrochen waren. Von kleineren Orten an der Peripherie des Kontinents aus ist das nicht möglich.

Buenos Aires ist kulturell sehr aufgeschlossen, das Angebot vielfältig und die Stadt in dieser Hinsicht durchaus auf dem gleichen Stand wie europäische Metropolen. Den Mittelpunkt bildet das Opernhaus, das Teatro Colón, in dem die internationalen

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Die Ausbreitung der NSDAP bleibt in Argentinien im Wesentlichen auf die Hauptstadt und Provinz Buenos Aires begrenzt, da die räumliche Distanz zwischen den deutschen Siedlungen und schlecht ausgebaute Verkehrswege den Kontakt zwischen Parteimitglied und Zentrale erschweren und die Bildung von weiteren Ortsgruppen größtenteils verhindern. Vgl. Müller (1997), S. 97 ff.

¹⁰⁷ Trapp (1999), S. 439.

¹⁰⁸ Diese eigene Sprachvariante wird, nach einem überwiegend von Deutschen bewohnten Stadtteil in Buenos Aires, „Belgrano-Deutsch“ genannt. Vgl. Kohut (1996), S. 73 ff.

¹⁰⁹ Vgl. Mühlen (1988), S. 52.

¹¹⁰ Pohle (1989), S. 10. Hierzu gehört auch die politische Bewegung „Das Andere Deutschland“, die am 7. Juni 1937 zunächst als Hilfskomitee für mittellose Emigranten gegründet wird. Ihr publizistisches Organ, die Zeitschrift „Das Andere Deutschland“ erscheint in Montevideo (Uruguay). - Die zweite große politische Bewegung „Freies Deutschland“ wird 1942/43 mit Sitz in Mexiko gegründet und hat seine Wurzeln in der ab 1941 veröffentlichten gleichnamigen politisch-literarischen Zeitschrift. Aus: Mühlen (1988), S. 117 ff. und S. 124 ff.

Größen der Opernwelt auftreten¹¹¹. Hier begegnen sich Hitleranhänger und Verfolgte auch auf der Bühne: Viele der ab 1933 aus Deutschland geflüchteten, aber auch die vom „Dritten Reich“ entsandten Künstler feiern im Teatro Colón Erfolge. Das Engagement nationalsozialistischer Opernstars lässt vermuten, dass es im Hinblick auf die Interessen des „Dritten Reiches“ eine „unausgesprochene Zusammenarbeit zwischen der Gesandtschaft und den argentinischen Behörden“¹¹² gibt, wodurch kulturelle, aber auch politische Entscheidungen stark nationalsozialistisch gefärbt sind. Die Deutsche Gesandtschaft übt Druck auf die argentinischen Behörden aus und „fördert gezielt Konkurrenzunternehmen, um die künstlerische Arbeit der Exilierten zu unterminieren“¹¹³.

Argentinien bricht erst im Januar 1944 auf Drängen der USA seine diplomatischen Beziehungen zu Berlin ab und erklärt schließlich sechs Wochen vor Kriegsende, eher aus taktischen denn ideologischen Gründen, dem Deutschen Reich den Krieg. – In der zweiten Jahreshälfte 1945 kommt Juan Domingo Perón an die Macht. Mit ihm beginnt eine neue Epoche, die zwar – aus europäischer Sicht – der Nachkriegszeit angehört, aber für die deutschen Emigranten in Argentinien eine Art Fortsetzung der faschistischen Diktatur in ihrem Leben darstellt. Die Militärdiktatur Peróns ist zwar nicht antisemitisch ausgerichtet, ahmt jedoch den Führerkult und die autoritären Herrschaftsstrukturen der europäischen faschistischen Vorbilder nach¹¹⁴.

1.2 Deutsches Theater in Lateinamerika bis 1945 im Überblick

So verschieden wie die politischen und sozioökonomischen Gegebenheiten in den einzelnen Ländern des Kontinents sind auch die Entstehungsgeschichten und Existenzbedingungen der kleineren und größeren Theaterinitiativen im lateinamerikanischen Exil. Trotzdem lassen sich einige Gemeinsamkeiten feststellen: Zum einen existieren in allen Ländern Lateinamerikas deutsche Kolonien. In diesen jeweils unterschiedlich großen deutschsprachigen Kreisen steht die alteingesessene, pro-nazistische Fraktion der aus dem „Dritten Reich“ geflüchteten antinazistischen Fraktion wenn nicht feindlich, dann doch zumindest ablehnend gegenüber und lässt eine Eingliederung emigrierter Bühnenkünstler nicht zu. Zum anderen ist die kulturelle und berufliche Integration im Exil überall gleich schwierig, insbesondere für die auf die sprachliche Ausdrucksform angewiesenen Theaterkünstler. Der Wechsel deutschsprachiger Emigranten zum spanischsprachigen (bzw. portugiesischsprachigen) Theater ist aus nahe liegenden Gründen äußerst selten, so dass sich trotz der europäischen Prägung der bestehenden Theaterkultur in den Metropolen an der Atlantikküste hier kein Tätigkeitsfeld für die Emigranten bietet¹¹⁵. Die Vertreter künstlerischer und intellektueller Berufe sind daher noch weitaus stärker als diejenigen aus Berufen des Handwerks und des Handels auf die kulturelle Solidarität ihrer Mit-Emigranten angewiesen¹¹⁶.

Dem Sprachproblem sieht sich allerdings auch das deutschsprachige Publikum beim Besuch spanischsprachiger Theater ausgesetzt, so dass sich Schauspieler, theater-

¹¹¹ Trapp (1999), S. 440.

¹¹² Trapp (1999), S. 441.

¹¹³ Trapp (1999), S. 442.

¹¹⁴ Vgl. Mühlen (1988), S. 139 ff.

¹¹⁵ Vgl. Pohle (1989), S. 8.

¹¹⁶ Vgl. Mühlen (1988), S. 98.

begeisterte Laien und das potenzielle Publikum in einer „Situation kultureller Isolation“¹¹⁷ befinden. Besonders für die Hitler-Flüchtlinge, die zum großen Teil einer kulturell interessierten oder engagierten Gesellschaftsschicht entstammen, ist die deutsche Sprache und Kultur in den Anfangsjahren das einzige identitätsstiftende Moment in einem fremden Land. Es bildet sich daher eine eigenständige, vom Exilland unabhängige Theaterkultur, die weitgehend die westeuropäischen Traditionen verfolgt. Sie bringt ein vielfältiges Exiltheater hervor, das gezwungenermaßen auf Professionalität verzichtet, da zu wenig ausgebildete Schauspieler verfügbar und die gegebenen Bedingungen noch provisorisch sind. Charakteristisch für das deutschsprachige Theater in Lateinamerika während der Kriegsjahre ist das „von Amateuren getragene und vielfach von Berufsschauspielern geleitete Gelegenheitsensemble“¹¹⁸, das sich nach Bedarf zusammenfindet. Die Aufführungen werden häufig durch kollektive Anstrengungen der jüdischen Gemeinden bzw. Hilfskomitees, politischen Organisationen und „nicht zuletzt [der] Rundfunksender, also lokale deutschsprachige, kommerzielle Radioprogramme“¹¹⁹ ermöglicht. Für die meisten lateinamerikanischen Länder lassen sich zumindest Kabarettveranstaltungen und andere Formen der Bühnenkleinkunst nachweisen¹²⁰.

Wie erfolgreich diese Theaterbemühungen sind, hängt jedoch nicht von der Höhe der Aufnahmequote der deutschen Emigranten ab – selbst in Ländern mit niedrigsten Quoten¹²¹ werden Theateraufführungen verzeichnet. Frithjof Trapp erklärt dieses Phänomen dadurch, dass „die kulturelle Integration der jüdischen Bevölkerungsgruppe sich in Deutschland in hohem Maße durch und mittels des Theaters vollzogen hatte, so dass Selbstverständnis und kulturelle Identität der Verfolgten sich auch und gerade im Exil durch das Theater manifestierten“¹²². Doch sind die Voraussetzungen für die Entwicklung eines ständigen Emigrationstheaters dort am günstigsten, wo eine höhere Immigrationsquote eine breite Publikumsbasis sichert. Es lässt sich feststellen, dass in den großen Städten, wo sich die Emigranten überwiegend niederließen, mehr Theaterinitiativen entstehen. Manchmal handelt es sich bei diesen Initiativen um kurzlebige Aktivitäten, in der Regel existieren sie jedoch über einen Zeitraum von mehreren Jahren¹²³.

Durch unterschiedliche künstlerische Profile oder politisch-kulturelle Arbeit sind die Theaterinitiativen strikt getrennt. Die mit der politischen Gesinnung zusammenhängende Spielplangestaltung hängt zudem stark von der Publikumsstruktur ab¹²⁴: Die unterschiedlichen Geisteshaltungen innerhalb der deutschsprachigen Gruppe haben auf die Auswahl der Stücke ebensoviel Einfluss wie die allgemeine Forderung des Publikums nach Unterhaltungstheater. Damit eine Bühne länger bestehen kann, muss diese Erwartungshaltung des Publikums wesentlich bei der Spielplangestaltung berücksichtigt wer-

¹¹⁷ Pohle (1989), S. 8.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Trapp (1999), S. 452.

¹²⁰ Vgl. Pohle (1989), S. 8.

¹²¹ Beispiel Venezuela mit ca. 600 Emigranten: In der Hauptstadt Caracas bringt Hugo Wiener seine Revue „Wien, wie es war, ist und sein wird“ auf die Bühne. Vgl. Pohle (1989), S. 9.

¹²² Trapp (1999), S. 452.

¹²³ Beispiele: Montevideo, Cochabamba, La Paz, Brasilien, Kuba, siehe Trapp (1999), S. 452 ff.

¹²⁴ In Buenos Aires finanzieren die beiden sich feindlich gegenüberstehenden Gruppen jeweils eigene Theater. Erst nach Kriegsende findet eine langsame (und umstrittene, A. d. V.) Annäherung statt.

den¹²⁵. Trotz der Unterschiede in der politischen und sozialen Zusammensetzung der deutschen Siedlungen besteht überall die gleiche Schwierigkeit: Dem Unterhaltungstheater muss ein weit größerer Platz im Spielplan eingeräumt werden als qualitativ hochwertigeren Dramen und Schauspielen.

Dieser Umstand gilt hingegen nicht oder nur eingeschränkt für die kleineren, nicht professionell arbeitenden Bühnen¹²⁶. Natürlich sind auch diese für ihr Fortbestehen auf einen gefüllten Saal angewiesen, doch sind diese Bühnen weniger äußeren Interessen ausgesetzt und können daher ihren Spielplan weitgehend frei gestalten. Zudem gehen die Mitglieder nicht professioneller Bühnen zumeist einem geregelten Erwerb nach, der die finanzielle Lebensgrundlage sichert, so dass die aus den Aufführungen erwirtschafteten Mittel für andere, oft wohltätige Zwecke zur Verfügung gestellt werden können. Die innenpolitischen Bedingungen stellen in einigen Exilländern eine Einschränkung bei der Spielplangestaltung dar. Im „neutralen, politisch vielfach von profaschistischen Sympathien bestimmten Argentinien“¹²⁷ können z. B. nur vereinzelt antifaschistische Stücke in den Spielplan aufgenommen werden, während dies im liberaleren Montevideo durchaus üblich ist.

Bei aller Vorsicht gegenüber den jeweiligen Regierungen und deutschen Gruppierungen sowie der Bemühungen um ein breiteres, gemischteres Publikum bleibt das Exiltheater eine „Enklave in einer fremden Umgebung“¹²⁸. Es richtet sich in erster Linie an die deutschsprachigen Emigranten. Frithjof Trapp nennt das Exiltheater in Lateinamerika „das Resultat einer Ausnahmesituation“¹²⁹, das sich retrospektiv orientiert: Der verstörenden und erschütternden Gegenwart soll die Erinnerung an die positiven Erfahrungen der Akkulturation und sozialen Integration, die die jüdischen Emigranten und Theaterkünstler zwischen dem Ende der Weimarer Republik und der Reichsgründung gemacht hatten, entgegengesetzt werden. Die Rückbesinnung auf das Erreichen der sozialen und kulturellen Gleichstellung in der Vergangenheit stärkt das Identitätsgefühl der Emigranten in der Gegenwart und schafft eine „emotionale Basis für die Bewältigung der aktuellen Probleme“¹³⁰.

1.2.1 Deutsches Theater in Santiago de Chile: Die „S.C.I.“

In der chilenischen Hauptstadt werden seit 1940 gelegentlich „Liebhaberaufführungen von Operetten“¹³¹ sowie „Liebhabertheater und Kabarett-Vorstellungen von Emigranten deutschen Sprach- und Kulturgutes innerhalb ihrer Kolonie“¹³² gegeben. Weitere Kabarett- und Kleinkunst-Abende veranstaltet die Theatergruppe „Sociedad Cultural Israelita-Bühne“ (S.C.I.) der jüdischen Gemeinde in Santiago in ihrem Gemeindesaal.

¹²⁵ Bemerkung: Bei Bekanntwerden des Völkermords an den europäischen Juden wird eine Politisierung des Repertoires der „Freien Deutschen Bühne“ von Seiten der antifaschistischen Exilanten gefordert, während sich politisch-religiös motivierte Repräsentanten der jüdischen Emigration dagegen aussprechen.

¹²⁶ Zu Theaterinitiativen in Uruguay, Brasilien, Bolivien und Chile bis 1945 siehe Pohle (1989).

¹²⁷ Pohle (1989), S. 13.

¹²⁸ Trapp (1999), S. 454.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Trapp (1999), S. 454 ff.

¹³¹ Pohle (1989), S. 83.

¹³² Siehe Nast (1992).

Mitwirkende dieser jüdischen Theaterinitiative sind u.a. Lisel Schwarz (Künstlername Lisa Scott, Deutsches Volkstheater Wien), Alfons Schwarz (ihr Mann, ehemaliger Kostümchef in Wien), Kitty Schwarz (deren Tochter) und Norbert Herzog¹³³, der künstlerische Leiter und die treibende Kraft der ansonsten aus Laien bestehenden Theatergruppe. Größere Probleme stellen die kaum vorhandenen Bühnenstücke¹³⁴ bzw. fehlende Manuskripte dar sowie die begrenzte Anzahl professioneller Schauspieler. Herzog ist selbst seit 1933 schriftstellerisch tätig und produziert, zum großen Vorteil der „S.C.I.-Bühne“, zahlreiche Kabarett-Stücke, Revuen und Komödien. Er steht auch mit Paul Walter Jacob¹³⁵ in Korrespondenz und kann auf diese Weise einige Bühnenstücke von Curt Goetz und Arthur Schnitzler „mit geringer Personenanzahl – möglichst nicht über fünf Personen hinausgehend“¹³⁶ beschaffen. Wie Herzog an Jacob berichtet, plant das kleine Ensemble Anfang 1944 für die nächste Spielzeit ein Theater zu mieten, da der Gemeindesaal zu klein würde. Das Vorhaben wird aber wenige Monate später durch einen Brand im Gemeindehaus und in dem angeschlossenen Theatersaal gestört. Zwei Jahre später findet nur eine der beiden geplanten Operetten-Aufführungen mit erweitertem Ensemble vor großem Publikum statt: Hintergrund dessen sind Auseinandersetzungen mit der deutschen Kolonie¹³⁷. 1948 führt die Theatergruppe das Stück „Das Ministerium ist beleidigt“ von Fred Heller und Bruno Engler auf, in welchem der soeben von seiner Tätigkeit auf der „Fundo“ nach Santiago zurückgekehrte Olszewski als Schauspieler mitwirkt.

1.2.2 Deutsches Theater in Buenos Aires: Die „Freie Deutsche Bühne“

Die argentinische Hauptstadt eignet sich schon wegen der großen Zahl an Flüchtlingen als Zentrum des deutschsprachigen Exiltheaters in Lateinamerika. Das potenziell zahlreiche Publikum und eine Fraktion einflussreicher Deutscher¹³⁸, „die sich dem innenpolitisch durchaus begünstigten nationalsozialistischen Einfluss zu widersetzen wusste“¹³⁹, ermöglichen Paul Walter Jacob¹⁴⁰, mit der „Freien Deutschen Bühne“ ein professionell arbeitendes Theater zu etablieren, das seinen Mitarbeitern zumindest während der Spielzeiten ein „existenzsicherndes Auskommen“¹⁴¹ bieten kann. Die ständigen Geldsorgen des Theaters begrenzen neben den Gagen der Schauspieler auch die Ausga-

¹³³ Nobert Herzog schließt 1933 die Max-Reinhardt-Schule in Berlin ab, kann aber wegen des Machtantritts der Nationalsozialisten nicht in seinem Beruf arbeiten und emigriert 1939 nach Chile.

¹³⁴ Auflistung der Stücke bei Pohle (1989), S. 83.

¹³⁵ Informationen zu Jacobs „Freier Deutscher Bühne“ siehe III, 1.2.2 Deutsches Theater in Buenos Aires: Die „Freie Deutsche Bühne“ und Lemmer (1999).

¹³⁶ Pohle (1989), S. 83.

¹³⁷ Vgl. Pohle (1989), S. 86.

¹³⁸ Neben Bankiers, Industriellen, Kaufleuten und wohlhabenden Privatleuten, die das Startkapital stellen, unterstützt vor allem der Herausgeber des „Argentinischen Tageblattes“, Dr. E. F. Alemann, die „Freie Deutsche Bühne“ mit publizistischer Rückendeckung. Vgl. Naumann (1985), S. 109 ff.

¹³⁹ Pohle (1989), S. 10.

¹⁴⁰ Der deutsche Schauspieler und Regisseur Paul Walter Jacob muss aufgrund seiner jüdischen Herkunft und seines Engagements als Sozialdemokrat Ende März 1933 aus dem Deutschen Reich fliehen. Über die Niederlande, Frankreich, Luxemburg und in die Tschechoslowakei emigriert er Ende 1938 nach Argentinien. In Buenos Aires stellt er ein Ensemble aus den ansässigen Schauspielern zusammen, bei denen es sich durchweg um gut ausgebildete, erfahrene und außerdem ungewöhnlich vielseitige Künstler handelt. Jacob eröffnet am 20. April 1940 die „Freie Deutsche Bühne“. Vgl. Trapp (1999), S. 450 und Naumann, (1985), S. 108 ff.

¹⁴¹ Pohle (1989), S. 10.

ben für Kostüme, Dekorationen und Werbung. Um eine stete Attraktivität der Bühne für das Publikum und den damit verbundenen Umsatz zu garantieren¹⁴², präsentiert Jacob jedes (oder jedes zweite) Wochenende ein neues Stück¹⁴³, das meist nur dreimal aufgeführt wird. Der schnell wechselnde Aufführungsrhythmus und der mühevollen Bühnenalltag strapazieren zwar die Mitwirkenden bis an die Belastungsgrenze, sind jedoch für das weitere Bestehen des Theaters notwendig. Die lokale Konkurrenz, z. B. jüdische Bühnen, das große argentinische Opernhaus oder das ungarische Operntheater, ist beträchtlich. Das potenzielle Publikum muss daher durch prägnanten künstlerischen Anspruch und gleichbleibendes Niveau kontinuierlich an das Theater gebunden werden¹⁴⁴. Die Bühne wirbt mit „Theater zu Kinopreisen“ und verkauft feste Abonnements, um gleichmäßig hohe Zuschauerzahlen zu gewährleisten. Das Publikum der „Freien Deutschen Bühne“ ist ein kleiner, recht homogener Kreis von Zuschauern, der sich aus den Kreisen der jüdischen Organisationen und der antifaschistischen Vereinigungen von Buenos Aires zusammensetzt¹⁴⁵.

Wie sehr eine Bühne in einer fremdsprachigen Umgebung vom ihrem potenziellen Publikum abhängig ist¹⁴⁶, hat Jacob während seiner Aufenthalte in Paris (Tätigkeit als Musik- und Theaterkritiker) und Luxemburg (Mitglied der deutschsprachigen Gastspielbühne „Die Komödie“) erlebt¹⁴⁷. Daher versucht er nun in der Spielplangestaltung einen größtmöglichen Konsens zwischen den unterschiedlichen Erwartungshaltungen der verschiedenen Publikumsgruppierungen herzustellen, muss aber, um dem Gros des Publikums zu entsprechen und dadurch das Fortbestehen seiner Bühne zu sichern, das Programm im Wesentlichen mit Gesellschaftskomödien und Lustspielen füllen¹⁴⁸. Die Beschaffung von geeigneten deutschsprachigen Bühnentexten ist vor allem während der Kriegszeit schwierig, weswegen Paul Walter Jacob in mühsamer Eigenarbeit einen Bestand von maschinenschriftlich vervielfältigten Bühnentexten aufbaut¹⁴⁹. Auf diesen Bestand, den Jacob bereitwillig zur Verfügung stellt, können und müssen auch die geographisch weit verstreuten anderen Theaterinitiativen zugreifen, wenn sie ihre Arbeit weiterführen wollen, wodurch ein überlebenswichtiges Verbindungsnetzwerk¹⁵⁰ entsteht. Der Stückemangel hat auch zur Folge, dass die „Freie Deutsche Bühne“ einen

¹⁴² Trapp (1999), S. 448.

¹⁴³ Der Werbeslogan für die Abonnements lautet: „Jede Woche einmal in die FDB“ (= „Freie Deutsche Bühne“). Aus: Naumann (1985), S. 120.

¹⁴⁴ Trapp (1999), S. 444.

¹⁴⁵ Naumann (1985), S. 120.

¹⁴⁶ Zum Abhängigkeitsverhältnis Publikum – Bühne in einer kulturellen Isolation siehe Trapp (1999), S. 447.

¹⁴⁷ Trapp (1999), S. 443.

¹⁴⁸ Aus: Ingrid Maaß: „Das Paul Walter Jacob-Archiv“. Band 1 der Schriftenreihe des P. Walter Jacob-Archivs, Hamburger Arbeitsstelle für Deutsche Exilliteratur, Hamburg (2000), S. 34 ff. [= Maaß II (2000)]. Zur künstlerischen und politischen Konzeption vgl. Frithjof Trapp: Zwischen Unterhaltungsfunktion und der Erwartung politischer Stellungnahme. Spielplan und künstlerische Konzeption der „Freien Deutschen Bühne“ Buenos Aires, in: Exiltheater und Exildramatik, Maintal 1991, (= Exil Sonderband II), S. 118 – 137.

¹⁴⁹ Pohle (1989), S. 10.

¹⁵⁰ Vgl. dazu die Korrespondenz von Paul Walter Jacob.

prägenden Einfluss ausübt, da nur vorhandene, also bereits gespielte Stücke an die in der Peripherie liegenden Bühnen weitergegeben werden können¹⁵¹.

Die „Freie Deutsche Bühne“ erlebt in den zehn Jahren unter der Leitung Jacobs 215 Premieren mit insgesamt 750 Aufführungen¹⁵². Die Bühne gibt nicht nur einigen Schauspielern eine angemessene Lebensgrundlage und berufliche Wirkungsmöglichkeit in einer fremden Umgebung, sondern setzt ein Stück deutscher Kultur und Identität in Lateinamerika trotz widrigster Umstände fort¹⁵³.

1.3 Phase der Umorientierung 1945 – 1950: Deutsche Kulturpolitik in Lateinamerika nach 1945

Nach dem Kriegsende 1945 verlieren die Exiltheater ihre soziale Funktion als einzige Verbindung zur alten Heimat und Kultur. Da der kulturelle Austausch trotzdem ein wichtiges Moment der in Lateinamerika lebenden Deutschen bleibt, wandeln sich die wenigen übrig gebliebenen Theaterinitiativen zu „auslandsdeutschen Bühnen“¹⁵⁴.

Das Image deutscher Kultur in Lateinamerika ist durch die NS-Diktatur schwer beschädigt worden. Daher ist das erklärte Ziel der auswärtigen Kulturpolitik in der Nachkriegszeit „die durch den Zweiten Weltkrieg zerstörte internationale Stellung Deutschlands in der Völkergemeinschaft wiederzugewinnen“¹⁵⁵. Ausschlaggebend für den raschen Wiederaufstieg zum akzeptierten kulturellen Partner werden aber weniger die wirtschaftlichen Leistungen in Lateinamerika sondern vielmehr die Hinwendung Deutschlands zu den Werten des demokratischen Kultur- und Verfassungsstaates, die Aufnahme in den Europarat und die deutsche Beteiligung an der Gründung der Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft¹⁵⁶.

Der den Weltkrieg überdauernde gegenseitige Kulturaustausch zwischen Deutschland und Lateinamerika wird mit dem Abschluss des Kulturabkommens zwischen Chile und Deutschland 1956¹⁵⁷ auf eine vertragliche Grundlage gestellt, die auch innerhalb der kulturellen Beziehungen zu den anderen lateinamerikanischen Staaten übernommen wird. Das Ziel der Bundesregierung im Rahmen dieses Abkommens, ein vielfältiges, wirklichkeitsnahes Bild Deutschlands¹⁵⁸ zu präsentieren, wird durch die vier wichtigsten Bereiche der Kulturpolitik gestützt: Das stark geförderte Auslandsschulwesen zum Erhalt der deutschen Sprache, der akademische Austausch, die vom Auswärtigen Amt subventionierten Kulturinstitute sowie eine Zahl von unabhängig ar-

¹⁵¹ An kleinen Bühnen gibt es dann wiederum oft eine beschränkte Stückauswahl durch Besetzungsprobleme. Siehe Pohle (1989), S. 13.

¹⁵² Mühlen (1988), S. 100.

¹⁵³ Nach Jacobs Rückkehr nach Deutschland 1949 führt zunächst, in Zusammenarbeit mit Jacob, der bisherige Verwaltungschef der „Freien Deutschen Bühne“, Siegmund Breslauer, das Ensemble. Nach Breslauers Ausscheiden 1960 übernehmen Jacques Arndt (künstlerische Leitung) und Susi Schmoller (Geschäftsführung) die nun in „Deutsches Theater in Buenos Aires“ umbenannte Bühne. In den Jahren 1962 bis 1964 wechselt dreimal die Geschäftsführung und noch einmal der Name: In der letzten Spielzeit heißt das Theater dann „Deutsches Schauspielhaus in Buenos Aires“. 1965 folgt die Fusion mit den Deutschen Kammerspielen, siehe III, 1.3 Umsiedlung nach Buenos Aires (1965 bis 1971).

¹⁵⁴ Siehe Lemmer (1999), S. 29 und Trapp (1999), S. 455.

¹⁵⁵ Aus: Zwischenbericht der Enquete-Kommission Auswärtige Kulturpolitik gemäß Beschluss des Deutschen Bundestages, veröffentlicht am 22. September 1972. [= Enquete-Kommission (1972)].

¹⁵⁶ Vgl. Schirmer (1991), S. 215 ff.

¹⁵⁷ Chile – Kulturpolitischer Jahresbericht (1963), S. 4.

¹⁵⁸ Schirmer (1991), S. 221.

beitenden Organisationen¹⁵⁹ (so genannte Mittlerorganisationen), deren Kulturarbeit aber ebenfalls vom Auswärtigen Amt finanziert wird. Das größte deutsche Kulturinstitut in Lateinamerika ist das 1952 gegründete Deutsch-Chilenische Kulturinstitut in Santiago, das 1961 mit der dortigen Zweigstelle des Goethe-Instituts vereinigt wird.

Beispiele für den deutsch-chilenischen Kulturaustausch gibt es einige. Neben der jährlichen Verpflichtung eines deutschen Gastdirigenten für einige Symphoniekonzerte der beiden großen Orchester Santiagos werden die kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Chile 1959 durch ein Operngastspiel bereichert: Ein deutsches Ensemble führt die Opern „Die Walküre“ und „Die Entführung aus dem Serail“ auf. Bis 1963 ist jedoch aus finanziellen Gründen keine Wiederholung eines Operngastspiels möglich, auch wenn das Interesse in der Gesellschaft Santiagos groß ist¹⁶⁰.

Auch Paul Walter Jacob erkennt nach 1945 die Notwendigkeit, Kontakte nach Deutschland zu knüpfen und neue Schauspieler nach Buenos Aires zu bringen, um mit diesen auch neue Publikumsgruppen ins Theater zu locken. Gleichzeitig gibt es nach 1945 ein vermehrtes Interesse deutschsprachiger Schauspieler, das zerstörte Europa zu verlassen und nach Lateinamerika zu gehen. Hier kommt es zur ersten Kontaktaufnahme zwischen Jacob und Olszewski¹⁶¹. Zudem bereichern ab 1946 Prominentengastspiele¹⁶² den Spielplan der „Freien Deutschen Bühne“ und das kulturelle Leben in Argentinien.

Innerhalb der Bevölkerung Lateinamerikas sorgen nach 1945 drei Gruppen für den weiteren, von Organisationen unabhängigen Erhalt deutscher Kultur: Die große Gruppe Deutsch-Nationaler, denen sich die nach 1945 aus Deutschland flüchtenden Nationalsozialisten anschließen, dann als zweitgrößte Gruppe der Teil der Hitler-Emigranten, für die zwar eine Rückkehr nach Deutschland – insbesondere durch den erst jetzt in seinem vollen Ausmaß bekannt gewordenen Völkermord – aus emotionalen Gründen ausgeschlossen ist, die aber ihre sprachliche Identität und ihre Erinnerungen bewahren wollen¹⁶³, und drittens eine kleine Gruppe Lateinamerikaner, die kulturell nach Europa und dabei besonders nach Deutschland ausgerichtet sind¹⁶⁴. Mit Hilfe der staatlich geförderten Organisationen und Initiativen gelingt es ihnen, den Kulturaustausch lebendig zu gestalten. Anders als im Bereich der politischen und wirtschaftlichen Beziehungen sind im kulturellen Bereich die jeweils verantwortlichen Personen von entscheidender Bedeutung: oft sind Erfolg oder Misserfolg der kulturellen Initiativen vom persönlichen Einsatz Einzelner abhängig.¹⁶⁵

Die Deutschen Kammerspiele sprechen sowohl die alteingesessenen als auch die in den dreißiger Jahren emigrierten Deutschen und in späteren Spielzeiten ebenfalls die kulturell nach Deutschland ausgerichteten Lateinamerikaner an und werden durch Ol-

¹⁵⁹ Zu den unabhängig operierenden Organisationen gehört u.a. das Goethe-Institut, das in Lateinamerika mit 22 Instituten vertreten ist und dessen Kulturprogramm neben Sprachlehrveranstaltungen auch Veranstaltungen der Wissenschaft, Musik, Theater, Film umfasst. Zu den weiteren Aufgaben der Goethe-Institute vgl. Schirmer (1991), S. 224 und Kohut (1996), S. 445.

¹⁶⁰ Chile – Kulturpolitischer Jahresbericht (1963), S. 22.

¹⁶¹ Bewerbung Olszewskis vom 11. November 1946. Vgl. Kapitel II, 1. Zur Person der Theatergründer Reinhold K. Olszewski und Sylva Denzler.

¹⁶² U.a. Ernst Deutsch, Ellen Schwanneke, Victor de Kowa, Hans Moser, siehe Trapp (1999), S. 450.

¹⁶³ Lemmer (1999), S. 27.

¹⁶⁴ Chile – Kulturpolitischer Jahresbericht (1963), S. I.

¹⁶⁵ Kohut (1996), S. 437.

szewski durchsetzungsstark und charismatisch vertreten¹⁶⁶. Das Theater ist „in allen Kreisen der deutsch-chilenischen Bevölkerung äußerst beliebt“¹⁶⁷ und erfüllt auf seinen Tourneen eine wichtige kulturpolitische Funktion: Die Kammerspiele führen in ihrem Zuschauerraum die verschiedenen Kreise des so genannten Deutschtums zusammen. Mit Unterstützung der Botschaften und der deutschen Kolonien wird das Projekt auch dadurch zu einer der erfolgreichsten deutschsprachigen Theaterinitiativen Lateinamerikas.

III. Die Deutschen Kammerspiele

1. Die Entwicklung der Bühne: Abriss

Der folgende Überblick über die Entwicklung der Bühne dient der Erhellung der wichtigsten Phasen und Ereignisse sowie der chronologischen Orientierung.

1.1. Gründung und Anfangszeit der Deutschen Kammerspiele (1949 bis 1954)

Nach den erfolgreichen Aufführungen einer spontan zusammengestellten Laienspielgruppe gründen Reinhold K. Olszewski und seine Frau Sylva Denzler am 15. September 1949¹⁶⁸ die Deutschen Kammerspiele, deren Ensemble zunächst aus den wenigen in Santiago ansässigen Schauspielern (Ausnahme: Erna Lorenz¹⁶⁹) bzw. Laien (meist jüdischen Emigranten) besteht. Für die Aufführungen wird im Stadtviertel Providencia, dem damaligen Residenzviertel, der Kinosaal „Marconi“ mit knapp 1.300 Plätzen angemietet, während die Proben in den beiden deutschen Schulen Santiagos stattfinden¹⁷⁰. Die Haupt- und Generalproben werden auf der „Marconi“-Bühne abgehalten und können, da der normale Kinobetrieb weiterläuft, nur nach dem Ende der letzten Kinovorstellung (24 Uhr) erfolgen. Die ohnehin schon körperlich anstrengende Probenarbeit wird zusätzlich durch die niedrigen Temperaturen, die in den Wintermonaten in Chile herrschen, erschwert. Die deutschen Schulen sind, wie auch das Kino nach den Vorstellungen, unbeheizt, weshalb die Ensemblemitglieder „überall kleine Gasöfen hinschleppen – mit Petroleum geheizt, auch nachts ins Theater“¹⁷¹. Die Anstrengungen können nur durch solidarisches Verhalten innerhalb der Gruppe und mit viel Enthusiasmus bewältigt werden:

¹⁶⁶ Vgl. III, 6. Anstelle einer Schlussbemerkung: Olszewski als Führungskraft.

¹⁶⁷ Chile – Kulturpolitischer Jahresbericht (1963), S. 23.

¹⁶⁸ Olszewski gibt in seinem Lebenslauf 1949, Teege und Pohle hingegen 1948 als Gründungsjahr an. Nach Nast nehmen die Kammerspiele sogar erst 1950 ihre Tätigkeit auf.

¹⁶⁹ Erna Lorenz wird am 23. Juni 1902 in Königsberg geboren, wo sie auch ihre Schauspielausbildung absolviert. Spielt bis zu ihrer Emigration 1939 nach Großbritannien an mehreren Bühnen in Deutschland und engagiert sich im Kulturbund. Ab 1946 lebt sie für einige Jahre in Chile, kehrt nach Deutschland zurück und stirbt am 20. September 1957 in Gießen. Aus: Theaterarchiv der Walter-A.-Berendsohn-Forschungsstelle Hamburg.

¹⁷⁰ Brief Sylvia Wilckens, 4. Mai 2005.

¹⁷¹ Ebd.

Jeder bringt etwas Verpflegung zu den Proben mit, „belegte Brote, Thermosflaschen mit Tee und Kaffee“¹⁷² und Decken, um sich während der Szenen, in denen man nicht spielt, zu wärmen. Da die vorhandenen schauspielerischen Kräfte anspruchsvollen Rollen zunächst nicht gewachsen sind, wählen Olszewski und Sylva Denzler zur ersten Aufführung drei Einakter von Curt Goetz: „Die tote Tante“, „Der Mörder“ und „Das Märchen“¹⁷³.

In der Spielzeit 1951 kann Olszewski an den Kammerspielen zwei Prominenten-Gastspiele präsentieren. Zum einen wird der gerade in Buenos Aires weilende Hans Moser zu einem Gastspiel bei den Kammerspielen überzeugt, zum anderen kommt Zarah Leander für einige Solo-Auftritte, die von den Kammerspielen organisiert und präsentiert werden, nach Chile. Der Erfolg der beiden Gastspiele ist unterschiedlich: Während die Lustspiele von Franz Arnold und Ernst Bach („Weekend im Paradies“ und „Der wahre Jacob“), in denen der österreichische Komiker jeweils die Hauptrolle übernimmt, sehr erfolgreich sind, enden die Auftritte von Zarah Leander in verschiedenen Städten Süd-Chiles aufgrund schwieriger Vordispositionen¹⁷⁴ mit großen finanziellen Verlusten für die Kammerspiele.

Ungeachtet der desaströsen Solo-Tournee von Zarah Leander hält Olszewski an der Idee von kleinen Gastspielreisen durch Chile fest, da ihm aus der Korrespondenz mit Jacob die Schwierigkeiten eines ortsgebundenen Theaters¹⁷⁵ bekannt sind. Ein Theaterbetrieb mit festem Standort in Chile ist aufgrund der eingeschränkten Publikumsbasis perspektivlos, und die Idee, die Kammerspiele als Tourneetheater zu betreiben, erscheint nahe liegend und zukunftsorientiert. Anfang Juli 1952 reist das ganze Ensemble trotz der in den fünfziger Jahren in Südamerika herrschenden abenteuerlichen Verkehrsbedingungen (bis auf die transkontinentale Panamericana gibt es kaum ausgebaute Straßen) mit dem nächsten Stück ins benachbarte Viña del Mar und nach Concepción, das etwa 450 Kilometer südlich von Santiago liegt. Vor den dort lebenden Deutschen werden „Der Biberpelz“ von Gerhart Hauptmann und „Der Geisterzug“ von Arnold Ridley mit Erfolg gespielt. Das Ensemble besteht zu der Zeit aus siebzehn festen Mitgliedern: Olszewski, Sylva Denzler, Erna Lorenz, Maria Weeting, Gerda Schöneich, Luise Clem, Ingrid Dallmeier, Dita Marcus, Herbert Blase, Helmut Dez, Donato del Monte, Hans Dels, Paul Sommer, Fritz Kühne, Erich Lufer, Franz Pieper, Gerd Nast, Willi Arnold und Karl Zippelius¹⁷⁶. Viele weitere Laienschauspieler werden für einzelne Stücke zusätzlich engagiert. In der Spielzeit 1952 wird zudem mit Imo Moszkowicz¹⁷⁷ der erste Schauspieler und Regisseur aus Deutschland verpflichtet: Er spielt die Titelrolle in Georg Büchners „Dantons Tod“, das „mit 27 Schauspielern und über 40 Statisten“¹⁷⁸ in Santiago und im 120 Km westlich davon gelegenen Viña del Mar ge-

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Dass die Kammerspiele in diesem Zusammenhang tatsächlich auch „Das Märchen“ aufführen, ist nicht belegbar, kann jedoch vermutet werden, da es der dritte Einakter in der Sammlung der „Toten Tante“ ist. Info unter www.curtgoetz.de.

¹⁷⁴ Die Theater fordern, da Zarah Leander ein Star ist, eine viel höhere Miete, als sie normalerweise von den Kammerspielen verlangen.

¹⁷⁵ Brief Jacob an Olszewski, 5. Januar 1948, in: PWJ VII d) 409.

¹⁷⁶ Vgl. V, 1. Schauspieler-Verzeichnis der Deutschen Kammerspiele.

¹⁷⁷ Damaliger Regieassistent von Gustav Gründgens in Düsseldorf.

¹⁷⁸ Brief Olszewski an Familie, 12. Juli 1952.

ben wird. Da dieser Klassiker nicht vom Publikum angenommen wird¹⁷⁹ und die finanzielle Lage des Theaters sich zunehmend verschlechtert, werden ohne große Investitionen zwei Lustspiele mit Olszewski und Sylva Denzler in den Hauptrollen inszeniert, wodurch sich die finanzielle Lage wieder entspannt. Mit einem Gastspiel des bekannten Schauspielers Viktor de Kowa, den Olszewski „auf Prozente engagiert“¹⁸⁰ hat, kann die Spielzeit künstlerisch und finanziell sehr erfolgreich abgeschlossen werden¹⁸¹.

Mit den wenigen zur Verfügung stehenden Mitteln können 1953 erneut einzelne Schauspieler aus Deutschland verpflichtet werden, die gemeinsam mit dem vorhandenen Ensemble mehrere Unterhaltungsstücke und einige anspruchsvollere Schauspiele realisieren¹⁸². Im folgenden Jahr verstärken erneut vier Schauspieler aus Deutschland das Ensemble, und die erfolgreiche Mischung aus leichter Unterhaltung und anspruchsvollerem Schauspiel wird ebenfalls beibehalten: Auf dem Programm stehen n.a. „Das Feuerwerk“ (Paul Burkhard)¹⁸³, „Pygmalion“ (George Bernard Shaw), „Diener zweier Herren“ (Carlo Goldoni). Dem folgen „Ein Sommernachtstraum“ (William Shakespeare), in dem das gesamte Ensemble auf der Bühne steht, und „Die Ehe des Herrn Mississippi“, das erste Stück von Friedrich Dürrenmatt, das von den Kammerspielen aufgeführt wird.

Bereits 1952 erhält Olszewski ein Angebot des Auswärtigen Amtes, die politisch neutralen Kammerspiele finanziell zu unterstützen, „weil man eingesehen hat, dass es wichtig ist, hier ein deutsches Theater zu erhalten“¹⁸⁴. Dieser Vorschlag zeigt neben der Bedeutung der Bühne für die Deutschen in Chile auch die Relevanz der Deutschen Kammerspiele für die auswärtige Kulturpolitik der jungen Bundesrepublik: Die Subventionierung des Theaters fördert das neu aufzubauende positive Image der Bundesrepublik Deutschland¹⁸⁵ in Lateinamerika. Die Verhandlungen zwischen Olszewski und der Kulturabteilung des AA über jährliche Subventionen verlaufen daher positiv.

1.2 Vom Standorttheater zum Tournee-Ensemble (1955 bis 1964)

1955 beginnt die finanzielle Bezuschussung der Deutschen Kammerspiele durch die Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes, was eine grundsätzliche Verbesserung der Situation der Kammerspiele darstellt und eine neue Phase in der Geschichte der Bühne einleitet. Mit Hilfe der Subventionen kann zunächst einmal für die Premierenaufführungen in Santiago ein größeres Theater angemietet werden: das Stadttheater „Teatro Municipal“, das bis heute das Haupttheater Santiagos ist. Dieser neue Standort wird von Gerd Nast als „ein neuer Meilenstein“¹⁸⁶ bezeichnet und ist für die weitere Entwicklung der Kammerspiele von entscheidender Bedeutung.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Siehe III, 3.1.1 Höhepunkte der Spielzeiten.

¹⁸³ Gerd Nast berichtet von einem tanzenden und singenden Ensemble – „wie ein Zirkus mit ‚richtigen‘ Attraktionen, es war ein unvergessliches Erlebnis!“, aus: Nast (1992).

¹⁸⁴ Brief Olszewski an Familie, 12. Juli 1952.

¹⁸⁵ Siehe Exkurs 1.3 Phase der Umorientierung 1945 – 1950: Deutsche Kulturpolitik in Lateinamerika nach 1945.

¹⁸⁶ Nast (1992).

Ein weiterer und für die Entwicklung der Bühne noch wichtigerer „Meilenstein“ ist die Realisierung einer größeren Tournee, die nun mit der finanziellen Hilfe aus Deutschland in den angrenzenden Ländern Chiles durchgeführt werden kann. Dort ansässige Freunde und Bekannte weisen Olszewski und Sylva Denzler darauf hin, dass es in den Nachbarländern durchaus großes Interesse an Gastspielen der Kammerspiele gibt. Mit großem Idealismus und „wahnsinniger Vorfreude“¹⁸⁷ wird die Reise organisiert, durch die weitere Kontakte in andere südamerikanische Länder entstehen. Die erste Gastspielreise geht 1955 in die nördlichen Nachbarländer Bolivien und Peru¹⁸⁸. Die Reaktion der Deutschen Kolonie in La Paz ist enthusiastisch. Sylvia Wilckens erinnert sich:

„Die deutsche Kolonie dort war begeistert, nach so vielen Jahren zum ersten Mal deutsches Theater erleben zu dürfen, und auch die deutschsprachige jüdische Kolonie hatte ihre große Freude daran. Dies äußerte sich in täglichen Einladungen und Aufmerksamkeiten jeder Art“¹⁸⁹.

Die Einnahmen dieser Spielzeit werden sogleich mit Blick auf die nächste Saison verplant: ein weiteres Land Südamerikas wird als Ziel der Gastspielreise avisiert. Damit nimmt die Entwicklung der für die Kammerspiele charakteristischen Spielplanung ihren Anfang: In jeder neuen Saison werden durchschnittlich drei weitere lateinamerikanische Länder, in denen die politische und wirtschaftliche Lage halbwegs stabil ist, in den Tourneepfan aufgenommen. Nur vier Jahre später (1959) sind die Deutschen Kammerspiele auf ihrer Tournee insgesamt in vierzehn Ländern zu Gast¹⁹⁰. Der Ablauf einer Spielzeit ist zu dem Zeitpunkt bereits optimiert, so dass die Spielzeit in drei Phasen gegliedert werden kann: Von Januar bis März wird die Spielzeit vorbereitet, dann folgt die Proben- und Premierenphase¹⁹¹ in Santiago und ab August gehen die Kammerspiele auf eine fünfmonatige Tournee durch Lateinamerika¹⁹².

1.3 Umsiedlung nach Buenos Aires (1965 bis 1971)

Das Jahr 1965 bedeutet eine weitere große Veränderung für die Mitglieder der Deutschen Kammerspiele. Aus steuerrechtlichen und finanziellen Gründen entschließen sich Olszewski¹⁹³ und der damalige Leiter der „Freien Deutschen Bühne“ in Buenos Aires, Kurt Julius Schwarz, in Absprache mit den Botschaften und dem Auswärtigen Amt, die beiden Theater im Zuge einer „Neuordnung der dortigen Theaterverhältnisse“¹⁹⁴ zusammenzulegen¹⁹⁵. Nur zwei der bisherigen Schauspieler der „Freien Deutschen Bühne“ können von Olszewski als professionelle Schauspieler in die Spielzeit 1965 über-

¹⁸⁷ Telefonat mit Sylva Denzler, Juli 2005.

¹⁸⁸ Haller (1994), S. 247

¹⁸⁹ Brief Sylvia Wilckens, 4. Mai 2005.

¹⁹⁰ Siehe III, 2.1.2 Die Organisation der Tourneen.

¹⁹¹ Siehe III, 2.2.4.3 Durchführung der Proben- und Premierenphase.

¹⁹² Siehe III, 2.1.2.1 Gastländer und Reiseroute.

¹⁹³ 1963 regt Olszewski eine Übernahme des deutschen Theaters in Buenos Aires durch Wolfgang Haller an. Aus: Brief Olszewski an das Sekretariat, 6. März 1963. Siehe auch Lemmer (1999), S. 83

¹⁹⁴ Brief Olszewski an den Förderausschuss, 18. Januar 1963.

¹⁹⁵ Vgl. Lemmer (1999), S. 84 ff.

nommen werden: Lilly Wiechert und Jacques Arndt¹⁹⁶. Der neue Hauptsitz der Kammerspiele wird das Teatro Odeon in Buenos Aires (die erste Opernbühne Lateinamerikas!), in dem auch die „Freie Deutsche Bühne“ gespielt hat. Hier richten die Kammerspiele ein Büro ein, während das Theater selbst nur für die Vorstellungen angemietet wird¹⁹⁷. Die Proben finden in verschiedenen Theatern und der Pestalozzi-Schule sowie in anderen deutschen Schulen statt.

Die erste Spielzeit in Buenos Aires erweist sich als eine der anstrengendsten der Kammerspiele, da in der argentinischen Hauptstadt eine Mischung aus Desinteresse und Widerstand gegen das neue deutsche Theater herrscht. Am Kostenvoranschlag für diese Spielzeit wird deutlich, dass der Umzug des Theaters in jeder Hinsicht ein Risiko bedeutet: Bei der Vorbereitung der Spielzeit muss die Geschäftsführung unbekannte Faktoren einkalkulieren, die bei der Verlegung nach Buenos Aires auftreten könnten, da die finanziellen Konditionen in Santiago viel günstiger gewesen sind als in der argentinischen Hauptstadt. Diese zusätzlichen Ausgaben hofft Olszewski aber durch höhere Einnahmen bei den Eintrittsgeldern ausgleichen zu können¹⁹⁸. Um zunächst einmal die Aufmerksamkeit der deutschen Gesellschaft in Buenos Aires zu erregen, wird als erste Aufführung „Faust II“ in der modernen Inszenierung von Prof. Ulrich Erfurth gewählt¹⁹⁹. Olszewski berichtet über die Situation in Buenos Aires an das Auswärtige Amt:

„Die psychologischen Schwierigkeiten bei der Übernahme des Theaters in Buenos Aires von Seiten der bisherigen Schauspieler und deren Freundeskreis sind bekannt und waren enorm. Darüber hinaus: Obwohl ein vorbereitendes administrativ-technisches Team vorausgeschickt wurde, bestand beim Eintreffen des Ensembles und seines Direktors 21 Tage vor Eröffnung [der Spielzeit, A. d. V.] mit „Faust II“ folgende Situation: die Gewerkschaft der Bühnenarbeiter weigerte sich, mit einem deutschen Theater zusammenzuarbeiten. Kein Malersaal, kein Büro, kein Probenraum, keine Schneiderei; ablehnende Haltung aller Besucherkreise den deutschen Vorstellungen gegenüber aus der Enttäuschung vergangener Jahre“²⁰⁰.

Aus den Verhältnissen in Buenos Aires ergibt sich für Olszewski die Notwendigkeit eines völligen Neuaufbaus der deutschsprachigen Theaterbühne²⁰¹, denn die deutsche Kolonie vor Ort muss erst von dem neuen Theater überzeugt werden. Olszewski geht diese schwierige Aufgabe geschickt und äußerst professionell an: Es wird eine Pressekonferenz anberaumt, auf der Olszewski die neue Bühne vorstellt. Er initiiert „Vorträge in allen deutschen Schulen, Vereinigungen, Verbänden und Kulturkreisen“²⁰² und bunte Abende in jüdischen und deutschen Altersheimen. Die Bemühung, die Öffentlichkeit in Buenos Aires den Kammerspielen gegenüber positiv zu stimmen, ist letztlich erfolg-

¹⁹⁶ Die Schauspieler sind für einen professionellen Tourneebetrieb zu alt oder wegen ihrer Hauptberufe nicht abkömmlich. Siehe Lemmer (1999), S. 89.

¹⁹⁷ Nach zwei Jahren wechseln die Kammerspiele ins Teatro Comico, dann ins Teatro Municipal und spielen 1971 im Teatro Liceo. Jeweils werden die Bühnen nur für wenige Proben und die Tage der Aufführung gemietet.

¹⁹⁸ Kostenvoranschlag für 1965 (Mikrofilm).

¹⁹⁹ Vgl. Bericht über Spielzeit 1965 (Mikrofilm).

²⁰⁰ Bericht über Spielzeit 1965 (Mikrofilm).

²⁰¹ Bericht über Spielzeit 1965 (Mikrofilm).

²⁰² Memorandum an das Auswärtige Amt, März 1966 (Mikrofilm).

reich, wie Olszewski dem Auswärtigen Amt berichtet:

„Die gesamte jüdische Presse stellte sich genauso wie die deutsche und internationale in Kürze voll und ganz hinter uns. Die Pestalozzi-Schule (eine jüdische Schule) stellte uns kostenlos geheizte Probenräume zur Verfügung. Die Bühnenarbeiterorganisation gab nach. Die Baupolizei genehmigte den bislang geschlossenen Malersaal. Die Steuerbehörden gaben Steuerfreiheit, die Staatsbank erlaubte günstige Flugkurse. (...) Die politische Linie wurde auch in ‚national‘ deutschen Vereinen klar ausgesprochen. Das Eis war gebrochen, die Situation geklärt“²⁰³.

Um den Widerstand vollständig zu beseitigen, wird am Eröffnungsabend das langjährige Mitglied der „Freien Deutschen Bühne“, Max Wächter, „der menschlich an sich sehr anständige Mittelpunkt des Widerstandes, (...) wegen seiner jahrelangen Arbeit zum Ehrenmitglied ernannt“²⁰⁴. Olszewskis Plan sowie seine und die vom Ensemble geleitete Überzeugungsarbeit sind erfolgreich: Die Besucherzahlen übersteigen optimistische Schätzungen ebenso wie die bisherigen Zahlen der Vorführungen der Kammerspiele in Buenos Aires in den Vorjahren insgesamt um das Dreifache²⁰⁵. Auf der anschließenden Lateinamerika-Tournee machen die Kammerspiele einen vierwöchigen Tournee-Stopp in Chile, bei dem über dreißig Vorstellungen in Santiago, Viña del Mar und im Süden des Landes gegeben werden, um „den Übergang nach Buenos Aires [für die Deutschen in Chile, A. d. V.] nicht so spürbar zu machen“²⁰⁶.

In der zweiten Spielzeit in Buenos Aires ist bereits weit weniger Werbeaufwand und Überzeugungsarbeit erforderlich, da die Deutschen Kammerspiele in kürzester Zeit zu einem festen und erfolgreichen Bestandteil des kulturellen Lebens in Buenos Aires geworden sind. Im Bericht an das AA wird im Zuge der Darlegung der Besucherzahlen darüber informiert, dass „auch die vorsichtigen Besucher und das jüdische Publikum der früheren Bühne zu uns zurückkehrten, so dass die Besucherzahlen auch in diesem Jahre wieder gesteigert werden konnten“²⁰⁷. Die Besucherzahlen der gesamten Spielzeit brechen alle Rekorde und erreichen den bisherigen Höchststand von insgesamt 40.488 Zuschauern. Nach weiteren erfolgreichen Spielzeiten in Buenos Aires findet 1971, nach einer einjährigen Pause, die letzte regulär durchgeführte Spielzeit der Deutschen Kammerspiele statt²⁰⁸.

2. Die Struktur und Organisation des Unternehmens

In der obigen Darstellung ist bereits deutlich geworden, dass die von Olszewski und

²⁰³ Memorandum an das Auswärtige Amt, März 1966 (Mikrofilm).

²⁰⁴ Um die finanzielle Situation Wächters zu entschärfen und ihn den Kammerspielen gegenüber positiv zu stimmen, regt Olszewski bei der Botschaft an, Wächters Verdienste durch einen Ehrensold zu würdigen. Aus: Memorandum an das Auswärtige Amt, März 1966 (Mikrofilm).

²⁰⁵ Um dem Besucherandrang gerecht werden zu können, wird allein „Faust II“ sechsmal aufgeführt, und in den letzten sechs Tagen vor Beginn der großen Lateinamerika-Tournee gibt das Ensemble acht weitere Aufführungen der anderen Stücke. Aus: Memorandum an das Auswärtige Amt, März 1966 (Mikrofilm).

²⁰⁶ Bericht über Spielzeit 1965 (Mikrofilm).

²⁰⁷ Bericht über Spielzeit 1966 (Mikrofilm).

²⁰⁸ Siehe III, 5.2 Die letzte reguläre Spielzeit und das Ende der Bühne.

dem Ensemble in 22 Spielzeiten stets aufs Neue zu bewältigenden Herausforderungen keineswegs allein im künstlerischen Bereich, sondern auch und wesentlich in organisatorischen, finanziellen und logistischen Belangen bestanden. - In den Anfangsjahren liegt die organisatorische Verantwortung vollständig bei dem Ehepaar Olszewski: Neben Regie und Rollenstudium sorgen sie auch für Werbung, Ankündigungen und Interviews im Rundfunk, Zeitungsartikel (statt teurer Anzeigen ist man bemüht, durch Texte und Berichte von der Theaterarbeit auf die Deutschen Kammerspiele aufmerksam zu machen), den Kartenvorverkauf, organisatorische und werbende Rundschreiben sowie die Beschaffung der Texte und Requisiten für jedes der Stücke. Olszewski sichert, da zunehmend professionelle Schauspieler und Regisseure engagiert werden, mit seinen außerberuflichen Tätigkeiten nicht nur den Lebensunterhalt für sich und seine Frau, sondern auch die Verträge mit den Schauspielern²⁰⁹. Da Olszewskis aber zunächst noch als in seiner Arbeit als Krankenhausverwalter unabhkömmlich ist, muss ein wesentlicher Teil der Organisation für die Kammerspiele von seiner Frau geleistet werden. Olszewski hält an seiner Tätigkeit im Krankenhaus fest, bis die Subventionierung durch die Kulturabteilung beginnt, durch die die Bühne auf einer sicheren finanziellen Basis steht.

Eine Spielzeit der Deutschen Kammerspiele dauert von Anfang April bis Mitte Dezember. Die Vorbereitungen auf die jeweils nächste Spielzeit beginnen aber schon in der bereits laufenden: Die Bewerbungen von Schauspielern aus Deutschland, der Schweiz und Österreich, die Olszewski in Santiago erreichen, müssen gesichtet und sortiert²¹⁰, Stücke ausgewählt und Textbücher beschafft werden.

2.1 Personalfragen I: Sekretariat

Um die immer umfangreicher werdende Organisation des jungen Unternehmens bewältigen zu können, wird 1955 die erste Sekretärin, Ingrid Betz, eingestellt, die gemeinsam mit dem Ensemble durch Lateinamerika reist und sich um die komplizierte Abrechnung kümmert. Die Abrechnung gestaltet sich deshalb so schwierig, da die Gastspielort-Abfolge sehr schnell und bei jedem Länderwechsel mit anderen Währungen umzugehen ist. Hinzu kommen die „schwankenden Devisenkurse, nachgereichte Abrechnungen, Überweisungen und Rechnungen“²¹¹, die umfassendes kaufmännisches Wissen erfordern und alle Verantwortlichen enorm beanspruchen. Da die administrativen Aufgaben immer komplexer werden und auf Tournee der anfallende Schriftverkehr, organisatorische Feinheiten, die Presse- und Schauspieler-Betreuung bei den Gastgeber, die Flugticket-Verwaltung, der Kartenverkauf und manchmal auch die Beleuchtung erledigt werden müssen, wird 1960 Marie-Theres Stofer ebenfalls in der Funktion einer mitreisenden Sekretärin eingestellt. Neben der zweiten das Ensemble begleitenden Sekretärin gibt es 1960 eine weitere entscheidende Neuerung in der Organisation der Kammerspiele: Die Vororganisation auf Tournee wird nun von einer vorausreisenden Sekretärin

²⁰⁹ Information von Luise Clem, einer langjährigen Freundin des Ehepaars Olszewski und Ensemblemitglied der ersten Stunde.

²¹⁰ Siehe III, 2.2.2 Initiativ-Bewerbungen.

²¹¹ Bericht zur Spielzeit 1960, 19. November 1960 (Mikrofilm)

erledigt²¹². Diese Aufgabe führt Ingrid Betz bis zu ihrem krankheitsbedingten Ausscheiden 1964 aus, ab 1965 übernimmt zunächst Ralf-Dieter Uhlig die arbeitsintensive und verantwortungsvolle Tätigkeit der Geschäftsführung²¹³ und wird im Folgejahr von der gebürtigen Argentinierin Brigitte Kuhn abgelöst, die zuvor schon das Ensemble begleitet hatte. Der größte Teil der administrativen Arbeiten wird also ab 1960 zwischen drei Sekretärinnen aufgeteilt: Eine besorgt die Korrespondenz, die zweite erledigt die Buchhaltung und die dritte reist dem Ensemble voraus²¹⁴.

Marie-Theres Stofer verlässt die Kammerspiele 1963 und wird durch Gisela Schwiering ersetzt. Ilse Scholler, die das Ensemble 1965 und '66 begleitet, wird nach der Spielzeit 1966 durch Gisela Timmermann abgelöst, die bis 1971 die Aufgaben der mitreisenden Sekretärin und Reiseleitung übernimmt. Ab 1967 beschäftigen die Kammerspiele dann vier Damen mit den immer umfangreicheren Verwaltungsaufgaben der Bühne: Brigitte Kuhn als Leiterin der Gesamtverwaltung und vorausreisende Kraft, Gisela Schwiering als Buchhalterin und Verwalterin der Kasse, Gisela Timmermann als Verantwortliche für die Werbung und die Reiseleitung des Ensembles und Marion Cramer, die Nichte Olszewskis, die eine besondere Position als Vertrauensperson und moralische Stütze insbesondere auf den letzten Tournéeen inne hat. Sie ist vor allem mit der Korrespondenz der Bühne und der Prüfung von Verträgen betraut. 1971 ersetzt Georgette Tschudin Gisela Schwiering in ihren Aufgaben.

Die Aufgabenteilung zwischen Sekretariat und Ensemble war allerdings vor allem formaler Art und gewährleistete einen reibungslosen Ablauf; inhaltlich empfand man sich als Team, in dem anstehende Aufgaben gemeinschaftlich gelöst wurden - gelegentlich bedeutete das, dass auch einmal die Sekretärinnen auf die Bühne mussten.²¹⁵

2.1.1 Administrative Aufgaben

Nicht nur während der Tournée, auch während seiner Aufenthalte in Europa und kurzer Erholungsreisen steht Olszewski in ständigem Briefkontakt mit dem Sekretariat in Santiago bzw. Buenos Aires. Jede Anfrage von Versicherungen, Schauspielern, Theatern etc. wird dem Theaterleiter mitgeteilt und mit ihm abgesprochen. Keine Entscheidung wird ohne Olszewski getroffen, er ist über alle Vorgänge informiert.

Unumgängliche Voraussetzung zur Bewältigung der anfallenden administrativen Aufgaben ist das Beherrschen der Sprachen Deutsch, Englisch, Spanisch und, nach der Einbeziehung von Brasilien in die Tournéeeroute, auch Portugiesisch. Daneben sind sehr gute kaufmännische Kenntnisse und großes Verhandlungsgeschick gefordert.

Neben den Tätigkeiten, die die praktische Durchführung einer Tournée ermöglichen, müssen Versicherungsfragen geklärt werden, die sich auf Menschen, Kostüme, technische Geräte oder Textbücher beziehen. Mit den Botschaften ist ständige Korrespondenz zu führen, zum einen um den guten Kontakt zu halten und zum anderen um die Realisierung der Gastspiele sicherzustellen. Hinzu kommt der Briefwechsel mit den

²¹² Bericht zur Spielzeit 1960, 19. November 1960 (Mikrofilm), siehe auch III, 2.1.2 Die Organisation der Tournéeen.

²¹³ In den Unterlagen des Nachlasses ist Brigitte Kuhn (verheiratete Kemp) für die Jahre 1965 - 1969 und 1971 als Verantwortliche in dieser Position und als Geschäftsführerin der Kammerspiele ausgewiesen.

²¹⁴ Aus: Gespräch mit Dorle Olszewski.

²¹⁵ Telefonat mit Marion Cramer vom 2. Mai 2006.

Verlagen²¹⁶ und Autoren, deren Stücke von den Kammerspielen aufgeführt werden sollen.

Der zu diesen Absprachen notwendige Postverkehr wird größtenteils über die Botschaften abgewickelt. In der Funktion eines Postfachs verwahren sie die an die Bühne adressierten Briefe, die in Santiago bzw. Buenos Aires jeden zweiten Tag von einer Sekretärin abgeholt werden. Auf Tournee wird die Post von der vorausreisenden Sekretärin bei den Botschaften abgeholt und von ihr bei Ankunft des Ensembles am Flughafen verteilt²¹⁷. Zum Tätigkeitsbereich des Sekretariats gehören neben diesen verwaltungstechnischen Arbeiten noch eine Reihe weiterer Aufgaben, die sich auf den Spielbetrieb der Bühne beziehen und in den folgenden Kapiteln dargestellt werden.

2.1.1.1 Beschaffung von Textbüchern, Kostümen, Requisiten und technischem Equipment

Die Organisation der für eine Theateraufführung nötigen Materialien gestaltet sich zwar weniger schwierig als zu Exilzeiten, doch sind persönliche Kontakte immer noch von großem Vorteil. Durch eine Verbindung zu den Städtischen Bühnen in Frankfurt am Main ist es möglich, dort Textbücher, Kostüme und anderes Equipment zu leihen. Diese freundschaftliche Kooperation mit Frankfurt kommt wahrscheinlich durch das Engagement Wolfgang Hallers am Frankfurter Rossmarkt-Theater zustande, wo er 1960 und 1961 Oberspielleiter ist. Die Verbindung wird noch enger, als Ulrich Erfurth, der das Ensemble der Kammerspiele 1964 und 1965 als Regisseur begleitet, 1968 Intendant in Frankfurt wird.

Auch Textbücher werden von den Frankfurter Bühnen zur Verfügung gestellt, wenn es in Lateinamerika keinerlei Ausgaben der Stücke gibt²¹⁸. Die Beschaffung von Bühnentexten nimmt großen Einfluss auf die Spielplangestaltung²¹⁹, schließlich können nur die Stücke inszeniert werden, von denen eine Textvorlage verfügbar ist. So werden die Textbücher zu Max Frischs „Andorra“ (als Dichterlesung in der Spielzeit 1963) und „Der König stirbt“ von Eugene Ionesco (1964) aus Frankfurt geliehen. Auch außergewöhnliche Kostüme, wie z. B. für die Aufführung von Carl Zuckmayers „Hauptmann von Köpenick“ in der Spielzeit 1962 unter der Regie Hallers, oder die aufwändigen Perücken zu dem Shakespeare-Klassiker „Was Ihr wollt“ (1961, Regie: Olszewski) werden in Frankfurt geliehen und per Schiff nach Lateinamerika transportiert. Ebenso wird mit besonderem technischen Equipment verfahren.

Genauso häufig werden aber auch Kostüme, soweit sie nicht in der bühneneigenen Schneiderei für wenig Geld hergestellt werden können, bei deutschen Kostümverleihen ausgeliehen. Bei den „Westdeutschen Kostüm-Werkstätten Oskar Sommer“ in Dortmund gehen Großbestellungen für historische Kostüme, z. B. für Schillers „Don Carlos“ (1963)²²⁰ oder weitere Uniformen für Zuckmayers „Hauptmann von Köpe-

²¹⁶ Siehe Tantiemenabrechnung 1960 - 1961 mit Aufstellung der beteiligten Verlage, u.a. Dr. Hugo Lifezis in Buenos Aires (Nachlass).

²¹⁷ Gespräch mit Brigitte Kemp, 9. Februar 2006.

²¹⁸ Aus: Brief Theo Stachels im Namen der Kammerspiele an die Städtischen Bühnen Frankfurt, 4. April 1964.

²¹⁹ Siehe III, 4.1.1 Höhepunkte der Spielzeiten.

²²⁰ Brief Ingrid Betz an Oskar Sommer, 28. Dezember 1963.

nick“²²¹ ein. Auch die technischen Geräte (Tonbandgeräte, Scheinwerfer etc.) werden vorzugsweise bei deutschen Firmen (z. B. Grundig) geliehen oder gekauft.

Die Versicherungen für diese Kostüme und Geräte sowie das zahlreiche Reisegepäck der Kammerspiele laufen ebenfalls über deutsche Firmen. Diese Vorgehensweise erscheint umständlich, erklärt sich aber durch die sehr kostspielige Herstellung solcher Kostüme bzw. die kaum mögliche Versicherung solcher Werte in Lateinamerika. Ab 1965 allerdings werden Kostüme und Dekorationsteile nur noch in Argentinien hergestellt, wodurch die Vorbereitungen der Spielzeit erheblich erleichtert werden.

Um weitere Gepäcktransportkosten zu sparen, werden möglichst alle in den Auführungen benötigten Requisiten und Bühnenmöbel an jedem Gastspielort neu beschafft. Eine der größten Schwierigkeiten besteht dabei darin, „gute Möbel zu finden“²²², die dem Stil des jeweiligen Theaterstückes entsprechen. In den großen Städten gibt es häufig Requisitenverleihe, von denen die Objekte bezogen werden. Nur wenn diese Betriebe nichts Passendes beschaffen können oder in den kleinen Städte keine Requisitenverleihe ansässig sind, werden die ansässigen Deutschen um Hilfe gebeten. Die vorausreisende Sekretärin sucht in den Privathaushalten nach Möbeln und den benötigten oder adäquaten Gegenständen für die Theaterstücke.

2.1.1.2 Räumlichkeiten (Proberäume, Theater, Fundus)

Die Räumlichkeiten der Kammerspiele sind in Santiago zunächst recht primitiv: Es gibt keinerlei Geschäftsräume für die Administration, die Probenräume in der deutschen Schule sind ungeheizt und kleine Theatersäle können wegen des minimalen Etats der Bühne nur für die Generalproben und Vorstellungen angemietet werden. Durch diese Umstände wird die professionelle Führung des Theaters in den Anfangsjahren erheblich erschwert²²³. Mit der ab 1955 eintreffenden finanziellen Unterstützung aus Deutschland²²⁴ können zumindest Büroräume und ein größeres Theater für die Vorstellungen angemietet werden: das Stadttheater „Teatro Municipal“, das bis heute das Haupttheater Santiagos ist²²⁵.

Die Proben und auch die Vorstellungen finden in Santiago, wie auch später in Buenos Aires, in unterschiedlichen Räumlichkeiten und Theatern statt. Die deutschen Schulen in beiden Städten stellen meist kostenlos ihre Aula zur Verfügung,²²⁶ und auch die Deutschen Klubs lassen die Kammerspiele in ihren Räumlichkeiten proben. Die Premierenaufführungen erfolgen aus Prestige- und Platzgründen nach Möglichkeit stets im größten Theater der Stadt. Auch auf der Tournee wird in den Hauptstädten häufig das größte Theater angemietet, da der Besucherandrang meistens sehr groß ist. Während eines Interviews 1961 antwortet Olszewski auf die Frage, warum er sein Ensemble gerade in Chile „spielfertig“ mache, dass er seit zwölf Jahren dort ansässig sei und aus dem Nichts einen ständiges, professionelles Theater mit einer eigenen Bühnenwerkstatt

²²¹ Detaillierte Kostümaufstellung als Anlage zum Brief vom 26. April 1962 (Nachlass).

²²² Gespräch mit Sylva Denzler, 23. November 2004.

²²³ Erläuterungen zum Kostenvoranschlag für 1962, 10. Oktober 1961 (Mikrofilm).

²²⁴ Vgl. III, 3.1.1 Förderung durch Kulturabteilung (Auswärtiges Amt).

²²⁵ Nast (1992).

²²⁶ Ab 1963 müssen die Kammerspiele in Santiago eine Pauschalsumme für Raum, Licht und Heizung an die Schule entrichten. Aus: Brief Ingrid Betz an die Deutsche Schule Santiago, 24. März 1964.

und Schneiderei sowie eigenem Bühnenbau aufgebaut habe²²⁷. Der in Santiago entstandene Fundus der Kammerspiele, in dem Kostüme, technisches Equipment und Requisiten sowie die alten Kulissen aufbewahrt werden, wird bei der Umsiedlung der Bühne 1965 nach Buenos Aires mitgenommen. Hier existiert bereits ein Fundus der „Freien Deutschen Bühne“, mit dem der Kammerspiele-Fundus zusammengelegt wird. Die Miete für den Raum wird mit Geld aus der jährlichen Bundesbeihilfe für die Kammerspiele gedeckt²²⁸.

2.1.1.3 Werbung

Die werbetechnische Vorbereitung eines Gastspiels ist für die Kammerspiele von großer Bedeutung. Um das potenzielle Publikum zu informieren, werden von ehrenamtlichen Helfern, meistens Bekannten und Freunden Olszewskis und seiner Mitarbeiter²²⁹, Handzettel verteilt und Plakate an Litfasssäulen und anderen Werbeflächen befestigt²³⁰. Der Bericht zur Spielzeit 1960 erwähnt einen Erlass des AA über den Einsatz von Zeitungsreklame²³¹. Dieser Erlass eröffnet vermutlich erst die Möglichkeit für Kulturinstitute und andere kulturelle Einrichtungen, mit Anzeigen in Zeitungen für Veranstaltungen zu werben. Die Kammerspiele können jedoch nur eingeschränkt von dieser neuen Werbemöglichkeit Gebrauch machen, da Anzeigen in Zeitungen sehr teuer sind, und weichen daher auf die erwähnte Möglichkeit der Berichterstattung aus.²³² Allenfalls kurz vor Eintreffen der Kammerspiele werden zusätzlich kurze Ankündigungen in der Presse des jeweiligen Gastspielorts geschaltet.

2.1.2 Die Organisation der Tournen

Bereits in den frühen fünfziger Jahren kommt im Zusammenhang mit den kurzen Gastspielreisen ins südliche Chile die Idee auf, angrenzende Länder in die Tournee mit einzubeziehen. Bis dieses Vorhaben umgesetzt werden kann, dauert es allerdings Jahre und braucht die finanzielle Unterstützung der Kulturabteilung sowie die „ideelle und werbetechnische“²³³ Unterstützung der deutschen Kulturinstitute Süd- und Mittelamerikas. Die vorausreisende Sekretärin (in der Terminologie der Deutschen Kammerspiele: die „Vorreiterin“) beschafft vor Ort die Unterkünfte für das Ensemble, mietet die Theater an, kümmert sich um umfangreiche Werbemittel in den Gastspielorten und verhandelt mit Bühnenarbeitern.

2.1.2.1 Gastländer und Reiseroute

²²⁷ Vgl. Olszewski im Interview, „Deutsche Nachrichten“ (Brasilien), 16. April 1961.

²²⁸ Siehe III, 5.2 Die letzte reguläre Spielzeit und das Ende der Bühne.

²²⁹ In Brasilien übernimmt der Verein „Pro Arte“ diese Aufgabe. Siehe III, 2.1.3 Unterstützung durch die deutschen Botschaften und Kulturinstitute.

²³⁰ Gespräch mit Brigitte Kemp, 31. Januar 2006.

²³¹ Über diesen Erlass sind keine weiteren Informationen verfügbar. Aus: Bericht zur Spielzeit 1960, 19. November 1960 (Mikrofilm).

²³² Gespräch mit Brigitte Kemp, 31. Januar 2006.

²³³ Vgl. Teege (1966).

Die Deutschen Kammerspiele sind in den fünfziger und sechziger Jahren das einzige deutschsprachige Theater, das als feste Institution ganz Lateinamerika und in Teilen auch Nordamerika bereist. Sofern keine politischen Unruhen oder wirtschaftliche Missstände eine Änderung der Reiseroute notwendig machen, werden folgende Orte ab Ende der fünfziger Jahre kontinuierlich und in sehr ähnlicher Abfolge²³⁴ von den Deutschen Kammerspielen besucht:

Santiago – Valparaíso – Concepción – Valdivia – Temuco – Osorno – Llanquihue – Puerto Montt (Chile), Asuncion – Independencia (Paraguay), La Paz – Cochabamba (Bolivien), Arequipa – Lima (Peru), Guayaquil – Quito (Ecuador), Bogotá – Cali – Medellín – Barranquilla (Kolumbien), Caracas – Maracaibo (Venezuela), Curacao (Westindien). San José (Costa Rica), Managua (Nicaragua), Tegucigalpa (Honduras), San Salvador (El Salvador), Guatemala-City (Guatemala), Mexico-City (Mexico).

Ab 1960 wird auch Brasilien mit den Städten Porto Alegre, Rio de Janeiro, Blumenau, Sao Paulo bespielt²³⁵. 1961 bereist das Ensemble zum ersten Mal auf Veranlassung von „Pro Arte“ (Deutscher Verein zur Kunstförderung mit Sitz in Baden-Württemberg / Pfulligen) auch Montevideo (Uruguay) und Buenos Aires (Argentinien), „da Herr Breslauer, der sonst die Ostküste Südamerikas bespielte, auch in diesem Jahr noch pausiert“²³⁶. Argentinien ist bis 1961 von der Reiseroute der Kammerspiele ausgenommen, da Olszewski mit Siegmund Breslauer, von 1950 bis 1960 Leiter der „Freien Deutschen Bühne“, ein Abkommen geschlossen hat, Argentinien von seinen Tourneerouten auszunehmen, um mit der dortigen deutschsprachigen Bühne nicht in Konkurrenz zu treten²³⁷. Da Breslauer 1961 nicht in Buenos Aires anwesend ist und daher der dortige Theaterbetrieb aussetzt, erklären beide Theaterleiter in einem Gespräch im April 1960, dass „die Beschränkungen der Interessensphären für beide Bühnen nicht mehr bindend und beide Bühnen nicht mehr an regionale Abmachungen gebunden seien“²³⁸. Mit der Einbeziehung der Ostküste erschließen die Deutschen Kammerspiele damit innerhalb nur eines Jahrzehnts den gesamten lateinamerikanischen Kontinent und spielen in insgesamt 35 Städten²³⁹. Dazu kommen auf der Tournee 1963 noch zwei einmalige Gastspiele in Los Angeles und San Francisco, mit denen die Spielzeit am 14. Dezember 1963 auch beendet wird.

Die Gastspieldauer, die Anzahl der Aufführungen und die Auswahl der Stücke aus dem aktuellen Programm sind abhängig von Struktur und Volumen des potenziellen Publikums in der jeweiligen deutschen Kolonie der Gastspielorte sowie von deren kultureller Vorbildung²⁴⁰. Der Aufenthalt in den Gastspielorten richtet sich insbesondere „nach dem [jeweiligen] Umfang der deutschen Sprachgruppen, aus denen sich das Publikum rekrutiert, nach den Bühnenverhältnissen und nach den terminlichen Gegebenheiten“.

²³⁴ Siehe V, 3. Reiseprogramm für die Tournee 1960.

²³⁵ Brasilien wird in den weiteren Spielzeiten meistens nach Paraguay besucht. Aus: Argentinisches Tageblatt, 31. August 1963 (Mikrofilm). Siehe auch V, 3. Reiseprogramm für die Tournee 1960.

²³⁶ Olszewski im Interview, „Deutsche Nachrichten“ (Brasilien), 16. April 1961.

²³⁷ Gesprächprotokoll (1981).

²³⁸ Weitere Informationen zum ersten Gastspiel der Kammerspiele in Argentinien im Brief Olszewski an Herrn Wüllner, Präsident der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger Osorno, 27. Juni 1961.

²³⁹ Genaue Aufzählung der Gastspielorte der Tournee 1961 in: „Deutsche Nachrichten“, 16. April 1961.

²⁴⁰ Vgl. III, 4.6 Die Publikumsstruktur.

ten für die Weiterreise“²⁴¹. Zum Ende der fünfziger Jahre ist für kleinere Orte eine Aufenthaltsdauer von zwei bis vier Tagen und für die Haupt- und Großstädte von bis zu zweieinhalb Wochen vorgesehen²⁴². Der ursprünglich längere Aufenthalt in den Großstädten verkürzt sich im Laufe der Zeit auf durchschnittlich etwa eine Woche, da die Reiseroute umfangreicher wird²⁴³. 1965 tritt das Ensemble z. B. in Bogotá (Kolumbien) an sechs Abenden auf, in Quito (Ecuador) hingegen nur an vier Abenden²⁴⁴. Durchschnittlich werden pro Gastspielort vier Stücke an vier Tagen und während der gesamten Tournee zwischen 120 und 140 Aufführungen gegeben.

2.1.2.2 Logistik und Transport

Spätestens Ende August beginnt die Tournee, bei der das Ensemble gewaltige Strecken in einem Gebiet zurücklegt, das 142-mal so groß wie Deutschland ist. Teege spricht von einer Gesamtdistanz zwischen „vierzig- und sechzigtausend Kilometer“²⁴⁵, was allerdings zu hoch gegriffen sein dürfte: Die Strecke zwischen den am weitesten voneinander entfernten Punkten der Tournee, Valdivia in Südchile und Mexico City, beträgt 12.000 Kilometer; diese Distanz bereist das Ensemble natürlich auf Umwegen (vor allem die Brasilien-Gastspiele fallen dabei ins Gewicht) und in verschiedenen Richtungen, so dass gewiss mehr als 20.000 Kilometer Gesamtstrecke anfallen.²⁴⁶ - Innerhalb der Länder wird bei kleineren Entfernungen mit Bus oder Bahn gereist. Die großen Distanzen zwischen den Ländern werden per Flugzeug überwunden, denn „der gewaltige Spielraum [Lateinamerika] fordert heute unerbittlich die schnellste und pünktlichste Beförderung von Ensemble und Requisite“²⁴⁷. In der Regel reisen die Kammerspiele mit Flugzeugen der regulären Verkehrslinien, die, wenn sie die Abflugzeiten nicht einhalten können, per Vertrag zu hohen Strafen verpflichtet sind. Auf diese Weise werden Verspätungen vermieden und die Reisepläne der Kammerspiele weitgehend eingehalten. Durch die Benutzung von Verkehrsflugzeugen ist allerdings das Privatgepäck jedes Schauspielers auf maximal zwanzig Kilogramm beschränkt²⁴⁸, was bei einer neunmonatigen Reise sicherlich eine gewisse Herausforderung darstellt. Der weitere Theaterbedarf wird als Übergepäck mitbefördert, wobei sich das Mitgeführte sehr von der üblichen Ausstattung einer Theaterbühne unterscheidet. Schon für die Premieren vor Ort sind die Kulissen so konzipiert, dass sie auch auf Tournee benutzt werden können und durch eine leichte sowie platzsparende Konstruktion möglichst wenig zusätzliche Frachtkosten entstehen: Der für die jeweilige Spielzeit engagierte Bühnenbildner²⁴⁹

²⁴¹ Teege (1966).

²⁴² Vgl. Teege (1966).

²⁴³ 1971 sind die Kammerspiele in den Hauptstädten durchschnittlich eine Woche zu Gast.

²⁴⁴ Bogotá ist eines der (kleineren) Emigrantenzentren, während in Quito weniger Deutschsprachige leben. Siehe Exkurs: Kulturpolitische Grundlagen.

²⁴⁵ Teege (1966).

²⁴⁶ Vgl. Anmerkungen von Hans Storandt, per Email im Juli 2006.

²⁴⁷ ZDF-Dokumentation (1971).

²⁴⁸ Vgl. Teege (1966).

²⁴⁹ In einigen Spielzeiten begleitet der Bühnenbildner das Ensemble auch auf der Tournee, wie z. B. Dieter Wolff in den Spielzeiten 1963 bis 1965. Monika Bauert hingegen erstellt 1967 die Bühnenbilder in Buenos Aires und wird auf der Tournee von den jeweiligen Bühnenarbeiter vertreten.

bemalt, gestaltet und dekoriert große Stoffbahnen, die in jedem Gastspielort jeweils von den dort rekrutierten Bühnenarbeitern auf Holzrahmen gespannt werden²⁵⁰.

Die Kulissen werden zusammen mit Kostümen, technischen Geräten, Beleuchtung und transportierbaren Requisiten, auf die man nicht verzichten kann, in großen Rattan-Körben²⁵¹ oder in Aluminium-Kisten verstaut. Pro Tournee gibt es rund 12 bis 15 Kisten und einige Körbe²⁵², die durchnummeriert und deren Inhalte schriftlich genau festgehalten werden. An jedem Ort müssen sie exakt nach den schriftlichen Inhaltsangaben gepackt, zum Flughafen transportiert, durch den Zoll geschleust²⁵³, am nächsten Flughafen abgezählt, ins Theater befördert und ausgepackt werden. Ginge auch nur eine Kiste verloren, müsste am nächsten Gastspielort ein ganzes Theaterstück ausfallen. Daher ist vor allem die Reihenfolge der Unterbringung der Kisten im Flugzeug (oder im Zug) wichtig, damit unter allen Umständen die Requisiten der ersten zwei Stücke mitfliegen bzw. mitfahren, um den vorgesehenen Programmablauf nicht zu gefährden. Aus diesem Grund ist entgegen den üblichen Vorschriften, nach denen der Aufenthalt auf dem Rollfeld bei der Verladung des Gepäcks für nicht autorisierte Personen verboten ist, immer ein Verantwortlicher dabei, der die Gepäck-Reihenfolge bei der Verladung im Auge behält: „Schließlich durfte beim Flugzeugwechsel nichts verloren gehen“²⁵⁴. In der Spielzeit 1971 tritt trotz dieser Vorkehrungen die Katastrophe ein: Die Kulissen zu „Tanz auf dem Vulkan“ bleiben in La Paz liegen. Um die Vorstellung nicht ersatzlos streichen zu müssen, werden in Lima, wo das Ensemble inzwischen eingetroffen ist, unter Anleitung der mitreisenden Bühnenbildnerin in höchster Eile Ersatzkulissen von den Ensemblemitgliedern selbst hergestellt.

Weitere Schwierigkeiten können bei kleineren Flugzeugen auftreten, deren Ladeluken zu klein für die mitgeführten Transportkisten sind. In diesem Fall muss ein Transport über Land organisiert werden, der deutlich mehr Zeit kostet - in diesem Fall muss das Programm am nächsten Gastspielort auf die vorhandenen Requisiten abgestimmt werden. Oft werden Kostüme und Bühnenbild, sobald das Stück im aktuellen Gastspielort abgespielt ist, wieder in die vorgesehenen Kisten und Körbe gepackt und in den nächsten Ort vorausgeschickt.²⁵⁵

Das Gesamtgewicht der Schauspieler, des Privat- und Bühnengepäcks darf 2.500 Kilogramm nicht überschreiten, da das „die äußerste Gewichtsgrenze bei Tagesflügen für mittlere Flugzeugtypen wie DC 3 oder Convair etc.“²⁵⁶ ist. Häufig ist im Laderaum des Flugzeugs nicht genügend Platz für das gesamte Gepäck der Kammerspiele, da auch die regulären Passagiere eigenes Gepäck mitführen, so dass wiederum die Stückabfolge

²⁵⁰ Aus: Gespräch mit Sylva Denzler, 23. November 2004.

²⁵¹ Die Körbe haben erhebliche praktische Nachteile, da sie Feuchtigkeit aufnehmen, und werden im Laufe der Zeit durch die Aluminium-Kisten ersetzt. Aus: Gespräch mit Brigitte Kemp, 31. Januar 2006.

²⁵² Die Anzahl der Körbe erhöht sich bei ausgefallener Dekoration u.ä. geringfügig. Aus: Gespräch mit Brigitte Kemp, 31. Januar 2006.

²⁵³ Der Umstand, dass Olszewski den roten Dienstpäss der Bundesrepublik Deutschland besitzt, erleichtert die Gepäckabfertigung durch den Zoll. Dieser Pass ermöglicht seinem Eigentümer „frei und ungehindert zu reisen“ und unterstellt diesen dem Schutz und Beistand aller Behörden und Dienststellen. Der letzte, 1969 vom Auswärtigen Amt ausgestellte Dienstpäss Olszewskis ist in Besitz von Dorle Olszewski.

²⁵⁴ Gespräch mit Sylva Denzler, 23. November 2004.

²⁵⁵ Siehe Gesprächsprotokoll (1981).

²⁵⁶ Bericht zur Spielzeit 1960, 19. November 1960 (Mikrofilm).

am Gastspielort umgestellt werden muss. Der aufwändige Transport funktioniert trotz aller Schwierigkeiten aber vor allem dadurch gut, dass jedes Ensemblemitglied seine speziellen Aufgaben²⁵⁷ hat und die Schauspieler für das Gepäck selbst verantwortlich sind.

2.1.3 Unterstützung durch die deutschen Botschaften und Kulturinstitute

In einigen Ländern unterstützen die dortigen offiziellen deutschen Landesvertretungen die Deutschen Kammerspiele vor allem bei der Suche nach privaten Übernachtungsmöglichkeiten. Außerdem übernehmen die Botschaften die erwähnte Funktion eines Postfachs für die Kammerspiele. Sie veranstalten zumeist am Ankunftsstag der Kammerspiele einen Empfang für die Ensemblemitglieder in der Residenz des Botschafters²⁵⁸. Zu diesem Anlass werden neben den einflussreichen Familien der deutschen Kolonie auch „Vertreter des hiesigen kulturellen Lebens, aber vornehmlich auch Theaterkritiker“²⁵⁹ eingeladen. Bei diesen Veranstaltungen vertiefen die Schauspieler die Bekanntschaft mit den Gastgebern, die sie üblicherweise bereits am Flughafen kennenlernen,²⁶⁰ und können sich ungezwungen unterhalten. In diesem Rahmen werden Olszewski auch verschiedene Orden und Ehrenbürgerschaften verliehen.

In einem Bericht an das Auswärtige Amt erklärt die Botschaft in Buenos Aires, den Kammerspielen in der Klärung der „hierzulande schwierigen Zollfragen“²⁶¹ geholfen zu haben. Dieser Sachverhalt ist vermutlich nur insofern richtig, als die Botschaft den Kammerspielen ihre Mittelsmänner empfohlen hat, die in solchen Fragen gegen entsprechendes Entgelt bei den zuständigen Behörden intervenieren.²⁶² Die ebenfalls in dem oben genannten Bericht erklärte Rundum-Betreuung durch die Botschaft²⁶³ findet, nach Aussage von Frau Kemp, lediglich in den Anfangsjahren der Bühne statt und kann im hier zitierten Bericht aus dem Jahr 1964 eher als taktisch motivierte Beschönigung des tatsächlichen Umgangs gegenüber den Verantwortlichen in der Kulturabteilung interpretiert werden. So fällt auch die Bilanz der Botschaft nach dem Ende des Gastspiels der Kammerspiele positiv aus:

„Zusammenfassend ist zu sagen, dass das Gastspiel unter den diesjährigen Manifestationen deutscher Kultur in Buenos Aires an hervorragender Stelle steht und dass von allen deutschsprachigen Kreisen dessen Wiederholung im Jahre 1964 mit aller Bestimmtheit erwartet wird“²⁶⁴.

Organisatorische Unterstützung findet die Bühne vor allem in Brasilien durch den deutschen Kulturverein „Pro Arte“. Nach Aufnahme von Brasilien in die Reiseroute der Kammerspiele übernimmt Theodor Heuberger von „Pro Arte“ erfolgreich den Vorverkauf und die Vorinformation in der deutschen Kolonie über das anstehende Gastspiel

²⁵⁷ Siehe III, 2.2.4.4 Aufgaben der Ensemblemitglieder im Tournee-Alltag.

²⁵⁸ Aus: Gespräch mit Brigitte Kemp, 9. Februar 2006.

²⁵⁹ Botschaft BA an Auswärtiges Amt, Spielzeit 1963 (Mikrofilm).

²⁶⁰ Teege (1966), Anmerkung Brigitte Kemp, Telefonat 7. Mai 2006.

²⁶¹ Botschaft BA an Auswärtiges Amt, Spielzeit 1963 (Mikrofilm).

²⁶² Aus: Gespräch mit Brigitte Kemp, 9. Februar 2006.

²⁶³ Botschaft BA an Auswärtiges Amt, Spielzeit 1963 (Mikrofilm).

²⁶⁴ Ebd.

der Kammerspiele: Trotz anfänglicher Skepsis ist der Theatersaal des „Maison de France“ in Rio de Janeiro (ca. 500 Plätze) fast ausverkauft und die Botschaft erklärt den ersten Besuch der Kammerspiele in Brasilien zum „bisher erfolgreichsten deutschen Gastspiel“²⁶⁵.

Die Beziehungen zwischen den Kammerspielen und den Goethe-Instituten in Lateinamerika sind unterschiedlich. Brigitte Kemp differenziert rückblickend zwischen einzelnen Instituten, beispielsweise denjenigen in Santiago und La Paz, die sich hilfreich zeigten, während sich andere eher passiv verhielten; eine deutliche Verschlechterung der Beziehungen trat offenbar in den letzten Jahren des Tourneetheaters ein, in denen die Goethe-Institute in Übereinstimmung mit der deutschen Auslandskulturpolitik von einer weiteren Förderung der Kammerspiele Abstand nahmen²⁶⁶. Hintergrund der zuweilen problematischen Beziehung ist der akademische Anspruch, den das Goethe-Institut mit den von ihm geförderten kulturellen Veranstaltungen präsentiert wissen will, während die Kammerspiele, in direkter Konkurrenz vom Institut organisierten Gastspielen, dem Geschmack des Publikums zugewandt sind und sehr erfolgreich größtenteils leichtere Unterhaltung spielen. Als Olszewski 1970 mit den Kammerspielen pausiert²⁶⁷, präsentiert das Goethe-Institut das Gastspiel des Ensembles „Die Brücke“. Offiziell bittet Olszewski bei den deutschen Botschaften in Lateinamerika um Unterstützung für „Die Brücke“, doch wahrscheinlich soll dieses Anschreiben²⁶⁸ in erster Linie die guten Kontakte zu den Botschaften pflegen und die Kammerspiele in Erinnerung bringen²⁶⁹, die im nächsten Jahr wieder in Lateinamerika auf Tournee sein werden.

2.2 Personalfragen II: Die Schauspieler

Entscheidend für den Erfolg der jeweiligen Spielzeit ist die Auswahl der Schauspieler. Diese müssen nicht nur künstlerisch qualifiziert und sehr wandlungsfähig sein, sondern auch den starken physischen und psychischen Belastungen des insgesamt neunmonatigen Aufenthalts in Lateinamerika standhalten. Zudem ist für den erfolgreichen Fortbestand einer Bühne ein interessantes Angebot an neuen Gesichtern unerlässlich: Um die Zuschauerzahlen konstant halten zu können, muss für Abwechslung auf dem Spielplan und auf der Bühne gesorgt werden²⁷⁰.

2.2.1 Auswahl und Rekrutierung

In den ersten Jahren stellt Olszewski seine Schauspieler aus anderen Laien-Ensembles oder aus dem Kreis der emigrierten Schauspieler (z. B. Erna Lorenz) zusammen. In manchen Fällen werden Anfänger, auf die Olszewski zufällig stößt, zu wichtigen Ensemblemitgliedern der aufstrebenden kleinen Theaterbühne, wie das Beispiel Fritz Kühnes zeigt, der zwischen 1951 und 1959 eine Vielzahl kleinerer und größerer Rollen be-

²⁶⁵ Bericht über die Lateinamerika-Tournee 1960 – Chile – Kolumbien, 19. Februar 1960.

²⁶⁶ Gespräch mit Brigitte Kemp, 31. Januar 2006; ergänzt im Telefonat vom 7. Mai 2006.

²⁶⁷ Siehe III, 5.1 Das Pausenjahr 1970.

²⁶⁸ Brief Olszewski an Carlos Holz, Juli 1970.

²⁶⁹ Aus: Gespräch mit Brigitte Kemp, 9. Februar 2006.

²⁷⁰ Siehe Exkurs 1.2.2 Deutsches Theater in Buenos Aires: Die „Freie Deutsche Bühne“.

setzte²⁷¹. Für die Spielzeit 1952 engagiert Olszewski mit Imo Moszkowicz erstmalig einen professionellen Schauspieler und Regisseur aus Deutschland. Diese Besetzungsstrategie wird stetig erweitert, so dass die Kammerspiele ab 1955 sämtliche Schauspieler aus Deutschland rekrutieren. Sylva Denzler übernimmt diese Aufgabe bis zu ihrem Ausscheiden aus dem Ensemble 1962.

Auch wenn sich viele Schauspieler direkt bei Olszewski bewerben²⁷², läuft die Auswahl und Rekrutierung in der Regel wie folgt ab: Die Schauspieler werden nach der Sichtung bei Theateraufführungen in Deutschland durch Olszewski zu einem Vorsprechen gebeten. Nach einer kurzen Bedenkzeit, die sich Olszewski grundsätzlich ausbittet, wird bei positiver Bewertung der Schauspieler sofort mit den jeweiligen Intendanten in Deutschland verhandelt, um eine zeitweilige Unterbrechung der laufenden Schauspieler-Verträge zu erreichen. Die Vertragsdauer mit den Kammerspielen beträgt in der Regel neun Monate, wobei in den Anfangsjahren ein Monat auf die Reisezeit entfällt.

Als ideale Ensemble-Zusammensetzung befindet Olszewski das Engagement von ein bis zwei Spitzenschauspielern, die in das Ensemble integriert werden²⁷³. Den ersten Schauspielern wird grundsätzlich eine große oder Hauptrolle zugesagt, damit deren Interesse an einer Spielzeit bei den Kammerspielen geweckt und gewahrt bleibt. Dafür müssen sie sich aber auch einverstanden erklären, in den anderen Stücken kleine Rollen zu spielen und Souffleurs- sowie Handlangertätigkeiten zu übernehmen²⁷⁴. Dass diese Vereinbarung Bestand hat, ist für Brigitte Kemp „das eigentliche Wunder“ der Kammerspiele und auf Olszewskis geradlinigen Führungsstil zurückzuführen²⁷⁵.

Die Verpflichtung von Regisseuren ist in den Anfangsjahren noch die Ausnahme, wird aber durch den größer werdenden Organisationsaufwand, der Olszewski viel Zeit kostet, und das steigende Niveau von Programm und Aufführungen immer öfter notwendig. Olszewski versucht seine Auswahl so zu treffen, dass unter den engagierten Künstlern immer „möglichst bessere Regisseure [sind], als ich selber es bin“²⁷⁶. Es werden daher Regisseure bekannter deutscher bzw. österreichischer Bühnen, wie z. B. Heinrich Koch, Ulrich Erfurth, Herbert Hauck oder August Everding für jeweils maximal drei Monate bzw. zwei Inszenierungen engagiert, da der Etat der Kammerspiele nicht mehr erlaubt. Sie reisen nach der Premiere ihrer Inszenierung wieder nach Deutschland zurück, die Abendregie der Stücke wird dann jeweils einem der Schauspieler übertragen²⁷⁷.

²⁷¹ Fritz Kühnes Weg an die Kammerspiele ist so abenteuerlich wie erfolgreich: Als Emigrant in Santiago interessiert er sich zwar für den Schauspielberuf, verdient jedoch sein Geld als Damenfriseur. 1950 erzählt er einer Kundin von seinem Traumberuf – die Kundin entpuppt sich als Sylva Denzler und verschafft ihm einen Vorsprechtermin bei Olszewski. Damit beginnt sein achtjähriges Engagement bei den Kammerspielen.

²⁷² Sie werden bei passenden Voraussetzungen zu einem Vorsprechen eingeladen, sobald sich der Intendant Frau in Deutschland aufhält. Vgl. III. 2.2.2 Initiativ-Bewerbungen.

²⁷³ Bericht zur Spielzeit 1960, 19. November 1960 (Mikrofilm).

²⁷⁴ Siehe III, 2.2.4 Arbeitsbedingungen und Aufgaben der Schauspieler.

²⁷⁵ Gespräch mit Brigitte Kemp, 31. Januar 2006.

²⁷⁶ Gesprächsprotokoll (1981).

²⁷⁷ Gespräch mit Ingeborg Christiansen und Wolf-Dieter Pahlke, Mai 2005. Vgl. auch V, 4. Aufgabenverteilung Tournee 1971. Die Eheleute Pahlke-Christiansen sind in der Spielzeit 1971 Ensemblemitglieder der Kammerspiele. Der Kontakt zu Olszewski entsteht über den Regisseur Karl Vibach, den damaligen Intendanten der Bühnen Lübeck. Er erzählt Ingeborg Christiansen von den Deutschen Kammerspielen und sie bewirbt sich auf sein Zureden hin bei Olszewski. Die Antwort fällt positiv aus, Ingeborg wird als

Da Olszewski ab 1966 als Gastregisseur bei den Bad Hersfelder Festspielen inszeniert, ist er im Juni / Juli nicht in Buenos Aires²⁷⁸. Während dieser Zeit übernimmt einer der für die jeweilige Spielzeit engagierten Regisseure, neben der Probenarbeit für die eigenen Inszenierungen, Olszewskis Vertretung. 1966 ist Hans Gerd Kübel als stellvertretender Intendant angestellt, 1967 füllt Walter Czaschke diese Funktion aus, 1968 führt Karl Vibach die Bühne, 1969 übernimmt Wolfgang Haller die Leitung und 1971 ist Wolf-Dieter Pahlke in Abwesenheit Olszewskis Theaterleiter der Kammerspiele²⁷⁹.

Neben den Schauspielern und Gastregisseuren wird für jede Spielzeit auch ein Bühnenbildner aus Deutschland verpflichtet. Hans Wolfgang (Stadttheater Saarbrücken) ist in der Spielzeit 1961 für fast alle Bühnenbilder und Kostüme zuständig. Andere Bühnenbildner verpflichtet Olszewski für zusätzliche Arbeiten in weiteren Spielzeiten. So entwirft Karl Kneidl, Bühnenbildner am Staatstheater Braunschweig, 1961 das Bühnenbild zu „Die Räuber“ und ist im Jahr darauf verantwortlicher Bühnenbildner für alle Stücke der Kammerspiele. In den Jahren 1963 – 1965 entwickelt der Bühnenbildner Dieter Wolff Bühnenbilder und Kostüme. Im Jahr 1967 bereichert die junge Bühnenbildnerin Monika Bauert (Wuppertaler Bühnen und Residenztheater München) die Spielzeit mit modernen Ideen für die Ausstattung. 1971 entwirft sie noch einmal die Kostüme für „August August, August“ und 1974 das Bühnenbild zu „Der Raub der Sabinerinnen“. Begleitet werden die Kammerspiele auf ihrer letzten Tournee 1974, wie auch schon in der Spielzeit 1971, von Gabriele Pillon, einer Schülerin Teo Ottos, die nach Engagements an der Deutschen Oper am Rhein und am Nationaltheater Mannheim seit einigen Jahren selbständig als Bühnenbildnerin für Fernsehen und Theater in Deutschland gearbeitet hat. Sie ist 1971 für fast alle Bühnenbilder der Kammerspiele verantwortlich und entwirft 1974 die Kostüme und Bühnenaufbauten für das Stück „Herrliche Zeiten?!“.

2.2.2 Initiativ-Bewerbungen

Während sich das Engagement von Spitzenkräften im Laufe der Jahre wegen der auch für Starschauspieler geringen Gage als zunehmend schwierig erweist, stellt sich die Lage in Hinblick auf Schauspieler der zweiten und dritten Kategorie ganz anders, jedoch nicht unbedingt einfacher dar. Obwohl die Gage weit unter der Norm liegt, begeistern sich sehr viele, vor allem junge Schauspieler für die Idee einer Tournee durch Lateinamerika, wie die zahlreichen im Nachlass erhaltenen Bewerbungen belegen.

Diese Schauspieler werden auf verschiedenen Wegen auf die Möglichkeit eines lateinamerikanischen Engagements aufmerksam. Zum einen werden von den Kammerspielen Aufrufe in den einschlägigen deutschen Theaterzeitungen geschaltet. Zum anderen spricht sich die Möglichkeit, in Lateinamerika unter Olszewski Theater zu spielen,

Schauspielerin und ihr Ehemann Wolf-Dieter Pahlke als Stellvertreter Olszewskis und Regisseur engagiert, da Pahlke 1971 in Göttingen „August August, August“ inszeniert, was Olszewski selbst in Frankfurt auf die Bühne gebracht und als Stück für die Lateinamerika-Tournee vorgesehen hat.

²⁷⁸ In den letzten vier Wochen vor der ersten Premiere wird daher grundsätzlich das Stück eines Gastregisseurs einstudiert.

²⁷⁹ Wolf-Dieter Pahlke muss diese Funktion, bedingt durch einen Probenunfall Olszewskis in Rio de Janeiro, länger als geplant ausfüllen. Aus: Gespräch mit Brigitte Kemp, 22. Februar 2006.

in Schauspielerkreisen schnell herum²⁸⁰. In einigen Fällen werden Olszewski auch Schauspieler von befreundeten Regisseuren oder anderen Schauspielern empfohlen.

Im Nachlass befinden sich drei Ordner mit abgelehnten Bewerbungen aus den Jahren 1965 bis 1971. In diesen Jahren bewerben sich rund 250 Schauspieler bei Olszewski um ein Engagement. In den meisten Fällen sind es unerfahrene Absolventen von Schauspielschulen, die ein erstes Engagement anstreben²⁸¹, oder sehr junge Schauspieler mit wenig Erfahrung, die hoffen, bei den Kammerspielen größere Rollen spielen zu können, als ihnen in Deutschland angeboten werden²⁸². Trotz des ausdrücklichen Bewerbungscharakters ihres Schreibens erwähnen die wenigsten ihr Rollenfach oder bisherige Engagements. Es ist auffällig, dass vor allem jugendliche Charakterschauspieler, Liebhaber oder Helden ihr Fach angeben. (Wahrscheinlich wird von den Schauspielern vermutet, dass diese Fächer besonders begehrt seien.) Der Tenor der Anschreiben ist überwiegend ähnlich: Die Schauspieler begeistern sich für die Idee, in Lateinamerika Theater spielen zu können – wie konkret zu einem solchen Zeitpunkt ihre Vorstellungen vom Tourneealltag der Kammerspiele sind, ist fraglich.

Häufig befinden sich auf den Karteiblättern zu dem jeweiligen Bewerber einige kurze Anmerkungen bezüglich der schauspielerischen Qualitäten und des Gesamteindrucks vom Vorsprechen. Mehrfach sind Hinweise für die Sekretärin vermerkt, wie die Absage gehalten sein soll - die Angaben reichen von „Absage sehr höflich“ über „Absage nett“ bis „persönliche Absage mit Bedauern“.

Oftmals scheitern die Bewerbungen tatsächlich nur an der Auswahl der Stücke für die nächste Spielzeit und der damit zu vergebenden Rollen. Diese Absagen werden von Olszewski selbst unterschrieben. In anderen Fällen werden Engagements von ehemaligen Schauspielern als Hinderungsgrund für eine Verpflichtung angegeben. Diese Absagen, meistens in Verbindung mit dem Vorschlag einer Neu-Bewerbung für die nächste Spielzeit, sind vom stellvertretenden Intendanten oder einer administrativen Kraft unterzeichnet. Der Hinweis auf eine mögliche Neu-Bewerbung zeigt die Abhängigkeit der Bühne vom Interesse deutscher Schauspieler an einem Engagement in Lateinamerika: ohne Bewerber kein Ensemble und damit auch keine Tournee.

Unter den bekanntesten Bewerbern für die Kammerspiele sind u.a. Horst Janson²⁸³ und Diana Körner²⁸⁴. Sie werden von Olszewski mit der Begründung abgelehnt, dass er zwar sehr interessiert sei, aber zu dem Zeitpunkt keine Zusage machen könne, da die Spielzeit bereits lief bzw. vollständig vorbereitet sei. Peter Millowitsch bewirbt sich 1967 erfolgreich bei Olszewski, muss das Engagement allerdings wegen einer anderen Verpflichtung absagen²⁸⁵. – Das Risiko beim Engagement solch namhafter Schauspieler ist die Gefahr, sich mit allzu prägnanten Persönlichkeiten (Brigitte Kemp spricht unverhohlen von „Starallüren“²⁸⁶) ein Sprengpotenzial der homogenen Gruppe

²⁸⁰ Gespräch mit Brigitte Kemp, 31. Januar 2006.

²⁸¹ Bewerbungen Peter Kellner (28. Oktober 1968) oder Susanne d'Albert (24. Februar 1969).

²⁸² Bewerbung Carola Ammon, 17. Mai 1967.

²⁸³ Bewerbung Horst Janson, 18. April 1966.

²⁸⁴ Bewerbung Diana Körner, 12. Dezember 1967.

²⁸⁵ Antwortschreiben Olszewskis auf Millowitschs Absage, 20. April 1967.

²⁸⁶ Telefonat 7. Mai 2006.

einzuhandeln; Teamgeist und Gemeinschaftssinn sind unabdingbare Voraussetzungen für den reibungslosen Ablauf des Tourneetheaters.

Ungewöhnlich sind die Bewerbungen von Frank Kristian und Elisabeth Hitzenberger²⁸⁷, da beide bereits eine Spielzeit (1964) bei den Kammerspielen engagiert waren und sich nun für eine weitere (1965 bzw. 1966) bewerben. Beide werden mit der Begründung abgelehnt, dass sich der Ensembleaufbau noch in den Anfängen befinde und sich Olszewski sofort bei ihnen melde, wenn er eine Möglichkeit zum Engagement in der jeweiligen Spielzeit sähe. Beide Schauspieler sind jedoch keine weitere Spielzeit bei den Kammerspielen tätig.

2.2.3 Vorbereitung der Schauspieler auf das Engagement in Lateinamerika

Für die Vorbereitung auf ein Engagement bei den Deutschen Kammerspielen bleibt den engagierten Schauspielern oft wenig Zeit, innerhalb derer eine Fülle von Maßnahmen und Vorbereitungen getroffen werden muss. Sobald das Angebot von Olszewski vorliegt, muss ein ärztliches Gutachten erstellt werden, das dem Schauspieler Tropen- und Höhenfestigkeit, keine ansteckenden Krankheiten oder Geisteskrankheiten und keine Neigung zur Trunksucht bescheinigt. Außerdem ist ein Impfpass und eine Pocken- sowie Typhusimpfung für den Aufenthalt in Lateinamerika notwendig. Mit der Unterschrift unter dem Vertrag bestätigt das neue Ensemblemitglied, dass er oder sie auf die große körperliche Belastung während der Tournee hingewiesen worden ist und „gesundheitslich in der Lage [ist], außerordentliche Klimawechsel, von starker Kälte bis zur tropischen Hitze, und Höhenunterschiede bis zu 4.000 Meter Höhe mit Vorstellungen absolvieren zu können“²⁸⁸. Außerdem muss das Mitglied selbst die volle Verantwortung für möglichen körperlichen oder gesundheitlichen Schaden übernehmen, der während des Aufenthalts in Lateinamerika entstehen könnte.

Um auf alle Einreiseformalitäten vorbereitet zu sein, sind die Mitglieder per Arbeitsvertrag verpflichtet, zwanzig normale Passbilder und drei Passbilder mit weißen Hintergrund speziell für Brasilien mitzubringen und dafür Sorge zu tragen, dass ihr Reisepass „bis mindestens drei Monate nach Beendigung der Spielzeit gültig und fast unbenutzt ist, da mindestens fünfzehn Seiten Visa, Ein- und Ausreisestempel gebraucht werden“²⁸⁹. Der Reisepass wird ihnen allerdings bei Antritt des Engagements abgenommen und durch einen Theaterausweis ersetzt. Die Gründe für diese Maßnahme sind einerseits formaler Art: die komplizierten Tourneevorbereitungen (Beschaffung der nötigen lateinamerikanischen Visa)²⁹⁰ sowie die schnellere Abfertigung an Staats- und Zollgrenzen, zum anderen aber auch taktisch motiviert – auf diese Weise kann die unerwartete oder plötzliche Abreise der engagierten Schauspieler von vornherein ausgeschlossen werden²⁹¹.

²⁸⁷ Antwortschreiben Olszewskis an Hitzenberger, 2. Januar 1966.

²⁸⁸ Siehe Arbeitsvertrag § 5 (Nachlass).

²⁸⁹ Siehe Arbeitsvertrag § 6 (Nachlass).

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Hintergrund solcher Überlegungen sind schlechte Erfahrungen: Aus Liebeskummer und ohne Vorankündigung fliegt ein Schauspieler während der laufenden Tournee von Valdivia aus zurück nach Deutschland und lässt das Ensemble in großer Aufregung und Chaos zurück. Für Olszewski ist das eine Katastro-

2.2.4 Arbeitsbedingungen und Aufgaben der Schauspieler

Die zukünftigen Mitglieder der Kammerspiele gewinnen schon in Deutschland, bei Unterzeichnung ihres Arbeitsvertrages, einen Eindruck von den bevorstehenden Aufgaben, Verpflichtungen und Verhaltensregeln. Es steht außer Frage, dass die neun Monate in Lateinamerika ein anstrengender Kraftakt werden, der finanziell nur mit einer Aufwandsentschädigung²⁹² belohnt wird. Mit ihrer Unterschrift besiegeln die Schauspieler eine Art „Exklusiv-Vertrag“: Sie verpflichten sich, während und auch nach ihrem Engagement in Lateinamerika ausschließlich für die Deutschen Kammerspiele zu arbeiten. Wer nach dem Engagement bei den Kammerspielen in Lateinamerika Theater spielen möchte, muss zuvor die schriftliche Genehmigung von Olszewski einholen. Dadurch wird die Möglichkeit, jemals mit einem anderen Ensemble in deutscher Sprache auf dem Kontinent zu spielen oder an Veranstaltungen anderer Art mitzuwirken (Radiosendungen, Fernsehen, Gastauftritte etc.)²⁹³ stark eingeschränkt. Hintergrund dieser Klausel ist vermutlich die Überlegung, dass die Schauspieler vom Publikum ausschließlich mit den Kammerspielen in Verbindung gebracht werden sollen. Dadurch wird eine klare Abgrenzung gegenüber anderen Ensembles vorgenommen, die in Lateinamerika Station machen.

2.2.4.1 Arbeitszeiten

In § 2 des Arbeitsvertrages werden die Arbeitszeiten festgelegt, die bei den Deutschen Kammerspielen sehr weit gefasst sind. Geregelte Proben- und Arbeitszeiten sind nicht gewährleistet, da sich die Anforderungen ständig ändern können. Die Arbeitszeiten müssen in jedem Land elastisch gehalten und den jeweiligen Gegebenheiten angepasst werden können. Es wird den Mitgliedern allerdings ein zeitliches Äquivalent (z. B. ein Ruhetag) zugesichert, sollte die arbeitsrechtlich vorgeschriebene Ruhepause vor einer Vorstellung u. ä. nicht eingehalten werden können. Die Schauspieler hingegen verpflichten sich, Proben, Reisen und Veranstaltungen auch an Sonn- und Feiertagen zu absolvieren, auch wenn diese Tätigkeiten nicht gesondert vergütet werden können.

2.2.4.2 Unterkunft

Ein wichtiger Aspekt im Konzept der Deutschen Kammerspiele ist - in finanzieller wie auch in kulturpolitischer Hinsicht - die private Unterbringung der Schauspieler. Die ersten aus Deutschland engagierten Schauspieler wohnen während ihres Aufenthalts in Santiago bei Bekannten des Ehepaars Olszewski, und da sich diese Methode bewährt, wird die Unterbringung auch auf den ersten kleinen Gastspielreisen dementsprechend gehandhabt. Nur in seltenen Fällen, bei Absage eines Gastgebers oder Änderung der Reiseroute, werden die Schauspieler in Hotels einquartiert.

Als das Unternehmen Kammerspiele immer umfangreicher und die Anzahl der engagierten Schauspieler immer größer wird, ändert sich die Handhabung der Unter-

phe, denn sämtliche Rollen des Schauspielers müssen neu besetzt und seine Aufgaben neu verteilt werden. Aus: Gespräch mit Ingeborg Christiansen und Wolf-Dieter Pahlke, Mai 2005.

²⁹² Siehe III, 3.2.2.1 Das Einkommen der Schauspieler.

²⁹³ Siehe Arbeitsvertrag § 3 (Nachlass).

bringung geringfügig: Die Schauspieler sind nun verpflichtet, sich ihr Quartier für die viermonatige Proben- und Premierenphase selbst zu suchen und gegebenenfalls selbst zu zahlen. Allerdings ist die Geschäftsführung, soweit es die umfangreichen administrativen Aufgaben erlauben, behilflich und gibt Tipps. Auch auf den großen Tournéeen ab 1955 werden die Schauspieler weiterhin bei Privatleuten in den deutschen Kolonien untergebracht.

Diese Privatquartiere sind zum einen, wie schon erwähnt, die wichtigste Voraussetzung dafür, dass die Tournéeen über den ganzen Kontinent finanziell überhaupt durchgeführt werden können. Zum anderen ermöglicht der private Umgang von Schauspielern und Publikum einen entspannten Kulturaustausch und garantiert ein stetes Interesse an den Kammerspielen, indem man das Publikum enger an die Bühne bindet. Olszewski weist in einem Interview darauf hin, dass „gerade der menschliche Kontakt zu den Familien in den einzelnen Städten besonders wichtig und kulturfördernd für beide Teile ist“²⁹⁴. Neben Verpflegung und Unterbringung lernen die Schauspieler Lateinamerika aus dem individuellen Blickwinkel der ehemaligen Hitler-Flüchtlinge und Auswanderer kennen; umgekehrt erhalten die Ausgewanderten Auskünfte über ihre alte Heimat. Die unterschiedlichen Eindrücke erzeugen bei den Schauspielern ein lebendiges und vielseitiges Gesamtbild des Kontinents:

„Die Gastgeber sind der Hauptfaktor für das persönliche Erleben der Reise. Durch sie sieht der Tournéeteilnehmer, was er erfahren möchte – durch sie erfährt er, was er gesehen hat. Sie sind nicht nur die Initianten für alles, was ohne sie am Rande und abseits vom Wege der großen Reiseroute unbemerkt und unerreichbar bliebe. Sie sind als ‚Deutsche Sprachgruppen in Ibero-Amerika‘ im Zusammenhang mit den Deutschen Kammerspielen ein Thema für sich“²⁹⁵.

In der Spielzeit 1961 sind zwei Ehepaare (Denzler/Haller und Norden/Haupt) und zehn Einzelpersonen unterzubringen. In diesem Fall müssen also etwa zwölf Haushalte gefunden werden, da die Schauspieler meistens einzeln oder zu zweit bei den deutschsprachigen Gastgebern wohnen. Entscheidend bei der Unterbringung der Ensemblemitglieder ist das tadellose Benehmen der Schauspieler und die Frage: Wer passt zu wem? In den Anfangsjahren teilt die Geschäftsführung die Schauspieler nach Kriterien wie Alter, Charakter und persönlichem Hintergrund den Gastgebern zu. Auf späteren Tournéeen übernehmen zum Teil die Botschaften die Auswahl und Vorbereitung der Gastgeber. Die Zuordnung Schauspieler – Gastgeber liegt allerdings weiterhin im Aufgabenbereich der Geschäftsführung. Diese Zuordnung muss gut überlegt werden, schließlich will man im nächsten Jahr wiederkommen: daher setzt man die Gastfreundschaft gewiss nicht leichtfertig aufs Spiel²⁹⁶. Auf jeder Tournée hofft die Geschäftsführung, dass „die Deutschsprechenden uns noch in so angenehmer Erinnerung haben, dass sie gerne die deutschen Schauspieler wieder aufnehmen“²⁹⁷.

²⁹⁴ Olszewski im Interview, „Deutsche Nachrichten“ (Brasilien), 16. April 1961.

²⁹⁵ Teege (1966).

²⁹⁶ Gespräch mit Brigitte Kemp, 9. März 2006.

²⁹⁷ Olszewski im Interview, „Deutsche Nachrichten“ (Brasilien), 16. April 1961.

Das Ehepaar Pahlke-Christiansen ist auf der Tournee 1971 fast ausschließlich bei den deutschen Botschaftern untergebracht, da Wolf-Dieter Pahlke Olszewski als Theaterleiter vertritt. Außerdem bestimmt die Geschäftsführung in den konservativen Regionen Lateinamerikas vorzugsweise ein verheiratetes Paar als Gäste für den Botschafter. Das Ehepaar erzählt, dass die Unterbringung bei Privatleuten meistens sehr nett, aber auch anstrengend war: Nach einem langen Tag auf Probe und Bühne werden die Schauspieler von ihren Gastgebern in aller Ausführlichkeit nach den Veränderungen in ihrer alten Heimat gefragt. Der Kulturaustausch findet hier auf einer sehr persönlichen Ebene statt und belegt das Interesse und die Verbundenheit der Auswanderer mit Deutschland.

Das Ehepaar erlebt die emigrierten Deutschen als teilweise sehr konservativ, in einigen Ländern auf Botschafterebene auch nationalsozialistisch. Vor allem der damalige Botschafter Paraguays²⁹⁸ ist ihnen als Nationalsozialist in Erinnerung geblieben, da er die Bühnenstaffage zu der Revue „Tanz auf dem Vulkan“, die Musik der Jahre 1918 bis 1933 präsentiert, stark kritisiert habe²⁹⁹. In dieser Drastik bilden solche Erfahrungen jedoch eher die Ausnahme; vor allem ergeben sich Freundschaften zwischen den Schauspielern und ihren Gastgebern. Die Schauspieler, die häufiger mitreisen, werden nach Möglichkeit stets bei denselben Familien untergebracht, um die Verbindung Ensemblemitglied – Publikum noch zu stärken.

Da die Gastgeber in den meisten Fällen finanziell abgesichert und gut situiert sind, werden den Schauspielern, so weit es die Zeit erlaubt, verschiedene Ausflüge angeboten. Die Gastgeber sind gut vorbereitet und wissen, was die an Land und Kultur interessierten Gäste gerne sehen wollen: sie organisieren entsprechende Ausflüge und Besichtigungen. Auf diese Weise „haben wir viel mehr gesehen, als wenn wir im Hotel gewesen wären“³⁰⁰. Joachim Teege, der in der Spielzeit 1961 selbst zum Ensemble gehört, zählt die beliebtesten Ausflugsziele auf, die trotz der nur kurzen Aufenthalte häufig besucht werden:

„Abstecher in den Urwald, zu abgelegenen Kultstätten, zu den Kupferminen am Rande der regenlosen Atacama-Wüste im Norden Chiles, zu den Guanolagern auf den Küsteninseln vor Chile. Ohne Mühen und Kosten zu scheuen, brachten sie [die Gastgeber, A. d. V.] ihre weitgereisten Gäste in den ewigen Schnee der südlichen Zentralanden, unter die Palmen der Luxusstrände von Guarujá in Brasilien und zu den Iguazú-Wasserfällen an der paraguayischen Grenze. Die Europäer machten Bekanntschaft mit den Tolteken- und Maya-Pyramiden in Mexiko, mit den Inka-Tempeln in Peru und mit der prähistorischen Tiahuanaco-Kultur am Titicacasee. Sie organisierten Wagen und Fahrer über 5500 m hohe Pässe in die Tropen Boliviens, zu den Colorado-Indianern im Bananen-Urwald Ecuadors, zu den Chaco-Indianern in Paraguay und in die Indianerdörfer Guatemalas. Sie zeigten ihren Gästen die höchsten Kaffeepflanzungen in Kolumbien, erklärten den Rizibusanbau in Brasilien und ließen sie die Sisal-Ernte auf einer Aga-

²⁹⁸ Nach 1945 kommen hochrangige Nationalsozialisten auf der Flucht vor der Verurteilung in Europa nach Lateinamerika und finden Unterschlupf u.a. in den großen deutschen Kolonien *Independencia* und *Bella Vista* in Paraguay.

²⁹⁹ Die zeitliche Eingrenzung ist in der Bühnendekoration zu lesen gewesen. Der Botschafter hat jedoch die Meinung vertreten, dass die deutsche Kultur erst nach 1933 besondere Bedeutung erlangt hätte. Er insistierte mehrfach. Aus: Gespräch mit Ingeborg Christiansen und Wolf-Dieter Pahlke, Mai 2005.

³⁰⁰ Gespräch mit Ingeborg Christiansen und Wolf-Dieter Pahlke, Mai 2005.

venplantage in Mexiko bestaunen. Zusammen nahmen sie an indianischen Volksfesten oder an einer „Escuela de Samba“ der Einheimischen teil³⁰¹.

Die Gastgeber scheuen aber oft auch nicht davor zurück, ihren deutschen Gästen nach den faszinierenden Schönheiten negative Tatsachen ihrer neuen Heimat zu zeigen. Das Ehepaar Pahlke-Christiansen besucht in Rio de Janeiro gemeinsam mit seinem Gastgeber, einem katholischen Pfarrer, die Favelas (Elendsviertel). Die „ungeheuerlichen Kontraste Lateinamerikas“³⁰² werden für die deutschen Gäste erst im direkten Vergleich offensichtlich. Die Schauspieler lernen durch ihre Gastgeber und im unmittelbaren Erlebnis beide Seiten des Kontinents kennen: Auf der einen Seite Elend und Armut in den Favelas, auf der anderen zum Beispiel die Hauptstadt Venezuelas, Caracas, die Anfang der siebziger Jahre eine der modernsten Großstädte der Welt ist.

2.2.4.3 Durchführung der Proben- und Premierenphase

Die Monate April bis Anfang/Mitte Juli sind für die Proben und als Vorbereitungszeit für die administrative Organisation der Tournee vorgesehen³⁰³. Die Schauspieler treffen in der Regel drei bis vier Wochen vor Beginn der Spielzeit, also Anfang/Mitte April in Santiago de Chile³⁰⁴ ein, wo sofort nach dem Bezug der Wohnquartiere die Proben beginnen. Es stellt sich als vorteilhaft heraus, erst in Lateinamerika mit den Proben zu beginnen. Würde die Probenzeit in Deutschland stattfinden, wäre die Wahrscheinlichkeit sehr groß, dass immer einer der Schauspieler wegen anderweitiger Verpflichtungen (Rundfunk, Fernsehen, Vertretungen etc.) ausfiele. Durch die Proben vor Ort fallen solche terminlichen oder organisatorischen Schwierigkeiten weg, und die Schauspieler werden für die anstrengende Probenarbeit durch die Schönheiten der neuen Umgebung entschädigt: „In einem herrlichen Klima, in einer eindrucksvollen Landschaft, da arbeiten die deutschen Kollegen mit Lust, mit Liebe und Konzentration“³⁰⁵.

Diese intensive gemeinsame Probenzeit bezeichnet Olszewski als „eines der Geheimnisse, warum wir im Durchschnitt wirklich gute Vorstellungen auf die Bretter bringen“³⁰⁶. Trotz der entspannteren Umstände während der Probenzeit und obwohl routinierte Berufsschauspieler beteiligt sind, werden für jedes Stück durchschnittlich etwa 160 Stunden intensivster Probenarbeit angesetzt, maximal vier Wochen von der ersten Stellprobe bis zur Generalprobe. Die für die Spielzeit vorgesehenen vier bis sechs Stücke werden aus praktischen und organisatorischen Gründen nacheinander einstudiert.

³⁰¹ Vgl. Teege (1966).

³⁰² ZDF-Dokumentation (1971).

³⁰³ In den Anfangsjahren, als das Ensemble noch mit dem Schiff nach Chile reist und für die Strecke Europa – Lateinamerika etwa einen Monat benötigt, gibt es bereits auf dem Schiff erste Proben, vor allem wenn sich der Regisseur unter den Mitreisenden befindet. Da später das Flugzeug das bevorzugte Verkehrsmittel wird, entfallen die zusätzlichen Probeneinheiten und die Probenarbeit muss komplett in Santiago geschafft werden. Vgl. Gesprächsprotokoll (1981).

³⁰⁴ Nach der Umsiedlung der Bühne 1965 treffen die Schauspieler in Buenos Aires, Argentinien, ein.

³⁰⁵ Olszewski im Interview, „Deutsche Nachrichten“ (Brasilien), 16. April 1961.

³⁰⁶ Ebd.

Der Tagesablauf variiert während der Probenzeit nur leicht. Da die Proben der Kammerspiele in Santiago zum Teil in einem Kino stattfinden³⁰⁷, muss der Probenplan den Vorstellungszeiten des Saales angepasst und während des Kinobetriebs auf die Räumlichkeiten des Deutschen Clubs, der Deutschen Schule oder anderer Organisationen ausgewichen werden. Die Zeit, in der keine Kinovorstellungen laufen, ist stark beschränkt und muss daher optimal genutzt werden, weshalb Olszewski die erste Probe stets sehr früh morgens ansetzt³⁰⁸. Der erste Probenabschnitt dauert bis etwa 14 Uhr, danach ist eine Mittagspause vorgesehen. Während die Nachmittagsvorstellungen im Kino laufen, werden in den weiteren zur Verfügung stehenden Proberäumen die Tanz- und Gesangsproben³⁰⁹ abgehalten. Nach diesen Einzelproben wird im Deutschen Club bis spät in die Nacht weitergeprobt, manchmal nur durch eine zweistündige Abendpause unterbrochen³¹⁰. In der wenigen Freizeit müssen zusätzliche Stellproben, Tanz- und Gesangsproben absolviert, Kostüme anprobiert, Texte einstudiert und die für die Aufführungen benötigten Requisiten beschafft werden.

Zunächst wird ausschließlich das erste der insgesamt sechs Stücke einer Spielzeit geprobt; diese Proben nehmen etwa drei Wochen in Anspruch. Der an die drei Wochen anschließende Montag ist üblicherweise der Termin der Premiere, das Stück wird dann am Mittwoch, Sonnabend und Sonntag aufgeführt. Die Premieren finden jeweils am Montag statt, da die lateinamerikanischen Theater am Montag geschlossen haben. Dadurch stehen zum einen die Räumlichkeiten zur Verfügung und zum anderen ist eine Konkurrenz durch andere Theateraufführungen nicht zu befürchten.³¹¹ Während dieser Aufführungswoche wird bereits mit den Proben zum zweiten Stück begonnen; das ist nur möglich, weil die Schauspieler, die im ersten Stück wichtige oder Hauptrollen spielen, im zweiten Stück lediglich kleinere Nebenrollen besetzen und umgekehrt. Für das zweite Stück stehen lediglich zwei Probenwochen zur Verfügung, in der dritten wird wiederum aufgeführt. Nach diesem Muster setzt sich die Proben- und Aufführungspraxis bis zum sechsten Stück fort, so dass alle Stücke innerhalb von jeweils drei Wochen geprobt und aufgeführt werden und insgesamt ein Zeitrahmen von 18 Wochen abgedeckt wird. Gelegentlich werden schon in dieser Phase erste kurze Gastspiele in Valparaíso und im Süden Chiles, je nach möglichem Termin in den jeweiligen Städten, gegeben³¹². Danach erst – inzwischen ist es Ende August – verlässt das Ensemble Santiago bzw. Buenos Aires und geht auf Tournee, die in den meisten Spielzeiten kurz vor Weihnachten in Mexico-City zu Ende geht³¹³.

Während der 18wöchigen Proben- und Premierenphase laufen die Vorbereitungen für die Tournee bereits auf Hochtouren. Sämtliche Dekorationen, Kostüme und Programmhefte müssen beschafft bzw. hergestellt werden (hierbei wird der Rest der von der Begleichung der Reisekosten übrig gebliebenen Subventionen zumeist restlos auf-

³⁰⁷ Auch die Proben in Buenos Aires werden zum Teil in einem Kino abgehalten. Aus: Gespräch mit Ingeborg Christiansen und Wolf-Dieter Pahlke, Mai 2005

³⁰⁸ Meist beginnt die Probe schon vor Sonnenaufgang. Aus: Gespräch mit Ingeborg Christiansen und Wolf-Dieter Pahlke, Mai 2005

³⁰⁹ Z. B. beinhaltet der Spielplan der Tournee 1971 eine Revue mit Songs der zwanziger Jahre.

³¹⁰ Vgl. Olszewski im Interview, „Deutsche Nachrichten“ (Brasilien), 16. April 1961.

³¹¹ Gespräch mit Brigitte Kemp, 31. Januar 2006.

³¹² Siehe V, 3. Reiseprogramm für die Tournee 1960.

³¹³ Haller (1994), S. 248.

gebraucht!); die Schauspieler sind überdies in gesellschaftlichen und kulturellen Verpflichtungen eingespannt, die ihnen kaum Zeit zur Besinnung lassen. Presse- und Botenschaftsempfänge sowie Sondervorstellungen in Heimen und Schulen füllen den Tag aus, doch es bleibt den engagierten und hochmotivierten Künstlern durchaus noch Energie, Freundschaften zu schließen und das Umland auf Ausflügen zu erkunden.

2.2.4.4 Aufgaben der Ensemblemitglieder im Tournee-Alltag

In der ZDF-Dokumentation „Thalia reist im Jet“ von 1971 stellt der Kommentator treffend fest: „Ein Reisetheater ist wie ein Wanderzirkus – jedes Ensemblemitglied hat auch hinter der Bühne seine Rolle, in vielen Funktionen“³¹⁴. Im Arbeitsvertrag ist festgehalten, dass die Mitglieder neben ihren Aufgaben als Schauspieler weitere Verpflichtungen haben³¹⁵, die den Tourneealltag betreffen. Es gibt zum einen die allgemeinen „Ämter für alle“³¹⁶ (Verantwortung für Requisitenkisten, Besorgen von Requisiten, Inspizieren des Theaters etc.), zum anderen so genannte „künstlerische Aufgaben“, die sich auf Tätigkeiten hinter der Bühne (Beleuchtung, Abendregie, Soufflieren etc.) beziehen.

Neben den besonderen Aufgaben sind alle Ensemblemitglieder verpflichtet, beim Auf-, Um- und Abbau der Bühne zu helfen. Oft ist es vor Vorstellungsbeginn noch notwendig, Lichtleitungen zu installieren und für besondere Lichteffekte Widerstände mit Hilfe von Wassereimern, Säure und Metallplatten zu improvisieren³¹⁷. Für diese Tätigkeiten bleiben oft nur wenige Stunden zwischen der Ankunft der Schauspieler und dem Beginn der ersten Vorstellung.

Zu diesen alltäglichen Verantwortlichkeiten kommen zusätzliche Aufgaben, die durch äußere Umstände anfallen. Joachim Teege berichtet, dass z. B. in einem von einem Erdbeben betroffenen Ort eine improvisierte Rampe gebaut und die aus Latten und Packpapier bestehende Abtrennung eines Umkleideraumes für das Ensemble von dem halbzerstörten Zuschauerraum angebracht werden muss. In einem anderen Ort steht „eine hochmoderne Bühne zur Verfügung, deren komplizierter technischer Mechanismus mangels geeigneter Hilfskräfte von den Mitgliedern erst begriffen und dann bedient werden muss“³¹⁸. Auch Wetterumschwünge stellen die Schauspieler vor große Herausforderungen: Im südlichen Chile überrascht eine Kaltfront das Ensemble mit Temperaturen um null Grad, weshalb in kürzester Zeit Petroleumöfen beschafft und in das Theater gebracht werden müssen. In dem 4.000 Meter hoch gelegenen La Paz, der Hauptstadt Boliviens, sind die Schauspieler der vielleicht härtesten körperlichen Belastung der ganzen Tournee ausgesetzt. Wegen der dünnen Luft in solchen Höhen sind selbst kürzeste Wege zu Fuß äußerst anstrengend und für Europäer kaum möglich. Vor Beginn des Theaterabends nehmen die Schauspieler Aspirin und andere blutverdünnende Medikamente ein, werden zwischen ihren Auftritten hinter der Bühne ärztlich betreut und

³¹⁴ ZDF-Dokumentation (1971).

³¹⁵ Siehe Arbeitsvertrag § 9 und § 11 (Nachlass).

³¹⁶ Fritz Kost (ab 1961 Mitglied der Kammerspiele) ist für die Verteilung dieser Aufgaben zuständig. Vgl. V, 4. Aufgabenverteilung Tournee 1971. Aus: Gespräch mit Brigitte Kemp, 31. Januar 2006.

³¹⁷ Vgl. Teege (1966).

³¹⁸ Teege (1966).

erhalten Kreislaufmittel sowie zusätzlichen Sauerstoff aus der Flasche³¹⁹. Durch diese Beschwerden dauert zum Beispiel die „August August, August“-Aufführung in La Paz zwanzig Minuten länger als in anderen Städten³²⁰.

Joachim Teege fasst die größeren Schwierigkeiten einer Tournee wie folgt zusammen:

„In Paraguay verzögert ein Tropenregen, in Mittelamerika eine lokale Revolution den Beginn einer Vorstellung. In Lima macht die Freigabe des Bühnengepäckes durch den Zoll, in Kolumbien die Erkrankung eines Kollegen, in Brasilien ein plötzlicher Währungssturz, in Venezuela die Beschaffung der notwendigen Visa für die Weiterreise unerwartete Schwierigkeiten“³²¹.

Solche ungünstigen Umstände verhindern jedoch nie die fristgerechte Durchführung einer Tournee. Hilfe bei der Behebung von Problemen und eine umfassende Unterstützung wird dem reisenden Ensemble in jedem Gastspielort von Seiten der deutschen Kolonien gern gewährt. Die deutschen Sprachgruppen und auch die Botschafts- und Konsulatsangehörigen sowie ansässige Kulturinstitute sind bemüht, den Schauspielern unter die Arme zugreifen, wenn Schwierigkeiten entstehen. Wie Joachim Teege als Fazit feststellt, wird das „Improvisieren, das ‚Den-Schwierigkeiten-ein-Schnippchen-Schlagen‘, nach und nach zum sportlichen Ehrgeiz und bildet das berufliche Abenteuer der ganzen Reise“³²².

2.2.4.5 Der Ablauf am Gastspielort

Der Ablauf am Gastspielort ist stets ähnlich strukturiert, Abweichungen durch besondere Umstände gehören jedoch zum Alltag. Nach der Ankunft am Flughafen fährt das Ensemble direkt ins angemietete Theater, wo die Schauspieler sofort mit den ihnen zugewiesenen Aufgaben beginnen und Stellproben auf der ihnen unbekanntem Bühne durchführen. Die Theater unterscheiden sich zum Teil erheblich in Größe, Architektur und Technik. Die Bühnen-Technik muss ausprobiert und, sobald die Kulissenkisten vom Flughafen eingetroffen sind, die Bühnenarbeiter angewiesen und das Bühnenbild aufgebaut werden.

Die nötigen Requisiten, die sich aufgrund von Größe oder Gewicht nicht zum Transport eignen, müssen in jedem Gastspielort erneut besorgt werden. Auch hier gilt das Prinzip der Arbeitsteilung, in dem jedes Bühnenmitglied gesonderte Aufgaben zu erfüllen hat, die in dieser Situation „zwangsläufig in einen direkten Kontakt mit seinem jeweiligen Wirkungsort“³²³ münden. Üblicherweise bekommt ein Schauspieler die Adresse einer deutschen Familie genannt, bei der sein Kommen bereits durch die vorreisende Sekretärin angekündigt ist, um dort die benötigten Requisiten auszuleihen³²⁴. Er muss diese Adresse in der ihm fremden Stadt in einer ihm mehr oder weniger unbekannten Sprache ausfindig machen und bei größeren Gegenständen auch die Fahr-

³¹⁹ Vgl. Zitat Fritz Kühne, aus: „Condor“, 28. November 1992.

³²⁰ Gespräch mit Ingeborg Christiansen und Wolf-Dieter Pahlke, Mai 2005.

³²¹ Teege (1966).

³²² Ebd.

³²³ Ebd.

³²⁴ Die Begeisterung und Hilfsbereitschaft der Deutschen war sehr groß. Aus: Gespräch mit Ingeborg Christiansen und Wolf-Dieter Pahlke, Mai 2005.

kannten Sprache ausfindig machen und bei größeren Gegenständen auch die Fahrzeuge für den Transport ins Theater organisieren. Nach dem Gastspiel ist dasselbe Ensemblemitglied auch für den sicheren Rücktransport der ihm anvertrauten Requisiten verantwortlich.

Die Zeitplanung ist straff, das Programm in den Gastspielorten dicht gefüllt. Bei einem einwöchigen Aufenthalt in den Großstädten wird an sechs Abenden Theater gespielt; am siebten findet der Empfang der Botschaft zu Ehren des Ensembles statt. Auf der Tournee 1971 wird bereits nachmittags eine zusätzliche Vorstellung für Kinder gegeben³²⁵. Abends werden die regulären Aufführungen gespielt, nach denen man oft noch bis in die Nacht mit den Gastgebern zusammensitzt. Am nächsten Morgen steht dann die Probe für die abendliche Vorstellung auf dem Zeitplan.

Der Tourneealltag ist sehr hektisch und verlangt von den Schauspielern Durchhaltevermögen und die Fähigkeit, sich schnell auf neue Theater, Bühnen und Situationen einzulassen. Die Schauspieler haben kaum Zeit, das Theater das Theater kaum kennen gelernt, wissen, von welcher Seite man wann auftritt, wie lang die Wege zum Umziehraum sind oder wie der Bühnenboden beschaffen ist, da muss schon wieder gepackt und zum nächsten Gastspielort gereist werden³²⁶.

2.2.5 Repräsentative Aufgaben der Ensemblemitglieder

Der Arbeitsvertrag enthält neben den für Theaterverträge allgemein üblichen Klauseln auch spezielle Paragraphen, die das Auftreten der Schauspieler in der Öffentlichkeit regeln. Das Verhalten der Schauspieler gegenüber den Gastgebern ist besonders wichtig: Im Arbeitsvertrag wird „eine ausgezeichnete Kinderstube (...), größte Höflichkeit und Liebenswürdigkeit, Bescheidenheit, Zurückhaltung und Anpassung bei den Gastgebern, Heiterkeit und Humor in schwierigen Situationen“³²⁷ als absolut notwendig für ein Engagement bei den Kammerspielen bezeichnet. Der Geschäftsführung ist es sehr wichtig, dass sich das Ensemble einwandfrei gegenüber den Gastgebern verhält und sich „der besonderen Bedeutung der Aufgaben einer repräsentativen, deutschsprachigen Bühne in Amerika bewusst“³²⁸ ist. Die Mitglieder sind per Vertrag aufgefordert, den „eigenen Ruf sowie den Ruf der Bühne in künstlerischer und menschlicher Hinsicht in jedem Augenblick – und wo immer es sei – zu wahren und zu festigen“³²⁹.

Da die Deutschen Kammerspiele und ihre Mitglieder ständig im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses stehen, ordnet Olszewski per Arbeitsvertrag „eine stets tadellose, gepflegte Erscheinung (...) selbst unter erschwerten Umständen“³³⁰ an sowie eine Kleidung, die „außerhalb des Probenbetriebes in der Öffentlichkeit (...) absolut korrekt sein und sich den Normen deutscher diplomatischer Vertreter anpassen [muss]“³³¹. Politisches Engagement auf dem Kontinent, politische Meinungsäußerungen sowie Indiskre-

³²⁵ Siehe III, 4.4 Kulturpädagogische Aufgaben.

³²⁶ Gespräch mit Ingeborg Christiansen und Wolf-Dieter Pahlke, Mai 2005.

³²⁷ Siehe Arbeitsvertrag § 16 (Nachlass).

³²⁸ Ebd.

³²⁹ Siehe Arbeitsvertrag § 16 (Nachlass).

³³⁰ Ebd.

³³¹ Ebd.

tion und Klatsch werden gleichfalls vertraglich unterbunden³³², da der apolitische Charakter der Bühne für das Unternehmen überlebenswichtig ist³³³.

Ganz deutlich wird im letzten Vertragsparagrafen darauf hingewiesen, dass die „charakterlichen Voraussetzungen nicht hoch genug eingeschätzt werden können, und schwierige oder egozentrische Kollegen für diese schöne und interessante Arbeit ungeeignet sind“³³⁴. Schließlich hängen der gesamte Erfolg und das Fortbestehen des Theaters von der Begeisterung und Gastfreundlichkeit der ansässigen Deutschen ab.

Die Veranstaltungen, von denen in § 2 des Arbeitsvertrags die Rede ist, werden in § 11 genauer benannt. Es handelt sich hierbei um Werbeveranstaltungen, die das Interesse an den Deutschen Kammerspielen noch erhöhen sollen. Die Schauspieler werden per Vertrag verpflichtet, „an Lesungen, Rezitationen, Schülerveranstaltungen mitzuwirken, sowie an Radio- und Fernsehsendungen (...) teilzunehmen“³³⁵. Auch offizielle Einladungen, Pressekonferenzen, Empfänge zu Ehren der Deutschen Kammerspiele gehören zu diesen Veranstaltungen und werden „gemeinsam besucht und gehen in jedem Falle – auch bei kurzfristiger Ankündigung – privaten Wünschen vor und sind Pflicht“³³⁶.

In der Spielzeit 1971 sind diese repräsentativen Aufgaben nicht sehr umfangreich. Es wird allenfalls ein Interview verlangt, was aber „gern gegeben wurde“³³⁷. Das Willkommen der Deutschen an den Flughäfen erscheint dem Ehepaar Pahlke-Christiansen als sehr herzlich und wird stets als ein guter Beginn des Gastspiels wahrgenommen. Die Botschaftsempfänge hingegen werden mehr als Anstrengung denn als Vergnügen geschildert, da sie meistens „sehr langweilig und verkrampt“³³⁸ seien und immer das Gleiche gesprochen und erzählt würde³³⁹. Hier sind die Wahrnehmungen allerdings unterschiedlich; andere Beteiligte schildern die Empfänge als lockere und großzügige Veranstaltungen.³⁴⁰ Das Ehepaar Pahlke wiederum hebt die Diskrepanz zwischen dem bei solchen Empfängen erlebten Wohlstand und der Armut der Bevölkerung hervor, die sie als starke Ungerechtigkeit empfinden: „Drinne [gibt es] leckeres Essen und Reichtum ohne Ende, draußen herrschte Hunger und Armut“³⁴¹.

2.2.5.1 Allgemeine künstlerisch-kulturelle Öffentlichkeitsarbeit

Zu den repräsentativen Verpflichtungen zu Werbezwecken kommen noch weitere kulturelle Aufgaben. Im Tätigkeitsbericht zur Spielzeit 1961 werden diese besonderen Veranstaltungen detailliert aufgeführt:

„In Buenos Aires, Montevideo und Rio traten die Schauspieler der Kammerspiele in Fernsehsendungen auf. Reinhold K. Olszewski hielt Vorträge in Santiago, Temuco, Buenos Aires, Sao Paulo, Lima und Quito über verschiedene Themen hinsichtlich der

³³² Siehe Arbeitsvertrag § 8 (Nachlass).

³³³ Vgl. III, 4.5 Zur Frage der Zensur (für die Kammerspiele).

³³⁴ Siehe Arbeitsvertrag § 16 (Nachlass).

³³⁵ Siehe Arbeitsvertrag § 11 (Nachlass).

³³⁶ Ebd.

³³⁷ Gespräch mit Ingeborg Christiansen und Wolf-Dieter Pahlke, Mai 2005.

³³⁸ Ebd.

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Telefonat Brigitte Kemp, 7. Mai 2006.

³⁴¹ Ebd.

Entwicklung deutschen Theaters. Schauspieler lasen vor deutschen Schulen aus deutschen Klassikern und Siegfried Fetscher las im Radio moderne Lyrik³⁴².

In der Spielzeit 1962 geben die Kammerspiele eine Benefizveranstaltung von „Nathan der Weise“ zugunsten des deutschen Altersheims in Santiago. Solche Veranstaltungen sind nur sehr selten möglich, da die finanzielle Situation der Bühne solche Vorführungen nicht zulässt. Jedoch besuchen öfter drei bis vier Ensemblemitglieder Altersheime oder andere wohltätige Organisationen, um einzelne Szenen aus den aktuellen Stücken zu spielen³⁴³.

Sechs Jahre später, in der Spielzeit 1967, berichtet Olszewski an das AA, dass „dieses Jahr weit mehr als jemals zuvor versucht [wurde], die Öffentlichkeitsarbeit zu intensivieren“³⁴⁴. Daher werden sehr viele Fernsehinterviews über deutsche Kultur und Theater gegeben und auch Ausschnitte aus den Theaterstücken im Fernsehen gezeigt. Hinzu kommen Pressekonferenzen und Vorträge, Zeitungsbesuche und die Verteilung von „strategischem Material an die Universitäten, Sprachkurszentren, Goethe-Institute etc.“³⁴⁵. Die Schauspieler machen damit aber nicht nur Werbung für die Kammerspiele, sondern betätigen sich ebenso als künstlerische Botschafter der deutschen Kultur. Dass die Deutschen Kammerspiele nicht nur ein Theater, sondern ein entscheidender Teil der deutschen Kultur in Lateinamerika sind, wird durch folgendes Zitat aus dem Bericht über die Spielzeit 1967 offensichtlich:

„Durch Werbung in anderen Theatern der gleichen Städte, durch Wochenschau, die in ganz Lateinamerika in den Kinos lief, durch Radiosendungen und Einleitungen zu den Stücken in spanischer und portugiesischer Sprache haben wir über die direkten Vorstellungen hinaus versucht, eine vielleicht für Bonn noch wesentlich wichtigere Aufgabe energisch durchzuführen“³⁴⁶.

2.2.5.2 Olszewskis Vorträge und spanischsprachige Gastinszenierungen

Wichtiger Bestandteil der kulturpolitischen Aufgaben der Kammerspiele sind die Vorträge Olszewskis an den lateinamerikanischen Universitäten und deutschen Schulen. Diese Schulen sind maßgeblich an der Vermittlung deutscher Kultur beteiligt: In Chile beispielsweise werden schon 1854 die ersten deutschen Schulen gegründet³⁴⁷, von denen es 1930 bereits 36 Einrichtungen mit rund 3.700 Schülern gibt, die größten in Valparaíso und Concepción³⁴⁸. Im Jahr 1963 werden von der Bundesregierung 46 Schulen in Chile finanziell unterstützt, von denen immer noch 30 als deutsche Schulen gelten³⁴⁹. Die Entwicklung der deutschstämmigen Kinder und Jugendlichen soll, als Gegengewicht zur immer stärker werdenden kulturellen Integration in die Gastländer³⁵⁰, mit der Möglichkeit der Auseinandersetzung mit deutscher Kultur und deutschen Traditionen

³⁴² Tätigkeitsbericht zur Tournee 1961 (Mikrofilm).

³⁴³ Gespräch mit Brigitte Kemp, 9. Februar 2006.

³⁴⁴ Bericht über Spielzeit 1967 (Mikrofilm).

³⁴⁵ Ebd.

³⁴⁶ Bericht über Spielzeit 1967 (Mikrofilm).

³⁴⁷ Chile – Kulturpolitischer Jahresbericht (1963), S. 2.

³⁴⁸ Zur Geschichte der deutschen Schulen, siehe Müller (1997), S. 130 ff.

³⁴⁹ Chile – Kulturpolitischer Jahresbericht (1963), S. 6.

³⁵⁰ Chile – Kulturpolitischer Jahresbericht (1963), S. 3.

bereichert werden. Olszewski spricht über die Entwicklung des deutschen Theaters und begleitet alljährlich die Generalprobe der Oberstufe der Humboldtschule in Lima als Regisseur. Auch an den Universitäten³⁵¹ hält er Vorträge und führt Diskussionen zum deutschen Theater. Hintergrund seines Engagements ist nicht nur die Unterstützung deutscher Kulturpolitik, sondern auch ein unternehmerisches Interesse: auf diese Weise werden schon die Kinder an die Deutschen Kammerspielen herangeführt und der Fortbestand des Publikums gewährleistet.

Neben dem Engagement für die jungen Deutschen intensiviert Olszewski auch den Kontakt zum spanischsprachigen Publikum durch öffentlichkeitswirksame Gastinszenierungen an Bühnen in Santiago und Buenos Aires. So studiert er erfolgreich die Opern „Die Zauberflöte“, „Der Freischütz“ und die Kinderoper „Hänsel und Gretel“ ein³⁵². In spanischer Sprache inszeniert er am chilenischen Staatstheater in Santiago Brechts „Mutter Courage und ihre Kinder“, am Staatstheater Buenos Aires Hochhuths „Die Soldaten“ (1968) sowie Gogols „Das Tagebuch“ und Osbornes „Blick zurück im Zorn“. Er inszeniert überdies auch spanischsprachige Bühnenstücke, darunter das Stück „Los crímenes del Sr. Dubois“ des chilenischen Autors Gerardo Larraín³⁵³, das 1960 in Santiago de Chile aufgeführt wird.

2.2.6 Die Deutschen Kammerspiele in Deutschland

Durch seine Gastinszenierungen, die beruflichen Kooperationen³⁵⁴ und persönlichen Kontakte steht Olszewski in einer engen Verbindung zu Deutschland. Nachdem die Kammerspiele-Inszenierung des „Faust II“ (aus der Spielzeit 1965) unter demselben Regisseur und mit denselben Hauptdarstellern³⁵⁵ bei den Bad Hersfelder Festspielen im Juli 1966 erfolgreich aufgeführt wird, entsteht die Idee regelmäßiger Gastspiele in Deutschland. Das erste Vorhaben, die Marat-Aufführung unter der Regie Olszewskis (ebenfalls aus der Spielzeit 1965) Anfang 1967 in ganz Deutschland zu spielen³⁵⁶, scheitert. Der zweite Versuch einer Gastspielreise der Kammerspiele nach Deutschland ist 1969/70 erfolgreich. Olszewskis lateinamerikanische Inszenierung von Brecht/Weills „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ aus der Spielzeit 1967 geht mit sieben Schauspielern aus der Originalbesetzung³⁵⁷ auf Tournee durch Deutschland, Holland, Österreich und die Schweiz. Drei ehemalige Mitglieder der Kammerspiele und fünf neue Schauspieler schließen die Lücken in der Originalbesetzung von 1967³⁵⁸. Die Proben beginnen direkt nach Olszewskis Eintreffen vom letzten Gastspiel der Lateinamerika-Tournee (Mexiko, A. d. V.) am 17. Dezember 1969 in Wernau bei Stuttgart. Die Pre-

³⁵¹ In Chile arbeiten 1963 sechzehn deutsche Wissenschaftler und über 100 deutschstämmige Professoren an der Universität. Aus: Chile – Kulturpolitischer Jahresbericht (1963), S. II.

³⁵² Aus: Lebenslauf Olszewski (Nachlass). Genauere Daten nicht ermittelbar.

³⁵³ Tätigkeitsbericht zur Spielzeit 1959, 15. Januar 1960 (Mikrofilm).

³⁵⁴ Siehe III, 2.1.1.1 Beschaffung von Textbüchern, Kostümen, Requisiten, und technischem Equipment.

³⁵⁵ Regisseur: Ulrich Erfurth (1966 bis 1976 Intendant in Bad Hersfeld), Faust: Rolf Morell, Mephisto: Hans Gerd Kübel.

³⁵⁶ Siehe Bericht über Spielzeit 1965 (Mikrofilm).

³⁵⁷ Vom damaligen Ensemble sind dabei: Olszewski, Kost, Oberdorfer, Harnisch, Schwiering, Schoenfeld, Craemer sowie Monika Bauert als Bühnenbildnerin.

³⁵⁸ Schauspieler-Biografien und ein genauer Tourneeplan in: Ordner „Mahagonny 1969/70“ (Nachlass).

miere findet nach kurzer Probenzeit bereits am 6. Januar 1970 in Langenfeld bei Köln statt. Das Ensemble spielt bis zum Ende der Tournee am 22. März 1970 in 61 Städten.

Die Tournee wird in Zusammenarbeit mit der Konzertdirektion Landgraf (Neustadt/Schwarzwald) finanziert, die die Kosten für Reklame, Theatermieten, Bühnenpersonal und Aufbau sowie die Transporte der Schauspieler übernimmt. Olszewski kommt persönlich für Licht und Heizung während der Proben auf, ebenso für Gagen, Probenpauschalen und die Anreise der Schauspieler innerhalb Deutschlands, und er leistet eine Hotelbeihilfe von 10 DM pro Person und Tag.

1973 findet in Zusammenarbeit mit der Konzertdirektion Landgraf die zweite erfolgreiche Gastspielreise der Kammerspiele durch die Bundesrepublik statt. Ab dem 3. Dezember 1973 gastieren neun Mitwirkende der lateinamerikanischen Inszenierung mit drei weiteren ehemaligen Mitgliedern der Kammerspiele³⁵⁹ für einen Monat in Berlin und geben dort die Revue „Tanz auf dem Vulkan“ aus der Spielzeit 1971 unter dem Titel „Die tollen Zwanziger“. Im Anschluss findet vom 9. Januar bis 15. März 1974 eine Tournee durch 52 Städte Deutschlands statt.

3. Die Finanzierung der Bühne

Die Verwendung der wirtschaftlichen Mittel, die für den Theaterbetrieb zur Verfügung stehen, muss für jede Spielzeit neu kalkuliert werden, da das jährliche Budget der Bühne durch unterschiedlich hohe Subventionsbeträge des AA bestimmt wird. Die meisten Spielzeiten kann Olszewski mit einer ausgeglichenen Bilanz beenden³⁶⁰. Welche Posten bei den Einkünften und Ausgaben der Deutschen Kammerspiele von besonderer Bedeutung sind, wird in den folgenden Kapiteln gezeigt.

3.1 Einkünfte

Die Deutschen Kammerspiele finanzieren sich hauptsächlich durch zwei Posten in der Gesamtabrechnung: die Bundesbeihilfe der Kulturabteilung und die Einnahmen während der Tournee. Über die weiteren Einkünfte der Bühne fehlen größtenteils verwertbare Belege; sie werden daher in dieser Darstellung nicht berücksichtigt.

3.1.1 Förderung durch Kulturabteilung (Auswärtiges Amt)

Nachdem Reinhold K. Olszewski und Sylva Denzler in den ersten Spielzeiten das finanzielle Risiko mit ihrem privaten Vermögen getragen haben, wird Anfang der fünfziger Jahre die deutsche Botschaft in Santiago auf die Deutschen Kammerspiele aufmerksam und bemüht sich beim AA um Subventionen für die Bühne³⁶¹. Da die Unterstützung eines deutschsprachigen Theaters im Ausland sich hervorragend in die aktuelle

³⁵⁹ Aus der Ur-Besetzung: Hauck (Inszenierung), U. Harnisch (musikalische Leitung), Pillon (Bühnenbild und Kostüme), Bernhardt, Tschudi, Liechert-Vicet, Grönig, Kost, Schwarzmaier. Dazu kommen: A. Harnisch, Kaiser, Marcel.

³⁶⁰ Siehe Kostenabrechnungen (Mikrofilm).

³⁶¹ Gespräch mit Brigitte Kemp, 31. Januar 2006.

Kulturpolitik der Bundesrepublik enfügt³⁶², übernimmt Bundespräsident Theodor Heuß 1954 die Schirmherrschaft über die Deutschen Kammerspiele. Ab 1955 wird die Bühne dann in einem weiteren Schritt durch eine jährliche Bundesbeihilfe von der Kulturabteilung gefördert. Die Zuschüsse aus Deutschland verbessern die Situation für die Theaterdirektion dahingehend, dass Verluste der Kammerspiele nicht mehr notwendigerweise mit dem privaten Vermögen Sylva Denzlers und Olszewskis ausgeglichen werden müssen und zumindest für die jeweilige Tournee eine (mehr oder weniger) verlässliche kalkulatorische Basis gegeben ist.

Die auswärtige Kulturpolitik der Bundesrepublik Deutschland wird von der Abteilung 6 des Auswärtigen Amtes geplant und koordiniert. Innerhalb dieser Kulturabteilung ist das Referat 605 für die Bereiche Kunst, Theater und Film zuständig: Jedem Land bzw. jedem Projekt wird ein Sachbearbeiter zugeordnet, der den Abteilungsleiter (Ministerialdirektor) über Vorgänge und Veränderungen informiert sowie Empfehlungen zur weiteren Förderung abgibt³⁶³. Alle Zahlungen der Bundesbeihilfe sowie eventuelle Vorauszahlungen für Flugpassagen erfolgen auf das Konto der Deutschen Kammerspiele bei der Deutschen Überseeischen Bank in Hamburg. Die Bank organisiert den Kauf der erforderlichen Devisen, wodurch beträchtliche Kursverluste vermieden und trotz der ständigen Devisensperren in verschiedenen Gastspielländern Überweisungen aus Deutschland getätigt werden können³⁶⁴.

Voraussetzung für die finanzielle Unterstützung des AA ist einerseits ein vorläufiger Plan der nächsten Spielzeit samt Kostenvoranschlag und andererseits der abschließende Bericht der aktuellen Spielzeit. Olszewski hält sich von Ende Januar bis Mitte April in Deutschland auf, wo er alljährlich, neben einzelnen Gastinszenierungen und der Verpflichtung neuer Schauspieler, persönlich bei der Kulturabteilung vorspricht³⁶⁵, die „komplizierte Bedingungen und Verhandlungen“³⁶⁶ an die finanzielle Unterstützung der Bühne knüpft und dabei um Verständnis für die Situation seiner Bühne wirbt. Inwieweit aber der jährlich neu angesetzte Kostenvoranschlag von der Kulturabteilung akzeptiert und die Subventionen anschließend überwiesen werden, bleibt jedoch stets ungewiss. Kürzungen des Etats überraschen die Theaterdirektion und lassen manche Tournee zu einem besonders heiklen Unternehmen werden: So wird beispielsweise 1961 die aufgrund zweier weiterer avisierter Gastspielländer beantragte zusätzliche Förderung³⁶⁷ von der Kulturabteilung nicht gewährt. Als die Spielzeit zudem abgebrochen werden muss, da vier der Hauptdarsteller lebensbedrohlich erkranken und „die Fortführung der Gastspielreise in keiner Weise zu verantworten“³⁶⁸ ist, erscheint die

³⁶² Siehe III, 1.3 Phase der Umorientierung 1945 – 1950: Deutsche Kulturpolitik in Lateinamerika nach 1945.

³⁶³ Lemmer (1999), S. 44.

³⁶⁴ Kostenvoranschlag für 1965 (Mikrofilm).

³⁶⁵ „(...) um den gewährten Zuschuss für die Südamerika-Tournee erhöht zu bekommen, denn das diesjährige Ensemble ist ein wirkliches Prominenten-Ensemble mit sehr hohen Gagen“. Aus: Olszewski im Interview, „Deutsche Nachrichten“ (Brasilien), 16. April 1961.

³⁶⁶ Olszewski an seine Familie, 12. Juli 1952.

³⁶⁷ Wegen der Verpflichtung prominenter Schauspieler (u.a. Ulrich Haupt, Joachim Teege, Elisabeth Wiedemann, Siegfried Fetcher) sind die Kammerspiele mit sehr hohen Gagenforderungen konfrontiert, wodurch Olszewski „mit einem viel größeren Risiko als sonst belastet“ ist. Aus: Olszewski im Interview, „Deutsche Nachrichten“ (Brasilien), 16. April 1961.

³⁶⁸ Olszewski in einem Bericht an das Auswärtige Amt, 19. November 1961.

Situation der Bühne aussichtslos. Den Verantwortlichen der Kammerspiele ist klar, dass die finanzielle Unterstützung aus Deutschland in einer solchen Situation zu kippen droht. Daher wird im Tätigkeitsbericht an das Auswärtige Amt ausdrücklich darauf hingewiesen, dass durch die nicht stattgefundenen Gastspiele die Popularität der Kammerspiele in keiner Weise geschädigt worden ist, sondern vielmehr, dass „alle Botschaften der bespielten Länder, wie auch derjenigen, die wegen des vorzeitigen Abbruchs der Gastspielreise nicht bespielt werden konnten, mündlich oder schriftlich den Wunsch geäußert haben, dass die Tournee in der kommenden Spielzeit wie bisher durchgeführt wird“³⁶⁹. Überdies wird mit Nachdruck auf die besondere Situation des Ensembles in Lateinamerika hingewiesen, gepaart mit der Anregung, den Umfang der finanziellen Unterstützung zu überdenken:

„Es darf hier bemerkt werden, dass die außerordentliche Anspannung, der die Schauspieler sowohl durch die Klima-Unterschiede als auch durch die große Anzahl der Vorstellungen ausgesetzt sind, durch ein Maximum an Bequemlichkeit und Komfort ausgeglichen werden sollte. Trotz inzwischen verbesserter Reisebedingungen ist es den Kammerspielen immer noch nicht möglich gewesen, diesen Notwendigkeiten Rechnung zu tragen. Leider mussten immer noch oft weit abgelegene Privatquartiere und unzureichend geheizte Probenräume benutzt werden, die trotz allem guten Willen der Beteiligten ein notwendiges, absolutes Ausruhen zwischen den Vorstellungen und eine normale, gesunde Lebensweise praktisch unmöglich machen. Es wird der Hoffnung Ausdruck gegeben, dass die finanzielle Lage der nächsten Spielzeit es erlaubt, die Misslichkeiten endgültig zu beseitigen“³⁷⁰.

Dass diese Tournee bei der Gesamtabrechnung die Geschäftsführung dann doch zumindest finanziell zufrieden stellt, ist ausschließlich auf die gegenüber dem Vorjahr um 15 Prozent gewachsenen Einnahmen zurückzuführen. Diese resultieren im Wesentlichen aus der wieder durchgeführten Tournee durch den Süden Chiles und den erstmaligen Gastspiele in Buenos Aires und Montevideo.

Laut Kostenvoranschlag für 1962 sind die finanziellen Zuschüsse aus Bonn in den vorherigen Jahren häufiger gekürzt worden, wodurch die Theaterleitung mehrfach gezwungen ist, die Tournee ohne finanzielle Reserve zu starten. In den Erläuterungen zum Kostenvoranschlag für 1962 wird zudem darauf aufmerksam gemacht, dass auf Dauer die Einsparungen „mit dem Ruf der Kammerspiele als repräsentative Deutsche Bühne unvereinbar sind“³⁷¹. Es wird daher abermals um eine Erhöhung der Bundesbeihilfe gebeten, um in erster Linie die „seit Jahren notwendig gewordenen Maßnahmen durchzuführen, welche die Lebenshaltung der Schauspieler und eine geordnete Verwaltung betreffen“³⁷². Als Gegengewicht zu den entstehenden Tourneekosten und um die Wirtschaftlichkeit der Geschäftsführung darzulegen, wird an die ständige Bemühung der Geschäftsführung um eine private Unterbringung der Schauspieler erinnert, die die Kosten stark reduziert.

³⁶⁹ Tätigkeitsbericht zur Tournee 1961 (Mikrofilm).

³⁷⁰ Tätigkeitsbericht zur Tournee 1961 (Mikrofilm).

³⁷¹ Erläuterungen zum Kostenvoranschlag für 1962, 10. Oktober 1961 (Mikrofilm).

³⁷² Ebd.

Die vorliegende Korrespondenz dokumentiert die kontinuierliche Erhöhung der Zuschüsse ab der Umsiedlung nach Buenos Aires: Während Olszewski für die Spielzeit 1964 noch DM 190.000 als Subventionsminimum angibt³⁷³, werden für 1965 bereits DM 253.000 beantragt³⁷⁴. Für die Spielzeiten 1966 und 1967 werden vom Auswärtigen Amt dann jeweils DM 300.000³⁷⁵, für 1969 DM 400.000 und für die letzte regulär durchgeführte Spielzeit 1971 DM 420.000 gezahlt. Der Betrag der genehmigten Bundesbeihilfe aus Deutschland wird immer am Anfang der jeweiligen Spielzeit vollständig für den Erwerb der Flugtickets, der Bezahlung der Frachtkosten für die gesamte Tournee sowie für die Gagen der Schauspieler während der Proben- und Premierenzeit verwendet. Dadurch startet die Lateinamerika-Tournee häufig ohne verfügbare Geldmittel. Erst durch die Gastspieleinnahmen können die weiteren Gagen der Ensemblemitglieder, die Bühnenarbeiter und kleinere Kostenfaktoren während der Tournee beglichen werden³⁷⁶. Um eine kontinuierliche Finanzierung der Bühne gewährleisten zu können, müssen die Summen der Subventionen und der Tournee-Einnahmen annähernd ausgeglichen sein³⁷⁷.

Die Bundesbeihilfe wird durch geschicktes Ausnutzen der in Buenos Aires üblichen Schwarzmarktkurse bestmöglich genutzt. So verkauft beispielsweise die Geschäftsführung den für die Flugtickets vorgesehenen DM-Betrag aus der Bundeshilfe auf dem Schwarzmarkt gegen Pesos und bezahlt mit diesen die Tickets. Dadurch werden die Flugkosten sehr viel geringer und die Differenz kann für andere Zwecke verwendet werden. Diese Vorgänge werden tatsächlich offiziell auf den Verwendungsnachweisen von der Geschäftsführung angegeben³⁷⁸ und machen vor allem die notwendige Sparsamkeit der Administration offensichtlich. Brigitte Kemp erstaunt es bis heute, dass „mit so wenig Geld so viele Länder bespielt werden konnten“³⁷⁹.

Nach der Umsiedlung der Bühne nach Buenos Aires und der Beilegung der dortigen Startschwierigkeiten³⁸⁰ präsentieren die Kammerspiele noch einige sehr erfolgreiche Spielzeiten, die aber einen stetig wachsenden Zuschuss von der Kulturabteilung erforderlich machen. Wegen eines Kurswechsels in der auswärtigen Kulturpolitik und den dadurch wegfallenden Subventionen wird 1971 die letzte regulär ausgeführte Spielzeit der Kammerspiele³⁸¹.

3.1.2 Entwicklung der Einkünfte aus Abendkasse und Abonnements

³⁷³ Brief Olszewski an Förderausschuss, 12. November 1963.

³⁷⁴ Brief Olszewski an Deutsche Botschaft Buenos Aires, 20. Dezember 1964.

³⁷⁵ Brief Deutsche Botschaft Lima an das Auswärtige Amt, 10. November 1967 (Mikrofilm).

³⁷⁶ Die Einnahmen werden von der vorausreisenden Sekretärin, die auch mit den Bühnenarbeitern verhandelt und anfallende Kosten bezahlen muss, in einer Geldtasche aufbewahrt. Auch als Brigitte Kemp 1965 bei der „Marat-Sade“-Aufführung als Statistin auf die Bühne muss, trägt sie die Einnahmen am Körper. Aus: Gespräch mit Brigitte Kemp, 31. Januar 2006.

³⁷⁷ Aus: Gespräch mit Brigitte Kemp, 31. Januar 2006.

³⁷⁸ Diese von Olszewski offiziell gemachte Handhabung führt zu einer Auseinandersetzung mit der Botschaft in Buenos Aires, die die Funktion des Schwarzmarktes in ihren Abrechnungen bisher nicht dargestellt hat. Aus: Gespräch mit Brigitte Kemp, 9. Februar 2006.

³⁷⁹ Gespräch mit Brigitte Kemp, 9. Februar 2006.

³⁸⁰ Siehe III, 1.3 Umsiedlung nach Buenos Aires (1965 bis 1971).

³⁸¹ Siehe III, 5.2 Die letzte reguläre Spielzeit und das Ende der Bühne.

Bei der Festlegung der Eintrittspreise sind folgende Überlegungen wichtig: Zum einen will man niveaivolles, deutschsprachiges Theater bieten, das sich jeder Interessierte leisten kann. Deshalb wird von der Geschäftsführung stets versucht, die Eintrittspreise auch bei starker Geldentwertung „recht niedrig“³⁸² zu halten. Zum anderen ist man sich der Konkurrenz weiterer Gastspiel-Ensembles bewusst und orientiert sich bei der Preisgestaltung auch an den Preisen anderer Bühnen. In einem Interview 1961 teilt Olszewski mit, dass sie sich dieses Jahr nach dem französischen Gastspiel von Jean Louis Barrault richten würden. Für die Kammerspiele wäre es natürlich am günstigsten, wenn sie DM-Preise ansetzen könnten, um die starken Geldentwertungen auszugleichen und die Verluste auf diese Weise so gering wie möglich zu halten³⁸³.

Um das unternehmerische Risiko zu minimieren, entwickelt Olszewski ein flexibel handhabbares Abonnement-Angebot - „man musste die Leute in alle Vorstellungen reinkriegen“³⁸⁴. Es gibt Abonnements entweder für alle Stücke oder auch nur für einen Teil der Theatervorführungen, wobei der Abonnent sowohl die Stücke als auch die Sitzplätze jeweils frei wählen kann. Damit ist gewährleistet, dass jede Vorstellung vor ‚vollem Haus‘ stattfindet. Das Abonnement-Prinzip bietet somit Vorteile für beide Seiten: Durch die gewährleisteten Besucherzahlen können die Eintrittspreise niedrig gehalten werden und die Auslastung für die gesamte Spielzeit besser kalkuliert werden. Die Karten und Abonnements werden in Santiago de Chile über die Reiseagentur „Wagon / Lits Cook“ verkauft. Diese Agentur bietet den Verkauf sehr günstig an und engagiert für die Zeit des Vorverkaufs eine zusätzliche Mitarbeiterin. In allen Gastspielländern werden die Abonnements von ehrenamtlichen Mitarbeiterinnen, meist Bekannten der Mitwirkenden, an den jeweiligen Theaterkassen oder aber auch in deutschen Buchhandlungen vertrieben³⁸⁵. Die Abonnementsgestaltung wird je nach Programm und Spielzeit unterschiedlich gehandhabt: Auf der Tournee 1961 stehen beispielsweise sechs Stücke auf dem Programm, die Kammerspiele laden also zu sechs Theaterabenden ein. Es wird ein Voll-Abonnement für alle sechs Abende und zwei Teil-Abonnements zu je drei Abenden ohne freie Stückwahl eingerichtet³⁸⁶. Eine Woche lang jeden Abend eine Theatervorstellung zu absolvieren ist nicht nur für die Schauspieler eine Herausforderung, auch für das Publikum stellt es eine „ganz besondere Anstrengung“³⁸⁷ dar, sich auf das dicht stramme Kulturprogramm einzulassen. Dass die Vorstellungen dennoch größtenteils ausverkauft sind, gibt beredten Aufschluss über das kulturelle Interesse und Bedürfnis der emigrierten Deutschen.

In kleineren Ländern wie etwa San Salvador oder Guatemala ist das finanzielle Risiko eines Gastspiels eigentlich zu groß. Damit das Ensemble diese Länder trotzdem besuchen kann, organisieren deutsche Vereine oder Gruppen die Gastgeber für die Schauspieler und kaufen alle Abonnements auf, um das Gastspiel abzusichern. Das finanzielle Risiko tragen hier also die Vereine, die die Abonnements dann weiterverkaufen. In Einzelfällen wird auch von Vereinen oder anderen Organisationen ein bestimm-

³⁸² Aus: „Condor“, 19. Dezember 1992.

³⁸³ Olszewski im Interview, „Deutsche Nachrichten“ (Brasilien), 16. April 1961.

³⁸⁴ Gespräch mit Sylva Denzler, 29. Juni 2005.

³⁸⁵ Gespräch mit Brigitte Kemp, 31. Januar 2006.

³⁸⁶ Olszewski im Interview, „Deutsche Nachrichten“ (Brasilien), 16. April 1961.

³⁸⁷ Gespräch mit Sylva Denzler, 29. Juni 2005.

ter Geldbetrag zur Verfügung gestellt, der als finanzielle Absicherung für das Gastspiel direkt an die Kammerspiele überwiesen wird. Bei Interesse der ortsansässigen Deutschen können auf diese Weise auch die kleinsten Länder in die Reiseroute der Kammerspiele aufgenommen werden.

In den Dokumenten im Nachlass befinden sich jedoch kaum konkrete Angaben zu den Besucherzahlen. Die vorliegenden Daten sind zudem nur begrenzt aussagekräftig, da der Umfang der jeweiligen deutschen Kolonie mit dem potenziellen Publikum gleichzusetzen ist: Aus der vorliegenden Korrespondenz und den Aussagen der Zeitzeugen lässt sich ableiten, dass die Gastspiele der Bühne tatsächlich den kulturellen Höhepunkt des Jahres für die Deutschen in Lateinamerika darstellen und die deutschen Gruppen fast vollständig bei den Theateraufführungen zugegen sind. Eine Steigerung der Zuschauerzahlen ist daher nur durch eine weitere Ausdehnung der Tournee auf zusätzliche Länder möglich.

Die vorliegenden Daten stammen aus den Jahren 1960, 1966, 1969 und 1971. Im Tätigkeitsbericht der Spielzeit 1960 werden die Zuschauerzahlen der Gastspiele in den chilenischen Städten mit einer Gesamtzahl von 14.429 angegeben³⁸⁸. Diese Zahl ist aber nur bedingt repräsentativ, da zum einen die Tournee durch den Süden Chiles aufgrund des schweren Erdbebens im Mai desselben Jahres nicht durchführbar gewesen und daher die Besucherzahl für Chile nicht mit der anderer Jahre vergleichbar ist, und zum anderen ist es nicht möglich, von den Angaben bezüglich *eines* Gastspiellandes auf die Besucherzahlen der gesamten Tournee zu schließen. Für die Spielzeit 1966 wird die „bisher höchste Besucherzahl von 40.488 Zuschauern“³⁸⁹ angegeben, welche in der Spielzeit 1971 ebenfalls knapp erreicht wird³⁹⁰. Als Durchschnittswert seit Umsiedlung der Bühne nach Buenos Aires kann wahrscheinlich das Ergebnis der Spielzeit 1969 gelten, in der die Aufführungen von 34.853 Menschen besucht werden³⁹¹.

3.1.3 Sonstige Einkünfte

Eine weitere Einnahmequelle der Kammerspiele sind die Werbeanzeigen in Programmheften und auf Handzetteln der Bühne. In den Programmheften, die (grundsätzlich) in Santiago bzw. Buenos Aires gedruckt werden und auf jeder Tournee vom Publikum gekauft werden können, befinden sich deutsch- und spanischsprachige Anzeigen von kleinen Betrieben der lateinamerikanischen Großstädte. Aber auch Firmen aus Deutschland, bzw. deutsche Firmen mit Niederlassungen auf dem Subkontinent (z. B. Opel, Mercedes Benz, Leica, Wella oder die Farbwerke Hoechst AG) schalten Werbeanzeigen. Der Werbevertrag mit Lufthansa sieht vor, dass die Kosten für die ganzseitigen Anzeigen in den Programmheften und auf Programmzetteln direkt mit den Tickets der Ensemblemitglieder verrechnet werden³⁹². Auf diese Weise kann die Geschäftsführung einen weiteren Teil der Flugkosten einsparen.

³⁸⁸ Bericht über die Spielzeit 1960, 6. September 1960 (Mikrofilm).

³⁸⁹ Bericht über die Spielzeit 1966, 26. Dezember 1966 (Mikrofilm).

³⁹⁰ Bericht über die Spielzeit 1971 (Nachlass).

³⁹¹ Bericht zur Spielzeit 1969, 22. März 1970.

³⁹² 1967 wird durch den Werbevertrag mit Lufthansa fast DM 23.000 eingenommen.

3.2 Ausgaben

Den gesamten Einnahmen stehen auf der Ausgabenseite zwei besonders große Posten gegenüber: die Betriebs- und Personalkosten. Während die Gehaltshöhe der Schauspieler und Sekretärinnen weitgehend gleich hoch und nur aufgrund die Anzahl der Angestellten variabel ist, können sich die Kosten für den Theaterbetrieb, z. B. die Reise- und Frachtkosten, ständig ändern. Der Zwang zur ausgeglichenen Jahresbilanz erfordert im Fall einer größeren Abweichung vom Budget geschickte Verhandlungen mit Fluglinien, Theatern oder Bühnenarbeitern.

3.2.1 Betriebskosten

Der folgende Abschnitt gibt eine Übersicht über Art und Umfang der unmittelbaren Ausgaben zur Aufrechterhaltung und Gewährleistung des laufenden Betriebes, insbesondere der Theatermieten, Veranstaltungs-, sowie Reise- und Frachtkosten.

3.2.1.1 Die Theatermieten

Die Deutschen Kammerspiele müssen in Santiago und auf Tournee häufig das größte vorhandene Theater anmieten, da der Besucherandrang groß ist und dadurch selbst die Vorstellungen in den größten Theatern meistens ausverkauft sind. Die Saalmiete dieser großen Bühnen ist sehr hoch und kann nur bezahlt werden, weil viele Theater der kleinen Städte keinerlei Miete für die Nutzung ihrer Räumlichkeiten verlangen. Hier müssen nur die Nebenkosten, also die Bühnenarbeiter, Strom und Heizung, bezahlt werden. Die Höhe dieser Kosten hängt wiederum zu einem großen Teil von dem Verhandlungsgeschick der vorausreisenden Sekretärin ab.

3.2.1.2 Veranstaltungskosten

Ein weiterer Kostenfaktor sind die Veranstaltungskosten, die für die spieltechnischen Voraussetzungen aufgewendet werden müssen: die Beschaffung oder Herstellung von Kostümen, Bühnenbildern und Requisiten. Im Jahr 1965, der ersten Spielzeit in Buenos Aires, ist dieser Kostenfaktor wesentlich höher als zuvor in Santiago. Einerseits ist dies auf die höheren Materialkosten in Buenos Aires zurückzuführen, andererseits darauf, dass man hier „aus Konkurrenzgründen auch besser sein“³⁹³ muss als in der relativen Monopollage in Chile.

Zu den Veranstaltungskosten sind auch die Autorenrechte zu rechnen, die ebenfalls einen schwer kalkulierbaren Faktor darstellen. In der Spielzeit 1962 verzichteten die meisten Autoren auf den größten Teil der ihnen zustehenden Tantiemen, damit die Kammerspiele mit dem genehmigten Zuschuss der Kulturabteilung auskommen können³⁹⁴. Dagegen steigen im Jahr 1965 die Kosten der Autorenrechte in beträchtlichem Maße: Die amerikanischen Urheberrechtsträger von „Kiss me, Kate!“ sind überraschenderweise nicht mit den üblichen europäischen Abmachungen einverstanden und verlangen eine Sondersumme. Ebenso steigen die Kosten durch die Verwendung von Stücken

³⁹³ Verwendungsnachweis für 1965 (Mikrofilm).

³⁹⁴ Jahresbericht über die Spielzeit 1962 (Mikrofilm).

populärer zeitgenössischer Autoren wie Peter Weiss („Marat-Sade“), Wilhelm Meyer-Förster („Alt-Heidelberg“) und Georg Bernard Shaw („Cäsar und Cleopatra“)³⁹⁵.

Hinzu kommen die Ausgaben für Reisegepäck-, Kostüm- und Requisiten-Versicherungen, die häufig über Firmen in Deutschland laufen, der Druck der Programmhefte, die zu Sonderkonditionen von der „Condor“-Druckerei übernommen werden³⁹⁶ sowie die Gagen der Schauspieler.

In der Spielzeit 1966 bewährt sich aufs Neue die große organisatorische Leistung der Geschäftsführung und die Bereitschaft der Ensemblemitglieder zu enormen Anstrengungen bei finanziellen Engpässen der Bühne. Schon nach der Premierenzeit in Buenos Aires erweist sich 1966 als sehr kostspieliges Jahr: Die Ausgaben liegen wegen des in Argentinien teureren Bühnen- und Kostümmaterials bereits deutlich über denen des Kostenvoranschlags. Um diese Summen ausgleichen zu können, wird auf der Tournee jede weitere Spielmöglichkeit ergriffen, kleinere Orte spontan wieder in die Tourneeroute mit einbezogen und sogar an den Reise- und Flugtagen abends noch eine Vorstellung gespielt. So werden insgesamt 133 Vorstellungen gegeben. Durch diesen großen Arbeitsaufwand und die ständig ansteigenden Besucherzahlen kann zum Ende der Spielzeit „zu unserer eigenen Verblüffung und Freude“³⁹⁷ fast der Ausgleich der hohen Ausgaben vom Tourneebeginn geschafft werden. Olszewski erklärt den großen Erfolg dieser Spielzeit dadurch, „dass das Ensemble sehr ausgeglichen war und eine eiserne künstlerische Disziplin einhielt“³⁹⁸.

3.2.1.3 Reise- und Frachtkosten

Während sich die eigentlichen Veranstaltungskosten kaum erhöhen und die einzelnen Kostenfaktoren meistens wechselseitig ausgeglichen werden können, entziehen sich die Reise-, Fracht- und Transportspesen der Kontrolle der Geschäftsführung. Kurzfristige Erhöhungen der Flugpassagen oder Frachtkosten können kaum vorausgesehen und eingeplant werden. Die Geschäftsführung muss auf jede Änderung gefasst sein und steht unter permanentem Verhandlungsdruck. Wie stark die Reise- und Frachtkosten mit den ständigen Wechselkursen zusammenhängen, zeigt das Jahr 1965: Durch Ausnutzung einer Sonderlage des Wechselkurses in Buenos Aires und die durch die Geschäftsführung schwer erfochtene Bewilligung, alle Passagen und Flugfrachten in argentinischen Pesos zu bezahlen, können hier große Einsparungen erzielt werden. Obwohl drei Flüge hinzukommen und sich das Frachtgewicht erhöht, wird durch den Kursgewinn trotzdem ein Betrag von ca. DM 25.000 eingespart³⁹⁹.

3.2.2 Personalkosten

Neben den umfangreichen Betriebskosten der Kammerspiele müssen auch die Ausgaben für die Gehälter der angestellten Schauspieler, Regisseure und Sekretärinnen in der Spielzeit-Kalkulation berücksichtigt werden.

³⁹⁵ Verwendungsnachweis für 1965 (Mikrofilm).

³⁹⁶ Siehe Anzeige im Programmheft 1959 (Nachlass).

³⁹⁷ Bericht über Spielzeit 1966 (Mikrofilm).

³⁹⁸ Bericht über Spielzeit 1966 (Mikrofilm).

³⁹⁹ Verwendungsnachweis für 1965 (Mikrofilm).

3.2.2.1 Das Einkommen der Schauspieler

Die Schauspieler sind sich von Anfang an bewusst, dass Olszewski nur geringe Gagen zahlen kann. Es ist gerade soviel Gage möglich, dass man „überleben“⁴⁰⁰ kann bzw. dass es „zu einem Zimmer, zum Essen und zu Briefmarken für Briefe nach Deutschland“⁴⁰¹ reicht. Aber vor allem die jungen Schauspieler sehen das „Erlebnis als Schauspieler-Gage“⁴⁰² und bemühen sich primär aus diesem Grund um ein Engagement bei den Kammerspielen⁴⁰³.

Die Reisekosten werden von beiden Seiten getragen: Die Hinreise nach Lateinamerika und die Reisekosten während der Tournee übernehmen die Kammerspiele; sie sind als Teil der Gage zu verstehen. Die Rückreise nach Deutschland hingegen wird finanziert, indem das den Schauspielern zustehende Entgelt für Urlaubstage auf das Rückflugticket verrechnet wird. Sollte das Urlaubsgeld nicht für die Rückreise ausreichen, ist die Geschäftsführung per Arbeitsvertrag verpflichtet, den Differenzbetrag zuzuzahlen⁴⁰⁴. Auch durch äußere Umstände notwendig gewordene Hotelaufenthalte werden von den Kammerspielen übernommen⁴⁰⁵. Die kleine Gage, die die Bühne ihren Mitgliedern zahlt, ist „in jedem Falle zur persönlichen Bewegungsfreiheit, Unterkunft, Verpflegung usw. gedacht“⁴⁰⁶. Sie gilt den argentinischen und den übrigen amerikanischen Einreise- und Arbeitsgesetzen gegenüber nicht als Gehalt sondern als „Einladung zum kulturellen Austausch“⁴⁰⁷ und wird daher nicht verzollt oder versteuert. Die Gage wird auf der offiziellen Berechnungsbasis in DM ausgezahlt, um den Gesamtüberblick über die entstandenen Kosten zu erleichtern.

3.2.2.2 Die monetäre Situation der Schauspieler in Lateinamerika

Während die Reisekosten der gesamten Lateinamerikareise über die Gage der Schauspieler abgerechnet wird und für diese keine weitere finanzielle Belastung darstellt, müssen sie eine Vielzahl weiterer anfallender Kosten selbst tragen: Impf- und Visa-Kosten, Unterbringung während der Probenzeit, Taxis, Zubringer zum Flughafen, Gepäckträger etc. Ein weiterer Kostenfaktor für die Schauspieler ist eine besondere Krankenversicherung für Lateinamerika, die von der Theaterleitung angeraten wird⁴⁰⁸, da die Kammerspiele nur für einheimische Ärzte aufkommen können. Will das Ensemblemitglied im Krankheitsfall hingegen von einem deutschen (teureren) Arzt oder in einem deutschen Krankenhaus behandelt werden, muss es die Kosten selbst tragen bzw. von der Extra-Krankenversicherung begleichen lassen. Die ausgezahlte Gage ist daher eher als eine Art Unkostenvergütung zu betrachten, die über die notwendige Kostendeckung hinaus keineswegs ausreicht, um „laufende Verpflichtungen in Deutschland zu erfüllen

⁴⁰⁰ Zitat Luise Clem, aus: „Condor“, 19. Dezember 1992.

⁴⁰¹ Zitat Sybille Schönrock (Bühnenmitglied 1956), aus: „Condor“, 19. Dezember 1992.

⁴⁰² ZDF-Dokumentation (1971).

⁴⁰³ Siehe III, 2.2.2 Initiativ-Bewerbungen.

⁴⁰⁴ Siehe Arbeitsvertrag § 5 (Nachlass).

⁴⁰⁵ Gespräch mit Brigitte Kemp, 31. Januar 2006. Im Arbeitsvertrag § 12 ist dieser Sachverhalt anders dargestellt, wird aber in der Praxis (zumindest nach 1965) nicht so gehandhabt.

⁴⁰⁶ Siehe Arbeitsvertrag § 6 (Nachlass).

⁴⁰⁷ Ebd.

⁴⁰⁸ Siehe Arbeitsvertrag § 13 (Nachlass).

(oder) um nennenswerte Ersparnisse und Anschaffungen größeren Stils zu machen“⁴⁰⁹. Hierzu fehlt allerdings im Rahmen der ausgefüllten Tournee ohnehin die Gelegenheit, so dass man über die üblicherweise anfallenden Ausgaben hinaus „kein Geld brauchte, außerdem verwirrten die vielen Währungen“⁴¹⁰.

3.2.2.3 Die Konsequenzen der geringen Gagen für die Akquise von Schauspielern

Es fällt auf, dass in den Anfangsjahren der Deutschen Kammerspiele überwiegend internationale oder europäische Star-Schauspieler zu Gastspielen oder im Zuge eines Engagements an die Bühne kommen, während in den späteren Jahren des Theaters nur noch vereinzelt große Namen in den Programmen zu finden sind. In einem Kostenvoranschlag für die Spielzeit 1963 erklärt Olszewski die Engagements von erstklassigen Regisseuren wie Ulrich Erfurth (Burgtheater Wien), Schauspielereiche Heinrich Koch (Städtische Bühnen Frankfurt) oder Schauspielereiche Karl Vibach (Staatstheater Stuttgart) sowie qualifizierten Schauspielern (Heidi Kuhlmann, Rolf Wanka, Wolfgang Haller, Sylva Denzler) und Kräften aus der Star-Klasse (Joachim Teege, Ulrich Haupt) in den vergangenen vier Spielzeiten als nur dadurch möglich, dass sich „die Betroffenen aufgrund rein freundschaftlicher Beziehungen zur Theaterleitung mit Gagen zufrieden gaben, die ihrem Rang nicht entsprachen“⁴¹¹. Dieser Spielraum ist nach der Spielzeit 1962 ausgeschöpft, es kündigen alle ersten Schauspieler aufgrund der im Vergleich mit anderen deutschen Bühnen zu geringen Gagen und der fehlenden Sozialleistungen. Beides jedoch kann aufgrund der immer bedrängten finanziellen Lage von den Kammerspielen nicht anders geleistet werden⁴¹². Als Beispiel führt Olszewski in diesem Zusammenhang das Schauspieler-Ehepaar Denzler-Haller an. Beide sind mitverantwortlich für den großen Erfolg der Kammerspiele, sehen sich aber nun genötigt, „das Vertragsverhältnis mit den Kammerspielen zu lösen, da diese ihnen keine sichere Existenzgrundlage für die Zukunft bieten können“⁴¹³.

Olszewski bezeichnet schon in einem Kostenvoranschlag für die Spielzeit 1963 die Neuverpflichtung von qualifizierten Schauspielern und Regisseuren als „absolute Existenzfrage“⁴¹⁴, wobei er sich bewusst ist, dass er ohne den Freundschaftsbonus kaum die Möglichkeit hat, weiterhin Star-Schauspieler zu engagieren. Olszewski weist die Kulturabteilung ausdrücklich darauf hin, dass „zum mindesten zwei qualifizierte Schauspieler und eventuell ein Gast-Regisseur, oder ein weiterer Schauspieler zu mittlerer Gage neben den üblichen Nachwuchs- und Chargen-Schauspielern notwendig sind“⁴¹⁵, um die Deutschen Kammerspiele am Leben und auf dem erreichten Niveau zu erhalten und erbittet deshalb einen höheren Zuschuss für die nächste Spielzeit. Es steht für Olszewski außer Frage, dass es verantwortungslos wäre, aus Kostengründen ein Ensemble von ausschließlich jungen Schauspielern auf eine solche Reise zu schicken. Er hält so

⁴⁰⁹ Ebd.

⁴¹⁰ Gespräch mit Ingeborg Christiansen und Wolf-Dieter Pahlke, Mai 2005.

⁴¹¹ Kostenvoranschlag für 1963 (Mikrofilm).

⁴¹² Auch Olszewski erhält bei seiner Theaterleiter-Tätigkeit keine Versicherungen oder Altersvorsorge und muss diese privat finanzieren.

⁴¹³ Olszewski im Kostenvoranschlag für 1963 (Mikrofilm).

⁴¹⁴ Ebd.

⁴¹⁵ Ebd.

ein Vorgehen „sowohl vom künstlerischen Standpunkt her wie auch unter Berücksichtigung einer vertretbaren Verwendung von Mitteln der Bundesrepublik“⁴¹⁶ für nicht akzeptabel, da kostengünstigere Jung-Schauspieler keine stücktragenden Rollen spielen können, also für Hauptrollen zu jung und unerfahren sind.

1966 hat Olszewski sowohl beim Engagement neuer Schauspieler als auch bei der Wieder- oder Weiterverpflichtung früherer Mitglieder größte Schwierigkeiten. In einem Memorandum an die Kulturabteilung stellt er daher erneut einen Vergleich zwischen den Gagen der Kammerspiele und denen in Deutschland auf. Um die Unterschiede noch drastischer aufzeigen zu können, gibt er drei deutliche Beispiele⁴¹⁷:

Als erstes Beispiel wird der technische Bühnenmeister Dietrich Wolff genannt, der den Kammerspielen von 1963 bis 1965 zur Verfügung steht. Er erhält als Jahresgehalt DM 9.000, keine Sozialleistungen, keine Versicherungen, keine Altersversorgung, keine Pension. 1966 wird Dietrich Wolff von den Städtischen Bühnen Frankfurt ins Beamtenverhältnis übernommen und erhält nun, neben allen Sozialleistungen und voller Pensionsberechtigung, ein Jahresgehalt von DM 18.000. Als zweites Beispiel führt Olszewski den Schauspieler Rolf Morell an, der die Bühne ab 1956 in (mindestens) sechs Spielzeiten als erster Schauspieler bereichert⁴¹⁸. Morells Gage für die gesamte Spielzeit bei den Kammerspielen beträgt DM 6.560; auch erhält er keine Versicherung oder Sozialleistungen. Bei den Hersfelder Festspielen, von denen Rolf Morell 1966 abgeworben wird, verdient er DM 8.000 im Monat. Das dritte Beispiel stellt Hans Gerd Kübel dar, der als stellvertretender Intendant der Kammerspiele für die Spielzeit 1965 DM 9.000 erhält. Für den gleichen Betrag - allerdings pro Monat - ist Hans Gerd Kübel nun abengagiert⁴¹⁹.

Eine weitere Schwierigkeit stellt die Differenz zwischen den Gagen der Kammerspiele und den Beträgen dar, die das Goethe-Institut für internationale Gastspiele ausgeben kann. Im Gegensatz zu den Deutschen Kammerspielen, die ausschließlich von der Kulturabteilung unterstützt werden, kann das vom Auswärtigen Amt subventionierte, aber unabhängige Goethe-Institut häufig adäquate, in manchen Fällen sogar sehr großzügige Gagen zahlen. Für das Gastspiel „Die Brücke“ liegen die Gagen des Goethe-Instituts bei DM 1.800 bis DM 2.000 monatlich, während die Durchschnittsgage der Kammerspiele etwa DM 750 beträgt. Einer erstklassigen deutschen Tänzerin zahlt das Goethe-Institut DM 4.000 im Monat plus DM 64 Tagesgeld. Die Deutschen Kammerspiele können hingegen nur die oben genannte niedrige Durchschnittsgage zahlen. Tagesgelder sind weder üblich noch möglich.

Diese großen Gagen-Unterschiede machen es den Kammerspielen ab Mitte der sechziger Jahre zunehmend schwer, „künstlerisch konkurrenzfähig zu bleiben und mit guten Schauspielern abzuschließen“⁴²⁰. Schwierig ist in erster Linie die Verpflichtung von Stars und ersten Schauspielern, die viel höhere Gagen fordern, als die Kammerspiele

⁴¹⁶ Ebd.

⁴¹⁷ Siehe Memorandum Olszewski an die Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes, 10. März 1966 (Mikrofilm).

⁴¹⁸ Bühnenmitglied 1956, 1957, 1960, 1963 – 65 und (evtl.) 1969.

⁴¹⁹ Kübel wechselt 1966 an das Staatstheater Zürich.

⁴²⁰ Siehe Memorandum Olszewski an die Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes, 10. März 1966 (Mikrofilm).

zahlen können. Als in der Spielzeit 1967 diese Zwangslage unabwendbar erscheint, ist Olszewski „gezwungen, den Spielplan so zu gestalten, dass wir ohne Vater oder Hel-den-Schauspieler auskamen“⁴²¹. Die jüngeren Kräfte machen ihre Sache unter der Lei-tung des erfahrenen Regisseurs Olszewski allerdings sehr gut⁴²² und bringen die Spiel-zeit zu einem künstlerisch und finanziell erfolgreichen Abschluss.

Im Jahresbericht 1962 wird ein Vergleich der momentanen Gagen der Deutschen Kammerspiele mit den Gagenforderungen deutscher Schauspieler präsentiert. Dabei zeigt sich, dass diese Beträge zum Teil um das Zehnfache über den Gagen der Kammer-spiele liegen⁴²³. Das Fazit dieser Rechnung: Um auch in Zukunft mit den verschiedenen Gastspielensembles in Lateinamerika, „die durchweg von ihren Heimatländern un-verhältnismäßig hoch unterstützt werden“⁴²⁴, konkurrieren zu können, müssen die Ga-gen erhöht werden. Nur so können weiterhin Schauspieler der ersten Klasse an den Kammerspielen zu Gast sein wollen. Der Umgang der Theaterdirektion und des Aus-wärtiges Amt mit dieser Situation ist entscheidend für die Zukunft der Kammerspiele, die ein „fester Begriff im Kulturleben ganz Lateinamerikas“⁴²⁵ geworden waren.

3.3 Vergleich mit bezuschussten Bühnen in Deutschland

Olszewskis Selbstverständnis als Theaterleiter in Lateinamerika fasst er selbst schlicht zusammen: „Wir sind die Landesbühne mit dem kleinsten Etat und den größten An-sprüchen“⁴²⁶. In der ZDF-Dokumentation äußert er sich allerdings noch präziser zur finanziellen Unterstützung der Kammerspiele im Vergleich zu bezuschussten Bühnen in Deutschland: Die Unterschiede zwischen den Beträgen, die von den verschiedenen Ab-teilungen der bundesdeutschen Regierung an Theaterbühnen im In- und Ausland gezahlt werden, sind groß. Die Subventionen, die die Kammerspiele erhalten, erscheinen der Kulturabteilung als enorme Unterstützung, doch im Vergleich zu den Beträgen, mit de-nen andere deutsche Bühnen bezuschusst werden, sind die Zuschüsse, die die Kammer-spiele erhalten, wesentlich geringer. Olszewski hält die kulturpolitische Bedeutung ei-nes kleinen deutschen Stadttheaters zwar durchaus für wichtig, doch er bezweifelt, dass „es so wichtig sein kann wie etwa die Bedeutung eines auf internationalem Niveau ge-haltene Theaters, das einen ganzen Kontinent bespielen muss – mit Frachtflugzeugen, Sondergenehmigungen, Schwierigkeiten und Mieten“⁴²⁷.

3.4 Auswirkungen der Geldentwertung in Lateinamerika

Von Anfang an haben die Deutschen Kammerspiele mit Auf- und Abwertungen der unterschiedlichen Währungen in den Gastländern zu kämpfen und sich jedes Jahr, häu-fig auch während ihres Aufenthaltes in einem Gastland, mit den finanzpolitischen Ent-scheidungen der lateinamerikanischen Regierungen zu arrangieren. Ein weiteres erheb-

⁴²¹ Olszewski an Auswärtiges Amt, zur Spielzeit 1967 (Mikrofilm).

⁴²² Siehe Zeitungsartikel „Schillers ‚Don Carlos‘ in den Deutschen Kammerspielen“. Aus: „Argentini-sches Tageblatt“, 31. August 1963 (Mikrofilm).

⁴²³ Olszewski im Jahresbericht zur Spielzeit 1962 (Mikrofilm).

⁴²⁴ Ebd.

⁴²⁵ Ebd.

⁴²⁶ Gespräch mit Ingeborg Christiansen und Wolf-Dieter Pahlke, Mai 2005.

⁴²⁷ ZDF-Dokumentation (1971).

liches Problem liegt auf währungstechnischer Ebene: Während Gagen in harter Währung (also DM) gezahlt werden müssen, fließen die Einnahmen ausschließlich in instabilen Landeswährungen in die Kassen der Kammerspiele.

Im Bericht zur Spielzeit 1960 wird die „fühlbare schlechtere Situation der meisten Länder“⁴²⁸ von der Geschäftsführung der Kammerspiele mit der „sozialen Umwandlung, höherer Besteuerung, Unsicherheit und dem Ende des Feudalsystems (sic!)“⁴²⁹ erklärt. Durch diese Faktoren verringert sich das Durchschnittseinkommen der Deutschen in Lateinamerika, und die Verschlechterung der Lebensbedingungen führt zu einer Ruckwanderungsbewegung in die Bundesrepublik, womit auch ein Rückgang der potenziellen Zuschauerzahlen droht. Demgegenüber bemerkt die Theaterleitung jedoch ein ansteigendes Kultur- und Theaterinteresse bei den Deutschland zugewandten Lateinamerikanern, die nun verstärkt zum Publikum der Kammerspiele gehoren⁴³⁰.

Die finanzielle Situation der Bühne wird 1962 vor allem zum Anfang der Spielzeit von den „bisher größten Inflationsschwierigkeiten der einzelnen Länder“⁴³¹ überschattet, wodurch große finanzielle Verluste entstehen. Diese können durch Verzicht der Ensemblemitglieder auf spielfreie Tage und zusätzliche Aufführungen erfolgreich gemildert werden. In diese Phase fällt auch der erwähnte Verzicht einiger Autoren auf den größten Teil der ihnen zustehenden Tantiemen, die auf diese Weise dazu beitragen, dass die Kammerspiele mit dem genehmigten Zuschuss auskommen und die Spielzeit ohne Ausstände beschließen können.

Als weiteres Beispiel für eine durch Geldentwertungen geprägte Spielzeit ist das Jahr 1967 zu nennen. Kurz vor dem Gastspiel der Kammerspiele haben fünf der großen Gastspiellander (Argentinien, Brasilien, Uruguay, Chile und Peru) Geldabwertungen bis zu vierzig Prozent vorgenommen. Daraus ergeben sich spezielle Anforderungen an die Administration, denn „seit Bestehen der Kammerspiele haben wir noch nie derartige Inflations- und Geldschwierigkeiten überbrücken müssen, wir haben einige Male, ohne einen einzigen Pfennig in der Tasche zu haben, weitergespielt“⁴³². Da diese Länder die Haupteinnahmequelle der Kammerspiele sind und „die Eintrittspreise durch eine strenge Preispolitik der Regierungen nicht erhöht“⁴³³ werden dürfen, verlieren die Kammerspiele im Vergleich zum Vorjahr umgerechnet fast DM 70.000 bei den Einnahmen durch Kartenverkauf. Gleichzeitig fällt in Buenos Aires der Schwarzmarktkurs weg, so dass beim Einsatz der Bundesbeihilfe auf den bisher üblichen hohen Kursgewinn verzichtet werden musste⁴³⁴. Diese finanzielle Katastrophe wird durch geschicktes Management abgewendet: Mit Anträgen auf Steuerrückzahlung wegen Veranstaltungen zum Kulturaustausch können Gelder aus Lima und Quito zurückgeholt werden. Durch Werbung in den Programmheften und deren Verkauf sowie durch ein erneutes Abkommen mit Luft-

⁴²⁸ Bericht zur Spielzeit 1960, 19. November 1960 (Mikrofilm).

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Die „Marat-Sade“ Aufführung wird 1965 in Rio de Janeiro mit technischen Hilfsmitteln synchron-übersetzt, so dass fremdsprachigen Zuschauern das Geschehen auf der Bühne über Kopfhörer verständlich gemacht werden kann. Dies bleibt aber eine einmalige Aktion, da die Anschaffung der Geräte sehr teuer ist und das Auswärtige Amt diese Ausgaben nicht übernehmen will.

⁴³¹ Vor allem Brasilien und Argentinien, aus: Jahresbericht zur Spielzeit 1962 (Mikrofilm).

⁴³² Verwendungsnachweis für 1967 (Mikrofilm).

⁴³³ Ebd.

⁴³⁴ Ebd.

hansa können wiederum fast DM 23.000 eingenommen werden. Obwohl rund DM 48.000 weniger verdient werden als im Vorjahr, haben die Kammerspiele wegen der abgewerteten Landeswährungen damit letztlich höhere Gewinne.

Zugleich wird, um am Ende der Spielzeit einen defizitfreien Ausgleich zu schaffen und weil die Kammerspiele bereits im Juli 1967 ohne Barmittel dastehen, mit äußerster Strenge der Ausgabenetat gekürzt. Zunächst werden kleinste Dekorationsstücke, die eigentlich unnötig sind, und eine ganze Bühnenausstattung gestrichen, wodurch sich das Luftfrachtgepäck von 2.000 Kilogramm auf 1.300 Kilogramm verringert und die Frachtkosten gesenkt werden. Während der Tournee können die Transportkosten weiterhin durch geschicktes Aushandeln über Transportmittel vor Ort gesenkt und die Aufenthaltskosten durch hundertprozentige Privatunterbringung der Schauspieler auf ein Minimum beschränkt werden. Erst nach der Gesamtabrechnung steht fest, dass die Kammerspiele die Spielzeit 1967 defizitfrei abschließen⁴³⁵.

Neben den finanzpolitischen Entwicklungen belasten ansteigende Bühnenarbeiterlöhne, höhere Theatermieten und der „Wegfall vieler billiger Beförderungsmöglichkeiten oder preisgünstiger Arrangements“⁴³⁶ die finanzielle Situation der Bühne. Mit den Geldentwertungen gehen in anderen Jahren zudem Arbeiterstreiks einher, wodurch sich Transporte und Reisezeiten der Bühne verzögern. Hinzu kommen weitere politische Unsicherheiten in Zentralamerika und Venezuela, die eine Änderung der Reiseroute erzwingen. Die Auswirkungen dieser unvorhersehbaren Entwicklungen gehen stets zu Lasten des Ensembles und des ohnehin begrenzten Etats der Deutschen Kammerspiele.

3.5 Die Rolle des Förderausschusses

Wahrscheinlich wird bereits 1953 der „Verein der Freunde der Deutschen Kammerspiele“⁴³⁷ initiiert: Präsidentin ist Dorine Obst de Mackel, weitere Mitglieder sind Dr. Müller Dethart, Otto Krahn, Dr. Stadtländer, Erich Neuburg, Graf Wutsina, Gerd Nast und Reinhold K. Olszewski. Die Funktion des Vereins besteht ausschließlich in der „moralischen Unterstützung des Ensembles“⁴³⁸, eine finanzielle Unterstützung durch Spenden o.ä. wird nicht geleistet.

Aus diesem Zusammenschluss entwickelt Carlos Holz, ein Freund der Olszewskis, 1958 den Förderausschuss der Deutschen Kammerspiele. Als Präsident tritt Hans (Juan) Schönnenbeck auf, Carlos Holz selbst wird Vize-Präsident und Erich Zacharias bekleidet den Posten des Buchhalters⁴³⁹. Auf Forderung des AA wird dem Ausschuss die Verwaltung der finanziellen Mittel der Kulturabteilung übertragen, da die vorherige Spielzeit von Olszewski defizitär beendet worden ist⁴⁴⁰. Die Tätigkeitsberichte und Kostenvoranschläge an die Kulturabteilung sind für 1959, 1960 und 1961 vom Förder-

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ Bericht zur Spielzeit 1960, 19. November 1960 (Mikrofilm).

⁴³⁷ Zu dem „Verein der Freunde der Deutschen Kammerspiele“ sind keine genaueren Informationen ermittelbar.

⁴³⁸ Gespräch mit Sylva Denzler, 23. November 2004.

⁴³⁹ Auch der Herausgeber des „Condor“, Claus von Plate, ist Mitglied des Förderausschuss. Aus: Gespräch mit Brigitte Kemp, 31. Januar 2006.

⁴⁴⁰ Brief Busemann (ehemaliger Sachbearbeiter im Auswärtigen Amt für die „Freien Deutschen Bühne“) an das Auswärtige Amt, 18. September 1959, aus: Lemmer (1999), S. 56 (Brief liegt im Nachlass Jacob sowie Olszewski nicht vor).

ausschuss verfasst und von dessen Präsident unterschrieben, wodurch auf eine vermittelnde oder kontrollierende Funktion des Ausschusses im Verhältnis zwischen der Geschäftsführung der Kammerspiele und dem Auswärtigen Amt zu schließen ist. Auch die Kosten der anstehenden Tournee und die erbetenen Zuschüsse werden in den Ausschusssitzungen diskutiert und beschlossen⁴⁴¹. – Bei Prüfung der erhaltenen Dokumente fällt auf, dass die Tätigkeitsberichte an das Auswärtige Amt ab 1962 (wieder) ausschließlich von Olszewski unterzeichnet sind. Hintergrund dessen ist vermutlich jener Konflikt, der im November 1962 zum Bruch zwischen dem Förderausschuss und Olszewski führt. Hans (Juan) Schönnenbeck informiert Olszewski schriftlich, dass es der Ausschuss einstimmig als „außerordentlich riskant und in gewisser Weise auch als verantwortungslos“⁴⁴² erachtet, wenn Olszewski im Januar/Februar 1963 neue Kräfte engagiert, ohne die Zusage des Auswärtigen Amtes über die Höhe des Zuschusses für die Spielzeit 1963 abzuwarten. Sollte von der Kulturabteilung nur der bisherige Zuschuss in Höhe von DM 150.000 gewährleistet werden, hält der Förderausschuss die Spielzeit für unterfinanziert und ohne großes finanzielles Risiko nicht durchführbar⁴⁴³. Für den Fall, dass Olszewski diese Ansicht nicht teilt und die Spielzeit trotz der Bedenken der Ausschuss-Mitglieder durchführt, will der Förderausschuss die moralische Verantwortung des Unternehmens nicht weiter tragen und hat einstimmig die Auflösung des Ausschusses beschlossen. Olszewski setzt die Spielzeit 1963 mit dem Zuschuss aus Deutschland⁴⁴⁴ durch. Das weitere Verhalten des Förderausschusses ist nicht dokumentiert, von der angekündigten Auflösung ist auszugehen. Es besteht allerdings die Möglichkeit, dass der Förderausschuss, trotz der Unstimmigkeiten mit Olszewski, bis zur Umsiedlung der Bühne nach Buenos Aires bestehen bleibt⁴⁴⁵.

In Buenos Aires engagiert sich vor allem Dr. Hannes Holze, Mitarbeiter bei der Überseeischen Bank und stellvertretender Vorsitzender des Lokalverbandes der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger in Buenos Aires, für die deutschsprachige Bühne. In ihm findet Olszewski schon vor der Umsiedlung der Kammerspiele einen Befürworter für die Zusammenlegung mit der „Freien Deutschen Bühne“. Auch während der Jahre in Buenos Aires unterstützt Holze das Theater organisatorisch (z. B. bei der Beschaffung von Proberäumen) und bei den häufig komplizierten Geldgeschäften⁴⁴⁶.

4. Künstlerische Aspekte - Olszewskis Idee vom Theaterspielen

Auch wenn die theaterwissenschaftlichen Erkenntnisse nicht im Vordergrund dieser Arbeit stehen, soll an dieser Stelle ein zusammenfassender Einblick in die künst-

⁴⁴¹ Erläuterungen zum Kostenvoranschlag für die Spielzeit 1962, Brief Förderausschuss an Auswärtiges Amt, 10. Oktober 1961 (Mikrofilm).

⁴⁴² Brief Juan Schönnenbeck an Olszewski, 16. November 1962.

⁴⁴³ Vom Ausschuss ist für die Spielzeit 1963 eine Subvention von fast DM 240.000 beantragt worden. Aus: Brief Juan Schönnenbeck an Olszewski, 16. November 1962.

⁴⁴⁴ Höhe des Zuschusses nicht ermittelbar.

⁴⁴⁵ Vermutung von Brigitte Kemp, aber nicht belegbar. Aus: Gespräch mit Brigitte Kemp, 31. Januar 2006.

⁴⁴⁶ Gespräch mit Brigitte Kemp, 9. März 2006.

lerischen Aspekte der Deutschen Kammerspiele gegeben werden. Ganz wesentlich wird dabei auf die Aussagen und Erinnerungen von Zeitzeugen zurückgegriffen, die durch die im Nachlass erhaltenen Materialien ergänzt werden. Ziel dieses Abschnittes ist es, Olszewskis Konzeption des Unternehmens Deutsche Kammerspiele darzustellen: die Leistung deutschsprachiger Theaterarbeit in Lateinamerika auf international konkurrenzfähigem Niveau.

Die tägliche Arbeit auf der Bühne ist stets geprägt von dem dominanten Führungsstil⁴⁴⁷ und den künstlerischen Visionen Olszewskis. Dabei ist es unerheblich, ob er selbst oder einer der Gastregisseure inszeniert. Gerd Nast, der sowohl als Schauspieler als auch als Regieassistent bei den Kammerspielen tätig ist, erlebt Olszewski aus entsprechend unterschiedlichen Perspektiven. Prägend ist sein Eindruck, es habe „ein scharfer Probenwind“⁴⁴⁸ geweht: In den Proben wird größter Wert auf Disziplin gelegt. Fritz Kühne bezeichnet Olszewski als einen „außergewöhnlich guten Menschen, einen hervorragenden Schauspieler und erstklassigen Regisseur“⁴⁴⁹, der in seiner Strenge große Ruhe ausstrahlt und in der Arbeit mit den Schauspielern eine Geduld beweist, die bei Regisseuren selten ist. Offenbar versteht es Olszewski, das Ensemble durch Lob und Ansporn zu motivieren⁴⁵⁰ und seine Leidenschaft für die Theaterkunst auf die Schauspieler zu übertragen. Mit seinem großem Enthusiasmus vermag er die Ensemblemitglieder zu Höchstleistungen anzuspornen und in seiner Begeisterung mitzureißen.⁴⁵¹ Wichtig ist dabei offenbar, dass er als Regisseur stets vom Schauspieler ausgeht⁴⁵² und dabei das theatralisch-schauspielerische Moment ganz in den Vordergrund stellt. Die Arbeit an einem Stück beginnt stets ‚von außen‘ und orientiert sich an Aspekten der dramatischen Wirkung – von entscheidender Bedeutung sind auftritt und Diktion. Vor allem in den Anfangsjahren, als überwiegend Laiendarsteller an den Aufführungen der Kammerspiele mitwirken, spricht und spielt er den Schauspielern oft selbst vor⁴⁵³, den Ensemblemitgliedern erscheint sein Zugriff pragmatisch und intuitiv: Sybille Schönrock, Ensemblemitglied der Tournée 1956, beschreibt Olszewski als Regisseur und Schauspieler, der viel „aus dem Bauch gearbeitet hat“⁴⁵⁴ – eine Einschätzung, die Olszewski selbst in einem Interview mit der Zeitung „Condor“ bestätigt.

Die künstlerische Arbeit an den Kammerspielen ist jedoch auch in einem großen Maße von dem vorhandenen Schauspielerpotenzial⁴⁵⁵ abhängig. Die Einschätzung, welche Stücke mit den engagierten Künstlern gestaltet werden können und welche Besetzungen überhaupt möglich sind, ist die Ausgangsfrage jeder Spielzeit. Die Besetzungen

⁴⁴⁷ Siehe III, 6. Anstelle einer Schlussbemerkung: Olszewski als Führungskraft.

⁴⁴⁸ Aus: „Condor“, 5. Dezember 1992.

⁴⁴⁹ Ebd.

⁴⁵⁰ Ebd.

⁴⁵¹ Sylvia Wilckens wird 1954 von Olszewski in einer seiner Operninszenierungen mit dem Orquesta Sinfónica, das unter der Leitung von dem ehemaligen Berliner Musikdirektor Hans „Juan“ Peyser steht, entdeckt: Sie singt die Papagena in Mozarts „Zauberflöte“, die erstmalig in Chile gegeben wird. Danach begleitet sie die Kammerspiele bis zu ihrem Wechsel an die Opernschule 1961 als Schauspielerin in unterschiedlich großen Rollen und als Freundin des Ehepaars Olszewski. Sylvia Wilckens ist mit Hans Storrant, einem Mitglied des Förderausschusses, verheiratet und lebt in Santiago de Chile.

⁴⁵² Aus: „Condor“, 19. Dezember 1992.

⁴⁵³ Ebd.

⁴⁵⁴ Aus: „Condor“, 19. Dezember 1992.

⁴⁵⁵ Ebd.

dürfen zudem nicht mit den „bürgerlichen Gefühlen der Zuschauer“ kollidieren, schließlich will Olszewski „die Leute nicht vor den Kopf stoßen“⁴⁵⁶. Die Fähigkeit Olszewskis, mit einem jeweils neu zusammengesetzten Ensemble, das teilweise aus sehr jungen bzw. Laiendarstellern besteht, erstklassige Theateraufführungen zu erzielen, verdient zweifelsohne hohe Anerkennung.

4.1 Die Zusammensetzung der Spielpläne

Während im Exiltheater die Spielpläne eher vergangenheitsorientiert sind, Unterhaltungsstücke den Schwerpunkt bilden und, wo es das politische Umfeld zulässt, Theaterstücke über Emigrantenschicksale (z. B. Werfels „Jakobowsky und der Oberst“) die Emotionen des Publikums widerspiegeln, gibt Olszewski den Spielplänen der Kammerspiele eine stärkere literarisch aktuelle Prägung. Die Spielpläne der Kammerspiele orientieren sich an den Strömungen und Publikumserfolgen der deutschen Bühnen und sind stark dem modernen Theater zugewandt⁴⁵⁷. Olszewski präsentiert auffällig viele junge Autoren wie Friedrich Dürrenmatt oder Max Frisch und favorisiert ebenso die modernen englischsprachigen Autoren wie John Osborne oder Tennessee Williams. Als Zugeständnis an die konservativen Kreise⁴⁵⁸ werden in den so genannten Festaufführungen vor allem Klassiker gegeben, z. B. „Kabale und Liebe“ (1955), „Faust I“ (1959), „Nathan der Weise“ (1962) oder „Hamlet“ (1964). Diese Festveranstaltungen sind in den meisten Fällen die besonders feierliche Eröffnungsveranstaltung des Gastspiels. So wird beispielsweise die Spielzeit 1961 mit Friedrich Schillers „Die Räuber“ in Santiago eröffnet, und in Sao Paulo wird das Stück in einem festlichen Rahmen als besonderer Beitrag zum 50-jährigen Bestehen des Stadttheaters⁴⁵⁹ aufgeführt. Die Wahl eines geeigneten Stückes für diese repräsentativen Festveranstaltungen erfordert eine besondere Kenntnis der Publikumserwartungen sowie der entsprechenden Mentalitäten⁴⁶⁰ und wird von Olszewski stets sehr geschickt getroffen. Ähnliche Überlegungen verlangt auch die Festlegung der Abfolge der Stücke während eines Gastspiels. Umstrittene Stücke werden immer auf den letzten Gastspielabend gelegt, denn „die Mentalität [des Publikums] war ja doch unberechenbar“⁴⁶¹ - zu diesem Zeitpunkt sind bereits alle Karten verkauft und die Geschäftsführung muss kein finanzielles Desaster mehr befürchten.

Nach den ersten Spielzeiten in Santiago ist in den Spielplänen der Deutschen Kammerspiele eine gewisse Regelmäßigkeit zu erkennen. Ein Spielplan umfasst in der Regel zwei Klassiker, zwei Stücke von zeitgenössischen Autoren wie Frisch, Dürrenmatt, Weiss, Ionesco u.a., und außerdem zwei Werke des Boulevardtheaters wie Musicals, Komödien oder Lustspiele. Deutsches Theater in Chile unter Olszewski – das bedeutet, so formuliert es Gerd Nast, „ein zuschauerorientiertes, zeitgemäßes, apolitisches,

⁴⁵⁶ Ebd.

⁴⁵⁷ Siehe Zeitungsartikel „La Moda Artística: Teatro de ‚Shock‘ – Habla Director de Teatro de Cámara“ [= Die Mode in der Kunst: Das ‚Shock‘-Theater], aus: „El Espectador“, 18. November 1967.

⁴⁵⁸ In der Spielzeit 1965 wird das Schauspiel „Alt-Heidelberg“ von Wilhelm Meyer-Förster aufgeführt, um „bisher fern stehende Besuchergruppen der deutschen Vereine ins Theater zu bekommen“. Aus: Bericht über die Spielzeit 1965, 14. Januar 1966 (Mikrofilm).

⁴⁵⁹ Olszewski im Interview, „Deutsche Nachrichten“ (Brasilien), 16. April 1961.

⁴⁶⁰ Siehe III, 4.7 Die Publikumswünsche und der Spielplan – eine Zusammenführung.

⁴⁶¹ Gesprächsprotokoll (1981).

ausgewogenes Programm“⁴⁶², das es ermöglicht, die in Gruppen und Vereine zerfallene deutschsprachige Gesellschaft in einem gewissen Rahmen zu einen.

4.1.1 Höhepunkte der Spielzeiten

Die im Nachlass vorliegenden Zeitungsartikel und Berichte der Botschaften geben einen ungefähren Eindruck vom Niveau der Aufführungen der Deutschen Kammerspiele. Da hauptsächlich Pressestimmen aus den sechziger Jahren vorliegen, können zu diesen Spielzeiten aussagekräftigere Angaben gemacht werden als zu den ersten zehn Spielzeiten, deren Höhepunkte lediglich in Berichten der Zeitzeugen beschrieben worden sind. Die folgende Darstellung erhebt daher keinen Anspruch auf Vollständigkeit und kann nur bis zu einem gewissen Grad nachvollziehen, wie die Inszenierungen auf Schauspieler und Publikum gewirkt haben; sie zielt aber darauf ab, einen Eindruck von der Bandbreite und dem besonderen Charakter der Olszewski-Inszenierungen zu geben.

Schon die erste Aufführung der Deutschen Kammerspiele, drei Einakter von Curt Goetz („Die tote Tante“, „Der Mörder“ und „Das Märchen“), wird ein außerordentlicher Erfolg, weil „sie [die Deutschen in Santiago, A. d. V.] da ja sonst nichts gehabt haben“⁴⁶³. Auch das Gastspiel des Starschauspielers Viktor de Kowa wird vom Publikum begeistert aufgenommen, und der „Condor“ bestätigt, dass hier „bestes Theater im besten Sinne des Wortes“⁴⁶⁴ gezeigt würde. Weitere Publikumserfolge in den Anfangsjahren sind 1953 „Aimée“ von Heinz Coubier und „Glasmengerie“ von Tennessee Williams. 1954 finden die Kammerspiele mit William Shakespeares „Sommernachtstraum“ und dem ersten Theaterstück von Friedrich Dürrenmatt „Die Ehe des Herrn Mississippi“ großen Anklang.

In der Spielzeit 1955 eröffnet Olszewski die Spielzeit im größten Theater Santiagos, dem Teatro Municipal, mit Friedrich Schillers „Kabale und Liebe“, das vom Philharmonischen Orchester Santiagos unter der Leitung des ehemaligen Hamburger Generalmusikdirektors Dr. Hans Schmitt-Isserstedt⁴⁶⁵ eingeleitet wird. 1956 wird dem lateinamerikanischen Publikum erstmalig ein Stück von Bertolt Brecht gezeigt: „Die Dreigroschenoper“. Zudem wird „Das kleine Teehaus“ von John Patrick unter der Regie von Sylva Denzler von Kritikern und Zuschauern gleichermaßen positiv aufgenommen. 1958 erweist sich das Stück „Kennen Sie die Milchstraße?“ von Karl Wittlinger als Publikumsmagnet, vermutlich durch die guten Theaterkritiken aus Deutschland, wo das Stück auf vielen Bühnen gespielt wird.

Das zehnjährige Bühnenjubiläum 1959 findet auch in chilenischen Kreisen Beachtung, da das Teatro Municipal nach zweijähriger Renovierung mit der Aufführung

⁴⁶² Nast (1992).

⁴⁶³ Gespräch mit Sylva Denzler, 23. November 2004.

⁴⁶⁴ Aus: Zeitungsartikel „Ein großer Theaterabend – Zum Gastspiel Victor de Kowas bei den Kammerspielen“, aus: „Condor“, 30. Juli 1952.

⁴⁶⁵ Dr. Hans Schmitt-Isserstedt ist ab 1935 erster Dirigent der Hamburgischen Staatsoper und ab 1942 Operndirektor an der Deutschen Oper in Berlin. Da er nicht der NSDAP beigetreten ist und auch sonst eine "weiße Weste" hat, beauftragt ihn nach Kriegsende Hugh Carlton Greene von der britischen Verwaltung mit Gründung und Aufbau des Sinfonieorchesters des Norddeutschen Rundfunks in Hamburg. Schmidt-Isserstedt leitet die NDR-Sinfoniker 26 Jahre lang bis 1971 und ist bis zu seinem Tod am 28. Mai 1973 Ehrendirigent des Orchesters.

von Goethes „Faust I“ unter der Regie von Heinrich Koch wiedereröffnet wird⁴⁶⁶. Koch gehört in den fünfziger Jahren zu den maßgebenden bundesdeutschen Regisseuren und inszeniert in der gleichen Spielzeit, zum 200. Geburtstag Schillers, auch den Klassiker „Maria Stuart“, den das chilenische Publikum ebenfalls in beachtlicher Zahl besucht. Auch zahlreiche Minister und Diplomaten folgen der Einladung der deutschen Botschaft⁴⁶⁷ zu den Festaufführungen der Kammerspiele. Das zehnjährige Bestehen der Kammerspiele wird im Anschluss an die „Faust I“-Premiere⁴⁶⁸ mit einem offiziellen Empfang der Botschaft gefeiert, bei dem Olszewski in Anerkennung seiner Verdienste um die deutsche Kultur im Ausland das Bundesverdienstkreuz verliehen wird.

Nach dem zehnjährigen Bühnenjubiläum ist sich Olszewski darüber im Klaren, dass „das im vorigen Jahr unter Herrn Kochs Regie erzielte Niveau der Maßstab zukünftiger Betrachtung geworden“⁴⁶⁹ ist. Die Spielzeit 1960 wird letztlich von „der eindrucksvollen Aufführung“⁴⁷⁰ des „Jedermann“ von Hugo von Hofmannsthal und dem großen Erfolg von „Blick zurück im Zorn“ (John Osborne) dominiert, das eine spanischsprachige Bühne nach der Spielzeit in ihren Spielplan übernimmt⁴⁷¹. Das damalige Mitgliederverzeichnis zeigt, dass die Kammerspiele nicht nur ein erstklassiges Ensemble präsentieren, sondern sich zu einem professionellen Bühnenbetrieb entwickelt haben:

„Die Oberspielleitung lag bei Heinz Rippert, die Finanzen betreute Ernst Zacharias, für die Frisuren war Hanny Feldmann zuständig, Juan Cruz arbeitete als Maskenbildner, Ingrid Betz führte das Betriebsbüro, Vicente Peralta arbeitete als Bühnenmaler, im Sekretariat saß Jutta Führer, Tontechnik übernahm Michael Flip, Bühnenmeister war Juan Venegas, Kasse: Emma Ruderisch“⁴⁷².

Im Bericht zur Spielzeit 1960 bestätigt Olszewski, dass die Kammerspiele in den vergangenen Jahren „eine feststehende Einrichtung in den Ländern“⁴⁷³ und das „lang erwartete künstlerische Ereignis des Jahres“⁴⁷⁴ geworden sind. Auch besuchen immer häufiger ansässige Schauspieler, Regisseure und Kritiker die Vorstellungen. Mehrfach werden die Stücke der Kammerspiele in die jeweiligen Spielpläne anderer Theaterinitiativen oder spanischsprachiger Bühnen übernommen.

1961 kann Olszewski dem lateinamerikanischen Publikum die fast vollständige Originalbesetzung von Max Frischs „Biedermann und die Brandstifter“ der Frankfurter Bühnen präsentieren⁴⁷⁵. Auch die Inszenierung von Friedrich Schillers „Die Räuber“

⁴⁶⁶ Tätigkeitsbericht zur Spielzeit 1959, 15. Januar 1960 (Mikrofilm).

⁴⁶⁷ Genaue Angaben nicht ermittelbar. Aus: Tätigkeitsbericht zur Spielzeit 1959, 15. Januar 1960 (Mikrofilm).

⁴⁶⁸ Die Schauspielerkonstellation der „Faust I“-Inszenierung sorgt für „eine pikante Zusatznote“, da sich als Gegenspieler, Olszewski als Faust und Wolfgang Haller als Mephisto, gegenüberstehen, der erste und der zweite Ehemann von Sylva Denzler, die als Marthe Schwerdtlein ebenfalls auf der Bühne steht. Aus: „Condor“, 5. Dezember 1992.

⁴⁶⁹ Brief Botschafter (Name nicht ermittelbar) an Auswärtiges Amt, 9. November 1960 (Mikrofilm).

⁴⁷⁰ Ebd.

⁴⁷¹ Ebd.

⁴⁷² Aus: „Condor“, 5. Dezember 1992.

⁴⁷³ Bericht zur Spielzeit 1960, 19. November 1960 (Mikrofilm).

⁴⁷⁴ Ebd.

⁴⁷⁵ Tätigkeitsbericht der Spielzeit 1961, ohne Datum (Mikrofilm).

durch Ulrich Haupt ist einer der Höhepunkte der Spielzeit 1961. In der Spielzeit 1962 überzeugt die professionelle Inszenierung Wolfgang Hallers von Dürrenmatts Problemstück „Die Physiker“ Kritiker und Publikum. Den zweiten Höhepunkt stellt die Aufführung des „Hauptmann von Köpenick“ (Carl Zuckmayer) dar, der von den Zuschauern „geradezu stürmisch umjubelt“⁴⁷⁶ wird. Die Spielzeit 1963 wird von der Botschaft Buenos Aires hoch gelobt:

„Die von Herrn Olszewski mit seinem diesjährigen Ensemble erreichte Leistung verdient eine noch wesentlich höhere Anerkennung als in den beiden Vorjahren. Die teils von Olszewski selbst, teils von Herrn Harnisch geführte Regie kann den Vergleich mit jeder Großstadtbühne aufnehmen; das nämliche gilt für das darstellerische Niveau. Die Schauspieler waren mit besonderem Glück und Geschick ausgesucht und zur Wirkung gebracht. Hervorragend waren die Rollengestaltungen von Katharina Kutschera (als Prinzessin Eboli und als Katharina in der „Widerspenstigen Zählung“ usw.), Ulrike von Zerboni (besonders als Gemahlin Philipps II.), Hanita Hallan (in der „Schule der Ehe“); ebenso hohen künstlerischen Ranges waren die Herren Olszewski (als Sam Kinsale, Philipp II., als Magister besonders auch in dem Grabbe'schen Lustspiel), Peter Lieck (Don Carlos und als Freier Hortensio), Jürgen Wilke (Marquis Posa und als Edelmann Petruccio), Wolf Harnisch (als Baptista in der „Widerspenstigen Zählung“ und Herzog Alba), sowie Rolf Morell (Petruccios Diener Grumio). Aber auch die anderen Rollen waren fast ohne Ausnahme vortrefflich besetzt“⁴⁷⁷.

Die Theaterkritik im „Argentinischen Tageblatt“ zu Schillers „Don Carlos“⁴⁷⁸ findet ebenso lobende Worte für die Leistungen von Regisseur Olszewski, der bei dieser Inszenierung, da er selbst die Rolle des König Philipp spielt, von Jörn-Christian Behrmann als Regieassistent unterstützt wird, und für sein erstklassiges Ensemble.

Trotzdem reicht diese Grundlage nicht aus, um die Umsiedlung der Kammerstücke nach Buenos Aires 1965 zu einem gefeierten Erlebnis werden zu lassen. Die Theaterleitung und die Schauspieler müssen Buenos Aires erst von ihrem Niveau überzeugen. Letztlich gelingt dies durch die Spielzeiteröffnung mit einer zeitgemäßen Darstellung des „Faust II.“ (Regie: Ulrich Erfurth)⁴⁷⁹ und der Inszenierung des modernen Stücks „Marat-Sade“ (Peter Weiss), bei dem Olszewski Regie führt und Hannes Andersen sowie Dietrich Kerky die Hauptrollen spielen⁴⁸⁰. Als großes Unterhaltungsstück begeistert das Musical „Kiss me, Kate!“ das Publikum und wird ein durchschlagender Erfolg⁴⁸¹.

Eine ähnlich erfolgreiche Genre-Mischung präsentiert Olszewski auch 1966: Als anspruchsvoller Klassiker wird „Dantons Tod“ von Büchner gegeben, „Der Meteor“ von Dürrenmatt, der ausschließlich positive Pressestimmen bekommt, vertritt das junge Theater, und das fröhliche Musical „Stop the world“ von Leslie Bricusse und Anthony

⁴⁷⁶ Aus Zeitungsartikel „43.000 Kilometer mit dem Thepiskarren – Ein deutsches Theaterreich in Südamerika“ von Franz Schönhuber, aus: „Abendzeitung“, 20. August 1962.

⁴⁷⁷ Brief Botschaft Buenos Aires an Auswärtiges Amt, 13. September 1963.

⁴⁷⁸ Siehe Zeitungsartikel „Schillers ‚Don Carlos‘ in den deutschen Kammerspielen“, aus: „Argentinisches Tageblatt“, 31. August 1963 (Mikrofilm).

⁴⁷⁹ Siehe Zeitungsartikel „Am La Plata büßt Gretchen im Trenchcoat“, aus: „Kölner Stadt-Anzeiger“, 22. Juni 1965.

⁴⁸⁰ Siehe Zeitungsartikel „Marat in Buenos Aires“, aus: „Aufbau“, 6. August 1965.

⁴⁸¹ Aus: Bericht über die Spielzeit 1965, 14. Januar 1966 (Mikrofilm).

Newley (in der deutschen Fassung von Mischa Mleinek, A. d. V.) rundet den Spielplan ab⁴⁸².

Wie unterschiedlich die Auswahl der Stücke und die Leistungen des Ensembles beurteilt werden können, zeigen die Dokumente zur Spielzeit 1967: Während sich die deutsche Botschaft in Buenos Aires enttäuscht über die Vorstellungen äußert⁴⁸³, erhalten die Kammerspiele auf Tournee beste Kritiken, die als Zeitungsausschnitte im Nachlass erhalten sind. Auf der Tournee 1967 sind Brechts „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“⁴⁸⁴ und das moderne Schauspiel von Arthur Miller „Nach dem Sündenfall“⁴⁸⁵ die absoluten Höhepunkte für Publikum und Theaterkritiker. In der folgenden Spielzeit nimmt Olszewski wieder einen Brecht in den Spielplan, der ebenso erfolgreich wird: „Die Dreigroschenoper“ wird nach 1956 zum zweiten Mal von den Kammerspielen aufgeführt. Auch hier führt Olszewski Regie. „Das Große Welttheater“ von Hugo von Hofmannsthal (Regie: Werner Kraut) interessiert auch wieder besonders das spanischsprachige Publikum, da dies eine Nachbearbeitung eines Theaterstückes von Calderón de la Barca ist, eines spanischen Dichters der Barockzeit.

In der Spielzeit 1969 präsentieren die Kammerspiele wieder einen Dürrenmatt: „Play Strindberg“ (Regie: Olszewski) wird begeistert von der Presse aufgenommen. Wolfgang Haller, der nach sieben Jahren Pause wieder an den Kammerspielen engagiert ist, inszeniert mit großem Erfolg das Schauspiel „Tango“ von Slawomir Mrozek: „Dieses surrealistische Stück wurde ein immer größerer künstlerischer Erfolg und zog vor allem Einheimische (Schauspieler, Regisseure, Theaterleute) an“⁴⁸⁶. Neben dem Klassiker, Lessings „Emilia Galotti“, inszeniert Haller „als heiteren Ausgleich zur sonst sehr anspruchsvollen Spielzeit“ von Curth Flatow „Das Geld liegt auf der Bank“ mit Olszewski in der Hauptrolle, das die Besucherzahlen aller anderen Stücke der Spielzeit übertrifft⁴⁸⁷.

In der letzten regulären Spielzeit 1971 hat das moderne Stück „Change“ von Wolfgang Bauer einen „unerwarteten Erfolg bei der gesamten Jugend und wurde stark besucht von den dortigen Theaterleuten und als echte Sensation empfunden“⁴⁸⁸. Die Regie führte August Everding.⁴⁸⁹ Als weitere Höhepunkte dieser Spielzeit können die Vorstellung von „August August, August“ von Pavel Kohut (Regie: Wolf-Dieter Pahlke nach Olszewski) und der Berliner Revueabend mit dem Titel „Tanz auf dem Vulkan“ unter der Regie von Herbert Hauck gewertet werden.

⁴⁸² Vgl. Bericht über die Spielzeit 1966, 26. Dezember 1966 (Mikrofilm).

⁴⁸³ Brief Botschaft Buenos Aires an Auswärtiges Amt, 12. Juli 1967 (Mikrofilm).

⁴⁸⁴ Siehe Zeitungsartikel „Pop-Taifun in Buenos Aires - Lateinamerikanische Premiere von Brecht-Weills ‚Mahagonny‘“, keine Angaben zu Zeitung und Datum.

⁴⁸⁵ Siehe Rezensionen zu dem Stück aus dem „Argentinischen Tageblatt“, der „Freien Presse“ und der spanischsprachigen Zeitung „La Prensa“ (Übersetzung liegt vor) im Nachlass.

⁴⁸⁶ Bericht über Spielzeit 1969.

⁴⁸⁷ Ebd.

⁴⁸⁸ Bericht über die Spielzeit 1971 (Nachlass).

⁴⁸⁹ Brigitte Kemp erinnert sich, dass als „Lockmittel“ für große Regisseure zuweilen eine kleine Reise nach La Paz und in die Kultstätten des Landes angeboten wurde; dies mag auch bei Everdings Engagement der Fall gewesen sein. Vgl. Telefonat mit Brigitte Kemp, 2. Mai 2006.

Diese Zusammenstellung der Spielzeit-Höhepunkte ist gewiss unvollständig und durch subjektive Erinnerungen der Zeitzeugen gefärbt, jedoch wird die Vielseitigkeit der Bühne deutlich. Das Niveau der Kammerspiele kann mit einem Abstand von über 35 Jahren kaum ansprechend analysiert oder gewürdigt werden, doch geben die ausgewerteten Dokumente und Berichte einen lebhaften Eindruck. Die Begeisterung und starke Motivation des Theaterleiters und seiner Truppe überträgt sich auch auf das Publikum, wie die vielen, teilweise euphorischen Zeitungsberichte veranschaulichen.

Fraglos hängt allerdings das Niveau der Inszenierungen auch wesentlich von den Fähigkeiten der beteiligten Schauspieler ab: Da das Ensemble jährlich neu in Deutschland zusammengestellt wird, gibt es entsprechende Schwankungen. Die Spielzeiten, in denen besonders viele Spitzenkräfte engagiert sind (etwa 1959, 1960, 1965 oder 1969), präsentieren erstklassiges Theater auf beachtlichem Niveau, an denen sich andere Jahre messen lassen müssen. Im kulturpolitischen Jahresbericht aus Chile (1963) heißt es:

„Zuweilen erreicht das Niveau auch eine nach innerdeutschen Maßstäben beachtliche Höhe. Absoluter Höhepunkt war bisher eine Aufführung von ‚Faust I‘ im Jahre 1959. Was man im Übrigen auch von dem Niveau der Kammerspiele halten mag, eins ist unbestritten: für ein deutsches Auslandstheater sind die Darbietungen gut“⁴⁹⁰.

4.1.2 Erstaufführungen

Die Deutschen Kammerspiele präsentieren in ihrer 22-jährigen Geschichte einige (latein-)amerikanische Erstaufführungen von deutschen Theaterstücken⁴⁹¹. Nach 1956 („Die Dreigroschenoper“) soll wieder ein Stück von Bertolt Brecht gespielt werden, da „wir in jeder Pressekonferenz in Lateinamerika gefragt werden, warum wir diesen Dichter nicht brächten“⁴⁹², und die Wahl fällt auf „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“. In einem Brief an das Auswärtige Amt wird die Aufführung des Werkes von Bertolt Brechts und Kurt Weill in der Spielzeit 1967 als lateinamerikanische Erstaufführung bezeichnet⁴⁹³; sie stellt, da die wenigsten Schauspieler ausgebildete Sänger sind, eine besondere künstlerische Herausforderung dar. Olszewski meistert sie mit Bravour: Er selbst als Regisseur wird von Ulla Harnisch unterstützt, die die Klavierbegleitung und die Leiterin der Gesangsparten übernimmt. Da es eine lateinamerikanische Erstaufführung ist, besuchen neben der spanischsprachigen Presse auch einheimische Schauspieler und Regisseure die Vorstellung⁴⁹⁴. Es ist ein wohlkalkuliertes Risiko, mit dem Olszewski einen weiteren Erfolg verbuchen kann. Ebenso ist Ulrich Erfurths Inszenierung von Goethes „Faust II“ (1965) eine lateinamerikanische Erstaufführung. Auch „Change“ von Wolfgang Bauer (1971) wird von den Kammerspielen erstmalig in Lateinamerika gezeigt. Das Besondere dieser Erstaufführung ist, dass der Regisseur (August Everding), der das Stück in Deutschland erstauftührte, dieselbe Inszenierung ein Jahr später mit dem Ensemble der Kammerspiele einstudiert.

⁴⁹⁰ Aus: Chile – Kulturpolitischer Jahresbericht (1963), S. 23.

⁴⁹¹ Inwieweit sich darunter eventuell auch Uraufführungen befinden, so wie es in einigen Dokumenten des Nachlasses dargestellt wird, kann wegen fehlender Informationen nicht beurteilt werden.

⁴⁹² Olszewski an Auswärtiges Amt, zur Spielzeit 1967 (Mikrofilm).

⁴⁹³ Brief Olszewski an Dr. Kramer, Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes, 22. März 1967 (Mikrofilm).

⁴⁹⁴ Ebd.

Einer der von den Kammerspielen am häufigsten gespielten Dramatiker ist Friedrich Dürrenmatt. Vor der Auswanderung nach Chile lernen Olszewski und Sylva Denzler den noch kaum bekannten Schweizer Schriftsteller in Basel kennen; es entsteht eine lockere Verbindung⁴⁹⁵, die auch nach der Ausreise des Ehepaars Olszewski nicht abbricht. Im Jahr 1954 präsentiert das Ensemble der Kammerspiele unter der Regie von Olszewski die erste Aufführung eines Stückes von Dürrenmatt: „Die Ehe des Herrn Mississippi“. Der große Erfolg Dürrenmatts an deutschen Bühnen setzt erst Mitte der fünfziger Jahre ein. In den Folgejahren werden immer wieder Stücke des Schweizer unter wechselnden Regisseuren von den Kammerspielen aufgelegt: Wolfgang Haller inszeniert 1955 „Ein Engel kommt nach Babylon“, Heinz Rippert 1960 den „Besuch der alten Dame“, wiederum von Wolfgang Haller wird 1962 „Die Physiker“ betreut und Hans Gerd Kübel inszeniert 1966 „Der Meteor“. Olszewski schließlich übernimmt die Regie von „Play Strindberg“, das 1969 aufgelegt wird. Durch den persönlichen Kontakt mit dem Autor erhält Olszewski Rechte an Stücken, die zu dieser Zeit in Europa noch fast unbekannt sind⁴⁹⁶. Es ist auf jeden Fall anzunehmen, dass die Inszenierungen von „Die Physiker“, „Der Meteor“ und „Play Strindberg“ lateinamerikanische Erstaufführungen sind, da die Stücke jeweils erst vier Monate vor der Kammerspiele-Premiere in Zürich bzw. Basel Uraufführung gefeiert haben.

4.2 Theaterkritiken und Kritikerpreise

Einige der im letzten Kapitel genannten Stücke werden von der Presse besonders hervorgehoben und mit verschiedenen Kritikerpreisen ausgezeichnet. Die Dokumente im Nachlass ermöglichen nur eine ungenaue Erfassung und Benennung dieser Würdigungen, geben aber wiederum einen näherungsweisen Einblick. Über die Spielzeit 1966 ist nur bekannt, dass „das im Vergleich zum Vorjahr noch positivere Echo in der Presse“ die Aufmerksamkeit beim Publikum weckt, wodurch die höchste Zuschauerzahl in der Geschichte der Kammerspiele erreicht wird. In den meisten Gastländern sind die Pressestimmen dem Spielzeitbericht zufolge durchweg begeistert,⁴⁹⁷ und „selbst die uruguayische und argentinische Presse war gut, teils enthusiastisch, und wir erfuhren, dass wir mit einigen Kritikerpreisen rechnen können“⁴⁹⁸. Welche Preise das in diesem Jahr letztlich sind, ist nicht mehr ermittelbar. Auch der Grund dafür, dass das Presseecho in Mexiko dem Spielzeitbericht zufolge geteilt ist, lässt sich aus den vorliegenden Dokumenten nicht ersehen und daher nur vermuten: Brigitte Kemp berichtet, dass das mexikanische Publikum stets etwas schwerer zu begeistern sei als das in den übrigen lateinamerikanischen Staaten⁴⁹⁹.

⁴⁹⁵ Im Gesprächsprotokoll steht, dass Olszewski von Jugend an mit Dürrenmatt befreundet ist. Diese Aussage kann Sylva Denzler nicht bestätigen. Sie berichtet, dass Dürrenmatt sich damals mit der Bitte bei ihnen gemeldet hat, sein erstes Theaterstück zu lesen. Aus: Gespräch mit Sylva Denzler, 22. Februar 2006.

⁴⁹⁶ Gespräch mit Sylva Denzler, 23. November 2004.

⁴⁹⁷ Siehe Rezension zu „Lumpazivagabundus“ von J. N. Nestroy, „Argentinisches Tageblatt“ (Datum nicht vorhanden) oder den spanischsprachigen Zeitungsartikel „Presentación del Teatro de camara de alemania“ [=Auftritt des deutschen Kammertheaters], Beilage „El Nacional“, 1. Januar 1967 (Übersetzung vorhanden), (Nachlass).

⁴⁹⁸ Bericht über Spielzeit 1966 (Mikrofilm).

⁴⁹⁹ Gespräch mit Brigitte Kemp, 9. Februar 2006.

Anlässlich der Spielzeit 1969 wird Olszewskis Inszenierung von Friedrich Dürrenmatts „Play Strindberg“ mit dem „Preis Semanario Teatral 69 (...) als bestes Stück in Originalsprache“⁵⁰⁰ in Buenos Aires ausgezeichnet, außerdem bekommen die Deutschen Kammerspiele in Anerkennung ihrer in zwanzig Jahren durchgängig gehaltenen künstlerischen Qualität als ausländisches Ensemble den Thalia-Preis verliehen.

Für die Spielzeit 1971 erhält das Theaterunternehmen den Preis für das beste ausländische Gastspiel in Argentinien, obwohl mit den Reisetheatern „Old-Vic“ und der „Comédie Française“ starke Konkurrenz im Land gewesen ist. Außerdem wird Marianne Bernhards Darstellung der „Lulu“ in „August August, August“ gewürdigt. Auch in Rio de Janeiro und Mexiko wird das Gastspiel der Kammerspiele von Kritikern als bestes Gastspiel des Jahres 1971 ausgezeichnet⁵⁰¹. Weitere, aber nicht genauer benannte, „internationale Regie- und Kritikerpreise“⁵⁰² bekommt Olszewski in Uruguay, Peru und Chile verliehen.

Eine ganz besondere Auszeichnung ist für Olszewski sicherlich die Übernahme seiner Inszenierungen von einheimischen Theatern in spanischer, bzw. portugiesischer Übersetzung⁵⁰³. Ab Ende der sechziger Jahre wiederholt das Teatro „Petit Rex“⁵⁰⁴ die Einstudierungen von den Kammerspielen. Der Aufführung von Wittlingers „Kennen Sie die Milchstraße?“ 1969 folgt 1970 die Wiederholung der Aufführung von Osbornes „Blick zurück im Zorn“.

4.3 Vergleich mit den Spielplänen deutscher Bühnen

Olszewski nutzt seine regelmäßigen Deutschlandaufenthalte, um sich einen Überblick über die deutsche Theaterlandschaft zu verschaffen und sich über Erfolgsstücke zu informieren. Da die lateinamerikanische Spielzeit erst im Sommer, am Ende der deutschen Spielzeit, beginnt, ergibt sich für Olszewski die Möglichkeit, sofort auf Tendenzen in Deutschland zu reagieren und dennoch die Publikumstauglichkeit von Stücken abzuwarten⁵⁰⁵. Der folgende Vergleich zwischen den deutschen Spielplänen und denen der Kammerspiele basiert auf der Arbeit von Hadamczik/Schmidt/Schulze-Reimpell: „Was spielten die Theater? Bilanz der Spielpläne in der Bundesrepublik 1947 – 1975“⁵⁰⁶.

Bereits 1953⁵⁰⁷ steht ein Schauspiel auf dem Spielplan der Kammerspiele, das zuvor drei Jahre lang ohne Unterbrechung in Berlin gespielt worden ist: „Aimée“ von Heinz Coubier. Ein ähnlich großer Publikumserfolg in Deutschland ist 1954 „Das kleine Teehaus“ von John Patrick, das die Kammerspiele unter der Regie von Sylva Denzler

⁵⁰⁰ Bericht über Spielzeit 1969 (Mikrofilm).

⁵⁰¹ Diese Anerkennung erreicht das Ensemble nicht mehr in Lateinamerika. Das Ehepaar Pahlke erfährt davon erst während des Gesprächs zu dieser Arbeit.

⁵⁰² Lebenslauf Olszewski und Aufstellung über seine Inszenierungen (Nachlass).

⁵⁰³ Gespräch mit Ingeborg Christiansen und Wolf-Dieter Pahlke, Mai 2005.

⁵⁰⁴ Das Theater wird von den auch in Europa bekannten Schauspielern Hector und Humberto Duvauchelle geleitet. Aus: Sonderdruck „Die Waage“, 1972, Band 11 (Nachlass).

⁵⁰⁵ Vgl. Lemmer (1999), S. 70 ff.

⁵⁰⁶ Hadamczik, Dieter/Schmidt, Jochen/Schulze-Reimpell, Werner: „Was spielten die Theater? Bilanz der Spielpläne in der Bundesrepublik Deutschland 1947 – 1975“. Deutscher Bühnenverein (Hrsg.), Köln (1978). [= Hadamczik (1978)].

⁵⁰⁷ Im Zeitungsartikel zum 10. Todestag Olszewskis im „Condor“ (28. November 1992) wird als Aufführungsjahr 1951 angegeben. Nach den Unterlagen im Nachlass ist es aber 1953.

bereits zwei Spielzeiten später in Lateinamerika spielen. Das leicht zu besetzende Zwei-Personen-Stück „Kennen Sie die Milchstraße?“ von Karl Wittlinger wird ebenfalls zwei Spielzeiten nach dem großen Erfolg in Deutschland 1958 ins Programm der deutschen Kammerspiele aufgenommen. Das Theaterstück zu dem „Tagebuch der Anne Frank“ wird 1957 wegen der großen Brisanz des Themas nur eine Spielzeit nach dem Erfolg auf deutschen Bühnen von den Kammerspielen in den Spielplan übernommen. Ein weiteres äußerst erfolgreiches Stück auf deutschen Bühnen ist in der Spielzeit 1963/64 „Der König stirbt“ von Eugène Ionesco. Olszewski nimmt das Schauspiel direkt in der anschließenden Spielzeit ins Programm der Kammerspiele auf.

Weitere von Olszewski nach Lateinamerika importierte Bühnenerfolge sind 1965 „Sade-Marat“ von Peter Weiss, das in der Spielzeit 1964/65 sehr erfolgreich auf deutschen Bühnen gespielt wird, und „Tango“ von Slawomir Mrozek. Dieses Schauspiel ist über drei Spielzeiten in deutschen Theatern erfolgreich und wird 1969 auch von den Kammerspielen präsentiert.

Auch das über mehrere Spielzeiten starke Interesse an aktuellen Autoren registriert Olszewski und greift dies in mehreren Spielzeiten auf: Neben Dürrenmatt, den die Kammerspiele ab 1954 regelmäßig spielen⁵⁰⁸, ist auch Jean Giraudoux, der ab 1956/57 an vielen Bühnen in Deutschland gespielt wird, mit mehreren Stücken auf den Spielplänen der Kammerspiele vertreten⁵⁰⁹. Als Brecht am 14. August 1956 stirbt, führt das zu einem „posthumen Durchbruch“⁵¹⁰: Er wird in den nächsten drei Jahren sehr viel von deutschen Bühnen gespielt. Bei den Kammerspielen wird in der Spielzeit 1957 mit der „Dreigroschenoper“ das erste Brecht-Stück der Bühne gezeigt und zehn Jahre später die lateinamerikanische Erstaufführung von „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“.

In der Spielzeit 1962/63 sind an deutschen Bühnen besonders die ‚jungen Autoren‘ erfolgreich: Max Frisch und Peter Ustinov sind erstmalig mit verschiedenen Stücken vertreten. Hinzu kommt Friedrich Dürrenmatt, der mit „Die Physiker“ das erfolgreichste Stück der Spielzeit stellt. Die Kammerspiele spielen „Die Physiker“ bereits 1962⁵¹¹. Werke von Frisch und Ustinov werden direkt anschließend in der Spielzeit 1963 von den Kammerspielen gezeigt.

In der Programmgestaltung erweist sich Olszewskis gutes Gespür für Programmgestaltung auch im Bereich des traditionellen Repertoires und scheint Tendenzen der deutschen Entwicklung zu antizipieren: So sind 1956/57 auffallend viele Aufführungen von Carlo Goldoni auf deutschen Bühnen zu verzeichnen - diesen Autor haben die Kammerspiele bereits 1954 mit „Diener zweier Herren“ zur Aufführung gebracht. Dasselbe Phänomen trifft auch auf „Das Geld liegt auf der Bank“ von Curth Flatow zu; es wird 1969 bei den Kammerspielen gegeben und hat erst in der Spielzeit 1969/70 den Durchbruch auf deutschen Bühnen. Noch auffälliger ist der Vergleich bei den Erfolgen von Curt-Goetz-Stücken: Diese kommen in Deutschland erst in der Spielzeit 1957/58 in

⁵⁰⁸ Siehe III, 4.1.2 Erstaufführungen.

⁵⁰⁹ Die Kammerspiele präsentieren „Die Irre von Chaillot“ (1960) und „Der Apollo von Bellac“ (1964).

⁵¹⁰ Hadamczik (1978), S. 17.

⁵¹¹ Ebenso verhält es sich mit „Play Strindberg“, dass Olszewski bereits ein halbes Jahr vor dem großen Durchbruch in Deutschland präsentiert, siehe V, 2. Spielpläne 1949 - 1974.

Mode, bei den Kammerspielen bilden sie hingegen das Gerüst der ersten fünf Spielzeiten⁵¹².

Ein in Deutschland äußerst erfolgreiches Theaterstück erscheint allerdings nicht auf den Spielplänen der Kammerspiele, vermutlich wegen seines in Hinblick auf die Publikumsstruktur allzu brisanten Themas: „Des Teufels General“ von Carl Zuckmayer. Trotzdem bestätigt sich beim Vergleich der deutschen Spielpläne mit denen der Kammerspiele der Gesamteindruck, dass es Olszewski außerordentlich wichtig ist, dem Publikum in Lateinamerika „einen Schnitt durch die aktuelle deutsche Theaterlandschaft (zu) zeigen“⁵¹³. In der Spielzeit 1971 scheut er nicht vor einem Stück zurück, das in Österreich einen Skandal ausgelöst hat: Die Gesellschaftssatire „Change“ von Wolfgang Bauer wird im September 1969 im Wiener Volkstheater uraufgeführt und gerät wegen der ruppigen Sprache und provokanten Gewaltszenen in die Kritik. Zwei Jahre später tritt Inga Bünsch in einer Szene der lateinamerikanischen Inszenierung (Regie: August Everding) nackt auf die Bühne, was besonders in den konservativen Regionen Lateinamerikas einen Skandal hätte hervorrufen können. Da aber Olszewski sein Publikum kennt, weiß er, welche Wirkung diese Szene auf sein Publikum haben wird, und umgeht das Problem sehr professionell: Zum einen wird „Change“ nicht im Abonnement angeboten, wodurch das Publikum kein Geld verliert, wenn es die Vorführung nicht besucht, zum anderen erläutert der Theaterleiter vor Beginn des Stückes in einer kleinen Ansprache, dass es sich um ein sehr modernes Stück handele, das manchem im Publikum zu modern sein und sich der eine oder andere persönlich beleidigt fühlen könnte. Er weist aber auch daraufhin, dass er eine abgeschwächte Variante des Stückes ausgewählt habe und diese zudem „von Deutschlands bestem Regisseur inszeniert werde“⁵¹⁴. Der Erfolg dieses Experiments überrascht Schauspieler wie Intendanten und wird als „Lohn für eine wagnisfreudige Theaterarbeit, die zwischen zwei Kontinenten vermitteln will“ empfunden. Olszewski beweist sein Gespür für gute Stücke und die richtige Form der Präsentation „ohne missionarischen Eifer, aber verantwortungsbewusst unter der Maxime, dass Theater Botschaften ausrichten und Fragen stellen kann“⁵¹⁵. Die Übernahme deutscher Publikumserfolge beweist, dass „Olszewski sich am Puls der Zeit bewegte, sein Spielplan up to date war“⁵¹⁶.

4.4 Kulturpädagogische Aufgaben

Eine weitere wichtige Aufgabe der Deutschen Kammerspiele ist ihr kulturpädagogischer Auftrag, der sich aus der besonderen Position der Bühne in Lateinamerika ergibt. Es handelt sich hierbei um spezielle Aufführungen für die örtlichen deutschen Schulen, in denen die Kinder der ausgewanderten Deutschen die Möglichkeit bekommen sollen, einen Teil ihrer kulturellen Wurzeln kennen zu lernen. Sofern über die Schulen entsprechendes Interesse gezeigt wird, gibt das Ensemble an einem Nachmittag des Gastspiels eine geschlossene Vorstellung für Kinder und Jugendliche. Vorausset-

⁵¹² Siehe V, 2. Spielpläne 1949 - 1974.

⁵¹³ Gespräch mit Ingeborg Christiansen und Wolf-Dieter Pahlke, Mai 2005.

⁵¹⁴ Ebd.

⁵¹⁵ ZDF-Dokumentation (1971).

⁵¹⁶ Aus: „Condor“, 28. November 1992.

zung einer solchen speziellen Aufführung ist allerdings stets, dass sich die örtlichen Schulleitungen zusammenschließen und so die gesamten Plätze des Theaters belegt (oder zumindest bezahlt) werden⁵¹⁷. Nur auf diese Weise rentiert sich der zeitliche, organisatorische und vor allem finanzielle Mehraufwand durch Miet- und Heizkosten. In den meisten Spielzeiten beinhaltet der Spielplan mindestens ein Stück, das speziell auf das Interesse der älteren Schüler der Deutschen Schulen zugeschnitten ist, z. B. Klassiker wie „Die Räuber“ von Friedrich Schiller (1961) oder „Dantons Tod“ von Georg Büchner, das 1965 aufgeführt wird.

Eine weitere Variante des kulturpädagogischen Programms hat 1964 Premiere: In dieser Spielzeit enthält der Spielplan erstmalig ein Theaterstück, das ausdrücklich für die kleineren Kinder gedacht ist und in den größeren Städten in einer Nachmittagsvorstellung gegeben wird: Es ist Heinrich Mindens Bearbeitung des Märchens „König Drosselbart“, das in der Inszenierung von Theo Stachels gegeben wird. Da die Vorstellung gut besucht und die Begeisterung der Kinder groß ist, wiederholt Olszewski das Experiment in der folgenden Spielzeit und setzt ein Stück des modernen Kindertheaters auf sein Programm: „Peterchens Mondfahrt“ von Gerdt von Bassewitz. Die Regie übernimmt Jacques Arndt, der auch für die Bühnenbilder verantwortlich ist. Nach dem Pausenjahr 1970 wird die Reihe 1971 mit Otfried Preusslers „Der Räuber Hotzenplotz“ fortgesetzt. Die traditionelle Kasperlgeschichte wird von Kurt Onken in einer von Gabriele Pillon gefertigten lebensgroßen Kasperlebühne inszeniert und erfreut nicht nur die kleinen Zuschauer⁵¹⁸, sondern auch die Schauspieler, wie das Ehepaar Pahlke-Christiansen berichtet⁵¹⁹. Dass solche Kinderstücke nicht häufiger den Spielplan der Kammerspiele bereichern, lässt sich im Wesentlichen auf den zeitlichen und organisatorischen Mehraufwand zurück führen: Zum einen müssen weitere Termine in dem vollen Probenplan untergebracht werden, zum anderen wird auf Tournee durch die Nachmittagsvorstellungen die ohnehin kurze Erholungsphase zwischen den abendlichen Vorführungen weiter eingeschränkt. Außerdem sind die Stücke mit zusätzlichen Bühnenbildern, Kostümen etc. ein weiterer Kostenpunkt in der Kalkulation, der nur selten finanziert werden kann.

4.5 Spielplangestaltung, Inszenierung und Zensur

Als Intendant strebt Olszewski eine „modern[e] und risikofreudig[e]“⁵²⁰ Spielplangestaltung an. Die Umsetzung dieses Vorhabens gelingt ihm zum Teil sehr gut, besonders im Vergleich zu der „Freien Deutschen Bühne“ in Buenos Aires, die die Spielpläne vor allem während der Kriegsjahre stark auf die politischen und gesellschaftlichen Gruppierungen ausrichten muss⁵²¹. Die erwähnte lateinamerikanische Erstaufführung von Brechts „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ 1967 sowie die Inszenierungen weiterer zeitgenössischer Autoren sind in diesem Zusammenhang zu nennen, weil sie in

⁵¹⁷ Olszewski im Interview, „Deutsche Nachrichten“ (Brasilien), 16. April 1961.

⁵¹⁸ Vgl. Zeitungsartikel „Märchenaufführung der Deutschen Kammerspiele – „Der Räuber Hotzenplotz“ (Zeitung und Datum der Veröffentlichung nicht ermittelbar).

⁵¹⁹ Fritz Kost spielt Kasperle und Siegfried Grönig mimt den Seppel. Wolf-Dieter Pahlke übernimmt die Regie nach der Abreise von Kurt Onken.

⁵²⁰ Gesprächsprotokoll (1981).

⁵²¹ Siehe Exkurs 1.2.2 Deutsches Theater in Buenos Aires: Die „Freie Deutsche Bühne“.

Lateinamerika – vor allem in Argentinien – üblicherweise unter Aufführungsverbot stehen⁵²². Die im Nachlass vorliegenden Dokumente geben allerdings keinerlei Aufschluss über mögliche Restriktionen von Seiten der Regierungen der Gastländer. Olszewskis persönliche Verbindung zu den jeweiligen Botschaften mag sich in dieser Art positiv auf die Beurteilung durch die verantwortlichen Stellen ausgewirkt haben; zudem liegt die Vermutung nahe, dass Olszewski in genauer Kenntnis seines Publikums und der politischen Lage möglichen Vorbehalten rechtzeitig und geschickt entgegenzuwirken weiß, so dass er im gegebenen Rahmen frei agieren und in der Programmgestaltung keine wesentlichen Eingriffe durch die staatliche Zensur befürchten muss. In einigen Ländern, in denen die politische Lage besonders prekär ist, müssen die Bühnentexte zur Kontrolle vorlegt werden. Die ausführlichen landessprachlichen Beschreibungen der Stücke in den Programmheften gewährleisten dabei einerseits ein besseres Verständnis der Stücke durch das Publikum, legen aber andererseits auch von vornherein eine bestimmte Interpretationsrichtung an, über die Olszewski sich selbst, seine Truppe und den Theaterbetrieb gegen politische Restriktionen absichert. Ein wichtiger Aspekt des Erfolges der Kammerspiele ist eben auch ihr Image als offenes Theater, das keinerlei politische Inhalte gegen die jeweilige Regierung über die Bühne zu vermitteln versucht.

4.6 Die Publikumstruktur

Durch die Unterbringung der Schauspieler bei Privatleuten entsteht zwischen Theater und Publikum ein besonderes Verhältnis: Viele der Zuschauer sind als Gastgeber der Künstler besonders stark mit der Bühne verbunden, umgekehrt lernen die Schauspieler auf diese Weise Mentalität und Disposition des Publikums auf ganz besondere Weise kennen:

„Einmal wohnt der Gast bei den Nachfahren der ersten deutschen Einwanderer von 1848, die Deutschland nur noch aus einer Überlieferung kennen, wie sie sich in den Bildern Ludwig Richters oder Anselm Feuerbachs an ihren Wänden dokumentiert. Dann wohnt er bei einer Familie, die einer Sekte oder einer winzigen protestantischen Diaspora angehört – für sie ist die Sprache der Lutherbibel gleichbedeutend mit der Sprache ihrer Konfession. Er wohnt bei Emigranten (...) aus den Jahren nach 1933, die außer ihrem Leben nichts mitnehmen konnten und nun doch ihre Kinder wieder auf Schulen nach Deutschland schicken möchten, dann bei Einwanderern, die deutsch nur noch als Bildungssprache pflegen. (...) Er wohnt bei deutschen Namen, deren Träger hohe und höchste öffentliche Ämter in der Politik und Wirtschaft Südamerikas bekleiden. Er wohnt bei spanischen Namen, deren Träger die deutsche Herkunft ihrer Vorfahren wie ein Adelsprädikat tragen“⁵²³.

Das Publikum der Kammerspiele weist, wie eingangs erläutert, eine äußerst heterogene Struktur auf, da es sich aus Deutschen der unterschiedlichen Einwanderungswellen⁵²⁴ zusammensetzt: Eine große Gruppe besteht aus den Nachkommen der Auswanderer des

⁵²² Gesprächsprotokoll (1981).

⁵²³ Teege (1966).

⁵²⁴ Siehe Exkurs: Kulturpolitische Grundlagen.

19. Jahrhunderts, der in Hinblick auf ihre politische Grundhaltung – national-konservativ - auch die später eingewanderten Nationalsozialisten zuzuordnen sind, die sich nach 1945 der Verfolgung durch die Alliierten entziehen. Die zweite, dieser politisch entgegen gesetzte Publikumsgruppe bilden die zumeist jüdischen Flüchtlinge aus dem „Dritten Reich“ und deren Nachkommen. Die Zusammenführung dieser beiden Publikumskreise erscheint als gewagtes Unterfangen, da neben den schwerwiegenden persönlich-politischen Diskrepanzen auch die künstlerischen Erwartungen an ein deutsches Theater in Lateinamerika sehr unterschiedlich sind⁵²⁵. Tatsächlich scheint es jedoch möglich, die divergierenden Gruppen über die Gastspiele der Deutschen Kammer-spiele in gewissem Rahmen zusammenzubringen. Schon bevor die Kammerspiele ihren betrieb aufnehmen, pflegen die Einwanderer zwar ihre kulturellen Interessen, besuchen Konzerte und Oper und pflegen „seit jeher geschäftliche Verbindungen“⁵²⁶, aber „Kon-takte persönlicher Natur [zwischen einheimischen Deutschen und den Emigranten] hat es kaum gegeben“⁵²⁷. Die Verbindung dieser Gruppen ist in den lateinamerikanischen Ländern wahrscheinlich unterschiedlich stark gewesen: Sylvia Wilckens hat während der ersten Gastspielreise der Kammerspiele den Eindruck, dass „die Juden und die Deutschstämmigen in Bolivien mehr Kontakt miteinander hätten als in Chile“⁵²⁸. In La Paz werden die Schauspieler von den jüdischen Clubs zu Abendessen eingeladen, an denen auch befreundete Deutsche teilnehmen; allerdings ist es fraglich, ob es sich dabei um Deutschstämmige der ersten Generation oder nicht-jüdische Emigranten handelt, die den gleichen Hintergrund von Verfolgung und Flucht aufweisen wie die jüdischen Migranten. Ein harmonisches Miteinander war jedenfalls nicht ausgeschlossen, wie die Ensemblemitglieder immer wieder auch persönlich erleben⁵²⁹. Durch die Theaterauf-führungen der Kammerspiele entstehen jedoch persönliche Kontakte zwischen den bei-den Gruppen, die über das alltägliche Auskommen hinausgehen⁵³⁰. Die Zusammenset-zung des Publikums, also die Mischung von jüdischen und nicht-jüdischen Deutschen, ist für Olszewski einerseits kulturpädagogisches Programm, andererseits auch aus wirt-schaftlichen Gründen notwendig: National gesinnte Deutschen und deutsche Juden las-sen sich „über die Bühne elegant“⁵³¹ zusammenführen, einmal mehr beweist das Thea-ter sein integratives Potenzial. In diesem Zusammenhang ist gegenseitiger Respekt in doppelter Hinsicht absolut unerlässlich: An jüdischen Feiertagen werden grundsätzlich keine Vorstellungen gegeben, was einerseits Rücksichtnahme auf die in verschiedenen Spielzeiten engagierten jüdischen Schauspieler⁵³² bedeutet, andererseits aber auch eine unternehmerische Torheit wäre – die Hälfte des Publikums fiel an solchen Tagen aus. - Für die Zusammenführung des jüdischen und nicht-jüdischen Publikums im Geiste der Theaterkultur bekommt Olszewski 1959 das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse verliehen.

⁵²⁵ Vgl. III, 4.7 Publikumswünsche und der Spielplan – eine Zusammenführung.

⁵²⁶ Brief von Sylvia Wilckens, 10. Mai 2005.

⁵²⁷ Nast (1992).

⁵²⁸ Aus: „Condor“, 28. November 1992.

⁵²⁹ Vgl. Brief von Sylvia Wilckens, 10. Mai 2005: Die Schauspielerin ist bei einem jüdischen Ehepaar untergebracht und beschreibt das Miteinander als unkompliziert und frei.

⁵³⁰ Gespräch mit Sylva Denzler, 23. November 2004.

⁵³¹ Ebd.

⁵³² Nast (1992).

Im Laufe der Zeit wird auch das spanischsprachige Publikum immer wichtiger für die Kammerspiele. Während in den fünfziger Jahren bisweilen spanischsprachige Regisseure und Kritiker die Aufführungen der Bühne besuchen, d.h. das deutsche Theater ausschließlich für Fachleute von Interesse ist, gewinnt es ab etwa Mitte der sechziger Jahre mit jeder Spielzeit auch die Aufmerksamkeit des lateinamerikanischen Publikums. Dieses ist besonders an modernen Stücken wie Wolfgang Bauers „Change“ oder Peter Weiss' „Marat-Sade“ interessiert. Nach Einschätzung von Brigitte Kemp wird die Sprachbarriere durch die Geschehnisse auf der Bühne überwunden: Stücke, in denen „ordentlich was los ist auf der Bühne“⁵³³, werden verständlicherweise vom spanischsprachigem Publikum bevorzugt. In der Rezension der spanischsprachigen Zeitung „El Nacional“ zur Tournee 1966 ist der Reiz der Aufführungen für die nichtdeutschsprachigen Besucher klar herausgestellt:

„Trotz der Schwierigkeit, die die Unkenntnis ihrer Sprache darstellt, erweckt der Besuch der Deutschen Kammerspiele stets Interesse bei den Liebhabern der Theaters wegen ihrer stets neuen Aufführungen, Inszenierungen, Darstellungen, Bühnenbilder und Kostüme“⁵³⁴.

Die Theaterleitung reagiert auf diese neue Publikumsgruppe und bietet auch die erwähnten spanischsprachigen Programmhefte mit präzisen Erläuterungen zum Stück an⁵³⁵. Im Nachlass sind überdies eine Vielzahl spanischsprachiger Theaterkritiken erhalten, die das lateinamerikanische Publikum auch ausführlich über Termine, Stückauswahl und Schauspieler informieren⁵³⁶. Die spanischsprachige Presse druckt aber auch Interviews mit Olszewski⁵³⁷, die das Interesse der lateinamerikanischen Öffentlichkeit wecken. Die Aufführung vom „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ 1967 in Rio de Janeiro wird für das portugiesischsprachige Publikum zu einem besonderen Ereignis: Die Botschaft finanziert in dem kleinen Theater eine Vorrichtung für Simultanübersetzungen – ein Bonus, der aber aus finanziellen Gründen nicht weiter ausgebaut werden kann

4.7 Publikumswünsche und der Spielplan – eine Zusammenführung

Die verschiedenen Generationen und Gruppierungen der deutschsprachigen Kolonien haben zum Teil sehr unterschiedliche Erinnerungen und Bilder ihrer ehemaligen Heimat Deutschland. Überwiegend ist diese Bindung positiv, unabhängig von Zeitpunkt und Umständen der Auswanderung: Die Emigrierten schätzen die deutschen Politiker (weitgehend unabhängig von ihrer Parteizugehörigkeit!)⁵³⁸ und vermissen deutsche Kultur und Lebensgewohnheiten. Olszewski versucht mit Hilfe zeitgenössischer Werke ein

⁵³³ Gespräch Brigitte Kemp, 22. Februar 2006.

⁵³⁴ Aus Zeitungsartikel „Presentación del Teatro de camara de alemania“ [=Auftritt des deutschen Kammertheaters], Beilage „El Nacional“, 1. Januar 1967 (Übersetzung vorhanden), (Nachlass).

⁵³⁵ Als Beispiel: Spanisches Programmheft zur Spielzeit 1967 in Buenos Aires (Nachlass).

⁵³⁶ Als Beispiel: Zeitungsartikel „Deutsche Kammerspiele vuelve a traernos Brecht“ [= Die Deutschen Kammerspiele kehren zurück, um Brecht zu uns zu bringen], aus: „El Tiempo“, 6. November 1968.

⁵³⁷ Als Beispiel: Zeitungsartikel „La Moda Artística: Teatro de ‚Shock‘ – Habla Director de Teatro de Cámara“ [= Die Mode in der Kunst: Das ‚Schock‘-Theater], aus: „El Espectador“, 18. November 1967.

⁵³⁸ Gesprächsprotokoll (1981).

gemeinsames Bild vom aktuellen Deutschland auf der Bühne entstehen zu lassen und auf diese Weise „eine Brücke des Verständnisses“⁵³⁹ zu bauen, die für ihn noch „einen größeren Erfolg als den Theatererfolg“⁵⁴⁰ selbst bedeutet.

Trotz der unterschiedlichen Lebensgeschichten und der daraus resultierenden schwerwiegenden Diskrepanzen soll das Programm der Kammerspiele alle Deutschstämmigen in Lateinamerika ansprechen. Brigitte Kemp berichtet, dass Olszewski sie zu Beginn ihrer Tätigkeit 1965 über die zwei großen Publikumsgruppen und deren unterschiedliche Erwartungen bezüglich des Spielplans informiert habe. Die national gesinnte Gruppe wolle konservatives deutsches Theater mit bekannten Schauspielern sehen⁵⁴¹, während die jüdischen Kreise einen lebendigeren Blick auf die aktuelle Theaterlandschaft in Deutschland hätten und vor allem moderne Stücke erwarteten. Sie nehmen die Möglichkeit, nach der langen kulturellen Isolation während des Krieges eine professionelle deutsche Theatervorführung⁵⁴² zu erleben, offensichtlich mit großem Interesse wahr. Die befragten Zeitzeugen bestätigen den Eindruck der „kulturhungrigen“⁵⁴³ jüdischen Bevölkerung: aus ihnen setzt sich zumeist das Premierenpublikum zusammen, das in besonderer Weise zu begeistern (ein „tolles Publikum“!⁵⁴⁴) ist gewesen ist. Das hängt auch damit zusammen, dass die jüdischen Emigranten in hohem Maße an der kulturellen Avantgarde der Zwanziger Jahre in Deutschland partizipierte bzw. diese konstituierte; auch sind sie mit der aktuellen deutschen Sprache sehr viel besser vertraut als die bereits im 19. Jahrhundert ausgewanderten Deutschen. Diese Gruppe muss die deutsche Theatertradition erst wieder durch die Kammerspiele lernen⁵⁴⁵.

Zu diesen beiden Erwartungshaltungen kommen noch unzählige andere Aspekte, die bei der Spielplanzusammensetzung zu beachten sind. Die Heterogenität der Erwartungen ist kaum zu überwinden; auch Olszewski kommt zu dem Fazit, dass „ein Spielplan, der dem Geschmack aller deutschen Auslandsvertreter, allen deutschen Schulen, Deutschen aller Bildungs- und Gesellschaftsschichten, dem Normalverbraucher, wie dem Intellektuellen, einfachen, zurückgebliebenen Kolonien, wie Hauptstädten mit internationaler Gastspielkonkurrenz gleichermaßen gefällt, (...) undurchführbar [ist]“⁵⁴⁶. Die Vorschläge und Wünsche der deutschen Vertretungen und des Publikums empfindet Olszewski zuweilen als „theaterfremd, einseitig, individuell und fast nie realisierbar“; trotzdem muss er die Spielpläne jeder Spielzeit an ihnen ausrichten und so gestalten, dass sie den geäußerten Erwartungen zumindest näherungsweise gerecht werden.

In den Anfangsjahren werden auf Wunsch des Publikums größtenteils Lustspiele gebracht. Olszewski führt 1950 eine Zuschauerbefragung durch, die eindeutig zeigt, dass das Publikum Unterhaltungsstücke bevorzugt⁵⁴⁷. Nur 30 Prozent der Befragten

⁵³⁹ Ebd.

⁵⁴⁰ Ebd.

⁵⁴¹ Gespräch mit Brigitte Kemp, 31. Januar 2006.

⁵⁴² Vor den Kammerspielen besteht eine jüdische Theaterinitiative in Santiago, siehe Exkurs 1.2.1 Deutsches Theater in Santiago de Chile: Die „S.C.I.“.

⁵⁴³ Siehe Zeitungsartikel zum Todestag Olszewskis, aus: „Condor“, 28. November 1992 und 5. Dezember 1992.

⁵⁴⁴ Brief von Sylvia Wilckens, 10. Mai 2005.

⁵⁴⁵ Aus: „Condor“, 28. November 1992.

⁵⁴⁶ Bericht zur Spielzeit 1960, 19. November 1960 (Mikrofilm).

⁵⁴⁷ Aus: „Condor“, 28. November 1992. Keine genaueren Auskünfte ermittelbar.

geben neben Lustspielen auch Dramen an. Olszewski versucht mit seinen Spielplänen diesen Wünschen nachzukommen, „ohne dabei das gute Schauspiel zu vernachlässigen“⁵⁴⁸ – der kulturpädagogische Auftrag liegt ihm am Herzen. Das ständige Verlangen nach Lustspielen, das aus dem Wunsch nach Ablenkung in ‚ernsten Zeiten‘ resultiert, kann nur schwer erfüllt werden, da „deutsche Lustspiele mit Niveau kaum mehr vorhanden sind“⁵⁴⁹. Auch die Suche nach spielbaren klassischen Dramen, dem zweiten Publikumswunsch, gestaltet sich mühsam, da es häufig Besetzungsschwierigkeiten gibt⁵⁵⁰. Der Spielplan, der diese wichtigen Faktoren verbinden soll, muss außerdem auf kommerzieller Grundlage entwickelt werden, um den weiteren Bestand der Bühne nicht zu gefährden. Die Verbindung zwischen Kommerz und anspruchsvollem deutschen Theater gelingt Olszewski in den meisten Spielzeiten ausgezeichnet, wie die im Nachlass existierenden Kritiken belegen. Die Auswahl der Stücke ist geschickt getroffen und zeugt von präziser Kenntnis der lateinamerikanischen Gegebenheiten. Die ‚Varietät des Spielplans‘ wird von der Deutschen Botschaft Buenos Aires 1963 nach der dritten Tournee der Kammerspiele durch Argentinien hervorgehoben. In dieser Spielzeit präsentieren die Kammerspiele Schillers „Don Carlos“ und Shakespeares „Der Widerspenstigen Zähmung“ aus dem klassischen Repertoire und im Bereich Unterhaltungstheater das Lustspiel „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ von Christian D. Grabbe sowie die moderne Komödie „Endspurt“ von Peter Ustinov. Abgerundet wird der Spielplan durch Felix Neanders „Die Schule der Ehe“ und Max Frischs Fabel „Andorra“ als Dichterlesung. Im Bericht an das Auswärtige Amt wird betont, dass „jeder Theaterbesucher sich angesprochen, jeder ‚Geschmack‘ sich befriedigt fühlen konnte“⁵⁵¹ und die Anzahl der Theaterbesucher gegenüber dem Vorjahr angestiegen sei⁵⁵².

Das Programm im Gastspielort wird jeweils individuell an die dortigen Gegebenheiten angepasst: die Größe der jeweiligen deutschen Kolonie spielt dabei ebenso eine Rolle wie die kulturelle Vorbildung des Publikums. Während in den großen Städten mit einem hohen Anteil finanziell und damit auch schulisch und kulturell besser gestellter Besucher zu rechnen und damit die ganze Inszenierungsbandbreite auszuschöpfen ist, wird der Spielplan in ländlicheren Gegenden häufig auf Unterhaltungsstücke begrenzt. Die zur Verfügung stehenden Stücke des Spielplans werden mit den Erwartungen des vorhandenen Publikums abgestimmt. Um dem Eindruck einer „Sparversion“ entgegenzuwirken, werden auch jeweils unterschiedliche Programmhefte gedruckt⁵⁵³. Eventuelle Wünsche von Seiten deutscher Institutionen werden, wenn möglich, ebenfalls in den Spielplan integriert: So wird 1960, als die Kammerspiele zum ersten Mal Brasilien bereisen, auf Wunsch der Botschaften und der Organisation „Pro Arte“ ein Schwerpunkt auf moderne Stücke gelegt. Olszewski präsentiert daher u.a. „Die Irre von Chaillot“ (Jean Giraudoux), „Der Besuch der alten Dame“ (Friedrich Dürrenmatt) und

⁵⁴⁸ Aus: „Condor“, 28. November 1992.

⁵⁴⁹ Bericht zur Spielzeit 1960, 19. November 1960 (Mikrofilm).

⁵⁵⁰ Bericht zur Spielzeit 1960, 19. November 1960 (Mikrofilm).

⁵⁵¹ Botschaft Buenos Aires an Auswärtiges Amt, Spielzeit 1963 (Mikrofilm).

⁵⁵² Die Gesamtbesucherzahl betrug 1963 in Buenos Aires einschließlich der zahlreichen Pressekarten schätzungsweise 4000 bis 4500. Aus: Brief Botschaft Buenos Aires an Auswärtiges Amt, Spielzeit 1963 (Mikrofilm).

⁵⁵³ Als Beispiel: die Programmhefte der Spielzeit 1966 (Nachlass).

„Blick zurück im Zorn“ (John Osborne/Hans Sahl). Die Auswahl der Stücke der Spielzeit 1960 wird von den Botschaften und auch in der Presse als gut bezeichnet, da das Interesse für moderne Werke vor allem in den Großstädten sehr groß ist und von den Kammerspielen vollauf befriedigt wird. Weniger Interesse finden naturalistische Stücke, wie z. B. „Der Biberpelz“ von Gerhart Hauptmann, der dementsprechend weniger gespielt wird⁵⁵⁴.

Einigen der in Lateinamerika ansässigen Deutschen ist es finanziell möglich, gelegentlich nach Deutschland zu reisen und dort ihre kulturellen Bedürfnisse zu befriedigen. Dem Großteil des Publikums fehlen dazu jedoch die Mittel; umso dankbarer und begeisterter reagiert man daher auf die jährlichen Gastspiele der Kammerspiele⁵⁵⁵. Anders als eine konventionelle Städtische Bühne in Deutschland müssen die Kammerspiele in hohem Maße initiativ werden, um ihre Zuschauer zu erreichen - schließlich ist ihr „Publikum über einen ganzen Kontinent verstreut – von Süd-Chile bis Mexico“⁵⁵⁶. Als besonders beeindruckend erlebt das Ensemble die Herzlichkeit, mit der es in den Gastländern begrüßt wurde: „Die Dankbarkeit war sagenhaft, dass man das [die Tournee, A. d. V.] auf sich nahm“⁵⁵⁷, und die Begeisterung bei den Aufführungen ist groß: in den meisten Fällen erweisen sich die Besucher als „ein himmlisches Publikum“⁵⁵⁸.

5. Die neue Kulturpolitik und ihre Konsequenzen für die Bühne

Mit Antritt der sozialliberalen Regierung unter Bundeskanzler Willy Brandt 1969 werden eine Reihe sozialer, gesellschaftlicher und außenpolitischer Reformen umgesetzt. Eine zu Beginn der Regierungszeit Brandts eingesetzte Enquete-Kommission wird damit beauftragt, die auswärtige Kulturpolitik der Bundesrepublik Deutschland zu untersuchen und die bisherigen improvisierten Ansätze durch systematische Vorgehensweisen zu ersetzen⁵⁵⁹. Als Reformziele nennt der Entwurf der Kommission einen veränderten Kulturbegriff und einen Funktionswandel der auswärtigen Kulturpolitik, der eng mit der gewandelten Außenpolitik der sozialliberalen Koalition verbunden ist. Nach dem Zweiten Weltkrieg galt als Zielsetzung der damaligen Kulturpolitik noch, „die zerstörte internationale Stellung Deutschlands in der Völkergemeinschaft wiederzugewinnen“⁵⁶⁰. Die neuen Ansätze stellen hingegen nicht „kulturelle Missionierung, sondern Bildungshilfe“⁵⁶¹ dar. Der Bericht setzt einen Schwerpunkt bei der Eingliederung der deutschen Schulen in das jeweilige Schulsystem des Gastlandes und in der Öffnung der Schulen für einheimische Kinder. Mit der Integration der Nachkommen ehemaliger Auswanderergruppen⁵⁶² und der zunehmenden sprachlichen Akkulturation der Einwanderer wird

⁵⁵⁴ Aus: Tätigkeitsbericht über die Spielzeit 1960, 15. Januar 1961 (Mikrofilm).

⁵⁵⁵ Brigitte Kemp äußert gerade mit Blick auf den großen Anklang der Kammerspiele beim Publikum ihr Befremden und Unverständnis darüber, dass die Kammerspiele nicht stärker subventioniert worden seien; vgl. Gespräch mit Brigitte Kemp, 9. Februar 2006.

⁵⁵⁶ ZDF-Dokumentation (1971).

⁵⁵⁷ Gespräch mit Sylva Denzler, 23. November 2004: „Der Empfang war groß und toll auf jedem Bahnhof“ und „die ganze Kolonie stand am Flughafen“.

⁵⁵⁸ Gespräch mit Ingeborg Christiansen und Wolf-Dieter Pahlke, Mai 2005

⁵⁵⁹ Daghild Bartels: „Nicht mehr Lessing im Urwald. Der Enquete-Bericht zur Reform der auswärtigen Kulturpolitik“. Aus: „Frankfurter Rundschau“, Ende September 1972. [= Bartels (1972)].

⁵⁶⁰ Aus: Enquete-Kommission (1972), S. 5.

⁵⁶¹ Aus: Enquete-Kommission (1972), S. 6.

⁵⁶² Aus: Enquete-Kommission (1972), S. 18 ff.

nach Annahme der Enquete-Kommission auch deutsches Theater in Lateinamerika überflüssig⁵⁶³. In den folgenden Kapiteln wird der kulturelle Richtungswechsel der Bundesregierung im Zusammenhang mit seinen Auswirkungen auf die Aktivität der Deutschen Kammerspiele dargestellt.

5.1 Das Pausenjahr 1970

Reinhold K. Olszewski wird 1967 als Generalintendant der Städtischen Bühnen Frankfurt vorgeschlagen. Er stellt bereits zu diesem Zeitpunkt in einem Gespräch mit der deutschen Botschaft in Lima klar, dass er, sollte er die Stelle in Frankfurt bekommen, immer noch genug Zeit für die Intendanz der Deutschen Kammerspiele hätte, da sich die Spielzeiten nicht überschneiden. Olszewski betont mehrfach, dass er „die Kammerspiele fortführen wolle, wenn die finanzielle Sicherung der Tournen gewährleistet“⁵⁶⁴ werden könne und dass er nur aufgrund der notwendig werdenden Altersvorsorge an der Generalintendantenstelle in Deutschland interessiert sei. Letztlich sind die Bemühungen um eine finanzielle Absicherung durch eine zu der Tätigkeit in Lateinamerika parallel laufende Generalintendanz in Deutschland aber nicht erfolgreich. Aus diesem Grund plant Olszewski die Spielzeit 1970 als ein Pausen- und Erholungsjahr von den Kammerspielen, in dessen Verlauf er Kontakte zu Bühnen in Deutschland knüpfen und die Frage der Altersvorsorge klären muss. Die Besprechungen mit der Kulturabteilung am 20. und 21. Februar 1969 ergeben, dass für dieses Pausenjahr ein Übergangseinkommen für das Sekretariat, die Fundusmiete und eine Gage für Olszewski zur Organisation der Spielzeit 1971 bereitgestellt werden soll. Stattdessen wird jedoch am 9. September 1969 in einem Brief mitgeteilt, dass der Zuschuss für 1970 nicht gewährt wird und auch die Vorbereitungen der Spielzeit 1971 nicht einzuleiten sind, da „die Frage, ob und in welcher Form die Gastspieltätigkeit der Kammerspiele nach dem Jahre 1970 weiter finanziert werden kann, noch nicht abschließend geprüft ist“⁵⁶⁵. Olszewski kann und darf daher keinerlei Verpflichtungen oder Absprachen bezüglich dieser Tournee machen, die Kammerspiele sollen mit Ablauf der (erfolgreichen Tournee) 1969⁵⁶⁶ vorläufig aufgelöst werden.

Dass es dazu nicht kommt, ist wahrscheinlich dem Antwortschreiben Olszewskis und den Protest-Briefen aus Lateinamerika zuzurechnen, die das Auswärtige Amt und Bundeskanzler Willy Brandt erreichen⁵⁶⁷. Der Theaterdirektor schildert der Kulturabteilung die Konsequenzen für die Spielzeit 1971, sollte der Zuschuss für das Sekretariat 1970 wegfallen und das eingespielte Verwaltungsteam aufgrund fehlender Finanzierung entlassen werden. Es sei nicht möglich, mit „eventuellen neuen Mitarbeitern 1971 eine Tournee zu machen, da die Verhältnisse in Lateinamerika völlig verschieden von den europäischen sind, und selbst Devisen, Buchhaltung etc. eine ganz genaue Kenntnis aller Bestimmungen, Gesetze und Modalitäten auf dem ganzen Kontinent nebst der Be-

⁵⁶³ Brief Dr. Bammer an Olszewski, 13. Juni 1973.

⁵⁶⁴ Lima ans Auswärtiges Amt, 10. November 1967 (Mikrofilm).

⁵⁶⁵ Brief Dr. Boehncke (Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes) an Olszewski, 4. September 1969.

⁵⁶⁶ Siehe III, 4.2 Theaterkritiken und Kritikerpreise.

⁵⁶⁷ Brief Olszewski an Botschaftsrat Dr. Josef Engels, 12. September 1970.

herrschaft der vier Sprachen absolut voraussetzen⁵⁶⁸. Die Kulturabteilung lenkt daraufhin ein und finanziert das Pausenjahr 1970 mit DM 49.900⁵⁶⁹, die die laufenden Kosten des Theaterbetriebes und die Vorbereitungen zu der nun doch genehmigten Spielzeit 1971 decken.

Anstelle der Kammerspiele bereist 1970 das international bekannte und erfolgreiche Tourneetheater „Die Brücke“ als Gast des Goethe-Instituts den Kontinent. Dieses Ensemble verfügt über „ausgezeichnete pekuniäre Mittel“⁵⁷⁰ und kann daher teurere Schauspieler engagieren. Um den Status der Deutschen Kammerspiele als einziges Tourneetheater in Lateinamerika während des fremden Gastspiels zu unterstreichen und zu stärken, wird zwischen der Zentralverwaltung des Goethe-Instituts und dem Theaterleiter Olszewski eine Vereinbarung getroffen: Das Ensemble „Die Brücke“ wird vom Goethe-Institut und den Kammerspielen gemeinsam präsentiert, d.h. auf jedem Plakat und in jeder Bekanntmachung des Gastspiels werden auch die Kammerspiele namentlich erwähnt. Im Gegenzug unterstützen die Kammerspiele die Tournee der „Brücke“ mit ihrer Organisation und ihren persönlichen Kontakten zu Botschaften und einflussreichen Mittelsmännern (u.a. Carlos Holz in Santiago⁵⁷¹). Die Abteilung Kulturprogramm der Zentralverwaltung des Goethe-Instituts verpflichtet sich wiederum, ihre lateinamerikanischen Zweigstellen zu jeder möglichen Unterstützung der Deutschen Kammerspiele auf künftigen Gastspielreisen aufzufordern⁵⁷². Das Gastspiel verläuft, so geht es aus Berichten und Kritiken hervor, durchweg erfolgreich⁵⁷³.

5.2 Die letzte reguläre Spielzeit und das Ende der Kammerspiele

Für die Geschäftsführung der Kammerspiele gestalten sich die Vorbereitungen für die Tournee 1971 sowohl wegen des erfolgreichen „Brücke“-Gastspiels als auch wegen der eigenen künstlerischen Erfolge der Spielzeit 1969 schwierig. Um das Niveau halten zu können und einem Imageverlust vorzubeugen, müssen auch dieses Jahr Schauspieler der ersten Kategorie engagiert werden. Daher erbittet Olszewski beim Auswärtigen Amt die gleiche Bundesbeihilfe wie 1969 plus eine Sonderbeihilfe für die höheren Gagen der Spitzenschauspieler⁵⁷⁴. Die Kammerspiele erhalten für 1971 eine Subvention von DM 420.000 und können damit die erforderlichen prominenten Regisseure und Schauspieler⁵⁷⁵ verpflichten. Gemeinsam wird eine interessante Spielzeit vorbereitet und erfolgreich absolviert.

Nach Ablauf der Spielzeit 1971 werden die Deutschen Kammerspiele von der Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes wegen eines Wechsels in der Kulturpolitik (zunächst vorläufig) geschlossen. Da mit der Möglichkeit gerechnet wird, die Bühne in größeren zeitlichen Abständen weiterzuführen, beantragt Olszewski für 1972 wieder eine Übergangszahlung für die laufenden Kosten der reduzierten Verwaltung und des

⁵⁶⁸ Brief Olszewski an Dr. Kramer (Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes), 9. Oktober 1969.

⁵⁶⁹ Brief Auswärtiges Amt an Olszewski, 16. April 1970.

⁵⁷⁰ Brief Brigitte Kuhn (= Kemp) an Carlos Holz, Juli 1970.

⁵⁷¹ Ebd.

⁵⁷² Vereinbarung vom 14. April 1970 (Nachlass).

⁵⁷³ Brief Carlos Holz an Olszewski, 27. August 1970.

⁵⁷⁴ Kostenvorschlag für die Spielzeit 1971.

⁵⁷⁵ Herbert Hauck, August Everding, Hansgünther Heyme, Michael Schwarzmaier, Gerhard Marcel, Marianne Bernhardt u.a.

Fundus⁵⁷⁶. Diese wird von der Kulturabteilung bewilligt. Olszewski fasst die Geschehnisse nach 1971 zusammen:

„Das AA hatte mich, seitdem ein neuer Leiter der Kulturabteilung, Dr. Arnold, berufen wurde, ununterbrochen verfolgt. Das Zweite Deutsche Fernsehen hatte einen Farbfilm über unser Leben in Lateinamerika und unsere Aufführungen gedreht und von sich aus nach der Sendung (...) einen Kommentar hinzugefügt, dass es höchst bedauerlich sei, dass dieses Theater von der Kulturabteilung geschlossen werden sollte. Das muss bei dem mir unbekanntem Herrn eine furchtbare Wut ausgelöst haben. Anders kann ich mir die dann anschließenden Dinge nicht erklären. Die Zahlungen wurden eingestellt nunmehr im dritten Jahr (...) Die fälligen Gelder wurden nicht ausgezahlt unter folgender Begründung. Zunächst: es sei kein Geld da. Einige Monate später: es müsse eine Untersuchung stattfinden, ob ich der Direktor der Deutschen Kammerspiele sei oder ob ich Angestellter gewesen sei beim Förderausschuss in Chile oder Buenos Aires. Einige Monate später: ob ich heimlich Gehälter von Euch oder Buenos Aires erhalten hätte. (...) Dann müssten rückwirkend von 1969 bis jetzt die Bücher geöffnet werden“⁵⁷⁷.

Wegen dieser Untersuchungen wird die für 1972 vom Auswärtigen Amt zugesagte Subvention von etwa DM 19.068,21⁵⁷⁸ nicht komplett ausbezahlt, so dass Olszewski ausstehende Rechnungen und auch die Gehälter der noch bei den Kammerspielen engagierten Sekretärinnen Marion Craemer und Georgette Tschudin selbst übernimmt⁵⁷⁹. Die Spielzeit 1973 wird vom Auswärtigen Amt wegen der im letzten Zitat angedeuteten laufenden Prüfungen zur Rechtsform der Bühne⁵⁸⁰ abgesagt, da die „beantragte Zuwendung für 1973 noch nicht realisierbar“⁵⁸¹ sei. Da die Übergangskosten in den folgenden Jahren nicht mehr vom AA getragen werden, ist ab Ende 1972 keine Sekretärin mehr bei den Kammerspielen angestellt. Die Entscheidung über eine reguläre Tournee 1974 fällt auf einer Sitzung im Oktober 1972 ebenfalls negativ aus⁵⁸². Über die Gründe dafür äußert sich der Verantwortliche des Auswärtigen Amtes 1973 in einem Brief an Olszewski:

„Zur Gestaltung künftiger Tourneen wäre noch folgendes zu bemerken: Die Auswertung der Tournee 1971 ergab eine zunehmend ungünstigere Kosten-Nutzen Relation. Die hohen Reisekosten einerseits und die aus sprachlichen Gründen abnehmende Zuhörerschaft andererseits zwingen zu einer Einschränkung des bereisten Gebietes auf die Länder, in denen der kulturpolitische Nutzen noch erkennbar ist. Das ist vor allem Brasilien und von den spanischen Ländern Argentinien und Paraguay. In der Planungsbesprechung für 1974/75 ist daher vorgeschlagen worden, Sie zu bitten, Ihre Planung auf diese Region zu beschränken. Die Reise könnte dann diese drei Länder, aus denen positive Ergebnisse vorliegen, intensiver berücksichtigen. Ferner wurde angeregt, Ensemble und Ausstattung möglichst klein zu halten, um leichter beweglich zu sein“⁵⁸³.

⁵⁷⁶ Brief Olszewski an Enriquethe Barthel (Vermieter der Fundusräume, Buenos Aires), 9. November 1976.

⁵⁷⁷ Brief Olszewski an Claus von Plate, 25. Januar 1974.

⁵⁷⁸ Verwendungsnachweis für 1972 (Abwicklung der Theatertournee 1971), 20. Februar 1973.

⁵⁷⁹ Brief Olszewski an Gisela Timmermann, 25. Januar 1974.

⁵⁸⁰ Die Kulturabteilung will prüfen lassen, ob Olszewski tatsächlich der Theaterleiter oder nur ein Angestellter des Förderausschusses gewesen ist.

⁵⁸¹ Brief Dr. Bammer an Olszewski, 13. Juni 1973.

⁵⁸² Brief Olszewski an Brigitte Kuhn (= Kemp), 7. Juni 1972.

⁵⁸³ Brief Dr. Bammer an Olszewski, 13. Juni 1973.

Gisela Timmermann, die sich zu dem Zeitpunkt noch in Lateinamerika aufhält, widerspricht der Aussage des Auswärtigen Amtes bezüglich des lediglich auf Argentinien, Paraguay und Brasilien beschränkten Interesses an Gastspielen der Kammerspiele. Dagegen lassen sich auch die Besucherzahlen ins Feld führen, die von 1969 auf 1971 um 16 Prozent steigen: 1971 liegen die Besucherzahlen wie schon 1966 bei über 40.000. Von einer Abnahme des Interesses kann also trotz des Pausenjahres keine Rede sein. Die Briefe im Nachlass und die Aussagen der Zeitzeugen bestätigen vielmehr, dass die Deutschen in Lateinamerika nach wie vor großen Respekt vor Olszewski und seinem Unternehmen haben und noch lange auf eine Rückkehr der Kammerspiele hoffen⁵⁸⁴. Von den bereits erwähnten „Protest-Schreiben“ an Verantwortliche im Auswärtigen Amt sind im Nachlass einige Abschriften oder Durchschläge erhalten⁵⁸⁵. Das Angebot einer auf die drei Länder beschränkten kleinen Tournee mit einem weit geringeren Zuschuss des Auswärtigen Amtes sowie den Vorschlag der Finanzierung einer großen Lateinamerika-Tournee nach Umstellung der Kammerspiele auf Gastspiele mit einheimischen Künstlern in spanischer Sprache lehnt Olszewski ab. Er hält beide Angebote wegen der jahrelangen Verzögerungen durch die Kulturabteilung für unplanbar⁵⁸⁶ bzw. für unrealistisch.

Die Vorschläge der Kulturabteilung orientieren sich an den Ergebnissen der Enquete-Kommission, die 1972 dem Auswärtigen Amt vorgelegt werden. Diese setzen die „partnerschaftliche Zusammenarbeit“⁵⁸⁷ zwischen der deutschen Kulturpolitik und dem Gastland, parallel zu der stark propagierten ‚entspannten Außenpolitik‘, in den Vordergrund und wollen vor allem die Integration der ehemaligen deutschen Auswanderer in ihr jeweiliges Gastland unterstützen. Olszewskis spanische Inszenierung von Hochhuths „Die Soldaten“ 1968 am Staatstheater Buenos Aires dürfte dieser partnerschaftlichen Zusammenarbeit entsprochen haben. Durch die neuen Grundsätze in der Kulturpolitik wird „das traditionelle Kulturverständnis entzaubert, der Kulturschmus als Zier und Bildungserlebnis (...) könne nicht länger gerechtfertigt werden“⁵⁸⁸. Das Fortbestehen und die Unterstützung der deutschen Sprache und Kultur im Ausland wird unter der SPD-Regierung nicht mehr als notwendig angesehen, die Zusammenführung der Deutschstämmigen und ihres Exillandes steht im Vordergrund⁵⁸⁹. Die in Rio de Janeiro 1967 eingesetzte Synchronübersetzung wäre vielleicht eine Möglichkeit zur Fortführung der Kammerspiele gewesen⁵⁹⁰, aber die damit verbundenen Mehrkosten will das Auswärtige Amt nicht übernehmen.

Die Tournee 1971 wird, da die finanzielle Unterstützung aus Bonn danach nicht mehr zustande kommt, die letzte regulär ausgeführte Spielzeit der deutschsprachigen Bühne. Ohne die Subventionen ist der Theaterbetrieb in Buenos Aires und die fünfmonatige Tournee über den lateinamerikanischen Kontinent nicht möglich. Obwohl es offensichtlich wird, dass sich die Kulturabteilung nach Jahren der Zusammenarbeit nun

⁵⁸⁴ Gespräch Brigitte Kemp, 9. Februar 2006.

⁵⁸⁵ Als Beispiel: Ulrich Radke an Karl Moersch, Staatssekretät im Auswärtigen Amt, 12. Juli 1972.

⁵⁸⁶ Brief Olszewski an Gisela Timmermann, 10. September 1973.

⁵⁸⁷ Aus: Enquete-Kommission (1972), S. 8.

⁵⁸⁸ Bartels (1972).

⁵⁸⁹ Gespräch mit Brigitte Kemp, 31. Januar 2006.

⁵⁹⁰ Gespräch mit Brigitte Kemp, 9. Februar 2006.

entschlossen hat, andere, vor allem spanischsprachige Projekte zur Integration der Deutschen in Lateinamerika zu unterstützen, hält die Hoffnung auf sich ändernde Begebenheiten und Tourneen im Mehrjahresrhythmus die Deutschen Kammerspiele am Leben. Olszewski spricht bis 1973 jedes Jahr um einen Zuschuss beim AA vor, doch der Kurswechsel in der auswärtigen Kulturpolitik der SPD-geführten Regierung verhindert eine weitere finanzielle Unterstützung seines Theaters. Die Prüfung des Verwendungsnachweises für 1971 zieht sich hingegen mindestens bis August 1977 hin, da es Unklarheiten wegen der von Olszewski getätigten Zahlungen aus seiner Privatkasse und wegen nicht überwiesener Beträge des Auswärtigen Amtes gibt⁵⁹¹. Der Theaterfundus wird 1977 versteigert, da sich weder die Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes, der rechtliche Besitzer des Fundus' der „Freien Deutschen Bühne“, noch Olszewski, der sein Privateigentum 1974 aus dem Fundus nach Deutschland bringen lässt, für die eingelagerten Gegenstände verantwortlich fühlen⁵⁹². Mit der Versteigerung können die Mietrückstände der Jahre 1973 bis 1977 beglichen werden⁵⁹³. Die Gesamtabrechnung der Jahre 1970 bis 1974 wird vermutlich erst im April 1978⁵⁹⁴ endgültig abgeschlossen.

5.3 Die Brasilien-Tournee 1974

Nur noch einmal stellt die Kulturabteilung einen kleinen Etat zur Verfügung: 1974 wird in Brasilien „150 Jahre deutsche Einwanderung“ gefeiert. Zu diesem Anlass lädt das Auswärtige Amt, „initiiert von deutsch-brasilianischer Stelle“⁵⁹⁵, die Kammerspiele sehr kurzfristig ein, eine kleine Tournee durch Brasilien zu veranstalten. Olszewski verpflichtet innerhalb weniger Wochen elf Schauspieler⁵⁹⁶ für die Zeit vom 24. Juni bis 31. August 1974 sowie Marion Craemer und Christel Silva für Verwaltung und Buchhaltung. Die Organisation der kleinen Gastspielreise durch neunzehn brasilianische Städte⁵⁹⁷ wird von deutsch-brasilianischer Seite vor Ort vorbereitet und mit Fritz Kost, der als Vertreter der Kammerspiele vorab nach Brasilien reist, koordiniert. Die Proben zu „Der Raub der Sabinerrinnen“ und einer Fortsetzung der Berlin-Revue von 1971 unter dem Titel „Herrliche Zeiten!?“ finden in Rio de Janeiro statt. Die von ansässigen Freunden der Bühne vororganisierten Gastspiele in den benachbarten Ländern Argentinien (Buenos Aires) und Paraguay (Asuncion) werden wegen des Mehrkostenrisikos vom Auswärtigen Amt abgelehnt⁵⁹⁸.

Auch diese erfolgreiche Teil-Tournee ändert nichts an der finanziellen Gesamtsituation der Deutschen Kammerspiele. Es werden vom Auswärtigen Amt keine weiteren Subventionen gewährt und ausschließlich die Anforderungen der neuen Kulturpolitik

⁵⁹¹ Brief Olszewski an Dr. Bammer, 15. März 1977.

⁵⁹² Brief Olszewski an Enrique Barthel (Vermieter der Fundusräumlichkeiten in Buenos Aires), 9. November 1976.

⁵⁹³ Brief Olszewski an Dr. Brammer, 15. März 1977.

⁵⁹⁴ Brief Olszewski an Dr. Koppenhöfer, Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes, 2. April 1978.

⁵⁹⁵ Aus: Email von Dorle Olszewski, 29. Januar 2006.

⁵⁹⁶ Ensemble 1974: Herbert Hauck, Ulla Harnisch, Fritz Kost, Alexander Hegarth, Corinna Genest, Barbara Rath, Werner Platzek, Hannelore Schoenfeld, Gerhard Marcel, Herta Worel und Paul Friedrichs.

⁵⁹⁷ Auch in kleineren Orten im Süden und in den ursprünglichen Kolonien Brasiliens (u.a. Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasilia, Sao Paulo, Curitiba, Florianopolis, Blumenau, Porto Alegre). Aus: Brief Olszewski an Dr. Arens, Botschaft Buenos Aires, 9. Juli 1974.

⁵⁹⁸ Brief Olszewski an Botschafter Becker von Sothen, 29. April 1974 und Brief Olszewski an Hannes Holze, 29. Juli 1974.

vertreten. Dorle Olszewski berichtet, dass ihrem Mann bewusst gewesen sei, dass „die Brasilien-Tour nur dem Jubiläum der deutschen Einwanderung zuzuschreiben war und keine Hoffnung auf ein Wiederaufleben der großen Lateinamerika-Tourneen bestand“⁵⁹⁹. Olszewski hat sich spätestens 1973 von dem Gedanken an ein Wiederaufleben der Deutschen Kammerspiele verabschiedet⁶⁰⁰, was für ihn sehr schmerzhaft gewesen sein muss, aber „es entsprach nicht seinem Naturell, diesen Kummer zu zeigen“⁶⁰¹. Die kleine Tournee von 1974 wird daher von allen Beteiligten als ein einmaliges, zweckgebundenes Ereignis eingestuft.

6. Anstelle einer Schlussbemerkung: Olszewski als Führungskraft

Fragt man die Schauspieler von damals heute nach ihren prägendsten Erinnerungen an die Tournee mit den Deutschen Kammerspielen, werden neben den faszinierenden, manchmal irritierenden Eindrücken der fremden Kultur⁶⁰² vor allem Erinnerungen an die schillernde, charismatische Persönlichkeit des Theaterleiters wachgerufen. Mit Olszewski stand und fiel das Unternehmen Kammerspiele; er war der Theaterdirektor und wusste diese Position verantwortungsbewusst und mit viel Begeisterung auszufüllen.

Als langjährige und enge Mitarbeiterin lernte beispielsweise Brigitte Kemp ihren Chef in unterschiedlichen Funktionen kennen. Im Sekretariats-Jargon wurde er der „charmante Sklavenhändler“ genannt, der viel von seinen Mitarbeitern verlangte, auch wenn er ihnen nur ein geringes Gehalt zahlen konnte. Er führte das Unternehmen mit natürlicher Autorität und agierte zweifelsfrei als Chef der Truppe, aber er ließ Brigitte Kemp in ihrer Funktion als Geschäftsführerin und vorausreisende Sekretärin auch eigenverantwortlich und nach ihrem Ermessen handeln. Bemerkenswert war seine verlässliche Loyalität: Selbst wenn im Theateralltag ein Malheur passierte, stellte sich Olszewski grundsätzlich vor seine Mitarbeiter. Offensichtlich war er sich seiner großen Verantwortung für Theater und Ensemble bewusst und bewies in kritischen Situationen menschlichen Anstand.

Bei der Auswahl der Schauspieler ließ sich Olszewski in einzelnen Fällen von Äußerlichkeiten blenden – in diesem Bereich hatte Sylva Denzler in den Anfangsjahren der Bühne eine klarere Einschätzung bewiesen⁶⁰³. Dass er seine Mitarbeiter dennoch klug und weitsichtig aussuchte, belegt wiederum die Anstellung von Brigitte Kemp. Sie bewarb sich nach privaten Schwierigkeiten in einem recht desolaten Zustand bei Ol-

⁵⁹⁹ Aus: Email von Dorle Olszewski, 29. Januar 2006.

⁶⁰⁰ Ebd., vgl. aber auch Zeitungsartikel „Bonner Rotstift in der Pampa“, in: „Die Welt“, 16. Oktober 1974.

⁶⁰¹ Aus: Email von Dorle Olszewski, 29. Januar 2006.

⁶⁰² Im Gespräch mit Ingeborg Christiansen und Wolf-Dieter Pahlke, Mai 2005: Die Gleichzeitigkeit von „unermesslichem Reichtum und chancenloser Armut“ hat das Ehepaar besonders betroffen gemacht. Andere ehemalige Mitglieder der Bühne weisen allerdings darauf hin, dass dieser sozialkritische Blick oberflächlich bleiben musste, da man ausschließlich in Chile bzw. später in Argentinien lange genug vor Ort gewesen sei, um die Verhältnisse genauer kennen zu lernen. Vor allem Hans Storandt und Sylvia Wilckens heben hervor, dass die positiven Erfahrungen des Ensembles bei weitem überwogen haben. Vgl. Email vom 8. Mai 2006.

⁶⁰³ Gespräch mit Sylva Denzler, November 2004.

szewski für den Posten der „Vorreiterin“. Er erkannte ihre Situation und war sich sicher, dass sie hart arbeiten würde, um ihr Selbstwertgefühl wieder herzustellen: Er sollte Recht behalten.⁶⁰⁴

In der Zusammenarbeit mit den Schauspielern trat Olszewski stets sehr charmant, freundlich und mit ungeheurem Durchsetzungsvermögen auf. Er wahrte die für einen Theaterleiter nötige Distanz zum Ensemble, aber er tat das ohne Arroganz. Olszewski war ein „hervorragender Regisseur“⁶⁰⁵, hielt aber bei der künstlerischen Arbeit nichts von Teamgeist: Er war der Meinung, dass man „den Haufen organisieren und führen“⁶⁰⁶ müsse und tat dies mit straffer Hand. Sein autoritärer Führungsstil wurde grundsätzlich akzeptiert; Disziplin und Zuverlässigkeit waren auf den Tourneen außerordentlich wichtig und entscheidende Einstellungs voraussetzungen für die Mitarbeiter. In den Berichten an das Auswärtige Amt zollte Olszewski aber auch immer den Leistungen der Schauspieler große Anerkennung, umso mehr, als sie diese unter ihnen bis dahin unbekanntem Arbeitsumständen und körperlicher Anstrengung erbrachten⁶⁰⁷.

In unvorhergesehenen Situationen bewies Olszewski stets Professionalität und Improvisationsgeschick: Bei der ersten Vorstellung des Gastspiels 1966 in Mexiko stürzten kurz vor Beginn der Vorstellung die Kulissen zusammen. Das Gastspiel war für die Kammerspiele besonders wichtig: Da die Tournee 1965 bei den Mexikanern nicht besonders gut aufgenommen worden war, hingen nun von dieser Aufführung zukünftige Gastspiele in Mexiko ab. Olszewski stellte sich vor den Vorhang und hielt aus dem Stegreif einen einstündigen geistreichen und witzigen Vortrag über die Geschichte des Theaters, während seine Mitarbeiter hinter dem Vorhang die Kulissen wieder aufbauten⁶⁰⁸. Das Publikum war von seinem Vortrag fast begeisterter als von dem nachfolgenden Stück; die Kammerspiele durften im nächsten Jahr wiederkommen.

Seine Wandlungsfähigkeit bewies Olszewski aber nicht nur in schwierigen Situationen und als Schauspieler auf der Bühne, er wusste sich auch im Alltagsgeschäft der Bühne den verschiedenen Gegebenheiten perfekt anzupassen. So ging er mit allen um, als wäre er ihresgleichen, ob es nun Bühnenarbeiter oder Botschafter waren. Olszewski fand stets den richtigen Ton und das angemessene Auftreten.⁶⁰⁹ Gerd Nast fasst Olszewskis besondere Persönlichkeit in Kürze zusammenzufassen:

„Auf 90 Prozent wirkte er umwerfend, 10 Prozent lehnten ihn absolut ab. Die Chilenen liebten ihn, die Kollegen reden heute noch von ihm. Er war eine Persönlichkeit. Seine Ausstrahlung und seine Überzeugungskraft waren ungeheuerlich. Die Frauen hat er bezaubert, die waren weg von ihm. Wo er hinkam, war er der Star“⁶¹⁰.

⁶⁰⁴ Gespräch mit Brigitte Kemp, 9. Februar 2006.

⁶⁰⁵ Gespräch mit Karl-Ivo Dane, April 2005.

⁶⁰⁶ Gespräch mit Brigitte Kemp, 22. Februar 2006.

⁶⁰⁷ Bericht über die Lateinamerika-Tournee, 19. November 1960 (Mikrofilm).

⁶⁰⁸ Gespräch mit Brigitte Kemp, 9. Februar 2006.

⁶⁰⁹ Im Gespräch mit Ingeborg Christiansen und Wolf-Dieter Pahlke, Mai 2005: „Er hatte das Schillernde, das mögen die Deutschen da drüben“ – dem widerspricht allerdings Brigitte Kemp, die Olszewskis Popularität vielmehr auf den Respekt vor seiner Leistung zurückführt (Telefonat Brigitte Kemp, 2. Mai 2006).

⁶¹⁰ Aus: „Condor“, 19. Dezember 1992.

Von 25 Jahren Deutsche Kammerspiele sind Freundschaften geblieben, die bis heute bestehen, und Erinnerungen, die auch nach drei weiteren Jahrzehnten nicht verblassen. Olszewski schlug mit seiner Bühne „Brücken zwischen verschiedenartigen Gruppen“⁶¹¹ und ehemalige Ensemblemitglieder wie Publikum denken mit Begeisterung an den energischen und humorvollen „Olszi“ und seine Deutschen Kammerspiele zurück.

IV. Quellen- und Literaturverzeichnis

I. Unveröffentlichte Schriften

1. Archivmaterialien

a) Materialien aus dem Nachlass von Reinhold K. Olszewski: Korrespondenz, Zeitungsartikel, Programmhefte, Fotografien

b) P.Walter Jacob-Archiv der Walter-A.-Berendsohn-Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur Hamburg

- Korrespondenz und Gesprächsprotokoll (Februar 1981) aus PWJ VII d) 409
- Aktenmappe Reinhold K. Olszewski aus Theaterdatei/TDB

2. Interviews mit Zeitzeugen

Gespräche mit Sylva Denzler, November 2004 bis Februar 2006

Gespräche mit Dorle Olszewski, Juni 2004 bis Februar 2006

Gespräche mit Karl-Ivo Dane, Juni 2004 bis Februar 2006

Gespräche mit Brigitte Kemp, Januar 2006 bis März 2006

Briefe und Emails von Sylvia Wilckens in Zusammenarbeit mit Luise Clem und Gerd Nast aus Santiago de Chile, April 2005 bis Februar 2006

Gespräch mit Ingeborg Christiansen und Wolf-Dieter Pahlke in Hamburg, Mai 2005

⁶¹¹ Brief von Sylvia Wilckens, 4. Mai 2005.

c. andere unveröffentlichte Schriften

Teege, Joachim: „Notizen für eine Fernsehfolge über die Reise einer deutschen Theatergruppe durch Lateinamerika“ (1966), nur als maschinenschriftliches Dokument im Nachlass vorhanden.

Nast, Gerd: „Das deutschsprachige Theater in Chile“ – Ein Entwurf, 1992. Nur als Kopie im Nachlass.

II. Veröffentlichte Schriften (Sekundärliteratur)

Bartels, Daghild: „Nicht mehr Lessing im Urwald. Der Enquete-Bericht zur Reform der auswärtigen Kulturpolitik“. Frankfurter Rundschau, im September 1972.

Hadamczik, Dieter/Schmidt, Jochen/Schulze-Reimpell, Werner: „Was spielten die Theater? Bilanz der Spielpläne in der Bundesrepublik Deutschland 1947 – 1975“. Deutscher Bühnenverein (Hrsg.), Köln (1978).

Haller, Wolfgang: „Abenteurer beichten ihr Leben“. (Kein Verlag) Montagnola/Tessin (1994).

Kohut, Karl/Briesemeister, Dietrich/Siebenmann, Gustav (Hrsg.): „Deutsche in Lateinamerika – Lateinamerika in Deutschland“. Vervuert-Verlag, Frankfurt am Main (1996).

Kunz, Hugo: „Chile und die deutschen Colonien“. Commissions-Verlag Julius Klinkhardt, Leipzig (1890).

Lemmer, Anne: „Die Freie Deutsche Bühne in Buenos Aires. 1940 – 1965“. Band 7 der Schriftenreihe des P.Walter Jacob-Archivs, Hamburger Arbeitsstelle für Deutsche Exilliteratur, Hamburg (1999).

Maaß, Ingrid: „Das Paul Walter Jacob-Archiv“. Band 1 der Schriftenreihe des P.Walter Jacob-Archivs, Hamburger Arbeitsstelle für Deutsche Exilliteratur, Hamburg (2000).

Maaß, Ingrid: „Repertoire der deutschsprachigen Exilbühnen 1933 – 1945“. Band 9 der Schriftenreihe des P.Walter Jacob-Archivs, Hamburger Arbeitsstelle für Deutsche Exilliteratur, Hamburg (2000).

Mühlen, Patrick von zur: „Fluchtziel Lateinamerika: die deutsche Emigration 1933 – 1945“. Verlag Neue Gesellschaft, Bonn (1988).

Müller, Jürgen: „Nationalsozialismus in Lateinamerika: Die Auslandsorganisation der NSDAP in Argentinien, Brasilien, Chile und Mexiko, 1931 – 1945“, Bd. 3 der „Historamericana“, hrsg. Von König, Hans-Joachim und Rilke, Stefan. Akademischer Verlag Stuttgart (1997).

Naumann, Uwe (Hrsg.): „Ein Theatermann im Exil: P. Walter Jacob“. Ernst Kabel Verlag, Hamburg (1985).

Pohle, Fritz: „Emigrationstheater in Südamerika. Abseits der ‚Freien Deutschen Bühne‘, Buenos Aires“. Band 2 der Schriftenreihe des P.Walter Jacob-Archivs, Hamburger Arbeitsstelle für Deutsche Exilliteratur, Hamburg (1989).

Schirmer, Horst: „Deutsche kulturelle Beziehungen zu Lateinamerika“. In: „Deutsche Beziehungen zu Lateinamerika“, hrsg. von Schrader, Achim. LIT, Münster (1991).

Storandt, Hans (Hrsg.): „Chile und die Deutschen. Schrift zum Besuch des Bundeskanzlers der Bundesrepublik Deutschland, Helmut Kohl, in Chile“. (Kein Verlag) Santiago de Chile (1991).

Trapp, Frithjof (Hrsg.): „Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933 – 1945. Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler“, Bd. 1. K.G. Saur Verlag, München (1999).

Wojak, Irmtrud: „Exil in Chile, Die deutsch-jüdische und politische Emigration während des Nationalsozialismus 1933 – 1945“. Metropol Verlag, Berlin (1994).

Zwischenbericht der Enquete-Kommission Auswärtige Kulturpolitik gemäß Beschluss des Deutschen Bundestages, veröffentlicht am 22. September 1972.

ZDF-Dokumentation „Thalia reist im Jet. Mit den Deutschen Kammerspielen durch Lateinamerika“ (1971).

V. Anhang

1. Verzeichnis der Mitwirkenden an den Deutschen Kammerspielen

<i>Nachname</i>	<i>Vorname</i>	<i>Engagement</i>
Amílcar		1965, 1967 – 1968, 1971
Andersen	Hannes	1965
Andrée	Hans-Georg	1959 – 1960
Anton	Ferdinand	1955

Arndt	Jacques	1968
Arnold	Willi	1950 – 1953
Bauert	Monika	1967, 1969, 1974
Behr	Annemarie	*
Behrmann	Joern-Christian	1963
Bernhardt	Marianne	1971
Beyn	María	*
Blase	Herbert	1951
Birr	Dorle	1974
Börger	Harald	1960, 1962
Bohnet	Folker	1963 – 1964
Boner	Astrid	1958
Borck	Christian	1967
Borck	Marianne	1960
Bostelmann	Margot	*
Braatz	Ingrid	*
Brammer	Dieter	1958
Briner	Günther	1968
Brügger	Jürgen	1967
Brünner	Cattina	1952
Burdan	Arthur	1962
Büchling	Daniela	*
Bünsch	Inga	1971
Campo	Hector del	1959
Christiansen	Ingeborg	1971
Christl	Vladimir	*
Clauberg	Irmgard	*
Clem	Luise	1950 – 1957, 1959
Craemer	Monika	1967
Cruz	Juan	1959
Czaschke	Walter	1967
Dallmeier	Ingrid	1953 – 1954
Deetz	Helmut	1951
Delss	Hans	1951 – 1953
Denzler	Sylva	1949 – 1962
Diethelm	Elfie	*
Dietl	Harald	1958
Dobbs	Katharina	1952
Dornseif	J. P.	1960
Douglas-Hill	Ingeborg	1952
Epskamp	Hans	1956
Erfurth	Ulrich	1964 – 1965
Everding	August	1971
Feldmann	Hanny	1959
Fetscher	Siegfried	1961
Fin(c)k	Werner	1953
Finkenzeller	Carl	*
Fischer	Bodo	1955
Fischer	Ernst	1951, 1953 – 1954
Fischer	Jan	1971

Fleischer	Karl (Walter)	1959
Flip	Michael	1959
Focke	Free	*
Frank	Edgar	1969
Friedrichs	Paul	1974
Fuchs	Claus	1971
Furrer	Dorothea	*
Gavajda	Peter	1968
Genest	Corinna	1974
Genske	Willi	1958
Geske	Rudolf	1966 – 1967
Giese	Joachim	1971
Glawion	Paul	1964
Göring	Barbara	*
Grandjot	Carl	*
Griesheim	Jenny von	*
Grönig	Siegfried	1971
Groth	Kurt	1963
Gunderam	Christian	1953 – 1954
Gynrod	Friedrich	1960, 1964
Hallan	Hanita	1963 – 1968
Haller	Wolfgang	1955, 1959, 1961 – 1962, 1969
Hanke	Günther	1954, 1956
Hans	Robert	*
Harmsdorf	Raimund	1966 – 1967
Harnisch	Angelika	1968
Harnisch	Ulla	1966 – 1969, 1971, 1974
Harnisch	Wolf	1963
Hauck	Herbert	1971, 1974
Haupt	Ulrich	1961
Hegarth	Alexander	1974
Henkels	Zissy	*
Henkóva	Nadia	1969
Heppner	Lore	*
Herberg	Katharina	1966 – 1967
Herbert	Toni	1965
Herell	Dita	*
Herget	Rudolf	1969
Hertz	Ute	1966
Heyd	Lore	*
Heyme	Hansgünther	1971
Heyn	Wilfried Jan	1966
Hidalgo	Ramón	*
Hitzenberger	Elisabeth	1964
Hofer	Elvira	1961
Hofstaetter	Gertrud	*
Holm	Jörg	1967
Holten	Ilona von	1963
Isandoro	Pietro	1966 – 1967
Janssens	Peter	1964

Johannes	Elisabeth	1955
Junge	Adolf	1960, 1962
Kaiser	Dorothea	1969
Kassens	Birgit	*
Katz	Albert	*
Kerky	Dietrich	1965
Kernke	Karin	1962
Kiwe	Til	1953 – 1954
Klarwein	Michaela	1966
Klatt	Hedwig	*
Kleine	Karin	1968
Klitzing	Egbert von	1952, 1954, 1961 – 1962
Kneidl	Karl	1961 – 1962
Kneist	Barbara	1962
Koch	Heinrich	1959, 1963
Kost	Fritz	1961 – 1969, 1971, 1974
Kowa	Victor de	1952
Krahn	Otto	1951
Kraut	Werner	1967 - 1968
Krefft	Ingrid	*
Kreibich	Bernd	1968
Kristian	Frank	1964
Krueger	Victor	*
Kübel	Hans Gerd	1965 – 1966, 1968
Kühne	Fritz	1951 – 1956, 1959 – 1960
Kupfer	Günter	1968
Kuhlmann	Heidi	1960
Kutschera	Katherina	1963
Lange	Hans Walther	*
Laroche	Julia	1964
Laser	Dieter	1962
Leander	Zarah	1951
Lieck	Peter	1963
Loensson	Grete	*
Lorenz	Erna	1951 – 1954
Lueck	Heinz Gerhard	1961
Lüdecke	Günther	1969
Ludwig	Heinz	1966
Lufer	Alfred	*
Lufer	Erich	1951, 1953
Lufer	Erika	*
Malzacher	Gunther	1959
Mandel	Edgar	1954
Mantzke	Mónika	*
Marcel	Gerhard	1969, 1974
Marcus	Dita	1951, 1954
Mari	Ana	*
Mark-Czimek	Georg	1956
May de Lewald	Martha	*
Mayer	E.	*

Mehlhorn	Gottfried	1968
Meinhardt	Ute	1966
Miller	Isa	1962
Miralles	Inés	1953
Möller	Erna	1953 – 1954
Mönch	Peter	1965
Monte	Donato del	1951
Morell	Rolf	1956 – 1957, 1960, 1963 – 1965, 1969
Moser	Hans	1951
Moskowicz	Imo	1952 – 1954
Müller	Rosa	1967
Münster	Klaus	1969
Nagakawa	Luis	1956
Nast	Gerd	1951 – 1954, 1959
Nauckhoff	Irene von	1957
Neureuther	Erich	1959
Norden	Beatrice	1961
Nowacki	Alfons	1965
Nuñez	Guillermo	1958
Nydegger	Fritz	1966
Oberdorfer	Bert	1965 – 1967
Oenicke	Christa	1965
Olschwang	Ulli	*
Olszewski	Reinhold K.	1949 – 1974
Onken	Kurt	1952, 1954 – 1955, 1971
Pahlke	Wolf-Dieter	1971
Pelikan	Toni	*
Peralta	Vincente	1959
Petényi	Ruth von	1961
Peyser	Juan	1960
Pieper	Franz	1951, 1953
Pillon	Gabriele	1971, 1974
Plate	Gaby	1954
Plate	Heinz	1959, 1962
Platzek	Werner	1974
Pozzi	Peinados	1967
Ptakowa	Margot	1952
Pudlich	Robert	1965
Radke	Ulrich	1960
Raimund	Johannes	1968
Ramme	Klaus	*
Rassard	Ingeborg	1958
Rath	Barbara	1974
Reddemann	Manfred	1969
Reineke	Hans Joachim	1968
Retschy	Gerhard	*
Ribell	Frederic	1962
Riegel	Irmtrud	
Rippert	Heinz	1960
Röcker	Joachim	1954

Roh	Margot	*
Rose-Rolant	Albert	1961
Romatowski	Jürgen von	1971
Rothardt	Fritz	1955
Salomon		1952
Sander	Klaus	1960
Sansoni	Silvana	1967
Schaeppi	Ursula	1968
Schedler	Melchior	1960
Schlapp	Peter	1967
Schmidt-Isserstedt	Hans	1955
Schönau	Marlies	1954
Schönberg	Inge	1960
Schöneich	Gerda	1951 – 1954
Schoennenbeck	Hans	*
Schoenfeld	Hannelore	1967, 1974
Schönrock	Sybille	1956
Schubart-Vibach	Marianne	1966
Schüler	Gunther	1958, 1963
Schütze	Ludwig	1971
Schulenberg	Werner	1969
Schuster	Manfred	1963
Schwarz	Wolfgang	1954, 1956
Schwarzmaier	Michael	1971
Siebert	Evelyn	1954, 1956
Siebmann	Lothar	1966
Siedhoff	Joost	1958
Solbrig	Ingeborg	1969
Sommer	Paul	1952 – 1953
Spanner	Karl-Friedrich	*
Spengler	Volker	1964
Stachels	Theo	1964
Stahl	Gerhard	
Stahl	Herbert	1966
Stappers	Walter	1968
Stein	Marianne von	*
Sternberg	Margot	*
Strauss	Margot	1952 – 1953
Tanner	Paul	1951, 1955
Teege	Joachim	1961
Teichmann	Edith	1968
Thiemann	Ulla	1959 – 1960
Tobías	Walter	*
Truthein		1954
Tschudi	Wiltrud	1966 – 1969, 1971
Venegas	Juan	1959
Vibach	Karl	1965 – 1966, 1968
Wanka	Rolf	1962
Weeting	María	1951 – 1953, 1957, 1960, 1962 – 1965
Weitze	Alexandra	1958 – 1960

Werberg	Otto	1965
Westermeyer	Anita	*
Westermeyer	Armin	1953
Wiechert (-Vicet)	Lilly	1956, 1968, 1971
Wiedemann	Elisabeth	1961
Wilckens	Sylvia	1954 – 1961
Wilhelm	Klaus-Peter	1966 – 1967
Wilke	Jürgen	1963
Winter	Heinz	1971
Wohlbauer	Rosemarie	1965
Wolf	Trude	*
Wolff	Dietrich	1963 – 1965
Wolfgang	Hans	1961
Wolfrum	Gerd	1958 – 1960
Worell	Herta	1974
Zander	Petra	1959
Zapata B.	Sergio	1959
Zerboni	Ulrike von	1963
Zimmermann	Klaus	1965
Zippelius	Carl	1951 – 1954

* Keine genauen Angaben ermittelbar; vermutlich Ensemblemitglieder der fünfziger Jahre.

2. Spielpläne 1949 - 1974

Die Zuordnung der Stücke ist in den ersten zehn Jahren schwierig und kann zum Teil nur vermutet werden. Wo der Regisseur zum Stück herausgefunden werden konnte, wird er angegeben. Weiterführende Informationen über die Besetzung der Rollen befinden sich als Ausdruck im Nachlass.

1949/1950

Curt Goetz: *Der Mörder*. R.: Reinhold K. Olszewski

Curt Goetz: *Die tote Tante*. R.: Reinhold K. Olszewski

Curt Goetz: *Das Märchen*. R.: Reinhold K. Olszewski

Arnold Ridley: *Der Geisterzug*. R.: Reinhold K. Olszewski

1951

Franz Arnold/Ernst Bach: *Weekend im Paradies*. R.: Reinold K. Olszewski

Franz Arnold/Ernst Bach: *Der wahre Jakob*

(Autor nicht ermittelbar): *Der Dienstmann*

Curt Goetz: *Der Hund im Hirn*

Gerhart Hauptmann: *Der Biberpelz*. R.: Reinhold K. Olszewski

1952

Georg Büchner: *Dantons Tod*. R.: Imo Moszkowicz

William Somerset Maugham: *Finden Sie, dass Constanze sich richtig verhält?*
Clare Boothe Luce: *Frauen in New York*
Louis Verneuil: *Es bleibt in der Familie*. R.: Victor de Kowa
Manfred Rössner/Helmut Käutner: *Wir machen Musik*. R.: Victor de Kowa
Curt Goetz: *Hokuspokus*

1953

Klabund: *Der Kreidekreis*. R.: Reinhold K. Olszewski
Franz und Paul von Schönthan: *Der Raub der Sabinerinnen*
Heinz Coubier: *Aimée*
Max Halbe: *Der Strom*
Hermann Bahr: *Das Konzert*. R.: Imo Moskowicz
Tennessee Williams: *Glasmengerie*
Manfred Hausmann: *Lilofee*
Gotthold E. Lessing: *Minna von Barnhelm*
Curt Goetz: *Ingeborg*. R.: Imo Moskowicz

1954

Paul Burkhard: *Das Feuerwerk*. R.: Reinhold K. Olszewski
Avery Hopwood: *Der Mustergatte*
George Bernard Shaw: *Pygmalion*. R.: Imo Moskowicz
Carlo Goldoni: *Diener zweier Herren*
Just Scheu/Ernst Nebhut: *Der Mann mit dem Zylinder*
William Shakespeare: *Sommernachtstraum*
Friedrich Dürrenmatt: *Die Ehe des Herrn Mississippi*. R.: Reinhold K. Olszewski

1955

Friedrich Schiller: *Kabale und Liebe*
Jean Anouilh: *Jean oder Die Lerche*
Friedrich Dürrenmatt: *Ein Engel kommt nach Babylon*. R.: Wolfgang Haller
Friede Birkner: *Der Herr mit den grauen Schläfen*
Curt Goetz: *Der Lügner und die Nonne*
Heinrich von Kleist: *Der zerbrochene Krug*

1956

John Patrick: *Das kleine Teehaus*. R.: Sylva Denzler
Axel Ivers: *Parkstraße 13*. R.: Günther Hanke
Gerhart Hauptmann: *Rose Bernd*. R.: Reinhold K. Olszewski
Bertolt Brecht/Kurt Weill: *Die Dreigroschenoper*. R.: Reinhold K. Olszewski
N. Richard Nash: *Der Regenmacher*

1957

Heinrich von Kleist: *Amphitryon*
Franz Molnar: *Spiel im Schloss*

August Hinrichs: *Krach um Jolanthe*
Henrik Ibsen: *Gespenster*
Anne Frank/Frances Goodrich/Albert Hackett: *Das Tagebuch der Anne Frank*
Tennessee Williams: *Die Katze auf dem heißen Blechdach*

1958

Eugène Scribe: *Das Glas Wasser*. R.: Dieter Brammer
Karl Wittlinger: *Kennen Sie die Milchstraße?*. R.: Joost Siedhoff
Fritz Eckhardt: *Rendezvous in Wien*. R.: Reinhold K. Olszewski
Stefan Zweig (nach Ben Jonson): *Volpone*. R.: Reinhold K. Olszewski
John Cecil Holm: *Drei Mann auf einem Pferd*

1959

Fred Heller: *Drei Männer im Schnee*. R.: Erich Neureuther
Diego Fabbri: *Prozess Jesu*. R.: Wolfgang Haller
Curt Goetz: *Miniaturen: Die Rache – Herbst – Die Kommode*. R.: Reinhold K. Olszewski/Wolfgang Haller
Friedrich Schiller: *Maria Stuart*. R.: Heinrich Koch
Johann Wolfgang von Goethe: *Faust I*. R.: Heinrich Koch
Axel von Ambesser: *Das Abgründige in Herrn Gerstenberg*

1960

Paul Verhoeven/Toni Impekoven: *Das kleine Hofkonzert*. R.: Heinz Rippert
Hugo von Hofmannsthal: *Jedermann*. R.: Heinz Rippert
Jean Giraudoux: *Die Irre von Chaillot*. R.: Heinz Rippert/Reinhold K. Olszewski
Friedrich Dürrenmatt: *Der Besuch der alten Dame*. R.: Heinz Rippert/Reinhold K. Olszewski
John Osborne: *Blick zurück im Zorn*. R.: Heinz Rippert/Reinhold K. Olszewski
Gerhart Hauptmann: *Der Biberpelz*
Karin Jakobsen: *Simone, der Hummer und die Ölsardine*. R.: Reinhold K. Olszewski

1961

Friedrich Schiller: *Die Räuber*. R.: Ulrich Haupt
William Shakespeare: *Was Ihr wollt*. R.: Reinhold K. Olszewski
Sauvignon/Jackson/Bottomley: *Die Kinder Edouards*. R.: Wolfgang Haller
Max Frisch: *Biedermann und die Brandstifter*. R.: Elisabeth Wiedemann
Marcel Pagnol: *Das große ABC*. R.: Reinhold K. Olszewski /Joachim Teege
Robert Thomas: *Die Falle*. R.: Heinz Gerhard Lück

1962

Carl Zuckmayer: *Der Hauptmann von Köpenick*. R.: Wolfgang Haller
Friedrich Dürrenmatt: *Die Physiker*. R.: Wolfgang Haller
Gotthold Ephraim Lessing: *Nathan der Weise*. R.: Reinhold K. Olszewski
Curt Goetz: *Dr. med. Hiob Prätorius*. R.: Reinhold K. Olszewski

Pedro Bloch: *Mörder im Zuschauerraum*. R.: Sylva Denzler
Hermann Bahr: *Das Konzert*. R.: Wolfgang Haller
Fritz Schwiefert: *Marguerite* : 3. R.: Egbert von Klitzing

1963

Friedrich Schiller: *Don Carlos*. R.: Reinhold K. Olszewski
Peter Ustinov: *Endspurt*. R.: Reinhold K. Olszewski
Christian D. Grabbe: *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*. R.: Heinrich Koch
William Shakespeare: *Der Widerspenstigen Zähmung*. R.: Wolf Harnisch
Max Frisch: *Andorra* (als Dichterlesung)
Felix Neander: *Die Schule der Ehe*. R.: Wolf Harnisch

1964

William Shakespeare: *Hamlet*. R.: Ulrich Erfurth
Heinrich Spoerl: *Der Maulkorb*. R.: Ulrich Erfurth
Eugene Ionesco: *Der König stirbt*. R.: Reinhold K. Olszewski
Anton Tschechow: *Der Heiratsantrag*. R.: Theo Stachels
Jean Giraudoux: *Der Apollo von Bellac*. R.: Theo Stachels
Heinrich Minden: *König Drosselbart*. R.: Theo Stachels
Heinz Wunderlich: *Präire-Saloon*. R.: Ulrich Erfurth

1965

Johann von Goethe: *Faust II*. R.: Ulrich Erfurth
Peter Weiss: *Marat-Sade*. R.: Reinhold K. Olszewski
Wilhelm Meyer-Förster: *Alt-Heidelberg*. R.: Hans Gerd Kübel
Gotthold Ephraim Lessing: *Minna von Barnhelm*. R.: Ulrich Erfurth
Georg Bernard Shaw: *Cäsar und Cleopatra*. R.: Karl Vibach
Cole Porter: *Kiss me, Kate!*. R.: Karl Vibach

1966

Georg Büchner: *Dantons Tod*. R.: Reinhold K. Olszewski
Johann Nepomuk Nestroy: *Lumpazivagabundus*. R.: Fritz Nydegger
Friedrich Dürrenmatt: *Der Meteor*. R.: Hans Gerd Kübel
Leslie Bricusse/Anthony Newley: *Stop the world*. R.: Karl Vibach
Max Frisch: *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*. R.: Reinhold K. Olszewski
Dieter Waldmann: *Von Bergamo bis morgen früh*

1967

Berr/Verneuil/Blum: *Meine Schwester und ich*. R.: Walter Czaschke
Arthur Miller: *Nach dem Sündenfall*. R.: Walter Czaschke
Max Colpet/Robert Gilbert (nach Noel Coward): *Oh, diese Geister*. R.: Werner Kraut
William Shakespeare: *Komödie der Irrungen*. R.: Werner Kraut
Georg Kaiser: *Napoleon in New Orleans*. R.: Werner Kraut

Bertolt Brecht/Kurt Weill: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. R.: Reinhold K. Olszewski

1968

Hugo von Hofmannsthal (nach Calderón de la Barca): *Das Große Welttheater*. R.: Werner Kraut

Gerdt von Bassewitz: *Peterchens Mondfahrt*. R.: Jacques Arndt

Bertolt Brecht/Kurt Weill: *Die Dreigroschenoper*. R.: Reinhold K. Olszewski

Sandy Wilson: *Der Boyfriend*. R.: Karl Vibach

Johann Wolfgang von Goethe: *Die Mitschuldigen*. R.: Werner Kraut

Max Frisch: *Die große Wut des Philipp Hotz*. R.: Werner Kraut

Carlo Goldoni: *Mirandolina – Die Wirtin von Florenz*. R.: Karl Vibach

1969

Jean-Paul Sartre: *Hinter geschlossenen Türen*. R.: Reinhold K. Olszewski

Friedrich Dürrenmatt: *Play Strindberg*. R.: Reinhold K. Olszewski

Johannes Mario Simmel: *Mein Schulfreund*. R.: Wolfgang Haller

Slawomir Mrozek: *Tango*. R.: Wolfgang Haller

Gotthold Ephraim Lessing: *Emilia Galotti*. R.: Wolfgang Haller

Curth Flatow: *Das Geld liegt auf der Bank*. R.: Wolfgang Haller

1971

Pavel Kohout: *August August, August*. R.: Wolf-Dieter Pahlke (nach Reinhold K. Olszewski)

(Autor nicht ermittelbar): *Tanz auf dem Vulkan*. R.: Herbert Hauck

Ludwig Thoma: *Moral*. R.: Kurt Onken

Ottfried Preussler: *Der Räuber Hotzenplotz*. R.: Kurt Onken

Friedrich von Schiller: *Eine Verschwörung des Fiesko zu Genua*. R.: Hansgünther Heyme

Wolfgang Bauer: *Change*. R.: August Everding

1974

Franz und Paul von Schönthan: *Der Raub der Sabinerinnen*. R.: Alexander Hegarth

Revue: *Herrliche Zeiten!?*. Freche Leier, Texte, Couplets und Chansons aus dem Berlin der tollen Zwanziger Jahre. R.: Herbert Hauck

3. Reiseprogramm für die Tournee 1960

15. April - 29. August

in Santiago, Valparaiso und Gastspielreisen in den Süden Chiles, soweit es in den geplanten Städten möglich sein wird⁶¹²

⁶¹² 1960 gab es im Süden Chile ein schweres Erdbeben.

ab Santiago 30.8.

an La Paz 30.8. geplant sind 9 Vorstellungen, evtl. eine Dichterlesung:

Mittwoch, 31. „DIE IRRE VON CHAILLOT“ von Giraudoux

Donnerstag, 1. „BIBERPELZ“ von Hauptmann

Freitag, 2. „JEDERMANN“ von Hofmannsthal

Sonnabend, 3. (Ausflug evtl. nach Coroico)

Sonntag, 4. „BLICK ZURÜCK IM ZORN“ von Osborne

Montag, 5. „SIMONE, DER HUMMER UND DIE ÖLSARDINE“ von Jacobsen

Dienstag, 6. „DER BESUCH DER ALTEN DAME“ von Dürrenmatt

Santa Cruz an Mittwoch 7.9. geplant ist eine Vorstellung:

Donnerstag, 8. „BIBERPELZ“

ab Santa Cruz 9.9.

an Ascunción 9.9. geplant sind 5 Vorstellungen:

Sonnabend, 10. „DER BESUCH DER ALTEN DAME“

Sonntag, 11. „DER BIBERPELZ“

ab Ascunción 12.9.

an Independencia 12.9. geplant sind 2 Vorstellungen:

Dienstag, 13. „DER BIBERPELZ“

Mittwoch, 14. „JEDERMANN“

ab Independencia

an Rückkehr Ascunción 15.9. (Donnerstag)

Freitag, 16. Empfang des Botschafters

Sonnabend 17. „JEDERMANN“

Sonntag, 18. „BLICK ZURÜCK IM ZORN“

Montag, 19. „DIE IRRE VON CHAILLOT“

Dienstag, 20.9. Abflug nach Porto Alegre

ab Asunción 20.9.

an Porto Alegre 20.9. geplant 3 oder 4 Vorstellungen:

Mittwoch, 21. „DER BIBERPELZ“

Donnerstag, 22. „BLICK ZURÜCK IM ZORN“

Freitag, 23. „DER BESUCH DER ALTEN DAME“

Sonnabend, 24. evtl. „JEDERMANN“

ab Porto Alegre 25.9.

an Rio de Janeiro 25.9. geplant sind 4 Vorstellungen:

Montag, 26. „BLICK ZURÜCK IM ZORN“

Mittwoch, 28. „BESUCH DER ALTEN DAME“

Freitag, 30. „DIE IRRE VON CHAILLOT“

ab Rio de Janeiro, 1.10.

an Sao Paulo 1.10. geplant sind in Sao Paulo 4 Vorstellungen

Sonnabend, 1. „BLICK ZURÜCK IM ZORN“

zurück nach Rio de Janeiro 2.10.

Sonntag, 2. „DER BIBERPELZ“

ab Rio de Janeiro, 3.10.

an Sao Paulo 3.10.

Montag, 3. „DER BESUCH DER ALTEN DAME

Mittwoch, 5. „DER BIBERPELZ“

evtl. Freitag, 7. „DIE IRRE VON CHAILLOT“

ab Sao Paulo 8.10.

an Lima, 8.10. geplant 5 Vorstellungen:

Sonntag, 9. „JEDERMANN“

Dienstag, 11. „DER BESUCH DER ALTEN DAME“

Mittwoch, 12. „BLICK ZURÜCK IM ZORN“

Sonnabend, 15. „DER BIBERPELZ“

Sonntag, 16. „DIE IRRE VON CHAILLOT“

ab Lima 17.10.

an Guayaquil, 17.10. geplant sind 4 Vorstellungen

Montag, 17. „JEDERMANN“

Dienstag, 18. „DIE IRRE VON CHAILLOT“

Mittwoch, 19. „DER BIBERPELZ“

Donnerstag, 20. „DER BEUSCH DER ALTEN DAME“

ab Guayaguil 21.10.

an Quito 21.10. von Sonnabend, 22. bis Sonntag, 30. 5 Stücke in Quito

ab Quito, 30. oder 31.10.

an Cali, 30. oder 31.10. geplant sind 3 Vorstellungen

Dienstag, 1. „JEDERMANN“

Mittwoch, 2. „DER BIBERPELZ“

Donnerstag, 3. „DER BESUCH DER ALTEN DAME“ oder „SIMONE; DER HUMMER UND DIE ÖLSARDINE“

ab Cali, 4.11.

an Bogotá, 4.11. geplant sind 5 Vorstellungen:

Sonnabend, 5. „DER BEUSCH DER ALTEN DAME“

Sonntag, 6. „JEDERMANN“

Montag, 7. frei

Dienstag, 8. „DER BIBERPELZ“
Mittwoch, 9. Frei
Donnerstag, 10. „BLICK ZURÜCK IM ZORN“
Freitag, 11. frei
Sonnabend, 12. „SIMONE ...“
Sonntag, 13. „DIE IRRE VON CHAILLOT“

ab Bogotá Sonntag, 14.11. – Cuentá (Zwischenstopp)
an Caracas 15.11. geplant sind 5 Vorstellungen und evtl. Wiederholungen:
Mittwoch, 16. „JEDERMANN“
Donnerstag, 17. „DER BESUCH DER ALTEN DAME“
Freitag, 18. frei
Sonnabend, 19. „DER BIBERPELZ“
Sonntag, 20. „DIE IRRE VON CHAILLOT“
Montag, 21. frei
Dienstag, 22. „BLICK ZURÜCK IM ZORN“
(Mittwoch, 23. Wiederholung von „JEDERMANN“ und „BIBERPELZ“)
(Donnerstag, 24.)

ab Caracas, 25.11.
an San José 26.11. geplant sind 2-3 Vorstellungen
Sonntag, 27. bis Dienstag 29.

ab San José 30.11.
an San Salvador 30.11. geplant sind 3 Vorstellungen
Donnerstag, 1.12. bis Sonntag, 4.12.

ab San Salvador 5.12.
an Guatemala-City 5.12. geplant sind 2 -3 Vorstellungen
Dienstag, 6. und Mittwoch, 7.

ab Guatemala 8.12.
an Mexico, 8.12.

4. Aufgabenverteilung Tournee 1971

Ämter für alle und allgemeine Bemerkungen:

1. Ein- und Auspacken der eigenen Kostüme nach Ankunft und in den von Fritz Kost bestimmten Raum hängen
2. Propagandasendungen (Interviews), Fernsehen, nach Einteilung der Intendanz
3. Pünktliches Erscheinen zu den Vorstellungen, Empfängen, allgemeinen Treffen und Abflügen laut Ansagen (Abmeldung beim jeweiligen Abendregisseur)

4. Abmeldung nach Vorstellungen, Empfängen bei Herrn Olszewski oder seinem jeweiligen eingeteilten Vertreter
5. Ansagen und Kritik nach der Vorstellung vor Abschminken in der Chefgarderobe oder nach Ansage
6. Genauer Einhalten der Applausordnung (nach Ansage der Abendspielleitung)
7. Besorgung Soufflierlicht vom jeweiligen ersten Souffleur des Abends
8. Verpflichtung zum Mit-sich-führen der Theaterausweise
9. Verlassen einer Stadt nur mit Urlaubsschein
10. Postadressen der Gastgeber jedes Spielortes sind zu notieren und mit sich zu führen bis Mexiko wegen späterer Weihnachtspost
11. Verpflichtung jedes einzelnen, die Textbücher im Privatgepäck mit sich zu führen
12. Wenn nicht ausdrücklich anderweitig angesagt, geht der Transport zum Bahnhof oder Flughafen bzw. vom Bahnhof oder Flughafen zu Lasten des Mitglieds.
13. Trinkgelder für Gepäckträger bei Ankunft oder Abfahrt werden von jedem Mitglied selbst bezahlt. Bitte nach Absprache mit Herrn Kost erledigen und Kleingeld bereithalten.
14. Da fast bei jedem Flug Landeformulare mit Passnummer, Ausstellungsort und Ausstellungsdatum ausgefüllt werden müssen, muss jeder den Kammerspielausweis bei der Reise griffbereit haben.
15. Bei Ankunft am Flugplatz bitte zuerst Handgepäck bei Tschudi bzw. Harnisch abstellen, dann erst Kofferaufgabe bei Kost.
16. Koffer-Gewichtskontrolle erfolgt in jeder Stadt durch Herrn Kost. Übergewicht geht unmittelbar zu privaten Lasten.

Die Aufgaben der einzelnen Schauspieler:

- Reinhold K. Olszewski

Tournee:

- a) Gesamtleitung
- b) Abmeldung nach Vorstellungen und bei Empfängen
- c) Deutsche Botschaften
- d) Ausgabe der Post im Flughafen und im Theater

Vorstellung:

- a) Abendregie „Tanz“ und „Fiesko“
- b) Verfolger „August“ (Spotlight, A. d. V.) und Abendregie (mit Schwarzmaier)

- Wolf-Dieter Pahlke

Tournee:

- a) Stellvertretende Leitung
- b) Bühnengepäck- und Flughafenverantwortung (bzw. am Bahnhof) bei Abreise. Verstauen nach Wichtigkeit, eventuell Hilfe beim Zoll

Vorstellung:

- a) Beleuchten „Tanz“, Einleuchten
- b) Einleuchten „Moral“ und Abendregie (mit Romatowski)
- c) Einleuchten Abendregie (mit Fuchs) „Hotzenplotz“ und Abendregie „Change“

d) Pünktlichkeit- und Anwesenheitskontrolle „Hotzenplotz“

- Wiltrud Tschudi

Tournee:

- a) Kleingepäckaufsicht am Flughafen bis 5 Minuten nach Aufruf im Flughafen bzw. Bahnhof (mit Harnisch)
- b) Pünktlichkeit- und Anwesenheitskontrolle bei jedem Treffen und Vorstellung (außer Hotzenplotz)
- c) Schweizer Botschaften
- d) 1. Schlüsselamt für alle Kisten (mit Bünsch)

Vorstellung:

- a) Requisiten „Moral“
- b) Soufflieren „Fiesko“
- c) Teilsoufflieren „August“ (mit Christiansen)

- Ulla Harnisch

Tournee:

- a) Ablösung Tschudi von Kleingepäckaufsicht im Flughafen bzw. Bahnhof bis 5 Minuten nach Aufruf
- b) Klavierbesorgung, Klavierlichtbesorgung
- c) Prüfung der Lautsprecher und Tonbandapparate

Vorstellung:

- a) Tonbandbedienung und Klavier alle Stücke
- b) Lichtzeichen „August“ (mit Schwarzmaier)

- Inga Bünsch

Tournee:

- a) Bügelamt; gegebenenfalls Auspacken der zu bügelnden Kostüme, Kontrolle und Bestellung Bügelfrau
- b) 2. Schlüsselamt aller Kisten (mit Tschudi)

Vorstellung:

- a) Teilsoufflieren „Hotzenplotz“
- b) Verantwortung über alle Tanzschritte und Ensemblenummern und Proben für alle Stücke

- Marianne Bernhardt

Tournee:

- a) Reinigen und Waschenlassen der Kostüme auf Ersuchen
- b) Interviews und Reportagen
- c) Aushängen der Fotos nach Ankunft, Austauschen bei Bedarf und Einpacken vor Abreise (mit Christiansen)

Vorstellung:

- a) Teilsoufflieren „Moral“ und „Change“

- Ingeborg Christiansen

Tournee:

- a) Aushängen der Fotos nach Ankunft, Austauschen bei Bedarf und Einpacken vor Abreise (mit Bernhardt)
- b) Verantwortung Requisitenkiste „Hotzenplotz“/„Change“
- c) Verantwortung und Bereithaltung der Hausapotheke

Vorstellung:

- a) Requisiten „Hotzenplotz“
- b) Teilsoufflieren „August“ (mit Tschudi)
- c) Teilsoufflieren „Change“

- Fritz Kost

Tournee:

- a) Aufgabe von Privatgepäck und Gewichtskontrolle am Flughafen, Ausgabe von Boarding-Cards
- b) Garderobenverteilung
- c) Anweisung Bügelraum
- d) Verantwortung Licht in den Garderoben
- e) Schminke Olszewski
- f) 3. Schlüsselamt
- g) Letzter Rundgang durch Garderoben und über Bühne nach letzter Vorstellung in jeder Stadt mit Verschließen der Kisten (Kontrolle)

Vorstellung:

- a) Beleuchten und Einleuchten „Change“ (mit Romatowski)

- Heinz Winter

Tournee:

- a) österreichische Botschaften
- b) Möbelamt „Moral“ und „Vulkan“ besorgen und prüfen
- c) Mit freundlichem Ersuchen Beförderung Bürokoffer (Tschudi) bei Abfahrt und Ankunft vom oder zum Transportmittel falls keine Gepäckträger da sein sollten.

Vorstellung:

- a) Requisiten „Tanz“ und Degen „Fiesko“
- b) Verfolger (Spotlight) „Hotzenplotz“

- Joachim Giese

Tournee:

- a) Kontrolle Sauberkeit der Bühne (Nägel)
- b) Verantwortung allgemeine Mischkiste

Vorstellung:

- a) Requisiten „Change“ (mit Grönig)

- Michael Schwarzmaier

Tournee:

a) Transport Bühnengepäck vom Flughafen bzw. Bahnhof zum Theater (mit Fuchs)

Vorstellung:

a) Einleuchten „August“ und Kontrolle Zirkustechnik (mit Giese und Bünsch)

- Claus Fuchs

Tournee:

a) Transport des Bühnengepäckes vom Flughafen bzw. Bahnhof zum Theater (mit Schwarzmaier)

Vorstellung:

a) Einleuchten und Beleuchten „Hotzenplotz“

b) Teilsoufflieren „Moral“

- Ludwig Schütze

Tournee:

a) Besorgung Tonbandgerät und Lautsprecher und Verantwortung für Betriebsfertigkeit

b) Transport des Bühnengepäckes vom Theater zum Flughafen bzw. Bahnhof (mit Romatowski)

Vorstellung:

a) Teilsoufflieren „Moral“

- Siegfried Grönig

Tournee:

a) Spiegelamt

b) Tragen des Bürokoffers Timmermann auf freundlichem Ersuchen bei Abfahrt und Ankunft vom oder zum Transportmittel falls keine Gepäckträger da sein sollten.

Vorstellung:

a) Requisiten „August“

b) Requisiten „Change“ (mit Giese)

c) Teilsoufflieren „Change“

d) Einleuchten „Fiesko“ (mit Pillon)

- Jürgen von Romatowski

Tournee:

a) Transport des Bühnengepäckes vom Theater bzw. Bahnhof (mit Schütze)

b) Auf freundliches Ersuchen Beförderung des Bürokoffers (Craemer) bei Abfahrt oder Ankunft vom oder zum Transportmittel falls keine Gepäckträger da sein sollten.

Vorstellung:

a) Inspizieren und Einleuchten „Change“ (mit Kost)

b) Inspizieren und Einleuchten „Moral“ (mit Pahlke)

- Gabrielle Pillon

Tournee:

a) ständige Pflege und Erhaltung aller Bühnenbilder

- b) Kontrolle des Bühnenaufbaus
- c) Künstlerische und technische Gesamtverantwortung für die Ausstattung und Möbel
- d) Besorgen der „Fiesko“-Stühle
- e) Besorgung Möbel „Change“
- f) Besorgung Möbel „August“

Vorstellung:

- a) Einleuchten „Fiesko“ (mit Grönig)
- b) Verfolger (Spotlight) „Vulkan“
- c) Tonband „Fiesko“