

JAHRGANG 10 (2017)
SONDERBAND 4



Bertha von Suttner als Soziologin

Hrsg. von Eveline Thalmann

Bertha von Suttner

LiThes

Zeitschrift für
Literatur- und
Theatersoziologie

Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel und Marion Linhardt

JAHRGANG 10 (2017)
SONDERBAND 4

Bertha von Suttner als Soziologin

Hrsg. von Eveline Thalmann



Medieninhaber und Verleger

LiTheS. Ein Forschungs-, Dokumentations- und Lehrschwerpunkt
am Institut für Germanistik der Universität Graz
Leitung: Beatrix Müller-Kampel

Herausgeberinnen und Lektorat

Ao. Univ.-Prof. Dr. Beatrix Müller-Kampel
Institut für Germanistik der Universität Graz
Mozartgasse 8 / I, 8010 Graz
Tel.: ++43 / (0)316 / 380-2453
E-Mail: beatrix.mueller-kampel@uni-graz.at
Fax: ++43 / (0)316 / 380-9761

Prof. Dr. Marion Linhardt
Universität Bayreuth
Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, Gebäude GW I
Universitätsstraße 30, 95447 Bayreuth
E-Mail: marion.linhardt@uni-bayreuth.de

Umschlagbild

Ausschnitte aus: Bertha Freiin von Suttner, die Vorkämpferin der Friedensbewegung. In:
Wiener Blätter 8 (1903), Nr. 24 vom 10. Juni, S. 5.
Teilnehmer des Weltfriedenskongresses 1907; wikipedia
Brief von Bertha von Suttner an einen Herrn. Wiesbaden, 11. 12. 1905; wikipedia
Bertha von Suttner, Nobel Peace Prize 1905; wikipedia

Gestaltung und Satz

mp – design und text / Dr. Margarete Payer
Gartengasse 13, 8010 Graz
Tel.: ++43 / (0) 664 / 32 23 790
E-Mail: margarete.payer@mac.com

© Copyright

»LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie« erscheint halbjährlich im Internet unter der Adresse »<http://lithes.uni-graz.at/lithes/>«. Ansicht, Download und Ausdruck sind kostenlos. Namentlich gezeichnete Beiträge geben immer die Meinung des Autors oder der Autorin wieder und müssen nicht mit jener der Herausgeberinnen identisch sein. Wenn nicht anders vermerkt, verbleibt das Urheberrecht bei den einzelnen Beiträgern.

Editorische Notiz

Gefördert vom Vizerektorat für Studium und Lehre, vom Dekanat der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Karl-Franzens-Universität Graz und vom Land Steiermark.

ISSN 2071-6346=LiTheS



Vizerektorat für Studium
und Lehre





INHALTSVERZEICHNIS

Eveline Thalmann

Bertha von Suttner – eine Soziologin?	5
Wege zur Soziologie – Wegweiser und Wegbegleiter	5
Suttner und die Soziologen	10
Soziologie in den Werken Suttners	18
„Bildung ist Macht, Bildung ist Freiheit, Bildung ist Veredelung“	21
„Gegenartikel finden keine Aufnahme“	25
Frauen, Liebe und Geschlechterverhältnisse	28
„Jede Zeit, wie jeder Mensch hat sein gewisses Gedankenfeld, über das hinaus nichts wahrgenommen wird.“	30
„Urteil ist ein Reflex“ – Zeit und Zeitgeist	33
Im Zeitalter der Wissenschaft	36
Selbstreflexion	38
Inventarium der soziologischen Aspekte	40
Zu Textauswahl und Edition	41

Bertha von Suttner

Soziologie und Politik	43
Der Jugendunterricht	62
Die Dummheit	83
Ein Wort an die antisemitischen Frauen	88
Die Frauen	93
Das Ideal eines Konservativen	122
Der Zeitgeist	126
Litteratur, Kunst und Wissenschaft	132

Eveline Thalmann

Personenverzeichnis	157
----------------------------	-----

Beatrix Müller-Kampel

Bertha von Suttner. Internationale Bibliographie der Sekundärliteratur	167
---	-----





Bertha von Suttner – eine Soziologin?

Von Eveline Thalmann

„[E]s gab noch keine Soziologie; erst die Einsicht war vorhanden, daß es eine geben solle“,¹ schreibt Bertha von Suttner über den Stand dieser Wissenschaft in den 1880er Jahren und macht damit darauf aufmerksam, dass die Gesellschaftswissenschaft gerade im Entstehen begriffen war. Die Etablierung der Soziologie in Form eines Lehrstuhles lag in Deutschland noch Jahrzehnte entfernt, und die Werke der uns heute geläufigen deutschsprachigen Soziologen wurden gerade veröffentlicht: Mit Ludwig Gumplowicz' *Grundriß der Soziologie* erschien 1885 das erste deutschsprachige Werk, das den Terminus ‚Soziologie‘ im Titel trägt². Ferdinand Tönnies' *Gemeinschaft und Gesellschaft* wurde 1887 publiziert, Georg Simmels Schrift *Über soziale Differenzierung* 1890.

Den Namen der Pazifistin, Schriftstellerin und Friedensnobelpreisträgerin Bertha von Suttner im Zusammenhang mit der sich erst etablierenden Gesellschaftswissenschaft zu sehen, mag auf den ersten Blick verwundern. Zu Unrecht. Denn Bertha von Suttner beschäftigte sich seit den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts intensiv mit Soziologie. Viele ihrer Schriften sind als ‚soziologisch‘, ‚soziopolitisch‘ beziehungsweise ‚sozialanalytisch‘ zu werten oder enthalten Gedanken, die im Zusammenhang mit einer soziologischen Weltanschauung stehen.

Ein Bewusstsein für diese intensive Auseinandersetzung Bertha von Suttners mit der Soziologie zu schaffen, ist das Anliegen dieser Textsammlung: Ausgewählte Essays, journalistische Artikel und Romanausschnitte geben einen Einblick in die soziologisch geprägte Weltsicht der Schriftstellerin und öffnen unseren Blick für bislang unentdeckte Facetten in ihren Schriften. Eingebettet in den Entstehungskontext zeigen uns die Textpassagen, dass auch Bertha von Suttner zur Verbreitung der Gesellschaftswissenschaft im deutschsprachigen Raum beitrug.

Wege zur Soziologie – Wegweiser und Wegbegleiter

Über die Entstehung der Soziologie wurde bereits intensiv geforscht. Zumeist sind die Ergebnisse von der Konzentration auf Klassiker – wie Max Weber und Georg Simmel – und „deren Leben und zentrale methodologische oder theoretische

- 1 Bertha von Suttner: *Das Maschinenzeitalter. Zukunftsvorlesungen über unsere Zeit*. Nachdruck der 3. Aufl. von 1899. Düsseldorf: Zwiebelzwerg 1983, S. 168. Das Zitat entstammt dem Kapitel *Soziologie und Politik*; im vorliegenden Band S. 43–61.
- 2 Vgl. Bernhard Schäfer: *Soziologie in Deutschland. Historischer Überblick zu ihrer Entwicklung und Instrumentalisierung*. In: *Soziologie im Wandel. Universitäre Ausbildung und Arbeitsmarktchancen in Deutschland*. Herausgegeben von Reinhard Stockmann [u. a.]. Opladen: Leske + Budrich 2002, S. 25–44, hier S. 30.

Punkte³ geprägt und vermitteln so einen Eindruck von dem Feld und der Entstehungsgeschichte der Soziologie. Klassiker aber „indizieren erlesene Tradition und mit ihr identitätsstiftende Kontinuität“⁴ und grenzen – auf Kosten der historischen Kontextualisierung – andere SchriftstellerInnen und Werke aus. Wer oder was als Klassiker gilt, ist immer von den vorherrschenden Anschauungen der jeweiligen Zeit geprägt. Da ein Kanon nachträglich entsteht, finden sich darin nur jene Werke und AkteurInnen, die als „aktuell und weiterhin anschlusswürdig“⁵ wahrgenommen werden. Die von Klassikern geprägte (Soziologie-)Geschichte ist folglich durch eine Perspektivenverengung bestimmt, weswegen sich im Kanon der gegenwärtigen Soziologie hauptsächlich Personen finden, die heute als SoziologInnen gelten. Es gibt „fast keine Studien über Gelehrte, die vor 1914 als Soziologen galten, aber nach 1918 entweder thematisch durch disziplinäre Grenzziehungen oder strukturellen Mangel universitärer Stellen aus der Soziologie verdrängt wurden, keine Schulen bildeten und/oder als ‚nicht anschlusswürdig‘ gelten“. Diese traditionelle Soziologiegeschichte übersieht, dass die Soziologie „das Produkt eines vor 1914 offenen intellektuellen und nicht universitär beschränkten Diskursfeldes“ ist und es um 1900 eine Vielzahl von Ideen zur Soziologie gab. Verschiedene Vereine und Gruppierungen, DenkerInnen und Strömungen unterschiedlicher Lager formulierten theoretische und politische soziologische Programme. Aufbauend auf dem „Versprechen, Gesellschaft *wissenschaftlich* erforschen zu können“,⁶ interessierte die Soziologie viele Menschen. Auch Bertha von Suttner.

Suttner hatte, anders als die meisten Frauen ihrer Zeit, eine freie Bildung genossen und war ebenso bildungsbegeistert wie belesen. In ihrer Jugend hatte sie die Klassiker der Weltliteratur – Shakespeare, Goethe, Schiller, Lessing, Hugo, Dickens, Bulwer – gelesen und ihren „Geist mit Kant und Descartes genährt, hatte Platons *Phädon*,⁷ hatte Humboldts *Kosmos* studiert, daneben die Geschichte der Inquisitions- und Religionskriege“.⁸ Sie hatte sich „ethnographische, chemische, astronomische Werke“ einverleibt und sich eingehend mit Philosophie beschäftigt. Mit 28 Jahren kannte sie „Kant, Schopenhauer, Hartmann (*Philosophie des Unbewußten*), Strauß, Feuerbach, Pascal, Comte, Littré, Victor Cousin, Jules Janet, Alfred

- 3 Katharina Neef: Die Entstehung der Soziologie aus der Sozialreform. Eine Fachgeschichte. Frankfurt am Main [u. a.]: Campus 2012, S. 31.
- 4 Erhard Stöltzing: Das Klassische an den soziologischen Klassikern. Kontinuität und Veränderung des soziologischen Klassikers. In: Der soziologische Blick. Vergangene Positionen und gegenwärtige Perspektiven. Herausgegeben vom Institut für Soziologie und Sozialforschung der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg. Opladen: Leske + Budrich 2012, S. 9–22, hier S. 13.
- 5 Neef, Entstehung der Soziologie, S. 32.
- 6 Alle ebenda, S. 34 und S. 11 (Kursivierung im Original).
- 7 Phaidon, griechisch Φαίδων Phaídōn, latinisiert Phaedo.
- 8 Bertha von Suttner: Memoiren. Hamburg: Severus 2013, S. 34–35.



Fouillé⁹ und andere Philosophen. Regelmäßig las sie zudem die 1829 gegründete, ausgesprochen renommierte *Revue des Deux Mondes*, eines jener Magazine, die als Plattform für zahlreiche Persönlichkeiten dienten – darunter Anton Tschechow, Hippolyte Taine, Stendhal und Leo Tolstoi.¹⁰

Trotz ihrer umfassenden Bildung habe sie, wie Suttner in ihren Memoiren beteuert, zu Beginn der 1870er Jahre noch nichts von „sozialer Philosophie“¹¹ gewusst;

„wohl hatte schon Darwin seine *Entstehung der Arten* in die Welt gesandt, schon waren in den Werken von Lassalle und Engels die wirtschaftlichen Probleme aufgeworfen,^[12] schon hatte Buckle seine Einleitung zur *Geschichte der Zivilisation* veröffentlicht,^[13] der Streit über Büchners *Kraft und Stoff*^[14] war schon entbrannt, Herbert Spencers Hauptwerke waren schon ausgegeben, doch zu mir war von alledem noch nichts gedrungen. Ich nahm mit ganzer Wißbegierde hin, was mir die Bücher von Natur und Gesellschaft als von etwas Seiendem berichteten, als etwas Werdendes faßte ich sie nicht auf; und namentlich fehlte mir der Begriff, daß die sozialen Zustände *anders*^[15] werden sollen und daß zu dieser Entwicklung der wissende Mensch kämpfend mitwirken kann.“¹⁶

Suttner dürfte zwischen dem Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 und ihrer Heirat im Jahre 1876 mit soziologischen Werken in Berührung gekommen sein. Während ihres Aufenthalts im Kaukasus (1876–1885) vertiefte sie sich gemeinsam mit ihrem Ehemann Arthur Gundaccar von Suttner in William Whewells *History of Science*¹⁷ und die Schriften von Charles Darwin, Ernst Haeckel, Herbert Spen-

9 Beide ebenda, S. 75.

10 Vgl. ebenda. – Zur *Revue des Deux Mondes* vgl. die Homepage des Magazins: <http://www.revuedesdeuxmondes.fr/> [2017-07-24].

11 Suttner, Memoiren, S. 114.

12 Ferdinand Lassalle: Das Arbeiter-Programm. Über den besonderen Zusammenhang der gegenwärtigen Geschichtsperiode mit der Idee des Arbeiterstandes. Vortrag, gehalten am 12. April 1862 in Berlin im Handwerkerverein der Oranienburger Vorstadt. ED Berlin: Nöhring 1862.

13 Henry Thomas Buckle: *History of Civilisation in England*. Bd. 1. London: Parker 1857; darin: General Introduction, S. 1–35. – Bd. 2. Ebenda 1861. Der dritte Band erschien in einer Gesamtausgabe mit den beiden ersten Bänden posthum in London: Longmans; Green 1868.

14 Ludwig Büchner: *Kraft und Stoff*. Empirisch-naturphilosophische Studien. In allgemeinverständlicher Darstellung. Frankfurt am Main: Meidinger 1855. Das Werk war ein Bestseller, der in Deutschland bis 1904 in 21 Auflagen erschien und in zahlreiche Sprachen übersetzt wurde. Büchner fordert darin, dass sich die Philosophie an den Naturwissenschaften zu orientieren habe. Vgl. dazu: Klaus Mainzer: *Materie*. Von der Urmaterie zum Leben. München: Beck 1996. (= Beck'sche Reihe. 2034.) S. 28.

15 Kursivierung im Original.

16 Suttner, Memoiren, S. 75.

17 William Whewell: *History of the Inductive Sciences, from the Earliest to the Present Time*. Bd. 1–3. London: Parker 1837.

cer, Carus Sterne. „Und vor allem das Buch, das mir eine Offenbarung gewesen: Buckle, *History of civilisation*. Schon vor meiner Verheiratung hatte ich dieses Buch und mehrere der früher genannten gelesen, und ich hatte sie in meinem Koffer mitgebracht.“¹⁸

Nach ihrer Rückkehr im Jahre 1885 ist Suttner von diesen Ideen durchdrungen: In den vor 1889 verfassten Romanen *High-life* (1886 unter dem Pseudonym B. Oulet erschienen), *Eva Siebeck* (1892) und *Die Tiefinnersten* (1893)¹⁹ wird die Wichtigkeit der Soziologie betont, die ProtagonistInnen lesen Bücher, die der Soziologie zuzuordnen sind, und geben Aussagen von sich, die Geschichte als etwas Gewordenes auffassen.

Eine soziologische Weltanschauung ist aber schon im 1883 unter dem Pseudonym B. Oulet erschienenen *Inventarium einer Seele* präsent. Darin schreibt ein fiktiver Baron namens Karl, ein „in vollster Abgeschlossenheit lebende[r] einstige[r] Weltmann[]“, seine Gedanken „nur für sich selbst“²⁰ nieder. Seine kurzen essayistischen Texte über Themen wie „Antifatalismus“ oder „Gleichwertigkeit von Geld, Zeit, Arbeit und Genuß“²¹ lässt der Protagonist Jahre später drucken, wobei er von seinem früheren Ich Abstand nimmt. Er erklärt, dass er „das Ganze heute vielleicht anders schreiben würde“ und dass die darin behandelten „ernsten, hohen Fragen“ eine „gediegene und gründliche Behandlung“²² verdienten, die im veröffentlichten Manuskript nicht zu finden sei.

Im fünf Jahre später erschienenen utopischen Roman *Maschinenalter* – in den späteren Auflagen *Maschinenzeitalter* – ist von dieser Vorsicht nichts mehr zu spüren. Im Gegenteil: Das vortragende Ich hält in einer fiktiven Zukunft, in welcher der Mensch höher entwickelt ist, eine Vorlesungsreihe über die gesellschaftlichen Zustände des 19. Jahrhunderts. Die einzelnen Vorlesungen bilden die Kapitel des Buches, welches nicht nur die gesellschaftlichen Missstände des 19. Jahrhunderts darlegt, sondern eine soziale, in sich stimmige Utopie erschafft. Auch dieses Werk erschien unter einem Pseudonym: „Jemand“. Ein solches wählt Suttner nicht aus „der Scheu, für die eigene Meinung einzutreten“, wie Suttner vorgeworfen wurde²³, sondern „weil mein Name, wenn genannt, gerade solche Kreise meinem Buche ver-

18 Suttner, Memoiren, S. 114.

19 Vgl. zum Entstehungszeitraum der Werke Bertha von Suttner: Vorwort zu: *Die Tiefinnersten*. Dresden; Leipzig: Pierson 1893, S. V–VII, hier S. V.

20 Bertha von Suttner: Vorwort zu: *Inventarium einer Seele*. 3., verbesserte Aufl. Dresden; Leipzig: Pierson 1892, S. VII–VIII, hier S. VIII.

21 Ebenda, S. 41 und S. 280.

22 Alle ebenda, S. 364–365.

23 Bertha von Suttner: Vorwort zur zweiten Auflage [des *Maschinenzeitalters*]. In: Suttner, *Maschinenzeitalter*, S. [III].



schließen könnte, für die es hauptsächlich bestimmt ist²⁴ – also in erster Linie, um zu verheimlichen, dass diese geschichtsphilosophischen ‚Vorlesungen‘ von einer Frau verfasst wurden. Das Werk wurde in der Folge bekannten Schriftstellern wie dem Politiker und Mitbegründer der Zionistischen Weltorganisation Max Nordau²⁵ oder dem deutsch-schweizerischen Naturwissenschaftler und demokratischen Politiker Carl Vogt (Gießen 1817 – Plainpalais, Kanton Genf 1895) zugeschrieben und erhielt zahlreiche positive Rezensionen. Suttner zeigt sich in ihren Memoiren über die Resonanz in Bezug auf das Buch amüsiert und scheint das Versteckspiel genossen zu haben.²⁶ Bis auf den Autor einer US-amerikanischen Kritik sahen alle RezensentInnen in ‚Jemand‘ einen Mann. Für Suttner war diese Reaktion ein weiterer Beweis dafür, „daß es keine spezifisch weibliche Art zu schreiben und zu denken giebt“.²⁷ In der dritten, 1899 erschienenen Auflage gibt sie im Vorwort ihre Identität preis, da der Zweck ihrer Anonymität erreicht war: „[D]as *Maschinenzeitalter* ist von Leuten gelesen und Ernst genommen worden, die dem von einer Frau über einen solchen Gegenstand verfaßten Buch keinerlei Aufmerksamkeit geschenkt hätten.“²⁸

Diese „erste gesellschaftspolitisch umfassende Utopie einer deutschsprachigen Autorin“²⁹ wurde in der Suttner-Forschung kaum näher untersucht, wenn sie auch von einzelnen Personen in ihrer herausragenden Bedeutung schon erkannt wurde: Der Roman wurde schon von einem ihrer ersten Biographen Leopold Katscher „das bedeutendste Werk der Suttner aus ihrer Vor-Friedenszeit,“ ja überhaupt „das hervorragendste all ihrer Bücher und eines der wertvollsten unsrer Zeit“³⁰ genannt. In

- 24 Jemand [d. i. Bertha von Suttner]: *Das Maschinenalter. Zukunftsvorlesungen über unsere Zeit*. Zürich: Verlags-Magazin 1889, S. [IV].
- 25 In seiner 1883 erschienenen, dann in schneller Folge wiederaufgelegten, in 15 Sprachen, darunter Chinesisch und Japanisch, übersetzten und in der Habsburger Monarchie und in Russland verbotenen Schrift *Die conventionellen Lügen der Kulturmenschheit* hatte Nordau radikale Kritik „an den bestehenden staatlichen und gesellschaftlichen Einrichtungen“ geübt. Max Nordau: Vorwort zur ersten Auflage. In: M. N.: *Die conventionellen Lügen der Kulturmenschheit*. Leipzig: Elischer [1909?]: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-4957/1> [2017-07-24].
- 26 Einer in Suttners Memoiren beschriebenen Anekdote zufolge wurde im Zuge einer lebhaften Unterhaltung im legendären Hotel Meissl & Schadn in Wien (I., Neuer Markt 2/ Kärntner Straße 16) darüber gesprochen; Bertha von Suttner gab vor, sich das Werk anschaffen zu müssen, woraufhin jemand ausrief: „O, das ist kein Buch für Damen!“ Vgl. Suttner, *Memoiren*, S. 179.
- 27 Suttner, *Maschinenzeitalter*, S. [IV] (Vorwort zur 3. Aufl.).
- 28 Ebenda.
- 29 Anne Stalfort: *Das Maschinenzeitalter und Der Menschheit Hochgedanken*. Bertha von Suttners literarische Utopien. In: *Bei Gefahr des Untergangs. Phantasien des Aufbrechens*. Festschrift für Irmgard Roebeling, Herausgegeben von Ina Brueckel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 197–217, hier S. 197.
- 30 Leopold Katscher: *Bertha von Suttner, die „Schwärmerin“ für Güte*. Dresden: Pierson 1903, S. 34. – Als „ihr wichtigstes Buch“ bezeichnet es auch Gisela Brinker-Gabler: Nachwort. In: Marianne Wintersteiner: *Die Baronin Bertha von Suttner. Erzählende Biographie*. Irdning, Steiermark: Stieglitz Verlag E. Händle Mühlacker 1984, S. 255–261, hier S. 257.

der „noch recht brüchigen Utopietradition von Autorinnen“³¹ stellt die Schrift einen Meilenstein dar. Suttner verwendet hierfür ein Schema, das in der Folge sehr beliebt wird: das Muster des Rückblicks auf die Gegenwart aus einer fiktiven Zukunft.³² Doch nicht nur für die Suttner- und die Utopie-Forschung ist das *Maschinenzeitalter* von Relevanz, sondern auch für die Soziologiegeschichte, zumal es – wie schon die zuvor erschienenen Romane *Inventarium einer Seele*, *Eva Siebeck*, *High-life*, *Die Tiefinnersten* – Geschichte und Gesellschaft als etwas Gewordenes begreift und Suttners Auffassung von Gemeinschaft, Gesellschaft und Staat wiedergibt.

Bertha von Suttners Soziologieverständnis war stark von Auguste Comtes positivistischer Sichtweise geprägt, die auf einem absoluten Glauben an Wissenschaft und Vernunft beruht. Dieses positivistisch geprägte soziologische Programm hatte um 1900 seinen Höhepunkt erreicht und war danach für Jahrzehnte unter den Generalverdacht der Faktenhuberei und der naiven Wissenschaftsgläubigkeit gestellt worden. Mit den Positivisten teilte Suttner ein monistisches Weltbild, sah das menschliche Zusammenleben als naturgesetzliches Ganzes an und negierte eine nomothetische Wissenschaftsauffassung. Für sie hatte die Soziologie – wie die Wissenschaft überhaupt – die Aufgabe, das menschliche Zusammenleben sowohl zu beschreiben als auch zu verbessern.³³ Die VertreterInnen dieser Auffassung waren meist akademisch gebildet, partizipierten in den kommunikativen Foren ihrer Zeit und betätigten sich zumeist im universitätsexternen, sozialreformistischen Milieu; ferner waren sie Mitglieder sozialreformerischer, freidenkerischer Vereine und Zirkel.

Suttner und die Soziologen

Der Pionier der Soziologie als Wissenschaft, Sozialbiologe, Eugeniker und Menschenrechtler Rudolf Goldscheid (Wien 1870 – Wien 1931) war einer der engsten Vertrauten Bertha von Suttners. Er war unter den wenigen, die dem Leichnam der 1914 verstorbenen Nobelpreisträgerin von ihrer Wohnung in der Zedlitzgasse in Wien zum Franz-Josefs-Bahnhof ein letztes Geleit gaben.³⁴ Zwei Jahre zuvor war Goldscheids pazifistische Schrift *Krieg und Kultur. Die Lehren der Krise* in der von Alfred Hermann Fried (Wien 1864 – Wien 1921), dem Friedensnobelpreisträger

31 Stalfort, *Literarische Utopien*, S. 206.

32 Als traditionsbildend für dieses Schema gilt allerdings Edward Bellamys nur ein Jahr vor Suttners Utopie erschienenenes Werk *Looking Backward 2000–1887*. Vgl. ebenda, S. 203.

33 Ebenda, S. 12, und insgesamt S. 12–15.

34 Von dort wurde er nach Gotha zur Feuerbestattung überführt. Vgl. Wolfgang Fritz und Gertraude Mikl-Horke: *Rudolf Goldscheid: Finanzsoziologie und ethische Sozialwissenschaft*. Wien [u. a.]: LIT 2007. (= Austria: *Forschung und Wissenschaft. Soziologie*. 3.) S. 60–61. Zu Goldscheid vgl. v. a. Helge Peukert und Manfred Prisching: *Rudolf Goldscheid und die Finanzkrise des Steuerstaates*. Graz: Leykam 2009. (= *Die Ökonomik der Arbeiterbewegung zwischen den Weltkriegen*. 4.)



von 1911, begründeten und in enger Zusammenarbeit mit Bertha von Suttner herausgegebenen Zeitschrift *Die Friedens-Warte* erschienen.³⁵

Sowohl Suttner als auch Goldscheid waren von der Verbindung von Soziologie und Pazifismus überzeugt. Die Nobelpreisträgerin sah „Ostwalds Energetik, Muller Lyers [Müller-Lyers] Kulturphilosophie und eine ganze Reihe moderner Werke soziologischen und völkerrechtlichen Inhalts“ als „wissenschaftliche Hilfstruppen“³⁶ der Friedensbewegung. Auch für Goldscheid war der Pazifismus weit mehr als eine politische Bewegung:

Der „Pazifismus ist die Spitze, in die aller Demokratismus und Sozialismus notwendig ausläuft, ja er ist mehr als das, er ist die Grundlage aller sozialen Reformarbeit. [...] Er ist der Mutterboden der Wissenschaft von der internationalen Bedingtheit der Sozietät, durch die die Soziologie ihre größte Erweiterung erfährt.

Und nicht nur die Soziologie! Auch die Rechtswissenschaft erhält erst durch den Ausbau des internationalen Rechts ihre Vollendung.“³⁷

Goldscheid widmete der Nobelpreisträgerin einen Nachruf³⁸ und Suttners posthum von Fried gesammelten Glossen *Der Kampf um die Vermeidung des Weltkrieges*³⁹ eine ausführliche Besprechung in der Wiener *Arbeiter-Zeitung*.⁴⁰ Auch Suttner äußerte sich wertschätzend über Goldscheid und dessen Arbeit, indem sie etwa eine Rezension über sein Werk *Höherentwicklung und Menschenökonomie* schrieb, welche in der *Friedens-Warte* veröffentlicht wurde.⁴¹

35 Rudolf Goldscheid: Krieg und Kultur. Die Lehren der Krise. In: *Die Friedens-Warte*. Blätter für internationale Verständigung und zwischenstaatliche Organisation vom Dezember 1912, S. 441–446: <http://www.fredsakademiet.dk/tid/1900/1912/friedenswarte1912.pdf> [2017-07-24].

36 Bertha von Suttner [Rez.]: Höherentwicklung und Menschenökonomie. Rudolf Goldscheid: Höherentwicklung und Menschenökonomie Grundlegung der Sozialbiologie. Leipzig: Klinkhardt 1911. [= Philosophisch-soziologische Bücherei. VIII.] In: *Die Friedens-Warte*. Blätter für internationale Verständigung und zwischenstaatliche Organisation 13 (1911), S. 193–196, hier S. 193.

37 Goldscheid, Krieg und Kultur, S. 442.

38 Rudolf Goldscheid: Bertha von Suttner. Ein Nachruf. In: *Arbeiter-Zeitung* (Wien) vom 23. Juni 1914, S. 2–3.

39 Bertha von Suttner: *Der Kampf um die Vermeidung des Weltkrieges*. Randglossen aus zwei Jahrzehnten zu den Zeitereignissen vor der Katastrophe. (1892–1900 und 1907–1914.) Herausgegeben von Alfred H[ermann] Fried. I. Band: Von der Caprivischen Heeresvermehrung bis zum Transvaalkrieg. II. Band: Von der zweiten Haager Konferenz bis zum Ausbruch des Weltkrieges. Zürich: Orell Füßli 1917.

40 Rudolf Goldscheid: Friedensstrategie. In: *Arbeiter-Zeitung* (Wien) vom 23. Juni 1917, S. 1–2.

41 Vgl. Suttner, Höherentwicklung und Menschenökonomie.

Goldscheid war zwischen 1907 und 1914 in Wien auch die zentrale Anlaufstelle für den mit der Soziologie allenfalls als Herausgeber, Übersetzer und Biographen von Auguste Comte in Verbindung gebrachten Wilhelm Ostwald.⁴² Der deutsch-baltische Chemiker und Philosoph Friedrich Wilhelm Ostwald erhielt 1909 für seine Arbeiten über die Katalyse sowie seine Untersuchungen über Gleichgewichtsverhältnisse und Reaktionsgeschwindigkeiten den Nobelpreis für Chemie. Seine Philosophie, aufgebaut u. a. auf dem Prinzip, dass alles Geschehen in letzter Instanz nichts als eine Veränderung von Energie sei, bezeichnete Ostwald als „Energetik“. Auf Anregung von Ferdinand Tönnies und Goldscheid hatte Ostwald sich, „[a]usgehend von Naturphilosophie und Energetik, wurzelnd in seinem reformerischen Engagement in der Schulreform und der Weltsprachenangelegenheit“, um 1905 für die Soziologie zu interessieren begonnen. 1909 wurden seine *Energetischen Grundlagen der Kulturwissenschaft* – eine „Anleitung für angehende Soziologen“⁴³ – publiziert. Der Titel sollte ursprünglich das Wort „Soziologie“ anstelle von „Kulturwissenschaften“ enthalten. Der Begriff erschien Ostwald aber schließlich zu eng, um das Gesagte zu beschreiben.⁴⁴ Obgleich die Arbeit international rege rezipiert wurde, blieb ihr die akademische Anerkennung versagt. Ostwald kann eindeutig als Vertreter einer positivistischen Gesellschaftswissenschaft aufgefasst werden.⁴⁵

Suttner und der Friedensaktivist⁴⁶ Ostwald lernten sich persönlich nach 1909 kennen. Suttner hatte in der *Neuen Freien Presse* Ostwalds Aufsatz zur Eroberung der Luft gelesen und ihn eingeladen, in der *Österreichischen Friedensgesellschaft* zu sprechen – woraus eine Vortragsreihe von sechs Vorträgen in fünf Tagen wurde, beginnend mit *Das allgemeinste Problem der Kultur*.⁴⁷ In seiner Autobiographie beschreibt Ostwald Suttner als „lebhaft liebenswürdig in ihrem Wesen“ und den Verkehr mit ihr als „sehr angenehm“.⁴⁸ In der Folge sprach er regelmäßig bei ihr vor, wenn er nach Wien kam.⁴⁹ Auch Suttner schätzte den Umgang mit Ostwald. Sie sprach ihn in ihren Briefen mit „Hochgeehrter Herr und Freund“ und „Meister“ an und lud

42 Vgl. Neef, Entstehung der Soziologie, S. 126. – Auguste Comte: Entwurf der wissenschaftlichen Arbeiten welche für eine Reorganisation der Gesellschaft erforderlich sind (1822). Deutsch herausgegeben, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Wilhelm Ostwald. Leipzig: Unesma 1914. – Wilhelm Ostwald: Auguste Comte. Der Mann und sein Werk. Leipzig: Unesma 1914.

43 Neef, Entstehung der Soziologie, S. 133.

44 Vgl. Wilhelm Ostwald: Energetische Grundlagen der Kulturwissenschaften. Leipzig: Klinkhardt 1909. (= Philosophisch-soziologische Bücherei. XVI.) S. 11.

45 Vgl. Neef, Entstehung der Soziologie, S. 134 und S. 119–145.

46 Vgl. Wilhelm Ostwald: Lebenslinien. Eine Selbstbiographie. Bd. III. Berlin: Klasing 1926/1927, S. 329–335.

47 Vgl. Wilhelm Ostwald: Das allgemeinste Problem der Kultur. Vortrag von Geheimrat Professor Wilhelm Ostwald. Wien, 18. Januar [1910]. In: Neue Freie Presse vom 19. Januar 1910, S. 10–11.

48 Ostwald, Lebenslinien, S. 331.

49 Vgl. ebenda.



ihn 1912 zu einer floskellosen Korrespondenz ein.⁵⁰ Zudem verlieh sie ihrer Wertschätzung im fiktiven Roman *Der Menschheit Hochgedanken*⁵¹ Ausdruck. In diesem 1913 erschienenen Roman organisiert der amerikanische Millionär Toker einen internationalen Friedenskongress, zu welchem er „Größen aus der wissenschaftlichen Welt“⁵² einlädt. Zu diesen Geistesgrößen gehört auch Ostwald:

„Ein deutscher Schriftsteller. Tiefer Kenner der Naturwissenschaften. Ein Verkünder unendlich poetischer Naturphilosophie; dadurch dem achselzuckenden und naserümpfenden Haß der Fach- und Spezialgelehrten ausgesetzt. Er schachtelt nicht ein, er etikettiert und numeriert nicht; sein Blick umfaßt den ganzen Horizont, sein Geist dringt in den Allgeist, seine wissende Liebe zur Natur schwingt sich bis zur Anbetung auf. Und seine Bücher sind literarische Kunstwerke. Und darum schütteln sich die Pedanten, daß ihre trockenen Seelen nur so krachen, wenn man bloß seinen Namen nennt.“⁵³

Auch Ostwald verewigte die Nobelpreisträgerin in einem Gedicht:

„Ich bin ein Internazionalist.
Du weißt gewiß nicht, Wandrer, was das ist! [...] Weltsprache, Weltrecht und Weltgeld,
Das ist, was diesem Mann gefällt
Weltfrieden, Weltformat, Weltformelzeichen,
Auch das sucht solch ein Nazi zu erreichen.
Philatelie, das ist ein Graus vor ihm;
Dafür ist er mit Berta sehr intim.“⁵⁴

Mit dem deutschen Psychiater, Soziologen und Schriftsteller Franz Carl Müller-Lyer stand Suttner in Briefkontakt.⁵⁵ Müller-Lyer legte zwischen 1910 und 1924 ein siebenteiliges Werk zu *Die Entwicklungsstufen der Menschheit. Eine systematische Soziologie in Überblicken und Einzeldarstellungen*⁵⁶ vor. Die nach ihm benannte „Müller-Lyer-Illusion“ beziehungsweise „Müller-Lyer-Täuschung“ – eine geome-

50 Vgl. Neef, Entstehung der Soziologie, S. 124.

51 Bertha von Suttner: *Der Menschheit Hochgedanken*. Roman aus der nächsten Zukunft. Wien; Leipzig: Verlag der Friedens-Warte 1911.

52 Ebenda, S. 3.

53 Ebenda, S. 166.

54 Ostwald, Lebenslinien, S. 215.

55 In Suttners Nachlass in Genf finden sich zwei Briefe von Müller-Lyer, welche mit 9. Juli 1911 und 5. März 1912 datiert sind. Siehe dazu:
<http://biblio-archiv.unog.ch/detail.aspx?ID=41613> [2017-07-24].

56 Franz Müller-Lyer: *Die Entwicklungsstufen der Menschheit. Eine Gesellschaftslehre in Überblicken und Einzeldarstellungen*. 1: Der Sinn des Lebens und die Wissenschaft. Grundlinien einer Volksphilosophie. München: Lehmanns 1910. [2:] Phasen der Kultur und Richtungslinien des Fortschritts. Soziologische Überblicke. München: Lehmanns 1908. 3: Formen der Ehe, der Familie und der Verwandtschaft. München: Lehmanns 1911. 4: Die Familie. München: Lehmanns 1911. 5: Phasen der Liebe. Eine Soziologie des Verhältnisses der Geschlechter. München: Langen 1913. 6: Die Zähmung der Nornen.

trisch-optische Täuschung, wonach eine Linie zwischen zwei spitzen Winkeln deutlich kürzer erscheint als eine gleich lange Linie, bei der die Pfeilspitzen umgekehrt sind – entdeckte er 1889. In *Die Familie*, dem 1911 erschienenen vierten Teil seiner *Entwicklungsstufen der Menschheit*, wird ein Brief Suttners an den Verleger zitiert: „Vielen Dank für die Zusendung von Müller-Lyer, *Sinn des Lebens*, obwohl mich das Buch eine schlaflose Nacht gekostet hat; denn, nachdem ich es abends zu lesen begonnen, konnte ich es vor Tagesgrauen nicht aus den Hand legen. ... Es ist ein herrliches Werk.“⁵⁷

Auch im fünften Teil der *Entwicklungsstufen*, den *Phasen der Liebe. Eine Soziologie des Verhältnisses der Geschlechter*, findet sich eine Stellungnahme der Nobelpreisträgerin, welche sie für das *Berliner Tageblatt* vom 11. November 1911 über den ersten Teil, *Der Sinn des Lebens und die Wissenschaft. Grundlinien einer Volksphilosophie*, geschrieben hatte:

„Es gibt Lektüre, die amüsiert, die spannt – aber auch solche, die beglückt, die einen inneren Jubel löst, durch die man fühlbar reicher geworden, reicher an Einsicht, reicher an eigenem Wert, denn man fühlt sich um ein Stück gescheiter und froher dabei geworden. Man weiß jetzt Neues und was man schon früher wußte, ist nun in ein helleres Licht gerückt. So erging es mir durch Müller-Lyers *Sinn des Lebens*.“⁵⁸

Suttner selbst wird im ersten Teil von Müller-Lyers *Zähmung der Nornen. Soziologie der Zuchtwahl und des Bevölkerungswesens* und im vierten Teil *Die Familie* einige Male erwähnt. Müller-Lyer zählt sie wie Hermann Hesse, Gerhart Hauptmann und Frank Wedekind zu den „hervorragenden Dichter[n] und Schriftsteller[n]“ seiner Zeit, in deren Werken sich der „frühindividuale[] Geist“⁵⁹ findet. Ferner beschreibt er sie als „durch Charakter und Talent gleich hervorragende Frau [...], der das deutsche Volk vielleicht einst nicht weniger dankbar sein wird, als seinen Kriegsmännern“⁶⁰, und greift bei der Wahl eines Mottos für das Kapitel „Zuchtwahl in der Personalen Epoche“ auf ein Diktum Suttners zurück: „Noch steht unser moralisches Wollen tief unter unserm physischen Können.“⁶¹

Auch mit dem deutschen Historiker Karl Lamprecht (Jessen, Sachsen-Anhalt 1856 – Leipzig 1915), Professor für Geschichte an der Universität Leipzig und bekannt vor allem durch seine Rolle im Methodenstreit der Geschichtswissenschaft, stand die

1. Soziologie der Zuchtwahl und des Bevölkerungswesens. München: Langen 1918. 2. Soziologie der Erziehung. München: Langen 1924.

57 Zitiert nach Müller-Lyer, *Die Familie*, S. 365.

58 Zitiert nach Müller-Lyer, *Phasen der Liebe*, S. 256.

59 Müller-Lyer, *Die Familie*, S. 328.

60 Müller-Lyer, *Soziologie der Zuchtwahl und des Bevölkerungswesens*, S. 56.

61 Vgl. ebenda, S. 125, und Müller-Lyer, *Die Familie*, S. 227.



Baronin in Briefkontakt.⁶² Lamprecht war stark von Georg Simmels Werk *Über soziale Differenzierung* beeinflusst und ging ebenso wie Simmel vom vergesellschafteten Menschen aus.⁶³ Suttners Wertschätzung des Historikers drückt sich auch in einer Einladung für einen Vortrag in Wien aus (der dann aus Termingründen nicht zustande kam).⁶⁴

Eine weitere Verbindung zwischen Suttner, Lamprecht, Ostwald und Müller-Lyer bestand durch die von Karl Wilhelm Bührer und Adolf Saager gegründete Institution *Die Brücke – Internationales Institut zur Organisierung der geistigen Arbeit*. Sie alle waren wie Ferdinand Tönnies Mitglieder des Instituts. Ostwald, Nobelpreisträger für Chemie 1909, unterstützte die Einrichtung zudem mit Teilen seines Preisgeldes.⁶⁵ Das Institut war ein „Zusammenschluss von Wissenschaftlern und Künstlern aller Art, unabhängig von Nationen und Geschlecht zwecks einer zuvor nie gekannten Organisation des gemeinsamen Wissens“.⁶⁶ Laut Statuten bestand das Ziel der *Brücke* darin, eine „Auskunftstelle der Auskunftstellen“ zu werden, „die auf jede nur denkbare Frage eine genügende Auskunft wird erteilen können“.⁶⁷

Der russisch-französische Soziologe Jakov Aleksandrovič Novikov stand gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Westeuropa in hohem Ansehen und seine Werke wurden in eine Reihe mit jenen Herbert Spencers gestellt. Der erste Kontakt zwischen Suttner und dem Soziologen fand im Jahre 1892 statt. Suttner sandte Novikov – mit der Bitte um Beteiligung – das erste Heft der gemeinsam mit Alfred H. Fried herausgegebenen Zeitschrift *Die Waffen nieder!* zu.⁶⁸ In den folgenden 20 Jahren – also bis zu Novikovs Tod im Jahre 1912 – lassen sich verschiedene Verbindungen zwischen Suttner und Novikov nachweisen: persönliche Begegnungen, die gemeinsame Teil-

62 Vgl. Roger Chickering: Karl Lamprecht. A German Academic Life (1856–1915). Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press 1993. (= Studies in German Histories.) S. 410.

63 Vgl. Duk-Yung Kim: Georg Simmel und Max Weber. Über zwei Entwicklungswege der Soziologie. Opladen: Leske und Budrich; Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2002.

64 Brief von Karl Lamprecht an Bertha von Suttner vom 23. September 1910: <http://biblioarchive.unog.ch/detail.aspx?ID=38880> [2017-07-24].

65 Vgl. Neef, Entstehung der Soziologie, S. 140–141.

66 Vgl. Rolf Sachsse: Das Gehirn der Welt: 1912. Die Organisation der Organisatoren durch die Brücke. In: Wilhelm Ostwald. Farbsysteme. Das Gehirn der Welt. Herausgegeben von Peter Weibel und Rolf Sachsse. Ostfildern: Cantz 2004, S. 64–88, hier S. 65: http://www.hbksaar.de/fileadmin/hbk/images/personen/sachsse/Texte/gehirn_der_welt_web.pdf [2017-07-24].

67 Zitiert nach ebenda, S. 65.

68 Vgl. Valentin Belentschikow: Bertha von Suttner und Russland. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang 2012. (= Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen und Literaturen. 15.) S. 87–89.

nahme an Konferenzen und Kongressen,⁶⁹ schließlich der Briefwechsel.⁷⁰ Über den gesamten Erscheinungszeitraum der Monatszeitschrift (1892–1899) war Novikov in *Die Waffen nieder!* präsent. Als Herausgeberin machte Suttner auf seine Werke aufmerksam und veröffentlichte Ausschnitte aus seinen Briefen, in welchen sich seine Einstellung zur Gesellschaft widerspiegelt. Im Briefwechsel wurden vor allem die Werke der beiden Autoren und die Friedensbewegung thematisiert. Die Briefe zeugen von gegenseitiger Wertschätzung, einem fruchtbaren Gedankenaustausch und einer Übereinstimmung der Ideen.⁷¹ Auf dieses geistige Einverständnis macht Novikov explizit in seinem Brief vom 6. Dezember 1902 nach der Lektüre von Teilen des *Maschinenzeitalters* aufmerksam:

„Wenn sie mein Buch [*Conscience et volonte sociales* (1896)] lesen, werden Sie das gleiche Wohlgefallen fühlen, denn unsere Ideen gleichen sich manchmal so sehr, dass die Ähnlichkeit bis zu den Wörtern, bis zur Auswahl der Beispiele geht. Wie schade, dass Ihre zwei brillanten Kapitel [*Die Frauen* und *Die Liebe*] nur in Deutsch verfasst sind. Als ich sie gelesen habe, hatte ich Lust, sie ins Französische zu übersetzen.“⁷²

Auch zwischen dem Soziologen Ludwig Gumplowicz (polnisch Ludwik Gumpłowicz, Republik Krakau, heute zu Polen 1838 – Graz 1909) und Bertha von Suttner gab es einen kurzen brieflichen Austausch. Suttner glaubt sich in ihren *Memoiren* zu erinnern, dass den Anlass zur Kontaktaufnahme mit Ludwig Gumplowicz’ dessen Sohn Ladislaus gegeben hatte. Der auch von Suttner als „radikal“⁷³ bezeichnete Sohn des Soziologen war 1894 wegen seiner Redakteurstätigkeit in der anarchistischen Zeitschrift *Der Sozialist*⁷⁴ im Februar zu einer Haftstrafe von einhalb Jahren und im Mai zu einer Zusatzstrafe von neun Monaten Haft verurteilt worden.⁷⁵ Er hatte überdies eine Reihe von Gedichten des polnischen Lyrikers Adam Asnyk (Kalisz, Russisch-Polen 1838 – Krakau 1897) aus dem Polnischen übersetzt und die mit *Engel der Vernichtung* überschriebene Gedichtsammlung an Suttner geschickt.⁷⁶

69 Beide nahmen u. a. an der VII. Interparlamentarischen Konferenz in Budapest 1896, am VIII. Internationalen Friedenskongress 1897 in Hamburg und am Haager Friedenskongress 1899 teil.

70 Die Briefe von Novikov an Suttner finden sich auf: United Nations Archives Geneva. Catalogue: <http://biblio-archive.unog.ch/Dateien/2/D10539.pdf> [2017-07-24].

71 Vgl. Belentschikow, Suttner und Russland, S. 88–94.

72 Vgl. den französischen Brief von Jakov Novikov an Bertha von Suttner vom 6. Dezember 1902: <http://biblio-archive.unog.ch/Dateien/2/D10539.pdf> [2017-07-24]; in deutscher Übersetzung in: Belentschikow, Suttner und Russland, S. 99–100.

73 Ebenda, S. 300.

74 Berlin, wo Ladislaus Gumplowicz dem verhafteten Gustav Landauer nachgefolgt war.

75 Vgl. Reinhard Müller: Ludwig Gumplowicz (1838–1909). Ein Klassiker der Soziologie. Katalog zur Ausstellung an der Universitätsbibliothek Graz anlässlich des 150. Geburtstages von L. G. Graz: Universitätsbibliothek Graz 1988, S. 29.

76 Vgl. Emil Brix: Ludwig Gumplowicz oder die Gesellschaft als Natur. Wien [u. a.]: Böhlau 1986. (= Monographien zur österreichischen Kultur- und Geistesgeschichte. 3.) S. 39. – Vgl.



Der erste Kontakt mit Ludwig Gumplowicz datiert vor Mai 1895; die Verbindung dürfte bald nach Gumplowicz' Brief vom 21. April 1896 abgebrochen sein⁷⁷ – was wenig verwundert, hatte doch Gumplowicz auf einen ihm zugesandten Artikel der Autorin süffisant geantwortet. Wer predige, so die Quintessenz seines Briefes, dürfe nicht auf die Wissenschaft und deren Professoren setzen:

„Der Gegensatz zwischen uns bösen Professoren und Ihnen, Frau Baronin, ist der, daß wir die Tatsachen konstatieren – hierzu die Tatsache der doppelten Moral –, Sie aber die Welt predigen, wie sie sein soll. Ihren Predigten lausche ich stets mit großem Vergnügen – ich hätte nichts dagegen, im Gegenteil, ich wäre sehr froh, wenn sich die Welt in Ihrem Sinne wandeln wollte. Nur fürchte ich, daß es nicht von der Welt abhängt, sich zu häuten, und daß Ihre Moralpredigt eigentlich ein Anklageakt ist gegen den lieben Herrgott, der die Welt so erschaffen hat. Ja wenn sie den rühren könnten, daß er sein Werk in zweiter verbesserter Auflage ausgabe, das wäre freilich ein Erfolg! [...] Verfolgen Sie, hochgeehrte Frau Baronin, ruhig Ihren Weg [...], lesen Sie nicht den *Rassenkampf*⁷⁸ des Gumplowicz – das könnte Ihnen trübe Stunden bereiten – und bleiben Sie stets, was Sie sind: die Vorkämpferin einer schönen Idee!“⁷⁹

Nach einer Antwort Suttners, welche sich „nicht unwidersprochen die Herablassung gefallen“⁸⁰ ließ, dürfte dieser Kontakt beendet gewesen sein. Der Brief des Soziologen zeigt, dass er – wie so viele – Suttner gründlich missverstanden hatte. Aber auch Suttner hatte die Theorie des Soziologen nicht richtig erfasst, wenn sie ihn in ihren Memoiren als „eine[n] der einflußreichsten Vertreter jener unseligen Rassentheorie, auf welche sich der Arierhochmut, Germanen- und Lateinerdünkel aufbauten“⁸¹, bezeichnet.

Den ungarisch-schweizerischen Philosophen, Rabbiner, Publizisten, Pazifisten und Soziologen Ludwig Stein (Erdőbénye, Komitat Borsod-Abaúj-Zemplén, Ungarn 1859 – Salzburg 1930) schätzte Suttner hingegen sehr, wie ein Eintrag in ihren *Memoiren* bezeugt. Kennengelernt hatte sie Stein auf der VII. Interparlamentarischen Konferenz in Budapest 1896: „Mache die Bekanntschaft des Berner Universitätsprofessor Dr. Ludwig Stein“, notiert sie, „dessen philosophische Feuilletons

auch Adam Asnyk: *Ausgewählte Gedichte*. (Poezye. Przez El ... y. Lwów 1869.) Aus dem Polnischen von Ladislaus Gumplowicz. Wien: Konegen 1887.

77 Suttner hat von Ludwig Gumplowicz 1895 mindestens vier Briefe erhalten: am 29. April, 3. Juli, 9. November und 25. November. Vgl. United Nations Archives Geneva. Catalogue: <http://biblio-archiv.unog.ch/Dateien/1/D9522.pdf> [2017-07-24].

78 In *Der Rassenkampf. Sociologische Untersuchungen* (Innsbruck: Wagner 1883) hatte Gumplowicz auf der Basis der Evolutionstheorie von Darwin einen Weltkrieg vorausgesagt.

79 Ludwig Gumplowicz, Brief an Bertha von Suttner, 21. April 1886, zitiert nach Suttner, *Memoiren*, S. 300–302.

80 Vgl. ebenda, S. 302.

81 Ebenda, S. 336–338.

in der Presse mir schon seit langem Freude bereiteten.“⁸² Später ist Suttner Steins „jährlicher Gast anlässlich der Tagung des ‚Internationalen Friedensbüros‘“.⁸³ Seine Tochter Helene war mit Suttner „eng befreundet“,⁸⁴ wie deren wertschätzende Briefe an die Baronin erkennen lassen.⁸⁵

Generell wurden in den Kreisen um die Friedensgesellschaft und das Medium *Friedens-Warte* die „kausalistischen Entwürfe Ostwalds, Goldscheids und Müller-Lyers rege rezipiert“.⁸⁶ *Die Friedens-Warte* wurde von Suttners langjährigem Weggefährten Alfred Hermann Fried gegründet. Das Magazin pflegte „ein mechanisches Verständnis von menschlicher Gesellschaft“ und sah den Soziologen als ‚Sozialingenieur‘, weshalb sie „an den sozialtechnologischen Entwürfen der Vorkriegszeit enorm interessiert“⁸⁷ war. Dieses Verständnis von Gesellschaft kommt schon im graphischen Banner der Zeitschrift zum Ausdruck: Es sind ein Zahnräderwerk und die Aufschrift „Organisiert die Welt“ abgedruckt.

Suttners Interesse für Soziologie trat aber nicht erst durch die Kontakte mit diesen Personen zutage, ihre erste Beschäftigung mit der Konstruktion von Gesellschaft ist, wie erwähnt, in den späten 1870er und den frühen 1880er Jahren anzusiedeln. Im weitesten Sinne als ‚soziologisch‘ einzuordnende Gedanken finden sich sowohl in Suttners journalistischen und essayistischen Schriften als auch in ihren literarischen Werken, autobiographischen Schriften und Briefen.

Soziologie in den Werken Suttners

Die Soziologie und die Gesellschaftswissenschaften spielten eine große Rolle für Bertha von Suttner. Sie sah diese als unabdingbar für die politische Gestaltung des Zusammenlebens einer Gesellschaft an. Wie die technisch und naturwissenschaftlich gebildeten, dem Positivismus und Monismus nahestehenden Sozialwissenschaftler der Jahrhundertwende nahm auch Suttner eine „Analogie der moralischen und physikalischen Gesetze“⁸⁸ an. Sowohl im *Inventarium* als auch in dem hier abgedruckten Text *Soziologie und Politik* aus dem *Maschinenzeitalter* sieht das Ich den Staat als Organismus und vergleicht die Vorgangsweise mancher Politiker mit einem Menschen, welcher über keine physikalischen Kenntnisse verfügt, aber in

82 Ebenda, S. 317.

83 Ludwig Stein: Aus dem Leben eines Optimisten. Berlin: Brückenverlag 1930, S. 15-16. Zitiert nach Monica Bassi: Ludwig Stein e Bertha von Suttner. La forza della resistenza morale. In: Parlare di pace in tempo di guerra. Bertha von Suttner e altre voci del pacifismo europeo. Herausgegeben von Paola Maria Filippo. Rovereto: Osiride 2015, S. 103–128: http://www.agiati.it/UploadDocs/12276_Art_07_bassi.pdf [2017-07-24], hier S. 120.

84 Vgl. Stein, Aus dem Leben eines Optimisten, S. 220, zitiert nach ebenda, S. 122.

85 Vgl. die Briefe von Helene Stein an Bertha von Suttner. Auf: United Nations Archives Geneva. Catalogue: <http://biblio-archives.unog.ch/detail.aspx?ID=42319> [2017-07-24], und Bassi, Stein e Suttner, S. 122–125.

86 Neef, Entstehung der Soziologie, S. 260.

87 Ebenda, S. 259.

88 Suttner, *Inventarium einer Seele*, S. 183.



einem Chemielabor versucht, Substanzen herzustellen. Weil die Gesetzgeber und Machthaber „ohne zu wissen, das ist ohne Kenntnis der gesetzlich notwendigen Folge ihrer That experimentieren, so wird ihr Vorsatz nie erreicht und gar lebensgefährlich brennt und gährt und explodiert es ringsumher.“⁸⁹

Suttner fordert deshalb für Politiker eine Ausbildung in Sozialwissenschaften und kritisiert, dass Politiker gar keine fachspezifische Ausbildung brauchten, sondern dass der Gewinn von Wählerstimmen reiche. Allein durch die Wahl erhielten Personen eine Position mit Entscheidungsrecht über weitreichende politische Bereiche – Kultur, Gesundheit, Landwirtschaft, Handel, etc. Für Suttner entbehrte dieses System der objektiven Wahrheit; sie sah es vielmehr geprägt von den ausschließlich individuellen Interessen der einzelnen Personen und den Interessen der politischen Parteien.⁹⁰ Die Führung eines Staates aber müsse über die „Wechselbeziehungen zwischen Ursache und Wirkung“⁹¹ Bescheid wissen und dürfe nicht nur kurzfristig handeln.

Nicht nur im *Inventarium* und im *Maschinenzeitalter*, auch in anderen Romanen betonen die Sympathieträger die Wichtigkeit der Soziologie, tragen zu ihrer Verbreitung bei beziehungsweise erforschen selbst gesellschaftliche Strukturen: So kritisiert Graf Ralph in *Eva Siebeck*, dass sich in den Parlamenten meistens Personen finden, „welche in der Soziologie nicht nur unbewandert sind, sondern gar nicht wissen, daß sie existirt“.⁹² Im Roman *Der Menschheit Hochgedanken* werden zu dem vom Millionär Toker organisierten internationalen Friedenskongress wissenschaftliche Größen – unter anderem aus „dem Gebiete der Philosophie, der Gesellschaftslehre, der Geschichtsschreibung und der Naturkunde“⁹³ – eingeladen. Im selben Roman organisiert die Figur Franka einen Lehrkurs für erwachsene Mädchen, in welchem auch Sozialwissenschaften gelehrt werden.⁹⁴ Und in *Marthas Kinder* ist Rudolf von der Wichtigkeit der Gesellschaftswissenschaften überzeugt, welche für ihn die Aufgabe haben, Gesetze zu finden und Gebote zu formulieren, um das Elend in seinen verschiedenen Facetten aus der Welt zu schaffen.⁹⁵

Rudolfs sozialreformistischer Ansatz steht im Gegensatz zum Soziologieverständnis des Amerikaners Malgrave im Gesellschaftsroman *High-life* von 1886. In die-

89 Ebenda, S. 193.

90 Vgl. Suttner, *Soziologie und Politik*, S. 45–47.

91 Ebenda, S. 45.

92 Bertha von Suttner: *Eva Siebeck*. Leipzig: Pierson 1892, Kap. 15: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/eva-siebeck-2596/15> [2017-07-24].

93 Suttner, *Der Menschheit Hochgedanken*, S. 3.

94 Vgl. ebenda.

95 Vgl. Bertha von Suttner: *Marthas Kinder*. Roman. Eine neue Folge von: *Die Waffen nieder!* Berlin: Verlag Berlin-Wien [um 1919], Kap. 17: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/marthas-kinder-2591/17> [2017-07-24].

ser Abrechnung Suttners mit dem Adelsmilieu betreibt der Protagonist „High-life-Forschungen“⁹⁶ mit einem werturteilsfreien Anspruch:

„So wie es Leute giebt, die Botanik studieren, andere, die sich mit Zoologie befassen, so ist es meine Liebhaberei, die Varietäten des geselligen Lebens zu beobachten. Aber die Botaniker versuchen es nicht, dem Giftbaum Vorwürfe zu machen; der Zoologe gibt sich weiter keine Mühe, einen Heuschreckenschwarm zu moralisieren und auch ich trachte, die sozialen Erscheinungen einfach zu erkennen, aber nicht sie wegzupredigen.“⁹⁷

Zudem weist Malgrave auf die Schwierigkeiten seiner Position als Teilnehmer des zu Erforschenden hin: Er bedauert, nicht immer „so ganz sachlich“⁹⁸ bleiben zu können, da er immer wieder vom Thema fortgerissen werde. Malgrave ist der Repräsentant einer fortschrittlich gezeichneten Welt: Amerika. Die dort verlegten Zeitschriften *The Boston Investigator* (Boston, 1831–1904), *The Open Court (A Monthly Magazine Devoted to the Science of Religion, the Religion of Science, and the Extension of the Religious Parliament Idea)*; Chicago, 1887–1936) und der auf Deutsch erscheinende *Pionier (Der Deutsche Pionier. Erinnerungen aus dem Pionier-Leben der Deutschen in Amerika)*; Cincinnati, 1869–1887) geben im Roman Zeugnis von der Wertschätzung des „auf naturwissenschaftliche[r] Grundlage stehende[n] Geist[es]“ und seiner VertreterInnen. Der Erzähler hebt hervor, dass Geistesgrößen, die in Europa noch zum Teil umstritten sind, in Amerika durch Feierlichkeiten und die Errichtung von Denkmälern geehrt werden:

„Es wird z. B. die Statue Harriet Martineaus – der Übersetzerin und Jüngerin von Auguste Comtes *Philosophie positive* – enthüllt; es werden Herbert-Spencer-Banketts abgehalten; dem Andenken Paines wird eine Art Tempel ‚Paine-Memorial-Building‘^c erbaut, wo regelmäßige Vorlesungen von Amerikas berühmtesten Kämpfern des Freigedankens: Felix Adler, Ingersoll, Salter, Carus, usw. statthaben.“⁹⁹

Malgrave macht ferner auf ein in Entstehung befindliches Schulprojekt aufmerksam, in welchem „keinerlei konfessioneller Geist herrschen soll“, sondern dessen „einziger Glaube die praktische Bethätigung des höchsten Wahrheitswertes sein soll“.¹⁰⁰ Das Programm einer solchen Schule stand in Gegensatz zu den damaligen Bildungsinstitutionen in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie und im Deutschen Kaiserreich, welche – wie Suttner kritisiert – an behördliche Programme gebunden waren und einen staatlichen und nationalen Bildungsauftrag zu erfüllen hatten.

96 Bertha von Suttner: *High-life*. 3. Aufl. Dresden [u. a.]: Pierson 1902, S. 312.

97 Ebenda, S. 184–185.

98 Ebenda, S. 185.

99 Beide ebenda, S. 310–311.

100 Beide ebenda.



„Bildung ist Macht, Bildung ist Freiheit, Bildung ist Veredelung“¹⁰¹

Besonders präzise kommt Suttners Standpunkt zur Bildung und ihre Kritik am Bildungssystem in der Vorlesung über den *Jugendunterricht* zum Ausdruck. Das vortragende Ich aus dem *Maschinenzeitalter* kritisiert die Kluft zwischen dem Stand der Wissenschaft und dem in der Schule vorgetragenen Wissen um 1885/86. Den Gegensatz erklärt es durch die Zweckgebundenheit des schulischen Wissens: „Was der Staat heranbilden wollte, waren Staatsdiener und nicht Weltweise“, weshalb der Lehrstoff nach vermeintlicher Gefahr und Nützlichkeit ausgewählt worden sei und der Wahrheitsanspruch eine untergeordnete Rolle gespielt habe. Vor allem der Geschichtsunterricht sei im 19. Jahrhundert dazu verwendet worden, den jungen Menschen „sogenannte Grundsätze beizubringen“, wie die Erweckung des patriotischen Stolzes und der Kriegslust, die Loyalität gegenüber dem Vaterland und das Schüren von Rassenhass. Als Beispiel werden Erzählungen von Herrscherbiographien herangezogen: Mit „kriechende[r] Bewunderung“ verfasst, verherrlichen sie Gräueltaten und schreiben Kultur nicht vielen Personen, sondern einer einzelnen zu. Suttner verwahrt sich gegen diese „Große-Männer-Theorie“, welche die Schicksale aller Reiche und Völker von dem Genius einzelner Helden und Führer ablenkt“. Ferner kritisiert sie den verherrlichenden Ton der fürchterlichen Szenen in diesen Biographien, welcher dem wichtigsten Attribut der Wissenschaftlichkeit – der „absolute[n] Gleichgiltigkeit“ – widerspreche. Die vortragende Person ist sich aber auch bewusst, dass es mit dem Weglassen eines Urteiles nicht getan sei, und formuliert einen geradezu diskursanalytischen Gedanken:

„Das bloße Erzählen gewisser Begebenheiten, auch ohne Kommentar, setzt stillschweigend die Wichtigkeit oder die Bewunderungswürdigkeit dieser Thatsachen voraus[,] denn warum würden sie sonst überhaupt erzählt werden? Gelernt werden müssen, noch dazu? Und dieses Lernen als nützlich und bildend gelten? Unwillkürlich, auch wenn er nicht dazu aufgefordert wird, zollt der Schüler eine gewisse Ehrerbietung denjenigen Thatsachen, die so bedeutend waren, daß sie aus entfernter Vergangenheit bis zu ihm gelangen konnten.“

Suttner stand den traditionellen staatlichen Bildungseinrichtungen sehr kritisch gegenüber. Gerade deshalb spielte für sie eine Bildung, deren Ziel die „Erkenntnis von der Wirklichkeit der Dinge, von deren ursächlichem und notwendigem Zusammenhang“¹⁰² ist, programmatisch eine große Rolle. So wie die Bildungseinrichtungen Buben „zum Kriegsgeist, zum Fremdenhaß, zur Eroberungssucht, zum Beförderungsehrgeiz“¹⁰³ und Mädchen zu „spartanischen Mütter[n]“¹⁰⁴ erziehen

101 Bertha von Suttner: *Aus der Werkstatt des Pazifismus*. Leipzig; Wien: Heller 1912, S. 49.

102 Alle Suttner, *Der Jugendunterricht*, S. 64, 79, 72, 81, 73, 74 und S. 82.

103 Bertha von Suttner: *Rüstung und Überrüstung*. Berlin: Hesperus 1909, S. 12.

104 Bertha von Suttner: *Die Waffen nieder!* Volksausgabe 211.–240. Tsd. Berlin: Verlag Berlin-Wien 1916:

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-waffen-nieder-2594/1> [2017-07-24], Kap. 1.

könnten, läge in einer ‚freien‘ Bildung der Schlüssel zu einem eigenverantwortlichen Menschen. Denn:

„Unfreiheit hängt überall mit Unbildung so eng zusammen, daß das beste Mittel zum Festhalten der Gefesselten stets darin bestand, sie so viel als möglich in Unwissenheit zu belassen. Daher der instinktive Widerwille gegen weibliches Wissen von seiten der Männer; gegen Bildung der niederen Klassen von seiten der hohen; gegen Aufklärung überhaupt von seiten der Priester.“¹⁰⁵

Suttners Romane vermitteln das humanistische Bildungsideal durch eine spezifische Gestaltung der ProtagonistInnen. Diese erwerben ihr Wissen vor allem außerhalb der Institutionen und gelangen durch das freie Studieren der neuesten wissenschaftlichen Werke zu neuen Erkenntnissen und erfahren eine Wandlung in ihrer Persönlichkeit.

Der Roman *Die Waffen nieder!* (1889) zeichnet den Weg von Martha nach, die sich von einer naiven Ehefrau zu einer überzeugten Antimilitaristin wandelt: Durch wissenschaftliche Studien, persönliche Erfahrungen und die kritische Reflexion ihrer Anschauung wird sie zur Kriegsgegnerin und zu einem für sich selbst verantwortlichen Menschen, der eigenständig denkt und das humanistische Bildungsideal verwirklicht hat.¹⁰⁶ Das Einverleiben von Büchern spielt in Marthas Entwicklung eine entscheidende Rolle: Nach dem Tod ihres ersten Mannes zieht sie sich zurück und widmet sich in der Schlossbibliothek geschichtlichen Werken.¹⁰⁷ Ihr Buchhändler schickt ihr Darwins *The Origin of Species* und Thomas Buckles *History of Civilisation*. Von Buckles Schrift begeistert, liest sie „noch viele andere, im gleichen Geist verfaßte“¹⁰⁸ Werke.

Auch dem Prinzen Roland in *Schach der Qual* erschließt sich durch das Lesen der von seinem Großvater geerbten Bücher „eine ganz neue Welt, von der die Schulweisheit seiner Gymnasiallehrer und die Weltweisheit seiner Stammesgenossen nichts wußte [...]: die Welt der letzten Forschungsergebnisse auf naturwissenschaftlichem, sozialem und ethischem Gebiete.“¹⁰⁹ Diese Bibliothek wird mit „alle[n] neu erscheinenden Werke[n] der lebenden Autoren“¹¹⁰ ergänzt, darunter Bruno Willes

105 Suttner, *Die Frauen*, im vorliegenden Band S. 113.

106 Vgl. Werner Wintersteiner: *Die Waffen nieder!* – Ein friedenspädagogisches Programm? Friedenserziehung in Österreich-Ungarn und im Deutschen Reich am Vorabend des Ersten Weltkriegs. Vortrag beim Bertha von Suttner-Symposium 2005 (Eggenburg, Österreich, Mai 2005). Auf: Lebenshaus Schwäbische Alb. Gemeinschaft für soziale Gerechtigkeit, Frieden & Ökologie: <http://www.lebenshaus-alb.de/magazin/003416.html> [2017-07-24].

107 Vgl. Suttner, *Die Waffen nieder!*, Kap. 2.

108 Ebenda.

109 Bertha von Suttner: *Schach der Qual*. Ein Phantasiestück. Dresden: Pierson 1907. (= Bertha von Suttners gesammelte Schriften. 10.) S. 6.

110 Ebenda.



*Philosophie des reinen Mittels*¹¹¹ und Jakov Novikovs *Die Kämpfe der menschlichen Gesellschaften und Vergeudungen*.¹¹² In Eva Siebeck liest Graf Ralph „*Urania – astronomische Rundschau*¹¹³ – *La revue philosophique*¹¹⁴ – *Die Boden-Reformfrage und Henry George*¹¹⁵ – *Athenäum*“.¹¹⁶ Und Franka (aus *Der Menschheit Hochgedanken*) kennt neben französischer Poesie wie Hugos *L'Art d'être grand-père*¹¹⁷ auch „sozial-ökonomische[] Literatur“.¹¹⁸

Marthas Sohn Rudolf ist umgeben von Schriften: In einem Regal finden sich neben Nachschlagewerken, Wörterbüchern und Lexika auch seine Lieblingsdichter; im Bücherschrank stehen „die Werke von Marx, Lassalle, Engel[s], Henry George, Auguste Comte, Littré [Littré], Ernst Haeckel, Stuart Mill, Huxley, Buckle, Strauß, Virchow, Berthelot, Alfred Fouillée, Guyeau [Guyau]“.¹¹⁹ Sein Tisch ist „bedeckt mit Monats- und Wochenschriften sozialpolitischen Inhalts“ und einem „zur Ansicht“ übersandten Bücherpaket von seinem Buchhändler mit den „hervorragendsten Neuerscheinungen der wissenschaftlichen Literatur. Diesmal: der letzte Nietzsche, *Götterdämmerung*,¹²⁰ *Looking backward* von Bellamy;¹²¹ Herbert Spencer:

- 111 Bruno Wille: *Philosophie der Befreiung durch das reine Mittel*. Beiträge zur Pädagogik des Menschengeschlechts. Berlin: Fischer 1894.
- 112 Vgl. Suttner, *Schach der Qual*, S. 15. – Gemeint sind: Jakov A. Novikov: *Les luttes entre sociétés humaines et leurs phases successives*. Paris: Alcan 1893. (= Bibliothèque de philosophie contemporaine.) – Jakov A. Novikov: *Les Gaspillages des sociétés modernes*. Contribution à l'étude de la question sociale. Paris: Alcan 1894. 2. Aufl. 1899.
- 113 Gemeint sein dürfte: *Astronomische Rundschau* (Lussinpiccolo [Mali Lošinj]) (1899–1908).
- 114 Die *Revue philosophique de la France et de l'étranger* war eine 1876 von Théodule Ribot gegründete Zeitschrift, welche „eine wichtige Etappe auf dem Weg der Institutionalisierung der neuen Psychologie“ darstellt. Olav Krämer: *Denken erzählen*. Repräsentationen des Intellekts bei Robert Musil und Paul Valéry. Berlin; New York: De Gruyter 2009, S. 40.
- 115 Gemeint sein dürfte: Bernhard Eulenstein: *Henry George und die Bodenbesitzreform deutscher Richtung*. Eine Abhandlung in zwei Repliken. Leipzig: Friedrich 1894.
- 116 Das von Tomáš Garrigue Masaryk gegründete Monatsmagazin *Athenaeum*. *Listy pro literaturu a kritiku vedeckou* (Blätter für Literatur und wissenschaftliche Kritik; Prag, 1883–1893) enthielt Beiträge zur tschechischen Kultur und Wissenschaft. – Alle Suttner, Eva Siebeck, Kap. 11.
- 117 Victor Hugo: *L'Art d'être grand-père*. Paris: Lévy 1877 (Gedichte). – Suttner, *Der Menschheit Hochgedanken*, S. 43.
- 118 Ebenda, S. 105.
- 119 Suttner, *Marthas Kinder*, Kap. 6.
- 120 Gemeint ist vermutlich das Libretto der *Götterdämmerung* (WWV: 86D), des vierten Teils von Richard Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* (UA Bayreuth 1876).
- 121 Edward Bellamy: *Backward: 2000–1887*. Boston: Ticknor 1888; 2. Aufl. Boston: Houghton Mifflin 1889.

Grundlage der Ethik,^[122] Carus *Sterne: Alte und neue Weltanschauung*,^[123] Carneri: *Entwicklung zur Glückseligkeit*.^[124]

Die ProtagonistInnen, die diese Form der Bildung genossen haben, geben ihr Wissen an andere weiter und erziehen ihre Kinder nach diesem Ideal. Unterschiede in Bezug auf das Geschlecht werden nicht gemacht; auch Frauen sollen eine angemessene Bildung erhalten, wie die folgende Passage aus dem Roman *Die Tiefinnersten* bezeugt:

„Im Erziehungssystem Siegbert von Grehlens hat es nicht gelegen, seine Tochter in Unkenntnis der Natur- und Lebensgesetze zu lassen und jede aufklärende Lektüre von ihr fern zu halten. Sie hatte so ziemlich dieselben Dinge gelernt, wie ihr Bruder und keines Dichters oder Denkers Werk der Weltliteratur war ihr verboten worden. Wer Goethe und Shakespeare, Viktor [!] Hugo und Byron, Dante und Heine gelesen und verstanden hat; wer dabei in Biologie und Physiologie, Anthropologie und Ethnographie unterrichtet worden, der kann unmöglich dem Mädchenideale entsprechen, das der Kloster- und auch größtenteils der Familienerziehung vorschwebt und welches seine Hauptvorzüge, nicht in den gewußten – denn die sind wahrlich gering genug – sondern in den ignorierten Dingen sucht.“¹²⁵

Die Passage gibt darüber hinaus Aufschluss über die vielfach übliche Mädchenerziehung im Deutschen Kaiserreich und in der Habsburger Monarchie, welche in erster Linie darauf abzielte, aus den Mädchen gute Ehefrauen zu machen. Klassiker wurden hierfür gekürzt und ‚sittlich gesäubert‘. Mit einer solchen Erziehung sei es für Frauen nicht möglich, überhaupt Berufe auszuüben, meint Franka. Die jungen Frauen „müssen dazu [zu Berufen und Rechten] erzogen sein; ihr Geist muß offen und ihr Interesse muß geweckt sein für die Gesamtheit der Kulturprobleme, die ja alle zusammenhängen“, äußert Franka in ihrem Vortrag an die jungen Frauen. Mit ihrer Rede wolle sie vor allem den Mädchen ihre Aufgabe aufzeigen: „d e n z u l e r n e n.“¹²⁶

Suttners Überlegungen zur Bildung blieben nicht nur Theorie im Roman. Die Schriftstellerin gab die *Frühlingszeit*, eine Anthologie mit Texten von deutschsprachigen Autorinnen wie Marie von Ebner-Eschenbach und Ricarda Huch für

122 Womöglich Jon Ricard Torceanu: *Die Grundlage der Spencer'schen Ethik*. Erlangen: Jacob 1900. Zugl. Erlangen, Univ., Diss. 1900.

123 Der populärwissenschaftliche Schriftsteller Ernst Krause (Pseud. Carus Sterne) legte 1889 den ersten Band einer auf drei Bände geplanten Reihe von Studien vor: *Die alte und die neue Weltanschauung*. Bd. 1: *Die Allgemeine Weltanschauung in ihrer historischen Entwicklung. Charakterbilder aus der Geschichte der Naturwissenschaften*. Stuttgart: Weisert 1889. (Mehr nicht erschienen.)

124 Bartholomäus von Carneri: *Entwicklung und Glückseligkeit. Ethische Essays*. Stuttgart: Schweizerbart 1886. – Suttner, Marthas Kinder, Kap. 6.

125 Suttner, *Die Tiefinnersten*, S. 99–100.

126 Suttner, *Der Menschheit Hochgedanken*, S. 240.



„heranwachsende[] Töchter“, heraus. Diese Textsammlung sollte „anders werden [...] als die gewohnten, auf kindischen Ton herabgedrückten ‚Seid-hübsch-brav‘ predigenden Anthologien“.¹²⁷ Ferner ließ sie ihren Erfolgsroman *Die Waffen nieder!* von ihrer engen Freundin Hedwig Gräfin Pötting „für die reifere Jugend“ bearbeiten.¹²⁸ Diese Didaktisierung stellt den wahrscheinlich „erstmaligen Ansatz pazifistischer Jugendschriften“ dar und kann „als erster pazifistischer Jugendroman im deutschen Sprachraum“¹²⁹ gelten.

„Gegenartikel finden keine Aufnahme“¹³⁰

Nicht nur im Schulsystem, auch in der Presse sah Suttner einen mächtigen Einflussfaktor, um den Menschen zu lenken. Um eine allgemeine Überzeugung hervorzurufen, bedürfe es nur ein paar Zeitungen, welche eine Behauptung über einen längeren Zeitraum täglich wiederholen, ohne Gründe oder Fakten anzugeben. Als Beispiel für die Macht der Zeitungen führt Suttner 1913 die Stimmung in Wien in Bezug auf die Balkankriege an: Nachdem die Medien einige Wochen lang England beschuldigt hätten, höre man das Echo in allen Kreisen. Die meisten Menschen seien aber nicht – auch wenn es ihnen so vorkäme – aus eigener Erfahrung zu diesem Schluss gekommen, sondern gelenkt worden, resümiert Suttner.¹³¹

Suttner sah die Presse neben der Kriegsmetallurgie als „Hilfskolonne[]“ des Militärs und des Militarismus. Sie kritisiert aber nicht nur die offensichtliche Verhetzung durch einige Blätter, sondern sieht auch in der liberalen Presse eine Unterstützung des „militaristische[n] System[s] auf eine mehr passive, aber darum nicht unwirksame Weise“, da sie die gegebenen Zustände reproduziere:

„Sie [die liberale Presse] ist es, die jene politischen Generals-Artikel veröffentlicht, sie berichtet von allen Mehrforderungen ohne ein Wort der Einwendung, sie hält das Publikum über die Einführung neuer Geschütze auf dem laufenden, über die ‚günstigen‘ Ergebnisse der Schießproben [...]. Gegenartikel finden keine Aufnahme. [...] diese Gattung Presse vermeidet es zwar, direkt zum Kriege zu hetzen und direkt für Rüstungsvermehrung einzutreten, sie behandelt aber

127 Bertha von Suttner: Vorwort zu: *Frühlingszeit. Eine Lenzens- und Lebensgabe, unsern erwachsenen Töchtern zur Unterhaltung und Erhebung gewidmet von deutschen Dichterinnen der Gegenwart.* Herausgegeben von Bertha von Suttner. Stuttgart: Süddeutsches Verlags-Institut 1896, S. I–III.

128 Martha's Tagebuch. Nach dem Roman *Die Waffen nieder!* von Bertha v[on] Suttner. Für die reifere Jugend bearb[eitet] von Hedwig Gräfin Pötting. Dresden [u. a.]: Pierson 1897.

129 Wintersteiner, *Die Waffen nieder.*

130 Suttner, *Rüstung und Überrüstung*, S. 25.

131 Zitiert nach: *Vermächtnis und Mahnung. Zum 50. Todestag von Bertha von Suttner.* Herausgegeben vom Internationalen Institut für den Frieden. Für den Inhalt verantwortlich: Leopold Schaffer. Wien: Internationales Institut für den Frieden 1964, S. 62.

das ganze herrschende System des bewaffneten Friedens als etwas Unverrückbares, Selbstverständliches.¹³²

Auch in Bezug auf die Verbreitung des seinerzeit herrschenden Antisemitismus problematisiert sie die Rolle der Presse. Der Antisemitismus

„operirt [...] wissentlich mit Trug. Wenn z. B. – und da nenne ich nur eines der üblichen Kampfmittel – die Blätter seiner Partei alle von Juden begangenen Verbrechen und Vergehen her erzählen und die gleichzeitig von arischer Seite begangenen verschweigen, so ist das geflissentliche Falschheit.“¹³³

Den stark um sich greifenden Antisemitismus erklärt Suttner in ihrem *Wort an die antisemitischen Frauen* auch sozialpsychologisch. Ein Kernaspekt dabei sei die Feindseligkeit, die Hassfähigkeit, die der Mensch „gegen die Dinge wendet, die ihm störend, schädlich oder auch nur – unangenehm erscheinen“. Diese Fähigkeit zu hassen werde „sehr leicht angefacht, denn er [der Mensch] ist froh, einen Gegenstand zu finden, auf welchen er die verschiedenen Richtungen seines Grolles concentriren kann.“ Hinzu komme, dass viele Menschen – vor allem jene mit niedrigem Sozialstatus – aus der Degradierung von Anderen an Selbstwert gewinnen würden. Sie

„sind gar so froh, wenn sie irgend eine Classe als minderwerthig, als Geschöpfe zweiter Kategorie betrachten können [...]. Allen Jenen ferner, die unter dem Druck wirtschaftlicher Verhältnisse leiden, ist es eine Wohlthat, sich eine Classe von Leuten vorzustellen, auf die sie ihren Groll abladen und von deren Zurückdrängung sie sich Abhilfe erhoffen können.“

Suttner bezeichnet den Antisemitismus in dem Artikel von 1893 als „Gefahr für die Gesellschaft“ und warnt auch eindringlich vor seinen noch latenten, aber nicht weniger gefährlichen Ausprägungen. Zwar werde (noch) kein Kampfruf wie ‚Schlagt sie nieder!‘ ausgestoßen, doch „die Häufung der einzelnen Beschuldigungen, Verdächtigungen, Geringschätzungen“ müsse früher oder später zu jenem Ruf führen. Die AntisemitInnen strebten an, die „Verfolgung“ der Juden, „die jetzt noch außergesetzlich ist, zum Gesetz zu erheben“. Der Antisemitismus an sich widerstrebe aber dem Prinzip der Gerechtigkeit und basiere auf fehlerhaften Argumentationen, sei also ein Vorurteil: Denn „[a]lle Schlechtigkeiten, Verbrechen und Vergehen, welche innerhalb der Gesellschaft begangen werden, sind individuelle Thaten und dürfen daher nur an den Einzelnen verpönt und bestraft werden.“ Indem man eine Gruppe ihrer „Glaubens- oder Raceangehörigkeit wegen“ zurücksetze, tue man vielen Einzelnen unrecht.

Suttner beschreibt das Phänomen, dass AntisemitInnen sich von ihren GegnerInnen permanent persönlich beleidigt und angegriffen und sich als Gruppe diskriminiert fühlten. Sie verwahrt sich gegen die Behauptung eines solchen Angriffs:

132 Alle Suttner, Rüstung und Überrüstung, S. 25.

133 Suttner, Der Antisemitismus, S. 73. In der Folge alle ebenda, S. 71, 73, 72, 69 und S. 74.



„Wir, die Abwehrenden, wenden uns nicht gegen eine ganze, durch ein generelles und zufälliges Merkmal gebildete Classe, deren einzelne Individuen die verschiedenartigsten guten oder bösen Eigenschaften haben können; wir bekämpfen eine bestimmte G e s i n n u n g, die jedes einzelne Individuum der von uns Bekämpften auch wirklich hegt und zu hegen sich rühmt.“

Suttner sah das antisemitische Denken als ein gegen jede Vernunft gerichtetes Denken. Dass viele gegen „das schreiende Unrecht“ der Benachteiligung durch Antisemitismus nichts getan hätten, sei auf der falschen Annahme begründet gewesen, dass ein solch unsinniges Denken „sich bei vernünftigen Leuten“¹³⁴ von selbst erledigen werde – dass also „das sowohl gegen die Staatsgrund- als gegen die Vernunftgesetze verstoßende Treiben von selber sich verlieren müsse“.¹³⁵ Dies sah Suttner aber als Irrglaube an, auch deshalb, weil sie die Vernunft in der Gesamtgesellschaft noch nicht weit verbreitet sah, wie sie in ihrem Text *Die Dummheit* darlegt.

Suttner meint in ihrer Betrachtung von 1890, dass man in der Dummheit deshalb „nichts ‚Unmoralisches‘ sieht“, da sie „noch zu allgemein verbreitet [ist], um das öffentliche Gewissen zu beunruhigen. Es gibt noch keine ‚öffentliche Vernunft‘, gegen die man verstoßen könnte, wie etwa gegen die ‚öffentliche Sittlichkeit“.¹³⁶ Während die Dummheit von ihren Zeitgenossen oft als harmlos bewertet wurde, sieht Suttner in ihr das „allerverbreitetste Uebel“, dessen „Bethätigungen“ mitunter „gemeingefährlich“ seien. Als Beispiel hierfür führt sie die Folter an: Die „Torturjustiz“ beruhe auf unzulänglicher Denkkraft, zumal es einleuchtend sei, dass man unter den Qualen jegliches Geständnis erzwingen könne, dieses also nichts beweise. Suttner erklärt deshalb die Dummheit zu einem mit Bosheit und Habgier vergleichbaren Übel. Die Folgen einer dummen Tat seien nicht weniger verderblich als jene der angewandten Bosheit. Diese lägen nur

„von ihrer Ursache gewöhnlich etwas weiter entfernt und um sie in ihrem Zusammenhang wahrzunehmen, muß schon ein höherer Grad von Vernunft vorhanden sein, als dem öffentlichen Geiste – aus dessen Gehalt die jeweilige Gesetzgebung entspringt – zu Gebote steht.“

Eindrucksvoll führt Suttner auch den gesellschaftlichen Umgang mit der Dummheit vor Augen. Ihren Text leitet sie insofern humoristisch ein, als sie indirekt jene anspricht, die sich niemals davon angesprochen fühlen dürften: die Dummen.

„Wenn ich gleich mit der Behauptung anfangen, daß die Mehrzahl meiner Leser mit der in der Ueberschrift genannten Eigenschaft behaftet ist, so wird dem Niemand widersprechen und doch auch Niemand sich beleidigt fühlen, da jeder überzeugt ist, der dummeitsfreien Minderzahl anzugehören.“

134 Bertha von Suttner: Offener Brief an F. Simon. In: F. Simon: Wehrt Euch!! Ein Mahnwort an die Juden. Berlin: Commissions-Verlag der Central-Buchhandlung 1893, S. III–VII.

135 Suttner, *Der Antisemitismus*, S. 74.

136 In der Folge alle Suttner, *Die Dummheit*, im vorliegenden Band S. 85, 84, 85 und S. 83.

Frauen, Liebe und Geschlechterverhältnisse

Die Ungleichbehandlung von Männern und Frauen betrachtete Bertha von Suttner auf Basis einer Theorie der Sozialisation. Für sie gab es keine spezifisch männlichen oder weiblichen Wesenszüge. Bei Frauen oder Männern vermehrt wahrgenommene Charaktermerkmale entstünden entweder durch Zuschreibung, oder sie seien „keine wesentlichen, im Organismus wurzelnden“ Eigenschaften, sondern könnten „auf äußere Umstände und Einflüsse“ wie „Erziehung und Lebensstellung“ zurückgeführt werden: „Individuen und Klassen [zeigen] diejenigen Merkmale [...], die durch die stattgehabten Einflüsse so und nicht anders sich entwickeln m u ß t e n.“¹³⁷

Diese soziologisch gefärbte Auffassung von Geschlecht ist detailliert in der fiktiven Vorlesung mit dem Titel *Die Frauen* ausgeführt. Im Text zeichnet Suttner das Bild einer zukünftigen Gesellschaft, in der Geschlecht nicht mehr als hierarchisierendes Ordnungsprinzip fungiert. Nicht einmal die Anrede ‚Sehr geehrte Zuhörer und Zuhörerinnen‘ ist mehr erforderlich, da der geschlechtliche Unterschied irrelevant ist – so irrelevant wie im Maschinenzeitalter die Haarfarbe. Überhaupt billigte Suttner den Geschlechtern bis auf wenige physiologische Merkmale keine natürlichen Unterschiede zu. Eigenschaften wie körperliche Stärke, Mitgefühl und Mut sah sie bei beiden Geschlechtern gleichermaßen vorhanden. Aus dieser Ansicht heraus verwahrte Suttner sich auch immer dagegen, die Friedensbewegung mit der Frauenbewegung in Verbindung zu bringen. Für sie bestand

„mit Bezug auf ihre Stellung zur Friedensfrage kein Unterschied zwischen den Menschen männlichen und weiblichen Geschlechts. Begeisterung für Kriegsthaten und Kriegshelden findet man bei Frauen so gut wie bei Männern, Begeisterung und Energie für die Friedensbewegung wird von Frauen ebenso intensiv an den Tag gelegt wie von Männern und schliesslich die grosse Gleichgiltigkeit, das Haften an der Routine, die Verständnislosigkeit einem neuen Zeitgedanken gegenüber gehört gleichfalls unterschiedslos allen Massen an.

Vergeblich ist es, von den Frauen als solchen zu erwarten, dass sie die Friedensbewegung zu ihrer Sache machen; sie würden auch, wenn sie sich darin in einen Gegensatz zu den Männern stellten, nichts erreichen: die Aufgaben der fortschreitenden Menschheitsveredelung sind solche, dass sie nur von der gleichfühlenden und gleichberechtigten Zusammenarbeit beider Geschlechter erfüllt werden können.“¹³⁸

Die oft angenommene oder behauptete Zusammengehörigkeit von Frau und Friede beruhe auf den falschen Voraussetzungen, dass „alle Frauen ganz von Milde, Sanft-

137 Alle Suttner, *Die Frauen*, S. 103, 110 und S. 109.

138 Bertha von Suttner: *Die Friedensbewegung und die Frauen*. In: *Die Waffen nieder! Monatschrift zur Förderung der Friedensbewegung* 4 (1895), Nr. 7 (Juli), S. 254–257, hier S. 254.



mut und Friedfertigkeit und nebstbei von Angst vor dem Kriege erfüllt seien¹³⁹ und die Friedensbewegung von diesen Gesinnungen getragen werde.¹⁴⁰

Suttners Auffassung stand im Gegensatz zu der allgemein vorherrschenden, welche auf Hierarchisierungen von Unterschieden beruhte. Suttner kritisiert die Zuordnung von geistigen und charakterlichen Eigenschaften zu physiologischen Eigenschaften, wie sie auch noch heute getroffen wird. Dabei geht sie wissenschaftlich-analytisch vor, indem sie Textstellen aus markanten Büchern, die ‚Frauen‘ zum Thema haben, genau unter die Lupe nimmt und deren fehlende Objektivität und mangelhafte Argumentation darlegt. So führt sie etwa das Fehlen berühmter Philosophinnen auf das Fehlen einer weiblichen Philosophietradition aufgrund ungleicher sozialer Bedingungen für Mann und Frau zurück. Da auf Millionen Männer, die sich mit Philosophie beschäftigen, nur wenige hundert Frauen kämen, sei es aufgrund der mathematischen Wahrscheinlichkeit nahezu unmöglich, dass sich Frauen unter den 20 ‚Großen‘ befänden. Erst wenn es Chancengleichheit gäbe, könne beurteilt werden, ob ein Teil einer Bevölkerung einem anderen unterlegen ist. Weiters zeigt Suttner an historischen Beispielen auf, dass die vorgenommenen Zuschreibungen – ein von ihr zitierter Autor spricht z. B. Frauen die Fähigkeit zu intensivem Nachdenken ab – unzutreffend seien.

Dass bestimmte Eigenschaften bei den Frauen ihrer Zeit häufiger zu beobachten sind als bei Männern, verneint die Autorin nicht, doch erklärt sie diese Prägung mit der Sozialisation. Als ein Beispiel führt sie in der Vorlesung den festeren Dogmenglauben von Frauen an, der zu Ende des 19. Jahrhunderts meist auf das „lebhaftere[] und tiefere[] Gefühlsleben des Weibes“ und „dessen geringere[] Verstandeskraft“¹⁴¹ zurückgeführt wurde. Suttner erkennt zwar die Tatsache an, dass Frauen gläubiger und abergläubischer sind als Männer, relativiert aber das Bild vermittels geschichtlicher Exempel und sieht als Ursache u. a. die mangelnde Bildung von Frauen an. Zudem macht sie auf das Paradox aufmerksam, dass Männer zwar die Religion lehren, religiöse Frauen ob ihrer Gläubigkeit jedoch belächeln. Das werte aber nicht nur die Frauen, sondern auch die Vertreter des Christentums und die Religion selbst ab.

Suttner macht aber nicht nur auf Paradoxe in der Argumentation aufmerksam, sondern zeigt die verschiedenen Formen auf, in welchen die Unterdrückung der Frau in verschiedenen Epochen zum Vorschein kommt: So argumentierten die VertreterInnen der Lehre von der Minderwertigkeit der Frau im 19. Jahrhundert nicht mehr theologisch, sondern philosophisch und ‚wissenschaftlich‘. Der Rang der Frau sei

139 Bertha von Suttner: Die Mütter und der Weltfrieden. In: Mutterschaft. Ein Sammelwerk für die Probleme des Weibes als Mutter. Herausgegeben in Verbindung mit zweiundfünfzig Mitarbeitern von Adele Schreiber. München: Langen 1912, S. 704–708, hier S. 704.

140 Einen Zusammenhang zwischen der Friedens- und der Frauenbewegung sieht Suttner insofern, als sowohl der Zustand des Friedens als auch der der Gleichberechtigung eine höhere moralische Stufe erfordere. Vgl. Bertha von Suttner: Die Haager Friedenskonferenz. Tagebuchblätter. Düsseldorf: Zwiebelzwerg 1982, S. 105–110. ED Dresden: Pierson 1900.

141 In der Folge alle Suttner, Die Frauen, S. 110, 96 und S. 93.

zwar nicht mehr der einer Sklavin, aber immer noch der einer dem Mann Untergebenen. Somit sei bloß die Form subtiler geworden, denn „die Unterordnung, die Abhängigkeit – die war geblieben.“ Diese Unterordnung der Frau unter den Mann als eine „Art Neben- oder vielmehr Unterabteilung des Menschentums“ sieht Suttner auch in der Sprache gespiegelt: Der Begriff ‚Mensch‘ umfasst im Maschinenzeitalter nur den Mann. Diese Reflexionen Suttners zur Sprache können als „Ansätze zu einer feministischen Sprachkritik“¹⁴² betrachtet werden.

„Jede Zeit, wie jeder Mensch hat sein gewisses Gedankenfeld, über das hinaus nichts wahrgenommen wird.“¹⁴³

Suttner gibt in ihren Romanen einen mitunter naturalistisch anmutenden¹⁴⁴ Einblick in die Welt der Aristokratie und beschreibt detailliert deren VertreterInnen. In *High-life* schildert sie ironisch die „Gruppe des internationalen High-life“ als „ganz eigene nomadisierende Völkerschaft, die ihre Zelte an alle Vergnügungsorte schleppt und sich überall da zu Hause fühlt, wo sie ihresgleichen begegnet und wo das Leben ‚à grandes guides‘ geführt wird.“ Unter den „Zigeuner[n] des Luxus“ hebt sie besonders die österreichische Aristokratie hervor, deren extremen Hochmut Suttner durch den gehobenen Status im eigenen Land bedingt sieht.

Suttner zeichnet in ihren Romanen Typen, deren Eigenschaften beziehungsweise Charakterzüge auf die gesellschaftliche Position und bestimmte damit zusammenhängende Erfahrungen zurückgeführt werden. So weisen in *High-life* die Komtessen „in Sprache, in Gesichtsausdruck eine gewisse Familienähnlichkeit“ auf und besitzen alle „das gemischte Gepräge von Hochmut, Koketterie und Selbstbewußtsein“.¹⁴⁵ Bei gesellschaftlichen Anlässen fallen Außenseiterinnen aufgrund ihrer Herkunft und ihrer mangelnden Erfahrung sofort auf und fühlen sich nicht zugehörig. Eva Siebeck etwa

„war in diesen Kreisen nicht aufgewachsen, hatte eine andere Erziehung erhalten, sprach nicht denselben ‚Jargon‘, kannte nicht alle dieselben Leute und Dinge, um welche sich die Interessen der hier Anwesenden drehten, kurz sie fühlte sich einigermaßen als Eindringling.“¹⁴⁶

142 Brigitte Spreitzer: *Texturen. Die österreichische Moderne der Frauen*. Graz, Univ., Habilschr. 1998, S. 118. Dann Wien: Passagen-Verlag 1999. (= Studien zur Moderne. 8.) S. 109.

143 Suttner, *Memoiren*, S. 37.

144 Zur Frage der literaturgeschichtlichen Zuordnung Suttners zum Naturalismus vgl. Beatrix Müller-Kampel: *Naturalistischer Pazifismus oder pazifistischer Kitsch? Zu Bertha von Suttner's Erzählprosa*. In: *Sonderweg in Schwarzgelb? Auf der Suche nach einem österreichischen Naturalismus in der Literatur*. Herausgegeben von Roland Innerhofer und Daniela Strigl. Innsbruck: Studienverlag 2016, S. 139–150.

145 Alle Suttner, *High-life*, S. 148, 184 und S. 329.

146 Suttner, *Eva Siebeck*, Kap. 11.



Statusbedingt sind dieser Protagonistin auch sexuelle Freiheiten verwehrt, die sich Männer und Frauen der ‚oberen Zehntausend‘ herausnehmen können. Während die Affäre einer „unauffallenden, in bescheidenen Verhältnissen lebenden Frau“¹⁴⁷ die Gesellschaft dazu veranlasst, die Frau auszustoßen, wagt sich

„[d]ie üble Nachrede [...] nicht laut und keifend an Solche heran, die da sieben Millionen besitzen und ein glänzendes, gastfreies Haus führen: höchstens, daß sich ein leises, mit Fragezeichen, Lächeln und Achselzucken vermischtes Flüstern erhebt, welches eher schalkhaften Beifall als moralische Entrüstung auszudrücken scheint.“¹⁴⁸

Der Status prägt in Suttners Roman aber nicht nur das Verhalten von Personen, sondern auch deren Vorlieben und Anschauungen. Der im *Inventarium* als Prototyp eines Konservativen beschriebene Graf R. ist so, wie er „auch notwendig sein muß“. Der Besitzer von großen Liegenschaften und Träger zahlreicher Ordentitel füllt „den Platz, auf welchem seine Ideen wurzeln, würdig“ aus. In seiner Position kann er keinen „Ideen huldigen, die das Prestige all’ dieser Herrlichkeiten zu bannen drohen“.¹⁴⁹ Karl, welcher den Grafen beschreibt, erkennt, „daß die Bedingungen seiner Verhältnisse, die Grundlage seiner Erziehung, die Tendenzen seines Standes, die Gesinnungen seiner Genossen, kurz alles, was ihn umgiebt, ihn zwingend zu dem stempelt, was er ist.“ In den Worten der *Memoiren*: Ermessen ließe sich „der Typus eines oder einer Klasse [...] daran, was [ihm] als wichtig erscheint.“¹⁵⁰

Suttner legt diese Überzeugung vom Einfluss des sozialen Status auf die Weltsicht auch anderen Protagonisten in den Mund. Der Amerikaner Malgrave findet die österreichische Aristokratie zwar überaus hochmütig, macht ihr aber keinen Vorwurf daraus, sondern sieht auch sich in seiner Vorstellung nicht gefeit vor dieser Eigenschaft: „Wäre ich als [adeliger] Österreicher zur Welt gekommen, ich wäre sicher auch hochmütig.“¹⁵¹ Chlodwig tut sich schwer, eine Auskunft darüber zu geben, wie er als König handeln würde, da er die Abneigung oder Vorliebe für bestimmte Weltanschauungen und die mit ihnen verbundenen Handlungen als nicht bewusst betrachtet. Vielmehr sieht er auch die Instinkte durch die soziale Position beeinflusst:

„Daß meine Macht in den modernen, konstitutionellen und aufgeklärten Zeiten einigermaßen beschränkt ist, wüßte ich wohl, und würde darum *instinktiv* fürchten, was sie noch mehr bedroht – die revolutionären Ideen und Umtriebe – und ebenso *instinktiv* schätzen, was sie schützt: meinen treuen Adel, meine brave, eidpflichtige Armee – den konservativen Geist überhaupt.“¹⁵²

147 Ebenda, Kap. 6.

148 Suttner, *High-life*, S. 92.

149 In der Folge alle Suttner, *Das Ideal eines Konservativen*, im vorliegenden Band S. 124.

150 Suttner, *Memoiren*, S. 16.

151 Suttner, *High-life*, S. 261.

152 Suttner, *Der Menschheit Hochgedanken*, S. 324. (Kursivierung E. Th.)

Hier finden sich Ansätze einer Inkorporationstheorie formuliert: Die Abneigung beziehungsweise Vorliebe für bestimmte Ideale und Institutionen entsteht nicht durch eine bewusste Auseinandersetzung, sondern ist in die Position eingelassen. Der Akteur will diese *instinktiv* beibehalten und agiert – nicht unbedingt bewusst – in diesem Sinne.

Im Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Stellung spricht Suttner von einer mit der dem Boden vergleichbaren Heimat, zumal sich

„[e]in Gelehrter, welchen Landes er immer sei, [...] in einem aus allen Weltgehenden zusammengerufenen Gelehrtenkongreß mehr zu Hause fühlen [wird], als in der Wirtsstube seines eigenen Geburtsdorfes, in welcher die Viehhändler der Umgebung versammelt sind.“¹⁵³

Die entscheidende Rolle in Bezug auf die Zugehörigkeit zu einer Gruppe spielt in Suttners Schriften aber die Weltanschauung. Ausgehend von der Überzeugung, dass alles miteinander verbunden ist, sieht der Erzähler in *High-life* auch den Geist als ein verbundenes Ganzes. Deshalb fänden sich, habe man „nur in ein oder zwei Fragen volle Übereinstimmung entdeckt“, auch in anderen Fragen ähnliche Auffassungen: „Urteile oder Vorurteile sind ineinander unzerreißbar verschlungen; Ansichten und Anschauungen leben gruppenweise.“ Eine Meinung sei „die Frucht [der] ganzen zurückgelegten Lebens- und Denkgeschichte“ und könne deshalb nicht aufgrund einer kurzen Rede umschlagen, schreibt Karl im *Inventarium* nieder. Nur ein Gedanke, dessen Keim „in dem eigenen Erkenntnisfelde schon verborgen“¹⁵⁴ liege, könne in den Geist Eingang finden. Erkenntnisvermögen ist für Suttner folglich eine Sache des Horizontes: Nur wer bestimmte Erkenntnisse schon gewonnen habe, sei fähig, bestimmte Erkenntnisse in sich aufzunehmen.¹⁵⁵ Darum sei es vernunftwidrig, eine bestimmte Person von einer Meinung überzeugen zu wollen. Ihr fehlten dafür einfach die nötigen Voraussetzungen:

„Wer hätte es je erlebt, daß von zwei Streitenden einer den anderen zu seiner Meinung überführt hätte? Überzeugung ist ein gar fest und gar langsam Wurzel fassendes Gewächs. Viertelstündige Wortfolgen vermögen weder es einzusetzen, noch es auszureißen. [...] Es kann kein einziger Gedanke darin [in den Geist] Eingang finden, der sich nicht in einer natürlichen Filiation an die bereits vorhandenen anschließen ließe. [...] Jede Überzeugung muß sich auf eine vorhergegangene Überzeugung stützen.“¹⁵⁶

Die Überzeugung, dass InhaberInnen einer bestimmten sozialen Position aufgrund eben dieser Position bestimmte Anschauungen verteidigen, grundiert Suttners gesamtes Werk. Als gänzlich deterministisch ist dieser Ansatz aber nicht zu verste-

153 In der Folge alle Suttner, *High-life*, S. 166–167 und S. 173.

154 Beide Suttner, *Inventarium einer Seele*, S. 298 und S. 163.

155 Vgl. Suttner, *Rüstung und Überrüstung*, S. 5.

156 Suttner, *Inventarium einer Seele*, S. 62–63.



hen. So weist etwa die vortragende Person im *Maschinenzeitalter* auf die Gefahr von Verallgemeinerungen hin.¹⁵⁷ Und auch der Amerikaner Malgrave schreibt in einem Brief an seinen Freund: „Ich mache dich aufmerksam, daß meine summarisch ausgesprochenen Ansichten sich nur auf die Allgemeinheit beziehen, deren auffällige Züge ich in dicken Strichen in meinem Skizzenbuch festhalte; die Ausnahme lasse ich dabei unbeachtet.“¹⁵⁸

„Urteil ist ein Reflex“¹⁵⁹ – Zeit und Zeitgeist

Im *Inventarium einer Seele* wird nicht nur auf eine Beeinflussung der Person durch ihren Status, sondern auch auf jene durch den vorherrschenden Zeitgeist aufmerksam gemacht. Alles sei von dieser „unsichtbare[n], mächtige[n] Gewalt“¹⁶⁰ abhängig. Vergleichbar mit einem feinen Staub dringe er in jede Ecke und wirke auf der Menschen „geistiges Leben, auf ihr Bewußtsein“, weshalb es schlicht unmöglich sei, außerhalb seiner Zeit zu leben.

Auch die Entwicklung und Ausbreitung von Ideen wird als dem Geist der Zeit unterworfen angesehen: Gleich einem Ton, der Resonanz braucht, um erklingen zu können, brauche eine Idee Verständnis, um weitergetragen zu werden. Deshalb gebe es „mitunter in alten Werken Ideen, welche damals, als sie zuerst ausgesprochen wurden, unbemerkt vorübergingen und welche jetzt als neu die Welt revolutionieren.“ Als Beispiel werden die Vorwegnahme von Charles Darwins Gedankengut bei Jean-Baptiste de Lamarck, Erasmus Darwin (Dichter, Botaniker, Arzt und Erfinder; Charles Darwins Großvater) und Lorenz Oken angeführt.

Obwohl Karl im *Inventarium* den Menschen in die ihn umgebende Zeit eingelassen sieht, weist er auf die Schwierigkeit hin, „die Merkzeichen der Gegenwart“ zu erkennen. Erst aus einigem Abstand

„erscheinen die mannigfaltigen individuellen Empfindungen, Geschmacksrichtungen, Ausdrucksweisen in dichten Gruppen und wir erkennen die verschiedenen Zeitphysiognomien in den Kunstwerken, Hausgeräten, Moden, Schreibstil, Denkweisen der vergangenen Zeiten.“

Suttner selbst wagt sich – wie im Roman *Maschinenzeitalter* – immer wieder daran, auch die eigene Zeit kritisch unter die Lupe zu nehmen. So sieht sie auch in ihrer eigenen, auf der Wissenschaft des späten 19. Jahrhunderts beruhenden Betrachtungsweise ein Zeichen ihrer Zeit.

Als weitere Ausdruckform des Zeitgeistes werden im *Maschinenzeitalter* die schönen Künste benannt. Ausgehend von den Einsichten von Hippolyte Taine, welcher die

157 Vgl. Suttner, *Maschinenzeitalter*, S. 4–5.

158 Suttner, *High-life*, S. 257.

159 Suttner, *Inventarium einer Seele*, S. 129.

160 Suttner, *Der Zeitgeist*, im vorliegenden Band S. 126.

Erscheinungen der Kunst auf die Kategorien „race“ (nicht Rasse, sondern der Körper und dessen Position innerhalb der biologischen Evolution), „milieu“ (Geographie, Klima) und „moment historique“ (das Historische) zurückführt, wendet sich Suttner gegen den Geniebegriff. Zum einen wird im *Inventarium* die eigentümlich-autonome Entwicklung eines Gedankens durch ein Individuum hinterfragt. Aus der Überzeugung, dass „jeder neue Gedanke das Zeugungsprodukt jener Gedanken ist, welche Allgemeingut sind“, folgert Karl, dass niemand mit „voller Überzeugung und berechtigter Bestimmtheit“ eine Idee sein eigen nennen könne: Denn „wie will man sich so genaue Rechenschaft geben über den durchgemachten Denkprozeß, und wissen, ob das eben Gedachte eigene Zeugung ist, oder vielleicht die Reminiscenz von etwas längst Gehörtem oder Gelesenem?“¹⁶¹ Zum anderen macht Suttner im Kapitel *Literatur, Kunst und Wissenschaft des Maschinenzeitalters* darauf aufmerksam, dass der ‚gottgleiche Status‘ von damals zur Weltliteratur zählenden Dichtern vor allem auf der Anerkennung der Anerkennenden beruht:

„Der Ruf eines Dichternamens rollt durch die Zeit, wie ein Stein von der Gletscherspitze rollt. Alles Lob, das ihm gesendet wird, haftet sich an ihn und reißt immer massenhafteres Lob mit sich, gerade so, wie der Stein mit immer riesigeren Schneemassen sich umhüllt. [...] Die Leute vergessen ganz, daß die Wucht des Phänomens nicht im Steine liegt, sondern in dem anhaftenden Schnee; d. h. – ohne Bild – sie glauben, daß die Größe des altberühmten Dichters allein aus seinem Genie, und sehen nicht, daß sie aus angesammeltem Lobe besteht.“¹⁶²

Überhaupt sah Suttner alle Menschen – also auch DichterInnen – in ihrer Zeit verankert und folglich deren Werke „als das zurückgeworfene Bild der Zeitgeist-Strahlen, welche in dem Brennpunkte eines Geistes sich vereinigt haben“. Die Literatur selbst ist in diesem Sinne „nichts abgetrenntes – sie ist vielmehr der Brennpunkt des Zeitbewußtseins“ und steht damit mit anderen ‚Feldern‘ in enger Verbundenheit. Veranschaulicht wird dies anhand des zu Suttners Lebenszeit entstandenen Naturalismus. Er sei eine Erscheinung, welche „durch den Kampf der neuen und alten Weltanschauung hervorgerufen wurde[]“. Die aus dem Gebiete der Wissenschaft kommende Forderung nach Wahrheit versuchte man auch in der Literatur umzusetzen. Auch diesbezüglich wies Suttner nachdrücklich darauf hin, dass die Forderung nach Wahrheit an sich nichts Neues sei, sondern dass die Resonanz, auf die diese Forderung stoße, das Besondere sei, denn „damals hat es niemand gehört; es stand in ihren [Kants, Goethes, Lucretius‘] Werken, aber bisher hat es niemand herausgelesen.“¹⁶³

161 Alle ebenda, S. 102–105.

162 Suttner, *Literatur, Kunst und Wissenschaft*, im vorliegenden Band S. 132–133.

163 Alle ebenda, S. 133 und S. 137.



Wie für alles andere sei für den Erfolg eines Werkes die „Umgebungssphäre“ entscheidend, ist Karl aus dem *Inventarium* überzeugt; der Wert eines Werkes liege in erster Linie in „dessen glückliche[r] Adaptierung an die umgebenden Verhältnisse“:

„Ein Buch, das in einem gewissen Lande und zu einer gewissen Zeit ein ungeheures Aufsehen erregt, würde unter andern Umständen und in einer andern Epoche vielleicht ganz verschwinden. Nichts desto weniger bleibt dessen Ruf, so wie er eben ist, ein berechtigter und begründeter, weil die Rechte und Gründe, welche diesen Ruf hervorbrachten, in Wirklichkeit existiert haben.“¹⁶⁴

In diesem Sinne führt Suttner auch den Erfolg ihres Bestsellerromans *Die Waffen nieder!* auf die Publikation zum richtigen Zeitpunkt zurück. Sie glaubt, dass die Friedensidee „dem öffentlichen Geist sympathisch war“ und es zehn Jahre früher, „als noch der Siegestaumel in Deutschland und der Revanchezorn in Frankreich überschäumten, ganz und gar erfolglos geblieben“¹⁶⁵ wäre.

Auch die geringe Wertschätzung, die man im Deutschen Reich der damaligen zeitgenössischen Literatur und deren AutorInnen entgegenbrachte, wird in einen geopolitischen Zusammenhang gesetzt. Gleich dem Soziologen Norbert Elias sieht Suttner den geringen Status der SchriftstellerInnen mit dem vorherrschenden militärischen Selbstbewusstsein des ‚deutschen Volkes‘ verbunden.¹⁶⁶

„Deutschland [war] vor allem eine Militärmacht [...], welche, nach den so nah hinter ihr liegenden Siegen, das lebhafteste Interesse und den höchsten nationalen Stolz auf ihre kriegerischen und politischen Angelegenheiten konzentrierte. Ein Volk, das eben erst durch Waffenglück einig und mächtig geworden und den künftigen Bestand seiner Mächtigkeit und Einigkeit von seiner Furcht einflößen-wollenden Waffenbereitschaft abhängig macht, das hat andere Dinge zu bedenken und zu betreiben als belletristische Lektüre, das hat andere Personen zu beweihräuchern als seine Schriftsteller.“¹⁶⁷

Dass Kunst ein Spiegel des Zeitgeistes ist – wie auch die Kunstkritik –, führt Suttner ihren LeserInnen auch anhand der Musik vor Augen. Sowohl im *Maschinenzeitalter* als auch in dem 1887 entstandenen¹⁶⁸ und 1893 publizierten Roman *Die Tiefinnersten* zeichnet Suttner ein Bild der fehlenden Objektivität der musikalischen Kritik und entlarvt die Wertungen als weltanschauliche Meinungen der KritikerInnen. Ihre Kritik wendet sich dabei vor allem gegen jene BefürworterInnen einer „sogenannten ‚klassischen‘ deutschen Musik“, welche Tanz- und italienische Musik

164 Suttner, *Inventarium einer Seele*, S. 126.

165 Suttner, *Memoiren*, S. 142.

166 Vgl. dazu auch Norbert Elias: *Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*. Herausgegeben von Michael Schröter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 1008.)

167 Suttner, *Literatur, Kunst und Wissenschaft*, S. 135.

168 Vgl. Bertha von Suttner: *Vorwort zu: B. v. S.: Die Tiefinnersten*. Dresden; Leipzig: Pierson 1893, S. V–VII.

abwerteten. Suttner vergleicht diese mit einer finsternen Priesterschaft, deren Sprache „an Unduldsamkeit, Überspanntheit und Selbst-Beweihräucherung hinter keiner konfessionellen Alleinseligmachungs-Predigt“¹⁶⁹ zurücksteht. Die ‚Tiefinnersten‘ – so werden die VertreterInnen im gleichnamigen Roman bezeichnet – seien durch die Inhaltslosigkeit und die fehlende Klarheit ihrer Reden gekennzeichnet. Als Paradebeispiel führt sie in beiden Werken den damals vielgelesenen Musikkritiker Ludwig Nohl an¹⁷⁰ und lässt die ProtagonistInnen den bedeutungsleeren Schwulst dieser ‚Tiefinnersten‘ – um ein Beispiel zu nennen: „die zart verhüllte Nonne als Zeugnis der gewaltig keuschen Mannesnatur“¹⁷¹ – ironisch kommentieren. Warum dieses Thema, nämlich der Musikstreit zwischen den VertreterInnen der sogenannten Neudeutschen Schule und ihren GegnerInnen, für Suttner nur für kurze Zeit relevant war, legt sie im Vorwort zu den *Tiefinnersten* dar: Nur fünf Jahre später hätte sie nämlich als VertreterInnen der ‚Tiefinnerlichkeit‘ eine andere Gruppe von Menschen heranziehen müssen. „Unsere Zeit und was sie füllt, vergeht und verwandelt sich so rasch, daß jedes Werk nur im Zusammenhang mit seinem Entstehungsjahr gerecht beurteilt werden kann“,¹⁷² schreibt Suttner in diesem Kontext. Auch im *Maschinenzeitalter* verwahrt sich die Stimme der Wissenschaft der Zukunft dagegen, den „Maßstab des eigenen Geschmacks“¹⁷³ an Werke aus einem früheren Jahrhundert anzulegen. Dieser Ratschlag sollte auch heute bei der Lektüre von Suttners Texten beherzigt werden. Sie sollten als Zeitdokumente gelesen werden, durchdrungen von einer Betrachtungsweise, welche Suttner mit vielen ihrer großen Zeitgenossen teilte: einem auf dem Darwin’schen Evolutionismus beruhenden Fortschrittsoptimismus.

Im Zeitalter der Wissenschaft

Der Glaube an den geschichtlichen Fortschritt der Menschheit war charakteristisch „für den überwiegenden Teil des politischen und geschichtlichen Denkens in den west- und mitteleuropäischen Gesellschaften des 19. Jahrhunderts“¹⁷⁴ und prägte gegen die Wende zum 20. Jahrhundert die Denkweise vieler Intellektueller.¹⁷⁵ Die Auffassung von einer gesetzmäßigen Entwicklung der Menschheit war schon im 18. Jahrhundert präsent, wurde aber erst im 19. Jahrhundert mit naturwissenschaft-

169 Suttner, *Literatur, Kunst und Wissenschaft*, S. 141.

170 Vgl. Suttner, *Die Tiefinnersten*, S. 109–111 und S. 278–283.

171 Ebenda, S. 283.

172 Suttner, Vorwort zu: *Die Tiefinnersten*, S. VI.

173 Suttner, *Literatur, Kunst und Wissenschaft*, S. 143.

174 Wolfgang Lefèvre: *Darwin, Marx und der garantierte Fortschritt – Materialismus und Entwicklungsdanken im 19. Jahrhundert*. In: *Materialismus und Spiritualismus. Philosophie und Wissenschaften nach 1848*. Herausgegeben von Andreas Arndt und Walter Jaeschke. Hamburg: Meiner 2000, S. 167–188, hier S. 170.

175 Vgl. Wolfgang H. Gleixner: *Krisis und Geltung. Phänomenologische Probleme des Anfangs*. Berlin: Duncker und Humblot 1999. (= *Phänomenologische Schriften*. 33.) S. 27.



lichen Theorien verbunden: Der Fortschritt der Menschheit wurde als ‚Naturgesetz‘ gesehen; nicht Gott oder der Mensch bestimme die geschichtliche Entwicklung, sondern die Natur. Menschen könnten zwar „in technischer, wissenschaftlicher, sozialer, politischer, und nicht zuletzt in moralischer Hinsicht“ das Fortschreiten zu „immer höhere[r] Vollkommenheit“ hemmen oder unterstützen – aufzuhalten sei dieser naturgesetzliche Prozess aber nicht.¹⁷⁶ Die naturwissenschaftliche Basis für diesen Fortschrittsglauben bot Darwins Evolutionstheorie.¹⁷⁷

Dieser naturgesetzlichen Fortschrittsauffassung können heutzutage die wenigsten mittel- und westeuropäischen Menschen etwas abgewinnen. Vielmehr ist unsere Zeit von Resignation gekennzeichnet. Zugleich aber prägt der Fortschrittsgedanke unser Denken, denn: Verwerfen wir ihn, so tun wir das gemeinhin aus dem Standpunkt heraus, dass unser Wissen sich weiterentwickelt hat, aus dem Glauben heraus, dass wir mehr erkennen und intelligenter sind als die Menschen der Vergangenheit. Anders gesagt: Wir sind der Meinung, dass unser Denken sich *entwickelt* hat und über die Auffassungen des 19. Jahrhunderts hinausgewachsen ist. Doch damit bewegen wir uns immer noch innerhalb eines entelechischen Gedankenkonstrukts, das auf der Fortschrittsgläubigkeit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beruht. So lebt diese Überzeugung im 21. Jahrhundert weiter, wenn auch viel subtiler als damals. Jedenfalls enthält die evolutionistische Denkweise zwei wichtige soziologische Grundgedanken: das Prinzip von Ursache und Wirkung und die Gewordenheit und Veränderlichkeit aller Dinge. Auf Basis dieser beiden Theoreme sieht Suttner „[j]edes existierende Ding, jede[n] Zustand“ als „eine mit Naturnotwendigkeit eingetretene Folge vorhergegangener zwingender Ursachen“. Missstände der Menschheit seien Symptome dieser „weit zurückliegenden Ursachen“ und könnten nicht ‚an sich‘ behoben werden. Sehr wohl könne aber die „Ursache geändert oder weggeschafft werden“:

„Alle Ungerechtigkeiten, alle Mißbräuche in den sozialen Verhältnissen – als da sind: Sklaventum, Arbeiterelend u. dgl. – beruhen auf irgend einer fundamentalen Ungerechtigkeit, auf irgend einem von den Menschen – nicht von der Natur – begangenen Fehler. Und Fehler lassen sich gutmachen, Irrtümer lassen sich berichtigen. Freilich nur unter der Voraussetzung, daß man sie als solche erkenne. So war und bleibt die Erkenntnis das Prinzip aller Kulturentwicklung.“¹⁷⁸

Die Tat eines Verbrechers wird somit nicht mehr als die Handlung eines einzelnen gesehen. Karl findet im *Inventarium* darin neben Hunger und Elend „die Spuren des Fußtrittes, unter dem sich sein Nacken beugen mußte, des ungerechten Peitschenhiebes, der seinen Ahnen gezüchtigt hat“, und ein soziales Umfeld, das von fehlender Moral und Unwissenheit geprägt ist. Mit dieser Erklärung wird keines-

176 Lefèbre, Darwin, Marx und der garantierte Fortschritt, S. 168.

177 Vgl. Robert Josef Kozljanič: Zur Entstehung und Motivik lebensphilosophischen Denkens. In: Lebensphilosophische Vordenker. Herausgegeben von R. J. K. München: Albunea 2008. (= Jahrbuch für Lebensphilosophie. 4.) S. 9–34, hier S. 24–25.

178 Alle Suttner, Literatur, Kunst und Wissenschaft, S. 155–156.

wegs die Tat gerechtfertigt. Vielmehr leitet sich daraus ein gesellschaftspolitischer Handlungsbedarf ab:

„Nach einer solchen Analyse des Verbrechens werden wir uns nicht damit begnügen, den Thäter zu strafen, um andere abzuschrecken und unserem Zorne genugzuthun; sondern wir werden vor allem darauf hinzuwirken suchen, daß das Elend gemildert, der Hunger gestillt, die Fußtritte des Hochmutes und die Peitschenhiebe der autokratischen Willkür abgeschafft, der moralische Boden assainiert und die Finsternis der Unwissenheit verscheucht werde. Auf diese Art können wir das Verbrechen – das wir vorhin bloß strafen, weil wir es verabscheuten – nun auch vertilgen, weil wir es erkannt haben.“¹⁷⁹

Selbstreflexion

Suttner sah den Menschen von den äußeren sozialpolitischen Umständen, seinen Erlebnissen und der ihn umgebenden geistigen Lebenssphäre – dem Zeitgeist – geprägt. Davon überzeugt, dass Leben Veränderung bedeute und sich alles ändern müsse, sah und untersuchte sie nicht nur die eigene Zeit und ihre Mitmenschen, sondern hinterfragte auch sich selbst und ihren Standpunkt und allgemein die Konzeption der eigenen Person.

Unter ‚Ich‘ versteht sie „jenes Selbstbewußtsein, das sowohl in der ersten Kindheit als auch öfters im ganzen Lauf des Lebens abwesend ist: im Schlaf, in der Ohnmacht, in der Narkose und in gar vielen Augenblicken“.¹⁸⁰ Der Mensch sei dem Wahn verfallen, „ein gleiches, fortgesetztes Ich mit bestimmten Charaktereigenschaften zu sein“,¹⁸¹ obgleich jede neue Erfahrung sein Leben modifiziere. In ihrer Selbstbetrachtung sieht Suttner sich nicht mehr als dieselbe, die sie in ihrer Kindheit und Jugend war, und fragt sich: „[W]as habe ich (außer der bloßen Erinnerung, so blaß wie die Erinnerung an längst gesehene Gemälde oder längst gelesene Bücher) mit jenen Schemen gemein und was sie mit mir?“¹⁸² Die Herangehensweise von Karl im *Inventarium* kann als eine Art Selbstreflexion verstanden werden. Für das spätere Ich will er seine Seele inventarisieren. Bedauerlich findet er, dass er kein Tagebuch geschrieben hat, da er so „die Verkettung [s]einer Verhältnisse und Gesinnungen in ihrer Folgerichtigkeit beschreiben“¹⁸³ hätte können. Er sieht sein gegenwärtiges Bewusstsein gebildet durch alles, was er „erfahren, gedacht und getan“ hat. Aus dieser Sicht auf die Welt heraus bereut er nichts, was er getan hat, denn man könne nicht wissen, wie sich eine andere Entscheidung auf das eigene Bewusstsein ausgewirkt hätte: Man vergisst, „daß das ‚Ich‘, welches die Vorteile der gedachten und

179 Suttner, *Inventarium einer Seele*, S. 197.

180 Suttner, *Memoiren*, S. 10.

181 Ebenda, S. 14.

182 Ebenda, S. 10 und S. 14.

183 Suttner, *Inventarium einer Seele*, S. 41.



beurteilten Lage erwägt, ein ganz verschiedenes geworden wäre, und daher auch die Auffassung eine andere wäre.“ Überhaupt gäbe sich kaum ein Mensch

„Rechenschaft von den in seinem Geiste sich abspielenden Meinungsevolutionen: ein Grundsatz verschlingt den andern in aller Stille; eine sich kräftig fühlende Konsequenz frißt eine widersprechende, sich nur schwach zur Wehr setzende Folgerung auf; und so bilden sich Neugestaltungen im Kopfe, ohne daß man sich's versieht.“

Karl aber versucht sich seiner Anschauungen durch die Methode des Inventarisierens bewusst zu werden und fasst dieselben am Ende seiner Niederschrift zusammen. Neben „[e]ine[m] festen frohen Fortschrittsglauben“, dem „Glaube[n] an die Analogie [...] der die ideelle und materielle Welt beherrschenden Gesetze“ und der „Ablehnung des Fatalismus“ findet er zu der „Auffassung, daß Einheit überhaupt der Endpunkt und der Ausgangspunkt aller Dinge ist“. Er glaubt, dass es eine Gottheit gibt, und definiert diese als „ein Wissen alles dessen, was da ist“. Zudem ist Karl von der Begrenztheit der eigenen Anschauungen und überhaupt aller menschlichen Philosophie überzeugt:

„Zwar wird stündlich an diesen Grenzen hinausgeschoben, aber sie umkreisen uns doch in ihrer unüberwindlichen Einklemmungsgewalt. Rings mag die Welt gefüllt sein mit Tönen, die wir nicht hören, Farben, die wir nicht sehen, Düften, die wir nicht atmen – Gedanken, die wir nicht denken.“¹⁸⁴

Wie Karl unterliegen auch wir den Einschränkungen unseres Denkens und sind in unserer Zeit verankert. Unsere Sichtweise prägt die Lesart eines Textes – so stehen wie erwähnt viele etwa einem Fortschrittsoptimismus, wie ihn Suttner vorgelebt und verbreitet hatte, skeptisch gegenüber. Auch ich war bei der Auswahl der Themen und Texte von meinem Weltbild beeinflusst. Überzeugt davon, dass es Teil der wissenschaftlichen Arbeit ist, die „Fragen nach der Natur des wissenschaftlichen Blickes“¹⁸⁵ zu stellen, möchte ich an dieser Stelle einen Aspekt meiner eigenen Position hervorheben, der mir als relevant erscheint.¹⁸⁶

Ich möchte in der Folge kurz meinen Zugang zur Soziologie beschreiben. Da ich Germanistik und Gender Studies studiert habe, ist mein Interesse für die Gesellschaftswissenschaften aus diesen Richtungen entstanden. Das heißt, ich bin vor allem mit der Literatur- und der Geschlechtersoziologie in Berührung gekommen und

184 Alle ebenda, S. 43, 73 und S. 362.

185 Pierre Bourdieu: *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Aus dem Französischen von Hella Beister. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. (= edition suhrkamp. 1985.) S. 207.

186 Weiterführende Überlegungen zur Hinterfragung der eigenen Position im sozialen Feld finden sich in: Eveline Thalmann: *Kriegsgeheule – Friedensklänge. Diskursanalytische Studien zu Theaterstücken im Deutschen Kaiserreich mit Bezug auf Bertha von Suttners Roman *Die Waffen nieder!** Graz, Univ., Masterarbeit 2014: http://lithes.uni-graz.at/downloads/thalmann_eveline_masterarbeit.pdf [2017-07-24], S. 4–7.

habe mich in erster Linie mit Bourdieu und Foucault beschäftigt, was meine Auffassung von Soziologie sicher entscheidend geprägt hat. Durch mein großes Interesse an der Philosophie beschäftigen mich auch im Hinblick auf die Sozialwissenschaften eher philosophische Fragen und die Relevanz von soziologischen Erkenntnissen für mein persönliches Leben – an Bourdieus Ausführungen hat mich vor allem sein Freiheitsbegriff interessiert – denn die Frage, wie sich gesellschaftliche Phänomene wissenschaftlich erforschen lassen. Zentral ist für mich sowohl als Wissenschaftlerin als auch im privaten Leben die Frage, inwiefern wir von Konditionierungen beeinflusst werden und wie viel Freiheit wir denselben abringen können. Die größten Einschränkungen stellen für mich dabei jene dar, von denen wir uns noch gar nicht bewusst sind, dass sie existieren. Die Soziologie, wie ich sie verstehe, stellt unsere Vorstellungen von der Handlungsfreiheit in Frage, indem sie unsere Handlungen, Denkweisen und Wahrnehmungen in einen sozialhistorischen Kontext bettet – sie bietet uns aber „einige der wirksamsten Mittel, um jene Freiheit zu erlangen, die sich den sozialen Determinismen mit Hilfe der Erkenntnis dieser sozialen Determinismen immerhin abringen läßt.“¹⁸⁷

Inventarium der soziologischen Aspekte

Bertha von Suttner kam bereits vor 1876 mit soziologischen Werken in Berührung und setzte sich während ihres Aufenthalts im Kaukasus intensiv mit sozialwissenschaftlichen Themen auseinander. Diese eingehende Beschäftigung mit den Gesellschaftswissenschaften wird in vielen von Suttners Schriften deutlich – besonders eindrucksvoll tritt sie im *Inventarium einer Seele* und im *Maschinenzeitalter* zu Tage. In den Schriften lassen sich, „in gedrängte[n] Sätze[n]“¹⁸⁸ formuliert, folgende im weitesten Sinne als ‚soziologisch‘, ‚soziopolitisch‘ beziehungsweise als ‚sozialanalytisch‘ zu wertende Gedanken ermitteln: Suttner ist von der Gewordenheit und Veränderlichkeit aller Dinge überzeugt und fasst Gesellschaft und Geschichte als soziales Konstrukt (im Gegensatz zur göttlichen Ordnung) auf. Gesellschaftliche Strukturen, Institutionen und Missstände sieht sie als sozial bedingt und nicht als gottgegeben an. Sowohl der Hass auf andere ‚Rassen‘ als auch die Situation der Frau sind für sie durch äußere Umstände bedingt und stark durch Medien und Erziehung beeinflusst. So führt die Friedensnobelpreisträgerin die Unterschiede zwischen Männern und Frauen in erster Linie auf äußere Umstände wie Erziehung und Lebensführung zurück und macht für das Fehlen von weiblichen Traditionen, zum Beispiel in Kunst und Wissenschaft, die gesellschaftlichen Umstände verantwortlich. Für den Judenhass streicht sie sozialpsychologische Gründe hervor.

Sie verwendet im weitesten Sinne soziologische Methoden und wertet historisches Material für ihre sozialanalytischen Befunde aus. Sie wendet sich gegen den Geniegedanken und sieht die Werke von großen KünstlerInnen als Ausdruck der zeitbedingt aufkommenden Gedanken und die Kunstschaffenden selbst als in ihrer Zeit

187 Bourdieu, *Praktische Vernunft*, S. 9.

188 Suttner, *Inventarium einer Seele*, S. 361.



verankert an. Für die fehlende Wertschätzung von SchriftstellerInnen im gerade erst entstandenen Deutschen Kaiserreich macht sie sozialpolitische Gründe aus. In ihren Romanen beschreibt Suttner Typen detailgetreu und als Repräsentanten ihrer gesellschaftlichen Position. Die Eigenschaften von Personen, ihre Werte und Meinungen werden als statusbedingt beschrieben und erklärt: Eine Person, welche eine hohe Position in der Gesellschaft innehat, würde sich *instinktiv* vor bestimmten Ideen fürchten und den konservativen Geist schützen. Darüber hinaus sei auch das Erkennen eine Frage des Horizontes: Nur wer bestimmte Erkenntnisse schon gewonnen habe, sei fähig, bestimmte Erkenntnisse in sich aufzunehmen. Die Friedensnobelpreisträgerin sieht Dinge als zusammenhängend an: Es sei nicht möglich, eine einzige, bestimmte Sache allein zu ändern. Da Ideen miteinander verbunden seien, müssten auch Veränderungen auf mehreren Ebenen gleichzeitig vonstatten gehen. Suttners Ziel ist eine gesamtgesellschaftliche Veränderung, die naturgemäß – Suttner war geprägt von der Anschauung der *allmählichen* Veränderung der Dinge – langsam vor sich gehen müsse.

In ihren Texten spiegelt sich eine soziologisch geprägte Lebensanschauung wieder. Bertha von Suttner hebt aber auch immer die Wichtigkeit der Soziologie hervor und kritisiert ihr Fehlen in der Politik. Es sind zudem erste Ansätze einer Inkorporationstheorie und Reflexionen zum Stellenwert der eigenen Person in ihren Werken auszumachen. Suttner kann deshalb nicht nur aufgrund ihres Engagements für deutschsprachige Soziologen ihrer Zeit als Wegbereiterin der Soziologie betrachtet werden, sondern auch und vor allem wegen ihrer Beobachtung der Gesellschaft und der Darlegung dieser Sichtweise in ihren und vermittels ihrer Schriften.

Zu Textauswahl und Edition

Im Mittelpunkt des vorliegenden Bandes stehen die belletristischen Schriften Suttners – insbesondere der Roman *Das Maschinenzeitalter*. Diese Fokussierung beruht zum einen darauf, dass sich im *Maschinenzeitalter* und im *Inventarium einer Seele* vermehrt als soziologisch einzustufende Gedanken finden. Sie unterliegt zum anderen natürlich auch meinem subjektiven Ermessen. Einzelne Kapitel oder Textauschnitte wurden nach soziologischen Themenaspekten wie *Soziologie und Politik*, *Der Jugendunterricht*, *Die Frauen und Literatur*, *Kunst und Wissenschaft* geordnet. *Der Zeitgeist* und *Das Ideal eines Konservativen* sind aus dem *Inventarium einer Seele* entnommen. Der Essay *Die Dummheit* entstammt dem vom Ehepaar Suttner verfassten Werk *Erzählungen und Betrachtungen*,¹⁸⁹ *Ein Wort an die antisemitischen Frauen* wurde 1893 im *Freien Blatt. Organ zur Abwehr des Antisemitismus*¹⁹⁰ veröf-

189 Bertha von Suttner: Die Dummheit. In: B. v. S. und Arthur Gundaccar von Suttner: Erzählungen und Betrachtungen. Wien: Szelinski 1890. (= Österreichisch-Ungarische Volksbücher. 13.) S. 39–62.

190 Vgl. Suttner, Vorwort zu: Inventarium einer Seele. – Bertha von Suttner: Ein Wort an die antisemitischen Frauen. In: Freies Blatt. Organ zur Abwehr des Antisemitismus (1893), H. 122, S. 2–3.

fentlicht. Statt der Erstaussagen des *Inventariums einer Seele* und des *Maschinen(zeit)-alters* wurden jene späteren Ausgaben herangezogen, die (wie Bertha von Suttner selbst beteuerte) vom Bemühen um eine bessere Lesbarkeit getragen sind, da darin Druckfehler verbessert, Fremdworte verdeutscht und Breiten gestrichen wurden.¹⁹¹ Weichen die Textausschnitte inhaltlich von der Erstauflage ab, ist dies in den Fußnoten vermerkt. Zitate wurden, sofern dies möglich war, den entsprechenden Werken zugeordnet.

In Bezug auf die Perspektive beziehungsweise die Erzählhaltung der Texte möchte ich nochmals auf den belletristischen Charakter der meisten Schriften hinweisen: Die sprechenden Personen sind nicht mit Bertha von Suttner gleichzusetzen, wie auch Suttner selbst im Vorwort des *Inventariums* vermerkt.¹⁹² Dass dennoch von den Aussagen des vortragenden Ichs im *Maschinenzeitalter* auf die Anschauungen Suttners geschlossen wird, beruht auf der speziellen, quasi-historiographischen Erzählperspektive: Das Ich im *Maschinenzeitalter* blickt von einer fortgeschrittenen und fortschrittlichen Zukunft aus auf das Jahr 1885 / 86. Diese Perspektive lässt den Schluss zu, dass diese in wissenschaftlich-historischem Duktus sprechende Person Suttners Idealvorstellung einer Gesellschaft wiedergibt und diese Betrachtungsweise derjenigen Suttners im Jahre 1885 / 86 entspricht.

Solche Schlüsse sind bei anderen Romanen nicht zulässig – auch wenn in der Sekundärliteratur zu Bertha von Suttner oftmals betont wird, dass sie ihre Romane dazu benutzte, ihre Forderungen und Ideen zu verbreiten. Sehr wohl können diese Texte aber aufzeigen, dass Bertha von Suttner sich mit Soziologie beschäftigt hat und dass diese für sie so wichtig war, dass die Reflexion darüber zu Stoff, Motiv und Thema ihrer Romane wurde – und dies in einem Ausmaß und auf eine Art, dass dadurch die Genese von Suttners Sozialanalyse nachvollzogen werden kann.

Die ausgewählten Texte entsprechen den Originalen bzw. den verwendeten Drucken – auch in der Interpunktion, die mit den vielen Gedankenstrichen und den mit „...“ markierten Auslassungen als Kennzeichen einer Art Personalstil anzusehen ist.

Die von Suttner kaum einmal mit Quellenbelegen versehenen, mitunter auch übersetzten Titel von Publikationen und wörtlichen oder sinngemäßen Zitate konnten in den meisten Fällen erschlossen werden und finden sich in den Fußnotenapparaten.

Schriftschnitte wie Kursivierungen und Sperrungen wurden beibehalten; Titel von Werken, die in den Drucken häufig unmarkiert bleiben, wurden kursiviert (wie auch jene zwischen doppelten oder einfachen Anführungszeichen).

Offensichtliche Druckfehler wurden stillschweigend korrigiert.

191 Vgl. Suttner, Vorwort zu: *Inventarium einer Seele*, S. VIII.

192 Vgl. ebenda, S. VII.



Soziologie und Politik

Von Bertha von Suttner¹⁹³

Ich hatte mir vorbehalten, anlässlich der gesellschaftlichen Zustände jener Zeit einiges über die Entwicklungsstufe zu sagen, auf welcher die Sozialwissenschaft damals stand.

Im Vergleich zu ihrer heutigen aufgeblühten Form befand sie sich – in embryonalem Zustande. Der Grundriß war gegeben; die Stoffe, aus welchen sie sich ihre Organe bilden sollte, waren vorhanden, aber geboren war sie noch nicht. Die wenigsten Leute wußten etwas von dieser bevorstehenden Geburt, und unter denen, die von der Existenz des Embryos benachrichtigt waren, gab es viele, die davon nur eine Fehl- und Mißgeburt erwarteten.

Ohne Bild zu sprechen: es gab noch keine Soziologie; erst die Einsicht war vorhanden, daß es eine geben sollte; und diese Einsicht war von Wenigen geteilt, von Vielen bestritten, von den Meisten ignoriert.

Das bedeutendste Werk über diesen Gegenstand, welches damals verfaßt worden, nannte sich nicht *Soziologie* schlechtweg, sondern *Einleitung in das Studium*^[194] derselben. Dessen Urheber, der große Herbert Spencer, legte in diesem Werke die Schwierigkeiten dar, welche zu seiner Zeit gegen Erlangen soziologischer Wahrheiten sich türmten, indem er alle herrschenden Vorurteile nannte – das nationale, das theologische, das politische, das Klassen-Vorurteil –, welche gegen eine wissenschaftliche Auffassung sozialer Erscheinungen verstockt machten. In der That, ehe eine Lehre so aufgefaßt werden kann, daß sie den Gegenstand einer offiziell anerkannten Disziplin abgiebt, muß sie der herrschenden Denkweise nicht mehr um hundert Jahre voraus sein, wie dies bei Herbert Spencer der Allgemeinheit seiner Zeitgenossen gegenüber zutraf. Wie er selber sagt: „Man versuche, eine Hand mit fünf Fingern in einen Handschuh mit vier Fingern zu stecken; diese Schwierigkeit steht in passender Parallele zu der Schwierigkeit, eine komplizierte Vorstellung einem Geiste beizubringen, welcher keine verhältnismäßig komplizierte Fähigkeit besitzt.“^[195]

193 Bertha von Suttner: Das Maschinenzeitalter. Zukunftsvorlesungen über unsere Zeit. Nachdruck der 3. Aufl. von 1899. Düsseldorf: Zwiebelzweig 1983, S. 168–197 (Auszüge).

194 Herbert Spencer: Einleitung in das Studium der Sociologie. (The Study of Sociology. London: King 1873.) Nach der zweiten Auflage des Originals herausgegeben von Heinrich Marquardsen. Erster Theil. Zweiter Theil. Autorisierte Ausgabe. Leipzig: Brockhaus 1875. (= Internationale wissenschaftliche Bibliothek. XIV. XV.) S. 154–155. – Der Zusatz *Einleitung* im Titel stammt vom Herausgeber Marquardsen; zur Begründung vgl. das Vorwort, S. V–VI, hier S. V. – Suttner normalisierte bei allen in der Folge verwendeten Originalzitate die in der deutschen Ausgabe von Spencer vorherrschende altertümliche Orthographie.

195 Zitiert nach ebenda, S. 154–155.

Der Finger, welcher damals dem Handschuh fehlte – um dieses Bild beizubehalten –, war die evolutionistische Denkart. Das Studium der Soziologie ist dasjenige, welches die zusammengesetzten Erscheinungen im Reiche der Umwandlungen – nämlich die Erscheinungen des Wachstums und des Lebens der sozialen Organismen – behandelt, welches somit nach naturwissenschaftlicher Methode zu betreiben ist. Es war daher garnicht denkbar, daß ein richtiges Verständnis der Spencer'schen Ausführungen in weite Kreise dringen konnte, zu einer Zeit, wo die Thatsachen der Geschichte noch so angesehen wurden, als seien sie der Vermittlung der göttlichen Vorsehung oder dem Willen einzelner Herrscherpersönlichkeiten entsprungen, und wo die Einsicht nur sehr vereinzelt vorhanden war, daß diese Thatsachen als durch Jahrhunderte fortgesetzte natürliche Entwicklungsprozesse betrachtet werden sollen. Die Politik, welche ja mit der praktischen Ausführung dessen zu thun haben sollte, was die Gesellschaftskunde theoretisch aufgestellt hat, wurde damals ohne diese theoretischen Grundlagen betrieben und das Wesen ihrer Maßnahmen erscheint uns daher eher als ein Tappen denn als ein Handeln. Die Vorberechnung gesellschaftlicher Zustände, die Zurückführung derselben auf weit entlegene natürliche Ursachen erschienen noch als eine lästerliche oder mindestens unvernünftige Verwegenheit.

Ehe sich eine Wissenschaft konstituiert, muß sie immer das Stadium der angezweifelt Existenzberechtigungen durchmachen. So geschah es, daß nach der Meinung des Sokrates „Physik und Astronomie der göttlichen Klasse der Erscheinungen angehörten, deren menschliche Untersuchung wahnsinnig, fruchtlos und gottlos sei;“ – so zog auch Anaxagoras die Anklage der Gotteslästerung auf sich, weil er den persönlichen Helios abgeleugnet und den Versuch gemacht, für die Sonnenerscheinungen unveränderliche Gesetze nachzuweisen.^[196]

Die heillose Verwirrung, welche in den politischen Einrichtungen des Maschinenzeitalters herrschte, wird uns mit einem Schlage offenbar, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß das Staatswesen mit ausübender Gewalt funktionierte, ohne durch die Prinzipien einer Staatswissenschaft geregelt zu sein. Stellen Sie sich ein Riesenspital vor, in welchem Kranke aller Gattung untergebracht und behandelt werden, in welchem es von sogenannten Ärzten und Operateuren, Pflegern und Wärtern wimmelt, und denken Sie sich daneben Medizin und Chirurgie noch unentdeckt – oder mindestens sehr angezweifelt: so haben Sie ein genaues Bild von den gesetzgebenden Körpern jener Zeit. An Arzneiverteilungen und Operationsanwendungen fehlte es nicht; purgiert, amputiert und trepaniert wurde zur Genüge; aber eine systematische Kenntnis der zu behandelnden Übel gab es nicht und wurde von den zur Heilung

196 Ebenda, S. 242, wobei Spencer sich wiederum auf George Grote bezieht: „The doctrines of Anaxagoras were regarded as offensive and impious. [...] To Greeks who believed in Helios and Seléné as not merely living beings but Deities, his declaration that the Sun was a luminous and fiery stone, and the Moon an earthy mass, appeared alike absurd and impious. Such was the judgment of Sokrates, Plato, and Xenophon, as well as of Aristophanes and the general Athenian public.“ George Grote: Plato, and the Other Companions of Sokrates. Bd. I. 2. Aufl. London: Murray 1867, S. 62.



Angestellten gar nicht gefordert. Letztere gehörten nicht einer eigenen Klasse von Staatsgelehrten an, die durch einschlägige Studien zu ihrer Amtsverrichtung sich vorbereitet hätten, sondern sie wurden aus allen Schichten der Gesellschaft durch Wahlstimmen ins Amt gerufen. Während alle übrigen Berufsarten nur durch langjähriges Fachstudium, durch abzulegende Prüfungen zugänglich gemacht waren, war einzig die Funktion der Landesgesetzgebung jedermann bedingungslos erreichbar. Man brauchte sich hierzu nur Wähler zu gewinnen – sei es durch Bestechung, durch schönrednerische Versprechungen, durch persönlich eingeflöbte Sympathie oder durch den bloßen Klang eines angenommenen Parteinamens. Wer sich „konservativ“ nannte, konnte auf eine gewisse Klasse von Wählern rechnen; wer sich „liberal“ erklärte, auf eine andere. Von allen übrigen Berufsmenschen wurden Kenntnisse verlangt – eine ganze Kette geordneter Kenntnisse, deren Besitz nachgewiesen werden mußte, nur von dem Gesetzgeber genügte es, wenn er eine *Gesinnung* zu haben – vorgab.

Der Begriff der Causalität, heute die Grundlage jedes Denkens, war damals noch nicht das Gemeingut des öffentlichen Geistes. Über die Wechselbeziehungen zwischen Ursache und Wirkung hatte jeder nur in seinem speziell erlernten Fache klare Vorstellung erlangt; aber daß *überall* aus gegebenen Daten ein unvermeidlicher Schluß folgt; daß *jede* Erscheinung das Endglied einer vorhergehenden Reihe zwingender Ursachen und der Ausgangspunkt ebenso notwendig eintretender mittelbarer und unmittelbarer Wirkungen sein muß, daran dachte man nicht. Wie roh die Auffassung der Ursächlichkeit damals noch war, wie groß das Unverständnis von dem Verhältnis zwischen einer eingetretenen Wirkung und der mutmaßlichen Ursache, das beweisen die abergläubischen Vorstellungen aller Art, welche noch allenthalben verbreitet waren. Nur aus dem Fache, das jeder studiert hatte, war der Aberglaube ausgerottet: der Arzt rechnete bei seinen Kuren nicht auf Sympathiemittel; der Astronom sah in den Kometen keine Vorzeichen von Pest und Krieg; der Mathematiker vertraute nicht auf angepriesene Lotteriekombinationen; jeder Handwerker kannte die physikalischen Eigenschaften der von ihm verarbeiteten Stoffe und erwartete keine anderen Resultate von seinen Handgriffen, als die durch jene Eigenschaften bedingten. Was aber außerhalb des Berufszweiges lag, das war für die Meisten wieder dem abergläubischen Urteile preisgegeben. Nur Wenige gab es, deren Denkgewohnheiten so geschult waren, daß sie das Walten unumstößlicher Gesetze, welches sie in ihrem Spezialfache anerkannt hatten, auch allen Richtungen voraussetzten.

Die Politik war übrigens nicht einmal ein Fach. Denn erstens stand sie jedem Staatsbürger, der sich Wahlstimmen erwerben konnte, offen; sie entbehrte – auch als Beruf betrieben – wissenschaftlich festgesetzter Axiome und blieb dem Gutdünken, der Willkür ihrer im Finstern tappenden Vertreter überlassen. Allgemeine Wahrheiten, sichere Regeln, erkannte Naturgesetze, welche den Untergrund aller Wissenschaften abgeben und von welchen bei jeder weiteren Spekulation, bei jeder praktischen Nutzenanwendung besonders ausgegangen werden mußte – wie z. B. die Gravitation

in astronomischen Berechnungen, die Gleichwertigkeit der Kräfte in der Mechanik, die Unverteilbarkeit des Stoffes in der Chemie – solche Prinzipien besaß die offiziell betriebene Politik nicht. So wurde – um nur ein Beispiel anzuführen – der Handel und die Industrie durch immer wechselnde Verordnungen, Gesetze und Einrichtungen geregelt, ohne daß noch über die Grundfrage Klarheit genommen war, ob vom volkswirtschaftlichen Standpunkt der allgemeinere Vorteil durch staatlichen Schutz oder durch freien Wettbewerb geboten sei.

Gewöhnlich war es auch gar nicht der *a l l g e m e i n e* Vorteil, welcher bei den verschiedenen Gesetzentwürfen ins Auge gefaßt wurde; die Einsicht fehlte, daß dieser durch Anpassung an gewisse Naturnotwendigkeiten mit Sicherheit zu erlangen sei, und so kämpfte jeder nur für seinen eigenen, oder – wenn er ein gewissenhafter Abgeordneter war – für den Vorteil seiner Wähler und die nächste Aufgabe sah Jeder darin, seiner Meinung, welche eine Sache der persönlichen Interessen, des Temperaments, nicht aber der wissenschaftlichen Überzeugung war – zum Siege zu verhelfen, zu welchem Zwecke alle Mittel gut waren – namentlich die Verunglimpfung der Gegner.

Wenn wir jetzt in alten Akten die Parlamentsverhandlungen jener Tage nachlesen, so müssen wir ebenso dazu lächeln, wie unsere Vorfahren zu den Streichen der Lalenburger und zu den Beschlüssen der Räte von Schilda gelächelt haben mochten. „Regierung“ war allemal die vom ganzen Volke abergläubisch verehrte Macht, welche die Gewalt in Händen hatte und ausübte, die Funktionen des Gesellschaftsorganismus zu regulieren, gegen die sich fühlbar machenden Gebrechen Heilmittel anzuwenden, die vorhandene Kraft zur Erreichung der Regierungszwecke zu gebrauchen – und das alles ohne Kenntnis, daher ohne Berücksichtigung der biologischen Gesetze, welchen das Leben der Gesellschaftsorganismen unterliegt.

Daß die ganze Macht in die Hände eines Potentaten oder einer kleinen herrschenden Klasse gelegt sei, welche dieselbe – zu eigenen Zwecken mißbrauchten, war ein Zustand, gegen den man sich – in dem Maße, als der Gottesgnadentum-Aberglaube abnahm – immer mehr aufzulehnen begann, und es wurden Regierungsformen eingeführt, in welchen die gesetzgeberische Macht in die Hände des ganzen Volkes – d. h. deren jeweilig gewählte Vertreter – verlegt wurde. Der einzelne Despot ward vom Thron verdrängt und eine Versammlung von Abgeordneten darauf erhoben. Der Despot hatte nur Einen Willen und Ein Ziel – die Abgeordneten spalteten sich in zwanzig einander bekriegende Parteien.

Um einen kleinen Grad war die letztere Form doch besser; insofern als der Alleinherrscher gewöhnlich nur sein eigenes Interesse verfolgte und weil er möglicherweise ein böser oder ein wahnsinniger Mensch sein konnte, während die zwanzig Parteien doch die Interessen ihrer Mandatäre zu vertreten sich bemühten. Ein wenig besser war's, aber nicht viel. Denn in beiden Fällen – auch beim besten Willen des Monarchen oder der Parlamente – lag die Macht in Händen der Unwissenheit; denn welcher Monarch, welches Parlament besaß eine gehörige Kenntnis und Würdigung



von den unvermeidlichen Wechselbeziehungen, von Ursache und Wirkung, von der Verschlingung nebenhergehender Resultate, von der Kontinuität, d. h. der nie endenden Arbeit jeglicher Kraft?

Ob gesalbt oder gewählt, nur der Aberglaube konnte dem Machthaber die Fähigkeit zuschreiben, alle Gesellschaftsschäden zu heilen und alles zum Guten zu lenken. „Angenommen,“ sagt Herbert Spencer, „angenommen einen Durchschnittsfehler in den bestimmenden Eigenschaften der Individuen einer Gesellschaft, so wird keine noch so geschickte Handhabung derselben jenen Fehler hindern, sein Äquivalent schlechter Resultate hervorzubringen.“^[197] Diese Wahrheit war jenen unbekannt, die da meinten, daß jedes gesellschaftliche Übel eine Heilung zulasse und daß diese im Bereich der Gesetzgebung liege. Was derselbe Autor den „Man-muß-etwas-thun-Trieb“ nannte, nämlich die bei unwissenden Leuten anlässlich jedes Übels gehegte Zuversicht – und je größer die Unwissenheit, desto größer die Zuversicht – daß ein spezifisches Heilmittel dafür bestehe, dessen Gebrauch sie eindringlich empfehlen; dieser Trieb charakterisierte auch – eben auf Grund ihrer soziologischen Unwissenheit – die damaligen Politiker. Auch sie verkannten „die *vis medicatrix naturæ*, auch sie sahen nicht ein, daß das eine, was not thut, ist, die Bedingungen, unter welchen die natürlichen Kräfte freies Spiel haben, aufrechtzuerhalten.“^[198]

Ich kann nicht umhin, Ihnen nachfolgend noch einiges aus dem Spencer'schen Buche anzuführen. Wir finden darin die für unsere Untersuchungen so interessante Thatsache bestätigt, daß zu jener Zeit, wo es noch keine offizielle Sozialwissenschaft gab, doch schon die grundlegenden Gedanken einer solchen gedacht worden waren, daß das Problem, wenn nicht gelöst, so doch schon gegeben war. Ich trenne einige Stellen, aphorismenartig, aus dem fortlaufenden Zusammenhange ab:



Alle Gesetze und Vorkehrungen, welche darauf berechnet sind, in kurzer Zeit weit bessere Resultate als die gegenwärtigen zu erzielen, müssen unvermeidlich fehlschlagen.^[199]

197 Spencer, Einleitung in das Studium der Sociologie, Erster Theil, S. 27.

198 Ebenda, S. 26–27: „Ist es nicht wahrscheinlich, dass was in dem individuellen Organismus uneigentlich, wenn auch bequem, die *vis medicatrix* genannt wird, ein Analogon in dem socialen Organismus aufzuweisen hat? und [!] wird nicht sehr wahrscheinlich mit dieser Erkenntniss das Bewusstsein kommen, dass in beiden Fällen das Eine, was Noth thut, die Bedingungen, unter welchen die natürlichen Kräfte freies Spiel haben, aufrecht zu erhalten?“

199 Ebenda, S. 150: „[...] dass alle Gesetze, Institutionen und Vorkehrungen, welche darauf berechnet sind, binnen kurzer Zeit weit bessere Resultate als die gegenwärtigen zu erzielen, unvermeidlich fehlschlagen werden.“



Nach dem Prinzip der Gleichwertigkeit und Umwandlung der Kräfte muß der Folgesatz zugelassen werden, daß alle in einer Gesellschaft vor sich gehenden Wirkungen an gewissen, vorgängigen Kräften zu messen sind.^[200]



Wenn man sowohl seine eigene Meinung als diejenige Anderer über öffentliche Angelegenheiten genau betrachtet, so findet man, daß dieselben weit mehr durch Aggregate von Gefühlen als durch Prüfung der Beweise dafür verursacht werden. Niemand (sic!) gelingt es, [selbst wenn er es versucht,] das langsame Wachstum von Sympathien und Antipathien gegen gewisse Einrichtungen, Sitten, Vorstellungen usw. zu verhindern.^[201]



Diejenigen [aber], welche sich zu dem Glauben erhoben haben, daß Gesellschaften sich in Bau und Funktion fortentwickeln, werden mit ihren Schlüssen zaudern, wenn sie die lange Entwicklung betrachten, durch welche frühe Ursachen späte Wirkungen hervorrufen. Bei der Beurteilung von politisch Gutem und Schlechtem denkt der Durchschnittspolitiker nur an die nächste Folge. Ruft eine Maßnahme einen unmittelbaren Gewinn hervor, so wird das als genügende Rechtfertigung derselben betrachtet.^[202]



Das soziale Denken wird überall mehr oder minder durch die Schwierigkeit gehemmt, sich daran zu erinnern, daß die sozialen Zustände, denen unser Geschlecht entgegengelt, ebenso wenig faßbar für uns sind, als es unser gegenwärtiger sozialer Zustand für einen norwegischen Piraten und seine Gefolgschaft gewesen wäre. [...] Die erste beste Diskussion über einen politischen oder sozialen Gegenstand enthält die stillschweigende Annahme, daß in künftigen Zeiten die Gesellschaft einen mit ihrem jetzigen wesentlich gleichen Bau haben

200 Ebenda, S. 7–8: „Jetzt, wo die Männer der Wissenschaft sehen, dass die Umwandlung und Gleichwertigkeit der Kräfte sich nicht nur in allen unorganischen, sondern auch in allen organischen Wirkungen bethätigt, [...] und jetzt, wo der Folgesatz zugelassen werden muss, dass alle in einer Gesellschaft vor sich gehenden Wirkungen mit gewissen vorgängigen Kräften zu messen sind [...], ist es seltsam, dass noch nicht das Bewusstsein davon aufgetaucht ist, dass diese höchsten Erscheinungen studirt werden müssen, wie niedrigere Erscheinungen studirt worden sind“.

201 Ebenda, S. 187.

202 Ebenda, S. 127–128. Suttner zitiert am Ende sinngemäß und überspringt Spencers Beispiel von der Mutter, die das Kind indirekt zum Ungehorsam erzieht, indem sie es verwöhnt, um ihre Ruhe zu haben; im Original: „Bei der Beurtheilung von politisch Gutem und Schlechtem denkt der Durchschnittsgesetzgeber so ziemlich wie die Mutter bei Behandlung ihres verzogenen Kindes; ruft eine Massregel einen unmittelbaren Gewinn hervor, so wird dies als genügende Rechtfertigung derselben betrachtet.“



werde; [...] man beurteilt die Frage ausschließlich in Bezug auf jene sozialen Einrichtungen, welche um uns her existieren.^[203]



Das Gefühl der Loyalität, welches es fast unmöglich macht, die Natur und Wirksamkeit der Träger der Herrschaft in völliger Ruhe zu studieren, hindert die soziale Wissenschaft ungemein und wird noch lange fortfahren, dieselbe zu hindern, denn das Gefühl ist allwesentlich. [...] Es ist noch eine unentbehrliche Hilfe für den sozialen Zusammenhang und für die Aufrechterhaltung der Ordnung, und es wird noch lange dauern, ehe die gesellschaftliche Ausbildung den menschlichen Charakter so weit modifiziert hat, daß Ehrfurcht vor dem Gesetz, als in der moralischen Ordnung der Dinge wurzelnd, die Ehrfurcht vor der Macht, welche das Gesetz durchführt, vertreten wird.^[204]



Klassenvorurteil [...] Korpsgeist [...] sind wohl auch nützlich; aber daneben geht] die Geneigtheit, alle gesellschaftlichen Einrichtungen nach ihrer Einwirkung auf die Klasseninteressen aufzufassen und die daraus entspringende Unfähigkeit, die Wirkungen derselben auf die Gesellschaft als ein Ganzes richtig zu schätzen.^[205]



Ethisch betrachtet, hat es nie das geringste Anrecht zur Unterwerfung der Vielen unter die Wenigen gegeben, ausgenommen, wenn dieselbe die Wohlfahrt der Vielen gefördert hat.^[206]



[Die Einsicht fehlt,] daß ein Verfall der Klassenmacht und eine Abnahme der Klassenauszeichnung von Fortschritten nicht nur im Leben der regierten, sondern auch der regierenden Klassen begleitet sein könne. [...] Der Baron der Feudalzeit hätte sich nimmer die Möglichkeit gesellschaftlicher Einrichtungen vorgestellt, welche ihm weit dienlicher sein würden, als die so tapfer von ihm behaupteten Einrichtungen; noch auch erblickte er in letzteren die Ursachen seiner vielen Leiden und Unbequemlichkeiten. Hätte man ihm gesagt, daß ein Edelmann weit glücklicher ohne Burg mit Ringgraben und geheimen Gängen und Verließen für Gefangene sein könne; daß er sich größerer Sicherheit erfreuen würde ohne Zugbrücke und Fallgitter, Bewaffnete und Schildwachen, und

203 Vgl. ebenda, S. 150 und S. 149. Suttner formuliert lediglich Neben- in Hauptsätze um, hat jedoch am Beginn des Zitats das „sociologische Denken“ bei Spencer durch das „soziale Denken“ ersetzt.

204 Ebenda, S. 219. Die einzige Abweichung vom deutschen Original besteht auch hier darin, dass Suttner die „sociologische Wissenschaft“ durch die „soziale Wissenschaft“ ersetzt.

205 Ebenda, Zweiter Theil, S. 49–50.

206 Ebenda, S. 67. Im Original: „dass dieselbe“ (statt „wenn“).

weniger Gefahren ausgesetzt sein könne, wenn er keine Vasallen oder gedungene Söldner hätte, daß er reicher sein könne, ohne einen einzigen Hörigen zu besitzen – er würde diese Angabe für abgeschmackt bis zur Tollheit gefunden haben. [...] Und doch ist der heutige Edelmann in seinem Landhaus sicherer als jener in seiner Burg, doch besitzt er (durch den Verlust der unmittelbaren Herrschaft über die Arbeiter) Bequemlichkeiten und Luxusgegenstände, von denen sein Vorfahre sich nichts träumen ließ.^[207]



Die Annahme, daß es einer Nation möglich sei, in der Gestalt des Gesetzes etwas der verkörperten Vernunft Ähnliches zu erhalten, wenn sie selber nicht von einer entsprechenden Vernünftigkeit durchdrungen ist, beruht auf politischem Vorurteil.^[208]



In der Repräsentativ-Versammlung selbst regieren die vielen Mittelmäßigkeiten die wenigen überlegenen Persönlichkeiten. Die Überlegenen sind genötigt, nur jene Ansichten auszusprechen, welche die Übrigen zu verstehen vermögen und müssen ihre besten und weitreichendsten Gedanken als solche, welche kein Gewicht haben würden, für sich behalten.^[209]



Eine passende Denkgewohnheit bei dem Studium der Soziologie kann nur durch das Studium der Wissenschaften im Ganzen erworben werden. Denn die Soziologie ist eine Wissenschaft, welche die Erscheinungen aller anderen Wissenschaften umfaßt. Sie führt jene Notwendigkeit des Verhältnisses vor Augen, welche die abstrakten Wissenschaften behandeln; ebenso aber auch jenen Zusammenhang von Ursache und Wirkung, mit welche[m] die abstrakt-konkreten Wissenschaften den Forscher vertraut machen, und sie bietet jenes Zusammenwirken vieler Ursachen und die Erzeugung nebenher gehender Re-

207 Vgl. ebenda, S. 68 und S. 70. Spencers Conclusio im Original: „Der Pair unserer Tage weiss, dass er sich weit besser ohne Vertheidigungsmittel, Waffen, Gefolge und Leibeigene, als sein Vorfahr mit denselben, befindet. Sein Landhaus ist sicherer, als ein zinnenbewehrter Thurm, er ist sicherer unter seiner unbewaffneten Dienerschaft, als ein Feudalherr, umgeben von bewaffneten Leibwachen, war; er ist weniger in Gefahr, indem er ohne Waffen einhergeht, als es der gepanzerte Ritter mit Lanze und Schwert war. Obgleich es keine Vasallen mehr gibt, die für ihn zu kämpfen hätten, gibt es doch auch keinen Oberlehns Herrn, der ihn aufrufen darf, sein Leben in einem Streite, der nicht der seinige ist, zu opfern; obgleich er niemand zwingen kann zu arbeiten, macht ihn doch die Arbeit freier Menschen unendlich reicher als der ehemalige Herr von Leibeigenen war und gleichzeitig mit dem Verlust an unmittelbarer Herrschaft über die Arbeiter ist ein industrielles System erwachsen, welches ihn mit mannichfachen Bequemlichkeiten und Luxusgegenständen versieht, von denen jenem, welchem abhängige Arbeiter unterwürfig waren, nichts träumte.“ Ebenda, S. 69–70.

208 Ebenda, S. 111.

209 Ebenda, S. 110.



sultate dar, welche die konkreten, besonders aber die organischen Wissenschaften uns zeigen.^[210]



Biologie liefert nicht nur der Soziologie angemessene Denkgewohnheit, sondern auch besondere Vorstellungen, welche als Schlüssel dienen.^[211]



Als zweites nach der Biologie ist Psychologie zur Vorbereitung notwendig. Denn es ist gewiß, daß die Handlungen der Individuen von ihren Gefühlen abhängen. – Aus einem Gemeinwesen geht nichts hervor, was nicht aus dem Motiv eines Individuums oder aus den vereinten, ähnlichen Motiven vieler Individuen, oder aus dem Konflikt der vereinten, ähnlichen Motive Einiger, welche gewisse Interessen besitzen, mit den verschiedenen Motiven Anderer, deren Interessen verschieden sind, entspringt.^[212]



(Vergleich mit der Eisenplatte.) Hier zur Linken ragt sie ein wenig hervor. Wie soll man sie flach machen? Natürlich, heißt es, indem man auf den hervorragenden Teil draufschlägt. Wir schlagen. Vergebens: die Hervorragung bleibt. Das ist nicht alles. Man sehe die Beugung, welche die Platte am anderen Rande erhalten. Statt den ursprünglichen Fehler abzustellen, haben wir einen neuen erzeugt. Ein im sogenannten ‚Planieren‘ geübter Arbeiter hätte uns sagen können, daß wir nur Unheil anrichten werden. Er würde uns gelehrt haben, verschieden gerichtete und eigens angebrachte Hammerschläge anderwärts zu geben und das Übel so nicht durch unmittelbare, sondern mittelbare Handlungen anzugreifen. Der erforderliche Prozeß ist weniger einfach als man dachte. Selbst eine Eisenplatte kann nicht mit Erfolg nach jenen schlichtverständlichen Methoden behandelt werden, auf welche man so viel Vertrauen setzt. ‚Meinst du, man könne leichter auf mir als auf einer Flöte spielen,‘^[213] fragte Hamlet. Ist die Menschheit leichter zu strecken als eine Eisenplatte?^[214]

210 Ebenda, S. 145.

211 Vgl. ebenda, S. 158. Im Original: „Wissenschaftliche Schulung im allgemeinen und vor allem das Studium der Wissenschaft des Lebens ist also nothwendig. Doch ist letzteres ganz besonders erforderlich, weil die Vorstellungen der Continuität, Complication und Bedingtheit der Ursächlichkeit sowol wie die Vorstellung von der befruchtenden Ursächlichkeit der Biologie und der Sociologie gemeinsame Vorstellungen sind. Die Biologie bietet eine besonders geeignete Schulung aus dem Grunde dar, weil sie allein unter den Wissenschaften Vertrautheit mit diesen Grundvorstellungen erzeugt [...]“ Ebenda, S. 157–158.

212 In den ersten beiden Sätzen fasst Suttner Spencers u. a. am Beispiel der Psychologie der Geschlechter abgehandelte Grundüberzeugung zusammen, dass die Psyche das Handeln bestimme; vgl. ebenda, Kap. 15: „Vorbereitung in der Psychologie“, S. 195–231; beginnend mit „Aus einem Gemeinwesen“ wird im Original zitiert.

213 William Shakespeares Hamlet im Gespräch mit Guldennstern, III. Akt, 2. Szene.

214 Spencer, Einleitung in das Studium der Sociologie, Zweiter Theil, S. 85–86.

Nicht wahr, es nimmt Sie Wunder, aus jener entrückten Zeit so klare, weitblickende Anschauungen über ein Gebiet zu vernehmen, auf welchem, wie uns die überkommenen politischen Dokumente zeigen, so heillose Verwirrung herrschte. Doch diese staunende Überraschung kann man sich oft bereiten, wenn man in alten Schriften wühlt. Da sieht man, um wie vieles früher die Einsicht von den bestehenden Übeln eintritt, als deren Aufhebung. Eine Eichel braucht lange, um schattige Eiche zu werden, aber noch viel länger braucht die Idee, um sich als Institution zu erheben. Fast alle die Grundsätze – d. h. die erkannten wissenschaftlichen Wahrheiten –, auf welchen unsere heutigen öffentlichen Einrichtungen ruhen, sie finden sich in dem besagten Werke schon angeführt, und doch sehen wir zu Lebzeiten des Autors nicht eines seiner Prinzipien zur Direktive politischer Handlungsweise angenommen.

Lassen Sie uns das Chaos der damaligen Politik ein wenig untersuchen. Das meiste darin wird uns nach gegenwärtigen Begriffen schauerhaft oder lächerlich erscheinen, und obwohl wir wissen, daß die richtige Erkenntnis niemals schaudern und niemals lächeln soll – sondern verstehen; so wird uns die Abscheulichkeit und die Komik gewisser Zustände doch unwillkürlich in die Augen fallen.

Was sagen Sie z. B. d a z u? Für die eingetriebenen Steuern ward dem Bürger allerlei geboten, was er brauchte und was er nicht brauchte: Verkehrswege, Straßenreinigung, Sicherheitswache, Theater, Kirchen, Zollämter, Gefängnisse und noch vieles mehr. Das Eine aber, was aus den Steuereinnahmen nicht bestritten wurde, was jeder Einzelne, wenn er es brauchte, erst extra zahlen mußte, das war d a s R e c h t. Dasjenige, was doch eigentlich die Haupterrungenschaft staatlichen Zusammenhaltens ist, nämlich der Schutz gegen Unterdrückung und Übervorteilung, den leistete der Staat nicht unentgeltlich, den mußte der Unterdrückte und Übervorteilte – falls er das Geld hierzu hatte – sich erst selber erkaufen. Das Endurteil in Streitigkeiten, welches zu wilden Zeiten von der Faustkraft der Streitenden, in späteren Epochen von Gottesgerichten abhing, zu dem konnte man im Maschinenzeitalter nur durch Geldausgaben gelangen. Der Richter wurde zwar nicht erkauft, aber die Prozeßführung verursachte schwere Kosten und wer neben erlittenem Unrecht auch noch an Geldmangel litt, der mußte auf die Aufrichtung seines Rechtes von vorneherein verzichten. Der Gedanke, daß bei einer zu gegenseitigem Schutz und zu allgemeiner Interessenförderung vereinten Körperschaft unentgeltliche Rechtshilfe geleistet werden müsse, dieser Gedanke existierte schon; auch besaßen die verschiedenen Privatvereine einen auf Vereinskosten besoldeten Rechtsanwalt, der jedes Mitglieds Sache ohne Entgelt zu vertreten hatte. In dem Verein der Vereine jedoch, dem Staat, war dieser Gedanke noch nicht verwirklicht; hier ward von den Vereinsgeldern, d. i. von den Steuern, keine Summe erübrigt, um allen Mitgliedern dasjenige zu sichern, was beinahe noch wertvoller ist als das Leben – weil ohne dasselbe das Leben unerträglich werden kann –, nämlich das Recht.

Und galt denn in den Augen des Staates das Leben selber des Bürgers als ein unantastbares, heiliges Gut? Ja, insofern es gegen die Angriffe der Mitbürger zu schützen



war; aber dem Machtgebot der Regierung gegenüber mußte jeder Mann auf den ersten Wink zum Erschossenwerden sich stellen. Man lächelte zwar zu den naiven orientalischen und chinesischen Schranzen, die auf Wunsch ihres Gebieters sich den Bauch aufschlitzten; aber wenn im Occident auf den Wunsch eines Zaren, eines Ministers, oder einer legislativen Versammlung ganze Regimenter, ganze Armeen – oder bei Landsturmaufruf – ganze Völker sich töten lassen gingen, so fand man das ganz natürlich.

Der Krieg ist überhaupt dasjenige, was unsern Abscheu am meisten weckt; was wir nur von der völligen Barbarei begreifen können, was wir aber so schwer mit dem übrigen Gesittungsgrade und der sonstigen Vorgesrittenheit des Maschinenzeitalters in Einklang zu bringen vermögen. Diese Gesittung war aber nicht imstande, sich folgerichtig nach allen Seiten hin zu entwickeln und zu bethätigen, solange der Kriegsgeist noch in den Institutionen verkörpert war. Der Hauptgedanke des Staatswesens war nicht so sehr die Förderung der inneren Interessen, als der Schutz gegen äußeren Angriff. Letzterer – vorausgesetzt, daß ein solcher Angriff stattfindet – ist jedenfalls das Wichtigere. So lange die Thüre eines Hauses einfallenden Diebshorden offenstehet, muß ich erst daran denken, an diesem Thor zu wachen, ehe ich mir's im Innern mit meiner Familie bequem mache. Diese beiden verschiedenen Prinzipien des Wachens und des Bequemmachens, welche entgegengesetzte Denkungsart und entgegengesetzte Maßregeln erfordern, gleichzeitig zu vertreten, das war die Aufgabe der sogenannten Politik.

Daß die getriebene Politik also ein brodelndes Mischmasch, mitunter ein ekler Brei war, das darf uns nicht wundern. Was wir aber nicht fassen können, ist dies: Warum schlossen alle die nebeneinander wohnenden Völkerfamilien, die ja doch auf gleicher Kulturstufe standen, nicht den einfachen Vertrag, sich gegenseitig nicht anzugreifen, um so ganz und gar der inneren Bequemmachung leben zu können? Die einfallenden Diebshorden, der grimme, räuberische Feind, gegen den jedes glaubte sich wehren zu müssen, der war ja garnicht vorhanden, denn jedes verwahrte sich feierlich gegen die Zumutung, daß es um a n z u g r e i f e n in Mordbereitschaft stehe: es geschehe nur, um sich zu verteidigen. Der Unsinn einer Versammlung von fünf oder sechs waffentrotzenden Leuten, die einander mit verdächtigen Blicken ansehen, messerwetzend, zähnefletschend, dabei aber versichernd, daß sie selber nicht die geringsten feindseligen Gefühle hegen, sondern nur zu äußerster Notwehr sich so verhielten, dieser Unsinn bildete den Untergrund aller sogenannten „diplomatischen Beziehungen“.

Was war nun die Voraussetzung, welche bei gegenseitiger Friedensbeteuerung die gegenseitige Kriegsbereitschaft erheischte? Einfach: Lügenhaftigkeit. Man glaubte an die Aufrichtigkeit der Anderen nicht und man war selber nicht aufrichtig; und so finden wir auch, daß die Begriffe Falschheit, Ränke, List mit dem Worte „diplomatisch“ sich deckten.

Zur Zeit, als die Völker noch nicht versicherten, daß sie friedlich gesinnt seien, als die Angriffskriege noch Eroberungszüge hießen, die der Welt als Gegenstand höchster Bewunderung hingestellt wurden, da bildete freilich eine große Wehrkraft den wichtigsten und stolzesten Besitz eines Staatswesens. Eines Tages aber standen die Dinge so: die Ursachen, aus welchen Kriege geführt wurden: Bereicherungslust, Handelseifersucht, Herrscherehrgeiz, Religionsstreitigkeiten, die hatten allmählich aufgehört; die Armeen aber, die im Lauf der Zeit gebildet worden, die waren da und ihnen zuliebe mußte doch – wenn weiter auch keine Gründe vorlagen – gerauft werden. Ursprünglich waren die Heere entstanden, um den Anforderungen des Krieges zu genügen – später entstanden die Kriege um der Anforderungen des Heeres willen. Das scheint einen Zirkel zu bilden, aber ich will versuchen, Ihnen durch eine kleine Parabel diesen Vorgang zu erläutern.

Es war einmal ein großes Dorf mit strohgedeckten Häusern, in welchem ein ruhiges Völkchen wohnte. Nun geschah es, daß gerade unter jenem Himmelsstriche sehr häufig der Blitz in eine der Hütten schlug und dieselbe, samt den benachbarten, in Brand steckte. Es mußte eine Feuerwehr errichtet werden. Aber die Leute waren bequem und liebten es, zu Hause ihren kleinen Beschäftigungen und Künsten nachzugehen, mit welchen sie sich das Leben verschönten. Dieses Leben riskieren? Das mühsame Leitersteigen und Mauerhinaufklettern – Rettungssackhalten zwischen brennenden Balken? ... Ach nein – was dich nicht brennt, das lösche nicht. Im eigenen Hause, wenn's sein muß – aber beim Nachbar? ... Kurz, es wollte sich niemand zu dem Dienste melden. Aber in dem Dorfe gab es auch eine Autorität und so wurden die Leute einfach rekrutiert, assentiert, konscribiert, oder wie das Ding auf Deutsch heißt, gezwungen, der Feuerwehr beizutreten. Das ergab noch keine Begeisterung – obschon unter den Rekruten vielleicht auch einige sich fanden, die das Fest ihrer Einfangung mit ein paar überzähligen Gläsern Wein und Kokarden aus den Hüten begingen.

Die Feuerwehr war nun da und löschte die Brände. Ihr Stand ward zum angesehensten im Dorfe. Es war eine Ehre und ein Ruhm, Feuerlöscher zu sein; es knüpften sich Vorteile und Macht daran; Viele, die um des bloßen Löschens willen nicht mitgewirkt hätten, traten bei aus Ehrgeiz, aus Gewinn- oder Machtdurst. Und auch aus Tugend: denn alle Grund- und Lehrsätze zielten darauf hin, als die schönste und edelste Leidenschaft die Löschlust hinzustellen. Und so wurde denn mit Wonne drauflos gelöscht. Zum Glück fiel der Blitz noch immer oft in die Dächer und an Gelegenheiten zu Auszeichnung, zu gegenseitiger Beglückwünschung und Bewunderung mangelte es nicht.

Nach einer Zeit jedoch veränderten sich die meteorologischen Verhältnisse. Während man sonst auf tägliches Gewitter gefaßt sein konnte, schlug es immer seltener und seltener ein; endlich wuchsen ganze Generationen heran, ohne daß sich ein Blitzschlag wiederholte. War's jetzt mit der Löscherei zu Ende? O, nein – es kann



ja auch brennen ohne Blitz; es giebt ja Zündhölzer, die man unter ein Bund Stroh legen kann; man kann ja absichtlich recht nachlässig sein – Feuer auskommen lassen ist nicht schwer ... und richtig: immer noch lohten die Brände und die tapferen Löscher konnten ihre Vorzüge entfalten. Das Feuerlegen ward endlich als Geschäft betrieben. Was in der übrigen Welt die Diplomaten und die Presse besorgten: das Zündstoffbereiten und das Schüren – das besorgten dort die Leute untereinander. Jeden, den geringsten Streit benutzten sie, um in das Nachbarhaus einen brennenden Klotz zu schleudern und das lobenswerte, nützliche Werk des Löschens konnte immer noch unter gegenseitiger Beglückwünschung, Auszeichnung und Bewunderung fortgeübt werden.

Daß die Vorteile des Nichtanzündens diejenigen des Löschens weit übertroffen hätten, das sahen die Feuerwehrleute nicht ein und konnten es auch nicht einsehen; denn für sie wäre dabei alles verloren, sie mußten das Aufhören des Brandes für einen Traum erklären und – „nicht einmal ein schöner Traum“.^[215]

In gleichem Stadium befand sich im Maschinenzeitalter die Frage von Krieg und Frieden. Eigentlich viel schroffer noch als in dieser Parabel; denn das Löschhandwerk ist doch an sich nichts so Grauenhaftes, nichts den übrigen Gefühlen so Widersprechendes wie das Mordhandwerk. – Töten – Töten – Töten ... wir begreifen nicht, daß der Sinn dieses Wortes, der doch in den Blättern der damals geltenden menschlichen und göttlichen Gesetzbücher so tiefen Abscheu weckte, seines ganzen Schauders, seiner ganzen Verbrecherhaftigkeit verlustig ging, sobald der Krieg im Spiele war. Das zeigt, wie dröhnend laut und unausgesetzt, von ältesten Zeiten her, neben dem Worte Krieg die Worte Heldentum, Macht, Glanz, Tugend, Ehre, Pflicht erschallten und die anderen, daran haftenden Vorstellungen verdrängten. Zur Zeit des Maschinenzeitalters war jener Blitz auch schon immer seltener und seltener eingeschlagen; denn was diesem elementaren Ereignis entspricht, das waren namentlich die wilden Horden feindlicher Raubvölker: Avarer, Hunnen, Viker, die in den Uranfängen der europäischen Geschichte sengend, plündernd und mordend das Land überfielen. Später kam die Rolle des verheerenden Blitzes den einzelnen Führern und Herrschern zu, die in sogenannten „Siegeszügen“ die durchstreiften und durchwüsteten Gebiete ihren Reichen einverleibten. Von diesen letzteren ragten noch die Spuren ins Maschinenzeitalter hinein: noch erhob sich der Triumphbogen des Korsen Bonaparte, der Bewunderung der Völker hingestellt.

Gegen solchen Blitzschlag war man auch noch immer nicht sicher, so lange den einzelnen Throninhabern das Recht und die Macht belassen ward, mit Einem Be-

215 Vom preußischen Generalfeldmarschall und Chef des Generalstabes Helmuth von Moltke stammt der oft zitierte Aphorismus: „Der ewige Friede ist ein Traum und zwar nicht einmal ein schöner Traum. Der Krieg ist ein Element der von Gott eingesetzten Ordnung. Die edelsten Tugenden des Menschen entfalten sich daselbst: der Mut und die Entsagung, die treue Pflichterfüllung und der Geist der Aufopferung. Der Soldat gibt sein Leben hin. Ohne den Krieg würde die Welt in Fäulnis geraten und sich im Materialismus verlieren.“ (Vgl. Johann Casper Bluntschli: Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. Bd. 3: Die deutsche Periode. Hälfte 2. Heidelberg 1861–1881. Nördlingen: Beck 1884, S. 473.)

fehlsword das ganze Land unter die Waffen zu rufen und die Bewaffneten alle über die Grenze zu schicken. Der Zar hätte nur zu winken gebraucht und Europa war in Brand. Also: „Feuerwehr bereit!“ Daß die Abschaffung der Möglichkeit zu einem solchen Feuerwink ein einfacheres Procédé gewesen wäre als die Löschbereitschaft, das wollte man auch nicht einsehen.

Die Herrscher jedoch winkten nicht. Sie waren doch auch Söhne ihrer Zeit und daher der Wildheit entwachsen; keiner wollte das Verbrechen begehen und verantworten, aus keinem anderen Grunde denn aus Kriegs- und Eroberungslust, die Fehde zu erklären; und von jedem Regenten, anlässlich jeder Thronrede konnte man hören, daß er persönlich nichts sehnlicher wünsche, als den Frieden zu erhalten – nur für den Fall, als der Nachbar anfinde ... oder für den Fall, als die Ehre, als die Würde des Landes es erheischen ... dann allerdings wollen wir usw. „Hurrah,“ ruft das Volk, von solcher Sprache hingerissen, „es lebe unser friedfertiger Fürst, es lebe unser erhabener Kriegsherr!“

Dieses war aber nunmehr der gefährlichste Zündstoff: die Frage der nationalen Ehre. Nicht um einen Markknochen, wie unsere ersten Vorfahren, die Höhlenbewohner, nicht um den Besitz von Weibern, von Länderstrichen, nicht um ein Glaubensbekenntnis oder einen Handelsvertrag aufzuzwängen, fielen nunmehr die Menschen übereinander her, sondern um ihre Ehre und Würde zu wahren. Ein paar gewechselte Unhöflichkeiten, Verdächtigungen, Mißverständnisse, das genügte, um den Grund – mitunter auch nur den Vorwand – zur Kriegserklärung abzugeben. Materielle d. h. also wirkliche Ursachen zum Dreinschlagen hatten die Völker nicht mehr; bloß die moralischen, welche doch nur anlässlich der materiellen und zur Verstärkung derselben entstanden und großgezogen waren, wirkten fort. Mittels Empfindung wurde das Kriegsprinzip am Leben erhalten, mittels Empfindelheit zur Bethätigung gebracht. Überall witterte man Beleidigungen, Provokationen; gegenseitig schuldigte man sich der Absicht an, anfangen zu wollen; jeder hielt sich zu der prahlerischen Beteuerung genötigt, daß, wenn der Andere anfinde, er mit größtem Vergnügen, mit Siegesgewißheit, mit Begeisterung bereit wäre, den so gewissenlos geschleuderten Handschuh aufzuheben. „Anfangen wollen“ galt wohl als beleidigende Zumutung, aber etwa zurückweichen – das wäre eine schimpfliche Zumutung gewesen. Man wird sich doch nicht demütigen; man wird doch seinem „Prestige“ nichts vergeben, man wird sich doch nicht auf den Fuß treten lassen ...

Der Krieg im Maschinenzeitalter verhielt sich zu dem Kriege früherer Zeiten, wie das geregelte „ritterliche Duell“ zum ursprünglichen Kampf. Das Streitobjekt, um welches zwei raufende Wilde – oder zwei raufende Horden – sich balgten, war doch tatsächlich vorhanden und fiel als Siegesbeute dem Stärkeren zu; im Duell hingegen handelte es sich nur noch um den Sieg und nicht mehr um die Beute; selbst der Sieg kam erst in zweiter Linie – die Hauptsache war das „Sichschlagen“. Das eigentliche Objekt des Duells war die Ehre und so wurden die Worte „*affaire d'honneur*“, „Ehrenhandel“, auch mit Zweikampf gleichbedeutend. Die Ehre knüpfte sich nicht,



wie anfänglich, an den Ausgang des Streites; sie bildete sich zum Gegenstand desselben aus; es wurde „um die Ehre“ sich geschlagen, und das Schlagen selber war für beide Teile – für den Beleidigten und Beleidiger, für den Sieger und den Besiegten – gleich ehrenvoll.

Es versteht sich, daß in derjenigen Klasse von Menschen, unter welchen das „*point d'honneur*“ am meisten Geltung hatte, also in der Adelsklasse, auch das Duell am üppigsten gedeihete [!]. Da gab es eine Zeit, wo Der kein richtiger Kavalier war, der nicht ein paar Degenhiebe und ein paar Pistolenschüsse mit Standesgenossen getauscht hätte; und so genügte der geringste Anlaß – ein schiefer Blick, ein zufälliger Fußtritt, ein anzüglisches Wort – um eine Herausforderung ergehen zu lassen; und die Abweisung einer solchen – sei dieselbe noch so grundlos – war ganz außer Frage. Je leichter Einer beleidigte, und je schneller er bereit war, „vom Leder zu ziehen“, für desto edelmännischer galt seine Gesinnung. Das Gut des Lebens als das geringste der Güter zu achten, bildete ja den Hauptgrundsatz des ritterlichen Ehrenkodex!

Das Duell war übrigens im Maschinenzeitalter eine bereits in Abnahme befindliche Institution. Allgemein begann man dessen Unsinnigkeit einzusehen; man erkannte es als ein Vorurteil, dem man sich nur unwillig fügte; in England war es schon verschwunden und auch in den übrigen Ländern trat es immer seltener und seltener auf. Aber der ganze Geist des Duells lebte in Sachen des Krieges fort. Dieselbe Kitzlichkeit des Ehrgefühls zwischen den Nationen, wie zwischen raufflustigen jungen Edelleuten; dieselbe Sucht, in seiner Lebensgeschichte ein paar Ehrenhändel verzeichnet zu haben; dieselbe Unmöglichkeit, eine Herausforderung abzulehnen. Dasselbe Mißverhältnis auch zwischen erlittenem Unrecht und zu erlangender Genugthuung – denn was konnte der Krieg wieder gut machen? Auch hier handelte es sich um die Beute in letzter, um den Sieg in zweiter, um das „Sichschlagen“ in erster Linie. Und dasselbe – vielmehr das noch hunderttausendfach vergrößerte – Mißverhältnis zwischen dem eingesetzten Wagnis und dem zu erzielenden Erfolg; auch hier mußte Blut fließen und zwar in Strömen; daneben noch Saaten zertreten, Dörfer und Städte eingeäschert werden; auch hier mußten diese Güter alle, besonders das Gut des Lebens, als gering, als nichts geachtet werden; denn daß die Existenz des einzelnen Bürgers zu Kriegszeiten gleich Null sei, das war ja der Hauptgrundsatz des patriotischen Kodex.

Der einzige wirkliche Gewinn, welcher sich an das Bekriegen knüpfte – wie übrigens an das Duellieren auch – war die Befriedigung des Hasses. Daher der Nationalhaß eine der bestgepflegten Grundlagen des Patriotismus. Genügenden Haß für jeden folgenden Krieg gaben die Erinnerungen des letztvergangenen Krieges ab. Von allen den begangenen Greueln brachte man die selbstbegangenen auf Rechnung erfüllter Soldatenpflicht, und die des Feindes – des bösen „Erbfeindes“ – auf Rechnung seiner Rohheit. Der Groll und der Rachedurst der Besiegten konnte nicht anders befriedigt, die unerträgliche Großsprecherei des Siegers konnte nicht anders bestraft werden, als durch neues Dreinhauen. Und so wurden denn die Völkerduelle

munter drauflos geschlagen. Die Leute nannten das „frischen, fröhlichen Krieg“ und marschierten unter klingendem Spiel und flatternden Fahnen hinein.

Dem Widersinn des Privatweikampfes begann man sich zu widersetzen; den Widersinn des Völkerweikampfes, den sah man nicht. Noch weniger sah man dessen Verbrecherhaftigkeit: stolz und prahlerisch, herausfordernd und krittlich – echt krakehlermäßig – standen sich die waffenstrotzenden, kampfgewübten Völker gegenüber, gewärtig, bei dem geringsten Anlaß, um vom „Leder zu ziehen“. Die Wucht des so bereitwillig gezogenen Schwertes wurde aber – immer gewaltiger und gewaltiger. Denn es verkörperte sich nicht mehr in einer mit mehr oder minder Geschick geschwungenen Klinge, sondern in unabsehbaren Zügen feuerspeiender Maschinen; in auf immer größere Entfernung geschleuderten todtgefüllten Bomben, die dort, wo sie einfielen, immer weitere Vernichtungskreise zogen. Durch die Lüfte, in stets höheren Bogen, unter dem Wasser, mit stets wachsender Sprengkraft flogen die Granaten, schwammen die Torpedos; mit zunehmender Leichtigkeit und Schnelligkeit stürzten die Brücken in den Abgrund, flogen die Schiffe in die Luft, fielen die Mauern dröhnend zu Schutt; in immer riesigeren Haufen thürmten sich die Leichen; immer dicker qualmten die pest- und choleraabruhenden Dünste; immer gellender klang der Schmerzensschrei der in Wundenqual sich windenden Männer, der um ihr Liebstes beraubten Weiber ... Und wie nannten diese Rasenden ihr Zeitalter? – es wäre zum Lachen, wenn es nicht zum Weinen wäre – das Zeitalter der Gesittung und der Menschlichkeit.

Es drohte noch fürchterlicher zu kommen. Mit den sich stets mehrenden Erfindungen, mit der Entdeckung immer mächtigerer Sprengstoffe, mit der schließlichen Bewältigung der Elektrizität zu strategischen Zwecken wurden die Kriege zu derart vernichtenden Katastrophen, daß sie sich zu den Feldzügen früherer Zeit etwa so verhielten, wie der Telegraph zur Fußpost.

Die Folge von dieser Riesenhaftigkeit des Krieges war – sein Ende. Da von beiden Gegnern jeder nur vom Leder zu ziehen brauchte, um den anderen in einer halben Stunde mit mathematischer Sicherheit zu „nichts“ zu zerreiben und zu derselben Substanz zerrieben zu werden; da daher jedes Völkerduell dem bekannten Kampf der beiden Wüstenlöwen gleichgekommen wäre, die sich gegenseitig so vollständig aufgezehrt, daß nur ihre zwei Schweife im Sande liegen blieben, da also keine Auszeichnung, kein befriedigter Haß, kein Sieg am Ausgang des Krieges winkte, wurde er nicht mehr geführt.

Doch dies gehört nicht hierher; die Ereignisse und Entwicklungen, die in einer spätern Epoche liegen, sollen nicht in unsere Betrachtung gezogen werden. Was wir hier zu behandeln haben, ist der Stand der damaligen politischen Zustände, und wenn dabei so viel von Krieg die Rede ist, so hat dies darin seinen Grund, daß von allen politischen Fragen die militärische die wichtigste und vornehmste war. Des Landes Wehrkraft war des Landes höchster Stolz. Der Krieg wurde als der eigentliche geschichtemachende Faktor betrachtet und alle übrigen Interessen verhielten sich



zu diesem Mittelpunktinteresse, wie die Planetoiden sich zur Sonne verhalten. Der innere Widerspruch, der zwischen dem Geiste der Feindseligkeit und dem Geiste der Friedfertigkeit liegt, von welchem der eine das Leben jedes Staates nach außen, der andere dessen Leben nach innen regeln sollte, dieser Widerspruch war die Ursache, daß die Politik sich nicht zur Wissenschaft erheben konnte – denn eine solche baut sich nur auf der Grundlage unantastbarer, jeden Widerspruch ausschließender Wahrheiten auf –; und war auch die Ursache, daß alle diplomatische, legislative, parlamentarische, kurz politische Weisheit mehr oder minder – Quacksalberei war. Nicht das durch wissenschaftliche Untersuchung und Erfahrung erkannte Verhältnis der Dinge wurde als Richtschnur der anzuwendenden Maßregeln genommen, sondern die jeweiligen Impulse und Einfälle, Vermutungen und Wünsche einer soziologisch ungeschulten Mehrheit.

Wahrlich, wenn es Wahnwitz war, der Willkür eines Autokraten die Leitung des ganzen Volkes zu überlassen, so war es keine viel geringere Thorheit, diese Leitung in die Hände einer bunt zusammengewürfelten Menge zu legen, die da auf gut Glück ihre Edikte erließ. Das Prinzip der Arbeitsteilung, welches allein Vervollkommnung herbeiführt, war in Sachen des Gesellschaftsorganismus noch nicht zu genügender Geltung gelangt: nicht jedes Gebiet hatte seine sachverständigen Lenker, sondern es entschieden die Vielen über vieles, um nicht zu sagen, Alle über alles. Die Finanzen und der Kultus, der Ackerbau und der Unterricht, das Verkehrs-, Zoll- und Steuerwesen, die Armee und die Marine, der Handel und die Gewerbe, die öffentliche Gesundheit und die öffentliche Sittlichkeit: alles das war das Geschäft der Regierung, welche letztere aus Leuten hervorging, die von dem Tage an, als ihr Name der Wahlurne entstieg, berechtigt waren – und dem konstitutionellen Aberglauben für befähigt galten – über sämtliche obigen Fragen mitzureden und mitzuentcheiden. Nun sprach und stimmte jeder nach seiner sogenannten Farbe. Ein Aggregat von Gefühlen und Vorurteilen, gemischt mit ein paar „praktischen Erfahrungen“, bildete eines Jeden politische Meinung, der zufolge er sich zu dieser oder jener Partei schlug; und vom Gesichtspunkt der Klassen- und Rasseninteressen dieser Partei aus wurden dann sämtliche Fragen behandelt.

Von dem schönen Einklang, der in den repräsentativen Versammlungen herrschte, kann man sich einen Begriff machen, wenn man die Fraktionen betrachtet, in welche dieselben gespalten waren. Nehmen wir nur als Beispiel vorerst den österreichischen Staat, da derselbe durch seine Nationalitätenvermengung die bunteste Mannigfaltigkeit der Parteien auszuweisen hat. Da gab es „Deutsche“, „Deutsch-österreichische“, „Deutschnationale“, „Zentrum“, „Rechtes Zentrum“, „Polenklub“, „Czeskyklub“, „Ruthenenklub“, „Trentinoklub“, „Nationalitätenpartei“, „Kroatenpartei“, „Regierungspartei“, „Unabhängigkeitspartei“, „gemäßigte Opposition“, „Antisemiten“. Oder betrachten Sie in Frankreich die Republikaner und Royalisten, Imperialisten, Orleanisten, Kommunisten, Revanchisten^[216] ... es wird Einem ganz schwindelig dabei.

216 In der ersten Auflage sind an dieser Stelle zusätzlich die Anarchisten angeführt.

Ich überlasse es Ihrem Scharfsinn, zu ermessen, wie viel objektive Wahrheit aus den subjektiv geführten Verhandlungen dieser widerstreitenden Gruppen hervorgehen konnte. Ein hübsches Resultat nationalökonomischer Weisheit wäre z. B. erzielt worden, wenn man Handelsgesetze im Geiste der „Antisemiten“ erlassen hätte, die da beantragten, daß den Juden dieser oder jener Industriezweig verboten werde.

Ich sehe aus Ihren Mienen, daß Ihnen das Wort „Antisemit“ als Bezeichnung einer politischen Partei nicht recht verständlich ist. Wie konnte denn, so fragen Sie, die Feindschaft gegen einen Bruchteil der Bevölkerung ein Banner abgeben, unter dem für das Wohl des gesamten Volkes gewirkt werden sollte? Judenhaß – der Begriff ist Ihnen nicht fremd; die Chroniken des entrückten Mittelalters haben Ihnen ja zur Genüge von dem finstern und barbarischen Wahn berichtet, der die grausamen Judenhetzen zur Folge hatte; und nach alledem, was Sie aus älterer Zeit von den Gewaltthaten wissen, welche der religiöse Fanatismus, verbunden mit Unwissenheit und Rohheit, gebiert, sind Ihnen die antisemitischen Bewegungen des zwölften oder dreizehnten Jahrhunderts nichts Rätselhaftes; – was konnte aber dieser Begriff mitten in den gesetzgebenden Körpern des neunzehnten Jahrhunderts suchen, wo doch der Satz „Vor dem Gesetze sind Alle gleich“ die Grundlage des Rechtes abgab?

Wohl haben Sie recht, so zu fragen. Auch zu jener Zeit gab es Viele, welche immer wieder mit Staunen und Entrüstung dieselbe Frage hinausriefen: Wie ist dies in unserem menschlichen und aufgeklärten Jahrhundert nur möglich! Wir, von der Höhe unserer Zeit, könnten freilich darauf sagen: Euer Jahrhundert, ihr guten Leute, ist eben weder menschlich noch aufgeklärt – es leben nur schon ein paar aufgeklärte Menschen drin. Ein Schandfleck ist's für unser Jahrhundert – fuhren jene fort, die da wähnten in einer hochentwickelten Kulturepoche zu stehen – ein Rest wilder Barbarei, religiösen Wahnes! ... Aber diese letzteren Anschuldigungen wußten die Antisemiten des Maschinenzeitalters von sich zu wälzen und mit den blinden Fanatikern des Mittelalters wollten sie nichts gemein haben; sie wollten ihrem Standpunkt den Schein einer gewissen Aufgeklärtheit und Wissenschaftlichkeit geben und hatten folgendes Cliché gefunden: Nicht der Religion, sondern der Rasse gelten unsere Angriffe. Für die Gelehrthuenden unter ihnen wurde dieser Satz mit endlosen ethnographischen und anthropologischen Floskeln umrankt, wo es von Ariern, Turanern und Indogermanen wimmelte; für den Gebrauch der schlichteren Klassen wurde er in den hübschen, volkstümlichen Vers gebracht:

Was der Jude glaubt, ist einerlei,
In der Rasse liegt die Schweinerei.

Daß der Rassenhaß ebenso verwerflich ist wie der religiöse, das sahen die Semitenfeinde nicht ein. Ja, der naive Abscheu eines fanatisch gläubigen Christen, der da meinte, in dem Juden einen von Gottes Fluch getroffenen Menschheitsauswurf zu sehen, den Abkömmling der verruchten Heilandsmörder, den Schlächter von Christenkindern, den tückischen Vergifter der Brunnen – dieser Abscheu war, wenn gleich ungebildeter, so doch natürlicher, von seinem Standpunkt aus berechtigter



und in seinen Motiven und Zielen a u f r i c h t i g e r, als der mit einem Apparat von archäologischen und national-ökonomischen Betrachtungen umgebene politische Antisemitismus, welcher diesen Apparat nur gebrauchte, um seine uneingestehbaren Motive und Ziele zu verbergen. Nein, nein:

„W a r u m der Christ verfolgt, ist einerlei,
In der Verfolgung liegt – sagen wir – die Barbarei.“^[217]

Es würde mich zu weit führen, wollte ich Ihnen hier Näheres über die ganze Bewegung mitteilen. Auch über deren Aufhören kommt es mir nicht zu, zu sprechen – Sie wissen, daß die „Frage“ nicht g e l ö s t wurde, sondern daß sie verschwand – das ist ja so aller geschichtlichen gordischen Knoten Ende –: Juden und Christen oder, um im Stile der Zeit zu reden, Semiten und Arier, welche schon damals anfangen, untereinander zu heiraten, vermischten sich endlich so sehr, daß die kleinere Rasse in die größere aufging; und da keine Juden mehr da waren, war's auch mit der Judenfrage aus.

Doch das gehört nicht hierher. Was in unserer gegenwärtigen Untersuchung an der Sache zu beleuchten ist, ist dieses: Auf welcher primitiven Entwicklungsstufe muß die Gesellschaftswissenschaft gestanden sein, wenn diejenige Gewalt, der die Lenkung der Gesellschaft anvertraut war, zum Teil in die Hände Solcher gelegt ward, die als Zeugnis ihrer Fähigkeiten, ihrer Tendenzen keinen anderen Titel auszuweisen fanden als ihr bischen [!] gehässiges Vorurteil. Der Herr Abgeordnete soll mitentscheiden, wie der Reichtum des Landes verwaltet, wie der Unterricht geleitet, wie das Recht verteidigt, die Ordnung erhalten werden solle ... „Warum nicht? Das alles wird er gewiß auf die vernünftigste und zweckentsprechendste Weise thun, er ist ja – Doktor der Soziologie?“ „Warum nicht gar – diesen Grad giebt es nicht, Soziologie ist überhaupt etwas Verdächtiges, haben wir dagegen nicht das Sozialistengesetz erfunden? – Nein, er ist Antisemit.“ – „Was in aller Welt hat denn das mit den vorgenannten Angelegenheiten zu schaffen?“ – „Das ist doch klar: jene Angelegenheiten gehören zur Politik; Antisemitismus aber ist eine politische Partei; folglich ist der in Frage stehende Herr Abgeordnete ein Politiker, und als solcher in politischen Dingen kompetent.“

Vor dieser Logik muß man sich verneigen. Sie zeigt uns nur, wie weit noch jene bessere Zukunft entfernt lag, in der an der Spitze des Staates nur mehr bewährte Soziologen stehen sollten – gerade so wie damals an Sternwarten nur Astronomen und an Spitälern nur Ärzte walten durften –; jene Zukunft, wo an Stelle der dem Parteigeist und der Leidenschaft überlassenen Politik, die objektiv klar und sicher vorbedenkende Gesellschafts-Wissenschaft obwalten würde; – wo die ganze „Politik“ zu dem herabsinken sollte, was damals die Magie schon war: eine veraltete Kunst.

217 Das Diktum stammt wahrscheinlich von Bertha von Suttner und ist in ihrem Roman *Maschinenzeitalter* erstmals schriftlich belegt.

Der Jugendunterricht

Von Bertha von Suttner²¹⁸

Ehe ich in meinen Vorträgen fortfahre, muß ich noch die Gründe betonen, die mich bewogen haben, die bezeichnete Epoche zum Gegenstande unseres Studiums zu wählen. Ich weiß ganz gut, daß Sie mir den Vorwurf machen können, ich hätte mir da eine ereignislose und – man könnte fast sagen – charakterlose Zeit ausgesucht, welche weder kulturelle Umwälzungen, noch irgendwelche besonders hervorstechende Züge aufzuweisen hat. Entweder hätte ich weiter zurückgreifen sollen, – zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts z. B., wo in der großen französischen Revolution eine alte Gesellschaftsform zusammenbrach; oder aber weiter vorwärts, in eine Zeit, wo jene großartigen Ereignisse – die ich hier nicht näher bezeichnen darf – dasjenige erfüllt hatten, was damals erst als Furcht und Hoffnung vereinzelt Geistern vorschwebte, und wo die damals schon überlebten, aber noch bestehenden Zustände schon endgiltig verschwunden waren. Aber ich gehe von der Ansicht aus, daß es lehrreicher und interessanter ist, die sogenannten „Übergangsperioden“ zu studieren, in welchen sich die künftigen Ereignisse langsam, aber doch fühlbar vorbereiten – lehrreicher, als das rasche Abspielen dieser Ereignisse selber zum Gegenstand dramatisch bewegter Schilderungen zu machen. Und für uns, die wir wissen, welchen Verlauf die nachherigen Kämpfe genommen haben, und wissen, wie bald und vollständig die meisten damals herrschenden Einrichtungen und Ideen neuen – teils angebahnten, teils ganz ungeahnten – Einrichtungen und Ideen Platz gemacht haben; für uns ist es doppelt interessant, uns in jene Epoche zurückzusetzen, wo so vieles dem nahen Untergang Geweihtes noch so weitverbreitet und scheinbar festgewurzelt dastand ... Haben Sie beobachtet, wie, im Monat April, manche Bäume, die an allen Zweigen schwelende Knöspschen tragen, noch mit dem dürren Laub des Vorjahres dicht behangen sind? Von einiger Entfernung gesehen, zeigt eine Gruppe solcher Bäume Farbe und Charakter des Herbstes; zahlreicher, größer, auffälliger als die jungen Triebe sind die welken Blätter und daher sind es diese, die der Baumgruppe den Stempel verliehen. Ebenso in der Geschichte: die Epoche, welcher unser Kursus gilt, war ein so herbstlich belaubter April; betrachten wir also jenes Bild, wie es sich den Zeitgenossen bot – ehe es von tosenden Frühlingsstürmen gänzlich verwandelt worden –, und vergessen nur dabei nicht, daß der Charakter des Bildes auf einer Täuschung beruht, da er dem Charakter der Jahreszeit nicht entspricht: wenn wir die über das ganze damalige Europa ausgebreiteten veralteten Bräuche, Gesetze, Anschauungen betrachten, die mit ihrer gelben Fülle alle schüchternen grünen Sprößchen überdecken, so lassen Sie uns dabei denken – Herbstlaub im April!

218 Bertha von Suttner: Das Maschinenzeitalter. Zukunftsvorlesungen über unsere Zeit. Nachdruck der 3. Aufl. von 1899. Düsseldorf: Zwiebelzwerg 1983, S. 34–66.





Mein heutiger Vortrag gilt einer besonders verdorrten Gattung jenes Blätterwerks, welche ein gar großes Gebiet durchraschelte: ich meine den Schulunterricht. – Ich habe mir Lehrbücher und Schulprogramme aus den 1880er Jahren hergeholt und wenn ich dieselben mit den gleichzeitig vorhandenen – nicht für die Jugend bestimmten – wissenschaftlichen Werken vergleiche, so tritt hieran die Herbstlaubtheorie am deutlichsten hervor. Nichts war zu welk und zu dürr, um offiziell gelehrt zu werden. Im grellsten Widerspruch zu den Ergebnissen des frischen geistigen Treibens der Gegenwart standen die aus grauer Vergangenheit überkommenen Lehren, welche dem jungen Geschlechte obligatorisch beigebracht wurden und welche von diesem, sofern es auch lebendige Sproßkraft besaß, später erst wieder abgeschüttelt werden mußten.

Dieser Gegensatz erklärt sich leicht: die Forschung war frei, der Unterricht an behördliche Programme gebunden; die Beiden konnten daher nicht gleichen Schritt halten. Der Zwang schließt das Wachstum aus. Nicht nur die Entfaltung neuen Lebens hindert jegliche Routine, sondern, was schlimmer ist, sie hindert das Absterben des Hinfalligen und das Wegräumen des Abgestorbenen. Tote Sprachen, tote Dogmen, tote Mythen – das nahm auf jenen Programmen den größten Platz ein; für die Bewegung des modernen Wissens blieb gar kein Raum. Wollte man den Kulturzustand jener Zeit nur nach ihren Schulbüchern beurteilen, so könnte man von den frühlingssprossenden Geistestrieben, die doch schon so mächtig anschwellten, nicht den leisesten grünen Hauch entdecken. Das Gelehrte stand hinter dem Gewußten um hundert Jahre zurück. Nicht so sehr in Bezug auf die *T h a t s a c h e n* der exakten Wissenschaften – hier mußte den neuern Entdeckungen mitunter Rechnung getragen werden –, als in Bezug auf die diesen Thatsachen entspringenden Folgerungen. Der Geist des Unterrichts war noch gefesselter, noch altertümlicher als dessen Stoff. Während z. B. die Entwicklungslehre, welche allmählich alle Wissenszweige zu durchdringen begann, eine ganz neue Weltanschauung schuf, der sich die bedeutendsten Geister enthusiastisch anschlossen, ward diese Idee in den Schulen ganz totgeschwiegen. Dort ging man von dem Grundsatz aus, daß die Welt und Alles, was in ihr enthalten ist, als fertige Schöpfung ins Leben getreten sei. Dieses Fertige mit Systemen, die sich ebenfalls als fertig hinstellten, zu erklären, war die Aufgabe der Schule. Dem Schüler ging niemals eine Ahnung davon auf, daß die Dinge, von welchen die Wissenschaften handeln – Erde, Sprache, Moral, Thier-, Pflanzen- und Mineralreich – langsam entstandene, tausendfach umgewandelte und zu neuen Umwandlungen bestimmte Erscheinungen seien; und noch weniger dämmerte ihm der Verdacht, daß auch die Erkenntnis dieser Dinge eine noch unvollständige, änderungsfähige und erweiterungsbedürftige sein könne ... Das Fundamentdogma für den Lernenden war, daß es nichts Unbekanntes giebt – die Schule war der Born der Gewißheit; es handelte sich nur darum, recht fleißig zu schöpfen. Den ganzen Vorrat konnte ein Einzelner natürlich nicht in sich aufnehmen, aber jeder aus diesem allhätigen Born geholte Tropfen war ein Tropfen der Weisheit und Wahrheit. Unfehlbarkeit ist nämlich das Attribut, welches jede eingesetzte Macht für sich

beansprucht, und so finden wir den Unfehlbarkeitston nicht nur in den päpstlichen Bullen und staatlichen Erlassen, sondern in jedem kleinsten, „zur Einführung in die Volksschulen genehmigten“ *Leitfaden* angeschlagen. Die blödesten Fabeln, die von der zeitgenössischen Kritik längst als haltlos erkannten kindischsten Überlieferungen werden da in apodiktischer, einen möglichen Zweifel garnicht zulassender Weise vorgetragen, wie eine solche eigentlich nur den mathematischen Lehrsätzen zukäme.

Besonders erbaulich erscheint es, wenn die gelehrten Wahrheiten je nach der politischen, nationalen oder religiösen Zugehörigkeit der betreffenden Gemeinde mit wechselndem Inhalt, aber in stets gleicher Sicherheitsform auftreten. Als Beleg hierfür kann ich Ihnen folgendes Inserat vorzeigen, das ich in einer damaligen Zeitschrift gefunden habe: „Realienbuch für Volksschulen von Rektor Karl A. K[rüger]. Siebente verbesserte Auflage. Inhalt: Bilder aus der Geschichte. Naturlehre usw. 1) Ausgabe für katholische Schulen. 2) Ausgabe für evangelische Schulen. 3) Ausgabe für Schulen beider Konfessionen.“ Von diesen drei Darstellungen mußten wenigstens zwei – vermutlich alle drei – falsch sein, und Falsches zu lehren, war also nicht nur erlaubt, sondern geboten. Dieser Gedanke erfüllt uns, die wir dem Sittengesetze der Wahrhaftigkeit unterstehen, mit Schauern – mit dem gleichen Schauern, welches die damalige Welt etwa vor Menschenfresserei und ähnlichen Wildheiten empfand. Aber daß es ein Verbrechen an dem erhabensten Gute der Menschheit, nämlich an der Erkenntnis, sei, etwas Ungewußtes als gewußt oder zwei sich gegenseitig aufhebende Dinge neben einander als wahr zu lehren, davon mangelte dem damaligen Schulgewissen die Einsicht. Das Wort Laplaces: „Was wir wissen, ist wenig, was wir nicht wissen, ist unendlich,“^[219] welches auf dem Giebfeld späterer Universitäten eingegraben wurde, fand damals bei den Pädagogen noch ebenso wenig Anwendung wie bei den Theologen – beider Wahlspruch lautete: „Wir wissen Alles.“

Die Erkenntnis war ja eigentlich auch nicht der unmittelbare Zweck des öffentlichen Lernens. Was der Staat heranbilden wollte, waren Staatsdiener und nicht Weltweise. Die Tugenden, die sein Unterricht einpflanzen sollte, waren in erster Linie Bürgertugenden, und so geschah es, daß, wenn draußen in der freien Gemeinde des Forschertums neue Entdeckungen auftauchten und sich die Frage aufdrängte, ob sie in der Schule gelehrt werden sollten oder nicht, diese Frage nicht nach dem Maßstab der wissenschaftlichen Begründung der betreffenden Lehren, sondern nach demjenigen ihrer vermeintlichen Gefahr oder Nützlichkeit erwogen wurde. Ich habe Dokumente in Händen gehabt, aus welchen ersichtlich ist, daß

219 Dies soll Pierre-Simon Laplace auf seinem Totenbett geäußert haben. (Vgl. Volksconversationslexikon. Umfassendes Wörterbuch des sämtlichen Wissens. Bearbeitet von Gelehrten, Künstlern, Gewerbe- und Handeltreibenden, und herausgegeben von der Gesellschaft zur Verbreitung guter und wohlfeiler Bücher. Vollständig in 18 Bänden. Zehnter Band: Lager – Margarethe. Stuttgart: Scheible, Rieger & Sattler 1845, S. 40.) Laplace dürfte Sir Isaak Newtons bekannten Aphorismus „Was wir wissen, ist ein Tropfen, was wir nicht wissen, ein Ozean“ in eigene Worte gekleidet haben.



in Deutschland einige hochverdiente Männer wegen einzelner im Lehrvortrage gemachter darwinistischer Äußerungen in Anklagezustand versetzt wurden, und daß ein Minister Falk in der Kammer gesagt habe, „man werde doch nicht von ihm denken, daß er jemals notorische Darwinisten in naturwissenschaftlichen Fächern der mittleren Unterrichtsanstalten anstellen werde!“ Das ist ungefähr eine Wiederholung dessen, was drei Jahrhunderte früher der Kopernikanischen Lehre widerfuhr. Und so wie diese, trotz der anfänglichen Anfechtungen und Abwehungen, endlich doch Eingang in die Schulen gefunden, so war der Entwicklungstheorie – gegen welche keine Scheiterhaufen mehr errichtet waren – ein gleiches und viel schneller zu erreichendes Resultat sichergestellt. Nie war es die offizielle, programmmäßige Wissenschaft, sondern immer nur das außerhalb der Schulmauern frei betriebene Studium, welches neue Entdeckungen und große, weltumwälzende Anschauungen ins Leben förderte. Das Recht, der Jugend gelehrt zu werden, mußten diese Entdeckungen so langsam erkämpfen, daß sie erst mehrere Generationen später von ihrem Range als erkannte Thatsachen zu dem Range eines autorisierten Lehrgegenstandes aufrücken konnten. Im Lauf der Dinge trat immer ein Zeitpunkt ein, wo der Stand der sich frei entwickelnden Wissenschaft das Niveau der festgebannten Schulgelehrsamkeit überschritten hatte, und dann mußte das zu eng gewordene Programm erweitert werden. Dies geschah immer nur nach Widerstand und mit Widerwillen. Wenn sich Geneigtheit zeigte, Neues aufzunehmen, so war man doch hartnäckig abgeneigt, Altes fallen zu lassen. Die Notwendigkeit, den modernen Sprachen einige Stunden einzuräumen, sah man wohl ein; aber die Zumutung, die alten Sprachen aufzugeben, erschien als Ketzerei; den neuen Disziplinen, welche von der sich immer mehr verzweigenden Naturkunde eingeführt wurden – wie Geologie, Paläontologie usw. – sollte auch Platz geschafft werden, dabei aber kein Abschnitt der vorhandenen mit Zahlenkram überfüllten naturgeschichtlichen Lehrbücher verloren gehen; die Ereignisse der jüngsten Geschichte, die Ergebnisse der letzten geographischen Forschungsreisen sollten studiert, dafür aber keine Episode der punischen Kriege und kein Flößchennamen des makedonischen Reiches vernachlässigt werden; kurz, das Wissen sollte nicht an Gehalt und Wert, sondern an Ausdehnung zunehmen; die Unterrichtsstunden wurden immer vermehrt, ebenso die Studienjahre, und die Kindheits- und Jugendzeit ward bald zur geplagtesten, gequältesten des Lebens: hundert körperliche und geistige Gebrechen zog die Überanstrengung nach sich – gekrümmte Rücken, schwächliche Lungen, kurzsichtige Augen, stumpfe Geister ... uns schaudert bei diesem Jammer! Wir können es kaum begreifen, daß die Zwangs- und Bevormundungsmethode, mit welcher der Staat nach so vielen Seiten hin seine hemmende Protektion ausübte, sich auch auf die den Kindern zu reichende Geistesnahrung erstreckte; daß er sich das Recht nahm, alle aufwachsenden Bürger einer geregelten Kopfmästung zu unterziehen. Kontrolle, Revision, hohe Genehmigung, Examen, Zensur, – und wie alle diese obrigkeitlichen Einschreitungen heißen, bei deren Nennung der Genius der Freiheit unwillig die Achseln zuckt, – alles Dinge, von welchen sich das Privatleben, die Gewerbe, die Künste und die Wissenschaften schon so ziemlich emanzipiert hatten, in der Schule walteten sie noch mit unein-

geschränkter Macht. Alle Kinder, die begabten, wie die unbegabten, die rüstigen, wie die schwachen, die Söhne der Bauern, wie die der Adelligen, die künftigen Gelehrten, wie die künftigen Kaufleute, Alle mußten bis zu einer gewissen Klasse nach einer Schablone geformt werden. Von einer späteren Klasse an, wenn die Berufswahl schon getroffen war, trat wohl ein Auseinandergehen des Unterrichts ein; mit der Trennung der Fakultäten trennten sich auch einige Disziplinen, aber die Abweichung war keine bedeutende: ob Einer Arzt, Priester, Philolog oder Jurist werden wollte, immer waren die klassischen Sprachen Hauptsache und sämtliche Beamtenlaufbahnen mußten auf Grundlage des altrömischen Rechts vorbereitet werden.

Sie können sich wohl vorstellen, meine geehrten Zuhörer, was das gesetzlich gebotene Festhalten an alten Lehrgegenständen und das praktisch nicht zu vermeidende Aufnehmen neuer Thatsachen zur Folge hatte: Überbürdung einerseits, Widerspruch andererseits; ganze Schuttberge von unnütz Gewordenem, ganze Schlachtfelder von einander bekämpfenden und sich gegenseitig vernichtenden Theorien. Gegen beide Gefahren wandte wohl die Natur des Schülers einen Schutz an: den Wust des Unnützen vergaß er, die einander widersprechenden Ideen verstand er nicht. Ohne diese beiden Hilfsmittel – Vergeßlichkeit, Verständnismangel – hätte jeder Jünglingskopf unfehlbar bersten müssen.

Von vielen Lehrgegenständen mußten die Anhänger der alten Programme selber zugeben, daß sie für das praktische Leben keinerlei Nutzen brächten und daß sie unmöglich im Gedächtnis behalten werden konnten, aber da hatte man ein Argument für die Zuträglichkeit dieser Studien bereit: – man nannte sie „Gymnastik des Geistes“. Von dem Gelernten hatte man nichts brauchen können und es war auch fast nichts davon geblieben – einerlei: es hatte das Gedächtnis und den Verstand geübt. Mag sein – aber was würde man zu einer Gymnastik des Magens sagen, welche darin bestünde, Sand und Kieselsteine zu verschlucken? Die Kau- und Verdauungswerkzeuge wären dabei vielleicht geübt worden, aber nichts wäre assimiliert, nichts hätte den Blutreichtum vermehrt, nichts dem Gaumen geschmeckt.

Der Widerspruch zwischen dem, was der Knabe in der Schule – namentlich in der Katechismusstunde – lernen mußte, und den Anschauungen, die in der Familie und der Welt herrschten, war damals schon ein ziemlich allgemein erkannter Widerspruch; weniger bemerkte man den Gegensatz, der sich innerhalb der Schule selber einstellte, wo in der einen Lektion dasjenige eingeschärft wurde, was in der nächsten wieder aufgehoben ward. Kaum hatte der Professor der Physik das Axiom von der Beharrlichkeit der Naturgesetze vorgetragen, so verkündete der Religionslehrer die Wunder der Bibel; und neben solchen auffallenden Widersprüchen hundert andere, minder schroffe, aber dennoch geistverwirrende, bei allen Gegenständen, welche gleichzeitig gelehrt, verschiedenen Entwicklungsstufen der Wissenschaft angehörten. Während z. B. der Vortrag einer neueren Disziplin, wie die Geologie, die langsame Formation und stete Wandlung der Gebilde anschaulich machte, ging aus der Lehre der älter eingeführten Naturgeschichte die Vorstellung einer plötzlichen



Schöpfung scharf abgegrenzter Formen hervor. Natürlich: jede neue Wissenschaft, wenn sie endlich den Eingang in die schwer zu erobernden Katheder gefunden, brachte den Geist ihrer Zeit mit, und die alteingesessenen Lehren ließen an dem Geiste der Zeit, da sie schulfähig geworden, nichts ändern. Der unglückliche Student, der sich etwa befeißigte, aus jedem Gegenstande die daraus entspringende Anschauungsweise herauszusuchen und aufzufassen, mußte in ein solches Wirrsal von einander gegenseitig ausschließenden Ideen verfallen, daß ihm schließlich gar keine Idee aufrecht blieb und er zu dem einzigen Mittel griff, welches den Schulzweck erreichen half, nämlich – auswendig lernen. Das Endziel des ganzen Kursus war ja auch nur die Prüfung und diese konnte man sicher bestehen, wenn man die Paragraphen der verschiedenen Lehrbücher gut memoriert hatte. Wenn es also eine geistige Fähigkeit gab, die durch den Schulunterricht gymnastisch geübt wurde, so war es das Gedächtnis, nicht aber die Vernunft.

Aber auch das Gedächtnis hat seine Grenzen. Endlich wuchsen die Lehrgegenstände, die neu aufgenommen werden mußten, so riesig heran, daß eine tägliche Lernzeit von vierundzwanzig Stunden und ein Studienkursus von siebzig Jahren dem Schüler nicht mehr genügt hätten, um das Maturitätszeugnis zu erwerben. Da wurden denn von den alten Disziplinen nach und nach doch einige hinausgedrängt, oder wenigstens einigermaßen ihrer Weitläufigkeit entlastet. Stellen Sie sich nur vor, wie wir heute bestellt wären, wenn das Prinzip von der Notwendigkeit, die toten Sprachen und ihre Litteraturen zu erlernen, sich aufrecht erhalten hätte, und wir nun Goethe, Shakespeare, Hugo, Leopardi, Puschkin – und wie alle diese alten Klassiker heißen – in der Ursprache studieren müßten; – dabei alle seit jener Zeit vorgefallenen kriegesischen und politischen Ereignisse mit derselben Detailtreue, mit welcher damals Geschichte vorgetragen wurde, auch jetzt noch behalten sollten und neben unseren gewöhnlichen Fächern, als da sind Soziologie, Evolutionsmoral, Stenographiekunde usw., auch die früheren, schwerfälligen, längst überholten Dinge lernten. Sie ergänzen wohl das eben angewandte *Und so weiter*, welches ich gebrauchen mußte, um nicht – meinem Programm entgegen – Wissenschaften zu nennen, welche in der Zeit, auf deren Sprachweise ich mich beschränke, noch ganz ungeahnt waren. So wie damals ein in altrömischem Geiste abgefaßter Kursus der Geschichte Roms nicht von der Elektrizitätslehre, von Nationalökonomie und monistischer Philosophie hätte handeln dürfen, ebensowenig darf ich der Wissenserregenschaften erwähnen, welche die Signatur unserer gegenwärtigen Zeit abgeben.

Was ich hauptsächlich dem Schulunterricht jener Epoche zum Vorwurf mache, ist, daß er hinter dem Geiste seiner Zeit zurück war, und daß die naturgesetzlich gebotene Änderung der Programme immer auf so starren Widerstand stieß, auf die Unerkenntnis der Notwendigkeit, daß der Entfaltung des Lehrwesens Spielraum gelassen werde. Hundert Jahre früher lastete auf Handel und Gewerbe dieselbe systematische Aufsicht, wie solche damals der offiziellen Jugenderziehung vorstand. „Die Regierung“ – so zitiert Stuart Mill in seiner „*Political Economy*“ –

„entschied über die Personen, welche beschäftigt, die Artikel, welche angefertigt, das Material, welches gebraucht, die Prozedur, welche befolgt werden, und die Eigenschaften, welche die Erzeugnisse besitzen mußten. Staatsbeamte zerbrachen die Webstühle und verbrannten die Waren, welche nicht dem Gesetz gemäß angefertigt worden. Verbesserungen waren ungesetzlich und Erfinder wurden mit Strafen belegt.“^[220]

Daß unter solchem Regime die Industrie nicht gedeihen konnte, war hundert Jahre später, nachdem die Gewerbefreiheit eingetreten, wohl Jedermann einleuchtend; daß aber genau dasselbe System, auf den Unterricht angewendet, – wo auch die Lehrer angestellt, die Methoden vorgeschrieben, das Lehrmaterial geprüft, die Neuerungen verdammt und die Neuerer entlassen wurden – fördernd wirken sollte, war noch immer das der ganzen Schulorganisation zu Grunde liegende Postulat.

Der Abstand, der zwischen dem Geiste des öffentlichen Unterrichts und demjenigen der hervorragenden wissenschaftlichen Autoren lag, läßt sich besonders deutlich an den Lehrbüchern der Geschichte ersehen, wie solche in den Schulen und wie in der *Internationalen wissenschaftlichen Bibliothek*^[221] im Umlauf waren. Während unter den letzteren die Buckle, Taine, Scherr, Hellwald, Tylor u. A. eine Geschichtskunde lieferten, die den Entwicklungsgang der menschlichen Geschichte unter den Einflüssen des Klimas und der Bodenverhältnisse, des industriellen Wettbewerbs, der Zunahme des Wissens usw., nicht nur zu erzählen, sondern auch zu erklären suchten – brachten die offiziellen Geschichtsbücher immer noch ausschließlich Schlachtenberichte und Regentenchroniken, als ob das Schicksal der Völker einzig von den durchgemachten Kriegen und von den Thaten ihrer Herrscher abgegangen hätte. Wurde nebenbei doch vom Stand der Gewerbe und Künste, von bedeutenden Bauten usw. berichtet, so ward dies gleichfalls in die Fürstenbiographien eingereiht. Da hieß es z. B.:

„Als Sesostris nach neunjähriger Kriegführung mit reicher Beute und einer Anzahl von Gefangenen in seine Staaten zurückkehrte, ließ er jene an der Assainierung und Verschönerung Egyptens arbeiten. Er erbaute Städte und

220 „La société exerçait sur la fabrication la juridiction la plus illimitée et la plus arbitraire; elle disposait sans scrupule des facultés des fabricants; elle décidait qui pourrait travailler, quelle chose on pourrait faire, quels matériaux on devrait employer, quels procédés il faudrait suivre, quelles formes on donnerait aux produits, etc. [...] Des légions d'inspecteurs, de commissaires, de contrôleurs, de jurés, de gardes, étaient chargés de les faire exécuter; on brisait les métiers, on brûlait les produits qui n'y étaient pas conformes: les améliorations étaient punies; on mettait les inventures à l'amende. [...] M. [!] Dunoyer: De la Liberté du Travail, vol. ii. pp. 353, 354“. Zitiert bei: John Stuart Mill: *Principles of Political Economy, with Some of Their Applications to Social Philosophy*. Bd. II. New York: Appleton 1868, S. 570. Mill bezieht sich auf die kritische Erläuterung eines französischen Reglements von 1670 in: Charles Dunoyer: *De la liberté du travail, ou, Simple exposé des conditions dans lesquelles les forces humaines s'exercent avec le plus de puissance*. Bd. 2. Paris: Guillaumin 1845, S. 353–354.

221 Die naturwissenschaftlich geprägte Reihe *Internationale wissenschaftliche Bibliothek* wurde 1871–1904 von Brockhaus herausgegeben.



ließ Straßen anlegen, damit die Bewohner während der Ueberschwemmungen miteinander verkehren konnten. Die Denkmäler, die er erhob, sind zahllos. Er erbaute – oder beendete – den großen Tempel Phtah in Memphis, das Ramaseum in Theben, die herrlichen Bauten von Karnak, die Obelisken von Luxor und die beiden in den Fels gegrabenen Tempel von Ibsambul.“

Noch fleißiger war Semiramis, welche, nachdem sie sich im neuunterjochten Babylon niedergelassen, daselbst nachstehende Arbeiten verrichtet hat:

„Die Stadt wurde mit einer 480 Stadien langen Mauer umgeben, die so breit war, daß sechs Wagen nebeneinander darauf fahren konnten. Nachdem die ersten Arbeiten vollendet, wählte die Königin den Platz, wo der Euphrat am schmalsten war, und warf eine fünf Stadien lange Brücke darüber. Dann ließ sie an jede Seite des Flusses einen Kai bauen, dessen Mauern ebenso breit waren, wie diejenigen der Stadt und an beiden Enden der Brücke ließ sie zwei thurmflankierte und mit dreifachen Ringmauern umgebene Schlösser sich erheben. Semiramis (so erzählt Diodoros weiter) vollbrachte noch eine andere wundervolle Arbeit. Sie grub ein riesiges Becken, in welches der Fluß abgelenkt wurde; während er dorthin floß, beeilte sie sich, in dem trocken gelegten Bette eine Galerie zu bauen, welche von einem jener Schlösser zum andern führte. Dieser Bau ward in sieben Tagen vollendet und als dann der Fluß wieder in sein Bett zurückgelenkt worden, konnte die Königin trockenen Fußes von einem Schloß in das andere gelangen. Endlich erbaute sie in der Mitte der Stadt den Baalstempel. Nachdem Babylon so verschönert worden und der Bevölkerung im Falle eines plötzlichen Überfalles ein sicheres Asyl bot, ging Semiramis die ausständigen Meder unterwerfen und die Stadt Ecbatan gründen, welche sie mit Wasser versorgte, indem sie in den Berg Oront einen 43 Meter tiefen Kanal graben ließ, der in einen jenseits des Berges liegenden See mündete. Von da ging sie nach Persien, dann nach Armenien, wo sie beim See Vau die Stadt Arcisso erbaute, hierauf unterjochte sie Egypten und Ethiopien ...“^[222]

Das nenne ich thätig sein.

In der antiken Welt bestand die Geschichtsschreibung überhaupt aus nichts anderem, als den glorifizierenden Erzählungen von Herrscherthaten; und so zeigte dieselbe noch ganz deutlich ihren Ursprung: nämlich die um das Lagerfeuer der Wilden gemachten Erzählungen von den Jagd- und Kriegserfolgen des Häuptlings – Erzählungen, welche, wenn der gegenwärtige Tag kein Abenteuer bot, sich auf die Ereignisse eines verstorbenen Häuptlings bezogen und, indem sie von Mund zu Mund weitergingen, immer an Großartigkeit und Wunderbarkeit zunahmen. Als die Schrift erfunden ward, wurde sie benützt, um die Thaten der Könige mit Hieroglyphen und Keilzeichen in Stein zu graben, später die Buchstaben auf Pergament

222 Die Quelle beider Zitate konnte nicht ausfindig gemacht werden; Suttner könnte Diodor selbst übertragen oder die entsprechenden Textpassagen aus einer deutschen Übersetzung zusammengefasst haben. In Frage kommt dafür z. B.: Diodor's von Sicilien Geschichtsbibliothek übersetzt von Dr. Adolf Warhmund. Buch 1–5. Stuttgart: Kraiss und Hoffmann 1866–1869.

zu schreiben und endlich mit Druckerschwärze in Büchern zu vervielfältigen – der Geist blieb derselbe, in den Schulen des neunzehnten Jahrhunderts wurden die wilden Lagerfeuergeschichten weiter erzählt. Immer fuhr man fort, die aus tausend verschiedenen Gründen und Einflüssen erstehenden Kulturzustände dem Willen und der Thätigkeit einzelner Regenten zuzuschreiben und nur als nebensächlich, hinter den kriegerischen Erfolgen einhergehend, zu erwähnen. Von Karl dem Großen lese ich in einem der Jugend von 1880 bestimmten Buche:

„... Denn gerade die Sorge für Kultur macht den blutigen Eroberer Karl ganz besonders ehrwürdig: er eroberte, um einer barbarischen Welt die wahre Religion, Gesittung, Nationaleinheit und blühenden Wohlstand zu geben. Die Klöster gestaltete er so um, daß von ihnen nicht nur das Licht des Glaubens, sondern namentlich die Förderung der Wissenschaften ausging. An seinem eigenen Hofe stiftete er eine gelehrte Gesellschaft. Noch als Mann lernte er schreiben, er, der Sieger in Schlachten, und versuchte sich in Erlernung der Sprachen. Vorzügliche Liebe wandte Karl der Förderung und Ausbildung der deutschen Sprache und Litteratur zu. Mit Denkmälern der kirchlichen und weltlichen Baukunst schmückte er den deutschen Boden. Ebenso versuchte Karl, das schwarze Meer und die Nordsee zu verbinden, durch einen Kanal, der die Donau mit dem Main verbände. blieb es auch nur ein Versuch, so zeigte es doch die Größe und Weite seiner Gedanken; eine lange Reihe heilsamster Staatsanstalten führte er durch ...“

Ist das nicht derselbe Stil, in welchem bei den Alten die Thaten der Sesostriis und Semiramis verkündet wurden? Alles, was unter einer langen Regierung geschehen, alle Fortschritte der Erkenntnis, alle Erfolge der arbeitenden und handeltreibenden Klassen, die Werke der Architekten und Ingenieure, der Gelehrten und Künstler – alles war nur vom Könige besorgt, in der Muße, die er zwischen zwei Kriegen fand. „Sprache und Litteratur entwickelte er“ – der erst als Mann anfang schreiben zu lernen. – Und wie herablassend von ihm, „dem Sieger in Schlachten“, sich eine so demütige Kunst, wie die Schreiberei, aneignen zu wollen!

Eine so kindische, dem wahren Vorgang der Dinge so widersprechende Darstellungsweise erscheint uns heute als das Zeugnis einer unglaublichen Rohheit des historischen Urteilsvermögens. Auch damals fanden sich schon gar Viele durch eine so antiwissenschaftliche Methode verletzt, und der Drang, die Kulturgeschichte, die der Wahrheit entspricht, dem öffentlichen Unterricht einzuverleiben, machte sich alenthalben fühlbar. Aber die Routine, der Zopf, der Pedantismus, der Schlendrian – oder wie alle die Formen heißen, welche das Naturgesetz der Trägheit annimmt, wenn es in Rektorsköpfen waltet – stemmten sich heftig gegen solche Neuerung. In dem schon einmal angeführten Artikel A. Duruys finden wir z. B. folgende Stelle:

„Die Geschichte des sozialen Lebens der Völker, ihrer Gebräuche usw., ist jedenfalls ein Faktor, den man nicht ganz vernachlässigen soll; aber, was man auch thue, das Studium der territorialen Gestaltung der Staaten durch den Krieg, durch die Diplomatie und durch das Genie ihrer großen Männer wird



immer die Grundlage und den Hauptanziehungspunkt des öffentlichen Geschichtsunterrichtes bleiben.“^[223]

Ein zweiter auffälliger Zug damaliger Geschichtskunde war das zähe Festhalten an Anekdotenkram. Wenn man den historischen Klatsch betrachtet, der da die unerheblichsten Ereignisse, die gehaltlosesten Aussprüche, die sämtlichen Liebes-, Heirats- und Mordgeschichten aus dem Privatleben der Fürsten kolportiert, so steht dies in gar nichts dem verpönten Klatsch altweiberischer Kaffeegesellschaften nach. Verleumdet und gelogen, erfunden und leichtgläubig wiederholt ward in beiden Klatschkategorien – der historischen, wie der strickstrumpflichen – in gleichem Maße; der Unterschied war nur der, daß die Frau-Basen ihre Mitteilungen auf die in nahen Kreisen lebenden Bekannten beschränkten, während die Professoren den Schülern erzählten, was Cyrus mit seinem Großpapa gesprochen; was der schmutzige Diogenes dem Alexander sagte; wie am Hofe Eduard III. eine Dame ein Strumpfband verlor;^[224] wie Wilhelm Tell – der vielleicht niemals existiert hat – so geschickt einen Apfel abgeschossen; wie viel Maitressen von Ludwig XV. und wie viel Günstlinge von der großen Katharina beglückt worden; wie viel Eier der brave Schweppermann zu essen bekam;^[225] wie – wenn schon von Eiern die Rede ist – Christoph Columbus das seine auf den Tisch stellte;^[226] wie Karl V. des Ma-

223 „L’histoire intérieure des peuples, leur vie sociale, leurs mœurs, leurs coutumes, leurs arts, leur degré de civilisation sont assurément des facteurs qu’il ne faut pas mégliger, et les bons maîtres n’avaient pas attendu la réforme de 1880 pour leur donner une part de leur attention; mais, quoi qu’on fasse, c’est l’étude de la formation territoriale des états par la guerre, par la diplomatie, par le génie de leurs grands hommes et de leurs grands capitaines, qui sera toujours le principal attrait et le fond des études historiques dans l’enseignement secondaire.“ Albert Duruy: *La Réforme des Études Classiques*. In: *Revue des Deux Mondes* Bd. 61 (1884), S. 845–874, hier S. 858–859.

224 Suttner spielt hier auf die sogenannte Strumpfband-Affäre an. Der Fama nach soll die Geliebte von Eduard III., Catherine Grandison, beim Tanz ihr blaues Strumpfband verloren haben. Der König soll dieses aufgehoben und die Situation gerettet haben, indem er es mit den Worten „Ein Schelm, wer Böses dabei denkt“ an sein Bein band.

225 In der Schlacht von Mühldorf am 28. September 1322 soll sich der Feldhauptmann Seyfried Schweppermann durch besondere Tapferkeit ausgezeichnet haben. Gemäß einer Anekdote hatten Kaiser Ludwig der Bayer und sein Gefolge nur einen Korb Eier dabei, sodass der Kaiser bei der Aufteilung entschied: „Jedem Mann ein Ei, und dem braven Schweppermann zwei.“ Dieser Spruch wurde in Schweppermanns Wappen und seine Grabschrift aufgenommen.

226 Die Redensart „Das Ei des Kolumbus“, welche eine einfache Lösung für ein schwieriges Problem beschreibt, beruht auf folgender Anekdote: Nach seiner Rückkehr aus Amerika wird dem Seefahrer Christoph Kolumbus während eines Essens bei Kardinal Pedro González de Mendoza vorgehalten, die „Neue Welt“ hätte auch jeder andere entdecken können. Kolumbus stellte an die Anwesenden die Forderung, ein gekochtes Ei auf der Spitze aufzustellen, was niemandem von den Anwesenden gelang. Kolumbus schlug sein Ei mit der Spitze auf den Tisch, so dass diese leicht eingedrückt wurde und das Ei stehen blieb. Als die Anwesenden protestierten, dass das auch sie gekonnt hätten, antwortete Kolumbus: „Der Unterschied ist, meine Herren, dass Sie es hätten tun können, ich hingegen habe es getan!“

lers Pinsel vom Boden aufhob,^[227] wie durch Heiraten dieses oder jenes Königs mit dieser oder jener Prinzessin das Land um eine als Mitgift gebrachte Provinz bereichert wurde; schließlich wie Haß und Neid und Herrschsucht die verschiedenen Thronkandidaten bewog, Verschwörungen anzuzetteln, um sich gegenseitig mittels Ränken oder, wenn's nicht anders ging, mittels Dolch und Gift zu stürzen.

Ein dritter Zug der Historiographie war der platte Schmeichelgeist, die kriechende Bewunderung vor der Macht, mit welcher die Lebensgeschichten siegreicher Regenten erzählt wurden. Auch ein Erbstück aus barbarischen Zeiten und wilden Ländern; unter den Fidschis hielt noch damals der ungefesselte Mann still, um sich den Kopf abschlagen zu lassen, wenn es hieß, daß dies des Königs Wille sei. Wenn nun freilich auch Lehrer und Schüler nicht mehr so still gehalten hätten, wäre Ähnliches über sie verhängt worden, so zögerten sie doch nicht, die kopfabschlagenden Fürsten der Vergangenheit mit den Titeln „der Große“, „der Weise“, „der Gütige“ zu bedenken und die Berichte ihrer Grausamkeiten mit ehrfurchtsvoller Anerkennung zu wiederholen. Schlagen wir nochmals in dem vorhin angeführten Geschichtsbuche nach:

„Als Karl im sechsundzwanzigsten Jahre seines Lebens den Thron bestiegen – dies die Worte seines Enkels Neidhard –, sei er jedem Zeitgenossen an jeglicher Weisheit und menschlicher Tugend überlegen gewesen, Allen gleich lebenswürdig und schrecklich, Allen gleich bewundernswert ...“ Nun wird weiter erzählt, wie dieser Karl gegen die Sachsen zog und „alles Land bis zur Weser mit Feuer und Schwert verwüstete“, wie er zu Orheim die betäubten Völkerschaften unter den härtesten Bedingungen den Eid der Unterwerfung schwören ließ: ... „Jeder Sachse, der seine Toten nach altem Brauche verbrennen, sich der Taufe durch Flucht entziehen oder in den Fasten Fleisch essen würde, sollte hingerichtet werden. Die Todesstrafe setzte er ausdrücklich auf jedes Festhalten am Heidentum. Mit Strenge wurden die Zehnten eingetrieben, mit Strenge die Frohnarbeit am Bau der Kirchen, der Zwingburgen und der Verschanzungen gefordert. Ein vom Rhein gesandtes Hilfsheer zog die Trümmer der geschlagenen Sachsen vor sich und machte einen Vertrag mit Wittekind. Aber Karl selbst brach den von seinen Heerführern eingegangenen Vertrag. Er überfiel mit ungeheurer Kriegsmacht die Sachsen und lud Edeling und Freisassen vor sich. Viertausendfünfhundert erschienen; Karl ließ sie umringen und alle an einem Tage bei Verden an der Aller enthaupten.“

Das war der mit „allen menschlichen Tugenden“ geschmückte Kaiser, das war Carolus – *magnus*, Karl der Heilige.

Obiger Passus – der Verrat an den 4500 – steht auf Seite 95 unseres Buches, und auf Seite 99 sagt der Autor: „Das war ein Mann, das war ein König, wie er sein soll!“^[228]

227 Als Karl V. sich von seinem Hofmaler Tizian malen ließ, soll diesem der Pinsel aus der Hand gefallen sein. Der Kaiser habe den Pinsel selbst aufgehoben und ihn Tizian mit den Worten „Ein Tizian verdient es, von einem Kaiser bedient zu werden“ zurückgegeben.

228 Die Quelle des Zitats konnte nicht ausfindig gemacht werden.



In dieser Nebeneinanderstellung von Bericht und Urteil liegt das Empörende, nicht so sehr im Bericht selber. Der unparteiische Forschungsgeist braucht vor der Aufdeckung stattgehabter Greuel nicht zurückzuweichen, da diese das richtige Bild der betreffenden Epoche liefern; aber neben den Thatsachen des barbarischen Zeitalters auch die derselben Zeit entsprechende Auffassung hinzuzufügen, das ist das Unverantwortliche und Fortschrittswidrige an dieser Methode. Wenn ein europäischer Reisender erzählt, was er unter den Kannibalen gesehen, so wird dies belehrend sein; aber er braucht der Beschreibung eines den Göttern zu Ehren veranstalteten Festessens aus Menschenfleisch nicht in Kannibalenton hinzuzufügen: Das schmeckt! Das freut die Götter! Ebenso hätte der Zeitreisende des neunzehnten Jahrhunderts, wenn er die entfernten Gebiete vergangener Jahrhunderte explorierte, sich des Fehlers enthalten sollen, in seinen Kommentaren den Geist und die Gesinnungen wiederzugeben, in welchen die alten Chroniken verfaßt waren. Nicht daß das entgegengesetzte Verfahren notwendig gewesen wäre, nämlich jede aus barbarischer Zeit erzählte That vom Standpunkte der vorgeschrittenen Humanität zu betrachten und zu tadeln. Dadurch wäre gleichfalls ein verzerrtes Urteil entstanden, denn die Anschauungen und Begriffe, kraft welcher jene Thaten verdammenswert erscheinen, waren zur Zeit, als diese verübt wurden, noch gar nicht vorhanden. Der Maßstab von Pflicht und Ehre hat sich stetig verändert und es ist eine Ungerechtigkeit, einen später erlangten Maßstab an frühere Handlungen anzulegen.

„Ach hüten wir uns“ – sagt ein damaliger Autor, Melchior de Vogue [Vogüé], sehr richtig – „hüten wir uns, Geschichte von jenem kindischen Standpunkte zu schreiben, als wäre das menschliche Gewissen ein [un]wandelbares, ewig gleiche Aspekte zeigendes Gebiet; nein, dasselbe ist so wenig, wie alle anderen Dinge, dem unaufhörlichen Wandel der Jahrhunderte entgangen. Wenn wir diese Wahrheit nicht erkennen, so wird uns alles unbegreiflich und empörend erscheinen in den Annalen der Vergangenheit und wir werden jenes strahlende Gesetz des Fortschritts nicht wahrnehmen, welches beständig das verfeinerte Gewissen der Menschheit zu größerer Gerechtigkeit erhebt.“^[229]

Es wirkt also ebenso verwirrend, wenn man vom ethischen Gesichtspunkt einer vorgerückteren Zeit die Zustände und Charaktere vergangener Jahrhunderte verdammt, wie wenn man den im damaligen Schulunterricht viel häufigeren Fehler begeht, die barbarischen Thaten einer entrückten Vorzeit in barbarischem Tone zu erzählen. Die absolute Gleichgiltigkeit, welche das Attribut der Wissenschaftlichkeit ist, muß auch dem Vortrag der Geschichte eigen sein.

229 „Ah! n'écrivons pas l'histoire de ce point de vue enfantin, que la conscience humaine est un terrain immuable, aux aspects éternellement uniformes. Elle n'a pas échappé plus que le reste des choses au travail incessant des siècles; faute de comprendre cette vérité, tout nous sera mystère et scandale dans les annales du passé, et nous n'apercevrons pas cette loi radieuse du progrès qui élève sans cesse vers plus de justice la conscience affinée de l'humanité.“ Eugène-Melchior Vogüé: *Le Fils de Pierre Le Grand. II: La Capture et le Retour du Tsarévitch. L'Inquisition de Moscou. Le Procès de Pétersbourg et la Mort d'Alexis.* In: *Revue des Deux Mondes* Bd. 39 (1880), S. 295–332, hier S. 332.

Aber die Enthaltung von lobenden und tadelnden Randglossen thut's nicht allein. Auch die trockene Wiederholung von in alten Chroniken gehäuften Thatsachen zieht eine irreleitende moralische Bedeutung nach sich. Das bloße Erzählen gewisser Begebenheiten, auch ohne Kommentar, setzt stillschweigend die Wichtigkeit oder die Bewunderungswürdigkeit dieser Thatsachen voraus – denn warum würden sie sonst überhaupt erzählt werden? Gelernt werden müssen, noch dazu? Und dieses Lernen als nützlich und bildend gelten? Unwillkürlich, auch wenn er nicht dazu aufgefordert wird, zollt der Schüler eine gewisse Ehrerbietung denjenigen Thatsachen, die so bedeutend waren, daß sie aus entfernter Vergangenheit bis zu ihm gelangen konnten, daß sie „geschichtlich“ geworden, ein Begriff, der ihm als der Gipfelpunkt der Wichtigkeit erscheint. Neben dem Respekt vor den Personen, die dieses „Geschichtliche“ geleistet haben, – und meistens sind es rohe Gewaltthaten, die da erzählt worden –, erwacht in ihm der ehrgeizige Wunsch, ebensolches leisten zu können. Oder, wenn er sich dazu auch nicht fähig fühlt und einsieht, daß in jetziger Zeit zu gewissen Großthaten keine Gelegenheit geboten ist, so stellt sich doch für das Erzählte ein Gefühl des moralischen Beifalls auf zwingend logische Weise von selber ein. Die Kinder sind überhaupt meist logischer in ihren unbewußten Schlüssen, als die Unterweiser es in ihren mechanischen Vorträgen sind; denn sie horchen mit der ganzen frischen Kraft ihrer Aufmerksamkeit auf, während jene oft nur gedankenlos wiederholen, was die Routine vorschreibt. Logisch wäre es von Seiten der Geschichtslehrer gewesen, wenn sie gewisse aus der Vorzeit überkommene Berichte, welche im Lichte der jeweiligen Anschauung unerheblich oder sogar verletzend erschienen – nicht etwa kritisiert, sondern einfach aus dem Unterricht gestrichen hätten. Die ausführlichen, sich endlos wiederholenden Berichterstattungen über die Einzelheiten der Schlachten, über die Greuelthaten machthabender Helden mochten wohl zu einer Zeit am Platze sein, wo es überhaupt nichts Höheres und nichts Interessanteres gab, als die kriegerischen Ereignisse; wo keiner anderen Erzählung mit gleicher Spannung gelauscht wurde, wo auch die Dichterleier nichts Anderes zu besingen fand, als Waffenthaten und Siege; aber solches paßte nicht mehr in ein Zeitalter, in welchem der Krieg zu einem bedauerlichen Ausnahmzustand geworden war und wo auf den Feldern der Künste und der Wissenschaften schon viel schönere Lorbeeren blühten, als auf dem sogenannten „Feld der Ehre“.

In dieser Methode lag eine auffällige Verherrlichung der Barbarei und wirkte daher als künstliche Erweckung des durch die Kultur schon abgeschwächten, aber im Kinde noch immer schlummernden Grausamkeitstriebes. Diese demoralisierende Gefahr des Unterrichts übersah man ganz und gar, obwohl in anderer Richtung das Wort Sittlichkeit stets salbungsvoll im Munde geführt wurde. Mit allergrößter Strenge wachte man darüber, daß die Schuljugend ja nichts von dem Walten der Natur erfahre, welches der Fortpflanzung des Lebens vorsteht, am allerwenigsten von den damit verbundenen Erscheinungen von Wonnegefühlen; – aber von den vielfachen Arten, wie das Leben unter Qual und Schmerz vernichtet wird, davon konnte man ihr nicht genug erzählen und kein Detail der Grausamkeitswollust war



zu raffiniert, um nicht die Kampfberichte der Vorzeit schmücken zu dürfen. Daß hierin eine Unmoralität verborgen lag, eine gewiß entmenschendere, als diejenige auf dem als „tierisch“ verpönten erotischen Gebiete, davon hatte die damalige Zeit noch kein Bewußtsein. Alles, was zum sexuellen Leben gehört, wurde als entwürdigend – als dem Borstenvieh zukommend – erklärt und jede Anspielung darauf sorgsam aus den Jugendbüchern entfernt; dabei übersah man, daß die Akte roher Mordlust eigentlich den Raubtieren zukommen. „Pornographie“ nannte man die Schilderungen aus der ersten Kategorie – aber Tigrographie könnte man füglich nennen, was im Geschichtskursus der Jugend eifrig beigebracht wurde.

Ich will hier einige Beispiele des tigrographischen Stils anführen. Daß dabei Ihr Schamgefühl der Milde – eine damals noch ungekannte Regung – durch manche Ausdrücke verletzt werden wird, darauf muß ich Sie gefaßt machen; Ihr ganzes Menschlichkeitsgefühl – was wir jetzt menschlich nennen – wird sich empören, wenn Sie hören, was dazumal den jungen Menschenkindern ohne Verschleierung und in unzähligen Wiederholungen vorgetragen wurde; ahnungslos, daß dadurch eine Verrohung des Gemütes, ein Zerknicken jener Blüte bewirkt wurde, deren Samen man andererseits durch Ermahnungen zur Nächstenliebe in die Herzen gesät hatte. Denn darin liegt das Widersprechende, das Anstößige an der Sache, daß die tigrographischen Vorträge neben der Lehre: „Liebet eure Feinde!“ einherging, und daß man, wie es scheint, gar kein Bewußtsein davon hatte, daß die beiden Systeme einander aufhoben. Überwinden Sie also gefälligst die Gefühle des Abscheus und des Ekels, welche die folgenden Anführungen aus den Schulbüchern unserer Ahnen Ihrem feiner und zarter gewordenen Gemüt – jene würden statt „fein“ und „zart“ vermutlich „schwach“ und „verweichlicht“ gesagt haben; wir aber sagen: Ihrem menschlicher gewordenen Gemüt – einflößen werden und hören Sie zu:

„Es war im Jahre 1020 vor Christo, daß ein Häuptling, Namens Bel-Kat-Jrasin, in Ninive die neue Königsdynastie gründete. Während anderthalb Jahrhunderten blieb dieselbe ruhmlos. Die Eroberungen fangen erst wieder gegen 889 mit Touklat-Adar II.^[230] an, welcher durch seine Grausamkeit und seine Siege berühmt wurde. ‚Er stellte auf Pfählen die Leichen seiner Feinde aus,‘ besagte eine Inschrift. Sein Sohn Assur-Nazir-Habal^[231] (882) greift Armenien an. ‚Die Einwohner,‘ so lautete eine in seinem Namen verfaßte Eingrabung, ‚zogen sich auf die Berggipfel zurück, damit ich sie nicht erreichen könne. In drei Tagen erklimm ich das Gebirge und ihre Leichen bedeckten die Abhänge wie die Blätter der Bäume.‘ – Da eine Revolte hinter ihm ausbricht, kehrt er um. Die Aufrührer flehen um Gnade, aber er ist unerbittlich. ‚Ich tötete von je zweien einen; den Rädelsführern ließ ich die Haut abziehen und bedeckte eine Mauer mit ihren Häuten. Einige wurden lebendig eingemauert, andere in meiner Gegenwart gekreuzigt und aufgespießt. Ich ließ ihre Köpfe in Form von Kronen aufhäufen und ihre durchbohrten Leichname in Form von Kränzen aneinan-

230 Tukulti-Ninurta II.

231 Aššur-nāšir-apli II.

derreihen. Zwischen Trümmern erhellt sich mein Angesicht; in der Stillung meines Zornes finde ich meine Lust.⁴ Auf einer anderen, in Ninive vorgefundenen langen Inschrift prahlt König Senecherib^[232] mit folgenden Großthaten: ‚In jenem Lande habe ich vierunddreißig große und eine Unzahl kleine Städte belagert und eingenommen; ich brannte sie zu Asche und ließ den Rauch ihres Brandes zum Himmel steigen, wie den Rauch eines einzigen Opfers.⁴ Eine Verschwörung aller südlichen Völker führte blutige Kämpfe herbei, deren letzter, den ein fürchterliches Gemetzel begleitete, dem Fürsten die Thore Babylons öffnete. ‚Auf dem Boden schwammen, wie in einem Strome, die Waffen und das Sattelzeug im Blute meiner Feinde, denn die Kriegswagen hatten ihre Leiber zerquetscht. Von den Toten machte ich Trophäen, den Lebenden schnitt ich die Hände ab. Die Stadt und ihre Tempel schlug ich nieder, von den Dächern bis zu den Grundmauern, und füllte den Kanal mit ihren Trümmern aus.⁴“^[233]

Vermutlich übertreibt der gute König. Wie groß auch seine Macht und Heldenhaftigkeit gewesen, so viel wird er doch nicht geleistet haben. Aber wenn er diese Worte geäußert oder sein schmeichelnder Biograph ihm dieselben in den Mund gelegt, so zeigt dies, wie das zu assyrischen Zeiten dem Volke vorgesteckte Ideal beschaffen war. Aber was soll uns die Thatsache zeigen, daß über zweitausend Jahre später die Schüler europäischer Lehranstalten diese Legenden noch auswendig lernen mußten? Wie wichtig und wie belehrend war es doch zu wissen, daß jener berühmte König Touklat-Adar II. hieß – ja nicht zu verwechseln mit Touklat Adar dem Ersten^[234] –; daß jener Assur-Nazir-Habal, der sich aus Kadavern Kränze flocht, den Thron im Jahre 882 – nicht etwa 83 – bestiegen hat, und daß jener andere, der sich mit Händeabschneiden die Zeit vertrieb, den Namen Senecherib führte! Geschah dies nur, um die Rohheit der alten Zeit vor Augen zu führen und sie mit der sanften Gesittung der Gegenwart zu vergleichen? Nein; denn die Detailmalerei des Greuels zog sich durch die ganze Geschichte fort, berichtete in gleich stolzem Prahler tone von den Dragonaden Ludwigs XIV. oder den Hekatomben eines Napoleon I., und in dem Buche: *Vaterländische Geschichte für die deutsche Jugend*^[235] werden des Kaisers Rotbart^[236] Thaten in folgendem Stile erzählt:

„... Jetzt ließ er die Leichname der Erschlagenen und faules Aas in die Brunnen werfen, aber auch dies hielt den rasenden Durst der Belagerten nicht zurück ...

... Ausgemergelt, leichenhafte Gerippe, zogen die Besiegten aus der Stadt, wie aus dem Grabe, hervor, und wandten sich nach Mailand. Ein Teil blieb in der Hauptkirche zurück, den Einzug des Königs zu erwarten. Dieser ließ die

232 Sin-ahhe-eriba/Sanherib.

233 Die Quelle des Zitats konnte nicht ausfindig gemacht werden.

234 Tukultī-Ninurta I.

235 Es dürfte sich hierbei um Wilhelm Zimmermanns *Wahre Erzählungen aus der vaterländischen Geschichte für das deutsche Volk, und insbesondere für die deutsche Jugend* (1862) handeln.

236 Friedrich I., genannt Barbarossa.



Stadt plündern und zu Ruinen ausbrennen. Denen von Pavia ließ er die Freude, die Türme und Mauern, die den Flammen widerstanden hatten, zu brechen und zu zerstören. Von dem Schutt Tortonas hinweg eilte der König im Triumph nach Pavia, der königlich gesinnten Stadt. Die Straßen waren mit Teppichen geschmückt, weißgekleidete Jungfrauen zogen dem König entgegen und streuten Blumen; die Schönsten der männlichen Jugend, die Priester, die Magistrate der Stadt, in festlichem Anzuge und Jubelhymnen singend, begrüßten den König als Triumphator. Die Krone auf dem Haupte, zeigte sich Friedrich am Jubilate-Sonntag in der Kirche des heiligen Michael dem Volke und drei Tage lang dauerten die Freudenfeste.^{“[237]}

Und ein paar Seiten weiter:

„Er riß vom mailändischen Gebiete ohne Scheu die Stadt Monza und zwei Grafschaften ab und belehnte damit einen seiner Feldobersten, Gozwin. Der kaiserliche Kanzler Reinald erklärte, die Hauptpunkte des vom Kaiser beschworenen Vertrages mit Mailand gelte nichts mehr, sie seien durch die nachherigen Beschlüsse des Tages von Rongaglia aufgehoben. Dem mit Mailand verbündeten und in den Vertrag mit eingeschlossenen Cremona schickte der Kaiser den Befehl, es solle selbst seine Mauern schleifen und die Graben ausfüllen ... Nach immerwährendem Wechsel des Sieges auf beiden Seiten, nach schrecklichen Verlusten an Menschenleben im Lager hüben und drüben, ergab sich endlich Mailand zu Ende des März 1162, ausgehungert, der Gnade des Kaisers. Fest und kalt wie ein Fels blieb der Rotbart gegen alle Bitten. Mailand verschwand, wie der Kaiser geschworen hatte, vom Angesicht der Erde: monatelang zerstörten sie daran mit Flammen und Brecheisen ...“^{“[238]}

Und über das Ende dieses „großen“ Herrschers sagt sein Biograph:

„... Die Erkältung in dem kalten Gewässer übergab ihn einem schnellen Tode. Nach wenigen Worten an die ihn wie vernichtet umstehenden Freunde und Genossen seiner Thaten schloß er für immer die Augen am 10. Juni 1190 im neunundsechzigsten Jahre seiner großen Laufbahn. Als sein Sohn, in dessen Hand die Hand des Sterbenden ruhte, fühlte, daß das Gehäus des großen Toten kalt war, da erhob sich ein ungeheures Wehklagen um die große Heldentugend, die jetzt aus der Welt hinweggegangen. Vier Tage lang beklagten sie den größten unter den Fürsten der Erde.“^{“[239]}

Sie werden mir vielleicht einwenden, daß der Zweck der Belehrung das Mittel der Greuelberichte heilige. Aber Belehrung um jeden Preis war es ja nicht, was der Unterricht zu bieten verpflichtet war, denn gar vieles, was ebenfalls geschehen und auf

237 Bis auf wenige Details (S. 103 statt „er“: „der König“; S. 105 statt „Gerippe“: „Schatten“; der „Kirche des heiligen Michael“ nachgestellt: „dem Palaste der langobardischen Könige“) finden sich die Zitate auch in: Wilhelm Zimmermann: Die Hohenstaufen oder der Kampf der Monarchie gegen Pabst [!] und republikanische Freiheit. Ein historisches Denkmal. Erster Theil. Stuttgart; Leipzig: Rieger 1838, S. 103 und S. 109.

238 Vgl. ebenda, S. 166–167.

239 Ebenda, S. 363 (hier statt „des großen Toten“: „des gewaltigen Geistes“).

die Nachwelt gekommen war, blieb der Jugend verschwiegen, da man es für „bedenklich“, „anstößig“, „unsittlich“ erachtete und die reinen Gemüter mit derlei nicht vergiftet werden durften. Die Feste der Venus in Griechenland, oder der Dienst der chaldäischen Mylitta, Göttin der Fruchtbarkeit,^[240] waren ja auch historische That-sachen und man hätte sie in ihren Einzelheiten beschreiben können – aber dagegen legte die Tugend der Keuschheit strenge Verwahrung ein. Jene Tugend aber, die heute unser veredeltes Geschlecht als ihre menschlichste Tugend hochhält, die ich nicht beim Namen nennen darf, weil die Sprache, auf die ich mich beschränke, keinen Namen dafür hatte – eine Tugend, die über Grausamkeit viel peinlicher errödet, als die damalige Keuschheit über Unzucht, die sogar in dem Worte „Grausamkeit“ etwas ebenso Anstößiges findet, wie jenen in dem Worte Unzucht lag – diese Tugend war damals noch nicht geboren. Unsere Ahnen aus dem neunzehnten Jahrhundert empfanden noch ebenso wenig Abscheu vor „glorreicher“ Menschenschinderei, als ihre um ein paar tausend Jahre entrückten Vorfahren sich vor dem schmackhaften Brauche der Menschenfresserei entsetzten. Ausdrücke wie: „die ganze Bevölkerung über die Klinge springen lassen“, „Städte einäschern“, „Länder verwüsten“, reihen sich in den Siegeschroniken der Eroberer wie die Perlen aneinander, und diese Perlendiademe waren es, mit welchen die Geschichtsschreiber jener Zeiten die Häupter ihrer Helden schmückten.

Weit mehr noch als die Philosophie, welche sich einst offen die „ancilla“^[241] der Theologie benannte, mußte die Geschichte Magddienste verrichten. Während alle anderen Disziplinen ihre Ketten schon abgeschüttelt hatten und unter ihnen die

240 Nach den *Historien* des Herodot (I. 199) soll es in Babylonien folgenden Brauch gegeben haben: „Jede Babylonierin muß sich einmal in ihrem Leben in den Tempel der Aphrodite begeben, dort niedersitzen und sich einem Manne aus der Fremde preisgeben. Viele Frauen, die sich nicht unter die Menge mischen wollen, weil sie reich und hochmütig sind, fahren in einem verdeckten Wagen zum Tempel; zahlreiche Dienerschaft begleitet sie. Die meisten Frauen dagegen machen es folgendermaßen. Sie sitzen in dem Heiligtum der Aphrodite und haben eine aus Stricken geflochtene Binde ums Haupt. Es sind viele zu gleicher Zeit da; die einen kommen, die anderen gehen. Geradlinige Gassen nach jeder Richtung ziehen sich durch die harrenden Frauen, und die fremden Männer schreiten hindurch und wählen sich eine aus. Hat sich eine Frau hier einmal niedergelassen, so darf sie nicht eher nachhause zurückkehren, als bis einer der Fremden ihr Geld in den Schoß geworfen und sich draußen außerhalb des Heiligtums mit ihr vereinigt hat. Wenn er ihr das Geld zuwirft, braucht er nur die Worte zu sprechen. ‚Ich rufe dich zum Dienste der Göttin Mylitta.‘ Aphrodite heißt nämlich bei den Ägyptern Mylitta. / Die Größe des Geldstücks ist beliebig. Sie weist es nicht zurück, weil sie es nicht darf; denn es ist heiliges Geld. Dem ersten, der es ihr zuwirft, folgt sie; keinen verwirft sie. Ist es vorüber, so geht sie nachhause und ist der Pflicht gegen die Göttin ledig. Wenn du ihr nachher noch so viel bietest, du kannst sie nicht noch einmal gewinnen. Die Schönen und Wohlgewachsenen sind sehr schnell befreit; die Häßlichen müssen lange Zeit warten und gelangen nicht dazu, dem Brauch zu genügen. Drei, vier Jahre müssen manche im Tempel weilen. Auch auf Kypros herrscht hier und da eine ähnliche Sitte.“ Herodot: *Historien*. Deutsche Gesamtausgabe. Aus dem Griechischen von August Horneffer. Neu herausgegeben und erläutert von Hans Wilhelm Haussig. Stuttgart: Kröner 1979. (= Kröners Taschenausgabe. 224.) S. 80–92: https://agwi.fak1.tu-berlin.de/Auditorium/LaVoSprA/SO4/Her_Bab.htm [2017-07-24].

241 Lat. ancilla: Sklavin, Magd, Dienerin.



Losung galt: „die Wissenschaft ist frei“, gab sich die Geschichte noch lange dazu her, ihrem Herrn, dem Staat und ihrer Herrin, der Kirche, die Schleppe zu tragen: sie mußte dazu dienen, Gesinnungen zu formen. Physik, Geographie, Astronomie u. dergl. können nur Erkenntnisse geben, während Geschichte je nach dem Ton ihres Vortrags sich dazu benützen läßt, sogenannte Grundsätze beizubringen. Wie viele Procente Hydrogen und Oxygen im Wasser enthalten sind, wie die Bergspitzen der Cordilleren heißen, wie viele Meilen die Entfernung des Mondes von der Erde beträgt, das mußte wohl in allen Schulen gleich gelehrt werden und beeinflusste auch nicht den Schüler in seiner Eigenschaft als zukünftigen Staatsbürger; aber die Ereignisse der Geschichte wurden an jedem Orte nach den dort herrschenden politischen und konfessionellen Gesichtspunkten – also an jedem Orte anders – erzählt und der eigentliche Zweck dieses Unterrichts war weniger die Kenntniss der mitgetheilten Thatsachen, als die Beibringung der mittels dieser Thatsache begründenden Prinzipien. Loyalität, Vaterlandseifer, Gläubigkeit waren es in erster Linie, die da erlangt werden sollten; das objektive Wissen war hier nur Mittel, nicht Zweck. Und neben der Allwichtigkeit oder gar Heiligkeit des Zweckes kam ja bekanntlich ein wenig Fälschung der Mittel nicht in Betracht. Da der Staat es übernommen hatte, die Kinder zu unterrichten, so benützte er die Gelegenheit, sie auch zu erziehen; natürlich suchte die absolutistische Regierung sich sklavisch gesinnte, die monarchische – loyal gesinnte, und die republikanische – demokratische Bürger heranzubilden. Da ein solches Resultat weder durch chemische Experimente, noch durch arithmetische Figuren, noch durch geographische Karten erreicht werden kann, so mußte die Geschichte dazu herhalten, den Beweis zu liefern, daß die wünschenswerteste, vielmehr die alleinberechtigte, Regierungsform diejenige des Absolutismus, bzw. der konstitutionellen Monarchie oder der Republik sei. Ferner mußte mit Hilfe der historischen Studien der patriotische Stolz genährt, die Kriegslust geweckt und der Rassenhaß geschürt werden. Alles dies ließ sich durch eine geringe Verdeckung der Thatsachen und, wo dies nicht zulässig war, durch die verschiedene Beleuchtung derselben leicht erreichen. Dem Theologen bot kein anderer Gegenstand aus dem Schulprogramm Gelegenheit, seine in der Katechismusstunde vorgebrachten Lehren zu veranschaulichen und so wurde an der Hand der Geschichte darzutun versucht, daß der Gang der Ereignisse nur im Hinblick auf den Triumph der jeweilig vertretenen Konfession sich abgewickelt hat. Hier war ein ergiebiges Feld für die Hinweise auf das Walten der Vorsehung, für die immer bereite Erklärung der göttlichen Weisheitsabsichten; – die ganze Historie diente sozusagen als Schema für die Bewegungen des „Fingers Gottes“. Dieser Finger wurde stets als damit beschäftigt dargestellt, alles so zu lenken, wie es zu den Zwecken und Ansichten des betreffenden Historiographen am besten paßte. So waren z. B. die Niederlagen im Kriege als Strafen geschickt, wenn sie den Feind, und als heilsame Prüfung, wenn sie den Freund trafen.

Ein sehr charakteristisches Muster geistlich-historischen Stils kann ich Ihnen in folgender Stelle einer mir vorliegenden alten Schrift bieten, betitelt *Weckstimmen*^[242] und Mai 1886 datiert:

„Nach der Sündflut gründeten die Menschen die Stadt Babel und wollten einen Turm bauen, dessen Spitze hoch zum Himmel emporrage, damit er, weithin sichtbar, als Mittelpunkt ihrer Einheit diene. Gott störte das freche Beginnen, verwirrte die Sprache des einen und einzigen Volkes, schied es in verschiedene Stämme nach den Söhnen Noahs und zwang sie, über die Erde sich auszubreiten. Diese Sprachverwirrung und Scheidung war zugleich ein Werk der göttlichen Vorsehung, damit die Menschheit nicht abermals durch Ueppigkeit verfallte, oder durch Tyrannei sich aufreibe. In Völker getrennt, konnte sie sich erhalten und zur Kultur voranschreiten. Gerade die Verschiedenheit der Sprachen bewahrte den Völkern ihr nationales Leben, ihren Charakter und ihre Existenz. Mochte auch ein Volk im Laufe der Zeit zu Grunde gehen, so erhob sich wieder ein anderes zu außerordentlicher Größe, wie z. B. die alten Ägypter, Assyrer, Griechen und Römer. Mögen auch ungläubige Menschen über die Sprachverwirrung zu Babel spötteln, die Weltgeschichte bestätigt die folgenschwere That der göttlichen Vorsehung.“

In diesem Geiste wurde Geschichte in den Seminarien, den Klosterschulen und – wenn auch minder grell – in den übrigen Schulen gelehrt. Wenn dieser Geist im Einklang gewesen wäre mit den Resultaten der anderweitig betriebenen Wissenschaften und mit dem allgemeinen Zeitbewußtsein, so wäre dagegen nichts einzuwenden und wir hätten einfach zu konstatieren, daß ein Jahrhundert, in welchem solche Schriften, wie die oben angeführte, ernsthaft genommen werden konnten, ein Jahrhundert der naivsten Unwissenheit war. Aber dem war nicht so. Die Ergebnisse, zu welchen die objektiv – nämlich ohne politische und konfessionelle Nebenzwecke – betriebenen Studien geführt hatten, waren ganz anderer Art. Da war man zu Ansichten und Einsichten gelangt, zu welchen die Geschichte – dort wo sie als „*ancilla*“ auftreten mußte – in direktem Widerspruche stand. Während durch die Naturwissenschaften die Überzeugung von dem Walten unabänderlicher Gesetze gewonnen worden, ward dort alle Augenblicke auf das Wunder göttlicher Einmischung gewiesen. Hier die Erkenntnis, daß die Natur überall den kürzesten und „den Weg der geringsten Kraftanwendung“ einschlägt, dort die vermeintliche Aufdeckung von der Vorsehung „verschlungenen Wegen“. Hier die Einsicht, daß die schärfste Prüfung, das tausendfach wiederholte Experiment, die Erwägung aller Irrtumsmöglichkeiten notwendig ist, um zu einer festzustellenden Wahrheit zu gelangen, – dort die kritikloseste Annahme jeder von verdächtigen Zeugen erzählten und aus trüber Quelle überkommenen Märe. Hier die Erfahrung, daß die „unendlich Kleinen“, die Infusorien, es sind, welche Alles aufbauen und Alles zerstören, daß überall das unmeßbar langsam Wirkende, durch unabsehbare Zeiträume sich Vorbereitende die jeweilige Gestaltung herbeiführt, – dort immer das Plötzliche,

242 Suttner dürfte hier auf die von Franz Doll herausgegebene theologische Zeitschrift *Neue Weckstimmen* Bezug nehmen.



das fertig vom Himmel Herabfallende – wie z. B. die babylonischen Sprachen – und die sogenannte „Große-Männer-Theorie“, welche die Schicksale aller Reiche und Völker von dem Genius einzelner Helden und Führer ablenkt. Hier durch die Geologie gelieferte Beweise, daß die Existenz der Erde auf viele hundert – vielleicht tausend – Jahrtausende sich beziffert, – dort die ruhige Behauptung, daß unser Planet – und der ganze Himmel daneben – ungefähr sechstausend Jahre alt sei. Hier die astronomische Widerlegung des geozentrischen Irrtums, nämlich des Wahnes, daß die Erde den Mittelpunkt abgibt, um welchen Sonne, Mond und Sterne kreisen, – dort, wenn auch nicht mehr in physikalischem, so doch in moralischem Sinne die geozentrische Anmaßung, welche die Geschichte der Erdbewohner von so ungeheurer Wichtigkeit erfüllt findet, daß ihr dieselbe den Ausdruck der „göttlichen Weltordnung“ abgibt. Hier sonnenbahnmessende Ausblicke in die schwindelnden Tiefen der Unendlichkeit, wonach die Erde als ein Atom, die Menschheit als ein Schwarm von Sekundengeschöpfen erscheint, und dort die kurzsichtige Beschränkung auf den eigenen engen Horizont und die lächerliche Überhebung, welche dem innerhalb dieses Kreischens sich abspielenden Mückentanz den Namen „Weltgeschichte“ giebt.

Sie können, meine verehrten Zuhörer, wenn Sie über dieses Zurückbleiben der öffentlich vorgetragenen Geschichtswissenschaft nachdenken, hierin die Bestätigung einer allgemeinen Wahrheit finden. Es zeigt sich da wieder, daß jegliches Ding, welches zur Förderung eines außer ihm selber liegenden Zweckes benützt wird, in der eigenen Entfaltung gehemmt ist. So wie ein Baum, der in einem Spaliergang steht, seine Äste nicht nach allen Seiten strecken darf, wie sein natürliches Wachstum es ergäbe, sondern, der französischen Parkanlage dienend, die Zweige, aus welchen er sich sonst eine himmelanstrebende Krone gewölbt hätte, unter der Gartenschere fallen lassen muß, ebenso muß eine Wissenschaft, die sich Staats- und Kirchenzwecken beugen soll, es dulden, daß die eigenen, ihrem Stamm entsprossenen Konsequenzen nach gegebenem Muster gestutzt werden.

Selbstverständlich führten die widerstreitenden Anschauungen, welche einerseits aus frei gesammelten Kenntnissen und andererseits aus programmäßig absolviertem Schulunterricht hervorgingen, schließlich zum Kampfe. Eltern, die nach vollendeter Schulerziehung ihren Geist durch selbstständiges Studium fortentwickelt hatten, mußte der wohlfeile, umfangreiche Unterricht, der ihren Kindern von Staats wegen erteilt ward, nicht länger als Wohlthat erscheinen, sondern ihnen vielmehr das peinliche Gefühl einflößen, daß der Geist ihrer Sprößlinge verkrüppelt werde; daß ihnen die neuesten und stolzesten Errungenschaften der Vernunft hartnäckig vorenthalten bleiben und auf Kosten ihrer leiblichen Gesundheit ihr armes Hirn mit einem Übermaß von Wust und Kram gefüllt wird, welchen abzuschütteln und loszuwerden ihnen ebenso viele Mannesjahre verderben wird, als es ihnen Jugendjahre gekostet hat, ihn sich anzueignen. Vielleicht nicht ganz so grell – aber manche Eltern, die ihre Kinder zur Schule schickten, mußten fühlen, was etwa ein Astronom fühlen würde, dessen Sohn die Astrologie, oder ein Chemiker, dessen Sohn die

Alchimie studierte. Das Grausamste an der Sache war, daß der öffentliche Unterricht eine Art Zwangsmaßregel vorstellte, da die meisten Laufbahnen nur jenseits der kaudinischen Pässe der Gymnasien und Universitäten lagen. Natürlich mußte die Sehnsucht nach Befreiung, oder mindestens nach Reform, sich regen, und in der Körperschaft der Lehrer selber erschollen die Rufe nach größerer Lehrfreiheit vielleicht am lautesten – doch zumeist vergebens. Langsam begann auch in den Mittelklassen das Bedürfnis nach einer, der neuen Weltanschauung angepaßteren Jugenderziehung sich fühlbar zu machen und äußerte sich in den Bestrebungen der sogenannten „freien Gemeinden“; – aber solche Bestrebungen gaben nur Anlaß zu dem Angstruf der Konservativen: „Man will uns die Kindheit verderben – man will sie entchristlichen, entsittlichen!“ ... und desto strenger verordneten die ministeriellen Erlasse, daß aus den Schulbibliotheken jedes Buch ausgemerzt werde, welches „in religiöser, sittlicher und patriotischer Hinsicht den geringsten Anstoß geben könnte“. Dabei wurde dem Umstand wieder nicht im mindesten Rechnung getragen, daß die moralischen Anschauungen sich stetig entwickeln und umwandeln, daß daher der schulpolizeilich zu überwachende Tarif, nach welchem die ethischen Preise der Unterrichtsstoffe taxiert sind, unmöglich dem jeweiligen wirklichen Wert derselben entsprechen kann. Was dem Bewußtsein einer Zeit als sittlich gilt, erscheint in einer späteren als barbarisch; was in der einen das höchste religiöse Ideal vorstellt, wird in einer nächsten als Wahnglaube verworfen. Da nun die Erkenntnis von der Wirklichkeit der Dinge, von deren ursächlichem und notwendigem Zusammenhang – mit einem Worte: die Wissenschaft – die einzige Quelle aller fortschreitenden Gesittung und aller sich Geltung schaffenden politischen und moralischen Systeme ist, so folgt, daß die Wissenschaft ganz freigegeben werden muß, wenn man will, daß die junge Generation ungehindert vorwärtsschreite, oder aber ganz geknebelt, wenn das überkommene System in jeder Richtung aufrechterhalten werden soll. Das erste Ideal war zu jener Zeit noch lange nicht erreicht, das zweite schon lange nicht mehr vorherrschend. Alte und moderne Weltanschauung – was man damals eben „modern“ nannte und uns heute so primitiv erscheint – lagen auf allen Gebieten im Kampfe, nirgends heftiger, als auf dem Gebiete der Erziehung, denn diese ist es, welche über dasjenige entscheidet, was jedem Einzelwesen wie jedem Gemeinwesen das wichtigste Gut ist: – der Bestand in der Zukunft.



Die Dummheit

Von Bertha von Suttner²⁴³

Wenn ich gleich mit der Behauptung anfangen, daß die Mehrzahl meiner Leser mit der in der Ueberschrift genannten Eigenschaft behaftet ist, so wird dem Niemand widersprechen und doch auch Niemand sich beleidigt fühlen, da jeder überzeugt ist, der dummheitsfreien Minderzahl anzugehören.

Zu allen Fehlern der Welt wird ein Mensch sich eher bekennen, als zu diesem, dessen große Verbreitung unter seinen Mitmenschen er bereitwillig anerkennt. Man gesteht gern ein, daß man etwas boshaft, furchtbar träge, sehr jähzornig, entsetzlich leichtsinnig sei – aber dumm? das kann man bei aller Aufrichtigkeit nicht zugeben, denn das ist man ja faktisch nicht. Man wird aber auch um keinen Preis geradeheraus von sich sagen: „Ich bin gescheit,“ denn das gilt als der Gipfel der Unbescheidenheit. Dagegen kann man ganz gut äußern, ohne lächerlich anmaßend zu erscheinen: „Ich bin gut!“ sogar „zu gut, fleißig, redlich, ausdauernd, wahrheitsliebend, geduldig, enthaltsam,“ kurz, man kann sich als einen Ausbund von Tugenden hinstellen, ohne dadurch die Anderen zu verstimmen, wenn man nur stillschweigend zugiebt, daß man von diesen Anderen an Verstand wohl übertroffen wird. Es ist auch gar nicht so grob, Jemanden in leidenschaftlichem Tone der Falschheit, des Hochmuths und aller möglichen Laster zu beschuldigen, als ganz sanft zu sagen: Sie scheinen mir etwas – beschränkt. Das ist der Grund, warum in manchen Streitfragen zwischen dem höflichen Gescheiten und dem ebenso höflichen Dummen der erstere oft zu kurz kommt. Denn während der Vertheidiger der dummen Theorie, ohne gegen die Höflichkeit zu verstoßen, dem anderen sagen kann: „Ihre Ansicht ist gefährlich, ist lächerlich, ist ruchlos,“ muß dieser – schon aus Lebensart, aus Zartgefühl – die Entgegnung: „Und Ihre Ansicht ist bodenlos dumm“ gewaltsam zurückdrängen.

Lassen Sie uns nun, geehrtester Leser, um über das ergiebige Thema behaglich und verständnißsicher weiter plaudern zu können, unsere beiderseitige Stellung im Reiche der Nichtdummheit affirmiren. Blinde können am allerwenigsten über Augenschwäche verhandeln, also könnten ein paar mit Verstandesstaar Behaftete sich nicht über die Licht- und Schatteneinrichtungen des Geistes unterhalten. Vor allem wollen wir die Dummen als aus dem Kreise der Leser ausgeschieden betrachten; jeder Schreibende – der bescheidene Feuilletonist – denkt sich ein paar oder doch einen Leser, der mindestens ebenso gescheit ist, wie er. Und daß er sich auch nicht für dumm hält, folgt schon aus dem oben aufgestellten Satz: „Jeder Mensch

243 Bertha von Suttner: Die Dummheit. In: B. v. S. und Arthur Gundaccar von Suttner: Erzählungen und Betrachtungen. Wien: Szelinski 1890. (= Österr.-Ung. Volksbücher. Nr. 13.) S. 39–62. – Bis auf die Anreden wortgleich in: B. v. S.: Doktor Hellmuts Donnerstage. Milwaukee, Wis.: Freidenker Publishing 1891, S. 130–135 (Kap. XVII).

hält sich für gescheit.“ [...] Also bereits als Mensch, unter welche Kategorie er sicher gereiht werden kann, hat der Feuilletonist Anspruch auf die eigene Hochachtung vor dem eigenen Verstande, ohne noch den Nimbus mitzurechnen, den – auch in den Augen der Menge – das „Gedrucktsein“ verleiht. Ich bitte somit meinen auserwählten Leser, es als glaubwürdige Hypothese hinzunehmen, daß ich nicht auffallend dumm bin, und nunmehr kann die Unterhaltung beginnen. Wir wollen über Dummheit losziehen, daß es eine Lust ist – wir zwei sind ja dabei ganz aus dem Spiele. („Ich schon – ob aber auch Du? ...“ denkt hier Jeder im Stillen.)

Die Dummheit ist, obwohl sich kein Einzelner davon betroffen fühlt, doch sicher das allerverbreitetste Uebel. Und leider nicht als solches erkannt, gefürchtet, noch verfolgt. Im Gegentheil, es genießt den Ruf harmloser Gutmüthigkeit; es wird belächelt, sogar belobt: „rührende Einfalt“ – mitunter beneidet: „Selig sind die Armen im Geiste“, und die davon Behafteten gelten so wenig für schuldig und straffällig, daß man die Dummheit selber bisweilen euphonistisch als Unschuld – heilige Unschuld – bezeichnet.

Da erscheint im Allgemeinen die Vernunft viel gefürchteter und geschmähter. Luther nannte sie des Teufels – Curtisane (um auch euphonistisch zu sprechen), und von dem Grübeln und Deuteln der Vernunft wird heute noch von allen Glaubenslehrern stets nachträglich gewarnt. Verboten ist die Vernunft nicht mehr – aber leider ist's die Dummheit noch nicht.

Man wende mir nicht ein, daß ein Mensch für seinen Mangel an Verstand nicht zur Verantwortung gezogen werden könne, da derselbe ein natürliches Gebrechen und als solches gerechterweise nicht straffällig sei. Auch Grausamkeit, Habgier und Unredlichkeit sind natürliche Anlagen und werden an sich nicht bestraft; erst deren Bethätigungen, sofern dieselben gemeingefährlich sind – Mord und Diebstahl – verfallen dem Gesetze und der Sühne. Daß die Bethätigungen der Dummheit auch gemeingefährlich sind, das hat man noch nicht genügend einsehen gelernt, und weil man bei durch Dummheit verursachtem Schaden die Ursache für unschuldig hält, so gelten auch die Folgen für entschuldigt. Nicht belächelt, noch bemitleidet, sondern von allen menschlichen Schwächen als die niedrigste sollte Unvernunft verabscheut werden; die sogenannte „sittliche Entrüstung“, welche durch des Nebenmenschen Bosheit, Unmäßigkeit und Tücke wachgerufen wird, sollte ebenso zornig über dessen Dummheit aufwallen.

Wenn einmal im Zielbewußtsein die Vernunft mit der sogenannten „Güte“ auf gleicher Ansehungsstufe stünde; wenn sie als gleich moralisch gelte, dann würde mittels Erziehung, Predigten und eigener Anstrengung viel energischer auf Aneignung derselben hingearbeitet werden, als dies jetzt geschieht, wo man in der Dummheit nichts „Unmoralisches“ sieht. Aber die Dummheit ist unter uns der sittlichen Verachtung noch nicht ausgeliefert, gerade so wie unter Menschenfressern die Menschenfresserei nicht verpönt ist – sie ist noch zu allgemein verbreitet, um das öffentliche Gewissen zu beunruhigen. Es giebt noch keine „öffentliche Vernunft“, gegen



die man verstoßen könnte, wie etwa gegen die „öffentliche Sittlichkeit“, sonst müßte nach demselben Prinzip, welches in den Zeitungen unzüchtige Annoncen verbietet, auch ein Strafgesetz gegen das Ankündigen von Wundermitteln, zugesicherten Ternogewinnsten oder dergleichen erlassen werden und strenger als der Vertrieb pornographischer Litteratur müßte der Verkauf von – hier könnte man so manchen Lesezweig, so manches Journal namhaft machen, aber sagen wir – der Verkauf von Traumbüchern untersagt sein. Die prohibitiven Maßregeln gehen ohnedies nicht von der Absicht aus, das von ethischem Standpunkt Verwerfliche zu brandmarken, sondern es ist ihr Zweck, den schädlichen Folgen der als Verbrechen und Vergehen bezeichneten Handlungen vorzubeugen.

Nun aber frage ich, sind die Folgen angewandter Bosheit, Habgier, Unmäßigkeit usw. etwa weniger verderblich, als die Folgen der dummen That? Gewiß nicht; nur liegen sie von ihrer Ursache gewöhnlich etwas weiter entfernt und um sie in ihrem Zusammenhange wahrzunehmen, muß schon ein höherer Grad von Vernunft vorhanden sein, als dem öffentlichen Geiste – aus dessen Gehalt die jeweilige Gesetzgebung entspringt – zu Gebote steht.

Kann man sich etwas Fürchterlicheres vorstellen, als die Leiden, welche der Menschheit aus dem Verfahren der Torturjustiz erwachsen sind? Und wodurch konnte dieses Verfahren Bestand haben? Einfach durch die Unzulänglichkeit der allgemein angewandten Denkkraft. Einzelne Geister haben gewiß auch schon zu damaligen Zeiten die so einleuchtenden Gedanken gefaßt: die Folter erzwingt jedes beliebige Zugeständniß – ein solches beweist nichts – es ist daher eben so unnütz, durch Qualen dieses haltlose Geständnis zu erpressen, als es ungerecht ist, auf dasselbe die Schuldigsprechung zu begründen. Aber zu dieser Schlußfolgerung, die aus mehreren Sätzen besteht, war die öffentliche Vernunft noch nicht herangereift: sie vermochte höchstens aus zwei Sätzen zu folgern, etwa: Wer gefoltert wird, kann in der leugnenden Lüge nicht verharren – und: das Verbrechen ist eingestanden, daher muß die Strafe vollzogen werden. Daß die in diesen zwei Gedankengruppen versteckten logischen Fehler nicht entdeckt, daß beide nicht zusammengefaßt und die Nebenumstände, welche sich aus der Zusammenfassung ergeben, gar nicht in Betracht gezogen werden konnten, war doch weiter nichts als – Unvernunft. Nicht weiter als einen Zug auf einmal sehen – das ist wohl im Schachspiel, als in allen Angelegenheiten des Gedankens das Merkmal des schlechten Spieles und des schwachen Geistes, während der Blick über eine große Anzahl von Zügen, nebst den durch dieselben entstehenden Kombinationen und Komplikationen das Merkmal des guten Spieles und des scharfen Denkens ist.

Aus dem Beispiel der Tortur erhellt wohl am deutlichsten, wie unvereinbar die Dummheit mit Gerechtigkeit ist; letztere aber stellt eines der höchsten sittlichen Ideale vor; folgerichtig ist das gerechtigkeitshemmende Moment ein ethisch verwerfliches. Wie sehr der Aberglaube, diese allgemeinste und wegen ihrer Vetterschaft mit dem in hohem Ansehen stehenden Glauben so schonend behandelte Form der

Dummheit – wie sehr der Aberglaube Unglück und Gräuel nach sich zieht, das zeigt doch die ganze Geschichte der armen Menschheit ... „Verbrennt die Juden, sie haben die Brunnen vergiftet.“ – „Bindet dem Kinde (es hat ein Gerstenkorn) eine Nußschale auf das Auge und gebt eine lebende Spinne darunter.“ „Tödtet die Aerzte – sie sind gekommen, die Cholera unter uns zu verbreiten.“ „Vernichtet die Christenhunde und ihr kommt in Mohamed's Paradies!“: Alles, Alles Schlachtrufe der Dummheit, dieser grausamsten, verderbnisbringenden Geißel, dieser blinden Vernichterin aller Glückstriebe! Würde doch auch gegen sie bald das Kriegsgeschrei der Vernunft – nicht in einzelnen Stimmlauten, sondern in siegesjubelndem Chor durch die Welt brausen!

„Man gehe jedem beliebigen Uebel auf den Grund“, hat ein berühmter französischer Autor gesagt, „immer wird man nicht Bosheit finden, sondern Dummheit.“ Wer wollte nicht ebenso gern unter dem Kommando eines Tyrannen, als unter dem eines Blödsinnigen stehen? Und ist der Blödsinn – in etwas milderer Form – nicht noch häufig genug am Ruder, oder besteht die „Majorität“ etwa überwiegend aus Genies? Dahin hätte alle soziale Reform zu streben: Die Macht in Händen der Weisheit.

Die wärmste Bewunderung, die allgemeinste Huldigung sollte dieser an der Spitze aller menschlichen Tugenden stehenden Kraft – der Kraft des Verstandes, dargebracht werden. Milde, Gerechtigkeit, Edelsinn, Mäßigkeit sind nur die Blüten vom Baume der Weisheit. Auch der Scherz und der Witz, die lebensfrohe Narrheit blühen am selben Stamme, und die gewollten, lachenden „Dummheiten“ mit Dummheit zu verwechseln – mit der in pedantischer Schwerfälligkeit einherschreitenden Dummheit – ist auch nur die Gepflogenheit der letzteren.

Was ist's, das des Menschen Hoheit und Würde ausmacht, das ihn über das Thier erhebt? In organischer Beziehung – das Gehirn, in geistiger Beziehung – die erhöhte Denkkraft. Ob man nun mit der Darwin'schen Schule annimmt, daß sich der Mensch aus der Thierheit langsam herausentwickelt hat, oder mit den Gegnern der Abstammungslehre behauptet, daß er vom Ursprung an höher geartet ins Dasein trat, das unterscheidende Merkmal bleibt immer der Geist. Sittliche Entwicklung besteht aus der Abstreifung des Thierischen, des Rohen – und so gut wie Blutgier ist Stumpfsinn ein bestialisches Attribut. Der französische Sprachgeist hat diese Uebereinstimmung zwischen Dummheit und Thierheit im Doppelsinn des Wortes *bête* festgehalten.

So aufgefaßt, soll die Dummheit derselben moralischen Verachtung anheimfallen, welcher alle bestialischen Triebe und Zustände preisgegeben sind, und das Gefühl der moralischen Verpflichtung soll entstehen, daß der Vernunft – als der würdevollsten unter den menschlichen Tugenden – mit nicht geringerem Eifer zugestrebt werden müsse, als den übrigen sittlichen Idealen. Eine Dummheitsverjagung und -Ausrottung sollte in Szene gesetzt werden, gegen welche die Maurenvertreibung in Spanien und die Christengemetzel im Orient als energielose Spielereien erscheinen. Aber wohlgermerkt: um Mord und Todtschlag könnte es sich da nicht handeln; nur



mit den Waffen des Geistes, nur mit dem Aufwande aller verbündeten Verstandeskräfte müßte dieser Krieg gegen die gewaltige große Feindin geführt werden: von ihren Thronen soll sie herabgestürzt, in ihren Zwingburgen überfallen, aus ihren Schlupfwinkeln hervorgejagt – alle Masken sollen ihr vom Gesicht gerissen werden – die Masken der Gutmüthigkeit, der Frömmigkeit, der Gelehrtheit – auf daß sie überall erkannt werde in ihrer vollen Häßlichkeit und Gefährlichkeit, auf daß die Losung der dem Thierischen immer mehr und mehr entwachsenden Menschheit laute: Nieder mit der Dummheit!

Ein Wort an die antisemitischen Frauen

Von Bertha von Suttner²⁴⁴

„Sag' mir, was ist denn – e i g e n t l i c h – der Antisemitismus?“

So hörte ich neulich eine junge Frau ihren Gatten fragen.

Er zuckte die Achseln. „Das solltest Du doch wissen ... da doch Dein Vater, Deine Brüder enragirte Antisemiten sind, da Du doch selber öfter geäußert hast, du mögest die Juden nicht ...“

Dennoch, die Frage war berechtigt: Jene wußte nicht, was der Antisemitismus „eigentlich“ sei. Es kommt so häufig vor, daß man eine Sache jahrelang so gewiß als selbstverständlich hinnimmt, daß man die darüber in Umlauf befindlichen Phrasen auch selber nachspricht, ohne weiter darüber nachzudenken, und daß dann – wenn man plötzlich sich oder Anderen Rechenschaft darüber geben soll – Einem die Einsicht aufsteigt, daß man wirklich nicht sagen könnte, woraus das Ding besteht, worauf es sich gründet und wo hinaus es will.

Es ist so bequem, eine Erscheinung – sei sie nun physikalischer oder socialer Natur – einfach als bestehende Thatsache hinzunehmen und vorauszusetzen, daß die Ursachen, aus welchen sie hervorgegangen, hinreichend sein müssen, sonst wäre sie eben nicht da. Das hat wohl seine Richtigkeit, nur können die wirklichen Ursachen ganz andere sein als die allgemein angegebenen.

In mit Wissenschaft oder Politik zusammenhängenden Dingen liegt es besonders den F r a u e n nahe, die Last des weiteren Erörterns von der Seele abzuwälzen: „Das verstehen wir nicht! ... Das sollen wir auch nicht verstehen! ... Das geht uns nichts an!“ Je mehr es dann dem gesunden Sinne auffällt, daß eine Einrichtung, eine Bewegung etwas Hartes, Unglückbringendes an sich hat, desto mehr ist man bereit, anzunehmen, die Gründe hiezu seien unabweisliche, genau erforschte und gewissenhaft geprüfte. Je gräßlicher und häßlicher die äußere Bethätigung, desto unumstößlicher – so denkt man – die innere Berechtigung; denn würden sonst so viele, mitunter so angesehene Leute zu der Sache trotz ihrer harten Folgen sich bekehrt haben?

So auch hier. Denn daß es schön, daß es allgemein beglückend, daß es nur g e r e c h t sei, eine Anzahl von Leuten ihrer Glaubens- oder Race-Angehörigkeit wegen zurückzusetzen, das wird doch Niemand – am allerwenigsten eine sonst sanft und freundlich gesinnte Frau – finden; aber sicherlich ist diese Zurücksetzung zum Wohle der Uebrigen nöthig; aus furchtbar verwickelten ethnographischen und an-

244 Bertha von Suttner: Ein Wort an die antisemitischen Frauen. In: Die Presse (Wien) Nr. 200 vom 23. Juli 1891, S. 1–2 (Feuilleton). Dann in: Freies Blatt. Organ zur Abwehr des Antisemitismus (1893), H. 122, S. 2–3.





thropologischen Gründen ist die betreffende Race minderwerthig und aus noch verwickelteren, mit Großcapital und Kleingewerbe und sonstigen national-ökonomischen Dingen versetzten Ursachen muß man sie unschädlich machen und sich als deren Feind bekennen ... Das ist so ungefähr der Standpunkt unserer antisemitischen Frauen. Häufig thun sie auch mit, ohne nur zu der Fragestellung zu gelangen, welche diese einleiten. Solchen meiner Schwestern jedoch, die nach diesem „eigentlich“ geforscht haben, möchte ich gern hier in aller Kürze (und ich habe die Angelegenheit einigermaßen studirt) ein wenig Aufschluß geben.

Der Kern der Sache ist Feindseligkeit. Das Mehr oder Weniger von Haßfähigkeit, das jeder Mensch im Innern trägt und das er gegen die Dinge wendet, die ihm störend, schädlich oder auch nur – unangenehm erscheinen, ist sehr leicht angefaßt, denn er ist froh, einen Gegenstand zu finden, auf welchen er die verschiedenen Richtungen seines Grolles concentriren kann. Die alte Geschichte vom Sündenbock. Die Einen sehen ihren Glauben gefährdet, die Anderen ihre Geschäfte, die Dritten ihre gesellschaftliche Exklusivität, und die verschiedenen Angsttöne wandeln sich in Klage- und Anklagetöne, die in einem Accord zusammenklingen, der schließlich bis zum Verfolgungsgeschmetter anschwellen kann. „Schlagt sie nieder!“ Diesen Kampf der mittelalterlichen und der Corfioter Antisemiten,^[245] den will keiner unserer „gebildeten“ Arier ausstoßen; sie vergessen aber, daß die Häufung der einzelnen Beschuldigungen, Verdächtigungen, Geringschätzungen jenen Ruf ergeben muß. „O, nichts Gewaltthätiges – nur auf gesetzlichem Wege ...“ heißt das Parteischlagwort und die Anderen beruhigen sich dabei. Sie sehen nicht, daß Jene anstreben, ihre Verfolgung – die jetzt noch außergesetzlich ist – zum Gesetz zu erheben. Die Hinrichtungen der Ketzer und Zauberer waren Acte öffentlicher Justiz, und – ohne so weit in die Vergangenheit zurückzugreifen – die jüngsten Massenausweisungen der Juden aus Rußland, wodurch tausende unschuldiger Familien dem bittersten Jammer preisgegeben worden, sind die pflichttreue Ausführung einer von der höchsten Gesetzesgewalt ausgegangenen Verordnung.^[246] „Wir leben nicht im Mittelalter und nicht unter halbasiatischem Autokratenthum,“ wird darauf beschwichtigend geantwortet, „so weit lassen wir es nicht kommen, wir wollen nur auf gesetzlichem Wege ...“ Was? Einer Classe von Mitbürgern ihre Rechte eines nach dem anderen entziehen, ihnen die Wege versperren – nicht nur zu Aemtern und Würden, sondern auch zum Lebenserwerb; oder ist denn der Grundsatz, zu dem die Antisemiten – sogar in dem Inseratentheil ihrer Blätter – sich bekennen: „Kauft nur bei Christen!“ nicht einfach ein Aushungerungsverfahren? Ein zwar langsames

245 Anspielung auf den Ritualmordvorwurf auf Korfu (1891): In der Nacht vom 1./2. April 1891 wurde ein achtjähriges jüdisches Mädchen ermordet aufgefunden. Die antisemitische Hetze deutete die Tat als von Juden begangenen, zeremoniellen Mord an einem christlichen Mädchen. Die folgenden Pogrome hatten die Ermordung von 20 Juden, mehrere Verletzte, Plünderungen, schließlich die Flucht von rund 1.500 Juden zur Folge. Vgl. Maria Margaroni: Ritualmordvorwurf auf Korfu (1891). In: Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Herausgegeben von Wolfgang Benz. Bd. 4: Ereignisse, Dekrete, Kontroversen. Berlin; Boston: De Gruyter; Saur 2011, S. 347–349.

246 1891 begann die systematische Vertreibung der Juden aus Moskau.

und versteckteres als die Umzingelung des Judenviertels, aber ebenso sicher – nur zehnmal perfider?

An die letzten Consequenzen, an die folgerichtige A u s f ü h r u n g einer Sache denken die wenigsten Leute. In der Frage des Antisemitismus z. B. werden die Meisten auf verschiedenen Anfangsstationen stehen bleiben – bis zum th ä t l i c h e n Haß werden sie nicht schreiten wollen; aber d a s wird ihnen doch erlaubt sein, Antipathie zu fühlen und sie merken zu lassen? ... Was die Anderen betrifft, die bis zum Haß gelangt sind – so denken die Gemäßigten und „Antipathie“ Fühlenden – so haben die sicher ihre Gründe ... Die Blutsaugerei muß doch eine politisch-ökonomisch bewiesene Thatsache sein und das gewisse österliche Blutopfer ... je nun, „so ganz ohne“ ist das Ding vielleicht auch nicht ... Warum sollte – wenn die Schädlichkeit einer Race oder Classe erkannt worden ist, nicht gegen dieselbe angekämpft werden? Die letzte Consequenz grenzenloser Duldsamkeit wäre schließlich auch verwerflich, denn das hieße ja, daß man das Schlechte nicht verachten und nicht verhindern dürfte. – –

Daß hier ein Trugschluß vorliegt – daß durch die Verdammung des Antisemitismus das Recht auf Verfolgung und Ausrottung des Schlechten nicht angegriffen wird, das läßt sich bei einigem Nachdenken ganz klar erkennen. Die Sache ist nämlich die: Alle Schlechtigkeiten – Verbrechen und Vergehen – welche innerhalb der Gesellschaft begangen werden, sind i n d i v i d u e l l e Thaten und dürfen daher nur an den Einzelnen verpönt und bestraft werden. Sobald unter dem Vorwand, daß in einer bestimmten Gruppe von Leuten mehr gesündigt wird – die ganze Gruppe der Verfolgung anheimfällt, so ist's um die Gerechtigkeit geschehen. Diese fordert unabweislich, daß die Schuld nur dem Schuldigen angerechnet werde. Sobald durch Vollstreckung eines Urtheiles neben mehreren gerecht Verurtheilten auch nur Ein Unschuldiger mitzuleiden hat, so ist jenes Urtheil ungerecht gewesen. Was das moralische – nicht juristische – Urtheilen betrifft, welches ganze Classen umfaßt und dadurch nothwendigerweise vielen Einzelnen Unrecht thut, so ist dies eben – V o r u r t h e i l. In diesem ganzen Gedankenwirrsal läßt sich also als untrüglicher Wegweiser das Princip der Gerechtigkeit gebrauchen. Was gegen dieses verstößt, hat man aus seiner Gesinnung auszuscheiden.

Vorausgesetzt – aber nicht zugegeben – daß unter den Semiten mehr schlimme Eigenschaften vorkommen als unter den Ariern, so wäre, ehe man die Racen-Eigenthümlichkeit dafür verantwortlich macht, zu untersuchen, wie viel von den Fehlern auf Rechnung der Behandlung, der Umstände zu setzen ist, unter welchen die betreffende Race existiren mußte und noch muß; angenommen also, daß bei vielen Einzelnen diese Fehler unangenehm oder gar schädlich hervortreten, so kann man ja diese Einzelnen meiden, beziehungsweise unschädlich machen; aber zugleich auch Jene meiden, Jene beleidigen, Jene von vornherein strafen, die von jenen Fehlern frei sind und vielleicht die liebenswürdigsten und achtungswerthesten Tugenden und Fähigkeiten besitzen, das verstößt doch gegen alle Vernunft und alles Rechtsge-



fühl! Und gerade das ist es, was der Antisemitismus von seinen Anhängern fordert. Man soll einem hochgebildeten Wiener Juden – sagen wir Advocaten, Schriftsteller, Künstler – mit Geringschätzung begegnen, ihn zu hindern trachten, seinen Beruf oder seine Kunst auszuüben, weil – nun, weil es in galizischen Dörfern jüdische Branntweinbuden-Besitzer gibt, welche Wucher treiben. Argumente solchen Calibers hört man von jener Seite häufig vorbringen.

Da nun die Ungerechtigkeit der Boden ist, aus welchem der Antisemitismus hervorsproßt, so ist auch folgerichtig die Methode, mit welcher er vorgeht, eine rechtsverleugnende geworden. Er operirt (der falsch verstandene Zweck heiligt ihm die Mittel) wissentlich mit Trug. Wenn z. B. – und da nenne ich nur eines der üblichen Kampfmittel – die Blätter seiner Partei alle von Juden begangenen Verbrechen und Vergehen herzählen und die gleichzeitig von arischer Seite begangenen verschweigen, so ist das geflissentliche Falschheit.

Nichts ist leichter, als zu hetzen, nichts leichter, als bei ungebildeten Massen Haß und Mißtrauen zu wecken. Es ist daher die große Anhängerschaft, welche der Antisemitismus in der Bevölkerung, namentlich auf dem flachen Lande, gefunden hat, kein Beweis für dessen Berechtigung. Noch Eins kommt hinzu: die Leute sind gar so froh, wenn sie irgend eine Classe als minderwerthig, als Geschöpfe zweiter Kategorie betrachten können; dadurch gewinnen sie in ihren eigenen Augen an Vornehmheit. Wenn so ein kleiner Handwerker oder Hausknecht von dem vierspännig vorbeifahrenden Baron Soundso sagen kann: „Das ist nur ein Jud“, so fühlt er sich selber so gewissermaßen geadelt. Allen Jenen ferner, die unter dem Druck wirthschaftlicher Verhältnisse leiden, ist es eine Wohlthat, sich eine Classe von Leuten vorzustellen, auf die sie ihren Groll abladen und von deren Zurückdrängung sie sich Abhilfe erhoffen können.

Viele denken nicht einmal so weit. Nur etwas zum Verfolgen und zum Beschimpfen zu haben, das genügt ihrem Triebe. Denn daß die rohen Triebe aus der Menschheit noch nicht ausgerottet sind, das ist – dem Genius des Fortschrittes sei's geklagt! – eine nicht wegzuleugnende Thatsache.

Nun ist aber eine Bewegung, welche auf Trug und Ungerechtigkeit sich stützt, dabei den niederen Instincten Nahrung gibt, eine Gefahr für die Gesellschaft. Eine desto größere Gefahr, als Solche, die selber nicht lügen und selber nicht roh sind, davon ergriffen werden, weil sie bei den Anderen begründetes Urtheil voraussetzen – und es ist natürlich, daß die Vorurtheilslosen endlich beginnen, sich energisch dagegen aufzulehnen. Nicht nur die Betroffenen, sondern alle Jene, denen das schreiende Unrecht weh thut, das da ihren gleichberechtigten Mitbürgern, ihren gleichgearteten Mitmenschen geschieht, mußten schließlich zu einem lauten Proteste sich aufraffen. Lange – viel zu lange – sind sie schweigend beiseite gestanden; je wüster und lauter die Anderen hetzten und schürten, desto stiller und verächtlicher haben sie sich abgewendet, in der falschen Voraussetzung, daß das sowohl gegen die Staatsgrundsätze als gegen die Vernunftgesetze verstoßende Treiben von selber sich verlieren müsse.

Und auch aus einem gewissen Anstandsgeföhle, um die beleidigte Classe durch die Beachtung der Beleidiger nicht noch mehr zu verletzen, haben die Nichtantisemiten sich passiv verhalten. Aber mit Unrecht. Das Treiben hat nicht aufgehört; unter allerlei Formen und Masken und in den verschiedensten Abstufungen hat es in immer weitere Kreise sich verbreitet. Da war nun der Zeitpunkt gekommen, wo Solche, welche die Verwerflichkeit jener Bewegung einsehen, sich zur Abwehr derselben erhoben, indem sie öffentlich erklärten, daß sie den Antisemitismus verdammen. Als vor Kurzem solche *contra*-antisemitische Vereinigungen ins Leben gerufen wurden, haben sich sofort Männer und Frauen aus den verschiedensten Gesellschaftsclassen angeschlossen und in ihren Listen Namen aufgewiesen, welche, um achtunggebietend zu wirken, vorerst nicht gezählt, aber gewogen sein wollen. Wer da beigetreten, der hat damit die Verpflichtung übernommen, im eigenen Kreise gegen das Ueberhandnehmen jenes gehässigen Geistes zu wirken und nicht länger – unter den beiden bequemen Vorwänden: „Ich mische mich nicht in Politik“ und „Jeder Mensch kann ja seine Ansicht haben“ – es ruhig geschehen zu lassen, wenn in ihrer Gegenwart in antisemitischem Sinne gesprochen wird. Besonders den Müttern kommt es zu, wenn sie bemerken, daß ihre halbgewachsenen Söhne Gefahr laufen, von diesem Giftstoffe angesteckt zu werden, sie davor zu schützen; denn keiner Mutter soll es gleichgiltig sein, wenn ihr Kind Gesinnungen nährt und ausdrückt, die auf Grausamkeit und Ungerechtigkeit, auf Hochmuth und Dünkel gegründet sind, die das Gemüth zu verrohen und den Geist zu verengen drohen.

Das Heft kann nicht umgekehrt werden. Die Antisemiten dürfen nicht sagen: Ihr seid ungerecht und gehässig gegen uns, Ihr beleidigt uns *en bloc*, indem Ihr uns Rohheit und Urtheilsmangel zuschreibt – wir sind eine Partei, wir fordern Achtung für unsere Ueberzeugung. Darauf läßt sich antworten: Wir, die Abwehrenden, wenden uns nicht gegen eine ganze, durch ein generelles und zufälliges Merkmal gebildete Classe, deren einzelne Individuen die verschiedenartigsten guten oder bösen Eigenschaften haben können; wir bekämpfen eine bestimmte *Gesinnung*, die jedes einzelne Individuum der von uns Bekämpften auch wirklich hegt und zu hegen sich röhmt. Wenn man einem Verfolger das Verfolgen verwehrt, so darf er darum nicht den Verfolgten spielen. „Schau’ ... der arme Löwe dort,“ so sagte ein mitleidiges Römerkind in der Arena, „der arme Löwe hat noch keinen Christen bekommen!“ Aehnlich zu bedauern wären die armen Antisemiten, wenn sie ihre Lieblingsbeute nicht mehr zu verschlingen hätten.



Die Frauen

Von Bertha von Suttner²⁴⁷

Unter dieser Rubrik liebte man es zu jener Zeit, alle diejenigen Geschöpfe unserer Gattung, die dem weiblichen Geschlechte angehören, unter allgemeinen Gesichtspunkten zu betrachten, und man war gewohnt, den einen tatsächlichen Unterschied, nämlich den Unterschied des Geschlechts, auf beinahe alle Merkmale auszudehnen und sich unter „Frauen“ eine Klasse von Wesen vorzustellen, die in jeder Hinsicht – in geistiger gerade so wie in körperlicher – mit ganz anderen Eigenschaften ausgestattet waren als ihre männlichen Mitwesen, und daher eine Art Neben- oder vielmehr U n t e r abteilung des Menschentums bildeten.

In vielen Sprachen war der Ausdruck Mensch mit Mann gleichbedeutend (das französische *homme*, italienische *uomo*, englische *man*) – und auch im Deutschen, wo „Mann“ und „Weib“ in der weiteren Begriffseinheit „Mensch“ enthalten waren, erlaubte der Sprachgebrauch doch nicht, das Wort Mensch in der Einzahl auf die Frau zu beziehen. Hieß es „Ein guter Mensch“, „Ein häßlicher Mensch“, so blieb über das Geschlecht des so bezeichneten kein Zweifel: es handelte sich um einen Mann. Für den Ausdruck, der unter uns Gebrauch ist, um die weiblichen Individuen der Menschheit mit gleichwertigen Namen zu nennen – etwas, was im Geiste des alten Deutsch – „Menschin“ hätte heißen müssen – gab es in keiner der damaligen Kultursprachen ein Äquivalent. Natürlich: das Wort entsteht erst später als die Sache und im Maschinenzeitalter lebten nur Frauen, – Menschinnen, wenigstens als solche anerkannt, gab es noch keine. Wir können daher dreist behaupten, daß wir heute gegen damals, bei gleicher Individuenzahl, doppelt so viele Menschen sind. Aus einer doppelten Anzahl von Mitbewerbern gelangen auf allen geistigen und technischen Gebieten, von welchen früher eine Hälfte der Gesellschaft ausgeschlossen war, die besten obenan und es ist klar, daß durch diesen Zuwachs von wetteifernden Kräften die Kultur mit verdoppelter Schnelligkeit vorwärts schreiten mußte.

Schon damals galt es als festgestellter Satz, daß der Grad der Gesittung einer Nation an der Stellung zu messen sei, welche innerhalb derselben von der Frau eingenommen wird, und prahlend wiesen die Europäer des neunzehnten Jahrhunderts darauf hin, wie bei den Wilden das Weib als Lasttier, bei den Orientalen und im Altertum als Sklavin, bei ihnen jedoch als Gefährtin betrachtet wurde. Mit Anwendung dieses selben Satzes können wir auch heute darthun, wie verhältnismäßig barbarisch das Maschinenzeitalter noch war, da die Frauen nicht als Vollmenschen, sondern – wenn auch nicht mehr als Lasttiere und als Sklavinnen, so doch als Untergebene, als Schutzbedürftige, als erwachsene Kinder galten. Der Rang „Gefährtin“, zu welchen sie vorgerückt waren, drückte doch auch nur aus, daß ihre Stellung in Anbetracht

247 Bertha von Suttner: Das Maschinenzeitalter. Zukunftsvorlesungen über unsere Zeit. Nachdruck der 3. Aufl. von 1899. Düsseldorf: Zwiebelzwerg 1983, S. 91–137.

dessen, was sie dem M a n n e sein durften, eine bessere geworden; nicht mehr zu der groben Arbeit angestellt, nicht mehr verkäuflich, sondern mit dem Vorrecht beglückt, dem Gatten – vorausgesetzt, daß sich einer fand – lebenslänglich den Haushalt führen zu dürfen. Nicht was sie selber vorstellten, bestimmte ihren Menschenwert und ihre gesellschaftlichen Rechte, sondern das, was ihnen des Mannes Huld gewährte. Er war und blieb der von Gottes Gnaden eingesetzte Monarch; nach und nach verlieh er seiner Unterthanin, der Frau, immer höhere Adelstitel. Von der Ebenbürtigkeit beider Geschlechter war noch keine Rede. Die menschliche Gesellschaft, sofern sie als ein frei sich entwickelndes Ganzes gedacht wurde, bestand eigentlich nur aus Männern, denn das ganze öffentliche Leben: nämlich Gesetzgebung, Regierung, Kriegführung, Gewerbe, Wissenschaft, war nur von Männern besorgt; sie also personifizierten das, was die geschichtlich fortschreitende, die effektive Menschheit abgab. Dieser selben waren Wesen beigegeben, welche dazu bestimmt waren, teils ihr das Leben zu erleichtern – sei es in der Lasttier-, der Sklavin- oder der Gefährtin-Form – teils dieselbe fortzupflanzen, nämlich wieder neue Menschen – d. h. Männer – zu gebären und neue Hilfswesen dazu.

Die vielen aus jener Zeit stammenden Bücher mit Titeln wie „Die Frauen“, „Frauenleben auf der Erde“^[248], „Studien über die Frauenseele“^[249]; die kursierenden summarischen Gemeinplätze über die Weiber und deren Charakter; die schmähenden und lobenden, lächerlich machenden oder schmeichelnden Sprüche und Gedichte, wo immer die g a n z e weibliche Menschenhälfte unter e i n e m Gesichtspunkte dargestellt erschien, zeigen zur Genüge, wie man (d. h. die Männer, denn diese waren die Sprachführer des unter „man“ verstandenen öffentlichen Geistes) die Frauen als etwas Abgesondertes betrachtete. Die aus allen herrschenden Anschauungen hervorgehende und stillschweigend angenommene Grundanschauung war die: die Frau war nicht um ihrer selbst willen, sondern für den Mann geschaffen. Die Gegenseitigkeit der Ergänzung wurde übersehen.

Hätte Jemand die Behauptung aufstellen wollen, daß der Mann nur für die Frau geschaffen sei, so wäre die Absurdität dieses Satzes wohl Jedermann aufgefallen; daß aber in dem gegenteiligen Satz ebenso viel unbegründete Anmaßung enthalten war, das entging unseren Ahnen vollends.

Anmaßend und lächerlich fand man es nur, wenn für die Frau Anspruch auf Gleichberechtigung erhoben wurde. Nicht nur lächerlich, auch lästerlich. Denn wie alle überkommenen Satzungen, hatte die Unterordnung der Frau ihre Stützen in altherwürdigen Aussprüchen der Religionsbücher: „Er soll dein Herr sein“, hieß es in der Bibel, und die ganze Mythe der aus einer Rippe des ersten Mannes ge-

248 Amand Freiherr von Schweiger-Lerchenfeld: Das Frauenleben der Erde. Wien; Pest; Leipzig: Hartleben 1881.

249 Es dürfte sich hierbei handeln um: Albrecht Goerth: Erziehung und Ausbildung der Mädchen. Ein Wegweiser für gebildete Eltern, für Lehrer und Erzieher. Teil I: Das Studium der Frauenseele. Teil II: Die Erziehung und Ausbildung der Mädchen im Elternhause und in den Schulen. Anhang: Zur Frauenfrage. Leipzig: Klinkhardt 1894.



formten Genossin, welche ins Leben gerufen worden, weil der Schöpfer eingesehen, daß es für den Menschen, – d. h. den Mann – nicht gut sei, allein zu sein – deutet auf jenes Verhältnis hin, in welchem das Leben nicht als Selbstzweck, sondern als Verschönerung des männlichen Daseins aufgefaßt wird – eine Idee, die noch in dem Lobgesang des Dichters nachklingt:

Ehret die Frauen, sie flechten und weben
Himmlische Rosen ins irdische Leben.^[250]

Für solche, die in der Bibel Gottes unumstößliches Wort sahen – und deren Anzahl war im Maschinenzeitalter noch beträchtlich – war die sogenannte Frauenfrage, die sich allerorts zu regen begann, überhaupt keine Frage; ihnen erschien jede Bestrebung des Weibes, sein vieltausendjähriges Joch abzuschütteln, als ein ebenso thörichtes und aussichtsloses, wie sündhaftes Beginnen. Vom religiösen Standpunkt allein wäre der Prozeß gegen die Frauen gar zu leicht gewonnen gewesen; aber der Geist der Zeit war nicht mehr darnach, sich mit theologischen Gründen zufrieden zu geben. Daher mußte die Bekämpfung der Emanzipationsbewegung von verschiedenen anderen Standpunkten aus betrieben werden und so brachten die Gegner – auch unter den Theologen – philosophische und wissenschaftliche Argumente vor, unter denen als eines der beliebtesten das angeblich geringere Gewicht des weiblichen Gehirns herhalten mußte.

Ueberhaupt war es die physiologische Beschaffenheit – deren Verschiedenartigkeit zwischen den beiden Geschlechtern auch von dem eifrigsten Frauenrechtler nicht weggeleugnet werden konnte – welche stets als Grundlage der Behauptung benützt wurde, daß die Frau auch in geistiger Hinsicht schwächer organisiert sei, einen anderen als den jeweilig eingeräumten Wirkungskreis auszufüllen. Daß dieser Wirkungskreis, trotz der seinerzeit ebenso heftig erhobenen Einwendungen, im Lauf der Geschichte ein stets weiterer geworden, hätte die *Status quo*-Vertreter belehren sollen, daß der überwundene Irrtum ihrer Vorgänger möglicherweise in ihren eigenen Behauptungen sich wiederholen könnte – aber der Wahlspruch der Konservativen auf allen Gebieten lautet ja immer: Bis hierher und nicht weiter! Obwohl die Erfahrung vorlag, daß dieses in der Vergangenheit mit gleichem Eifer und größerer Macht bewachte „bis hierher“ stets überschritten worden ist, so glaubten sie doch immer wieder, den gegenwärtig erlangten Punkt als Grenzpunkt verteidigen zu müssen. Mühsam rang ihnen der Fortschritt einen Zoll Boden ab; war diese Eroberung nicht mehr wegzuleugnen, sagten sie gnädig: „Seht, auch das haben wir euch gegeben – jetzt aber ist's genug, genug! Mehr könnt ihr nicht haben, mehr wäre vom Uebel, mehr ist naturwidrig!“

Die Berufung auf die Natur lag den Gegnern der Frauenbefreiung sehr nahe. Allerdings ja: die Natur hat den Frauen auferlegt, Kinder zur Welt zu bringen, und sie dabei periodischen Leiden und Mühsalen unterworfen, durch welche sie zeitweise von

250 Aus Friedrich Schillers Gedicht *Würde der Frauen*, erstmals im *Musen-Almanach für das Jahr 1796* (1795) gedruckt.

Ausübung öffentlicher Aemter und dergl. ausgeschlossen wären. Daneben fehlte der Beweis, daß zeitweilige Unterbrechung der Berufsthätigkeit zum Berufe untauglich macht. Regieren ist doch sozusagen auch ein öffentliches Amt und dieses war schon damals unbestritten von manchen Frauen – die nebenbei Mütter waren – ruhmvoll bekleidet worden.

Eine zweite, in der Natur begründete nachteilige Eigenschaft des Weibes ist seine geringere Muskelkraft, sein ganzer zarterer Körperbau. Und Kraft ist Gewalt – das ist klar. Aber Gewalt führt zu Mißbrauch – das steht ebenso fest. Die größere Körperkraft war auch die historische Ursache der sich zu allem Anfang angemessenen und so lange behaupteten Ueberlegenheit der männlichen Menschheitshälfte. Ja, weil das Weib schwach war, wurde es unterjocht, aber nicht in Rücksicht auf seine Schwäche, sondern in Mißbrauchung derselben. Der Wilde zwingt seine Weiber zur Verrichtung der niedersten und härtesten Arbeiten; er läßt sich von ihnen bedienen, giebt ihnen von seinen Mahlzeiten nur die Ueberreste, schlägt und mißhandelt oder verstößt sie gar vollends: das ist die erste Wurzel von der Unterordnung der Frau – die körperliche Schwäche nämlich, die es ihr unmöglich machte, sich gegen die auf sie herabfallende Faust zur Wehr zu setzen.

Wurde aber dieser Ursprung noch zugestanden – wurde er überhaupt noch erkannt in den langsam umgewandelten Formen der Frauenunterdrückung, welche nach und nach die Gestalt der Frauenverehrung und -Beschützung angenommen hatte? „Holde, Gebrechliche, Zarte“, hieß es da, „du bist zu schwach und zu gut für die Mühen des Lebenskampfes; wir wollen dich schirmen und stützen; wir wollen für dich alle Lasten tragen; – du bleibe im sicheren Port des Hauses, hier hüte die Flamme des Herdes, hier übe den Zauber deiner milden Anmut ... Spende uns Rauhen, uns Starken, uns Kriegerern die Segnungen des Friedens; nur um dich zu verteidigen, um alles Ungemach dir fern zu halten, ziehen wir in den Kampf hinaus.“

Sollte man bei solcher Sprache nicht glauben, daß Großmut und Bewunderung die Gefühle waren, welche den Mann bestimmt hatten, selber alle Drangsale und Gefahren auf sich zu nehmen und dem Weibe eine schöne, seiner höheren Würde angepaßte, ganz von Liebe umflossene Stellung anzuweisen? Die Heuchelei, die in derlei Schmeichelphrasen liegt, war denjenigen, welche diese Phrasen nachplapperten, oft selber eine unbewußte; in aller Aufrichtigkeit schwangen sie den Weihrauchkessel vor ihrer zum Idol erhobenen Leibeigenen. Gesitteter und milder geworden, machten sie von der Gewalt, die sie über das schwache Geschlecht besaßen, immer weniger Gebrauch; machtlos, in Fesseln geschlagen, lag das Weib vor ihren Füßen; sie mochten dasselbe nicht mehr treten und hoben es hilfreich empor, um es – zwar immer noch gefesselt – auf einen Ehrensitz zu erheben. Aber die Unterordnung, die Abhängigkeit – die war geblieben. So gnädig auch die Männer sich enthielten, dies dem Weibe fühlen zu lassen, die Thatsache bestand und mußte eine naturgemäße Erklärung finden. Das Wort „Schwäche“ erklärte alles.



Zu Anfang der Kultur, wo Körperkraft die einzige Tugend war, hatte Schwäche allerdings so viel Erniedrigendes und Verächtliches an sich, daß ein gebrechliches Ding wie das Weib zwar zu Tode geplagt werden, aber nicht als ein dem starken Manne ebenbürtiges Wesen betrachtet werden durfte. Von Seiten des beuteerlegenden, feindbezwingenden Helden, dessen ganzer Menschenwert in der Kraft seiner Armmuskeln konzentriert war, war die Geringschätzung des zu Jagd und Krieg untauglichen Geschöpfes, das da körperlichen Beschwerden unterworfen ist, eine ganz gerechtfertigte. Dazumal gab es noch keine der später so poetisch besungenen „Würde der Frauen“ – denn außerhalb der in strotzender Gesundheitsfülle ausgeübten Körperkraft gab es überhaupt keine Würde. Allmählich aber entstanden neue Tugenden und Vorzüge, die Muskelleistungsfähigkeit hörte auf, als höchste menschliche Eigenschaft zu gelten, und so verlor die den Frauen auf Grund ihrer physischen Schwäche widerfahrne Verachtung ihre Begründung; denn was die moralischen Tugenden anbelangte, mußte ihnen die gleiche, ja mitunter eine höhere Stufe zuerkannt werden, als den Männern.

Nun waren aber die Frauen in geistiger Hinsicht in eben solcher Unfreiheit geblieben wie in materieller. Dagegen begannen die Töchter des neunzehnten Jahrhunderts sich aufzulehnen. Zur Jagd und zum Kriege auszuziehen, Strapazen zu übernehmen, welche ihre Konstitution nicht ausgehalten hätte, darnach hatte ihr Streben nie gezielt; aber in Sachen des Geistes wollten sie Anspruch auf Gleichheit erheben. Wer nun in diesem neuerstandenen Kampfe auf Seiten der herrschenden Anschauungen, der bestehenden Einrichtungen sich stellte – d. h. wer die Idee der Frauenemanzipation verstieß – der griff zu dem altbewährten Erklärungs- und Begründungsmittel und berief sich auf die „weibliche Schwäche“. Es handelte sich nur darum, diesen in materieller Hinsicht festgestellten Satz auch auf die geistige Beschaffenheit des Weibes anzuwenden, und dessen moralische Unterordnung erschien dann gleichfalls naturgeboten und unanfechtbar. So wurde denn dreist das Axiom verkündet: „Die Frau besitzt ebenso wenig Denk- wie Muskelkraft, sie ist bedeutender geistiger Arbeitsleistung unfähig.“ Einzelne Erscheinungen geistiger Stärke unter den Frauen, die sich nicht weglegen ließen, galten nicht als Entkräftung der aufgestellten Regel, sondern als einfache Ausnahmen, und es hieß: George Sand, Katharina II. usw. hatten „männlichen Geist“ – Phänomene waren es eben, wie die bärtigen Frauen der Jahrmaktsbuden.

Mit aller Genauigkeit und Bestimmtheit wurde der seelische Organismus des Weibes konstruiert; Charaktereigenheiten, Fehler und Tugenden aufgezählt, welche auf das ganze Geschlecht sich erstrecken sollten, als ob es ebenso sichere psychologische Merkmale des Geschlechtsunterschiedes gäbe, wie es deren physiologische giebt. „Frauen besitzen ein viel regeres Gefühlsleben, als die Männer“ zum Beispiel, oder „Frauen sind außer stande, logisch zu schließen“, und dergleichen wurde in demselben Tone vorgetragen, wie etwa, daß Frauen ein weiteres Becken haben oder daß sie des Bartes ermangeln. Ein ganzes Heer solcher als wissenschaftliche Wahrheiten auftretender Sätze sind in den damaligen gelehrten Abhandlungen über die Frauen

enthalten; diese Sätze wurden so oft wiederholt, aus einem Buche in das andere zitiert, daß sie schließlich das Ansehen festgestellter Thatsachen gewonnen hatten.

Hier einige Beispiele. Ich entnehme sie einem Buche, dessen Verfasser in anderen Richtungen zu den Freisinnigen zählte, ein Umstand, der darauf hinweist, wie zur Zeit die Frage der Frauenemanzipation – selbst bei emanzipierten Geistern – auf festeingewurzelte Vorurteile stieß. Das Buch heißt „Studien über die Frauen“ von Eduard Reich^[251]. Nach einer Reihe von Kapiteln, welche den weiblichen Körpermaßen, Funktionen, Erkrankungen und sonstigen physiologischen Erscheinungen gewidmet sind, folgen in Form und Ton analog, die den Geistesthätigkeiten gewidmeten Abschnitte:

„Bei den Frauen sind die Vorstellungen im allgemeinen weit mehr von Gefühlen begleitet und abhängig, als bei dem männlichen Geschlechte, und die Wechselwirkung zwischen Verstand und Gemüt ist viel inniger; ja so innig, daß dem Gedanken an die Möglichkeit auch nur zeitweiliger Trennung gar nicht Raum gegeben werden kann.“^[252]

„Das Geistesleben der Frauen charakterisiert sich immer durch seine ungemein innige Verbindung mit dem Gemütsleben, durch vorherrschende Phantasie und durch ein relativ geringeres Erkenntnisvermögen.“^[253]

„Weil die Frauen mehr zum Fühlen angelegt sind, als zum Denken, und jede ihrer Gedankenreihen durch Gefühle unterbrochen und durchdrungen wird, deshalb bleiben sie mit ihren Gedanken vorwiegend außerhalb, kommen zu keiner tiefen Konzentration des Denkens und vermögen also nur in geringem Grade mittelst dieses letzteren beruhigend auf das Gemüt zu wirken.“^[254]

„Bei denkräftigen Männern werden die Ergebnisse tiefen und auf solider Grundlage erhobenen Nachdenkens weder durch das Gemüt beeinflusst noch erschüttert; bei den verhältnismäßig denkräftigsten Frauen wird jede Spekulation durch das Gemüt beeinflusst, geeignetenfalls auch erschüttert.“^[255]

„Wenn Frauen mit gelehrten Sachen sich beschäftigen, bringen sie es nur zur Ermittlung irgend einer Einzelheit [!], sie machen höchstens eine wissenschaftliche Entdeckung geringfügiger Art; das große Ganze erfassen sie niemals und philosophische Entdeckungen bleiben ihnen fern. So lange die Philosophie existiert, hat es noch keinen wirklichen Philosophen weiblichen Geschlechts gegeben. Ein spezifisches Weib hat keinen Hang zu spezifischer Philosophie und ein Mannweib ist und bleibt immer ein Weib, und Gebärmutter so wie Eierstöcke dulden weder tiefe Wissenschaft noch Weltweisheit.

251 Eduard Reich: Studien über die Frauen. Jena: Costenoble 1875.

252 Ebenda, S. 220–221. Suttner fügt dem „inniger“ ein „viel“ hinzu; abgesehen davon wird lediglich die Orthographie normalisiert.

253 Ebenda, S. 221, wo jedoch das „Geistesleben des *Weibes*“ verhandelt wird.

254 Ebenda, S. 221–222.

255 Ebenda.



Erziehung zur Philosophie, soweit von solcher überhaupt die Rede sein kann, erwirkt bei Frauen nur Entartung, weil sie dem weiblichen Gehirn gegenüber naturwidrig ist.²⁵⁶

Ehe ich weiter zitiere – denn ich kann das typische Buch nicht zuschlagen, ohne Ihnen noch einige Stellen daraus vorzulegen – lassen Sie uns die obigen Behauptungen ins Auge fassen. Dieselben zeigen uns nicht nur die damals landläufige Beurteilung der Frauen, sondern geben uns auch einen Einblick in die zu jener Zeit noch vielfach gebrauchte Methode, Sätze, welche auf persönlicher Ansicht, auf isolierter Erfahrung beruhen, als Grundlage weiterer Deduktionen zu gebrauchen, ohne vorherige Prüfung, ob diese Vordersätze nicht an einem Widerspruch krankten, ob für ihre Richtigkeit – außer der apodiktischen Behauptung – auch der jederzeit demonstrierbare Beweis bereit lag; eine Methode, die man mit dem Namen Kathedergewissenlosigkeit belegen könnte. Der Zweck heiligt die Mittel: diesen Jesuitengrundsatz ließen die Weisheitsverkünder nur zu oft walten. Zweck des obigen Vortrages ist, die Ansicht des Autors, daß weibliches Hirn zur Denkarbeit nicht taugt, möglichst zu verbreiten und um diesen Zweck schneller zu erreichen, versucht er nicht erst seine Ansicht zu begründen, sondern stellt sie einfach als Axiom hin. Indem er seinen Ausspruch mit den Worten schließt: „weil die Philosophie dem weiblichen Hirne naturwidrig“, drückt er mit diesem „weil“ stillschweigend aus, daß der Beweis schon erbracht worden, denn ein „weil“ hat nur dann eine Berechtigung, in einem Folgerungssatz zu stehen, wenn es als Prämisse nicht mehr anfechtbar ist. Wenn aber dieses „weil“ zugleich dasjenige in sich faßt, was bewiesen werden soll, so ist dies einfach ein Zirkelschluß, dessen versteckte Anwendung zu den Kathedergewissenlosigkeiten gehört.

Hierher gehört auch der sich in den Schwanz beißende Satz: Das spezifische Weib hat keinen Hang zum Denken – das denkende Weib ist keines, sondern ein Mannweib. Damit wird der von der Erfahrung jederzeit zu befürchtende Gegenbeweis von vornherein meuchlings entkräftet. „Das Weib denkt nicht“, behauptet [der] Verfasser. „Doch“ könnte Einer entgegen und einige bekannte Denkerinnen von Hypatia bis George Eliot anführen. „Das waren keine spezifischen Weiber“, würde die vorbereitete Verteidigung lauten.

Der Satz: „So lange es eine Philosophie giebt, hat es noch keine bedeutende Philosophin gegeben“, ist eine Behauptung, die, selbst als wahr zugegeben, doch auch nur einen täuschenden Beweis für die in Frage stehende Sache enthält. Denn, wenn unter so vielen Millionen Männern, welche bis dahin die Möglichkeit hatten, sich mit Philosophie zu beschäftigen, nur ungefähr zwanzig namhafte Weltweise aufgetreten waren, wie konnte unter den wenigen hundert Frauen, welche, ausnahmsweise, die Schranken der Erziehung, Sitten und Vorurteile durchbrechend, das Feld des Gedankens zu betreten wagten, ein bezifferbarer Prozentsatz von Philosophinnen

256 Ebenda. Suttner setzt statt „Erziehung zum Philosophen“ „Erziehung zur Philosophie“.

enthalten sein? Ist auch nur $\frac{1}{1000}$ Denkerin aufgetreten, so war die gleichwertige Proportion schon erreicht.

Der vorgebrachte Beweis ist gerade so unstichhaltig, so betrügerisch, so gewissenlos mit einem Worte, wie wenn man ein meilengroßes Becken mit Spielkarten gefüllt hätte, worunter nur zehn oder zwölf Damen enthalten sind, und dann, nachdem man durch eine Viertelstunde Karten herausgezogen, wobei keine Dame zum Vorschein gekommen wäre, in doktrinärem Tone rief: „Wie Sie sehen, hat das Kartenbild der Dame die spezifische Eigenschaft, nicht gezogen werden zu können.“ Wer so spricht, zählt offenbar darauf, daß im Publikum sich Keiner finde, der auf die Idee kommt, zu sagen: „Geben Sie erst ebensoviele Damen als andere Karten in Ihr Becken, dann wollen wir das Verhältnis prüfen.“

Kehren wir zu unserem Buche zurück.

„P. F. G. Cabanis zeigt, daß der Geist der Frauen fähig sei, Feinheit und Scharfsinn anzunehmen, aber keineswegs Ausdehnung und Tiefe, und daß derselbe geeignet sei, einzelne Züge und Schattierungen zu erkennen.“^[257] (Warum: „Cabanis zeigt“ und nicht einfach Cabanis „sagt“? Es ist dies auch unredlicher Augurenbrauch, wenn Einer vom Andern die ihm passenden Aussprüche nicht als ausgesprochene, sondern als gezeigte, d. h. erwiesene Sätze hinstellt.) „Die gelehrten Frauen,“ so wird Cabanis weiter zitiert, „wissen nichts gründlich; sie verwirren und vermischen alle Gegenstände, alle Ideen. Ihre lebhaftere Auffassung hat sich einiger Teile bemächtigt: nun bilden sie sich ein, Alles zu verstehen. Die Schwierigkeiten sind ihnen widerwärtig; ihre Ungeduld bringt sie darüber hinweg. Unfähig, längere Zeit hindurch auf einen Gegenstand die Aufmerksamkeit zu richten, finden sie keinen Genuß an starkem Nachdenken; diesem sich hinzugeben sind sie überhaupt nicht imstande. Rasch eilen sie von einem Gegenstand zum anderen; von alledem bleibt nur Einzelnes bei ihnen zurück, Unvollständiges, welches fast stets zu den schnurrigsten Kombinationen Anlaß giebt.“^[258]

So weit Cabanis. Reich – um für späteren Zitatengebrauch auch etwas zu zeigen – fügt hinzu:

257 Ebenda.

258 Ebenda, S. 222–223. Bei Reich wörtlich: „finden sie kein lebhaftes Vergnügen, keinen tiefen Genuss“ (S. 223). – Im französischen Original: „En général, les femmes savantes ne savent rien au fond: elles brouillent et confondent tous les objets, toutes les idées. Leur conception vive a saisi quelques parties: elles s’imaginent tout entendre. Les difficultés les rebutent: leur impatience les franchit. Incapables de fixer assez long-temps leur attention sur une seule chose, elles ne peuvent éprouver les vives et profondes jouissances d’une méditation forte; elles en sont même incapables. Elles passent rapidement d’un sujet à l’autre; et il ne leur en reste que quelques notions partielles, incomplètes, qui forment presque toujours dans leur tête, les plus bizarres combinaisons.“ P[ierre] J[ean] G[eorges] Cabanis: *Rapports Du Physique Et Du Moral De L’Homme*. Revue, corrigée et augmentée par l’auteur. Bd. 1. Paris: Crapat An XIII – 1805, S. 368–369.



„Von den sogenannten gelehrten Frauen kann man die Überzeugung gewinnen, daß der Verstand des Weibes nicht zu gelehrten Sachen, sondern nur zu den Dingen des täglichen Lebens geeignet sei. Der Gelehrte, der Philosoph muß seine Aufmerksamkeit meistens durch sehr lange Zeit auf Einzelheiten konzentrieren und so intensiv nachdenken, daß häufig genug die gewöhnlichen äußeren Reize allen Reiz verlieren. Wie wäre so intensives Nachdenken, so ununterbrochene Beschäftigung mit einer Sache von Frauenzimmern zu erwarten? Alle Gelehrsamkeit ist beim Weibe nur Schein. Mit dem Bisherigen soll durchaus nicht behauptet sein, die Frauen wären unfähig zu leichter Schriftstellerei, zur Novellen- und Romanschreiberei, zu den leichten Arten der Dichtkunst und andern Operationen des Geistes; im Gegenteil kann eben wegen ihrer Fähigkeit, Lappalien auf das Genaueste wahrzunehmen und das Äußere der Erscheinungen auf das Minutiöseste zu beurteilen, die Frau in leichter Schreiberei oft sehr Bedeutendes zu Tage fördern.“^[259]

Die Perfidie dieses Absatzes leuchtet Ihnen doch ein? Verfasser will nicht gesagt haben, daß Frauen zur Roman- und Novellenschreiberei unfähig seien. Doch war diese Behauptung von seinen Gesinnungsgenossen oft genug vorgebracht worden und lieferte jedenfalls eine Erhärtung des zu beweisenden Satzes von der Denkfähigkeit der Frauen, da Schreiben und Denken – auch bei Romanen – miteinander doch ein wenig verbunden zu sein pflegen. Aber der Autor will nichts gesagt haben, weil zu seiner Zeit die Thatsachen gar zu laut sprachen; Roman-Meisterwerke aus weiblicher Feder standen zu unbestritten da, um nicht gegen ihn angeführt zu werden, falls er die Fähigkeit, die er nicht ohne Bedauern den Frauen einräumt, ihnen abgesprochen hätte, – und standen zu zahlreich da, um den Ausweg: „das schriftstellernde Weib ist kein Weib“ offen zu lassen. Also greift er zu dem gewiß nicht loyalen Mittel, die Kunstgattung selber – deren sich die von oben herab Behandelten siegreich bemächtigt haben – auch von oben herab zu behandeln: Novellen- und Romanschreiberei – synonym mit leichter Schreiberei – dazu braucht man weder Verstand, noch Logik, noch Gedankenkonzentration, noch Vernunft; dazu ist's im Gegenteil von Vorteil, um „Bedeutendes zu Tage zu fördern“, wenn man die Fähigkeit hat, „Lappalien“ wahrzunehmen. Übrigens weiß ich nicht, ob Verfasser Madame de Staëls *Considérations sur la révolution française*^[260], Meysenbug's *Memoiren einer Idealistin*^[261] und Troll-Borostyáni's *Die Gleichstellung der Geschlechter*^[262] mit zur Novellenschreiberei gerechnet hat?

259 Reich, Studien über die Frauen, S. 223. Im Original: „des Weibes überhaupt nicht zu gelehrten Sachen“.

260 Anne Louise Germaine de Staël-Holstein: *Considérations sur les principaux événements de la Révolution Française*. Bd. 1–3. Paris: Delaunay; Bossanges et Masson 1818.

261 1869 erschien anonym der erste Band der *Memoiren einer Idealistin* von Malwida von Meysenbug, zunächst auf französisch (*Mémoires d'une idéaliste. Entre deux révolutions, 1830–1848*. Genf: Georg 1869), danach erweitert in drei Bänden auf deutsch (Stuttgart: Auerbach 1876).

262 Irma von Troll-Borostyáni: *Die Gleichstellung der Geschlechter und die Reform der Jugendziehung*. Mit einer Einführung von Ludwig Büchner. Zürich: Verlags-Magazin

Unbeirrt durch das eben gemachte Zugeständnis, daß dem Geist der Frauen bedeutende Dichtungswerke entsprungen sind, fährt E. Reich in seinen verschiedenen Behauptungen über weibliche Geistesbeschaffenheit also fort:

„Der Verstand der Frauen ist, wenn man es so bezeichnen soll, heiterer, leichter, beweglicher als der Verstand der Männer, mehr für die Oberfläche als für die Tiefe, mehr für die Form als für die Substanz.“^[263]

„... Die Denkkraft, besonders das Vermögen des intensiven Nachdenkens, findet man bei dem Weibe in geringerem Grade entwickelt als bei den Männern. Daher wird niemals die Frau in aller Beziehung an Stelle des Mannes treten können, auch wenn sie des Unterrichts an Universitäten genoß. Jeder hohe Aufschwung des Denkens setzt ein höheres Maß von Objektivität voraus. Frauen werden niemals imstande sein, höchst intensivem Nachdenken sich zu widmen, die Gedanken von der Herrschaft der Gefühle auch nur für Augenblicke zu befreien.“^[264]

„Weil die Phantasie bei den Frauen so überwiegt, das Gedächtnis auf Einzelheiten sich beschränkt und mehr mit den Sinnen als mit den Ideen und Reflexionen in Beziehung steht; weil der Verstand bei der Erscheinung verbleibt und zu der Ermittlung von Ursachen und Prinzipien nicht sich emporschwingt, darum ist kein Weib fähig, kontemplativ sich zu verhalten, Gesetze zu geben usw.“^[265]

Die Frau ist – die Frau hat – die Frau kann –, oder sie ist und hat und kann nicht: solche Sätze hätten doch nur wissenschaftliche Berechtigung, wenn diejenige Ordnung der Geschöpfe, von welchen „die Frau“ durch die angeführten Merkmale sich unterscheiden soll, diese Merkmale nicht besäße. Versucht man aber, die zu jener Zeit über die Frauen gemachten Aussprüche in der Form des implizierten Gegensatzes auszudrücken, so zeigt sich, wie wenig Stichhaltigkeit darin enthalten war, z. B. „Die Männer sind nicht eitel – nicht oberflächlich – nicht abergläubisch“ –; oder „Die Männer sind verstandesstark – willenskräftig – tiefe Denker.“ Da liegt der Ausruf gar zu nahe: Nicht alle, nicht alle! Es giebt Männer genug, welche die ersteren Merkmale besitzen und der zweiten ermangeln.

Dasselbe gilt für die Frauen. ... „Ausnahmen kommen überall vor,“ wird nun die Rechtfertigung lauten, „wir sprachen nur von der Allgemeinheit, von der Mehr-

1888. – Es handelt sich um die zweite Ausgabe von: Im freien Reich. Ein Memorandum an alle Denkenden und Gesetzgeber zur Beseitigung sozialer Irrtümer und Leiden. Zürich: Schabelitz 1884.

263 Reich, Studien über die Frauen, S. 226.

264 Ebenda, S. 227–228. Im Original statt „bei den Männern“: „bei dem Manne“; statt „Jeder hohe Aufschwung“: „Jeder höhere Aufschwung“; statt „Frauen werden niemals imstande sein“: „Frauen werden niemals zu diesem Grade von Objectivität gelangen, daher auch niemals imstande sein“.

265 Vgl. ebenda, S. 222–223. Suttner zitiert hier sinngemäß und nicht wörtlich, wie sie meint.



zahl.“ Ah so! Habt ihr aber auch ein Recht, ihr gelehrten Frauenforscher, gleich auf die Allgemeinheit zu beziehen, was ihr an euren Gattinnen und Schwiegermüttern wahrgenommen habt, und als organisch begründete Unterschiede hinzustellen, was bald hier und bald dort vorkommt, nur hier vielleicht etwas öfter als dort? Damit eine Sache als wissenschaftliche Wahrheit, auf die man Folgerungen stützen will, vorgebracht werden dürfe, muß sie – von Monstruositäten und Abnormitäten abgesehen – immer und überall vorhanden sein. Und gehörten etwa Frauen, welche denken konnten, und Männer, welche dumm waren (denn ist jene Phrase von dem „Verstande, der zu der Ermittlung von Ursachen und Prinzipien sich nicht emporschwingen kann,“ etwas Anderes als eine Umschreibung von Dummheit?), gehörten etwa, fragen wir, gescheite Frauen und dumme Männer zu den Naturspielen und Mißgeburten?

Vorausgesetzt, daß die von den damaligen Frauenbeurteilern erkannten Charaktere in erdrückender Überzahl bei dem „schönen Geschlechte“ hervortraten, so waren diese Charaktere dennoch keine wesentlichen, im Organismus wurzelnden Unterscheidungsmerkmale, sondern mußten sich auf äußere Umstände und Einflüsse zurückführen lassen. Wenn es unter den Frauen weniger denkende als fühlende gab; wenn diese oder jene Eigenschaften und Fehler unter ihnen vorherrschten, konnte dies nicht seine Erklärung in den Einflüssen der Erziehung und der Lebensstellung finden? Aber dieser Gesichtspunkt ward von den vermeintlichen Frauenkennern im Sinne Reichs gar nie herangezogen – ein Umstand, der entweder auf absichtlicher Fälschung der Argumentation beruhte, oder der jene Herren – obwohl sie dem „spezifisch philosophischen“ Geschlechte angehörten – in die Kategorie Derjenigen reihte, deren „Verstand bei der Erscheinung bleibt und zu der Ermittlung von Ursachen und Prinzipien nicht sich emporschwingen kann.“

Und da, wo der Hinweis auf die organische Naturanlage nicht genügend standhielt, da berief man sich auf das „Ideal“. Es konnte ja allenfalls geschehen, und geschah auch sehr oft, daß Frauen jene Eigenschaften und Mängel nicht zeigten, welche als ihre wesentlichen Merkmale verkündet worden waren: – dann entsprachen sie eben nicht mehr dem Ideal der Weiblichkeit. Damit glaubte man etwas noch Unwandelbareres und Unanfechtbareres angeführt zu haben, als die Natur selber. Abstraktionen wurden da als Norm der Erscheinung angeführt, uneingedenk der Thatsache, daß sich die Abstraktion aus der Erscheinung gebildet hat. „Weiblichkeit“ ist nicht dasjenige, was die Frauen zu dem macht, was sie sind, sondern das, was sie sind, giebt das Bild zu der sogenannten Weiblichkeit ab.

In unserer Welt der Endlichkeiten und Vergänglichkeiten können wir ein „Ewiges“ nie erschauen – auch das berühmte „Ewig-Weibliche“ war nur ein nebelhaftes Dichterwort. Daß in jedem Lande, zu jeder Zeit all die Ideale von einander verschieden sind, das erschüttert die Idealverfechter nicht in der Ansicht, daß die jeweiligen von ihnen gebildete Abstraktion die ewige Norm des Wirklichen und Wesentlichen sei.

Die Amazonen – falls sie existierten – würden auch ein Weiblichkeitsideal abgegeben haben, und wie wäre dieses Ideal in der orientalischen Welt beschaffen, wie im römischen Staate, wie im Mittelalter und wie im neunzehnten Jahrhundert? Wie erst unter uns – wo das Ideal unserer Menschinnen in das der Menschheit aufgegangen ist, und wo es einen gesonderten Begriff weiblicher Vollkommenheit nicht mehr giebt – gerade so wie im Maschinenzeitalter, nach aufgehobener Leibeigenschaft, es keine Ideale der Hörigkeit mehr gab.

An dieser wie an allen aus jener Zeit stammenden Fragen ersehen Sie wieder, wie die Geister im Banne des Unwandelbarkeitsglaubens standen; wie, allen Erfahrungen von zurückgelegten Umänderungen zum Trotz, die jeweilig erreichten Zustände als dasjenige betrachtet wurden, auf dem fortan beharrt werden müsse. Als solche Beharrungssinnbilder stellte man allerorts die sogenannten Ideale auf. Nur Wenige gab es – und diese waren als revolutionäre Träumer verpönt –, welche an Stelle jener Ideale, deren unideale Abstammung sie erkannten, deren nahenden Zusammensturz sie voraussahen, neue, erst in der Zukunft zu erreichende Ideale aufgerichtet hatten.

Gerade in der Zeit, von der wir reden, begann langsam das Umrißbild eines Ideals sich zu zeichnen, zu dem die landläufigen Begriffe der durch Sitte, Gesetz und Erziehung eingeschränkten „Weiblichkeit“ in immer fühlbarerem Widerspruch standen: das Ideal der *Vollmenschlichkeit*. Freiheit, Würde, Ansehen – darauf sollte jeder Vollmensch, ohne Rücksicht auf Rasse, Stand und Geschlecht, gleichen Anspruch haben, und auf Gerechtigkeit, Vernunft und Milde sollte dieser Anspruch fußen. Gar manche Eigenschaften, welche vormals als dem weiblichen Ideal widerstrebend und dem männlichen hingegen angepaßt erschienen, als da sind: Lust zum Kriegführen und zu Abenteuern, Ausdauer im Trinken, Liebeln und Würfeln, Befähigung zum Inquisitoren- und zum Henkerdienst – das waren alles Dinge, die auch unter der männlichen Hälfte der Vollmenschheit erst ausgerottet sein sollten, ehe die volle Gleichberechtigung der andern Hälfte wünschenswert und erreichbar war.

Die Verteidiger bestehender Einrichtungen haben immer leichtes Spiel, wenn sie die Konsequenzen einer Neuerung als in Widerstreit mit den übrigen unverändert gedachten Einrichtungen darstellen und wenn sie übersehen oder absichtlich verschweigen, daß in jedem Organismus – auch im gesellschaftlichen – ein Gesetz korrelativer Abänderung waltet, wonach die Modifikation irgend eines Teiles die Umwandlung vieler anderer Teile nach sich zieht. In einer Gesellschaft z. B., in der man das Vorrecht des Stärkern so radikal ausgerottet hätte, daß in derselben die Gleichstellung der Frau erreicht worden wäre, würde überhaupt nicht mehr Krieg geführt, und die Anomalie einer Schlachten befehligenen Feldherrin käme da gar nicht mehr in Betracht. Frauen als Priesterinnen derjenigen Religion, welche seit jeher von Männern auf Männer ihre Weihen übertragen, welche einen aus drei männlichen Wesen gedachten Gott verkündete, welche das Weib als die Erblasserin



alles Sündenelends hingestellt und den Satz lehrte „mulier tacet in ecclesia“²⁶⁶ – als die Priesterin dieser Religion, oder gar der mohammedanischen, welche dem Weibe keine Seele zusprach, konnte eine Frau wohl niemals gedacht werden – aber sollten denn diese Formen selber, in der neuen Ära, der die Vollmenschlichkeit entgegenstrebte, noch enthalten sein? ...

Einer der stärksten Gründe gegen die Frauenbefreiung – stark, weil er im Gefühl wurzelte – war die Anschauung, wonach alles Zarte, Schöne, Milde in dem weiblichen Ideal enthalten war und wonach die noch vorhandene, von den Männern im täglichen Leben bethätigte Barbarei – das Kriegstum, die sinnliche Zügellosigkeit usw. – im andern Geschlecht sozusagen Dämpfung und Besänftigung finden sollte. Nicht nur den Mann zu beglücken, ward das Weib geschaffen, sondern auch ihn zu veredeln – und in diesem Sinne war es nun, daß der Satz aufgestellt und in tausend lobhudelnden Variationen wiederholt wurde, die Frau sei zu gut, um dem Mann gleichgestellt zu werden. Mit der gleichen Bestimmtheit, mit der man die geistige Inferiorität der Frauen verkündet hatte, pries man nun die Vorzüge ihres Charakters, die Überlegenheit ihrer Tugend, als ob es wirklich nur lauter aufopfernde, keusche, liebevolle Frauen gegeben und als ob es ihres Amtes wäre, alles, was es da Rauhes giebt, zu ebnen und zu glätten.

„Aber mit sanft überredender Bitte
Führen die Frauen das Szepter der Sitte,
Löschen die Zwietracht, die tobend entglüht,
Lehren die Kräfte, die feindlich sich hassen,
Sich in der lieblichsten Form zu umfassen,
Und vereinen, was ewig sich flieht.“^[267]

Immer nur im Hinblick dessen, was die Frau – nicht als Mensch an sich, sondern als Gefährtin des Mannes, – leisten konnte, ward ihr Wert und ihr Recht bemessen. Sei's nun, um als Weib des Wilden die Gunst zu genießen, dem Herrn das erbeutete Wild in die Hütte zu schleppen; um als Hinduwitwe dem toten Gebieter durch den Holzstoß ins Jenseits folgen zu dürfen; oder um als angetraute Hausfrau dem Gesponsen die Hemdknöpfe anzunähen, oder um endlich, wie die beliebte Schmeichelrede lautete, als hochgebildete Salondame durch ihren verfeinernden Umgang auf ungehobelte Jünglinge abschleifend zu wirken („Willst du wissen, was sich ziemt – frage nur bei edlen Frauen an“^[268]); immer war es ihre männerbeglückende Wirksamkeit, auf die sie sich prüfen lassen mußte.

266 „Wie es in allen Gemeinden der Heiligen üblich ist, sollen die Frauen in der Versammlung schweigen; es ist ihnen nicht gestattet zu reden. Sie sollen sich unterordnen, wie auch das Gesetz es fordert.“ 1. Korinther 14,34 (Einheitsübersetzung).

267 Schiller, Würde der Frauen.

268 Johann Wolfgang von Goethe, *Torquato Tasso*, II. Aufzug, 1. Auftritt (nach der Ausgabe München: dtv 1998): Prinzessin zu Torquato Tasso: „Willst du genau erfahren, was sich ziemt; / So frage nur bey edlen Frauen an. / Denn ihnen ist am meisten dran gelegen, / Daß alles wohl sich ziemt, was geschieht. / Die Schicklichkeit umgibt mit einer Mauer / Das zarte leicht verletzte Geschlecht. / Wo Sittlichkeit regiert, regieren sie, / Und wo die

Aber von allen weiblichen Eigenschaften die besungenste, die wesentlichste, war die Schönheit; von allen zu erlangenden Künsten war die Kunst, den Männern zu gefallen, ihre Begierden zu entflammen, die wichtigste. Schönheit ward so sehr als Pflicht oder doch als Vorrecht des weiblichen Geschlechtes erkannt, daß man dieses kurzweg das „schöne“ nannte. Die Männer waren zu stolz, um sich für den Liebreiz, den ihre Erscheinung auf Frauensinne üben konnte, preisen zu lassen. Zwar verschmähten sie es nicht, zu gefallen, aber nimmermehr hätten sie es geduldet, daß ihnen Schönheit als ihr mächtigster Vorzug nachgerühmt werde.

Dazu war auch keine Gefahr. Die Ruhmausteilung lag ja in den Händen der Männer selber, und da war nicht zu fürchten, daß einer des anderen Schönheitsmacht besinge. Und auch in den Fällen, wo Frauen das Wort führten, erscholl nicht das Lob der Männerschönheit; es war dem „schönen Geschlecht“ zu sehr eingepägt worden, daß die Anmut äußerer Form nur seine Bevorrechtung sei und daß Männer um ganz anderer Eigenschaften willen geliebt werden müssen. Es hatte sich die Sage festgesetzt, daß edle Frauen für den Eindruck, den männliche Jugend und Schönheit hervorbringen, keine Empfänglichkeit haben; daß sie nur in geistige Vorzüge sich zu verlieben imstande seien. Nur s i e hatten die Pflicht, mit ihrem Liebreiz zu entzücken; s i e kamen der Erfüllung ihres Berufes desto näher, je mehr Jugend und Körperschönheit sie besaßen; – doch solches von den Männern zu verlangen, darüber waren sie – so hatte man sie zu behaupten gelehrt – durchaus erhaben.

Ob männliche Schönheit dennoch denselben Eindruck auf sie machte, den ihr Reiz auf das „starke Geschlecht“ ausübte, das hat man nie erfahren, denn in Wort und Schrift ahmten sie den allgemein angeschlagenen Ton nach; sie selber schilderten in entzückter Sprache den Schönheitszauber ihrer Schwestern und lobten an den Männern nur die Vorzüge des Charakters. Man denke auch, wie albern es geklungen hätte, wenn ein junges Mädchen die Eindrücke eines Balles etwa in folgender Weise hätte beschreiben wollen: „Ein Kranz herrlich blühender Männerblumen schmückte den Saal; – von dem Glanze ihrer strahlenden Augen geblendet, von dem Liebreiz ihrer schlanken Gestalten entzückt, wußte mein Blick nicht, wo er haften sollte“ usw. Oder welche Schriftstellerin hätte ihren Helden mit den Worten eingeführt: „Karl war eine Schönheit ersten Ranges. Obgleich nicht mehr jung – das Kap der Dreißig lag schon hinter ihm – hatte er den Zauber des Liebreizes noch bewahrt und zählte zu den begehrenswertesten Männern der Gesellschaft. Überall, wo er sich zeigte, ging ein Gemurmel der Bewunderung durch die Frauengruppen; dem Banne seiner sinnberückenden Anmut vermochte kein Weiberherz sich zu entziehen, und er war sich auch der Macht bewußt, welche seine sieghafte Schönheit ihm verlieh.“ Was solche Redeweise Beleidigendes und Entwürdigendes enthält – für Menschen b e i d e r l e i Geschlechts, das leuchtet uns deutlich ein. In jener Zeit jedoch, wo Phrasen wie die obigen ganz und gar unmöglich gewesen wären, wenn auf einen „Karl“ angewandt, auf eine „Karoline“ bezogen, hingegen nichts Anstößiges

Frechheit herrscht, da sind sie nichts. / Und wirst du die Geschlechter beyde fragen: / Nach Freyheit strebt der Mann, das Weib nach Sitte.“



hatten, – zu jener Zeit waren die Frauen an derlei Schmeicheleien so gewöhnt, daß sie sie ohne Zorn anhören konnten, ja sogar mit Genugthuung als das hinnahmen, wofür es ausgegeben ward: als Huldigung.

Da alles, worauf ein Mensch stolz zu sein pflegt – Rang, Name, Ansehen, Stellung – einer Frau nur durch Vermittlung des Mannes, der sie zur Gattin erkor, zugänglich war; da ferner Schönheit diejenige Eigenschaft vorstellte, welche ihr die meiste Chance bot, einen Mann zu erringen, so war es ganz natürlich, daß sie in ihre Schönheit denselben Stolz setzte, den der Mann ob jener Eigenschaften und Verdienste empfand, die ihm zu Rang und Ansehen verhelfen konnten. Da ferner die körperliche Schönheit am glänzendsten zur Zeit der Jugend sich entfaltet, galt Jugend als die nächstwichtigste Eigenschaft: ein echtes, ein spezifisches Weib war eigentlich nur das schöne und junge Weib, gerade so wie die spezifische Rose nur in der blühenden Blume gedacht wird. Fünfzehn bis fünfundzwanzig Jahre alt und vollendet schön sein, das war wohl in der Rangordnung der Frauenarmee dem Generalsgrade gleich. Viele Widersprüche, welche die Idee der Emanzipation hervorrief, fußten auf der Vorstellung, daß das holderblühende junge Weib in öffentlichen Ämtern, in Anatomiesälen, in Parmenthäusern statt „reizend“ lächerlich erscheinen könnte.

... Ja, reizen, nämlich zur Begierde entflammen, den bietenden Wollustbecher möglichst würzen: das war höchstes Frauenverdienst. Und mit dieser Odaliskenswürde gab sich das schöne Geschlecht zufrieden.

Freilich war die Auffassung eine andere. Schönheit wurde als eine Art Gottesgnadentum verehrt; die damit Gekrönten fühlten ihre Macht und nahmen die Huldigung als schuldige Abgabe hin. Sie lächelten auf die vor ihnen Knieenden hinab, vergessend, daß der Sockel, auf dem sie standen, aus den Begierden Jener gezimmert worden.

Welche Schätze von Zeit, von geistiger Kraft damals von den Frauen vergeudet wurden, um ihr lohnendstes Ehrenziel: schön zu sein oder mindestens zu erscheinen, zu erreichen, das ist unberechenbar. „Toilette“ war der Name jenes ganzen Kultus, dessen stets zu befolgende und stets wechselnde Liturgie „die Mode“ hieß und welchen zu dienen ein Heer von Sklavinnen und Priesterinnen und Hohepriesterinnen angestellt war. Ein Kultus, der, gleich dem einstigen opferverschlingenden Moloch, auf seinen Altären unzählige Vermögen in Rauch aufgehen machte, dem Gesundheit und Ehre hingeschlachtet wurden. Da gab's ein lichtstrahlbrechendes Glas – sie nannten es Diamanten –, ein Ding, das wir heute aus Zucker herstellen können und aus welchem wir mitunter die Dielen und Decken unserer Gemächer verfertigen, welches an sich hängen zu haben für ein solches Glück galt, daß manches Weib als Preis dafür – sich selber hingab. Wir können es an den alten Bildern sehen, wie zu jener Zeit die Frauen mit Spitzen, Federn und Edelsteinen bedeckt waren; wie sie nicht nur ihre Arme mit Spangen, ihre entblößten Schultern mit Perlen, ihr langes, kunstvoll aufgestecktes Haar mit falschen Blumen schmückten, sondern sogar ihre

Ohren durchlöcherten, um deren Läppchen mit schwerem Gestein herabzuziehen – eine Sitte, die uns nicht viel weniger wild anmutet, als Jenen die Nasenringe der Indianer scheinen mochten.

Einstens war das Tragen des Ohrschmuckes auch unter den Männern Mode gewesen und man traf im Maschinenzeitalter noch vereinzelte alte Herren, die in dem einen Ohr ein schmales Goldreifchen trugen. Das waren nur Rudimente – im allgemeinen waren die Männer über Putz und Tand schon hinausgewachsen. In der männlichen Tracht war nichts mehr von Buntfärbigkeit und Metallfitter zu sehen, mit Ausnahme jedoch der Hof- und Militäruniformen. Aber dieser letzte Rest der Kleiderpracht kostete den Trägern – da hierbei feste Vorschriften befolgt werden mußten – keinen Kraftaufwand von Geist und Erfindung mehr; während bei den Frauen, deren Tracht dem Geschmack und der Willkür überlassen war, die Frage: „Was werde ich anziehen?“ zwei Drittel der Lebensinteressen vorstellte. Wenn man bedenkt, daß der Gang der Zivilisation und damit die Entfaltung menschlicher Gesittung und Wohlfahrt von dem Maße der zurückgelegten intellektuellen Fortschritte abhängt, und wenn man daneben berechnet, wie viel Nachdenken, wie viel geistige Anstrengung, wie viel Talent von seiten der halben Menschheit an die Bekleidungsfrage gewendet wurde, so läßt sich ermessen, um wie vieles das Glück unseres Geschlechts durch das Schönseinwollen des sogenannten schönen Geschlechts verzögert wurden ist.

Sie müssen nicht glauben, daß man diese der Toilettenfrage zugewendete Wichtigkeit und Leidenschaftlichkeit etwa gut hieß, daß man nicht auch schon empfand, wie oberflächlich, wie thöricht, wie zeit- und geldraubend, gesinnungserniedrigend die weibliche Putz- und Gefallsucht an sich war. Man braucht nur in den alten Autoren die zahlreichen, gegen die Frauen gerichteten Gemeinplätze und die an sie gerichteten Predigten zu lesen, um zu sehen, wie sehr man sie um ihrer Eitelkeit willen schalt und höhnte, wie sehr man sie davor in allen Erbauungs- und Erziehungsschriften warnte. Die scharfsinnigen Beobachter der Frauen ermangelten nie, auf die Frivolität des schönen Geschlechts aufmerksam zu machen, welches für nichts so lebhaftes Interesse hegte als für den Putz; dessen meiste Gespräche und Gedanken um Kleiderschnitte und Hutformen sich drehten; auch ermangelten sie nicht, diese so trefflich durchschauten Charaktereigentümlichkeiten unter den Beweisgründen anzuführen, welche gegen die Gleichberechtigung der Frauen ins Feld gerückt wurden: denn wie sollten diese oberflächlichen Geschöpfe wichtige Ämter verwalten können – und läßt sich etwas Lächerlicheres denken als Aktenstöße neben Mode-Journalen, chirurgische Instrumente neben Puderschachteln, mathematische Figuren neben Schnittmusterzeichnungen? Wie vertrüge sich, so fragten jene tiefen Frauenkenner weiter, ein Ausdauer und Verstandeskraft erfordernder Beruf mit diesem seichten Sinn, mit den Eifersüchteleien zwischen Nebenbuhlerinnen, mit der ewigen Sorge um die eigenen Reize – mit dem ewigen Gefallenwollen?



Ja, das Gefallenwollen ward denjenigen gar bitter vorgeworfen, die man zum Gefallenmüssen aufgezogen hatte. Empört Sie solche Ungerechtigkeit? Wir dürfen eben den Maßstab der Gerechtigkeit nicht anlegen, um das Urteilsverfahren der Vergangenheit zu messen. Da, wo die Logik – diese Gerechtigkeit des Verstandes – noch nicht zur allgemeinen Denksitte geworden, da läßt sich auch von der Allgemeinheit kein rechtes Fühlen und Handeln erwarten. Wenn es erlaubt, wenn es möglich war, die notwendigen Folgen einer Sache als deren zwingende Ursachen hinzustellen, so konnte doch ein richtiger Schluß nicht gewonnen werden. Wenn wie hier z. B. die Fehler, welche aus der Stellung der Frauen resultierten, als Gründe angeführt wurden, welche diese Stellung und das Verharren in derselben rechtfertigen sollten, so entzieht sich die Frage jeder weiteren vernünftigen Erörterung. „Zu gefallen,“ – lehrt man dem Weibe – „ist deine Pflicht und obendrein deine einzige Glückschance, denn aus dir selbst darfst du nichts werden, und nur derjenige, dem es dir gelungen, zu gefallen, kann dir die Güter des Lebens zukommen lassen.“ „Du bist“ – so lautet der nebenhergehende Satz – „so sehr bemüht, dich schön und reizend zu machen, – dein frivoler Sinn ist so sehr mit den Kleinlichkeiten des Putzes beschäftigt, daß du ganz untauglich bist, dir selber die Güter des Lebens zu verschaffen.“ In eine Buchstaben-Formel aufgelöst, ergeben diese beiden Behauptungen folgende niedlichen Sätze:

Du mußt A sein, weil du zu B nicht taugst.

Du taugst zu B nicht, weil du A bist.

Sollen wir voraussetzen, daß diese Folgerungsmethode auf absichtlicher Irreführung beruhte? Schwerlich: kein Mensch will für dümmer gelten, als er ist. Was hier zugrunde lag, war die allgemein verbreitete Ansicht, daß dasjenige, was die Leute sind – als Individuen oder als Klassen betrachtet –, immer das Produkt ihrer natürlichen Anlagen sei; während doch in Wahrheit Individuen und Klassen diejenigen Merkmale zeigen, die durch die stattgehabten Einflüsse so und nicht anders sich entwickeln mußten. Immer die Verkennung der großen, damals noch so wenig verbreiteten Wahrheit, daß alles Seiende ein zu fernem Werden berechtigtes Gewordenes ist.

Die Gefallsucht der Frau war ein charakteristisches Merkmal. Um dies zu erhärten, ward man nicht müde, tausend Beispiele anzuführen und die Thatsache aus anderen Eigentümlichkeiten – Seichtigkeit, Beschränktheit und dergleichen – heraus zu erklären. Nur die eine Möglichkeit: daß das Merkmal ein anezogenes, durch die Lage der Frauen künstlich geschaffenes sei, an die wurde gar nicht gedacht. Mehr noch: wenn eine Frau Toilettenkünste verschmähte, unbequemen Moden sich nicht fügte, das Haar kurz scheeren ließ, so wurde sie als „unweiblich“ aus der Ordnung echter Frauen gestrichen und die schreckliche Drohung über sie verhängt, daß sie „keinen Mann finden werde“ – eine Strafe, die übrigens gern auf alle Befreiungsversuche der Frauen – auch auf die geistigen – gesetzt wurde. Alles, was die Frauen an

Selbständigkeit gewannen, sollten sie an anziehendem Reiz verlieren, hieß es in den von konservativer Seite vorgebrachten Warnungsreden.

Mit den meisten den Frauen nachgesagten seelischen Eigenschaften, in lobendem wie in tadelndem Sinne, verhielt es sich ebenso wie mit der Gefallsucht. Überall wäre so viel auf Rechnung der Erziehung und Lebensstellung zu bringen gewesen, daß nur schwer ein Rest natürlicher Anlagen sich hätte bestimmen lassen. Und selbst von diesem Rest wäre noch ein bedeutendes Etwas abzuziehen gewesen, nämlich die von der Mütterreihe ererbten Eigenheiten, welche nicht als spezifisch weibliche Merkmale, sondern als die Resultate der von den vergangenen Frauengeschlechtern erlittenen Einflüsse hätte gelten müssen; denn bekanntlich übertragen sich mehr mütterliche Eigenschaften auf die Töchter als auf die Söhne.

Aber so gewissenhaftes Wägen und Rechnen war – in Sachen des Geistes wenigstens – nicht Brauch. Es war viel einfacher und leichter, die von den umgebenden Erscheinungen gelieferten Durchschnittserfahrungen aufzuzeichnen und mit Gelehrtenmiene zu sagen: „So ist die Sache“, was die stillschweigende Annahme in sich schloß: So und so ist die Sache ihrer Naturanlage, ihrer inneren Wesenheit nach beschaffen; und so soll – so muss sie auch bleiben.

Noch ein Zug, um dessentwillen die Frauen von den Einen bewundert, von den Anderen geringgeschätzt wurden, war ihr Hang zur Religiosität und ihre größere Neigung zum Aberglauben. Ersteres wurde wieder auf das beliebte Axiom von dem lebhafteren und tieferen Gefühlsleben des Weibes, letzteres auf das nicht minder beliebte von dessen geringerer Verstandeskraft zurückgeführt, während in Wirklichkeit diese ganz richtig beobachtete Erscheinung – es gab in der That viel mehr fromme und viel mehr abergläubische Frauen als solche Männer – auf hundert verketteten Ursachen beruhte. Das regere Gefühlsleben und die geringere Verstandeskraft auch zugegeben, wären diese Erscheinungen selber wieder als Folgen von äußeren Einwirkungen zu begreifen, und es zeugt von der ganzen Mangelhaftigkeit des damaligen philosophischen Urteils, daß man stets bestrebt war, jede Erscheinung, die doch das Ergebnis von unzähligen verschlungenen Causalreihen war, auf ein einziges Prinzip zurückzuführen und dann nicht weiter zu untersuchen, ob dieses Prinzip selber ein letztes oder ein abgeleitetes Gesetz vorstellt.

Finden Sie es nicht sonderbar, daß man das eine Geschlecht darüber belächelte, dasjenige zu glauben, was ausschließlich von dem anderen gelehrt wurde? Glaubten denn die Lehrenden ihre Doctrinen selber nicht? Wie – den Ermahnungen der Priester zu folgen, sich von ihrem Einflusse beherrschen zu lassen, das wurde den Frauen als spezifisch weibliche Schwäche angerechnet? Vergaß man denn, daß die Stifter, Apostel und Verkünder aller Religionen Männer waren und diese anfänglich hauptsächlich Männer zu bekehren wünschten? Und wenn später immer mehr und mehr Männer sich von dem Dogma abwendeten, während die Mehrzahl der Frauen ihm treu blieb, so geschah dies nicht in Folge einer den Männern angeborenen geistigen Freiheit – denn eine solche hätte von allem Anfang an sich nicht unterjochen



lassen –, sondern einfach darum, weil die Feindin des Dogmenglaubens, die Wissenschaft, zumeist nur von Männern betrieben wurde und den Frauen grundsätzlich vorenthalten blieb. Die vorwiegend geistliche Erziehung, die aus allen Kindern – ob Knaben oder Mädchen – bigotter Menschen heranzubilden anstrebt und hierin auch bei beiden Geschlechtern gleiche Erfolge erzielt, – diese Erziehung war ungleich verteilt: ein viel größeres Quantum derselben wurde der weiblichen Jugend zuteil.

Lassen Sie mich – als ein Beispiel unter vielen – folgendes Schriftstück anführen. Es ist ein Reskript Napoleons des Ersten an den Direktor der Offiziers-Töchterschule St. Denis, datiert 15. Mai 1807, worin der Kaiser seinen Ideen über weibliche Erziehung Ausdruck giebt. Ich führe den französischen Text an, damit Sie sehen, wie schwache Gedanken – auch unter der Feder starker Geister – einen schwachen Stil nach sich ziehen.

„Il faut commencer par la religion dans toute sa sévérité. N’admettez, à cet égard, aucune modification.^[269] Elevez nous des éroyantes et non pas des raisonneuses. La faiblesse du cerveau des femmes, la mobilité de leurs idées, leur destination dans l’ordre social, la nécessité d’une constante et perpétuelle résignation et d’une sorte de charité indulgente et facile, tout cela ne peut s’obtenir que par la religion, par une religion charitable et douce.^[270]“

... Presque toute la science qui y sera enseignée doit être celle de l’Evangile. Je désire qu’il en sorte, non des femmes très-agréables, mais des femmes vertueuses: que leurs agréments soient de mœurs et de cœur, non d’esprit et d’amusement;^[271] que les élèves fassent, chaque jour, des prières régulières, entendent la messe et reçoivent des leçons de catéchisme. Cette partie de l’éducation est celle qui doit être la plus soignée.“

(„Man beginne bei der Religion in ihrer ganzen Strenge. Gestatten Sie in dieser Hinsicht nicht die mindeste Abänderung. Erziehen Sie uns gläubige und nicht raisonnierende Frauen. Die Schwäche des Gehirns bei den Weibern, die Beweglichkeit ihrer Ideen, ihre Bestimmung in der gesellschaftlichen Ordnung, die Notwendigkeit einer standhaften und immerwährenden Resignation und eine gewisse nachsichtige und leicht zu erweckende Barmherzigkeit: alles das läßt sich nur durch die Religion erreichen, durch eine barmherzige und sanfte Religion.“)

269 Im Original daran anschließend: „La religion est une importante affaire dans une institution publique de demoiselles. Elle est, quoi qu’on puisse en dire, le plus sûr garant pour les mères et pour les maris.“ Napoleon Bonaparte: Note sur l’Établissement d’Ecouen, Finkenstein, 15. Mai 1807: <https://clio-texte.clionantes.org/l-education-de-rousseau-a-napoleon.html> [2017-07-24].

270 Im Original daran anschließend: „Je n’ai attaché qu’une importance médiocre aux institutions religieuses de Fontainebleau, et je n’ai prescrit que tout juste ce qu’il fallait pour les lycées. C’est tout le contraire pour l’institution d’Ecouen.“ Ebenda.

271 Im Original daran anschließend: „Il faut donc qu’il y ait à Ecouen un directeur, homme d’esprit, d’âge et de bonne mœurs“. Ebenda.

„Alles das“ – also die Schwäche des Gehirns usw. – läßt sich durch die Religion erreichen. Welch ein Stil! Ein Körnchen Wahrheit ist wohl darin enthalten ..., aber sicher nicht das, was der Verfasser sagen wollte. Und jetzt wird der Religion das Prädikat „sanft“ gegeben, während ein paar Zeilen früher deren ganze „Strenge“ gefordert wurde.

(„Fast alle in der Anstalt zu lehrende Wissenschaft soll diejenige des Evangeliums sein. Ich wünsche, daß da – nicht sehr liebenswürdige, sondern tugendhafte Frauen herangebildet werden; daß ihre Vorzüge Vorzüge der Sitten und des Herzens, nicht aber des Geistes und der Unterhaltung seien; daß die Schülerinnen täglich regelmäßig Gebete verrichten, die Messe hören und Unterricht im Katechismus erhalten. Dieser Teil der Erziehung ist derjenige, welcher am meisten gepflegt werden soll.“)

Ihm selber, dem mächtigen Verfasser dieses Erziehungsplanes, hätte vielleicht eine kleine Lektion aus dem so warm empfohlenen Katechismus nichts geschadet; etwas Vertiefung in die Gebote: „Du sollst nicht töten“ und „Du sollst nicht ehebrechen“ hätte dem Gatten Josefins, hätte dem millionenfachen Menschenmörder immerhin gut gethan. Aber nein: der starke Mannesgeist hat derlei nicht nötig; nur die Frauen sollen im Katechismus die eigene Gehirnschwäche üben und daraus die für ihre soziale Stellung erforderliche „immerwährende Resignation“ schöpfen.

Die so vielfach und in allen Tonarten wiederholte Zusammenstellung von Religion und Frauen, sei es nun, um darzuthun, daß die letzteren gläubig sind oder daß sie es sein sollen, war zugleich beleidigend für die Frauen und für die Religion. Entweder wollte man damit ausdrücken, daß der Glaube gut genug sei für die geistig schwachen Weiber, oder daß die Weiber gut genug seien für den geistig unhaltbaren Glauben; immer war da beiderseitige Herabsetzung enthalten. Wenn in den Augen der Männer die Religion dasjenige war, wofür sie ausgegeben wurde, nämlich das auf höchster Wahrheit beruhende höchste Gut, so hätten sie dieselbe für sich als ebenso erlangenswert erachten müssen und hätten in der größeren Religiosität der Frauen keinen Beweisgrund ihrer geringeren Geistesfähigkeiten finden dürfen. Es ist uns beinahe unfaßlich, daß in Sachen des Glaubens und Aberglaubens und dessen ungleicher Verteilung bei den Geschlechtern nicht folgende, so naheliegende Schlüsse gezogen wurden:

Die Zunahme der Wissenschaft schwächt den Glauben;
 Bildung verscheucht den Aberglauben;
 Frauen werden wissenschaftlicher Bildung prinzipiell ferngehalten;
 Folglich sind Frauen dem Glauben und Aberglauben zugänglicher als ihre männlichen Zeitgenossen.

Die Frauen standen eben auf der Stufe einer früheren Bildungsepoche, einer Epoche, in der die Männer ebenso gläubig und ebenso abergläubisch waren. Oder zeigte das Mittelalter etwa nur glaubensfanatische Frauen? Wurde dem indianischen Mediziner nur von Indianerweibern Glauben geschenkt? Überragten denn –



auch in der damaligen Gegenwart – die gebildeten Frauen nicht den rohen Bauer an geistiger Freiheit und lieferte der Unterschied zwischen einer Harriet Martineau, der Verbreiterin der Auguste Comte'schen Philosophie in England, und einem Vorbeter tyrolischer Dorfprozessionen nicht eine negative Instanz gegen das Verfahren, alle Verschiedenheiten aus der organischen Geschlechtsverschiedenheit heraus erklären zu wollen?

Unfreiheit hängt überall mit Unbildung so eng zusammen, daß das beste Mittel zum Festhalten der Gefesselten stets darin bestand, sie so viel als möglich in Unwissenheit zu belassen. Daher der instinktive Widerwille gegen weibliches Wissen von seiten der Männer; gegen Bildung der niederen Klassen von seiten der hohen; gegen Aufklärung überhaupt von seiten der Priester, dieser Gefängniswärter der Vernunft. Das richtigste System zur Verhinderung der Emanzipation wäre es jedenfalls gewesen, den Frauen die Kunst des Lesens und Schreibens gänzlich zu verbieten. Im Orient hielt man es auch so. Hatte dort eine Frau schreiben gelernt, so mußte sie dieses Verbrechen sorgfältig zu verbergen suchen. Ja – mit dem Preisgeben des Alphabets an die Frau war ihr auch die Wissenschaft preisgegeben. Freilich wurde das ganze Gebiet Stück für Stück gegen sie verteidigt. Immer, wenn sie wieder einen Zoll sich erobert hatte, hieß es: Wohlan denn, bis hierher sei dir's gestattet – weiter kannst du nicht und weiter sollst du nicht. Dem „sollst du nicht“ mußte die Mehrzahl sich fügen; aber das „kannst du nicht“ machten einige Mutige zu schanden, indem sie, allen erdenklichen Schmähungen sich aussetzend, den Beweis lieferten, daß sie können. So ward die Grenze wieder um ein Stückchen hinausgeschoben, um wieder ebenso hartnäckig verteidigt zu werden.

Nicht nur im Reiche der Wissenschaft, auch in den Künsten herrschte dasselbe Grenzsperrsystem. „Les femmes, en général, n'aiment aucun art, ne se connaissent à aucun et n'ont aucun génie.“ So zitiert Schopenhauer aus Jean Jacques Rousseau^[272] und fügt hinzu:

„Weder für Musik, noch für Poesie, noch für bildende Kunst haben sie wirklichen, wahrhaftigen Sinn und Empfänglichkeit; sondern bloße Äfferei zum Behufe ihrer Gefallsucht ist es, wenn sie solche affektieren und vorgeben. Die eminentesten Köpfe des ganzen Geschlechtes haben es nie zu einer wirklich großen und echt originellen Leistung gebracht. Die natürliche Zusammensetzung des weiblichen Gehirns ist weder eines besonderen Verstandes, noch eines besonderen Talentes fähig.“^[273]

272 „Die Frauen im allgemeinen lieben keine Kunst, verstehen sich auf keine und haben kein Genie.“ Jean-Jacques Rousseau, Brief an d'Alembert (1758), zitiert nach Artur Schopenhauer: Ueber die Weiber. Kapitel XXVII von Parerga und Paralipomena II. Berlin: Hayn 1851, S. 369: <http://aboq.org/schopenhauer/parerga2/weiber.htm#n3> [2017-07-24].

273 Suttner hat hier Auslassungen und eine Umstellung vorgenommen: Schopenhauers S. 369. lautet: „Mit mehr Fug, als das schöne, könnte man das weibliche Geschlecht das unästhetische nennen. Weder für Musik, noch Poesie, noch bildende Künste haben sie wirklich und wahrhaftig Sinn und Empfänglichkeit; sondern bloße Aefferei, zum Behuf ihrer Gefallsucht, ist es, wenn sie solche affektieren und vorgeben. Schon Rousseau hat es gesagt: [...]“

Immer wieder wurde den Frauen als Beweis ihrer geringeren Begabung die Thatsache hingehalten, daß unter der kleinen Anzahl Derer, die erst seit kurzer Zeit und mit Überwindung von allerlei Hindernissen eine Kunst betrieben hatten – daß darunter kein Homer, kein Raphael und kein Beethoven aufgetreten war. Zeigte sich dennoch eine achtungswerte weibliche Kunstleistung, dann hieß es: „Merkwürdig! Nur eine Frau und doch so Gutes – wirklich recht Gutes für eine Frau!“

Die einzige Kunst, bei der solche Urteile nicht gehört wurden, bei der zwischen beiden Geschlechtern kein Unterschied, weder an der Anzahl, noch an der Größe der Talente, angenommen werden konnte, – das war die darstellende Kunst. Denn auf der Bühne wirkten ebensoviele Frauen wie Männer und das Gleichgewicht in der Verteilung brachte auch das Gleichgewicht der beiderseitigen Leistungsfähigkeit zu Tage; – ein Umstand, der für den logisch vorgehenden Verstand allein genügt haben sollte, die auf anderen Kunstgebieten gemachten willkürlichen Behauptungen von weiblicher Minderbefähigung umzustößen. Oder sollte man wirklich ein Naturgesetz sich gedacht haben, nach welchem das weibliche Gehirn derart organisiert wäre, daß es von den neun Künsten nur in der einen es den Männern gleichthun könne, in allen anderen aber ewig zurückstehen müsse, so weit zurück, daß der Versuch allein, eine solche Kunst zu üben, für die anmaßenden Geschöpfchen lächerlich sei und daß man sie daran in ihrem eigenen Interesse und im Interesse der Kunst zu hindern habe? War aber dieses sonderbare physiologische Gesetz seit jeher erkannt worden? Hatte man etwa, als das Theater in seinen Anfängen war, den Frauen ihr Recht auf Mitwirkung und ihre Tüchtigkeit hierzu sogleich zuerkannt? Mit nichten. Wir wissen, daß im Altertum alle Rollen, auch die weiblichen, von Männern dargestellt werden mußten; daß im Mittelalter es allgemein für ein Ding der Unmöglichkeit galt, eine Frau auf die Bretter steigen zu lassen, und daß noch lange hernach, beinahe bis in das Maschinenzeitalter hinein, das öffentliche Auftreten für die Frau als eine Art Schimpf galt, daß der Verlust aller bürgerlichen Stellung, aller Ehrbarkeit mit dem Wagnis verbunden war, zur Bühne zu gehen.

Zu der Zeit, von der wir sprechen, bestand solches Vorurteil noch als Rudiment in philisterhaften Gemütern; in der weiten Welt jedoch wurden die Künstlerinnen mit Reichtümern und königlichen Ehren überschüttet; an sie wurde der Maßstab, mit welchem man sonst die Tugenden der Weiblichkeit zu messen pflegte, nicht gelegt: weder Demut, noch Gehorsam, noch unverbrüchliche Keuschheit forderte man von ihnen; ihr Rang, ihr Wert hing nicht von der Stellung ihres Gatten ab und,

Auch wird Jeder, der über den Schein hinaus ist, es schon bemerkt haben. Man darf nur die Richtung und Art ihrer Aufmerksamkeit im Concert, Oper und Schauspiel beobachten, z. B. die kindliche Unbefangenheit sehn, mit der sie, unter den schönsten Stellen der größten Meisterwerke, ihr Geplapper fortsetzen. Wenn wirklich die Griechen die Weiber nicht ins Schauspiel gelassen haben; so thaten sie demnach recht daran; wenigstens wird man in ihren Theatern doch etwas haben hören können. – Man kann von den Weibern auch nichts Anderes erwarten, wenn man erwägt, daß die eminentesten Köpfe des ganzen Geschlechts es nie zu einer einzigen wirklich großen, ächten und originellen Leistung in den schönen Künsten haben bringen, überhaupt nie irgend ein Werk von bleibendem Werth haben in die Welt setzen können.“ Ebenda.



gattenlos, fiel nichts von dem Odium der Altjungfernschaft auf sie. Sie galten genau so viel wie ihr Talent, und dieses wurde weder in Hinblick auf weibliche Geisteschwäche mißtrauisch und vorurteilsbefangen unterschätzt, noch in Rücksicht auf diese Schwäche mit sogenannter „Courtoisie“ beschützt; sie standen da, unabhängig von des Mannes Gnade und des Mannes Druck – dabei aber nicht losgesagt von des Mannes Liebe und Freundschaft –, Gründerinnen ihres eigenen Ruhmes und Vermögens, Herrinnen ihres Schicksals. Kurz – sie gehörten zu den ersten Exemplaren der aus der Gattung „Frauen“ langsam sich entwickelnden höheren Ordnung der Menschinnen. Vergleichen Sie das Ansehen und die Existenz einer Patti, einer Wolter, einer Nilsson, deren Triumphe die alten Chroniken uns aufbewahrt haben, mit der Lebensstellung der indischen Weiber, wie sie im folgenden Aufsatz geschildert wird, und urteilen Sie, ob es irgend eine seelische Organisation der Frau geben kann, auf deren Wesenheit hin man bestimmen könne, was die „naturgemäße Bestimmung“ des ganzen Geschlechtes sei.

„Zweck der Ehe,“ so lesen wir in Büchners *Die Frau im alten Indien*, „Zweck der Ehe ist in den Augen Manus (der indische Noah) lediglich die Nachkommenschaft und deren Verpflichtung, für das Andenken und für die Verehrung der Verstorbenen zu sorgen, welche als Geister unter den Lebenden zu weilen pflegen. (Vorfahren-Kultus.) In diesem Sinne ist die Frau gewissermaßen das Opfer der Familie; sie hat nichts für sich zu beanspruchen, sondern nur dem Manne als Mittel zu dienen, durch welches er in seinen Kindern wiedergeboren werden kann. Eine unfruchtbare Frau wird weggejagt; eine solche, die nur Töchtern das Leben gibt, Anderen überlassen. Gefällt eine Frau ihrem Manne nicht, oder ärgert sie ihn durch Widerspruch, so kann er sie verstoßen, mißhandeln usw. Eine unfruchtbare Frau muß im achten, eine, die nur Töchter hat, im elften, eine solche, deren Kinder alle gestorben sind, im zehnten Jahre der Ehe durch eine andere ersetzt werden. Die Verlassene aber wird mit abgeschnittenen Haaren dem niedrigsten Elend preisgegeben; sie ist für die Gesellschaft so gut wie gestorben. Die indische Frau besitzt kein eigenes Vermögen und kann kein solches besitzen, mit Ausnahme persönlicher Geschenke, die als solche für den Mann keinen Wert haben; doch wird im Falle ihres Todes alles zurückgenommen. Sie selbst gehört ja nur zum Vermögen, oder ist bloßes Eigentum des Mannes. Glücklicherweise muß sie sich preisen, wenn ihr der letztere im Falle ihrer Verstoßung eine Decke zum Zudecken oder eine Handvoll Reis zum Schutz vor dem Verhungern überläßt.“^[274]

Nach weiteren Schilderungen fügt Büchner hinzu:

„Dieses ist also die äußerste Konsequenz eines gesellschaftlichen Zustandes, in welchem die Frau nicht als Person oder als gleichberechtigte Genossin des Mannes, sondern als dessen Eigentum oder als Sache betrachtet wird. Freilich hat dieser in den Anfängen der Zivilisation sehr allgemein verbreitete Irrtum nicht überall zu so traurigen Konsequenzen geführt wie in Indien; a b e r d o c h

274 Ludwig Büchner: *Die Frau im alten Indien*. In: L. B.: *Fremdes und eigenes aus dem geistigen Leben der Gegenwart*. Leipzig: Spohr 1890, S. 256–257.

lassen sich selbst heutzutage in der Stellung der Frau in unserem Staats- und Gesellschaftsleben Reminiszenzen an jene Zeit ausfindig machen, welche unserer Zivilisation nicht zur Ehre gereichen. Im alten Griechenland entschädigte sich der freie Bürger für die zurückgesetzte und ins Innere des Hauses gebannte Stellung seiner Lebensgefährtin durch den Hetärismus, welcher ihm das Ideal freien und in der Freiheit geistig mehr entwickelten oder selbständigen Frauentums verwirklichte. Wir aber bedürfen – durch die freiere Stellung, die wir den Frauen eingeräumt haben – solcher zweifelhaften Surrogate nicht und werden ihrer um so weniger bedürfen, je mehr wir auf dem Wege vorwärts schreiten, welcher zu immer größerer Annäherung der weiblichen Hälfte des Menschengeschlechtes an die männliche in Können, Wissen und Denken führt.^[275]

Sie sehen, meine geehrten Zuhörer (... und „Zuhörerinnen“, würden unsere Vorfahren gesagt haben; aber unter uns kommt in einem Hörsaal dieser Unterschied nicht in Betracht. Sie sind hier als Lernende versammelt und dabei frage ich ebenso wenig um Ihr Geschlecht, als Sie nach dem meinigen gefragt haben. Die Ansprache: „Meine Herren und Damen“, oder, aus gnädiger Höflichkeit: „Meine Damen und Herren“ klänge von diesem Katheder aus ebenso unsinnig, wie es von seiten eines Professors im Maschinenzeitalter unsinnig erschienen wäre, wenn er seine Hörer mit: „Meine Schwarzen und Blonden“ angeredet hätte.) Sie sehen, daß ich mir keine Vorwegnahme eines zu damaliger Zeit noch nicht vorhandenen Begriffes zu schulden kommen ließ, indem ich von der kommenden Gleichberechtigung beider Geschlechter sprach, denn die freien Denker unter unseren Vorfahren, die Vertreter der naturwissenschaftlichen Weltanschauung, unter welchen Ludwig Büchner, wie Sie wissen, einen hervorragenden Platz einnimmt, gaben dieser Idee schon allenthalben Ausdruck.

Durchaus nicht waren es die Frauen allein, welche ihrem Geschlechte größere Rechte vindizierten; unter den denkenden Männern vielmehr fanden sich solche, die, das Fortschrittswerk im Auge, das ganze Menschengeschlecht daran beteiligt sehen wollten. Unter den Frauen hingegen fand man die eifrigsten Hüterinnen der Frauenhörigkeit, die beredtesten Gegnerinnen der Emanzipation – gerade so, wie Neger einst die besten Sklavenhüter waren. Die Mütter predigten ihren Töchtern in diesem Sinne und in diesem Sinne sprachen die Welt Damen und schrieben sogar die Schriftstellerinnen, um so den nächstliegenden Zweck, nämlich bei den Männern sich einzuschmeicheln, am sichersten erreichend.

Keine Frau des Maschinenzeitalters – selbst unter den Anführerinnen der Emanzipationsbewegung – hat, daß ich wüßte, so energisch für die Rechte ihres Geschlechtes plaidiert, wie der große englische Denker John Stuart Mill. In seinen Memoiren hat er der eignen Frau das Zeugnis ausgestellt, daß er i h r e m, in jeder Richtung freien und erhabenen Geiste die besten in seinen Werken enthaltenen Ide-

275 Ebenda, S. 259.



en zu danken habe.^[276] Aus dem so berühmten Buche dieses Verfassers *The subjection of woman* will ich Ihnen nun einige Stellen mitteilen, damit Sie nicht etwa glauben sollten, daß alle Männer auf seiten des vorhin zitierten E. Reich standen und daß die neu aufgetauchte Befreiungstheorie „nur in einigen überspannten Weiberköpfen spukte.“

„Wir haben die Moralität der Hörigkeit (die Verpflichtung, sich der Gewalt zu unterwerfen); dann die Moralität der Ritterlichkeit (das Recht des Schwachen auf Schutz und Nachsicht des Stärkeren); jetzt ist die Zeit der Gerechtigkeit gekommen.“^[277] Daß diese Gerechtigkeit noch nicht allherrschend ist, das sieht Stuart Mill in der Unterordnung des weiblichen Geschlechts:

„So steht denn die Unterdrückung der Frauen als ein vereinsamtes Faktum inmitten der sozialen Institutionen, als einzige Bresche in ihrem wohlgefühten Grundgesetz, als alleinige Reliquie einer vergangenen Zeit, deren Denken und Thun in allen Punkten als überlebt gilt und nur in diesem einen, dem das allgemeinste Interesse beigemessen werden muß, konserviert wird.“^[278] Man darf nicht annehmen, die Barbarei, welche die Menschen am längsten festgehalten, sei ein geringerer Grad an Barbarei als jene, welche sie früher abgeschüttelt haben.^[279]

Als gewiß und unumstößlich läßt sich Eines festhalten: die Frau wird dadurch, daß man der Entfaltung ihrer Natur freien Spielraum läßt, nicht verleitet werden, etwas zu thun, was absolut gegen dieselbe ist. Der Eifer der Menschen, die Natur einzuengen, aus Furcht, dieselbe könne sich selbst überlassen, ihre Zwecke nicht erfüllen, ist eine sehr überflüssige^[280] ... Jede Begrenzung des Wahlfeldes beraubt die Gesellschaft einiger Chancen, durch Befähigte bedient zu werden, ohne daß sie dadurch vor den Unbefähigten geschützt ist.“^[281]

Lassen Sie uns diesen letzten Ausspruch des englischen Philosophen etwas näher betrachten. Daß es – auch unter den Männern – Unbefähigte auf allen von ihnen eingenommenen, gegen die Frauen so eifersüchtig verteidigten Gebieten gab, das ließ sich doch nicht ableugnen: schlechte Beamte, schlechte Ärz-

276 Die englische Frauenrechtlerin Harriet Taylor Mill (London 1807 – Avignon 1858), erst Geliebte und nach dem Tod ihres ersten Mannes auch Ehefrau von John Stuart Mill, trug zu dessen Ideen und Schriften maßgeblich bei (wie auch Mill in seiner *Autobiography*, erschienen postum 1873, betonte).

277 John Stuart Mill: Die Hörigkeit der Frau. (*The Subjection of Women*, ED 1869.) Aus dem Englischen von Jenny Hirsch. Berlin: Berggold 1869, S. 75.

278 Ebenda, S. 35. Suttner vereinfacht geringfügig: statt „als überlebt betrachtet“: „als überlebt gilt“; statt „das universellste“: „das allgemeinste Interesse“, und lässt bei den „modernen sozialen Institutionen“ das erste Adjektiv weg, spricht doch die vortragende Person im Roman aus der fiktiven Zukunft.

279 Ebenda, S. 2.

280 Ebenda, S. 46.

281 Ebenda, S. 33.

te, schlechte Schriftsteller. Und bei Zulassung der Frauen zu freiem Wettbewerb konnten doch nur diese Schlechten von den sie übertreffenden stärkeren Konkurrentinnen aus dem Felde geschlagen werden, während die schwächeren Bewerberinnen – von denen man unerwiesenermaßen stets eine so gefährliche große Menge voraussetzte – naturgemäß ebenfalls ausgeschieden bleiben mußten.

Setzen wir die Sache in ein einfaches Rechenexempel um: Es soll eine Arbeit verrichtet werden, die aus Hebung von so und so viel Meterzentner besteht und die unter acht Arbeiter zu verteilen ist. Der Arbeitgeber wird von den sich meldenden Tagelöhnern nur die stärksten wählen, um in möglichst kurzer Zeit mit der Aufgabe fertig zu sein. Es melden sich zehn Männer und zehn Frauen. Die letzteren werden, da sie bekanntlich schwächer sind als die Männer, zur Kraftprobe gar nicht zugelassen. In der That unter den Frauen befanden sich neun schwache und nur eine starke, während unter den Männern sieben kräftige und drei schwache waren. Die acht männlichen Arbeiter werden angestellt – ein Schwächling darunter. Wären die Frauen zum Bewerbe herangezogen worden, so hätten statt zwei Männer und zehn Frauen, drei Männer und neun Frauen abziehen müssen und der Gewinn wäre auf seiten des Arbeitgebers geblieben, denn er hätte alle acht Plätze mit kräftigen Leuten ausgefüllt.

In dem versinnbildlichten Falle heißt der Arbeitgeber die Gesellschaft und der Gewinn der Gesellschaft ist es, wenn die innerhalb ihres Kreises zu verrichtenden Arbeiten in die Hände einer größeren Anzahl von Befähigten fallen, gleichviel, welchem Stande, welcher Nation oder auch welchem Geschlechte sie angehören. Der Ausschluß eines Geschlechtes ist sogar noch viel nachteiliger als der einer Klasse oder Rasse, da es da nicht um einen verhältnismäßig kleinen Bruchteil, sondern um die Hälfte der verfügbaren Kräfte sich handelt. Bei dem oben angeführten Beispiel ist durch das gewählte Zahlenverhältnis sogar der damals herrschenden Ansicht von der Inferiorität der Frauen ein Zugeständnis gemacht; in der Wirklichkeit jedoch, wenn an einer Schule, einem Konservatorium, einer Universität eine gleiche Anzahl von Mädchen und Knaben den gleichen Unterricht erhielten, zeigten die Prüfungen niemals ein tieferes Niveau der Erfolge auf seiten der weiblichen Studenten.

Ja – im Maschinenzeitalter sehen wir dieses Phänomen zuerst auftreten – angestaunt, ausgelacht, verleumdet, verhöhnt: – der weibliche Student. In Amerika war zur selben Zeit diese Erscheinung schon etwas ganz Gewöhnliches geworden, aber wir beschränken ja unsere Betrachtungen auf die Staaten von Europa, und hier gehörte die akademische Laufbahn für Frauen noch zu den seltensten Ausnahmefällen. Eine sehr geringe Anzahl von Lehrsälen – zumeist in der Schweiz – stand der weiblichen Jugend offen, und die Kandidatinnen kamen zumeist aus Rußland. Und weil von demselben Lande der Nihilismus ausgegangen war, so entstand in der Vorstellung der Menge eine Vermischung der Begriffe Nihilismus und weibliches Studententum; eine Ideenverbindung, die um so natürlicher war, als beides auf Befreiungsprinzipien beruhte und die Vertreterinnen beider Richtungen kurz ge-



schorenes Haar zu tragen pflegten. So geschah es, daß für die ängstlichen Gemüter der am Hergebrachten Geklammerten das Bild einer die Universität besuchenden Hörerin der Medizin ähnlichen Schauer erweckte wie dasjenige einer am Galgen baumelnden Zarenmörderin.

Anlässlich der Doktoraspirantinnen seiner Zeit läßt sich der öfter angeführte E. Reich also vernehmen:

„Wäre es nicht besser, die auf sich selbst angewiesenen und einigermaßen befähigten Frauen verlegten sich auf Kindergärtnerie, anstatt in physiologischen und chemischen Laboratorien, Anatomiesälen und Sternwarten sich unnütz zu machen! Im Kindergarten kann das Weib das Höchste leisten, den Grund zum Lebensglück unzähliger Menschen legen. Und welchen handgreiflichen und sittlichen Nutzen bringt ein Weib, welches z. B. in physiologischen Laboratorien Fröschen bei lebendigem Leibe das Rückenmark herausschneidet, lebenden Hunden die Eingeweide aus dem Leibe reißt und Kaninchen die Sinnesorgane zerstört, der Gesellschaft? Nicht nur keinen Nutzen bringt ein solches abscheuliches Frauenzimmer, sondern zur Verhärtung und Verrohung trägt ein solches entartetes Geschöpf bei. Darum hinweg mit dem Ekel weiblicher Medizinstudenten! Nur Liebe, Menschlichkeit, Barmherzigkeit soll das Weib atmen, nicht Grausamkeit wirken.“^[282]

Sträubt sich Ihr logisches Gewissen gegen solches rhetorisches Verfahren? Abgesehen davon, daß der in einem vereinzelt Buche der ganzen Frauenwelt gegebene Rat – „sich auf die Kindergärtnerie zu verlegen“ – unmöglich von allen vernommen und befolgt werden kann und, wenn befolgt, zu einer solchen Ueberfüllung des genannten Berufszweiges führen müßte, daß kein Lebensunterhalt dabei zu gewinnen wäre, abgesehen davon, daß die eben damals zum Leibarzt der Königin von Italien ernannte junge Doktorin kaum besser gethan hätte, Herrn Reich zuliebe Kindergärtnerin zu werden, statt ihm den Ekel des Medizinstudiums zu bereiten; – abgesehen von der Unhaltbarkeit des Rates, betrachten Sie einmal die Unhaltbarkeit oder vielmehr die philosophische Unredlichkeit von dessen Begründung. Die so abschreckend hingestellte Vivisektion ist entweder verwerflich – dann sind die Männer, die sie betreiben, ebenso „abscheulich“ wie die „Frauenzimmer“; oder aber, sie ist durch den Zweck der zum Besten der kranken Menschheit zu sammelnden Erfahrungen gerechtfertigt, dann macht das Geschlecht derjenigen, die sie ausüben, keinen Unterschied. Nur Liebe, Barmherzigkeit und „Menschlichkeit“ soll das Weib üben? Würden denn physiologische Studien von seiten der Männer aus – den Männern geziemenden – Motiven des Hasses, der Grausamkeit und der Unmenschlichkeit betrieben? Schwerlich. Hätte übrigens der Autor bei Anwendung des Wortes „Menschlichkeit“ nicht bei dem Widerspruch sich ertappen müssen, der darin liegt, der einen Hälfte der Gattung das wesentlichste Merkmal der Gesamtheit zuweisen zu wollen? Warum sollte das Weib „menschlicher“ sein als der Mann, der doch in

282 Reich, Studien über die Frauen, S. 404.

jeder Hinsicht sich als den eigentlichen Repräsentanten des Begriffes Mensch betrachtet wissen wollte?

Dieser Widerspruch erklärt sich, wenn wir bedenken, daß Menschlichkeit, im Sinne einer Tugend, damals nicht das war, was sie heute geworden, nämlich der Grundzug des vollmenschlichen Charakters, sondern erst als eine ganz neue, mit dem herrschenden kriegerischen Geist noch arg in Widerspruch geratene Tugend auftrat. Am besten noch konnte dieselbe bei dem weiblichen Geschlechte sich bethätigen, welches von der Ausübung der obwaltenden Feindseligkeitspflichten ausgeschlossen war. Während im Kriege das Amt der Männer im Wundenschlagen bestand, durften die Frauen allein dieselben heilen. In einer vorgeschritteneren Zeit, in der die Humanität zum siegenden Durchbruch gekommen war, da galt die Barmherzigkeit ebenso wenig mehr als ein Vorrecht der Frauen, als der Verstand ein Vorrecht der Männer geblieben war. Dazumal, wo noch so viel Rauhes und Rohes in der – sich so vorgeschritten wädhenden – Kultur enthalten war, da ist es begreiflich, daß man den sanften Tugenden wenigstens bei jenen Wesen eine Zuflucht sichern wollte, die dem öffentlichen Leben fern standen. Da, wo jeder Sohn des Landes mordpflichtig, wo das Raufen und Saufen und Ausschweifen allgemeine Männersitte war, da mochte wohl der Gedanke etwas Abstoßendes haben, daß das „schöne Geschlecht“, dasjenige Geschlecht, welches am friedlichen Hausherde die milde Flamme der Liebe zu hüten angestellt war, es dem anderen gleichthun wolle und auch sich hinausstürzen wolle ins „feindliche Leben“. Da mochte man wohl fürchten, daß die Sanftmut, die Anmut, die Reinheit, die Liebe selber vom Erdkreis verschwinden müsse, wenn die sogenannte „Weiblichkeit“ nicht in ihren Schranken bliebe ...

Doch was war es, das die Männer da verteidigen wollten, indem sie das Fallen jener Schranken zu verhindern strebten? War es das Privilegium der weiblichen Tugenden oder etwa dasjenige der – eigenen Laster? Glaubten sie, daß, so lange die für die Menschenwürde und den Bestand einer gesitteten Gesellschaft notwendige Quantität von Enthaltbarkeit, Mitleid, Friedfertigkeit usw. von den Frauen gepflegt würde, es den Männern statthaft sei, den gegenteiligen Untugenden zu fröhnen? Fast scheint es so.

Und in der That, es herrschte auch eine für die Geschlechter getrennte Moral. Es gab spezifisch weibliche und spezifisch männliche Tugenden; die Beurteilung gewisser Handlungen war eine ganz verschiedene, wofern sie von einem Manne oder von einer Frau begangen worden. Vergehen gegen das sechste Gebot z. B. waren – wenn noch so gering – bei den Frauen das schwerst zu sühnende Verbrechen, während die strenge Befolgung desselben beim Manne hingegen lächerlich erschien. Die ganze Häßlichkeit ungezügelter rohen Treibens: Trunksucht, Rauflust, Unzucht, zeigte sich erst, wenn man sich dieselben als eine solchem Treiben ergebene Frau vorstellte, während Zecher, Duellanten und Don Juans als ganz liebenswürdige Männerfiguren gedacht werden konnten.



Dafür galten manche Charakterschwächen für verächtlich bei den Männern und entschuldbar, wenn nicht reizend, bei den Frauen: Mutlosigkeit, Willenlosigkeit, Gedankenlosigkeit. Da wo die Frau diese lieblichen Fehler ablegen wollte, wo sie Thatkraft und Selbstvertrauen zeigte, priesen sie wohl einige ob ihres männlichen Charakters, doch ließen andere gleich die Befürchtung laut werden, daß mit Ablegung der weiblichen Untugenden auch die weiblichen Tugenden in die Brüche gehen müßten.

Was man nicht sah, was man nicht verstand, war dieses:

Die unaufhaltsame Naturkraft, durch welche die Menschheit zu immer größerer Veredlung getrieben wird – eine Kraft, der die Meisten ohne Zielbewußtheit dienen, gegen die eine Anzahl der davon Getriebenen sich sogar stets zu widersetzen suchte –, war wieder einmal im Zuge, einen höheren Typus unserer Gattung zu formen: den Typus der Vollmenschlichkeit. Eine der Bethätigungen dieses Neugestaltungsdranges war die Frauenbefreiungsidee. Denn zur Erreichung des – mehr geahnten als erkannten – Ideals war die ungehinderte Entfaltung aller in der Gesamtmenschheit vorhandenen Geisteskeime nötig; keine der unter allen verteilten Anlagen durfte mehr wegen vermeintlicher Untauglichkeit der Rasse oder des Standes oder gar des Geschlechtes unterdrückt werden; und die Tugenden, deren größere Verbreitung den neuen Typus charakterisieren sollte, durfte nicht mehr in zwei Hälften geschieden sein: Milde und Mäßigkeit auf der einen, Mut und Denkfähigkeit auf der anderen Seite. Nein, alle diese Tugenden vereint mußte jeder Vollmensch aufweisen, ob er nun dem männlichen oder weiblichen Geschlechte angehörte. So wie es dazumal schon manche gemeinschaftliche Eigenschaften gab, ohne welche weder Mann noch Frau Anspruch auf Achtung hatte, als: Redlichkeit, Reinlichkeit, Fleiß, Wahrheitsliebe, Pflichtgefühl, so hat ein späteres Vollkommenheitsideal alle menschlichen Tugenden von allen Menschen gleich gefordert. Mit Abschaffung der sonstigen Privilegien mußten auch die Lastvorrechte verschwinden und kein Mann durfte mehr stolz auf seine Ausschweifungen sein. Der Mut, diese Mustertugend zuerst des Löwen, dann des Wilden, dann des Helden, schließlich des stets schlachtbereiten Soldaten und mensurbereiten Studenten, verlor von seinem Nimbus und mußte nicht mehr von Männern allein bis zur Verachtung des Lebens getrieben werden, sondern ward in Stunden der Gefahr, in schweren Lebenslagen in gleichem Maße von dem vollmenschlichen Weibe gefordert; die Keuschheit war nicht mehr allein in des Weibes Hut gelegt und von diesem bis zur Abtötung aller natürlichen Triebe zu wahren, sondern jeder Vollmensch mußte es verschmähen, der Sinnenlust ohne Liebe oder in verräterischem Treubruch zu fröhnen. So geschah es, daß durch die fallenden Fesseln, welche das eine Geschlecht so lange getragen hatte, nicht nur dieses, sondern auch das andere zu höherer Menschenwürde emporstieg. Ganz das Gegenteil von den Befürchtungen der Emanzipationsbekämpfer trat ein: nicht rohe, männliche Fehler nahm das Weib an, nicht in weichliche Weiblichkeit versank der Mann, sondern beide vereint – unter ihnen die besten, stärksten, talent- und verstandesreichsten – bildeten sich zu den Mustern einer höheren Gattung heran.

Das Ideal eines Konservativen

Von Bertha von Suttner²⁸³

Gewöhnlich, um den Effekt der manövrierten Siege zu erhöhen, wird ein gefährlicher, womöglich übermächtiger Feind angenommen, der zuletzt, nach allerlei kriegskunstgerechten Angriffen jämmerlich geschlagen wird. Einen solchen grimmigen Gegner will ich mir auch heraufbeschwören. Ich bin so sehr von dem Vertrauen in den Fortschritt durchdrungen, daß es mir beinahe überflüssig scheinen würde, mir dieses Vertrauen erläutern zu wollen: aber wenn ich mir einen Widersacher vorstelle, so werde ich mit Eifer seine wahrscheinlichen Einwürfe widerlegen, und die eigene Ansicht eindringlich vertreten. Das Bild meines verehrlichen Nachbarn, des Großgrundbesitzers Grafen R., paßt mir gerade recht. Ein richtiger neuerungshassender, fortschrittsverleugnender, altertumsverteidigender und „daß alles beim Alten bleibe“ wünschender, alter Herr.

Ich habe öfters das Vergnügen, ihn zu sehen; aber wenn wir zusammenkommen, so vermeide ich es, mit ihm zu streiten. Unsere Anschauungen gehen so weit auseinander – das fühlen wir Beide – daß wir über gewisse Dinge lieber gar nicht reden; und wenn doch manchmal eine kleine Uneinigkeit auftaucht, so bin ich gewöhnlich der erste, der das Gespräch wieder auf einen gleichgiltigen Gegenstand lenkt. Ich bin ein ungeschickter Sprecher; es fehlt mir die Gabe meine Ansichten in fließender Rede zu behaupten, und der Ärger über unlogische Einwürfe packt mich gleich so bei der Gurgel, daß ich nicht weiter reden kann. So hat mich der gute Graf – übrigens ein ganz liebenswürdiger Herr – schon oft in Wut gebracht; meine schönsten Argumente verschwanden unter kläglichem Stottern und ich ward scheinbar geschlagen. Hinterher quälte ich mich dann mit allerlei gelungenen Antworten, die ich ihm hätte sagen sollen, oder die ich ihm das nächste Mal sagen würde. Wenn es aber dazu kam, so waren alle meine vorbereiteten Phrasen verschwunden oder durch eine seiner Gegenreden wieder als Erstickungswerkzeuge in meine Kehle zurückgedrängt. [...]

Es ist schon so der naturgemäße, fatale Gang von der Meinungsverschiedenheit bis zur Rauferei, daß sogar dieser in Gedanken geführte Streit ganz gegen meine vorgefaßte Absicht in einem Duell geendet hat. Ein Miniaturbild von der Entstehung der Parteikämpfe und der Sektenkriege. Das kaltblütige Austauschen entgegengesetzter Meinungen ist kaum denkbar. Die Gedankenwege der Gegner gehen so weit auseinander, daß jeder – wenn er in der Diskussion etwas vorgeschritten ist – sein leises

283 Bertha von Suttner: *Inventarium einer Seele*. 3., verbesserte Aufl. Dresden; Leipzig: Pierson 1892, S. 51–52, 62–63 und 236–238. – Suttner zeichnet im *Inventarium einer Seele* zwei Varianten eines reaktionären Typus, mit welchen das erzählende Ich in Gedanken Diskussionen führt und diese niederschreibt. Im vorliegenden Textausschnitt finden sich die zwei Beschreibungen dieses Typus und – als mittlerer Textteil – eine Reflexion des erzählenden Ichs.





Wort zum Schrei erheben muß, wenn er von dem Andern noch gehört werden will; endlich bleiben in der Entfernung nur mehr die Grobheiten verständlich und da giebt es keine andere Befriedigung, als mit geballter Faust – oder, je nach Umständen, mit einer Kriegserklärung – auf einander herzufallen.

Eine Rede kann nur dann verkettete Gedankenbilder einigermaßen zur Anschauung bringen, wenn ihr Ununterbrochenheit zugesichert ist, wie im Kathedervortrag oder in der Predigt – aber der freie Widerspruch drängt den Redner unaufhörlich in labyrinthische Nebenwege. Wer hätte es je erlebt, daß von zwei Streitenden einer den andern zu seiner Meinung überführt hätte? Überzeugung ist ein gar fest und gar langsam Wurzel fassendes Gewächs. Viertelstündige Wortfolgen vermögen weder es einzusetzen, noch es auszureißen. Wir können freilich manche unserer Ansichten in drei Worten ausdrücken; aber es waren gewiß nicht nur drei Worte, die eine solche in unserem Bewußtsein zum Leben weckten; dazu gehörte eine unberechenbare Masse von Eindrücken und Erkenntnissen, welche sich unsern sämtlichen vorhergegangenen Erkenntnissen amalgamiert haben. In der Natur giebt es keine Sprünge – und ebensowenig in unserem Geiste. Es kann kein einziger Gedanke darin Eingang finden, der sich nicht in einer natürlichen Filiation an die bereits vorhandenen anschließen ließe. Um eine chinesisch ausgesprochene Wahrheit – und wenn dieselbe noch so einleuchtend wäre – zu unserm Wissensschatz zu fügen, müssen wir erst chinesisch verstehen. Dieses Beispiel führt freilich einen gar weiten Abstand zwischen dem Aufzufassenden und der Auffassungsmöglichkeit an; aber ebenso unbegreifbar, wie eine chinesische Phrase, ist uns ein Satz in der eigenen Sprache, wenn er von unserer Gedankenkette auch nur um die Entfernung eines Gliedes entrückt ist. Man nimmt eine neue und fremde Idee nur dann in sich auf, wenn deren Keim in dem eigenen Erkenntnisfelde schon verborgen lag, und nun, durch den Anstoß von außen, seine Hülle sprengt. Jede Überzeugung muß sich auf eine vorhergegangene Überzeugung stützen. Darum hören wir so gerne die Ansichten derer, die eigentlich unserer Ansicht sind. Was wir längst als wahr empfunden, das bringen sie in neuer, klarer Form zum Ausdruck, und die eigenen Gedanken sprießen kräftiger hervor und umschlingen und vermehren sich. [...]

Ich werde mir nun wieder meinen gedachten Grafen herbeicitieren und mit ihm nach Herzenslust streiten. Das ist ein harmloses Vergnügen.

Diesmal denke ich mir ihn als Staatsmann. Dabei werde ich mir vielleicht selbst einige Meinungen beibringen, die ich mir gar nicht zumutete, denn aufrichtig: um meine politische Färbung befragt, müßte ich antworten „gar keine“, aber meinem Phantasiegrafen gegenüber werde ich trachten, Meinungen zu entwickeln – den seinigigen so entgegengesetzt als nur möglich – und es kann sein, daß ich mich dabei in eine ganz ordentliche Nüance hineinrede.

Hier sitzen wir wieder bei unserem schwarzen Kaffee. Diesmal aber nicht unter meinem Dache – damit ich nicht als Hausherr liebenswürdig zu sein brauche – sondern im alten Ahnenschlosse des Grafen selbst. Die ihn hier umgebenden Dekorationen

voll Erinnerungen an feudale Größe passen auch viel besser zu seiner Physiognomie. Seine Ansichten und Lebensanschauungen erscheinen in dieser Umgebung auch ganz natürlich und berechtigt. Er ist Besitzer der Herrschaften Altstadt, Bünzberg und Mirdorf; Kapitular-Großkomthur des St. Georgordens, Maltheserritter, erblicher Reichsrat, Kämmerer usw. usw. – Wie soll er da Ideen huldigen, die das Prestige all' dieser Herrlichkeiten zu bannen drohen?

Hinter den Erkerfenstern sieht man den weitgestreckten Park und das Thürmchen der Schloßkapelle. In diese gelangt man durch eine mit Ahnenbildern geschmückte Galerie. Des Grafen Vetter, der Erzbischof, hat heute Morgen in der Kapelle Messe gelesen. Vormittags (denn es ist des Schloßherrn Namenstag) präsentierte sich gehorsamst eine Schar von Beamten in schwarzem Frack und weißer Halsbinde „untertänigst zu gratulieren“ – auch aus dem nahen Städtchen kamen der Doktor und der Notar. Dies hinterließ eine leise Vorstellung in des hohen Herrn Gemüte, daß die sogenannte „Intelligenz des Landes“, welche nun auch gern in Staatsangelegenheiten laut mitsprechen wollte, eigentlich von Natur aus eine rückengekrümmte Baggage ist. Vielleicht ist er zu höflich, und – bei unserer Zeit – zu vorsichtig, dieses leise Gefühl auszudrücken, aber es bildet einen Untergrund seiner sozialen Anschauungen. Die jetzt zu häufig gemachte Erfahrung, daß „solche Leute“ bisweilen zu eben so hohen Staatswürden gelangen, wie sie seines Hauses Erbrecht sind, mischt eine Dosis von Gallapfel in sein politisches Gemüt, und ein etwas strenger Zug um die festgeschlossenen Lippen, eine Schmerzensfalte zwischen den zusammengezogenen Brauen, drückt die erhabene Mißbilligung aus, welche er gegen den allgemeinen Stand der Dinge peinlich empfindet. Um den konservativen Hemdkragen (knapp geschlossen und steif stehend) ist die schwarze Halsbinde in konservativer Schleife gebunden; am vierten Finger der wohlgepflegten Rechten sitzt ein breiter, wappengravierter Siegelring; die mit dem Trauring geschmückte Linke (der Graf ist mit einer Prinzessin Oettenberg-Reitz-Streit vermählt) schiebt sich gerne mit Ministerwürde in den Westenausschnitt. Das Räuspern klingt streng, der Blick ist scharf, die Haltung imposant; die ganze Erscheinung ist die eines mit seinem Mündel unzufriedenen Weltvormundes.

Wenn ich in Wirklichkeit einem solchen Wesen begegne, so fühle ich mich von dessen Größenwucht überwältigt. Seine Selbstverehrung umgibt ihn mit einer solchen Atmosphäre von Wichtigkeit, daß ich nur denke: Der Mann hat von seinem Standpunkte aus ganz recht so imposant zu sein und das einzige, was mir übrig bleibt, ist, mir imponieren zu lassen. Ich wage in solcher Gesellschaft höchstens einen kleinen Ausflug in genealogische, heraldische oder tagesgeschichtliche Gespräche und sehe dabei aus, wie ein die Notwendigkeit strengster Vormundschaft anerkennendes Mündel ... aber politische Diskussionen? Gott bewahre! Es ist niemals angenehm, verachtet zu werden und das wäre alles, was ich erreichen könnte, wenn ich dem Grafen gegenüber meine von ihm *en bloc* verabscheuten Ansichten entwickeln wollte. Nebstbei erkenne ich, daß er, so wie er ist, auch notwendig sein muß; daß er den Platz, auf welchem seine Ideen wurzeln, würdig ausfüllt; daß die Bedingungen sei-



ner Verhältnisse, die Grundlage seiner Erziehung, die Tendenzen seines Standes, die Gesinnungen seiner Genossen, kurz alles, was ihn umgibt, ihn zwingend zu dem stempelt, was er ist. Wie sollte ich versuchen wollen, ihn zu meinen Ansichten zu bekehren, oder auch nur dieselben für mich in Anspruch zu nehmen, nachdem ich doch von vornherein weiß, daß ich dadurch nur Geringschätzung auf mich ziehen würde, nur ein Eingereihtwerden in die Liste der Verpönten ... So etwas wäre doch wahrlich kein geselligbehaglicher Schwarzer-Kaffee-Genuß.

Der Zeitgeist

Von Bertha von Suttner²⁸⁴

Zeitalter, Epochen. Diese Worte kommen mir so oft unter die Feder. Wohl deshalb, weil ja alles von der Zeitströmung abhängig ist und daher die Betrachtung aller uns auffallenden Erscheinungen mit der Betrachtung der Zeitgestaltung zusammenhängt. Unbeachtet geht das Heute in das Morgen über, und die Merkzeichen der Gegenwart fallen uns nicht auf. Aber von einiger Entfernung – wenn sich nämlich die aufeinander folgenden Tage zu einer Masse gruppiert haben, die man eine Epoche nennen kann, dann erscheinen die mannigfaltigen individuellen Empfindungen, Geschmacksrichtungen, Ausdrucksweisen in dichten Gruppen, und wir erkennen die verschiedenen Zeitphysiognomien in den Kunstwerken, Hausgeräten, Moden, Schreibstilen, Denkweisen der vergangenen Zeiten. Für den Antiquitätenkenner trägt jedes Porzellanstück, jedes Bild, jeder Bucheinband ein Datum, und so erhält noch immer alles um uns her unbewußt einen unauslöschlichen Epochenstempel.

Der sogenannte Zeitgeist, in welchem unser Geist sich bewegt, gerade so wie unser Körper in der ihn zunächst umgebenden Luftsphäre – wie ist der auch ein Gegenstand des Mißtrauens und des Hasses im Lager der Fortschrittsfeinde – wie wird da dessen notwendiger Einfluß – wo nichts gänzlich weggeleugnet, so doch angejammert. „Ach, die Zeichen der Zeit!“ „O, die Verderbtheit des Jahrhunderts!“ „Weh die Gefahren des modernen Gedankens!!!“ So klagen und warnen die Zionswächter. Aber was hilft's ... selbst sie sind in die Zeitfluten getaucht, wenn sie auch entgeschwimmen. –

Ein eigentümliches Ding [ist es] um diese unsichtbare, mächtige Gewalt, Zeitgeist genannt. Erst in unsern Tagen beginnt man dessen unabwendbare Herrschaft anzuerkennen und derselben Rechnung zu tragen, während früher die Zeitströmung meist als ein feindliches, vorübergehend auftretendes, mit allen Kräften zu bekämpfendes Element betrachtet worden ist. Das Wort Zeitbewußtsein ist neuester Prägung, und noch ist dieses Bewußtsein lange nicht allenthalben erwacht.

Wenn ich mir diese geheimnisvolle, ungreifbare und doch so fühlbare, uns von allen Seiten beeinflussende geistige Substanz versinnlichen will, so muß ich mir wieder ein Bild aus der stofflichen Welt herüberholen. Von allen Körpern lösen sich minimale Teilchen los, welche als Staub unsere ganze Atmosphäre füllen. Unter den Stäubchen, die wir im einfallenden Sonnenstrahle tanzen sehen, flattern Parzellen von allen denkbaren Stoffen umher, aus Pflanzen-, Stein- und Tierreich. Diese im Schatten unsichtbaren, immer ungreifbaren kleinen Weltrümmer umgeben uns

284 Bertha von Suttner: *Inventarium einer Seele*. 3., verbesserte Aufl. Dresden; Leipzig: Pierson 1892, S. 160–168.





ringsum und dringen in alle Fugen; sie legen sich uns an und wir atmen sie ein – als Düfte, wenn sie dem Veilchenfelde, als giftige Miasmen, wenn sie dem faulenden Sumpfe entsteigen. Und so geht ein analoger Prozeß in immateriellen Dingen vor sich. Wie der Raum mit unsichtbaren Körpern, so ist auch die Zeit mit flatternden Ideen gefüllt. Von dem Vorrat menschlichen Wissens und Denkens lösen sich auch solch kleine Teilchen los und dringen in alle Seelenfugen. Es giebt solche Anschauungen, Meinungen, Tendenzen, die im allgemeinen fühlbar sind und doch von den meisten Individuen nicht erfahren, noch erkannt worden sind. Aus den Büchern, aus den Hörsälen, aus den Zeitungsspalten, aus den Versammlungsorten der Menschen, wo die Ideen wachsen und blühen, weht der Tageswind nur winzige Stäubchen in die übrige Welt hinaus – von den Künstlerhallen wehen die Düfte, von den Verbrecherspelunken oder von den stockenden Dummheitsregionen wehen die Miasmen – das alles atmet die Menge ein; das wirkt auf ihr geistiges Leben, auf ihr Bewußtsein, und das ist der uns rings umflatternde Zeitstaub. Wer vermag es, sich aus solcher Atmosphäre herauszuheben?

Doch wollen die Leute so oft dem menschlichen Geiste das Verdienst andichten, a u ß e r h a l b seiner Zeit zu sein. Entweder, wie einige von sich behaupten, „nicht so schlecht, wie das Jahrhundert“ oder, wie dies so häufig von großen Geistern gesagt wird, „seiner Zeit voraus“. Ein Mann, der seiner Zeit voraus ist, das ist, buchstäblich genommen, eben solch ein Widersinn, wie etwa ein Vogel, der über sich selbst hinausfliegt. Jeder Mensch kann immer nur mit den Ideen zu Werke gehen, welche in der ihn umgebenden Zeit schon – wenigstens im Keime – enthalten sind. Doch kommt es vor, daß durch fleißigeres Ansammeln, durch lebhaftere Empfänglichkeit bei einem Geiste mehr als bei anderen die im Zeitraum allgemein aufgelöst schwebenden Ideen sich zu dichteren Formen zusammenfügen und nun zum ersten Male in fester Ausdrucksform erscheinen. Solche Geistesergebnisse sind es dann, welche gewöhnlich mit dem Satze „ihrer Zeit voraus“ bezeichnet werden.

Ein Zuwachs an Ideen findet zwar unablässig statt, sonst müßte der Menschengeist immer stillstehend bleiben; aber dieser Zuwachs entsteht nicht durch das Vorausnehmen eines dem Zeitgeiste noch nicht innewohnenden Gedankens, sondern durch die Vervielfältigungskraft des vorhandenen Stoffes. Aus dem Zusammenstoß zweier Gedanken entwickelt sich ein dritter; oder es teilt sich eine Idee und gebiert auf diese Art neue, wieder teilungsfähige Abkömmlinge. So kann bei fleißigen Denkern ein Schatz von Ideen entstehen, welche scheinbar der Zeit vorausgreifen, aber doch nur zeitentkeimt sind.

Daß man hinter seiner Zeit zurück sei, das ist ganz möglich. Man braucht nur durch Abgeschlossenheit, durch Unwissenheit oder durch Auffassungsmangel von den Zeiteinflüssen unberührt geblieben sein. Aber auch das ist ein seltener Fall; jener Zeitstaub ist eben so durchdringend, daß er durch alle Ritzen und Fugen Einlaß findet, daß er durch Klostermauern, unter Dorfstrohdächer und selbst in das Kindszimmer seine Atome entsendet.

Eine Ansicht, die sich in der Studieneinsamkeit einzelner Denker aus dem überlieferten Gedankenmaterial heraus entwickelt hat, tritt erst langsam und mühsam ihr Dasein an; sie flüchtet sich in ein paar Bücher und trachtet da weiter zu leben; nun wagt sie sich hinaus und stößt auf Gegner. Letzteres ist vielleicht die beste Entfaltungsbedingung. Alle neuen Ideen werden zuerst durch ihre Widersacher bekannt. Die große Menge, welche die Gedankenarbeit nicht vorgenommen hat, die zu der Geburt der besagten neuen Idee führte, hätte natürlich kein Verständnis für dieselbe und würde deren Erscheinen daher gar nicht gewahr werden; – aber die Gegner sind da, zu verkünden, daß dieser oder jener ungeheuerliche Gedanke am Horizonte aufgestiegen, und laut fordern sie zum Kampfe dagegen auf. Ohne sich die Mühe zu geben, die als gefährlich bezeichnete Idee zu ergründen, wiederholt die Menge nun die Warnungsrufe, und die meisten Leute reden dann von einer Sache, die ihnen nur durch den aufgewirbelten Protest bekannt geworden. So kommt es, daß sich anfangs an die Namen neuer, bahnbrechender Ideen ein gewisser Schimpf haftet, welcher in den Ohren derer nachklingt, die von den mit dem verpönten Namen verbundenen Begriffen gar nichts erfahren haben.

Eine auffällige Illustration obigen Vorgangs weist die Lehre Darwins auf. Während das Buch *Von der Entstehung der Arten* nur von wenigen Fachmännern gelesen ward, erhob sich im großen Publikum eine wahre Flut von Artikeln, Gegenschriften, Aufrufen, Diskussionen, worin der Darwinsche Gedanke verdreht, entstellt und angefochten wurde; und so ward der Name des großen Naturforschers hoch berühmt und geächtet zugleich, das Wort Darwinismus beinahe gleichbedeutend mit Satanismus, und gerade solche, die von dem Geiste dieser Lehre das geringste Verständnis hatten, trugen durch ihr Zetern am meisten zu ihrer Verbreitung bei. „Der Mensch stammt vom Affen ab.“ Damit glaubten sie den Extrakt der neuen Theorie erfaßt zu haben, und das war dann leicht mit verächtlichem Achselzucken widerlegt. Es galt wohl anfangs in weiten Kreisen als eine Art Schande, als Geistesschwäche, wo nicht als frevelhafter Wahnsinn, ein Anhänger Darwins zu sein. Und gegenwärtig (wenn auch mit vielen Ausnahmen, denn das angeführte Beispiel ist noch neu), wo die verschiedensten Forschungen alle vereint auf den Satz weisen, „vom Einfachen zum Komplizierten“, jetzt wird Darwins Kettenfolge der Organismen – ohne bei den Affen eine auffällige Station zu machen – von den meisten gebildeten Menschen stillschweigend als Grundlage der Beobachtungen angenommen und gar nicht mehr als „Darwinismus“, sondern einfach als eine vernunftgebotene Methode gebraucht. – Wenn eine Idee einmal dieses Stadium erreicht, dann vermischt sie sich so zu sagen mit dem öffentlichen Bewußtsein und dringt in den ganzen Kreislauf der Gedanken, wie sich z. B. eingenommenes Eisen dem Blute vermischt.

Oft glaubt ein Mensch, daß er eine neue Idee zur Welt gefördert hat, während von vielen Anderen gleichzeitig dasselbe gedacht wird. Das ist ja ganz natürlich: der Keim, aus dem meine Idee sich erschloß, der flattert ja allenthalben umher. Es geschieht sehr häufig, daß dieselben Erfindungen und Verbesserungen an verschiedenen Orten gleichzeitig ins Leben treten. Durch die Verbreitung des Wissens, durch



den Fortschritt der Industrie hat auch die Fruchtbarkeit dieser Beiden zugenommen, und darum treffen die neuen Entdeckungen jetzt so häufig zusammen.

Zuweilen findet man in alten Büchern Ansichten ausgesprochen, auf welche man als auf eine funkelneue eigene Kombination ganz stolz war. Wie soll man auch im eigenen Kopfe nachforschen können, was darin eingeführt wurde und was sich selbständig darin entwickelt hat? Die Masse des ersteren ist so unabsehbar und das letztere so verschwindend gering – in den meisten Köpfen gar nicht vorhanden.

Man begegnet mitunter in alten Werken Ideen, welche damals, als sie zuerst ausgesprochen wurden, unbemerkt vorübergingen und welche jetzt als neu die Welt revolutionieren. Dazu liefert der Darwinismus auch wieder ein Beispiel. Sowohl in Lamark findet man den Grundgedanken dieser Lehre, als auch in Oken und besonders in den Schriften von Darwins Großvater. Daraus sieht man wieder, daß nichts – auch Ideen nicht – bloß aus eigener Kraft bestehen kann, sondern daß jede Existenz durch tausenderlei äußerliche Wechselwirkungen bestimmt wird. Immer die alte Geschichte von den felsigen oder auf fruchtbaren Boden fallenden Samenkörnern. Der Boden, in welchen Ideen fallen, ist für die Entwicklung derselben von ebenso großer Wichtigkeit als deren innewohnende Lebenskraft. Wie viel neue Gedanken mögen wohl heute entstehen, die das Heute aber unbemerkt vorüberweht, deren gebundenes Lebensprinzip erst in spätern Zeiten – wenn die angemessenen Umstände eingetreten sein werden – zur Thätigkeit erwachen soll? ...

Es ist in allem und jedem so schwer, den eigentlichen Anfang eines Dinges anzugeben. Wir datieren gewöhnlich eine Erfindung, eine Idee von dem Zeitpunkte, in welchem zuerst Stimmen laut wurden, die diese Erfindung oder diese Idee besprechen; aber wer kann wohl wissen, ob nicht vielleicht weit früher dieselben Erscheinungen sich schon gezeigt hatten, ohne aufgefaßt worden zu sein? Wie die Fülle eines Tones nicht nur von der eigenen Klangeigenschaft, sondern hauptsächlich von der Resonanzkraft des Raumes abhängt, an welche seine Schwingungen prallen, so gehört als erste Bedingnis zum Weiterdringen eines Gedankens, daß er nicht, einem Glockenton in wattierter Schachtel gleich, von dumpfem Unverständnis erstickt werde.

Ich möchte wissen, ob jemand mit voller Überzeugung und berechtigter Bestimmtheit bei Äußerung einer Idee sagen kann: „Diese Idee ist m e i n.“ Ich glaube kaum. Nachdem jeder neue Gedanke das Zeugungsprodukt jener Gedanken ist, welche Allgemeingut sind, so können mehrere solcher Zwillingsgedanken in verschiedenen Köpfen geboren werden. Zudem – wie will man sich so genaue Rechenschaft geben über den durchgemachten Denkprozeß, und wissen, ob das eben Gedachte eigene Zeugung ist, oder vielleicht die Reminiszenz von etwas längst Gehörtem oder Gelesenem?

Eigentlich kann man j e d e n Gedanken sein eigen nennen, welcher nicht absichtlich abgeschrieben oder nachgesprochen wird, sondern welcher aus dem Vorrat der

übrigen selbstangenommenen Anschauung hervorgeht und sich im Zusammenhange mit der ganzen eigenen Denkungsart befindet. Was man einmal gelesen, begriffen und behalten hat, das vermengt sich mit den vorhandenen Ansichten, und wenn man es dann wieder in Verbindung mit letzteren ausspricht, dann ist es immerhin eigene Idee zu nennen. Und erscheint diese selbst auch nicht neu, so ist es doch jedenfalls ihre Ausdrucksform. Die endlose Abwechslung, die rings in der Formenwelt herrscht, muß auch in der Gestaltung der Ideen sich einstellen, sobald man dieselben nicht nachplappert, sondern erst dann zum Ausdruck bringt, bis sie aus dem eigenen Gedankenmodel umgestaltet hervortreten.

Über die chemischen Verbindungsprozesse, die sich im menschlichen Hirne abspielen, über jenen Formenwechsel der aufgenommenen Gedankenelemente habe ich einmal eine sehr hübsche Definition in der *Revue des Deux Mondes* gefunden (gezeichnet E. Montégut), deren Übersetzung ich hier folgen lasse:

„Eine geistige Chemie, welche der physischen analog ist, vermengt, zersetzt und neugestaltet die unter ihre Wirkung gebrachten Kenntnisse. Was vorhin ein geschichtliches Faktum war, löst sich auf, verliert allen konkreten Charakter und wird zu einer metaphysischen Abstraktion; was eine reine Idee war, eine einfache mathematische Monade, tritt aus dem Zustande der Abstraktion und verbindet sich, von den Gesetzen einer geheimnisvollen Wahlverwandtschaft getrieben, mit einer materiellen Thatsache und bildet sich so einen Körper durch Adhäsion; eine dornige und trockene philosophische Theorie wird sich mit Blumen bedecken, wie ein Heckenstrauch; ein ganzes System wird sich in ein einziges, einer leichten Dunstwolke gleichendes Bild auflösen; und umgekehrt: – eine einzige Metapher wird zum zeugenden Prinzip eines ganzen Systems.“^[285]

Sie ist auch ein Zeichen unserer Zeit, diese Tendenz, die Dinge des Geistes nach derselben Methode zu beobachten, welche in den Naturwissenschaften längst angewendet wird, nämlich die Aufsuchung von Gesetzen. In diesem Sinne betrachtet zum Beispiel der Akademiker H[ippolyte] Taine in seinen kritischen Werken die Erscheinungen der Kunst, indem er dieselben als ein Ergebnis der Mitte (d. h. die Natur des Landes, die umgebenden Verhältnisse, die herrschende Zeitströmung ec.) hinstellt. Jeder Schriftsteller ist nach Taine, wie jeder Künstler und jeder Mensch

285 Émile Montégut: La Nouvelle Littérature Française. Les Romans de M. Victor Cherbuliez. In: *Revue des Deux Mondes* Bd. 69 (1867), S. 482–501, hier S. 485: „Une chimie spirituelle analogue à celle qui régit les combinaisons des corps physiques décompose, transforme et recompose les connaissances qui sont soumises à son action; ce qui était tout à l’heure un fait historique se dissout, perd tout caractère concret et se trouve réduit à l’état d’abstraction métaphysique; ce qui était idée pure et nue, simple monade mathématique, sort de son état d’abstraction, et, mue par les lois d’une affinité mystérieuse, se combine avec un fait d’ordre matériel et se crée un corps par agglutination; une épineuse théorie philosophique toute sèche va se couvrir de fleurs comme un buisson; un système entier va se fondre en une seule image légère comme une vapeur, et par opposition une simple métaphore va devenir le principe générateur d’un système.“



überhaupt, das unbewußte Resultat der erwähnten Kräfte, die in einer maßlosen Reihe von gegenseitiger Abhängigkeit aufeinander einwirken.

Diese Theorie, welche auch ein Gegenstand der heftigsten Kontroverse ist, werde ich mir nach verschiedenen Seiten beleuchten und zum Gegenstande eines eigenen Kapitels machen. Solche Anschauungen, die ja meine innigsten Gedankenfreuden betreffen, will ich in diesen mir zu Gefallen geschriebenen Blättern nicht nur so im Vorübergehen berühren, sondern mit Liebe ausarbeiten.

Litteratur, Kunst und Wissenschaft

Von Bertha von Suttner²⁸⁶

Weil die Epoche, welcher die vorliegenden Studien gewidmet sind, unter uns als „Maschinenzeitalter“ bezeichnet wird, steigt uns leicht die Idee auf, daß das damalige Europa ganz in Industrialismus aufging, und daß für Künste und Wissenschaften nur wenig Spielraum blieb. Solche Schlagworte haben den Nachteil, einseitige Vorstellungen wachzurufen. Und einseitige Vorstellungen von dem Wesen und Treiben einer menschlichen Gesellschaft müssen natürlich falsche Vorstellungen sein, denn vielseitigeres giebt es nicht als die Thätigkeiten eines sozialen Körpers. So war denn das Maschinenzeitalter durchaus nichts weniger als ganz Eisenschiene und Dampfkessel; ebenso wenig, als die Ritterzeit etwa ganz Burgverließ und Turnierspiel war. Es ist freilich bequem, ganze Epochen mit einem einzigen Merkmale zu versehen und von einer Feuerstein-Zeit und Eis-Zeit und dergleichen zu reden und sich dabei die Phantasie nicht ärger anzustrengen, als indem man erstere mit lauter feuersteinschleifenden Halbmenschen und letztere mit reisenden oder, wie der technische Ausdruck lautet, erratischen Eisblöcken ausfüllt.

Doch von dem Maschinenzeitalter sind wir noch nicht weit genug entfernt, um es so summarisch abzuthun. Da sind uns viele Urkunden und Noten, Bücher und Kunstwerke erhalten, welche uns beweisen, daß ebenso thätig, als Treibriemen und Schwungräder, Schrifttum, Wissenschaft und Kunst am damaligen Kulturleben teilnahmen, und in dieser unserer gewissenhaften Studie müssen wir diesen dreien nun eine eigene Vorlesung widmen.

Beginnen wir bei der Litteratur. Doch ehe wir von den zu Ende des neunzehnten Jahrhunderts lebenden Schriftstellern reden, betrachten wir einmal das Schrifttum, welches damals als sogenannte „Weltlitteratur“ eine Art abgöttischer Verehrung genoß. Die Hauptbedingung, um als Autor für groß zu gelten, war die, nicht Zeitgenosse zu sein. Je weiter zurück, desto größer. So war denn auch unbestritten der größte – der älteste: Homer. Der Ruf eines Dichternamens rollt durch die Zeit, wie ein Stein von der Gletscherspitze rollt. Alles Lob, das ihm gesendet wird, haftet sich an ihn und reißt immer massenhafteres Lob mit sich, gerade so, wie der Stein mit immer riesigeren Schneemassen sich umhüllt. Kommt nun so eine Namenslawine brausend und krachend in das Thal der Gegenwart an, so staunt und bewundert die Menge und spricht: „Seht, wie gewaltig! Das war ein Stein! Wie nichtig sind die Steinchen, ja die Blöcke alle dagegen, die hier im Thale liegen.“ Die Leute vergessen ganz, daß die Wucht des Phänomens nicht im Steine liegt, sondern in dem anhaftenden Schnee; d. h. – ohne Bild – sie glauben, daß die Größe des altberühmten

286 Bertha von Suttner: Das Maschinenzeitalter. Zukunftsvorlesungen über unsere Zeit. Nachdruck der 3. Aufl. von 1899. Düsseldorf: Zwiebelzweig 1983, S. 249–291. – Im Text wurde Suttners Schreibweise „Litteratur“ beibehalten.





Dichters allein aus seinem Genie, und sehen nicht, daß sie aus angesammeltem Lobe besteht. Daß ein Genie erforderlich ist, um überhaupt die Kraft zu haben, ins Rollen zu gelangen, das sei mit dieser Metapher nicht in Abrede gestellt; nur die Überschätzung soll dadurch verbildlicht werden, welche zu jenen Zeiten den alten Größen im Verhältnis zu den lebenden zuteil wurde. Der „Kult der Klassiker“ war auch von einer Art Religion eingeflößt, einer Religion, die ihren Mystizismus und ihren Aberglauben hatte, so gut wie jede andere. Da galt es z. B. als Lästerung, wenn ein lebender Dichter mit einem der vergötterten Toten zugleich genannt wurde. Sophokles, Virgil, Dante, Shakespeare, Milton, Cervantes, Goethe: solche Namen flößten eine Art ehrerbietigen Schauers ein; dieselben hatten aufgehört, die Vorstellung an gestorbene Menschen wachzurufen, welche mehr oder minder schöne Dichtungen niederschrieben; jeder solche Name ward zu einem Symbol von irgend etwas Göttlichem, das sich nur vorübergehend in einer menschlichen Person inkarniert hatte, um seine unfehlbaren Offenbarungen in einer gewöhnlichen Sterblichen unerreichbaren Weise der Nachwelt zu spenden. Dieses Göttliche hieß „Genie“. Sein Erscheinen war eine Art Wunder – und das Wunder war ja stets eine Sache, die in die Vergangenheit zurückversetzt werden mußte und deren sich die Gegenwart nie so recht würdig fühlte. Doch sind heute unter uns mehrere Namen, welche im Maschinenzeitalter von Lebenden getragen wurden, in höherem Ansehen als jene, deren Unerreichbarkeit damals als Dogma galt.

Ich will nicht behaupten, daß wir für dieselben ebenso schwärmen, wie unsere Vorfahren für ihre klassischen Götzen schwärmten, denn wir haben aufgehört, das Vergangene anzubeten; wir wissen nunmehr, daß die Welt vorwärts schreitet und alles in ihr, also auch die Künstler und Dichter. Wir haben ferner aufgehört, in der Kunst eine Manifestation aus höheren Regionen zu erblicken, sondern betrachten dieselbe als das zurückgeworfene Bild der Zeitgeist-Strahlen, welche in dem Brennpunkte eines Geistes sich vereinigt haben. Solche Geister werden wohl auch unter uns noch – bequemlichkeitshalber – Genies benannt; wir sehen aber darin nichts übermenschliches, noch mystisches, für alle Zeit Geltung habendes; denn wir erkennen, daß ein Spiegel, so herrlich er auch geschliffen sei, nicht mehr und nicht besseres Licht wiederstrahlen kann, als von der ihn umgebenden Gegenwart hineingeworfen wird. Die mit Dichtern und Künstlern einst getriebene Abgötterei hat daher unter uns keine Anhänger. Auch ist die Anzahl der bis zu uns gelangten berühmten Namen um so vieles größer als die Anzahl der damals bekannten, so daß wir an ihnen nicht mehr jene Eigenschaft vorfinden, welche seit jeher und in allen Dingen – bei Kunst- wie Naturerzeugnissen – den Hauptwertmesser abgiebt: die *Seltenheit*.

Wenn ein Jahrhundert dem anderen nur das Andenken an zwei oder drei große Dichter, Maler oder Musiker hinterläßt, so wird dieses Andenken durch die ganze Glorie seiner Vereinzelung verherrlicht; während, wenn nunmehr auf das nächste Jahrhundert die Namen von hundertmal so viel gleich vortrefflichen oder noch vortrefflicheren Größen herabgereicht werden sollen, der Ruhm eines jeden genau hun-

dertmal schwächer sein wird. Mit der Verbreitung der Bildung, mit der unabsehbaren Vervielfältigung von Büchern und Zeitschriften wuchs der Litteraturschatz qualitativ und quantitativ so sehr heran, daß es da – wenn auch mehr und größere Schriftsteller – so doch keine so hoch ragenden litterarischen Gipfel mehr geben konnte wie in den früheren Zeiten, wo nur einzelne Größen über die allgemeine Ebene des Schrifttums weithin sichtbar hervorragten.

Man denke nur: Im fernsten Altertum, da gab es nur wandernde Sänger, die von Mund zu Mund ihre Lieder fortpflanzten, und diese durch mehrere Geschlechter hinabgelangten Gesänge galten dann als das Werk eines Einzelnen, der als eine riesenhafte Dichtergestalt bewundert ward. Später kamen schon die Schriftzeichen zu Hilfe und damit war erst das eigentliche „Schrifttum“ gegeben, wodurch mit dem Werke zugleich dessen Urhebers Name auf Mit- und Nachwelt kam. Aber wie wenig Schriftkundige gab es da – wie selten also waren die Schreibenden und um wie vieles leichter befriedigt die seltenen Leser. Dann kam die Buchdruckerkunst und die Werke drangen – zahlreich vervielfältigt – in viel weitere Leserkreise, waren aber selber noch sehr spärlich gesäet, so daß zwei oder drei wirklich gute Bücher, die einzigen ihrer Art – wie z. B. *Don Quixote*, *Gil Blas* – vom ganzen gebildeten Europa gelesen wurden und ungeheures, bis in die nachfolgenden Jahrhunderte hinüberklingendes Aufsehen erregen konnten. Dann aber nahmen die Schreiber noch mehr zu als die Leser; eine immer wachsende Flut von Werken und Meisterwerken stieg auf, und als gar die „Zeitung“ geschaffen wurde, welche täglich für Millionen Leser Tausende von Schriftstellern beschäftigte, da war die Epoche der „klassischen“ Werke vorbei. Die Umwälzung, welche zunächst erfolgte und welche sich zur Buchdruckerei verhält wie diese zur initialenmalenden Handschrift-Verfertigung – ich meine die Phonographie^[287] –, davon zu berichten, kommt mir nicht zu.

Auch dazu bin ich nicht berechtigt, die Namen zu nennen, welche unter uns als die hervorragendsten litterarischen Größen des Maschinenzeitalters gelten. Die Beschränkung, welche ich mir auferlegt habe, nur solche Worte und Ideen zu gebrauchen, die in der geschilderten Zeit schon gangbar waren, macht es mir unmöglich, hier Namen anzuführen, von welchen damals noch kein Mensch voraussah, daß sie der Unsterblichkeit geweiht seien. Das kritische Urteil eines Zeitgenossen, welches sich anmaßt, für das Urteil der Nachwelt einzustehen, fällt einer gewissen Lächerlichkeit anheim, und da ich mir eine Grenze gezogen, welche mich sozusagen in die damalige Zeitgenossenschaft einzwängt, so darf ich diejenigen Künstler und Dichter nicht namhaft machen, welche zwar heute als die ruhmreichsten jener Epoche gelten, deren Namen aber damals noch keinen sonderlichen Klang hatten. Und umgekehrt: ich darf auch auf diejenigen Größen nicht aufmerksam machen, welche damals glänzten und – heute verschollen sind. Ich kann also von diesem Gegenstande nur ein allgemeines Bild entwerfen, ohne dabei auf die Zukunft Bezug zu nehmen.

287 Thomas Edison erfand 1877 den Phonographen, dieser wurde im August 1888 in London vorgestellt; 1887 ließ Emil Berliner die Schallplatte patentieren.



Von sämtlichen Kulturvölkern stand auf litterarischem Gebiete das französische unstreitig obenan. Ich will nicht gesagt haben, was den Wert, – aber jedenfalls, was die Wertschätzung dichterischer Leistungen betrifft. Der Schriftsteller stand in Frankreich in höchstem Ansehen und der Anteil, das Interesse, welches die Nation seinem Schaffen entgegenbrachte, wurde von keinem Lande erreicht. Hier herrschte auch weniger als anderswo der starre Klassizismus, hier wurden auch die Lebenden mit reichlichem Lorbeer gekrönt. Victor Hugo hat es erleben dürfen, sein eigenes Standbild zu sehen und sich als die Gottheit eines ihm geweihten Bewunderungskults zu fühlen. Auch in England wurden die dichterischen Größen des Tages hoch gefeiert, mit Geld und Ehren gelohnt; das Land aber, wo die Vergötterung der Alten – oder mindestens der Toten – vermittelt der den Lebenden gezeigten Geringschätzung vornehmlichst betrieben wurde, das war Deutschland. Hier bildeten sich die Leute ganz etwas Besonderes darauf ein, „Epigonen“ zu sein, und glaubten, ihr litterarisches Urteil nicht besser bekunden zu können als durch die Versicherung, daß die Blütezeit des deutschen Schrifttums nunmehr vorüber sei. Und doch! Und doch! – wie sprießte und sproßte es allenthalben im Dichterwald umher, aber „sie sahen den Wald vor lauter Bäumen nicht“.

Daß die Deutschen um jene Zeit keinen offenen Sinn für die Bewegung ihrer vaterländischen Litteratur hatten – uns kann es nicht wundern, wenn wir erwägen, daß Deutschland vor allem eine Militärmacht war, welche, nach den so nah hinter ihr liegenden Siegen, das lebhafteste Interesse und den höchsten nationalen Stolz auf ihre kriegerischen und politischen Angelegenheiten konzentrierte. Ein Volk, das eben erst durch Waffenglück einig und mächtig geworden und den künftigen Bestand seiner Mächtigkeit und Einigkeit von seiner Furcht einflößen-wollenden Waffenbereitschaft abhängig macht, das hat andere Dinge zu bedenken und zu betreiben als belletristische Lektüre, das hat andere Personen zu beweihräuchern als seine Schriftsteller. An diesen gab es keinen Mangel – nur an Lesern. Sänger fanden sich genug, die ihre Stimme erhoben, aber sie fanden keinen akustischen Raum. Was hilft der voll angeschlagene Ton, wo die Resonanz fehlt? Die deutschen Männer lasen nicht. Die waren auf den Exerzierplätzen, in den behördlichen Ämtern – oder auch am Skat-Tische – beschäftigt genug. Zur Erholung dann im Bier- und Kaffeehaus ward „Politik“ getrieben. Über alle möglichen Ereignisse des Tages – nur nicht über die litterarischen – wurde da debattiert. Zu lesen gab es in den Zeitungen genug; kaum daß man alle Parlaments- und Gemeinderats-Sitzungsberichte, alle serbischen und bulgarischen Ministerkrisen, alle Bewegungen des Effekten- und Viehmarktes bewältigen konnte – was blieb da für die Bewegung des zeitgenössischen Geistes, von welcher die Tagespresse in der Regel keinerlei Notiz nahm!? Und wollte man schon einmal ein Buch zur Hand nehmen, so griff man lieber gleich zu einem „Klassiker“. Auf diese Art ward die Kenntnisnahme der neuen Litteraturerzeugnisse den Frauen und den jungen Mädchen überlassen. Nach dem Gesetze der Anpassung und demjenigen des Bedarfs stellte sich mit Notwendigkeit auch eine Frauen- und Backfisch-Litteratur ein. Die Zeitschriften richteten sich natürlich

gleichfalls nach dem allgemeinen Bedürfnis – der Nachfrage zu genügen, ist ja jedes Geschäftes Bestreben – und züchteten sich ihre Schriftsteller: „Sehr geehrter Herr! Wir brauchen harmlose, tendenzlose, gedankenlose, aufregungslose Geschichten mit spannender Entwicklung und befriedigendem Abschluß.“ Und diesem Bedürfnis ward Genüge gethan, so viel Genüge, daß dadurch das ganze moderne deutsche Schriftstellertum in Mißkredit kam. Diejenigen Leser höherer Geistesordnung – Männer wie Frauen –, die nach kräftigerer Kost Verlangen trugen, welche sich an kühner, selbständiger, von unerschrockener Lebensspiegelung gefüllter Lektüre laben wollten, die griffen nach den Werken der Franzosen, Skandinaven und Russen. Unter dieser Hintansetzung litten auch solche vaterländische Autoren, deren Größe unbestreitbar, aber von der Masse unerkannt war, weil der Lärm fehlte, jener händeklatschende, jubelnde Beifall, der allein imstande ist, einen Künstlernamen volkstümlich zu machen. Mit Recht konnte E r n s t Z i e l (auch ein Bedeutender ...) in seinen *Modernen Xenien*^[288] seufzen:

„Du willst wie Andere zu Ruhm und Glück,
O deutscher Dichter, sein erkoren,

Kehre in den Mutterleib zurück
Und werde in Welschland geboren.“

Durch diesen Mangel an öffentlicher Bewunderung, durch diese Abwesenheit rühmlicher Anerkennung, welche seit der Sieges-Ära den deutschen Dichtern gegenüber herrschte, war im Publikum ein Mißtrauen auch gegen jene Autoren entstanden, welchen doch vor einiger Zeit – einer der Litteratur günstigeren Zeit – der Kranz schon gereicht worden war. Plötzlich – unter dem Vorwande, daß eine neue Schule erstanden sei – ward es guter Ton, diese Kränze ihren Trägern wieder herabzerren zu wollen. Die alten Götzen sollten von ihren Sockeln heruntergeworfen werden. An diese Demolierungsarbeit setzten einige der „Neuen“ mehr Kräfte, als sie an den Aufbau ihrer eigenen Werke wendeten. Die Nachwelt hat aber die meisten jener zertrümmerten Standbilder wieder in Ehren eingesetzt und die entrissenen Kränze wieder frisch gewunden.

Das war aber alles recht traurig für die Lebenden – auch für die „neue Schule“, in welcher neben vielen verrückten Schreiern manches große Talent sich zeigte, welche aber auf das gleiche Mißtrauen stieß, das sie gegen die alte einflößen half, und auf dieselbe große Gleichgiltigkeit, die ja im ganzen deutschen Reiche gegen litterarische Dinge herrschte. Fast scheint es, als ob eine Nation nur ein gewisses Quantum von Stolz und Bewunderung zu vergeben hätte. Wo so viel von diesen beiden Regungen für Zollern-Recken, Eisenkanzler und Schlachtendenker verausgabt wurde, da blieb für die vaterländischen Dichter wohl nichts mehr übrig.

288 Ernst Ziel: *Moderne Xenien*. Ein Glaubensbekenntniß in Sprüchen und Strophen. Leipzig: Haessel 1889.



Die erwähnte neue Schule sollte, im Sinne der vorliegenden Studien, unsere Hauptaufmerksamkeit in Anspruch nehmen, da wir im Laufe dieser Betrachtungen vornehmlich auf jene Erscheinungen unser Augenmerk gelenkt haben, welche hier und dort durch den Kampf der neuen und alten Weltanschauung hervorgerufen wurden. Der Schrei nach „Wahrheit, Wahrheit, Wahrheit!“, der aus dem Gebiete der Wissenschaft – dieser Werkstatt der Wahrheitssuchung – hervorgehoben, der hallte aus einem Gebiete ins andere und mußte, lauter noch als anderswo, auch unter den Litteraten erschallen. „Nieder mit den Masken, nieder mit den Konventionen und Schablonen, – Wirklichkeit wollen wir, Natur wollen wir, frische, lebendige, wahre!“ Und – dem alten Drange gemäß, jede Erscheinung in einen „-ismus“ hineinzuschematisieren, nannte sich diese das Wirkliche, Natürliche und Wahre erstrebende Richtung auch sofort Realismus, Naturalismus und Verismus. Da stellten sich aber auch sofort die gewissen achselzuckenden Alles-Besser-Wisser ein, die da riefen: „Und das soll neu sein? War denn Natur und Wahrheit nicht seit jeher das Vorbild der Kunst? Und hat das, was ihr auf euer Banner schreibt, nicht längst schon dieser und jener gesagt?“ Richtig fanden sie dann in den Werken der Verstorbenen, in Goethe und Shakespeare, bis zurück auf Lucretius, Stellen genug, die denselben Grundsatz verkünden. Sie vergessen nur, diese Aufstöberer alter Aussprüche der neu laut gewordenen Gedanken, daß a l l e s , was als sogenannte Neuheit ins Leben tritt, immer schon, ehe es der Mitwelt zum Bewußtsein gelangen kann, lange vorher von unzähligen Vorläufern gesagt worden sein muß. Damit eine Idee zur That werde, muß sie durch längere Zeit und an verschiedenen Orten als ausgesprochenes Wort gekeimt haben. Dies läßt sich an jeder Erfindung, jeder wissenschaftlichen Entdeckung, besonders an jeder durchgreifenden neuen Meinung bestätigen, welche letztere dann höhnisch angesprochen zu werden pflegt: „Neu? Sieh her – dich hat schon Kant, dich hat schon Plato gesagt ...“ – Ganz richtig – aber damals hat es niemand gehört; es stand in ihren Werken, aber bisher hat es niemand herausgelesen.

Was den Realismus betrifft, der in der letzten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in sämtliche Litteraturen Europas – in die deutsche etwas später als in die anderen – Eingang fand, so hatte er thatsächlich einen neuen Gehalt, denn er fußte auf den Errungenschaften der jüngsten wissenschaftlichen Forschung. Die Litteratur ist ja nichts abgetrenntes – sie ist vielmehr der Brennpunkt des Zeitbewußtseins, und wenn auch der Vorsatz: „Seien wir wahr!“ nichts neues enthielt, so waren doch die Wahrheiten neu, wie sie die Dichter nunmehr sahen und wiedergaben. Dante, *Die göttliche Komödie*, und Milton, *Das verlorene Paradies*⁽²⁸⁹⁾ schreibend, folgten wohl auch dem Drange, das, was sie für wahr hielten, symbolisch wiederzugeben; – die romantischen, kriegerischen und frommen Gesänge aus alter Zeit waren aus

289 John Miltons *Paradise Lost* (London: Parker 1667) erzählt in den jeweils zwischen 640 und 1.200 Zeilen umfassenden zwölf Büchern die Geschichte vom Höllensturz der gefallenen Engel, von der Versuchung von Adam und Eva durch Satan, dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Garten Eden. – Die *Divina Commedia* entstand während der Jahre von Dantes Exil, wurde wahrscheinlich um 1307 begonnen und erst kurz vor seinem Tod 1321 vollendet.

aufrichtig schwärmerischen, kampfflüstigen und wundergläubigen Gemütern geflossen; – was aber die neue Zeit sah: das eherne Walten der Naturnotwendigkeit, den ursächlichen Zusammenhang der scheinbar unabhängigsten Ereignisse, die pathologischen Erscheinungen der stoffgebundenen menschlichen Seele, die Einflüsse der Vererbung, die Unerbittlichkeit der Weltgesetze, die stetige Evolution aller Dinge – das und vieles andere war neu, betäubend neu, und verlangte, um dem immerhin alten Gebote gerecht zu werden, neue, ganz neue Formen.

Auf die weite Zeitentfernung hin, die uns von der damaligen litterarischen Bewegung trennt, können wir nicht gut unterscheiden, wer unter den Jungen und Jüngsten die wirklichen Bahnbrecher gewesen sind; nur so viel leuchtet mir aus den litterarischen Urkunden jener Zeit hervor, daß die Zeitgenossen ihren Schriftstellern – ich spreche von Deutschland – nicht die gebührende Würdigung zuteil werden ließen. Ein weiterer Grund zu dieser Zurücksetzung, der in den politischen Verhältnissen wurzelte, war der: die Nation, als solche, war auf ihre Lage stolz, mit ihrer Gegenwart zufrieden. Die Dichter hingegen sind Zukunftsseher; ihr Seelenauge ist auf das Kommende geheftet; auch was der Gegenwart mangelt, was ihre Not, ihre Gefahr und ihre Gebrechen sind, das fühlen sie lebhaft heraus, und daher können die Gegenwarts-Stolzen und die Gegenwarts-Zufriedenen mit ihnen nicht sympathisieren.

Sie müssen mir nicht vorwerfen, meine geehrten Zuhörer, daß ich mit der Annahme von einem Sehertum der Dichter in Mystizismus oder in jene Genie-Theorie ver falle, welche ich vorhin als einen überwundenen Aberglauben rügte. Nicht weil Einer als gottbegnadeter Dichter zur Welt kommt, ist er mit Sehergabe und mit einem den Schmerz der ganzen Menschheit mitfühlenden Herzen ausgestattet worden; sondern unter solchen, die da einen offenen Geist und ein offenes Herz haben, giebt es etliche, die – unter besonderen Umständen – dazu gedrängt werden, das Zuvoll ihrer Gedanken und Gefühle in Dichterwerken niederzulegen. Und indem sie dies thun, übt sich ihre Aufnahme- und Ausdruckskraft, schärft sich ihre Fernsichtigkeit. Immer zahlreicher werden die Eindrücke, welche von außen auf sie einströmen, immer gewandter ihre Fertigkeit, diese Eindrücke in Form von Kunstgebilden wiederzugeben. Ihr verschärftes Ohr hört die Klagen der Mitwelt, ihr erregtes Herz pocht in der Sehnsucht der Zeit, und – verdichtet, quintessenziert, oft in eine einzige Strophe zusammengedrückt – sprechen sie es aus, was in tausend einzelnen Seelen zittert und dämmert.

Sehen wir uns die Werke der damaligen „Jungen“ an. Ein Zug, der mir besonders auffällt, ist ein umfassendes Mitleid. Was um sie herum gelitten wird – auch das stumme Leid – ist bis zu ihrem Herzen gedrungen und in schluchzenden Liedern machen sie dem in ihrem Innern wiederhallenden Weltweh Luft. Doch ist dieses nicht zu verwechseln mit dem eine frühere Litteraturepoche beherrschenden Welt schmerz. Letzteres war das egoistische Besingen des Selbstleids, das Aufbauschen des eigenen Liebes- oder sonstigen Kummers, das eitelkeitserfüllte Jammern des von



einer miserablen, kleinlichen Welt verkannten Pracht-Ichs. Der Schmerzensschrei hingegen, der dazumal in der Dichtung sich erhob, der entsprang der altruistischen Regung des Mitempfindens, der galt den Millionen Menschenbrüdern, welche inmitten einer so schönen, an möglicher Freudenfülle so reichen Welt noch unter dem Druck der Geistesknechtschaft und des Elends schmachten mußten.

Welches immer von jenen Büchern ich durchblättere, überall finde ich dieses Mitschmerz-Motiv angeschlagen. Ein Beispiel für viele:

Der Dichter wandelt auf einsamem Weg; es ist ein Septembertag. Die Hitze liegt wie ein schwerer, dumpfer Alp auf den zu grünen Mauern verwachsenen Zweigen und Ästen. Im Dahinwandeln pflückt er die reiche Brombeerenfrucht, – guckt einem Käfer zu, in dessen Flügel „sich hundert Schillerfarben eingefunktelt“, – lacht einem Mäuschen nach, das vor ihm floh; da hört er unweit des Weges das Brüllen einer Kuh, mit kurzen Pausen.

„Das klang so kläglich, klang so zornig auch,
Daß mir ein Schauer durch die Seele ging ...“^[290]

Warum dieser Schauer? Weil es nur eines Tones, eines Bildes, eines ganz leisen Anstoßes bedarf, um in des Dichters und Denkers Innern alle die Gefühle zu wecken, die er schon so oft und heftig durchgeföhlt. Wieder faßt es ihn ... beinahe so brennend wie Reue – er kann ja nichts dafür ... und doch, dieses Weltweh – er kommt sich dafür verantwortlich vor, er hat die Pflicht, es mitzuleiden, so schmerzlich, als er immer kann, um dieser anderen Pflicht: es auszudrücken, so gut er immer kann, auch überzeugend zu genügen.

„Was willst du, Tier? Das ist ja unerträglich!
Bist du die Klage eines armen Menschen,
Der ungerecht verurteilt vor Gericht
Und nun, irrsinnig, nicht begreifen kann,
Daß das geschehen konnte und die Sonne
Nicht niederstürzte, als der Spruch gefällt?
Willst du durch deinen Schrei das tausendfache,
Das tausendfache, tausendfache Weh,
Das tausendmal viel Tausenden geschah,
So lang die weite Welt schon steht, bekunden?

Ich bin zu Haus, doch klingts mir noch im Ohr,
Ich hab’ den Schrei der Kreatur gehört:
Den Klageschrei – den Klägerschrei ...“

(Detlev v. Liliencron)^[291]

290 Detlev von Liliencron: Der stille Weg. In: D. v. L.: Sämtliche Werke. Bd. 8: Kämpfe und Ziele. Der Gesammelten Gedichte Zweiter Band. 7. Aufl. Berlin: Schuster & Loeffler [um 1904], S. 81–83, hier S. 82.

291 Vgl. ebenda, S. 82–83. Suttners Zitat weicht von der Druckfassung in den *Gesammelten Werken* ab: Vers 3 endet mit „ist“; Vers 6: „geschah“ statt „gefällt“; der vorletzte Vers „Ich hab den Schrei [...]“ fehlt.

Ja, das Klageschreien, das war schon durch ungezählte Jahrtausende zum Himmel – dem tauben – gestiegen, ungehört, vergebens. Erst als aus der ursprünglichen Tierheit die Menschheit sich herausgewachsen und erst als – ebenso langsam – die Menschheit sich zur Menschlichkeit emporgehoben hatte, da erst bildeten sich die Organe, welche den Klageschrei der Kreatur vernahmen. So vereinzelte feinhörige Wesen traten auch schon zu älteren Zeiten auf – Buddha, Christus – und erbebten in Mitgefühl; aber wie lange brauchte es noch, bis in der ganzen Menschheit jene zwei Dinge geweckt waren, zu welchen der Klagende und der Kläger nicht vergebens schreit: Erbarmen und Gerechtigkeit.

Aber daß unter den Mitlebenden, die da dichten und denken und schreiben, zugleich diejenigen sind, welche zuerst und am heftigsten von dem Leiden und dem Sehnen der Zeit ergriffen werden und durch ihr Mitklagen und ihr Mitseufzen dazu beitragen – beitragen müssen –, daß das Leiden gemildert, das Sehnen gestillt werde; daß sie auch die ersten sind, welche eine durch den Kampf der Geister herbeizuführende bessere Zukunft kommen sehen und selber – am heißesten kämpfend – diese bessere Zukunft herbeiführen helfen, helfen müssen – das sahen die Leute zumeist nicht ein. Sie meinten, der eine mache Bücher, gerade so, wie ein anderer Tische und Bänke macht, als Gewerbe, oder auch aus Eitelkeit, aus Überspanntheit, und je nach seinen Erzeugnissen setzte man ihn unter irgend eine litterarische Rubrik ein: Lyriker, Epiker, Romancier, Essayist; klassifizierte auch seine Denkart: Pessimist, Idealist; kritisierte seine Werke, und zwar die entgegengesetztesten Urteile über ein und dasselbe Buch: vortrefflich, mittelmäßig, stümperhaft, über jedes Lob erhaben, unter aller Kritik; oder aber – und das geschah im maschinenzeitalterlichen Deutschland am häufigsten – es kümmerte sich gar niemand um ihn.

Mehr Anerkennung als die schriftstellernden fanden die musikkomponierenden Zeitgenossen. In dieser Richtung wurde unter den Deutschen auch den Neuen Genie zuerkannt; da hatte es – ich nenne nur Richard Wagner – noch unter den Lebenden wandelnde Götter gegeben. Die solchen Olympiern dargebrachte Huldigung hatte etwas tollhüserisches, mysterienverrücktes an sich, und wenn wir in den Konzert- und Opernberichten des Maschinenzeitalters blättern, so begreifen wir nicht, daß jene Zeit sich anklagte, nüchtern und materiell zu sein. Wie unsere Vorfahren mit Verwunderung auf die Flagellanten und ähnliche Massenwahnsinnsausbrüche des Mittelalters zurückblickten, so staunen wir jetzt über die bei jenen verbreitete fanatische Musik-Epidemie.

Man sollte meinen, daß die sanfte Muse der Harmonie wohl nichts anderes als Eintracht und Heiterkeit habe verbreiten können, daß ihr klangvoller Dienst nur zur Ergötzung und Erholung betrieben worden und daß Gesang und Saitenspiel zu des Lebens harmlosesten Lustbarkeiten gehörten. Gewaltiger Irrtum. Die Musik war dazumal eine gar strenge und grimmige Göttin und die Musiker bildeten eine *ecclesia militans*, so zelotisch und asketisch, so ketzerverfolgerisch wie nur irgend eine finstere Priesterschaft. Diejenigen, welche der sogenannten „klassischen“ deutschen



Musik huldigten, waren sozusagen die Mönche jener Religion. Das außerhalb ihrer strengen Regel liegende Gebiet der leichten, der Tanz- oder auch der italienischen Musik war der Gegenstand ihres frommen Abscheus; es war ihnen verhaßt wie die Sünde. Und wenn sie auch der Sünde hin und wieder Schönheit – verlockende und einschmeichelnde Schönheit – zugestehen mußten, desto heftiger schriegen sie ihr „Apagete!“ Um ihren musikalischen Haß zu stärken, verbündeten sie ihn mit dem Rassenhaß, und ebenso wütend, wie die christlich-germanische Judenverachtung gewisser Hetz-Kapläne, geberdete sich der musikalisch-germanische Dünkel gewisser Bach- und Händel-Spieler den italienischen und französischen Komponisten gegenüber. Entweder sie behandelten dieselben als gar nicht vorhanden (wie man ja auch aus Sittlichkeit von lasterhaften Dingen nicht spricht) oder erwähnten ihrer nur mit Schimpf und Schmach. Das Tugendmonopol, welches das nationale Vorurteil so gern für die eigene Nation in Anspruch nimmt, ward von dieser Gattung Musiker auch für ihre nationale Kunst vindiziert – als ob die Tonkunst überhaupt etwas mit der Tugend zu thun hätte, als ob nicht ihr Gebiet – mit Ausschluß des Guten und des Wahren – nur einzig das Schöne wäre! Kann es eine wahre und eine irrthümliche Melodie geben? – ein mitleidiges und ein boshaftes Violinkonzert? – eine dumme und eine kluge Sonate? Aber dennoch brüstete sich die deutsche Musik so gern mit ihrer Gedankentiefe und mit ihrer Keuschheit. Wie eigentlich letztere, spezifisch deutsch sein wollende Tugend sich in Sechsstel-Takt und mit mehr oder weniger # und b kundgeben konnte, ist mir unerfindlich. Doch das ist ja eben das Charakteristische aller religiösen, musikalischen und sonstigen Mysterien, daß sie über Vernunftgründe erhaben sind. Die Sprache der Zeloten deutsch-klassischer Tonkunst stand an Unduldsamkeit, Überspanntheit und Selbst-Beweihräucherung hinter keiner konfessionellen Alleinseligmachungs-Predigt zurück. In den Schriften solch verbissener patriotischer Musikpastoren trifft man Phrasen wie folgende:

„Das hehre Wort, das jener Beethoven über Napoleon bei der Schlacht von Jena gesprochen: ‚Schade, daß ich die Kriegskunst nicht so verstehe wie die Tonkunst, ich würde ihn doch besiegen‘, beweist, daß hier jener hehre, alte, deutsche Geist der Kraft und Selbständigkeit, der energische Wille des eigenen völlig wiedererwacht war und die Grundlage eines ganz neuen Schaffens, ja einer neuen Welt bildete.“^[292]

Oder:

„Wagner beschloß, Musiker zu werden, in jener Periode, in der ihm diese neue Weltsprache, die doch im tiefsten Sinne eine deutsche Sprache, eine Sprache des deutschen Geistes ist – die Musik –, nach ihrem Wesen aufgegangen war. Und mit der Energie, die jenes Beethovens Lebensfaser bildete und die aus dem Erwachen des deutschen Volkes heraus auch ein so ‚weiches Mannerl‘ wie jenen Weber zum kräftigsten Sänger deutscher Gefühle gemacht hatte, ging hier dieser Wagner ans Werk und machte in dunkler Ahnung hoher Ziele die

292 Ludwig Nohl: Das moderne Musikdrama. Für gebildete Laien. Wien; Teschen: Prochaska 1884, S. 131.

trockenste Schule der Sache selbst durch. ‚Was Sie durch dieses trockene Studium gelernt haben, heißt Selbständigkeit,‘ sagte ihm sein Lehrer, jener Zögling derselben hohen Schule der Musik, von der aus der große Sebastian Bach seiner Nation und der Menschheit gezeigt hatte, daß auch in dem gegen das welsche Rom protestierenden christlichen Bekenntnis wie in jener alten Zeit ihrer ersten wahren Entstehung die Musik noch die wahre Tochter der Religion und speziell des Christentums sei.^{“[293]}

Wer das verstanden hat, melde sich.

Nun sollte man glauben, daß die Tonkunst, anlässlich welcher in so apodiktischer, strenger Form gelehrt und gepredigt wurde, eine fest kodifizierte Institution war, deren Regeln allgemein anerkannt wurden. Aber wenn man die Urteile liest, welche die Musiker über ihre gegenseitigen Werke fällten – nicht etwa von Deutschen über Italiener, von Klassikern über Nicht-Klassiker und umgekehrt, sondern auch von den Vertretern derselben Richtung untereinander –, so sieht man mit Schauern, welche Verwirrung in der musikalischen Kunstkritik herrschte und wie frech die Anmaßung war, mit welcher der persönliche Geschmack sich als Erkenntnis der Kunstgesetze aufspielte.

In Spohrs Kunstgeschichte steht über jenen anderweitig so verhimmelten Beethoven geschrieben:

„...Bis zu diesem Zeitpunkt war eine Abnahme seiner Schöpferkraft nicht zu bemerken. Da er aber von nun an bei immer zunehmender Taubheit gar keine Musik mehr hören konnte, so mußte dies lähmend auf ihn zurückwirken. Sein stetes Streben, originell zu sein und neue Bahnen zu brechen, konnte nicht mehr, wie früher, vor Irrwegen bewahrt werden. War es daher zu verwundern, daß seine Arbeiten immer barocker, unzusammenhängender und unverständlicher wurden? Zwar giebt es Leute, die sich einbilden, sie zu verstehen, und in ihrer Freude darüber sie weit über seine früheren Musikwerke erheben. Ich gehöre aber nicht dazu und gestehe frei, daß ich den letzten Arbeiten Beethovens nie habe Geschmack abgewinnen können. Ja, schon die vielbewunderte Neunte Symphonie muß ich zu diesen rechnen, deren drei erste Sätze mir trotz einzelner Genieblitze schlechter vorkommen als sämtliche der acht früheren Symphonien, der vierte Satz mir aber so monströs und geschmacklos und in seiner Auffassung der Schillerschen Ode *An die Freude* so trivial erscheint, daß ich immer noch nicht begreifen kann, wie ihn ein Genius wie der Beethovense niederschreiben konnte. Ich finde darin einen neuen Beleg zu dem, was ich schon in Wien bemerkte, daß es Beethoven an ästhetischer Bildung und an Schönheitssinn fehle.“^{“[294]}

Nachfolgend eine Kritik Schumanns über Meyerbeers „Hugenotten“:

293 Ebenda.

294 Louis Spohr: Selbstbiographie. Bd. 1. Cassel; Göttingen: Wiegand 1860, S. 202–203.



„Ich kann nicht sagen, welchen Abscheu mir dieses Werk einflößt. Ich hatte alle Mühe, meinen Ekel zu besiegen, ich fühlte mich ganz toll vor Entrüstung und Zorn. Hier und da ein paar gelungene Stellen konnten einen entwaffnen, aber was gilt das, wenn die Platttheit, die Immoralität des fratzenhaften und antimusikalischen Ganzen erwogen wird? Nach öfterem Hören fand ich ein paar verzeihliche Stücke, welche ein minder strenges Urteil verdienen, aber mein Endurteil bleibt dasselbe und ich werde nicht aufhören, zu wiederholen, daß solche, welche die „Hugenotten“ – auch nur im entferntesten – mit *Fidelio* oder Werken dieses Kalibers zu vergleichen wagen, von Musik rein nichts verstehen – nichts, nichts!“^[295]

Je unnachweisbarer eine Meinung war, d. h. je weniger auf Thatsachen und je mehr auf subjektiver Empfindung sie beruhte, desto leidenschaftlicher und in desto unfehlbarerem Tone wurde sie vorgebracht. Von allen unfruchtbaren und dabei zornig geführten Disputen sind die allerunfruchtbarsten doch stets die ästhetischen gewesen. Schön ist ganz gewiß das, was gefällt, d. h. was dem Geschmack entspricht. Nun ist aber der Geschmack selber das wandelbarste, unsicherste, selbstherrlichste Ding, welches gar keiner anderen Begründung bedarf als seines Vorhandenseins, daher alle solche Streitigkeiten am wirksamsten durch das alte Sprichwort abgeschnitten werden: *de gustibus non est disputandum*.^[296] Aber diesem bekannten Spruche zum Trotz stritten unsere Vorfahren über nichts so hitzig als über den Geschmack. Wir dürfen also – wenn wir den Schönheitswert der damals geschaffenen Kunstwerke erkennen wollen – nicht an die von den Fachkritikern der Zeit stammenden Urteile uns halten, sondern den Anwert in Anschlag bringen, welchen diese Werke bei den Massen ihrer Zeitgenossen gefunden haben. Was gefallen hat, was bei der überwiegenden Menge Begeisterung und Entzücken hervorgerufen, das hat das jeweilig geltende Schönheitsziel erreicht. Am allerwenigsten dürfen wir an die erhalten gebliebenen alten Werke den Maßstab des eigenen Geschmackes legen, sonst würden wir ungerecht. Aber unseren eigenen Geschmack verleugnen, um zu behaupten, daß uns die überlieferten Werke gerade so groß erscheinen wie deren überliefertes Lob – das werden wir sicher nicht thun, weil unter uns zum Glück die „klassische Heuchelei“ zu den ausgestorbenen Dingen gehört. Es ist uns ebenso unerquicklich, alte Kunsturteile zu lesen, und wir messen ihnen ebenso wenig Glauben bei, wie es den Genossen der Maschinenzeit unerquicklich und auf ihre Meinung unbestimmend gewesen sein muß, Für-und-wider-Verhandlungen aus alten Zauber- und Hexenprozessen zu lesen. Jene wußten schon, daß es keine Zauberer und keine Hexen giebt, und wir wissen: es giebt keine absolute, vom Geschmack abstrahierte Schön-

295 Robert Schumann: Fragmente aus Leipzig. 4. In: Neue Zeitschrift für Musik 7 (1837), Nr. 19 vom 5. September, S. 73–75, hier S. 73: „Mit welchem Widerwillen uns das Ganze erfüllte, daß wir nur immer abzuwehren hatten, kann ich gar nicht sagen; man wurde schlaff und müde vom Aerger. Nach öfterem Anhören fand sich wohl manches Günstigere und zu Entschuldigende heraus, das Endurtheil blieb aber dasselbe, und ich müßte denen, die die Hugenotten nur von Weitem etwa dem *Fidelio* oder Aehnlichem an die Seite zu setzen wagten, unaufhörlich zurufen: daß sie nichts von der Sache verständen, nichts, nichts.“

296 Lat. für „Über Geschmack lässt sich nicht streiten“.

heit. Wenn einmal der Gegenstand eines Streites weggeschafft ist, so kann man sich für die darüber geführten Anklagen und Verteidigungen nicht mehr erwärmen; je mehr Weisheit auf diese Plaidoyers angewendet wird, desto unweiser erscheint uns der ganze Prozeß.

Was die bildenden Künste anbelangt, so sind uns hiervon, gerade so wie von Litteratur und Musik, herrliche Denkmäler erhalten geblieben, welche beweisen, daß alle zeitgenössischen Jeremiaden über den Verfall der Kunst ganz unbegründet waren. Daß ich über diesen Gegenstand – der es wohl verdienen würde – mich nicht des längeren auslasse, muß ich einfach mit dem Geständnisse begründen, daß mir das Verständnis dafür und die Kunde davon gar zu empfindlich abgehen. Unfehlbarkeit und Allwissenheit gehören unter uns, Gott sei dank, nicht mehr zu den Eigenschaften, die jeder Katheder-Vortragende sich feierlich anmaßen muß.

Übrigens: weder in den Künsten, noch in der Industrie und Technik – welch' letztere doch dem Zeitalter seinen Namen gegeben haben – ist des Maschinenzeitalters Gloriantel, noch dessen hervorragende Bedeutung zu suchen, sondern in der Entfaltung der *Wissenschaft*. Selbst der Triumph des Maschinenwesens: Eisenbahnen, Telegraphen, Telephone, alle die Großthaten des Dampfes und der Elektrizität, waren schließlich auch nur die sichtbaren Siegeszeichen des wissenschaftlichen Eroberungszuges.

Aber trotz ihrer Siege, trotz ihrer täglich sich erweiternden Gebietsgewinnung – anerkannte Herrscherin war die Wissenschaft noch lange nicht. Von ihren materiellen Errungenschaften zog die ganze Welt Nutzen, von ihrem moralischen Lenkerrecht, von ihrer idealen Veredelungsgewalt wollten noch neunhundertneunundneunzig Tausendstel der Welt nichts wissen. Von mancher Seite wurde sie sogar arg angefeindet und zu fälschen gesucht. Dennoch: ihr Reich war im Anzuge, und wir werden nicht fehlgehen, wenn wir die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts als die Zeit betrachten, in welcher dieses Reich vorbereitet wurde. Alle vorhergegangenen Zeiten hatten mehr oder weniger wissenschaftliche Kenntnisse erlangt: Erd- und Himmelskunde, Geschichts- und Altertumsforschung, Medizin, Mathematik, Chemie, auch beschreibende Tier- und Pflanzenkunde waren seit undenklichen Zeiten gepflegt worden, aber erst der Wissenschaft des Maschinenzeitalters war es vorbehalten, das *Entwicklungs-Gesetz* zu offenbaren. Damit war eine Lehre eingeführt, in deren Lichte alle früher gewonnenen Kenntnisse unter *einen*, überraschend klaren Gesichtspunkt gebracht werden konnten, und solche Disziplinen, welche sich früher von den Natur- und Erfahrungswissenschaften stolz abgeschlossen hatten, nämlich die moralischen und psychologischen Lehren, wurden in das Machtbereich der Entwicklungstheorie gezogen.

Das Evolutionsgesetz – nämlich die naturgebotene Differenzierung und Vervollkommnung sämtlicher Dinge – einmal angenommen, mußten alle jene Systeme fallen gelassen werden, welche das Absolute – d. h. das Unveränderliche und Vollkommene – als Ausgangspunkt nehmen, und so ward der bedeutende Umschwung



vorbereitet, den das menschliche Denken und – infolgedessen – die sozialen Einrichtungen nehmen sollten. Die jeweiligen Einrichtungen nämlich sind von dem jeweiligen Stande der Moral, die Moral von dem Stande der Weltanschauung und diese endlich von dem Stande der Kenntnisse bedingt; in letzter Linie also sind es die Kenntnisse oder, mit anderem Namen, die Wissenschaften, welche die bestimmende Grundlage aller sozialen Zustände abgeben. Nun geschieht es aber, daß die fortschreitende Wissenschaft anfänglich nur in ganz kleinen Kreisen sich verbreitet und dortselbst die veränderte Weltauffassung – welche veränderte Moral und veränderte Sitten erheischt – hervorbringt. Die Allgemeinheit huldigt indessen den Einrichtungen, die einem früheren, ebenso langsam durchgedrungenen Wissensstande entspricht. Daher die Konflikte und Kämpfe, welche seit jeher den fortschreitenden Gang der Erkenntnis begleitet haben.

Damit eine neuerstandene Idee den Geist und das Leben der Gesellschaft modifiziere, genügt es noch lange nicht, daß diese Idee von einigen Zeitgenossen erkannt und zur öffentlichen Kenntnis gebracht werde. Sie muß erst durch aufeinander folgende Generationen so lange herabgereicht worden sein, bis sie alt geworden, bis sie beinahe als intuitive Gewißheit dem Gehirn angeboren wird. Wie lange nach Christus z. B. hat es erst einen „christlichen Staat“, eine „christliche Philosophie“ gegeben, und wir wissen heute, wie lange erst nach Darwin die darwinistische Weltauffassung in Schwung kam.

Wenn wir die Schriften des genannten Gelehrten und seiner Anhänger – der Haeckel, Huxley, Büchner, Carus, Sterne, Dodel, Carneri usw. – zur Hand nehmen und sehen, wie reichhaltig und klar gesichtet das Beweismaterial der Entwicklungslehre schon damals vorlag, wie scharfsinnig und weitsichtig die daraus entspringenden Konsequenzen bereits gezogen wurden, so begreift man kaum, daß das öffentliche Leben und der öffentliche Unterricht nicht auch schon von dem neuen Geist durchdrungen waren. Nicht nur nicht durchdrungen, sondern eigentlich gar nicht berührt. Zwar wußten die meisten Leute, daß es eine darwinistische Lehre gab, aber die allerwenigsten kannten sie. Bei den einen galt sie als „unbewiesene Hypothese“ – ein Lieblingswort der konservativen Gelahrtheit –, bei den anderen gar als lästerliche Irrlehre, bei den meisten als ein von einem englischen Sonderling aufgestelltes System, von welchem man ein paar Schlagworte aufgefaßt hatte und des öfteren anwendete: „Kampf ums Dasein“, „natürliche Zuchtwahl“ und dergleichen mehr. Die Kirche verhielt sich dieser Lehre gegenüber feindlich, die Massen gleichgiltig, die Schulen ignorierend. „Man wird doch den Kindern nicht Darwinismus vortragen!“ „So et was“ war keiner Unterrichtsbehörde beigefallen. Die sogenannte liberale Neuschule verteidigte sich gegen die vom Klerus erhobene Beschuldigung, daß sie irreligiös sei, indem sie hoch und teuer versicherte: „Es wird ja bei uns nichts gelehrt, was zum religiösen Unterricht in Widerspruch steht; so fällt es beispielsweise niemand ein, die Schüler mit der darwinistischen Theorie bekannt zu machen.“

Nun ja, wenige hundert Jahre früher fiel es auch niemand ein, die Ansicht des Kopernikus als Schulwahrheit vorzutragen. Wahr sein, bewiesen sein, unwiderleglich einleuchtend sein: das war für eine Erkenntnis noch lange keine Berechtigung zu behördlich bewilligter Mitteilung. Zur Schul-Programmfähigkeit mußte ein Satz ähnliche Proben leisten wie ein Adeliger zur Hoffähigkeit: nämlich nachweisen, daß er schon sechzehn Ahnen hat. Der eine, daß seine Familie schon Jahrhunderte lang adelig, der andere, daß die in ihm enthaltene Doktrin schon hundert Jahre lang unbezweifelt ist.

Und im Grunde, die Sache hat ihre Richtigkeit. Mit einer neu entdeckten Lehre, und sei sie noch so evident, läßt sich nicht wirken und schaffen wie mit einer längst anerkannten. Statt ihre Konsequenzen auszuarbeiten, muß sie immer erst ihre Evidenz darthun, muß die hundert Beweise, auf denen sie ruht, immer alle anführen und die hundert Einwendungen, welche gegen sie in Umlauf sind, immer von neuem entkräften. Erst dann, wenn ein Beweis als schon erbracht angeführt werden kann, nicht, solange er noch demonstriert werden muß, läßt sich darauf weiter bauen. Dieselbe Zeit, dieselbe geistige Kraft und Anstrengung, welche auf das Erbringen und Erfassen eines Wahrheitsbeweises angewendet werden muß, wird, wenn letzterer erst feststeht, dann auf die Gewinnung der daraus fließenden Folgerungen – und somit auf die Abänderung der Weltauffassung und Welteinrichtung – verwendet.

Wie sehr die Lehre von der allmäligen Entwicklung aller organischen – und damit parallel aller geistigen – Gebilde auf die ganze Erkenntnis und infolgedessen auf die sozialen Einrichtungen umgestaltend einwirken mü s s e, das sahen schon damals die Anhänger jener Lehre deutlich voraus, und so kann ich – ohne gegen mein Prinzip zu verstößen – an einigen Beispielen anführen, wie diese Umgestaltung sich bewerkstelligt h a t.

Zuerst war es – in Erforschung und Beurteilung aller Kunst- und Wissenszweige – die M e t h o d e, welche gründlich eine andere ward. Indem man das Gegebene als Gewordenes und fortgesetzt werdendes zu betrachten gelernt, war ein ganz veränderter Maßstab gewonnen. Man hörte auf, die Gesetze, welche man aus vergangenen und gegenwärtigen Erscheinungen abgeleitet hatte, als für zukünftige Erscheinungen bindend auszugeben. Man lernte einsehen, daß gewisse, als vorhanden erkannte Eigenschaften oder Merkmale einer Sache es sind, welche den sogenannten C h a r a k t e r dieser Sache abgeben; nicht aber, daß ein gewisser, sozusagen als präexistierend gedachter Charakter sich in diesen Merkmalen kundgethan hat und kundthun s o l l. Das leidige „soll“ überhaupt, d. h. jener hofmeisternde Geist, welcher jedem erkannten „es ist“ ein strenges „es sei“ beizufügen sich anmaßte, ist mit jener veränderten Auffassung immer bescheidener aufgetreten und endlich verschwunden.

Die Ansicht, daß eine Gattung, eine Art etwas festes und beständiges sei, beschränkte sich nicht auf die Gebilde der organischen Natur, sondern erstreckte sich auch auf die Erscheinungen des Geistes. Daraus ergab sich in der Kunstkritik die ästhetische



und in Sittenfragen die moralische Predigt. Kaum hatte so ein Kunstkritiker die von verschiedenen Künstlern mit Erfolg eingeführten Formen erkannt, klassifiziert und rubriziert, so fügte er diesem Schema womöglich das Gebot hinzu: „So sollst du es machen!“ Ebenso verhielt sich der Moralist den sozialen Erscheinungen gegenüber. Was sich als Gewohnheit, als Sitte nach und nach eingesetzt hatte, das ward als „sittlich“ zum Tugendgesetz erhoben. Dabei wurde sowohl die Tugend, welche die Norm des sittlichen, als die Schönheit, welche die Norm des künstlerischen Ideals abgab, für etwas unwandelbares, auf ewige Zeiten Geltung habendes „Absolutes“ ausgegeben, und gegen diese starren Satzungen hatten die unvermeidlichen Wandlungen des künstlerischen Schaffens und der gesellschaftlichen Verhältnisse immer höchst schmerzlich anzukämpfen. Die Entwicklung ist seit jeher ihren unaufhaltbaren Gang geschritten, aber erst der wissenschaftlichen Forschung des Maschinenzeitalters ist die Erkenntnis aufgegangen, daß dieselbe ein Naturgesetz sei; und während bis dahin jedes politische, ethische und wissenschaftliche System einen direkten Kampf gegen die Evolution darstellte – denn jedes brüstete sich seiner Unwandelbarkeit – ward fortan das Entwicklungsgesetz zur Grundlage alles Urteils und alles Strebens. Jetzt erst ward der einzig richtige ethische Maßstab gewonnen, der heute noch gilt und durch alle Wandlungen der Zukunft gelten kann, weil er sich dem Laufe der Welt anpaßt, und der sich in dem Satz ausdrückt: „Was die Entwicklung fördert, ist gut; was sie hindert, ist schlecht.“

Dem Maschinenzeitalter gebührt die Ehre, diesen Satz schon formuliert zu haben; aber ringsum waltete noch – sowohl in den Gesetzesparagrafen, als in der öffentlichen Meinung – die aus älterer, das Evolutionsprinzip nicht ahnenden Zeit stammende Moral, welche in dem Satz enthalten ist: „Was das Bestehende erhält, ist gut; was an dem Bestehenden rüttelt, ist schlecht.“ An der bestehenden Ordnung etwas ändern wollen – auch „Umsturzversuch“ genannt – war ein in Paragraph – ich weiß nicht wie viel – vorhergesehenes Verbrechen, auf welches die Kerkerstrafe stand. Je weiter zurück man in den Justizannalen blättert, desto strenger wird dieses Prinzip des dem Bestehenden geleisteten Schutzes gewahrt. Nur etwas denken oder sagen – geschweige denn schreiben oder drucken – was gegen die herrschenden Einrichtungen und Meinungen verstieß, war eine schwer zu sühnende Schuld. Im Mittelalter, als die Gewerbe-Gilden blühten, war es Handwerkern bei Strafe verboten, in ihr Handwerk Verbesserungen und Erfindungen einzuführen; neue Webstühle und dergl. wurden auf obrigkeitlichen Befehl zerschlagen. Strenger noch als in gewerblicher, verfuhr man in geistiger Hinsicht – die Webstühle neuer Ideen waren besonders verdächtige und gefährliche Dinge: im Jahre 1680 wurde Christian Thomasius, weil er gegen Hexenprozesse und Tortur geschrieben hatte, aus Mainz verbannt und mußte beim Geläute des Armensünderglöckleins aus der Stadt ziehen. Solches berichteten die Menschen des Maschinenzeitalter freilich mit mitleidigem Achselzucken und mit überlegener Entrüstung; bei ihnen aber waren noch Gesetze in Kraft, die ganz derselbe Geist belebte. Das „Bestehende“ war auch ihnen (d. h. der großen Mehrzahl unter ihnen) das Heilige und Unantastbare.

Da zog aber mit der Entwicklungslehre die Einsicht in die Köpfe, daß es „Bestehendes“ überhaupt nicht giebt, noch je gegeben hat, sondern allseitig nur Gewordenes, zu weiterem Werden Bestimmtes. Mit der Unantastbarkeit gewisser Dinge hatte es sodann sein Ende. „Alles fließt“ war schon ein altbekanntes, griechisches Wort, aber bislang unverstanden und ungiltig. Erst nachdem die Naturwissenschaft gezeigt hatte, daß auch die „Arten“ fließen, erhielt dieses Wort seinen richtigen Sinn. Das Nichtantastbarlassen, welches früher alle Einrichtungen so hartnäckig durchführten, als wäre es die wichtigste Gewähr ihrer Selbsterhaltung, wurde allmählig fallen gelassen, als die Überzeugung aufstieg, daß „ändern“ nicht nur synonym mit zerstören, sondern auch mit *e n t w i c k e l n* ist – entwickeln im Sinne von besserwerden.

Zwar hat sich seit jeher – trotz allen Widerstandes, trotz allen Leugnens – doch alles unablässig geändert und entwickelt, weil dies eben eine Naturnotwendigkeit ist. Der Unterschied ist nur der, daß man ehemals gegen diese Naturmacht thunlichst ankämpfte, während von nun an, da man sie erkannt hatte, versucht wurde, sie sich dienstbar zu machen. Das Maschinenzeitalter hatte schon längst der in ihren Eigenschaften ergründeten Kräfte von Dampf, Wärme, Licht, Elektrizität usw. sich bemächtigt, um technisch vorzuschreiten; jetzt – mit Entdeckung der Entwicklungskraft und mit bewußter Leitung ihrer Wirkung – begann die Ära eines unabsehbar beschleunigten Fortschrittes und Umschwunges auf allen Gebieten. Auch ohne absichtliches menschliches Dazuthun geht die Entwicklung ihren Gang, aber wie langsam ist dieser im Verhältnis zu der Bewegung, welche durch die Zielsicherheit jenes Dazuthuns erreicht werden kann. Es hat sich z. B. aus einer längst ausgestorbenen Tiergattung im Lauf der Jahrhunderte das heutige Pferd entwickelt, aber um wie vieles schneller vermag der absichtlich auslesende Züchter aus gewöhnlichen Pferden veredelte Renner zu bilden.

Die *Auslese*, das war eines von den der Natur abgelauchten Verfahren, der *Wettbewerb* ein anderes. Was half vordem alles Plaidieren für das Freigeben der Gewerbe, für die Aufhebung der Schutzzölle usw.? Das ergab nichts als endloses Debattieren über die Interessen einzelner Industriezweige, als hohle, erfolglose Streitereien; nachdem aber klar geworden, daß ungehemmte Konkurrenz der Faktor ungehemmter Weiterentwicklung ist, daß ferner nur das sich Anpassende zu überleben vermag und nur das Kräftigere zu überleben wert ist, da hörte die Unterdrückung und Eindämmung und Starrheit, welche früher als die höchste Weisheit aller Wirtschafts- und sonstigen Politik gegolten, von selber auf. Was war damals alles gestritten und gepredigt und gefaselt worden über die Verwerflichkeit oder Zulässigkeit des Krieges, über dessen sittlichenden oder entsittlichenden Charakter, ohne daß die Streiter bemerkten, daß diese bloße Fragestellung eine Absurdität war. Als nun der erwähnte Satz „Was der Entwicklung nützt, ist gut, was ihr schadet, ist schlecht“ als Grundlage der Moral zur Herrschaft kam, da entpuppte sich der Krieg als aller Verbrechen verwerflichstes, als Maximum der Schlechtigkeit. Abgesehen von dem hunderttausendfachen Todschlag – der sich gegen einen Mord wie 100000 zu 1 verhält – birgt der Krieg nach allen Richtungen hin die



Verneinung der Entwicklung. Er verhindert die weitere Entfaltung und zerstört die bisher erlangten Früchte der Kultur und was (immer nach dem neu gewonnenen ethischen Grundsatz) der Gipfel seiner Unmoralität ist: er kehrt das vorzüglichste Mittel der natürlichen Entwicklung – die Auslese durch Überleben des Besseren und Stärkeren – in das gerade Gegenteil um; er liest die Besten aus für den Tod, nämlich die Jungen, Starken, Tüchtigen, und den Alten, Schwachen und Krüppeln überläßt er die Fortpflanzung ihrer Untüchtigkeit. Kurz, die umgekehrte natürliche Zuchtwahl – die künstliche Degeneration. Ein von den Menschen von heute an den Menschen von morgen begangener Riesenfrevl. Zugleich der Höhepunkt der Unvernunft. So überlegen auch das Maschinenzeitalter über die Thorheiten vergangener Jahrhunderte lächeln mochte, einen größeren Wahnsinn als die von ihm selber erfundene allgemeine Wehrpflicht weist keine frühere Epoche auf. Daß jeder Mann freiwillig Soldat sein mußte – nicht um anzugreifen, gegen diese Absicht verwahrten sich alle –, sondern um sich gegen alle anderen, die ebenso gezwungen freiwillige Verteidiger waren – zu verteidigen; daß sie ihre besten Kräfte von Arbeit, Geist und Geld, kurz, das Volkswohl opferten, um angeblich für das Volkswohl Opfer zu bringen; daß sie das eigene Land ruinierten, damit das – sich gleichfalls ruinierende – Nachbarland sich nicht etwa einfallen lasse, ihnen ein paar Zoll Erde oder ein paar Festungsquadern entreißen zu wollen –: wahrlich, der brave Bär, der von seines schlafenden Herrn die möglicherweise belästigende Fliege auf dessen Schläfe mit einem Stein erschlägt, ist noch ein Ausbund zartfühlender Klugheit gegen das System des maschinenzeitlichen Militarismus – dieses plumpen, brandspeienden, bajonettborstigen, verwesungshauchenden Ungetüms, das da zur Wache der schlafenden Lande bestellt war!

Wer jedoch damals seine Stimme gegen die Zulässigkeit der Kriegführung erhob, der wurde – zwar nicht beim Geläute des Armensünderglöckleins zu den Thoren der Stadt hinaus geleitet – aber als phantastischer Träumer verlacht und als Rüttler an der „bestehenden Ordnung“ verdächtigt.

Der Antrag auf Abschaffung eines Dinges stieß immer noch auf die von vermeintlicher Weisheit aufgestellte Phrase: „Es ist seit jeher so gewesen und wird daher ewig so bleiben.“ Dieser heute furchtbar veraltet klingende – man könnte sagen: fossil gewordene – Satz wurde dazumal ganz geläufig angewendet und bildete gegen allen Ansturm des Fortschrittes einen der besten Schutzwälle. Kriege hat es immer gegeben – siehe die h. Schrift und die ganze Weltgeschichte, folglich wird es immer welche geben – also müssen alle Abrüstungspläne scheitern; Elend hat es immer gegeben, folglich sind alle Sozial-Reformpläne unerfüllbar; Herren und Knechte hat es immer gegeben usw.

Die Erkenntnis des Evolutionsgesetzes hat mit diesen Sätzen vollkommen aufgeräumt, indem es deren doppelte Unrichtigkeit aufdeckte. Falsche Prämissen: denn nichts gegenwärtiges giebt es, was „seit jeher“ bestanden hätte – alles hat sich im Lauf der Zeit geändert, wenn es die Sprache auch noch mit demselben Namen be-

zeichnet. Kriege z. B., so wie sie im Maschinenzeitalter geführt worden und wie dieselben bei der damals erreichten Waffentechnik noch bevorstanden, hatte die Vergangenheit nicht aufzuweisen; Elend – wie es den vierten Stand des neunzehnten Jahrhunderts bedrückte, war gleichfalls eine neue Erscheinung. Und ebenso falsch, eigentlich noch auffallender falsch, war der Folgerungssatz: „*ergo* wird es ewig bleiben“. Das kurze Stückchen Menschengeschichte, auf das man zurückblicken konnte, aus welchem die vermeintlichen Instanzen für das beliebte „seit jeher“ hervorgeholt wurden, wies doch selber genug untergegangene Institutionen auf – Menschenfresserei, Sklaventum, Tortur – um die Behauptung des „Immersobleibens“ durch berichtete Thatsachen zu entkräften. Dennoch – es giebt nichts hartnäckigeres als Gemeinplätze – dennoch tauchte dieser Einwand immer wieder auf, so lange als die wissenschaftliche Überzeugung von der naturgebotenen ewigen Umgestaltung aller Dinge nicht ins öffentliche Bewußtsein gedrungen war.

Eine andere Errungenschaft der Evolutions-Theorie war die Einsicht, daß nur das im Weiterentwickeln Begriffene lebt, das Stillstehende aber dem Tode verfallen ist. Dadurch war dem starren Konservatismus, dem religiösen sowohl wie dem politischen, dem künstlerischen wie dem ethischen, der Boden entzogen. Jener Konservatismus ging nämlich von der Idee aus, daß Leben gleichbedeutend mit „verharren“ sei, und mit der Bethätigung der Beharrungssucht wählte er nur der allernotwendigsten Pflicht – der Selbsterhaltung – zu genügen. Alles, was auf Änderung zielte, war ihm von vornherein verdächtig – das wehrte er ab, wie man Dolch und Gift abwehrt. Schon der Name Fortschritt, welcher ja ein Von-der-Stelle-bewegen in sich schließt, war ihm verhaßt. Die dem Fortschritt zugeschriebenen Segnungen schienen ihm nur wie von Feindestücke ersonnene Gleißnerei; *z e r s t ö r e n* wollten jene unter der Maske des Verbesserns, Pfeiler umstürzen, Fundamente untergraben, Ruinen häufen ... Gegen einen solchen Feind – heiße er nun Progressismus oder Liberalismus, Freidenkertum oder Freimaurertum – mußte energisch Front gemacht werden. Auf dem *status quo* erhalten oder lieber noch ein paar Schritte zurückmachen – denn der *status quo* enthielt meist schon ein paar gezwungene, unliebsame Zugeständnisse – das war in ihren Augen die Hauptaufgabe aller Einrichtungen und Systeme.

Den Ansturm gegen diese Starrheit hat es nun immer gegeben. Der dem Beharrungstrieb entgegengesetzte und kräftigere Umwandlungstrieb hat stets gewaltet, auch ehe die Wissenschaft ihn als Naturgesetz erkannt hatte. Jetzt, da letzteres verkündet worden, wurden dessen Bethätigungen den Erkennern in die Schuhe geschoben. Obwohl auch früher, im ganzen Verlauf der sogenannten Weltgeschichte der revolutionäre Geist – mitunter auf recht gefährliche, gewaltsame Weise – als Triebkraft aller gesellschaftlichen Umgestaltungen sich erwiesen hatte, so hieß es jetzt, dieser Geist gehe von den Lehrern der Naturwissenschaften, namentlich von den Evolutionisten aus; eine Behauptung, die in ihrer Weisheit jener Schülerantwort gleichkommt, welche auf die Frage: „Warum kreisen die Planeten um die Sonne?“ ohne Zögern den Bescheid gab: „Weil Newton das Gravitationsgesetz entdeckt hat.“ Aber im Gegenteil: die neuerlangte Erkenntnis war an dem Walten des Umwäl-



zungsgeistes nicht nur unschuldig, sie lenkte denselben vielmehr in ganz andere – weil zielbewußte – viel weniger gefährliche und weniger gewaltsame Bahnen.

Der wissenschaftlich denkende Fortschrittskämpfer hatte wohl an Zuversicht gewonnen, weil er wußte, daß seine Forderungen mit der Naturordnung übereinstimmten – aber in demselben Maße hatte er auch an Einsicht und Vorsicht gewonnen. Der Fortschritt, den in früheren Zeiten der leidenschaftliche Instinkt ersehnte, den wollte dieser blinde Instinkt mit rücksichtsloser Raschheit erreichen; der Fortschritt hingegen, der als der Gang der Natur erkannt worden war, von dem wußte man auch, wie langsam und wie allmähig er sich nur entfalten durfte und nur dann entfalten konnte, wenn er den tausenderlei Bedingungen der umgebenden Mitte sich anzupassen verstand. Somit hat die evolutionistische Denkweise, da wo sie zur Geltung kam, nicht nur den reaktionären Konservatismus, sondern auch dessen Widerpart, den gewalthätigen Umsturzdang aufgehoben; denn ebenso sicher, als man erkannt hatte, daß es im Lauf der Welt kein Zurück und kein Auf-der-Stelle-Bleiben giebt, ebenso fraglos mußte der ungeduldigste Verbesserer zugeben, daß es da auch keine Sprünge giebt, und sich den ewigen Gesetzen fügen, nach welchen jedwede Vervollkommnung nur mit der größten Langsamkeit und nur in ununterbrochener Stufenfolge vor sich gehen kann.

Es ist uns heute nicht recht faßlich, wie dreißig Jahre nach dem Erscheinen der Darwin'schen Lehre, nachdem dieselbe doch in die ganze Gelehrten- und halbe Laienwelt gedrungen war als ein System, welches an zusammenhängender Klarheit nichts zu wünschen übrig ließ, daß da noch ein Teil der Gelehrten sich dagegen ablehnend, ein Teil des Publikums spottend und der weitaus größte Teil des letzteren gleichgiltig verhalten konnte. Wir müssen dabei nur erwägen, daß dreißig Jahre eigentlich eine kurze Zeit sind im Verhältnis zur Langsamkeit, mit welcher Lehren – wenn dieselben vom offiziellen Schulunterricht noch ausgeschlossen sind – in die Massen sickern, und das Gesetz der Trägheit und Beharrlichkeit in Betracht ziehen, welches in Sachen der Denkgewohnheiten allem neuen so gewaltigen Widerstand leistet. Die Massen können von Begriffen nur das in sich aufnehmen und verdauen, was schon von mehreren früheren Generationen durchgedacht, sozusagen wiedergekaut worden ist. Das wird dann mit autoritätsvertrauender, keiner eigenen Gedankenarbeit bedürfenden Bereitwilligkeit hingenommen und weitergereicht: Die Konstanz der Arten war auch so ein allgemein angenommener Begriff – das war ja schon auf der ersten Seite der Bibel begründet, wo es heißt, daß das Gras grüne und Samen mache nach seiner Art, ebenso die Vögel in der Luft und sämtliche Tiere des Wassers und der Erde „nach ihrer Art“. Es war auch – für solche, die ihren Gegnern einräumten, daß die Theologie in wissenschaftlichen Dingen nicht unumstößlich beweiskräftig sei – es war ja auch von berühmten Naturforschern, wie Linné, Cuvier, Agassiz, festgestellt worden, daß jede Art ein „verkörperter Schöpfungsgedanke“ sei – und in jüngster Zeit war ja der neu auftauchende Darwinismus von Dr. N. und von Professor X. auf wissenschaftlichem Boden gründlich widerlegt – also wozu diese Feststellungen und Widerlegungen noch weiter selber prüfen?

Ein paar aufgefangene Schlagworte aus der Terminologie der bestrittenen Thesen, ein paar landläufige Einwände – das genügte vollkommen, um den Darwinismus – zwischen zwei Cigaretten beim schwarzen Kaffee – nicht zu bekämpfen, sondern abzuthun. In Dialogform etwa so:

A. Wie sagten Sie? Hypothesen? ... Mich kann das Wort ärgern, wenn es auf eine so augenscheinliche Wahrheit angewendet wird, wie auf die, daß die Arten eine aus der andern hervorgehen.

B. Wenn Sie das Wort Hypothesen ärgert, so nehme ich es zurück und setze dafür Irrlehre ... Es war ohnehin nur Höflichkeit von mir, den abenteuerlichen und zugleich erniedrigenden Einfall von der Affenabstammung des Menschen als eine wissenschaftliche Hypothese gelten zu lassen; und nur weil sie von einem sonst so fleißigen Gelehrten kommt, wie ja Darwin bekanntlich einer war, und in Hinblick auf seine übrigen Verdienste, auch mit Rücksicht auf Ihre Voreingenommenheit, bin ich so höflich gewesen ... Aber das müssen Sie mir doch zugeben: auch Gelehrte irren oft ... Seit jeher hat es solche gegeben, die irgendwelche kühne und unnachweisbare Doktrin aufstellten, um darauf ein ganzes System aufzubauen, welches eine Zeitlang modern bleibt und dann von neueren, noch kühneren Systemen verdrängt wird ... Ich begreife übrigens nicht, daß Sie, der Sie doch gewöhnlich so eifrig für die exakten Wissenschaften eintreten, in dieser Angelegenheit ganz übersehen, daß keine exakten Thatsachen vorliegen, welche den Darwinismus beweisen, und daß er sich auch durch kein Experiment verifizieren läßt ... Weder finden Sie in der Vergangenheit die Spuren einer ununterbrochenen Entwicklungskette – immer Lücken und wieder Lücken –, noch können Sie in der Gegenwart auf einen einzigen Fall hinweisen, wo aus einer Esche eine Birke oder aus einem Affen ein Mensch wird.

Hier mußte der Streit wohl gewöhnlich von A. aufgegeben werden, weil er fühlen mochte, wie bei so unermeßlicher Entfernung der Standpunkte eine Verständigung überhaupt nicht zu erreichen war. Setzen wir aber voraus, er hätte sich die verlorene Mühe nicht verdrießen lassen und hätte weiter disputiert.

A. Erstens und vor allem: Darwin hat nie behauptet, daß der heutige Affe des heutigen Menschen Stammvater, sondern nur, daß er desselben Vetter sei, nämlich beide sind Sprossen desselben Stammes. Aber dies nur nebenbei. Auf Ihre vorige Bemerkung, daß niemand die Verwandlung einer Art in eine andere konstatieren kann, antworte ich: Sie sehen auch keine Panpfeife, aus welcher ein Klavier, keine Keilinschrift, aus der eine illustrierte Zeitung, keine Tierhaut, aus der ein Frack, keinen Theekessel, aus dem eine Lokomotive sich gebildet hat (und so könnte man die Beispiele ins unendliche fortführen), und Sie werden doch zugeben, daß die genannten Dinge alle durch Jahrhunderte lange Entwicklung eines aus dem andern hervorgegangen sind? ... Sie werden jedoch nicht verlangen, die fossilen Überreste aller dieser Übergänge zu Gesicht zu bekommen? ... Gar viele der Maschinen, welche zwischen Theekessel und Lokomotive liegen, werden wohl von der Erde verschwunden sein, obwohl die Zeit, in der die Dampfmaschinen aufeinander folgten,



eine verhältnismäßig kurze ist gegen die Jahrmillionen, in welchen die Umwandlungen der Organismen vor sich gegangen sind ... Sie glauben wohl, ungeheuer wissenschaftlich zu thun, wenn Sie jenen Mangel an positiven Beweisen hervorheben, und Sie vermeinen zugleich, daß Sie uns Darwin-Anhänger einer phantastischen Vertrauensseligkeit überführen? ... Aber positiv und exakt sind wir darum, weil wir von positiven und exakten Thatsachen ausgehen – und nicht von Hirngespinnsten. Doch um auf diesen Thatsachen weiter zu bauen und um das daraus mit Notwendigkeit sich ergebende logische Postulat anzunehmen, genügt es uns, von ihrer Richtigkeit durchdrungen zu sein. In der Folgerungskette brauchen wir nicht mehr jedes Glied aus greifbaren Thatsachen zu schmieden ...

B. Aber ich bitte Sie: es ist doch ein wissenschaftlich anerkannter Satz, daß die Nachkommen doch nur immer wieder das sind, was die Eltern waren, daß Menschen nur Menschen, Hirsche nur Hirsche und Regenwürmer nur Regenwürmer zeugen. „Le semblable engendre toujours son semblable,“^[297] hat Linné gesagt. Und da nichts entstehen kann, was nicht ein gleiches Elternpaar gehabt hat, so muß dieses Elternpaar wieder von einem gleichen stammen – und so zurück bis zu der Erschaffung des ersten Paares. Dort muß man immer wieder anlangen ...

A. Ein „erstes“ Paar! ... Wenn Sie wüßten, wie demjenigen, der den Geist des Entwicklungsgesetzes aufgefaßt hat, der Begriff von einem „Ersten“ irgend einer Gattung überhaupt kindisch und vernunftbeleidigend erscheint, so würden Sie vermeiden, d e n ins Treffen zu führen. Jedes Ding, dessen Merkmale, dessen Existenz man konstatiert und mit einem Namen versieht, muß schon sehr lange und in zahlreichen Exemplaren dagewesen sein, sonst bemerkt und benennt es niemand ... Hat es je ein erstes Rennpferd, einen ersten Franzosen gegeben? – Gerade diese Unmöglichkeit, irgendwo im Reiche der belebten wie der leblosen Dinge, der Erfindungen wie der Künste irgend ein E r s t e s zu signalisieren, – gerade diese Unmöglichkeit schließt die Theorie der gesonderten Schöpfungsakte völlig aus. Überall bildet sich eines aus dem andern. Jedes Ding ist eine Anhäufung von so vielen, in den verschiedensten Komplikationen vermischten Elementen, daß nichts plötzlich und nichts selbständig vom Himmel heruntergefallenes vorkommen kann, – ein Regenwurm ebenso wenig wie ein Oberlandesappellationsgerichtsrat.

B. Redensarten, Ausflüchte ... Bringen Sie mir Beweise, dann will ich mich ja gerne fügen; so lange aber diese fehlen –

A. Sie selber würden wohl in größere Verlegenheit geraten, wenn ich von I h n e n den experimentellen Beweis eines Schöpfungsaktes und einen solchen für die Konstanz der Arten erbäte! Denn wohin immer man sieht, es läßt sich nichts u n gewandeltes zeigen – man müßte sich denn auf den Gesichtspunkt jener Eintagsfliegen beschränken, welche glauben, daß der Grashalm, auf welchem sie sitzen und auf welchem schon ihre Ahnen saßen, seit jeher derselbe geblieben – und folglich auch

297 Frz. für „Ähnliches bringt immer sein Ähnliches hervor.“

immer bleiben werde. Was uns betrifft, so sind wir um Beweise ja gar nicht verlegen und Ihr Ruf nach solchen zeigt nur, daß Sie das System, welches Sie leugnen, gar nicht studiert haben und wahrscheinlich von den Thatsachen nichts wissen, welche uns Paläontologie und Embryologie liefern, nichts von rudimentären Organen, nichts von den Analogien in der Sprachbildung, nichts von ... Nun, ich will nicht erst alle Grundlagen der Lehre aufzählen – haben Sie die Güte, sich vorerst damit bekannt zu machen, und dann können wir weiter disputieren.

Ja, das war es eben: Das A B C des Darwinismus wurde nicht offiziell gelehrt; von den Schulprogrammen ferngehalten, waren dessen Elementarregeln nicht in die Massen gedrungen, aber die Massen fanden sich bewogen, über die letzten Konsequenzen einer Sache zu urteilen, von deren Prämissen sie keine Kenntnis hatten. Das gab dann für die Verfechter jener Konsequenzen einen schweren Stand – denn nicht nur zeigen zu sollen, daß und wieso b aus a folgt, sondern auch noch a selber der Länge nach erläutern zu müssen: das ist zu viel verlangt.

Die ärgsten Feinde der Evolutionslehre waren durchaus nicht die, welche ihre wissenschaftliche Berechtigung bezweifelten und sie durch wissenschaftliche Gründe zu widerlegen suchten – ihre ärgsten Feinde waren vielmehr die, welche ihr einen *instinktiven* Haß weihten. Ohne sich klar Rechenschaft darüber zu geben, worin der allfällige Wahrheits- oder allfällige Irrtumsgehalt der verpönten Lehre bestand, fühlten sie, daß deren Postulate im Widerspruch waren mit allen, allen ihren Lieblingsideen. Ebenso gab es auch unter den Anhängern der Evolutionstheorie solche, die sich weniger um die wissenschaftlichen Thatsachen kümmerten, die sich für Neanderschädel und Archäopterix und des Meisters Taubenzüchtung nicht erwärmten und die nur an den einen großen Gedanken ihren Glauben und ihre Begeisterung hingen: an den Begriff „Entwicklung“. Denn hier fühlten auch sie instinktiv, daß die tausend Strebewünsche nach sozialer und moralischer Umgestaltung und Befreiung, welche ihre Zeit durchglühten, an der neuen Erkenntnis die kräftigste Hilfe und Stütze finden würden. *E n t f a l t u n g* als Naturgesetz erkannt, das war ihnen die sicherste Legitimation aller Freiheitsbestrebungen – denn was ist denn Freiheit anderes, als die ungehemmte Möglichkeit der Entfaltung? Überall hin die Kräfte wirken lassen, nach allen Seiten mit den Waffen der Überlegenheit um das Dasein kämpfen dürfen – was will die Freiheit anders? So fanden sich alle, die bislang zerstreut für Schrankenniederreißung stritten – Arbeit, Handel, Frauen, Vernunft, Erziehung – nunmehr auf Einem Felde zusammen und erkannten, daß sie im Grunde nach Einem Ziele strebten, nach einem von der Natur selber aufgestellten Ziele: volle Entfaltung. Und indem sich diese alle als Weg- und Kampfgenossen erkannten, versuchten sie auch nicht mehr, jeder einzeln, mit Hintansetzung des anderen durchzudringen; denn neben dem Entwicklungsgesetz ist ihnen zugleich das Gesetz der Korrelation klar geworden: sie wußten nun, daß *e i n* Fortschritt, *e i n e* Wandlung auf *e i n e m* Gebiete nicht möglich ist, ohne daß auf allen zusammenhängenden Gebieten mit der Umwandlung gleicher Schritt gehalten werde.



Und nicht nur ihr Ziel hatten die Evolutionisten erkannt, sie versuchten, wie schon früher gesagt, dessen Entfernung zu bemessen. Umwandlung und Fortschritt schienen ihnen wohl als naturverbürgt, aber sie hatten auch die riesige Langsamkeit erkannt, mit welcher diese Dinge vor sich gehen und die tausend eisernen Widerstandsmächte abschätzen gelernt, welche, Radsparren gleich, den Lauf der rollenden Zeitmaschine hemmen, und mit den ungeheuren Summen der in den ererbten Zuständen noch wirkenden Triebkräfte hatten sie rechnen gelernt. So gab es denn unter den evolutionsgläubigen Freiheitssuchern keine sich überhastenden, mit Feuer und Schwert dreinfahrenden „Rebellen“ mehr, keine zu Mord und Plünderung hetzenden Arbeiterführer, keine Dynamitbomben schleudernden Fürstentöter. Auch die tollen Träume von Kommunismus und vom Anarchismus der That wurden in ihren Reihen nicht länger geträumt und die „Politik der zerrissenen Kittel und schmutzigen Hände“ fand unter ihnen keine Vertreter. Die Philosophie des Darwinismus – d. i. die Anerkennung durch Vererbung gehäufter Vorzüge und fortschreitender Veredlung – die war durchweg eine aristokratische. Nicht nur „noblesse oblige“, sondern für alle, die im Daseinskampf obsiegen wollten – *noblesse obligée*^[298].

Freilich handelte es sich da nimmer um den mit zackigen Kronen und wappenbemalten Schildern identifizierten Adelsbegriff, sondern um den Adel der Tüchtigkeit – körperlich und seelisch – um die Attribute der Vollmenschlichkeit. Daß in diese Kategorie zu gelangen, Arbeiter und Bauer – das ganze Volk mit Einem Worte – Anspruch habe: das war die berechnete Forderung der ganzen sozialen Bewegung.^[299] Und so sahen die Anhänger der Entwicklungslehre auch deutlich kommen, daß unter der Gattung „Mensch“ langsam eine höhere Varietät sich herauszudifferenzieren begann, welche einst berechtigt sein würde, auf die maschinenalterlichen Vorfahren herabzublicken, wie diese auf den vorgeschichtlichen Urmenschen herablickten. Würde dieser künftige Vollmensch etwa in antidarwinistischem Geiste urteilen, so müßte er mit Entrüstung die Zumutung verwerfen, daß er von so niedrigen Geschöpfen abstamme, wie z. B. die in den Naturgeschichten des Maschinenzeitalters noch als „Menschen“ angeführten Wilden.

Doch diese Ausblicke in fernere Entwicklungsstadien wollen wir für die Schlußvorlesung vorbehalten. Hier sei noch eines Umschwunges erwähnt, den die evolutionistische Denkweise – die Naturerkenntnis überhaupt – in das weitere Verhalten der Menschheit gebracht hat. Allen Erscheinungen, also auch den sozialen, ward von da ab mit der Überzeugung entgegengetreten, daß sie das waren, was sie sein mußten. Jedes existierende Ding, jeder Zustand ist so da, wie er nicht anders da sein könnte, eine mit Naturnotwendigkeit eingetretene Folge vorhergegangener zwingender Ursachen. Ehe sie zu dieser Auffassung gelangt war, ist die Menschheit allen Übelständen gegenüber stets im Krieg mit den Folgen gelegen, ohne nur daran

298 Suttner wandelt die Redewendung „Adel verpflichtet“ sprachspielerisch um zu „der verpflichtete Adel“.

299 Dieser Satz findet sich in der ersten Auflage noch nicht.

zu denken, daß vor allem die Ursachen wegzuräumen wären. Sämtliche Predigten, Vertilgungsanschlüge, Heilversuche und Schutzmittel waren stets gegen Ergebnisse, gegen Symptome gerichtet worden und daher so erfolglos. Die Naturkunde, wie sie im Maschinenzeitalter durchzudringen begann, das Walten der unverrückbaren Naturnotwendigkeit entschleiern, die zeigte, daß jeder Übelstand auf weit zurückliegenden Ursachen beruht und daher „an sich“ nicht behoben werden kann und nicht geschmäht zu werden verdient; die Transmutationstheorie zeigte ferner, daß dieses „muß“, welches jeden gegenwärtigen Zustand bedingt und entschuldigt, durchaus nicht bindend für die Zukunft ist, weil ja die Ursache geändert oder weggeschafft werden kann.

Die den sozialen Erscheinungen zugrunde liegenden Elemente sind ja allesamt menschliche Einrichtungen. Sobald die Einrichtungen als Ursache der folgenden Unzuträglichkeiten erkannt waren, konnte man an die Aufhebung dieser Grundursachen gehen, ohne weiter Zeit und Zorn an das vergebliche Bemühen zu verschwenden, die unvermeidlichen Unzuträglichkeiten wegzupredigen und anzugreifen. Aber auch das Gehen- und Geschehenlassen, welches man früher den Übelständen gegenüber walten ließ, wenn man die Unmöglichkeit ihrer Wegräumung eingesehen, fiel weg – denn es war die neue Einsicht hinzugetreten, daß die Wurzel besagter Übelstände etwas ausrottbares sei.

Zuerst und vor allem ließ man es sich daher angelegen sein, diese Wurzel aufzufinden und blozulegen. Alle Ungerechtigkeiten, alle Mißbräuche in den sozialen Verhältnissen – als da sind: Sklaventum, Arbeiterelend u. dgl. – beruhten auf irgend einer fundamentalen Ungerechtigkeit, auf irgend einem von den Menschen – nicht von der Natur – begangenen Fehler. Und Fehler lassen sich gutmachen, Irrtümer lassen sich berichtigen. Freilich nur unter der Voraussetzung, daß man sie als solche erkenne. So war und bleibt die Erkenntnis das Prinzip aller Kulturentwicklung; und der von uns studierten Epoche dürfen wir – trotz der zahlreichen, traurigen, alten Barbareien – das Verdienst nicht schmälern, daß in ihr die Erkenntnis durch die Auffindung der Entwicklungstheorie einen der entscheidendsten Schritte auf dem Wege ihrer eigenen Entwicklung gemacht hat.



Personenverzeichnis

Von Eveline Thalmann

Angeführt sind die in Eveline Thalmanns Einleitung sowie in Bertha von Suttners Beiträgen zitierten bzw. erwähnten Personen. – Mit Kennungen wurden nur Personen am Rande oder außerhalb des westlichen künstlerisch-literarischen Kernkanons versehen sowie Personen aus den Bereichen Soziologie, Evolutionstheorie u. a. mit Bezug zu Suttner.

Adler, Felix (Alzey 1851 – New York 1933): Gründer der *Society for Ethical Culture*, welche für einen säkulären Humanismus eintrat 20

Agassiz, Jean Louis Rodolphe (Haut-Vully, Kanton Freiburg, Schweiz 1807 – Cambridge, Mass. 1873): überarbeitete das ichthyologische Klassifikationssystem 151

Alexander der Große (Pella 356 v. Chr. – Babylon 323 v. Chr.) 71

Anaxagoras (499 – 428 v. Chr.): Vorsokratiker aus der heutigen Türkei; der Gottlosigkeit angeklagt und ins Exil verbannt 44

Aššur-nâšir-apli II. / Aschschur-nasir-apli (9. Jhd. v. Chr.): assyrischer König (883 – 859 v. Chr.) 75

Bach, Johann Sebastian (Eisenach 1685 – Leipzig 1750) 141–142

Beethoven, Ludwig van (Bonn 1770 – Wien 1827) 114, 141–142

Berthelot, Marcelin (Paris 1827 – Paris 1907): Politiker, Chemiker und Wissenschaftshistoriker; beschäftigte sich mit den Werken von Wilhelm Ostwald 23

Büchner, Ludwig (Darmstadt 1824 – Darmstadt 1899): Arzt, Naturwissenschaftler und Philosoph; einer der erfolgreichsten Vertreter des naturwissenschaftlichen Materialismus und von Darwins Evolutionsbiologie im deutschen Sprachraum 7, 101, 115–116, 145

Buckle, Henry Thomas (Lee, Kent 1821 – Damaskus 1862): Historiker und einer der besten englischen Schachspieler seiner Zeit; sein Hauptwerk, die positivistische *History of Civilization in England*, war in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts europaweit bekannt und geschätzt 7–8, 22–23, 68

Buddha / Siddhartha Gautama (Lumbini, Nepal 563 v. Chr. – Kushinagar, Indien 483 v. Chr.) 140

Byron, George Gordon Noel, 6. Baron Byron (London 1788 – Messolongi, Griechenland 1824) 24

Cabanis, Pierre-Jean-Georges (Cosnac, Département Corèze 1757 – bei Meulan 1808): Mediziner, Physiologe und Philosoph 100

Carneri, Bartholomäus von (Trient 1821 – Marburg an der Drau / Maribor, Slowenien 1909): Schriftsteller, Philosoph und Politiker; gehörte dem steierischen Landtag an; vertrat eine eklektische Grundanschauung, deren Ethik durch einen Darwinismus Haeckelscher Prägung beeinflusst war; enger Freund Suttners 24, 145

Carus, Carl Gustav (Leipzig 1789 – Dresden 1869): Arzt, Zoologe, Naturphilosoph, Maler, Universalgelehrter; nahm durch seine Schriften zur Konstitutionslehre und Theorie des Unbewussten maßgeblich Einfluss auf die Psychologie 20

Cervantes Saavedra, Miguel de (Alcalá de Henares 1547 – Madrid 1616) 133

Jesus von Nazareth/Christus (verm. Nazareth, zwischen 7 und 4 v. Chr. – Jerusalem 30 oder 31) 140, 145

Colombo, Cristoforo (Christoph Kolumbus, Genua 1451 – Valladolid 1506) 71

Comte, Auguste (Montpellier 1798 – Paris 1857): Mathematiker, Sozialphilosoph und Religionskritiker; Begründer des Positivismus und Mitbegründer der Soziologie, deren Benennung auf Comte zurückgeht; beeinflusste John Stuart Mill, Herbert Spencer und auch Karl Marx 6, 10, 12, 20, 23, 113

Cousin, Victor (Paris 1792 – Cannes 1867): Philosoph und Kulturtheoretiker 6

Cuvier, Georges (eig. Jean-Léopold-Nicholas Frédéric Cuvier, Mömpelgard 1769 – Paris 1832): Zoologe und Paläontologe; gilt als wissenschaftlicher Begründer der Paläontologie 151

Dante Alighieri (Florenz 1265 – Ravenna 1321) 24, 133, 137

Darwin, Charles Robert (Shrewsbury 1809 – Downe 1882): Naturwissenschaftler; sein evolutionstheoretisches Werk *On the Origin of Species* hatte nachhaltigen Einfluss auf das Welt- und Menschenbild seiner Zeit und gewann seitdem axiomatische Erklärungskraft 7, 22, 33, 36–37, 65, 86, 128–129, 145, 151–155

Darwin, Erasmus (Nottinghamshire 1731 – Derby 1802): Dichter, Botaniker, Arzt und Erfinder; Charles Darwins Großvater 33

Diodor/Diodoros (1. Jhd. v. Chr.): antiker griechischer Geschichtsschreiber aus dem heutigen Sizilien 69

Diogenes von Sinope (vermutlich um 410 – 323 v. Chr.): antiker griechischer Philosoph; Vertreter des Kynismus 71

Dodel-Port, Arnold (Affeltrangen, Kanton Thurgau, Schweiz 1843 als Arnold Dodel – Zürich 1908): Botaniker und Präsident des deutschen Freidenkerbundes; nahm in seinen Schriften einen evolutionistisch-monistischen Standpunkt ein und trug zur Popularisierung der modernen Evolutionslehre bei 145

Duruy, Victor (Paris 1811 – Paris 1894): Historiker und Politiker, im Second Empire Minister für Öffentliche Erziehung 1863–1869 70–71

Ebner-Eschenbach, Marie von (Schloss Zdislawitz bei Kremsier, Mähren 1830 – Wien 1916): Schriftstellerin, Erzählerin; wurde auf Initiative von Bertha von Suttner Mitglied des *Vereins zur Abwehr des Antisemitismus* 24

Eduard III. von England (Windsor Castle 1312 – Sheen Palace, Richmond 1377): 1327–1377 König von England und Wales 71

Eliot, George (eig. Mary Anne Adams, Nuneaton, Grafschaft Warwickshire 1819 – London 1880): Schriftstellerin, Übersetzerin und Journalistin; zählt zu den erfolgreichsten AutorInnen des viktorianischen Zeitalters 99



Engels, Friedrich (Barmen, preußische Provinz Jülich-Kleve-Berg 1820 – London 1895) 7

Falk, Adalbert von (Metschkau, Schlesien 1827 – Hamm 1900): preußischer Kultusminister und Präsident des Oberlandesgerichts Hamm; versuchte die Volksschule zu revolutionieren, war aber gegen eine Aufnahme von Darwins Theorien in die Lehrpläne 65

Fouillée, Alfred (La Pouëze 1838 – Lyon 1912): Philosoph; bedeutender Vertreter des philosophischen Evolutionismus 7, 23

Fried, Alfred Hermann (Wien 1864 – Wien 1921): Schriftsteller; erhielt 1911 den Friedensnobelpreis; gemeinsam mit Bertha von Suttner Herausgeber der Zeitschrift *Die Waffen nieder!* 10–11, 15, 18

Friedrich I., genannt Barbarossa (um 1122 – 1190 nahe Seleucia, Nordostanatolien) 76–77

George, Henry (Philadelphia, Penn. 1839 – New York 1897): politischer Ökonom (einflussreichster Befürworter einer Einheitssteuer auf Landbesitz); Autor des 1879 erschienenen Bestsellers *Progress and Poverty. An Inquiry into the Cause of Industrial Depressions and of Increase of Want with Increase of Wealth: The Remedy* 23

Goethe, Johann Wolfgang (Frankfurt am Main 1749 – Weimar 1832) 6, 24, 34, 67, 105, 133, 137

Goldscheid, Rudolf (Wien 1870 – Wien 1931): Soziologe und Menschenrechtler, Vorsitzender des österreichischen Monistenbundes 10–12, 18

Grandison, Lady Catherine (Ashford, Kent um 1304 – Cassington, Oxfordshire 1349): Countess of Salisbury and Isle of Man; Mätresse des englischen Königs Eduard III. 71

Gumplowicz, Ladislaus (poln. Władysław, Krakau 1869 – Warschau 1942): Übersetzer aus dem Polnischen, kurzzeitig Kinderarzt in Graz; erst Sozialist, dann Anarchist; in Berlin nach der Verhaftung von Gustav Landauer Redakteur der Zeitschrift *Der Sozialist*; in Warschau Professor für Wirtschaftsgeographie und Anthropologie; führender Theoretiker der Polnischen Sozialistischen Partei PPS 16

Gumplowicz, Ludwig (auch Gumplowitsch; poln. Ludwik G., Krakau 1839 – Graz 1909): Jurist, Professor für Staats- und Verwaltungsrecht an der Universität Graz; einer der Gründerväter der Soziologie 5, 16–17

Guyau, Jean-Marie (Laval 1854 – Menton 1888): Philosoph und Dichter; bedeutender Vertreter des philosophischen Evolutionismus; stellte früh Überlegungen zur Kunst als soziologischem Phänomen an (*L'Art au point de vue sociologique*, Paris 1889) 23

Haeckel, Ernst (Potsdam 1834 – Jena 1919): Arzt, Zoologe, Philosoph und Freidenker; Vertreter des Entwicklungs-Monismus und einer eugenischen Sozialpolitik; Wegbereiter des Darwinismus im deutschen Sprachraum 7, 23, 145

Händel, Georg Friedrich (Halle an der Saale 1685 – London 1759) 141

Hartmann, Eduard von (Berlin 1842 – Berlin 1906): Philosoph; in seinem philosophischen Hauptwerk *Philosophie des Unbewußten* (Berlin 1869, 12 Auflagen bis 1923) verband er Konzepte aus den Philosophien Schopenhauers, Leibniz', Schellings und Hegels 6

Hauptmann, Gerhart (Ober Salzbrunn / Szczawno-Zdrój, Schlesien 1862 – Agnetendorf / Agnieszków, Schlesien 1946): Dramatiker und Schriftsteller; renommiertester Vertreter des deutschsprachigen Naturalismus (1912 Nobelpreis für Literatur) 14

Heine, Heinrich (Düsseldorf 1797 – Paris 1856) 24

Hellwald, Friedrich von (Padua 1842 – Cannstatt 1892): Kulturhistoriker, Journalist, Reiseschriftsteller; extremistischer Vertreter jener rassendarwinistischen Anthropologie, nach welcher es Völker gebe, die aussterben müssten und deshalb auch ausgerottet werden dürften (z. B. die amerikanischen Ureinwohner, die südafrikanischen Khoisan und die australischen Aborigines) 68

Hesse, Hermann (Calw 1877 – Montagnola, Kanton Tessin 1962): Schriftsteller, Dichter und Maler (Nobelpreis für Literatur 1946) 14

Homer (ca. 8. Jhd. v. Chr.) 114, 132

Huch, Ricarda (Braunschweig 1864 – Schönberg im Taunus, heute Kronberg 1947): Schriftstellerin, Philosophin und Historikerin; Vertreterin der Neuromantik 24

Hugo, Victor (Besançon 1802 – Paris 1885): Dichter, Publizist und Politiker (Angehöriger der Pairskammer, Abgeordneter, Senator); gilt in Frankreich neben Molière, Voltaire und Balzac als Nationaldichter und zählte Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts zu den meistgelesenen europäischen Autoren 6, 23–24, 67, 135

Huxley, Thomas Henry (Ealing, Middlesex 1825 – Eastbourne, East Sussex 1895): Biologe, Bildungsorganisator und Hauptvertreter des Agnostizismus; einflussreicher Unterstützer des Empirismus David Humes und der Evolutionstheorie Charles Darwins; beeinflusste durch seine Forschungen und Lehrbücher die Entwicklung der Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert nachhaltig 23, 145

Hypatia von Alexandria (Alexandria 355 – Alexandria 415 / 416): Mathematikerin, Astronomin und Philosophin, öffentliche Lehrerin eines vermutlich mit kynischem Gedankengut angereicherten Neuplatonismus 99

Ingersoll, Robert Green (Dresden, Yates County, N.Y. 1833 – Dobbs Ferry, N.Y. 1899): Jurist und Redner; Vertreter des Freidenkertums, als der er „The Great Agnostic“ genannt wurde 20

Janet, Jules (Bourg-la-Reine, Hauts-de-Seine 1861 – ? 1940): Psychologe und Urologe; Mitglied der *Société de prophylaxie sanitaire et morale*; arbeitete mit seinem Bruder, dem Psychotherapeuten Pierre Janet (Paris 1859 – Paris 1947), an Experimenten zur Hypnose 6

Kant, Immanuel (Königsberg / Kaliningrad 1724 – Königsberg 1804) 6, 34, 137

Karl der Große (? 747 oder 748 – Aachen 814) 72



- Karl V. (Gent 1500 – Kloster San Jerónimo de Yuste, Extremadura 1558) 71–72
- Katharina II. (Stettin/Szczecin 1729 als Sophie Auguste Friederike von Anhalt-Zerbst – Sankt Petersburg 1796) 71, 97
- Kopernikus, Nikolaus (eig. Niklas Koppernigk, Thorn/Toruń, Polen 1473 – Frauenburg/Frombork 1543) 146
- Kyros I. (lat. Cyrus, vor 657 – um 600 v. Chr.): König des altpersischen Achämenidenreichs; Großvater von Kyros II. 71
- Kyros II. (lat. Cyrus, um 590/580–530 v. Chr.): König des altpersischen Achämenidenreichs; Enkel von Kyros I.; weitete durch eine Expansionspolitik die Grenzen des Reiches deutlich aus 71
- Lamarck, Jean-Baptiste Pierre Antoine de Monet, Chevalier de (Bazentin-le-Petit, Département Somme 1744 – Paris 1829): Botaniker und Zoologe; Begründer der modernen Zoologie der wirbellosen Tiere 33
- Lamprecht, Karl (Jessen, heute Sachsen-Anhalt 1856 – Leipzig 1915): Historiker, der im Methodenstreit der Geschichtswissenschaft entgegen den Neo-Rankeanern die Bedeutung der Kulturgeschichte, der materiellen Faktoren und von Gruppen (Assoziationen) in der Geschichte betonte 14–15
- Laplace, Pierre-Simon (Beaumont-en-Auge, Normandie 1749 – Paris 1827): Mathematiker, Physiker und Astronom; beschäftigte sich unter anderem mit der Wahrscheinlichkeitstheorie und Differentialgleichungen 64
- Lassalle, Ferdinand (eig. Lassal, Breslau 1825 – Carouge, Kanton Genf 1864): Schriftsteller und sozialistischer Politiker; Gründervater der SPD; Wortführer der Arbeiterbewegung 7, 23
- Leopardi, Giacomo (Recanati südlich von Ancona 1798 – Neapel 1837): Dichter, Essayist und Philologe; spielte eine entscheidende Rolle bei der Erneuerung der italienischen Literatursprache im 19. Jahrhundert 67
- Liliencron, Detlev von (Kiel 1844 – Alt-Rahlstedt, heute zu Hamburg 1909): Schriftsteller; vertrat eine militaristische, antisemitische Weltsicht; galt im deutschen Sprachraum als einer der bedeutendsten Lyriker seiner Zeit 139
- Linné, Carl von (vor seiner Adellung 1756 Carl Nilsson Linnæus, Råshult bei Älmhult, Provinz Kronobergs län, Schweden 1707 – Uppsala 1778): Naturforscher; schuf mit der binären Nomenklatur die Grundlagen der modernen botanischen und zoologischen Taxonomie 151, 153
- Littré, Émile (Paris 1801 – Paris 1881): Arzt, Lexikograph, Philologe, Philosoph und Politiker; vertrat eine positivistische Weltsicht; vor allem bekannt durch sein *Dictionnaire de la langue française* (vier Bände, 1863–1877, allgemein genannt *le Littré*) 6, 23
- Lucretius/Lukrez (99–94 v. Chr. – 55/53 v. Chr.): Dichter und Philosoph in der Tradition des Epikureismus 34, 137

Ludwig IV. (bekannt als Ludwig der Bayer; München 1282 oder 1286 – Puch bei Fürstenfeldbruck 1347): römisch-deutscher König und Kaiser des Heiligen Römischen Reiches 71

Ludwig XIV. (Saint-Germain-en-Laye 1638 – Versailles 1715): König von Frankreich und Navarra 76

Ludwig XV. (Versailles 1710 – Versailles 1774): König von Frankreich und Navarra 71

Martineau, Harriet (1802–1876): Schriftstellerin; gilt als erste feministische Soziologin 20, 113

Marx, Karl (Trier 1818 – London 1883) 23

Mendoza, Don Pedro González de (Guadalajara 1428 – Guadalajara 1495): spanischer Kardinal und Staatsmann 71

Meyerbeer, Giacomo (eig. Jakob Liebmann Meyer Beer, Tasdorf, Mark Brandenburg 1791 – Paris 1864): Komponist und Dirigent; einer der erfolgreichsten Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts; Hauptvertreter der französischen Grand Opéra 142

Meysenbug, Malwida von (Kassel 1816 – Rom 1903): Schriftstellerin; förderte SchriftstellerInnen und KünstlerInnen – darunter Friedrich Nietzsche (1844–1900) und Romain Rolland (1866–1944) 101

Mill, John Stuart (Pentonville, London 1806 – Avignon 1873): Philosoph, Ökonom und sozialer Reformers; einer der einflussreichsten liberalen Denker des 19. Jahrhunderts, Unterstützer der malthusianischen Konzeption, des Utilitarismus und der Frauenemanzipation; prägte den Begriff „Dystopia“ 23, 67–68, 116–117

Milton, John (London 1608 – Bunhill bei London 1674): Dichter, politischer Denker, Staatsbediensteter unter Oliver Cromwell; der schon zu Lebzeiten weltberühmte Autor schrieb in drei Sprachen (Englisch, Latein, Italienisch) und kann als früher Aufklärer gelten (er setzte sich z. B. für die Meinungsfreiheit und gegen die Zensur ein) 133, 137

Moltke, Helmuth von (Parchim 1800 – Berlin 1891): Offizier und Chef des Generalstabes, „der große Schweiger“ genannt; spielte eine wichtige Rolle in den deutschen Einigungskriegen 55

Montégut, Émile (Limoges 1825 – Paris 1895): Essayist, Journalist und Kritiker; schrieb u. a. für die *Revue des Deux Mondes* 130

Müller-Lyer, Franz (Baden-Baden 1857 – München 1916): Soziologe und Psychiater; Entdecker der nach ihm benannten geometrisch-optischen Müller-Lyer-Illusion 11, 13–15, 18

Napoleon Bonaparte / Kaiser Napoleon I. (eig. Napoleone Buonaparte, Ajaccio auf Korsika 1769 – Longwood House auf St. Helena im Südatlantik 1821): französischer General, revolutionärer Diktator und Kaiser 76, 111, 141

Newton, Sir Isaac (Woolsthorpe-by-Colsterworth in Lincolnshire 1642 – Kensington 1726): Naturforscher und Verwaltungsbeamter 64, 150



Nilsson de Casa Miranda, Christine (geb. Kristina Jonasdotter, Vederslöv, Småland, Schweden 1843 – Växjö, Schweden 1921): international bekannte Sopranistin 115

Nohl, Ludwig (Iserlohn 1831 – Heidelberg 1885): Musikwissenschaftler; einer der meistgelesenen Musikschriftsteller seiner Zeit; setzte sich für Richard Wagners Werke ein und beschäftigte sich intensiv mit Beethoven 36, 141

Nordau, Max (eig. Maximilian Simon Süßfeld, Pest, heute Budapest 1849 – Paris 1923): Schriftsteller, Arzt, Politiker und Mitbegründer der Zionistischen Weltorganisation; hielt Abend-Vorträge über soziale Fragen und ordinierte in Paris für Arme unentgeltlich 9

Novikov, Jakov Aleksandrovič (russ. Яков Александрович Новиков, französisch Jacques Novicow, Istanbul 1849 – Paris 1912): Soziologe und Schriftsteller, Verfasser der *Fédération de l'Europe* (1901); einige seiner Werke wurden von Alfred H. Fried aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt 15–16, 23

Oken, Lorenz (eig. Okenfuß, Bohlsbach bei Offenburg 1779 – Zürich 1851): Naturforscher, Naturphilosoph und vergleichender Anatom 33, 129

Ostwald, Wilhelm (russ. Вильгельм Фридрих Оствальд, Riga, Gouvernement Livland 1853 – Leipzig 1932): Philosoph und Chemiker (1909 Nobelpreis für Chemie) 11–13, 15, 18

Paine, Thomas (eig. Pain, Thetford, England 1736 – New York 1809): politischer Intellektueller und einer der Gründerväter der Vereinigten Staaten von Amerika 20

Patti, Adelina (eig. Adela Juana Maria Patti, Madrid 1843 – Craig-y-Nos, Wales 1919): spanische Opernsängerin italienischer Abstammung; eine der größten Koloratursopranistinnen ihrer Zeit 115

Platon / Plato (428 / 427 – 348 / 347 v. Chr.) 6, 44, 137

Pötting-Persing, Hedwig Anna Maria Joachima von (Prag 1853 – Wien 1915): Schriftstellerin, Vereinsfunktionärin; Sekretärin und Freundin Bertha von Suttners; Vorstandsmitglied der von Suttner gegründeten Österreichischen Gesellschaft der Friedensfreunde 25

Puschkin, Alexander Sergejewitsch (russ. Александр Сергеевич Пушкин, Aleksandr Sergeevič Puškin, Moskau 1799 – Sankt Petersburg 1837): gilt als russischer Nationaldichter und Begründer der modernen russischen Literatur 67

Reich, Eduard (Sternberg / Šternberk, Mähren 1836 – Muiderberg, Niederlande 1919): Mediziner, Hygieniker, Naturwissenschaftler, Bibliothekar; vertrat eine neomalthusianische Anschauung und war der Phrenologie zugeneigt 98, 100, 102–103

Rousseau, Jean-Jacques (Genf 1712 – Ermenonville bei Paris 1778): Schriftsteller, Philosoph, Pädagoge, Naturforscher und Komponist der Aufklärung, Wegbereiter der Französischen Revolution 111, 113

Salter, William Mackintire (Burlington, Iowa 1853 – ? 1931): amerikanischer Philosoph und Kritiker Nietzsches; Lektor der Philosophie an der University of Chicago, Mitglied der Ethical Culture Society; unterzeichnete 1909 den Aufruf zur National

Negro Conference, die zur Gründung der National Association for the Advancement of Colored People führte 20

Šammuramat (auch Šammu-ramat oder Schamuramat, 9. Jhd. v. Chr.): assyrische Königin; soll das assyrische Reich regiert und militärisch verteidigt haben; eine Regentschaft oder Mitregentschaft gilt in der Forschung allerdings als umstritten; siehe auch Semiramis 69

Sand, George (eig. Amantine Aurore Lucile Dupin de Francueil, Paris 1804 – Nohant, Département Indre 1876): Schriftstellerin; setzte sich durch ihre Lebensweise und mit ihren Werken sowohl für feministische Ziele als auch dafür ein, dass alle Klassen an den gesellschaftlichen Gütern teilhaben sollten 97

Scherr, Johannes (Rechberg-Hinterweiler, heute zu Schwäbisch Gmünd 1817 – Zürich 1886): Anthologist, Literatur- und Kulturhistoriker, Übersetzer und Verfasser von Romanen und politischen Schriften 68

Schiller, Friedrich (Marbach am Neckar 1759 – Weimar 1805) 6, 95, 105, 142

Schumann, Robert (Zwickau 1810 – Eendenich, heute zu Bonn 1856): Komponist der Romantik, Musikkritiker und Dirigent; Gründer der *Neuen Zeitschrift für Musik* 142–143

Schweppermann, Seyfried (Hillohe bei Lauterhofen, Bayern um 1257 – Deinschwang bei Lauterhofen, Bayern 1337): Feldhauptmann der Reichsstadt Nürnberg; nahm unter Ludwig dem Bayern, Herzog von Oberbayern, an mehreren Schlachten gegen den Habsburger Friedrich den Schönen, Herzog von Österreich, teil; soll sich in der Schlacht von Mühldorf 1322 durch besondere Tapferkeit ausgezeichnet haben 71

Semiramis: mythologische Königin und Heldin; soll lt. Herodot (490/480 – 424 v. Chr.) ganz Asien regiert haben; mitunter mit Šammuramat identifiziert, doch gibt es, bis auf den Namen, zwischen den Legenden und dem historischen Leben und Wirken Šammuramats kaum einen Bezug; siehe auch Šammuramat 69

Sesostris I. (20. Jhd. v. Chr.): altägyptischer Pharao der 12. Dynastie; gilt als einer der bedeutendsten Herrscher des Mittleren Reiches und Altägyptens 68, 70

Shakespeare, William (Stratford-upon-Avon 1564 – Stratford-upon-Avon 1616) 6, 24, 51, 67, 133, 137

Simmel, Georg (Berlin 1858 – Straßburg 1918): Philosoph und Soziologe; Begründer der „formalen Soziologie“ und der Konfliktsoziologie 5, 15

Sin-ahhe-criba/ Sanherib (etwa 745 – 680 v. Chr.): von 705 bis 680 v. Chr. assyrischer König 76

Sokrates (Alopeke bei Athen 469 v. Chr. – Athen 399 v. Chr.) 44

Sophokles (Kolonos 497/496 v. Chr. – Athen 406/405 v. Chr.) 133

Spohr, Louis (eig. Ludewig, Braunschweig 1784 – Cassel 1859): Komponist, Dirigent, Gesangspädagoge, Organisator von Musikfesten, Geiger; im 19. Jahrhundert



Geiger von internationalem Ruf; verfasste neben seinen zahlreichen musikalischen Werken auch musiktheoretische Arbeiten und eine Autobiographie 142

Staël, Anne Louise Germaine / Madame de (Paris 1766 – Paris 1817): Schriftstellerin; Vorläuferin der vergleichenden Literaturwissenschaft und der Literatursoziologie, da sie schon in ihrem Werk *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800) deutlich die gesellschaftliche Bedingtheit der Literatur hervorhob 101

Stendhal (eig. Marie-Henri Beyle; Grenoble 1783 – Paris 1842): Schriftsteller, Militär, Journalist, Kritiker, Essayist und Politiker; zählt zu den frühen Vertretern des literarischen Realismus 7

Sterne, Carus (eig. Ernst Krause, Zielonizg / Sulęcín, Polen 1839 – Eberswalde, Brandenburg 1903): Biologe und Schriftsteller; bemühte sich in populärwissenschaftlichen Abhandlungen um die Verbreitung des Darwinismus 8, 24, 145

Strauß, David Friedrich (Ludwigsburg 1808 – Ludwigsburg 1874): Schriftsteller, Philosoph und Theologe; gilt durch seine Schrift *Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet* (2 Bände, Tübingen 1835 / 1836), die ungeheures Aufsehen erregte, als Begründer der historisch-kritischen Forschung über das Leben von Jesus von Nazareth 6, 23

Suttner, Arthur Gundaccar von (Wien 1850 – Schloss Harmannsdorf 1902): Schriftsteller; Ehemann Bertha von Suttners; Gründungsmitglied des *Vereins zur Abwehr des Antisemitismus* 7, 41, 83

Taine, Hippolyte (Vouziers, Département Ardennes 1828 – Paris 1893): Philosoph, Historiker und Kritiker; Begründer des literarhistorischen Positivismus und der Milieu-Theorie, nach welcher „race“ (gemeint ist damit die Ethnie), „milieu“ und „moment historique“ jedes soziale Phänomen prägen; wurde von Auguste Comte und John Stuart Mill beeinflusst 7, 33, 68, 130

Thomasius, Christian (Leipzig 1655 – Halle an der Saale 1728): Jurist und Philosoph; Wegbereiter der Frühaufklärung in Deutschland; trat für eine humane Strafordnung ein und trug wesentlich zur Abschaffung der Hexenprozesse und der Folter bei 147

Tizian (eig. Tiziano Vecellio, Pieve di Cadore bei Belluno, Republik Venedig um 1477 oder um 1490, wahrscheinlicher jedoch zwischen 1488 und 1490 – Venedig 1576) 72

Tolstoi, Lew Nikolajewitsch (russ. Лев Николаевич Толстой, Lev Nikolaevič Tolstoj, Jasnaja Poljana bei Tula 1828 – Astarowo, heute Lew Tolstoi, in der Oblast Lipezk 1910): Schriftsteller, Philosoph, christlicher Anarchist und Pazifist 7

Tönnies, Ferdinand (bei Oldenswort, Nordfriesland 1855 – Kiel 1936): Soziologe, Nationalökonom und Philosoph; sein 1887 publiziertes Werk *Gemeinschaft und Gesellschaft* gilt als das erste explizit soziologische Werk in deutscher Sprache 5, 12, 15

Troll-Borostyáni, Irma von (Salzburg 1847 – Salzburg 1912): Schriftstellerin, Journalistin und Frauenrechtlerin; setzte sich für das Wahlrecht der Frauen, für Frauen- und Jugendbildung und gegen die Prostitution ein 101

Tschechow, Anton Pawlowitsch (russ. АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ, Anton Pavlovič Čechov, Taganrog 1860 – Badenweiler 1904): Arzt, Schriftsteller, Novellist, Dramatiker 7

Tukultī-Ninurta I./Touklat-Adar I. (13. Jhd. v. Chr.): assyrischer König der mittelassyrischen Zeit 76

Tukultī-Ninurta II./Touklat-Adar II. (9. Jhd. v. Chr.): assyrischer König von etwa 890–884 v. Chr. 75

Tylor, Sir Edward (London 1832 – Wellington, Somerset 1917): Anthropologe; gilt mit seinem einflussreichsten Werk *Primitive Culture* (1871) als Begründer der Sozialanthropologie 68

Vergil (eig. Publius Vergilius Maro, bei Mantua 70 v. Chr. – Brindisi 19 v. Chr.) 133

Virchow, Rudolf (Schivelbein, Pommern 1821 – Berlin 1902): Arzt, Archäologe und Politiker; Vertreter einer naturwissenschaftlichen und sozial orientierten Medizin; setzte sich für die medizinische Grundversorgung der Bevölkerung ein 23

Vogt, Carl (Gießen 1817 – Plainpalais, heute zu Genf 1895): Naturwissenschaftler und demokratischer Politiker; trat entschieden für Darwins Evolutionstheorie ein 9

Vogüé, Eugène-Melchior de (Nizza 1848 – Paris 1910): Diplomat und Literat; Mitglied der Académie française; schrieb regelmäßig für die *Revue des Deux Mondes* 73

Wagner, Richard (Leipzig 1813 – Venedig 1883): Komponist, Dichter, Schriftsteller, Theaterregisseur und Dirigent; Opern-Reformator 23, 140–141

Wedekind, Frank (eig. Benjamin Franklin W., Hannover 1864 – München 1918): Schriftsteller, Dramatiker und Schauspieler 14

Whewell, William (Lancaster 1794 – Cambridge 1866): Philosoph, Mathematiker, Theologe und Wissenschaftshistoriker 7

Wille, Bruno (Magdeburg 1860 – Schloss Senftenau in Aeschach, heute zu Lindau 1928): Prediger, Journalist, Philosoph und Schriftsteller; Mitglied des Berliner Naturalistenvereins und Wegbereiter des Friedenshagener Dichterkreises; war im Vorstand des Deutschen Freidenkerbundes und Redakteur der anarchistischen Zeitschrift *Der Sozialist*; vertrat als Philosoph eine „Philosophie der Befreiung“ und berief sich u. a. auf den Buddhismus 22–23

Wolter, Charlotte (verh. Gräfin O’Sullivan-Wolter, Köln 1834 – Wien-Hietzing 1897): Schauspielerin; gilt als berühmteste Tragödin des 19. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum; der nach ihr benannte „Wolterschrei“ ging in die Theatergeschichte ein 115

Ziel, Ernst (Rostock 1841 – Berlin 1921): Schriftsteller und Publizist; Redakteur der Familienzeitschrift *Die Gartenlaube*, in der auch Suttner einige ihrer Romane publizierte 136



Bertha von Suttner. Internationale Bibliographie der Sekundärliteratur

Von Beatrix Müller-Kampel

Stand: Juni 2017. – Nicht aufgenommen wurden Rezensionen, Zeitungsartikel, Romanbiographien, Dramatisierungen von Leben und Romanen, Filmbiographien, Filmdokumentationen, einzelne Kapitel in übergreifenden Publikationen zum Nobelpreis, (Foto-)Portraits.

100 Jahre *Die Waffen nieder!* Bertha von Suttner. Dokumentation. Herausgegeben von der Deutschen Friedensgesellschaft und dem Bildungswerk NRW. Redaktion: Heike Lischewski. Dortmund: DFG-VK [1989].

ABRAMS, IRWIN: Bertha von Suttner (1843–1914). Bibliographical Notes. In: *Peace & Change. A Journal of Peace Research* 16 (1991), Nr. 1, S. 64–73.

ABRAMS, IRWIN: Bertha von Suttner and the Nobel Peace Prize. In: *Journal of Central European Affairs* 22 (1962), Nr. 3, S. 286–307.

ABRAMS, IRWIN: Bertha von Suttner and the Nobel Prize. (Bertha von Suttner und der Nobelpreis.) In: *Friede, Fortschritt, Frauen. Die Friedensnobelpreisträgerin Bertha von Suttner auf Schloß Harmannsdorf* (2007), s. d., S. 29–36.

— Unter dem Titel „Chère Baronne et Amie ...“ Briefe von Alfred Nobel und Bertha von Suttner. In: *Die Waffen nieder! – Bas les armes – Lay down your arms. 1843–1993* (1993), s. d., S. 9–13.

ACKERL, ISABELLA: Bertha von Suttner: *Lay down your arms!* In: *Austria Today. Quarterly Review of Trends and Events* (1993), S. 48–50.

ACKERL, ISABELLA: Vor 150 Jahren wurde die österreichische Friedensnobelpreisträgerin Bertha von Suttner (1843–1914) geboren. Wien: Bundespressedienst 1993.

ANDREAN, LINDA: Bertha Felicie Sophie von Suttner (1843–1914). Auf: The Bertha von Suttner Project. Herausgegeben von Candice Alihusain und Hope Elizabeth May. 2012–. / Abt. Papers: <http://www.berthavonsuttner.com/Papers/andrean.pdf> [2017-07-24].

ANDREOTTI, FLAVIA: Der triviale Gesellschaftsroman im 19. Jahrhundert. Form und Funktion am Beispiel von Bertha von Suttners Roman *Die Waffen nieder!* St. Gallen, Kantonsschule am Burggraben, Maturaarbeit 2005.

ANNERL, CHARLOTTE: Bertha von Suttner und die These einer natürlichen weiblichen Friedfertigkeit. (Bertha von Suttner and the Theory of a Natural Female Placidity.) In: *Friede, Fortschritt, Frauen. Die Friedensnobelpreisträgerin Bertha von Suttner auf Schloß Harmannsdorf* (2007), s. d., S. 131–142.

ANONYM (Editorial Comment): The Baroness Bertha von Suttner (1843–1914). In: *American Journal of International Law* 8 (1914), S. 613–614.

ANONYM: Bertha von Suttner und ihr Roman *Die Waffen nieder!* Ausstellungskatalog. Mörfelden-Walldorf: [o. V.] 1993.

BÁTOROVÁ, MÁRIA: Bojovníci pod bielou zástavou. Bertha von Suttnerová a slovenskí tolstojovci v Hornom Uhorsku. [Die Kämpfer unter der weißen Fahne. Bertha von Suttner und die slowakischen Tolstoi-Anhänger in Oberungarn.] In: Esteticko-antropologická koncepcia literatúry a Prof. PhDr. Andrej Červeňák, DrSc. Nitra/Nyitra/Neutra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre 2008, S. 124–132.

— In: Slovenské pohľady 4 (2010), Nr. 3, S. 60–65.

BELENTSCHIKOW, VALENTIN: Bertha von Suttner in Russland. In: Literatur und Kritik (1976), Nr. 103, S. 140–152.

BELENTSCHIKOW, VALENTIN: Bertha von Suttner und Lev N. Tolstoj. In: Zeitschrift für Slawistik 28 (1983), S. 284–301.

BELENTSCHIKOW, VALENTIN: Bertha von Suttner und Russland. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang 2012. (= Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen und Literaturen. 15.) (Überarbeitete und ergänzte Fassung von: Leningrad, Staatliche Univ., Diss. 1974.)

BELENTSCHIKOW, VALENTIN: Krieg ohne Glorie. Über die Beziehungen zwischen W. W. Wereschtschagin und Bertha von Suttner. In: Bildende Kunst und Architektur. Katalog. Teil 8. Herausgegeben vom Verband Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik. Bearbeitung: Ruth Pape. Berlin: Verband Bildender Künstler 1981, S. 314–316.

BENZ, WOLFGANG: Bertha von Suttner: *Die Waffen nieder*. In: Krieg beginnt in den Köpfen. Literatur und politisches Bewusstsein. Herausgegeben von Carl-Heinrich Bösling, Lioba Meyer, Angelika Schlößer und Thomas F. Schneider. Osnabrück: Universitätsverlag 2011. (= Erich Maria Remarque Jahrbuch – Yearbook. XXI [2011].) S. 11–17.

BERGHOLD, JOSEF: Männerfantasien über eine selbstbewusste Frau. Bertha von Suttner in den Illustrationen satirischer Zeitschriften. In: „Gerade weil Sie eine Frau sind ...“ (2005), s. d., S. 195–226.

BERNSTORFF, MADELAINE: Ein Film für die Neue Zeit? Ned med Vaabnene!/Die Waffen nieder! In: Suttner im KonText, s. d., S. 121–134.

Berta Suttnerová – Život pro mír. Sborník příspěvků z odborného kolokvia k 100. výročí udělení Nobelovy ceny míru Bertě Suttnerové. [Ergebnisse der Fachtagung zum 100. Jahrestag des Friedensnobelpreises für Bertha von Suttner.] Herausgegeben von Eduard Šimek. Prag: Pedagogické muzeum J. A. Komenského v Praze 2007.

Bertha von Suttner. Ausstellung in der Bertha-von-Suttner-Schule anlässlich des 75jährigen Schuljubiläums vom 4. bis 11. Juni 1983. [Berlin]: Bertha-von-Suttner-Schule 1983.

Bertha von Suttner, der Frauenweltbund und der Krieg. [Innentitel.] Ultima Ratio Regis. Frau von Suttner, der Frauenweltbund und der Krieg. [Umschlagtitel.] Berlin: Voss 1905.



Bertha von Suttner: *Die Waffen nieder!* [Aufsatzsammlung.] Herausgegeben von Johann Georg Lughofer. Wien; St. Wolfgang: Ed. Art Science 2010. (= Im Prisma. Eine interdisziplinäre Schriftenreihe. 2.)

Bertha von Suttner: *Die Waffen nieder!* Reden und Schriften zur Gedenkfeier anlässlich des 100. Jahrestages der Verleihung des Friedensnobelpreises am 4. November 2005 im Rathaus Gotha. [Herausgegeben von der Thüringer Friedenskoordination; Aktionskreis für Frieden e. V. Erfurt. Ute Hinkeldein.] Erfurt: [o. V.] 2006.

Bertha von Suttner. Festschrift zum 150. Geburtstag am 9. Juni 1993. Herausgegeben von der Bertha-von-Suttner-Oberschule in Berlin-Reinickendorf. Redaktion und inhaltliche Gestaltung: Lutz Zimmermann. Berlin-Reinickendorf: Bertha-von-Suttner-Oberschule 1993.

Bertha von Suttner mit Georgiern und in Georgien. Materialien der wissenschaftlichen Konferenz vom 12. Oktober 1999 an der Staatlichen Ilia Tschavtschavadze Universität für Sprache und Kultur. Tbilissi: „Sprache und Kultur“ 2001.

Bertha von Suttner. Herausgegeben vom European Economic and Social Committee. Brüssel: European Economic and Social Committee 2006.

Bertha von Suttner und die Anfänge der österreichischen Friedensbewegung. Katalog der Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien und der Österreichischen Friedensgesellschaft (Sektion Bertha v. Suttner-Frauengemeinde und Sektion „Österreich“ der Internationalen Frauenliga für Frieden und Freiheit). Bearbeiter der Ausstellung und des Kataloges: Hubert Kaut. Wien: Ueberreuter 1950.

Bertha von Suttner. „Vorkämpferin des Friedens“. 1843–1914. [Herausgegeben vom Hauptsachgebiet Kultur- und Volkstumspflege, Sudetendeutsche Landsmannschaft.] München: Sudetendeutsche Landsmannschaft [um 1974]. (= Arbeitsbrief der Sudetendeutschen Landsmannschaft.)

BIEDERMANN, EDELGARD: „Cher monsieur et ami“. Der Briefwechsel zwischen Bertha von Suttner und Alfred Nobel 1883–1896. In: sozusagen. Eine Festschrift für Helmut Müssner. Herausgegeben von E. B. Stockholm: Germanistisches Institut 1996. (= Schriften des germanistischen Instituts, Universität Stockholm. 23.) S. 41–64.

BIEDERMANN, EDELGARD: „Eine Genossin des leibhaftigen Gottseibeius?“ Zu Bertha von Suttners Briefwechsel mit Irma von Troll-Borostyáni, 1886–1890. In: Österreichische Sprache, Literatur und Gesellschaft. Symposium zu Fragen des Akademischen Sprachunterrichts, Hochschule Skövde, Schweden 1998. Herausgegeben von Kurt Bäckström. Münster: Nodus 2000. (= Universität [Skövde]: Acta Universitatis Skodvensis / Series linguistica. 2.) S. 139–151.

— In: Österreich in Geschichte und Literatur (mit Geographie) 45 (2001), S. 134–152.

BIEDERMANN, EDELGARD: Erzählen als Kriegskunst: *Die Waffen nieder!* von Bertha von Suttner. Studien zu Umfeld und Erzählstrukturen des Textes. Stockholm: Almqvist och Wiksell International 1995. (= Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholmer Germanistische Forschungen. 50.) Zugleich Stockholm, Univ., Diss. 1995.

BIEDERMANN, EDELGARD: Nicht nur *Die Waffen nieder!* Bertha von Suttner. In: Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de siècle. Herausgegeben von Karin Tebben. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999, S. 313–329.

— Sonderausgabe. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2015.

BIEDERMANN, EDELGARD: Préface. Introduction. In: „Chère baronne et amie“ – „cher monsieur et ami“. Correspondance entre Alfred Nobel et Bertha von Suttner. Herausgegeben und eingeleitet von E. B. Aus dem Deutschen von Claudine Layre und aus dem Englischen von Annpól Kassis. [Levallois-Perret:] Turquoise 2015, S. 9–100.

BIEDERMANN, EDELGARD: „Un legs considerable à l’œuvre de la Paix“. Bertha von Suttner und Alfred Nobels Friedenspreis. In: Beiträge zur 4. Arbeitstagung schwedischer Germanisten, 3.–4. Mai 2001 in Stockholm. Herausgegeben von E. B. Stockholm: Germanistisches Institut 2002. (= Text im Kontext. 4.) S. 1–12.

BIEDERMANN, EDELGARD: Vorwort. Einführung. In: „Chère Baronne et Amie“ – „Chèr Monsieur et ami [!]“. Der Briefwechsel zwischen Alfred Nobel und Bertha von Suttner. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von E. B. Hildesheim; Zürich; New York: Olms 2001, S. 9–74.

BINDER, EWALD; MASSICZEK, ALBERT: Die Zukunft gehört der Güte. Bertha von Suttner in ihren Schriften. Wien: Sensen-Verlag 1966.

BIRKHAN, INGILD: Das entscheidende Werk: *Die Waffen nieder! Eine Lebensgeschichte*. (The Decisive Work: *Lay Down Arms! A Life Story*.) In: Friede, Fortschritt, Frauen. Die Friedensnobelpreisträgerin Bertha von Suttner auf Schloß Harmannsdorf (2007), s. d., S. 71–80.

BLITZ, EVELINE (Text); NITA VEEREN (Illustrationen): Bertha von Suttner. An der Wiege des Weltfriedens. [Den Haag:] Bibliothek des Friedenspalastes [2014].

— Bertha von Suttner. At The Cradle Of World Peace. (Aus dem Deutschen von Marjolein van Zuylen.) [Den Haag:] Peace Palace Library [2014].

— Vorher in: Den Haag Centraal vom 5. Juli bis 23. August 2013.

BOCK, HELMUT: Bertha von Suttner, Kämpferin gegen Weltkriegsgefahr. In: Einheit. Zeitschrift für Theorie und Praxis des wissenschaftlichen Sozialismus 44 (1989), S. 747–752.

BOCK, HELMUT: *Die Waffen nieder!* Bertha von Suttner und Alfred Nobel. In: Krieg und Frieden in der Literatur. Zu Zeugnissen aus Literatur und Publizistik der letzten drei Jahrhunderte. Kolloquium anlässlich des Beginns des Zweiten Weltkrieges vor 70 Jahren. [Herausgegeben von „Helle Panke“ – Rosa-Luxemburg-Stiftung Berlin.] Berlin: Helle Panke 2009. (= Pankower Vorträge. 137.) S. 27–37.

BOCK, HELMUT: Schreiben gegen die Katastrophe. Bertha von Suttner. In: Brüche und Umbrüche. Frauen, Literatur und soziale Bewegungen. Herausgegeben von Margrid Bircken, Marianne Lüdecke und Helmut Peitsch. Potsdam: Univ.-Verl. 2010, S. 89–121.

BOCK, SIGRID: Bertha von Suttner: *Die Waffen nieder!* Vom Roman zur organisierten Friedensarbeit. In: *Die Waffen nieder!* Schriftsteller in den Friedensbewegungen



des 20. Jahrhunderts. Eingeleitet und herausgegeben von S. B. Berlin: Akademie-Verlag 1989, S. 31–43.

BOCK, SIGRID: Ein Roman gibt Anlaß, sich politisch zu organisieren. Vom Zusammenhang zwischen literarischer Arbeit und organisierter Friedensarbeit. In: Weimarer Beiträge 33 (1987), S. 1313–1326.

BOOS, CARLA: Bertha's oorlog voor de vrede. In: Historisch Nieuwsblad. Maandblad voor Geschiedenis (2013), Nr. 12, S. 38–45.

BOSINSKI, HANNELORE: Elisabeth von Rumänien (Carmen Sylva), Elisabeth von Österreich, Bertha von Suttner. Berührungspunkte bedeutender Frauen an der Schwelle des 20. Jahrhunderts. Neuwied: Landkreis Neuwied 2011.

BRAKER, REGINA BERRIT: Bertha von Suttner's *Die Waffen nieder*. Moral Literature in the Tradition of Harriet Beecher Stowe's *Uncle Tom's Cabin*. Columbus, Ohio: Ohio State Univ., Diss. 1991.

BRAKER, REGINA: Bertha von Suttner as Author. In: Peace & Change. A Journal of Peace Research 16 (1991), Nr. 1, S. 74–96.

BRAKER, REGINA: Bertha von Suttner on the Dreyfus Affair. A Pacifist Commentary. In: Selecta. Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages 17 (1996), S. 29–32.

BRAKER, REGINA: Bertha von Suttner, Helene Stöcker, Anita Augspurg and Lida Gustava Heymann. Pacifism or Feminist Pacifism? In: Frauen. MitSprechen, MitSchreiben. Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung. Herausgegeben von Marianne Henn und Britta Hufeisen. Stuttgart: Heinz 1997. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. 349.) S. 425–440.

BRAKER, REGINA: Bertha von Suttner's Spiritual Daughters. The Feminist Pacifism of Anita Augspurg, Lida Gustava Heymann, and Helene Stöcker at the International Congress of Women at The Hague, 1915. In: Women's Studies International Forum 18 (1995), Nr. 2, S. 103–111.

BRAKER, REGINA: Der lange Weg zur „Absicht des Erblässers“ Alfred Nobel. Die Verleihung des Friedensnobelpreises an Bertha von Suttner im Jahr 1905. In: „Gerade weil Sie eine Frau sind ...“ (2005), s. d., S. 95–124.

BRAKER, REGINA: *Lay Down Your Arms! – Uncle Tom's Cabin*. A Tolstoian Comparison. (*Die Waffen nieder! – Onkel Toms Hütte*. Ein Tolstoianischer Vergleich.) In: Friede, Fortschritt, Frauen. Die Friedensnobelpreisträgerin Bertha von Suttner auf Schloß Harmannsdorf (2007), s. d., S. 81–94.

BRAKER, REGINA: Weapons of Women Writers. Bertha von Suttner's *Die Waffen nieder!* as Political Literature in the Tradition of Harriet Beecher Stowe's *Uncle Tom's Cabin*. New York [u. a.]: Lang 1995. (= Austrian Culture. 16.)

BRENDENDIEK, WALTER: Stimme der Vernunft und Menschlichkeit. In: Internationales Institut für den Frieden. Vermächtnis und Mahnung zum 50. Todestag Bertha von Suttner. [Für den Inhalt verantwortlich: Leopold Schaffer.] Wien: Internationales Institut für den Frieden 1964, S. 13–44.

BREYCHA-VAUTHIER, ARTHUR CARL DE: Dokumente um ein Leben. Die „Bertha-von-Suttner-Sammlung“ der Vereinten Nationen. In: Festschrift des Haus-, Hof- und Staatsarchivs. Teil I. Herausgegeben von Leo Santifaller. Wien: [o. V.] 1949. (= Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs. Ergänzungsbände. 2.) S. 9–12.

BRIATTE-PETERS, ANNE-LAURE: „Il ne sera donné qu'aux générations futures d'apprécier son action à sa juste valeur“. La réception de Bertha von Suttner par les mouvements féministes allemands. In: Literarischer Pazifismus und pazifistische Literatur (2016), s. d., S. 93–107.

BRING, OVE: Bertha von Suttner and International Law. The Development of the *Ius contra Bellum*. In: Report on the Symposium on the Occasion of the 100th Anniversary of the Nobel Peace Prize Award to Bertha von Suttner, s. d., S. 21–26.

BRINKER-GABLER, GISELA: Einleitung. In: Kämpferin für den Frieden. Bertha von Suttner: Lebenserinnerungen, Briefe und Schriften. Eine Auswahl. Herausgegeben und eingeleitet von G. B.-G. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verlag 1982. (= Fischer Taschenbuch. 2053. = Die Frau in der Gesellschaft. Texte und Lebensgeschichten.) S. 11–36.

— 11.–12. Tsd. Ebenda 1986.

BRINKER-GABLER, GISELA: „Wir leben im Rüstungskrieg“. Bertha von Suttner und die Anfänge der Friedensbewegung. In: Frauen & Wissenschaft. Ringvorlesung. Dokumentation der Vorträge aus dem Wintersemester 1982/83. Herausgegeben von der Universität Köln/Allgemeiner Studentenausschuss/Frauenreferat/Frauenforschungsgruppe. Köln: Frauenforschungsgruppe des ASTA-Frauenreferats der Universität zu Köln 1983, S. 146–159.

BRUMMER, THERESE: To Kvindeportraiter. [Zwei Frauenporträts.] I: George Eliot. II: Bertha von Suttner. Kopenhagen: Hostrup Schultz 1895.

BUDDE, GUNILLA: „Kein Blaustrumpf – Gott bewahre!“ Oder: Warum Bertha von Suttner es den Frauen nicht leicht macht. In: Bertha von Suttner: *Die Waffen nieder!* (Aufsatzsammlung 2010), s. d., S. 99–113.

BUGNION-SECRETAN, PERLE: Bertha von Suttner, une pionnière du pacifisme. In: Femmes Suisses et le Mouvement féministe. Organe officiel des informations de l'Alliance de Sociétés Féminines Suisses Bd. 71 (1983), Nr. [10], [o. S.].

BURNS, BARBARA: Bertha von Suttner's *Die Waffen nieder!* The Roots and Reception of a Pacifist Manifesto. In: Fontane and Cultural Mediation. Translation and Reception in Nineteenth-Century German Literature. Essays in Honour of Helen Chambers. Herausgegeben von Ritchie Robertson und Michael White. Cambridge: Legenda 2015. (= Germanic Literatures. 8.) S. 158–169.

CLEMENS, GABRIELE: Bertha von Suttner: *Die Waffen nieder*. In: Wider den Krieg. Große Pazifisten von Immanuel Kant bis Heinrich Böll. Herausgegeben von Christiane Rajewsky und Dieter Riesenberger. München: Beck 1987. (= Beck'sche Reihe. 322.) S. 47–52.

COHEN, LAURIE R.: Across a Feminist-Pacifist Divide. Baroness Bertha von Suttner's Tour of the United States in 1912. In: Gender & 1968. Herausgegeben von Ingrid



Bauer und Hana Havelková. Köln; Wien: Böhlau 2009. (= *L'homme. European Review of Feminist History* 20 [2009]. 2.) S. 85–104.

COHEN, LAURIE R.: Aussteiger. Arthur und Bertha von Suttners entscheidende Jahre im russischen Kaukasus, 1876–1885. In: „Gerade weil Sie eine Frau sind ...“ (2005), s. d., S. 15–54.

COHEN, LAURIE R.: Bertha von Suttners und Rosa Mayreders konsequenter moralischer Widerstand gegen den Krieg. In: *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* (Innsbruck) 33 (2014), S. 39–50.

COHEN, LAURIE R.: Einleitung. Bertha von Suttner. Schlaglichter auf ihr Leben und Fortwirken. In: „Gerade weil Sie eine Frau sind ...“ (2005), s. d., S. 1–10.

COHEN, LAURIE R.: „Fighting for Peace amid Paralyzed Popular Opinion“. Bertha von Suttner's and Rosa Mayreder's Pacifist-Feminist Insights on Gender, War and Peace. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2016.

COHEN, LAURIE R.: „Jedem die Hälfte vom Unrecht gebührt, der es zu hindern die Hand nicht rührt!“ Bertha von Suttners Engagement in der Friedens- und Frauenbewegung. In: *Suttner im KonText*, s. d., S. 185–194.

COHEN, LAURIE R.: Seite an Seite, gegen den Strom. Die frühen Jahre der österreichischen Friedensbewegung und der Vereinigung gegen Judendiskriminierung. In: „Gerade weil Sie eine Frau sind ...“ (2005), s. d., S. 55–94.

COHEN, LAURIE: Looking in from the Outside: Bertha and Arthur von Suttner in the Caucasus, 1876–1885. In: *Ab Imperio. Studies of New Imperial History and Nationalism in the Post-Soviet Space* (2005), Nr. 3, S. 257–284.

COOPER, SANDI E.: Bertha von Suttner's Daughters: Pacifist Sisterhood. Bertha von Suttner's „Sisters in Arms“: Feminists' Pacifist Visions of a World at Peace. (Die Töchter der Bertha von Suttner: Pazifistische Schwesterlichkeit.) In: *Friede, Fortschritt, Frauen. Die Friedensnobelpreisträgerin Bertha von Suttner auf Schloß Harmanndorf* (2007), s. d., S. 143–154.

DACREMA, NICOLETTA: Aspetti del pacifismo tedesco intorno a Bertha von Suttner. In: *Il Confronto Letterario. Quaderni di letterature straniere moderne e comparate dell'Università di Pavia* 8 (1991), Nr. 15, S. 157–161.

DÁNIEL, ANNA: A világ szinpadán. Bertha von Suttner élete. Budapest: Kossuth 1982. (= *Nök a történelemben.*)

DEMEL, JULIE ANNE: Bertha von Suttner und die österreichisch-französischen Beziehungen. In: *Literarischer Pazifismus und pazifistische Literatur* (2016), s. d., S. 227–239.

DENGG, HANNELORE: Bertha von Suttner und ihr publizistischer Beitrag zur Geschichte der Österreichischen Friedensbewegung. Wien, Univ., Diss. 1983. [Masch.]

DENSKA, MARKETA: Le public et la presse en face du travail pour la paix de Bertha von Suttner. (Classement d'une collection de manuscrits de la Bibliothèque des Nations Unies.) [Genf: o. V.] 1950.

Deutsche Stiftung Friedensforschung. 2001 bis 2006. 100 Jahre Friedensnobelpreis: Bertha von Suttner. Osnabrück: DSF 2006. (= Deutsche Stiftung Friedensforschung, Forum. 3.)

DONATH, ADOLF: Bertha von Suttner und die ‚kleine Form‘. In: *Germanica Wratislaviensia 20/Acta Universitatis Wratislaviensis* Bd. 221 (1974), S. 83–95.

DONATH, ADOLF: Bertha von Suttner und die Polen. In: *Lenau-Forum. Vierteljahresschrift für vergleichende Literaturforschung* 3 (1971), S. 79–96.

DUJIN, NICOLAS: Bertha von Suttner et la génération pacifiste avant 1914. In: *Literarischer Pazifismus und pazifistische Literatur* (2016), s. d., S. 197–211.

DUNGEN, PETER VAN DEN: The Political Engagement of Bertha von Suttner. (Das politische Wirken der Bertha von Suttner.) In: *Friede, Fortschritt, Frauen. Die Friedensnobelpreisträgerin Bertha von Suttner auf Schloß Harmannsdorf* (2007), s. d., S. 95–106.

DUNGEN, PETER VAN DEN: Towards a Bertha von Suttner Peace Museum in Vienna (1914–2014). In: *Bertha von Suttner: Die Waffen nieder!* (Aufsatzsammlung 2010), s. d., S. 211–237.

ENICHLMAIR, MARIA: Abenteurerin Bertha von Suttner. Die unbekanntenen Georgien-Jahre 1876 bis 1885. Maria Enzersdorf: Roesner 2005.

— In: *Bertha von Suttner: Die Waffen nieder!* (Aufsatzsammlung 2010), s. d., S. 11–35.

ENICHLMAIR, MARIA: Bertha von Suttner im Kaukasus. Eine ethnografische Bewertung von Werk und Nachlass der österreichischen Nobelpreisträgerin. Wien, Univ., Diss. 2001.

ENICHLMAIR, MARIA: Evolution – Fortschritt – Edelmensch. Bertha von Suttners Annäherung an den Pazifismus. (Evolution – Progress – Noble Man. Bertha von Suttner's Approach to Pacifism.) In: *Friede, Fortschritt, Frauen. Die Friedensnobelpreisträgerin Bertha von Suttner auf Schloß Harmannsdorf* (2007), s. d., S. 65–70.

ESTELRICH, PILAR: Die Rezeption von *Die Waffen nieder!* der Bertha von Suttner in Spanien. Eine Annäherung. In: *Österreich, Spanien und die europäische Einheit. / Austria, España y la unidad europea*. Herausgegeben von Paul Danler. Innsbruck: IUP, Innsbruck Univ. Press 2007, S. 237–258.

ESTOURNELLES DE CONSTANT, PAUL HENRI BENJAMIN BASTUAT D': Bertha von Suttner. In: *Die Friedens-Warte. Zeitschrift für zwischenstaatliche Organisation* 16 (1914), S. 254–255.

EULENBERG, HERBERT: Für Bertha von Suttner. *Die Friedens-Warte. Zeitschrift für zwischenstaatliche Organisation* 16 (1914), Nr. 7: Bertha von Suttner Gedenknummer, S. 241.

EYFFINGER, ARTHUR: „The stars of eternal truth and right“. Bertha von Suttner's Campaigning for Peace, Social Justice, and Womanhood. Oisterwijk, NL: Wolf 2013.



FASSBINDER, KLARA MARIE: Bertha von Suttner. In: Die Grossen der Weltgeschichte. Bd. 8: Darwin bis Nietzsche. Herausgegeben von Kurt Fassmann. Zürich: Kindler 1977, S. 786–801.

FASSBINDER, KLARA MARIE: Bertha von Suttner und ihre Töchter. Ein Versuch. Das Leben der Friedensnobelpreisträgerin und ihr großes Ziel. Die Frauenbewegung in Deutschland und der Friedensgedanke. Die Friedensarbeit der deutschen Frau in unserer Zeit. Gelsenkirchen: Westdeutsche Frauenfriedensbewegung [um 1964].

FRANKENBERGER, STEFAN: Der unbekannte Soldat. Zum Andenken an Bertha von Suttner. Konzept und Musik von Stefan Frankenberg. Wien: MONO [2014].

Freytag, Carl, s. Jennifer Tharr

FRIED, ALFRED H.: Bertha von Suttner. Charlottenburg: Virgil-Verlag [1908]. (= Persönlichkeiten. Illustrierte Essays über führende Geister unserer Tage. 14.)

FRIED, ALFRED H.: Generalleutnant v[on] Pelet-Narbonne und Bertha von Suttner. In: Die Friedens-Warte. Zeitschrift für internationale Verständigung 9 (1907), Nr. 6, S. 104–105.

FRIED, ALFRED H.: Persönliches von Bertha von Suttner. In: Die Friedens-Warte. Zeitschrift für zwischenstaatliche Organisation 16 (1914), Nr. 7: Bertha von Suttner Gedenk-Nummer, S. 246–248.

Friede, Fortschritt, Frauen. Die Friedensnobelpreisträgerin Bertha von Suttner auf Schloß Harmannsdorf. Herausgegeben vom Internationalen Bertha-von-Suttner-Verein. Wien [u. a.]: LIT 2007. (= Austria. Forschung und Wissenschaft: Philosophie. 7.)

FRIELING, SIMONE: Alfred Nobel. Der erfolgreiche Erfinder des Dynamits, der gescheiterte Dichter und seine vergebliche Liebe zur Pazifistin Bertha von Suttner. Auf: literaturkritik.de. rezensionsforum (2015), Nr. 1 (Januar): <http://literaturkritik.de/id/20143> und http://literaturkritik.de/public/druckfassung_rez.php?rez_id=20143 (Druckversion) [beide 2017-07-24].

„Gerade weil Sie eine Frau sind ...“. Erkundungen über Bertha von Suttner, die unbekannte Friedensnobelpreisträgerin. Herausgegeben von Laurie R. Cohen. Wien: Braumüller 2005.

GLOSÍKOVÁ, VIERA: Suttners Verhältnis zu den Tschechen aufgrund ihrer Memoiren. In: Suttner im KonText, s. d., S. 159–170.

GÖTZ, CHRISTIAN: Die Rebellin Bertha von Suttner. Botschaften für unsere Zeit. Elsdorf: Klein und Blechinger 1996. (= KBV Sachbuch.)

GREGOR-DELLIN, MARTIN: Bertha von Suttner. Aus Menschenliebe gegen den Krieg. In: Der Friedensnobelpreis von 1901 bis heute. [Herausgegeben von Michael Neumann.] Zug: Pacis 1988, S. 30–93.

GROSSI, VERDIANA: „She made of her life an opinion: her opinion made her life“. The Origins of Bertha von Suttner's *Die Waffen nieder!* Through Her Peregrinations. (Die Ursprünge von Bertha von Suttners *Die Waffen nieder!* anhand ihrer Reisen.)

In: Friede, Fortschritt, Frauen. Die Friedensnobelpreisträgerin Bertha von Suttner auf Schloß Harmannsdorf (2007), s. d., S. 155–168.

GROSSMAIER-FORSTHUBER, CHRISTA: Bertha von Suttner: *Die Waffen nieder*. Die Geschichte einer Frau und ihres Romans. Salzburg, Paris Lodron Univ., Diss. 1991.

GÜRTLER, CHRISTA: Bertha von Suttner. Frauenfrage und Pazifismus. In: Literarischer Pazifismus und pazifistische Literatur (2016), s. d., S. 77–91.

GÜRTLER, CHRISTA; SCHMID-BORTENSCHLAGER, SIGRID: Eigensinn und Widerstand. Schriftstellerinnen der Habsburgermonarchie. Wien: Ueberreuter 1998, S. 93–102.

HAAF, FANNY: Vortrag über *Die Waffen nieder! Eine Lebensgeschichte* von Bertha v. Suttner, gehalten in Bern im kleinen Museumssaale den 29. April [1892]. St. Gallen: Wirth 1892.

HAEDRICH, MARTINA: Frauen im Völkerrecht. Von Bertha von Suttner bis zur Gegenwart. In: Gender und Internationales Recht. Herausgegeben von Andreas Zimmermann und Thomas Giegerich unter Mitwirkung von Ursula E. Heinz. Berlin: Duncker & Humblot 2007. (= Veröffentlichungen des Walther-Schücking-Instituts für Internationales Recht an der Universität Kiel. 166.) S. 11–29.

HAMANN, BRIGITTE: Bertha von Suttner and Alfred Hermann Fried. In: The Nobel Peace Prize and the Laureates. The Meaning and Acceptance of the Nobel Peace Prize in the Prize Winners' Countries. Herausgegeben von Karl Holl und Anne C. Kjelliung. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang 1994, S. 83–93.

HAMANN, BRIGITTE: Bertha von Suttner and the Women's Question – Women and Peace. In: Bertha von Suttner (European Economic and Social Committee 2006), s. d., S. 27–34.

HAMANN, BRIGITTE: Bertha von Suttner. A Life for Peace. (Bertha von Suttner. Ein Leben für den Frieden, englisch. Aus dem Deutschen von Ann Dubskey.) Syracuse, NY: Syracuse Univ. Press 1996. (= Syracuse Studies on Peace and Conflict Resolution.)

— Ebenda 2002.

HAMANN, BRIGITTE: Bertha von Suttner. Ein Leben für den Frieden. München; Zürich: Piper 1986.

— 2. Aufl. 17.–21. Tsd. München; Zürich: Piper 1987.

— Zürich: Buchclub Ex Libris 1988.

— Neuausgabe. 3. Aufl. 22.–29. Tsd. (1.–8. Tsd. dieser Ausg.) München: Piper 1991. (= Serie Piper. 922.)

— Unveränderte Taschenbuchausgabe. 2. Aufl. Ebenda 1996.

— Ungekürzte Taschenbuchausgabe. Ebenda 2002. (= Serie Piper. 3784.) (Früher als: Serie Piper. 922.)

— 3. Aufl. Ebenda 2006.

— 4. Aufl. Ebenda 2009.

— Ebenda 2015.



HAMANN, BRIGITTE: Bertha von Suttner. Kämpferin für den Frieden. Vollständig überarbeitete und neu bebilderte Ausgabe. Bildauswahl und Redaktion von Georg Hamann. Wien: Brandstätter 2013. Online-Ausgabe Wiesbaden: Divibib 2013.

— Ungekürzte Taschenbuchausgabe. München; Zürich: Piper 2015.

HAMANN, BRIGITTE: Bertha von Suttner. Une vie pour la paix. Biographie. (Bertha von Suttner. Ein Leben für den Frieden, französisch. Aus dem Deutschen von Jean-Paul Vienne.) [Levallois-Perret (Hauts-de-Seine):] Turquoise [2015].

HAMANN, BRIGITTE: Bertha von Suttner. Život pro mír. (Bertha von Suttner. Ein Leben für den Frieden, tschechisch. Aus dem Deutschen von Alena Bláhová.) Prag: One Women Press; Gender Studies 2006.

HAMANN, BRIGITTE: „Femininity is not identical with pacifism“. In: Bertha von Suttner, Advocate for Peace. Genf: United Nations Office 1993, S. 6–8.

HAMANN, BRIGITTE: Heiwa no tameni sasageta shōgai. Beruta fon Zuttonā den. (Bertha von Suttner. Ein Leben für den Frieden, japanisch / Han, Hiragana und Katakana. Aus dem Deutschen von Itoigawa Osamu, Nakamura Mitsuo und Minami Morio yaku.) Tokyo: Akashi Shoten 2016. (= Sekai jinken mondai sōsho. 96.)

HAMANN, BRIGITTE: Some Remarks on Suttner's Hard Struggle for Peace. In: Report on the Symposium on the Occasion of the 100th Anniversary of the Nobel Peace Prize Award to Bertha von Suttner, s. d., S. 10–15.

HAMANN, BRIGITTE: „Weibliches Wesen ist nicht identisch mit Pazifismus“. Bertha von Suttner, die Mahnerin für den Frieden. In: Die Frau im Korsett. Wiener Frauennalltag zwischen Klischee und Wirklichkeit 1848–1920. Katalog zur Ausstellung Wien, Hermesvilla, Lainzer Tiergarten, 14. April 1984 – 10. Februar 1985. Ausstellungskatalog: Tino Erben. Wien: Eigenverl. der Museen d. Stadt Wien 1985. (= Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. 88.) S. 91–93.

— In: *Die Waffen nieder! – Bas les armes – Lay down your arms. 1843–1993* (1993), s. d., S. 6–8.

HÄNTZSCHEL, GÜNTER: „Das Buch wirkte wie eine Bombe“. Bertha von Suttners pazifistische Kampfschrift *Die Waffen nieder!* In: Dennoch leben sie. Verfemte Bücher, verfolgte Autorinnen und Autoren. Zu den Auswirkungen nationalsozialistischer Literaturpolitik. Herausgegeben von Reiner Wild in Zusammenarbeit mit Sabina Becker. [München:] Text und Kritik 2003, S. 387–394.

HÄNTZSCHEL, GÜNTER: *Die Waffen nieder!* Bertha von Suttners Antikriegsroman. Zur Poetik und Ideologie der Frauenliteratur. In: Poetik und Geschichte. Viktor Žmegač zum 60. Geburtstag. Herausgegeben von Dieter Borchmeyer. Tübingen: Niemeyer 1989, S. 102–117.

HATZIG, HANSOTTO: Bertha von Suttner und Karl May. In: Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft (1971), S. 246–258.

— Auf: <http://www.karl-may-gesellschaft.de/kmg/seklit/jbkmg/1971/246.htm> [2017-07-24].

HAUPTMANN, CARL: Baronin Bertha von Suttner. In: Die Friedens-Warte. Zeitschrift für zwischenstaatliche Organisation 16 (1914), Nr. 7: Bertha von Suttner Gedenk-Nummer, S. 255–256.

HEDINGER, SANDRA: Frauen über Krieg und Frieden. Bertha von Suttner, Rosa Luxemburg, Hannah Arendt, Betty Reardon, Judith Ann Tickner, Jean Bethke Elshaintain. Frankfurt am Main: Campus 2000. (= Politik der Geschlechterverhältnisse. 14.)

HEID, BIRGIT: Bertha von Suttner und ihre Themen. Norderstedt: Books on Demand 2016.

HERTZ, FANNY: A Palm of Peace From German Soil: *Die Waffen nieder! Eine Lebensgeschichte (Lay Down Your Arms! The Story of a Life)*. Bertha von Suttner. In: The International Journal of Ethics 2 (1892), Nr. 2, S. 201–217.

HIERDEIS, IRMGARD: Gefühle und Ahnungen. Eine persönliche Revue der Tendenzromane von Bertha von Suttner. In: „Gerade weil Sie eine Frau sind ...“ (2005), s. d., S. 125–141.

HISPANO, MARIANO: Bertha von Suttner. Barcelona: AFHA Internacional 1979. (= El Premio Nobel. 17.)

— 2. Aufl. Madrid: Auriga 1982.

HOFMAN, ALOIS: Bertha von Suttner. Zum 50. Todestag der österreichischen Schriftstellerin. In: Philologica Pragensia 7 (1964), S. 244–257.

HOLT, NILES: The „Popular Pacifism“ of Bertha von Suttner. In: Peace Research. The Canadian Journal of Peace and Conflict Studies 34 (2002), Nr. 1, S. 117–125.

HOOCK-DEMARLE, MARIE CLAIRE: „Das werdende Europa“, le rêve européen d'une pacifiste fin de siècle. In: Literarischer Pazifismus und pazifistische Literatur (2016), s. d., S. 185–195.

HOOCK-DEMARLE, MARIE CLAIRE: Bertha von Suttner, 1843–1914. Amazone de la paix. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion 2014.

HOOCK-DEMARLE, MARIE CLAIRE: Der Europa-Diskurs Bertha von Suttners im Umfeld des internationalen Pazifismus der Jahrhundertwende. Vom Umgang mit dem europäischen Raum zu den Erwartungen an ein „werdendes Europa“. In: Der literarische Europa-Diskurs. Festschrift für Paul Michael Lützel zum 70. Geburtstag. Herausgegeben von Peter Hanenberg und Isabel Capeloa Gil. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, S. 75–84.

JAEG, PAUL: Wir geben keinen Frieden. Ausstellung und Performance zum 100. Todestag von Bertha von Suttner, Galerie Art BV in der Berchtholdvilla Stadt Salzburg. Gosau, Oberösterreich: Arovell 2014.

JAHRAUS, OLIVER: Keine Einladung zur Parallelaktion. Bertha von Suttner und Robert Musil. In: Literarischer Pazifismus und pazifistische Literatur (2016), s. d., S. 133–145.



JI, DAFU: Bertha von Suttners pazifistische Ideologie. Versuch über Bertha von Suttner und *Die Waffen nieder!* In: Literaturstraße. Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur 3 (2002), S. 135–149.

JØRFALD, URSULA: Bertha von Suttner og Nobels fredspris. Oslo: [o. V.] 1963.
— 2. Aufl. Sandvika: Forum Boktrykkeri 1963.

JØRFALD, URSULA: Bertha von Suttner. Aus dem Norwegischen ins Schwedische von Elisabeth Wærn-Bugge. Stockholm: Utg. 1944. (= Internationella kvinnoförbundets för fred och frihet skriftserie. 1.)

KAHLWEIT, CATHRIN: Ein Leben wie eine Operette. Bertha von Suttner 1843–1914. In: Das Gewissen ihrer Zeit. Fünfzig Vorbilder des Journalismus. Herausgegeben von Hans-Jürgen Jakobs und Wolfgang R. Langenbacher. Wien: Picus 2004, S. 86–90.

KATSCHER, LEOPOLD: Allgemeine Würdigung der Baronin Bertha von Suttner. In: Die Friedens-Warte. Wochenschrift für internationale Verständigung 5 (1903), Nr. 9/10, S. 65–68.

KATSCHER, LEOPOLD: Bertha von Suttner, die „Schwärmerin“ für Güte. Dresden: Pierson 1903.
— Nachdruck der Original-Ausgabe von 1903. Hamburg: Severus 2013.

KEMPF, BEATRIX: Bertha von Suttner – Biographische Notizen. In: *Die Waffen nieder!* – *Bas les armes* – *Lay down your arms*. 1843–1993 (1993), s. d., S. 1–5.

KEMPF, BEATRIX: Bertha von Suttner. Das Lebensbild einer großen Frau. Schriftstellerin, Politikerin, Journalistin. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1964.
— 2., unveränderte Aufl. Ebenda 1965.
— München: Heyne 1987. (= Heyne-Bücher. 12. Heyne-Biographien. 149.)

KEMPF, BEATRIX: Bertha von Suttner. Eine Frau kämpft für den Frieden. Gekürzte Neuauflage. Freiburg im Breisgau [u. a.]: Herder 1979. (= Herderbücherei. 697.)

KEMPF, BEATRIX: Bertha von Suttner und die ‚bürgerliche‘ Friedensbewegung. (Bertha von Suttner and the Civil Peace Movement.) In: Friede, Fortschritt, Frauen. Die Friedensnobelpreisträgerin Bertha von Suttner auf Schloß Harmannsdorf (2007), s. d., S. 45–64.

KEMPF, BEATRIX: Suffragette for Peace. The Life of Bertha von Suttner. Aus dem Deutschen von R[ex] W[illiam] Last. London: Wolff 1972.

KEMPF, BEATRIX: Woman for Peace. The Life of Bertha von Suttner. Aus dem Deutschen von R[ex] W[illiam] Last. Park Ridge, N.J.: Noyes Press 1973.

KERSCHBAUMER, MARIE-THÉRÈSE: Bertha von Suttner. In: Österreichische Porträts. Leben und Werk bedeutender Persönlichkeiten von Maria Theresia bis Ingeborg Bachmann. Herausgegeben von Jochen Jung. Bd. 1. Salzburg [u. a.]: Residenz 1985, S. 362–378.

— In: Eine Frau ist eine Frau ist eine Frau ... Autorinnen über Autorinnen. [Sammlung der Beiträge des Symposiums „eine frau ist eine frau ist eine frau ...“, 3.–5.

März 1985, Wien.] Zusammengestellt von Elfriede Gerstl. Wien: Promedia 1985, S. 36–57.

KERSCHBAUMER, MARIE-THÉRÈSE: Geschlechterrollen bei Bertha von Suttner und Catherine Colomb. In: „Das Weib existiert nicht für sich“. Geschlechterbeziehungen in der bürgerlichen Gesellschaft. Herausgegeben von Heide Dienst und Edith Saurer. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1980. (= Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik. 48.) S. 205–209.

KEY, ELLEN: Florence Nightingale und Bertha von Suttner. Zwei Frauen im Kriege wider den Krieg. Autorisierte Übersetzung aus dem Schwedischen durch Felix Moeschlin. Zürich: Rascher 1919.

KIRCHMEIER, CHRISTIAN: Die Geburt des Pazifismus aus dem Geist des Kampfes. Bertha von Suttner als Darwinistin. In: Literarischer Pazifismus und pazifistische Literatur (2016), s. d., S. 213–226.

KJELLING, ANNE C.: Bertha von Suttner as Nobel Prize Nominator. (Bertha von Suttners Nominierungen für den Friedensnobelpreis.) In: Friede, Fortschritt, Frauen. Die Friedensnobelpreisträgerin Bertha von Suttner auf Schloß Harmannsdorf (2007), s. d., S. 37–44.

KLAPEER, CHRISTINE M.: Zwischen oberflächlicher Bewunderung und feministischer Marginalisierung. Sichtweisen österreichischer frauen- und friedenspolitischer Aktivistinnen zu Bertha von Suttner nach 1945. In: „Gerade weil Sie eine Frau sind ...“ (2005), s. d., S. 143–173.

KLEBERGER, ILSE: Bertha von Suttner. In: Menschen, die die Welt bewegten. Kurzfassung. Stuttgart; Wien; Zürich: Das Beste 1998.

— Stuttgart; Zürich; Wien: Reader's Digest Deutschland, Schweiz, Österreich 2001, S. 174–293.

KLEBERGER, ILSE: Die Vision vom Frieden – Bertha von Suttner. Berlin: Klopp 1985.

— Bertha von Suttner. Die Vision vom Frieden. Ungekürzte Ausgabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1988. (= dtv. 79026. = dtv-Junior: Biographic.)

— [2. Aufl.] Ebenda 1989.

KLEBERGER, ILSE: Die Vision vom Frieden – Bertha von Suttner. In: Vergessene Frauen. Herausgegeben von Gisela Breitling. Berlin: GEDOK [2005], S. 66–80.

KOOIJMANS, PIETER H.: Bertha von Suttner and the Development of the Law of Disarmament and Arms Control. In: Report on the Symposium on the Occasion of the 100th Anniversary of the Nobel Peace Prize Award to Bertha von Suttner, s. d., S. 16–20.

KORHERR, HELMUT: Drei literarische Frauenbilder: George Sand 1804–1876, Bertha von Suttner 1843–1914, Eleonora Duse 1859–1924. Eisenstadt: Roetzer 2002.

KOŠŤÁLOVÁ, DAGMAR: Bertha von Suttner oder das Recht auf Sentimentalität. In: Brücken. Germanistisches Jahrbuch (Prag) 13 (2005), S. 439–446.



KOVÁCS, HENRIETT: Zwei Zukunftsbilder des ewigen Friedens in Österreich-Ungarn. Bertha von Suttner und das utopische Maschinenalter – Mór Jókai und der satirische Roman des künftigen Jahrhunderts. In: *Literarischer Pazifismus und pazifistische Literatur* (2016), s. d., S. 147–161.

KOZLIK-VOIGT, BABETTE: Bertha von Suttner. Die Auflehnung des Verstandes und die Empörung des Herzens. In: *Die Frau als Kulturschöpferin. Zehn biographische Essays*. Herausgegeben von Katharina Kaminski. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 51–82.

KREISKY, EVA; LÖFFLER, MARION: Eine nicht politikwissenschaftsfähige Friedensvision? Einige Gründe, warum Bertha von Suttners Pazifismus nicht in den Kanon politischer Ideengeschichte gelangte. In: *Bertha von Suttner: Die Waffen nieder!* (Aufsatzsammlung 2010), s. d., S. 37–58.

KRONENBITTER, GÜNTHER: Kakanischer Militarismus. In: *Bertha von Suttner: Die Waffen nieder!* (Aufsatzsammlung 2010), s. d., S. 115–133.

LANDA, JUTTA: Declaring War on War. Bertha von Suttner and the Peace Movement. In: *The European Legacy. The Official Journal of the International Society for the Study of European Ideas (ISSEI)* 1 (1996), Nr. 3, S. 926–930.

LANDA, JUTTA: Progress in Peace. Bertha von Suttner. In: *Vienna. The World of Yesterday. 1889–1914*. Herausgegeben von Stephen Eric Bronner und F. Peter Wagner. Amherst, NY: Humanity Books 1999, S. 221–236.

LARCATI, ARTURO: Jeremias und Cassandra. Stefan Zweig und Bertha von Suttner. Zwei Intellektuelle im Dienste des Friedens. In: *Literarischer Pazifismus und pazifistische Literatur* (2016), s. d., S. 109–131.

LAURENCE, RICHARD R.: Bertha von Suttner and the Peace Movement in Austria to World War I. In: *Austrian History Yearbook Bd. 23* (1992), S. 181–201.

LE RIDER, JACQUES: Contre l'antisemitisme: un autre combat d'Arthur et Bertha von Suttner. In: *Literarischer Pazifismus und pazifistische Literatur* (2016), s. d., S. 175–184.

LEFAIVRE, ALBERT: La Propagande de la paix: M^{me} la Baronne de Süttner [!]. La Chappelle-Montligeon: L'Œuvre expiatoire 1895.

LEITICH, ANN TIZIA: Bertha von Suttner. In: *Neue österreichische Biographie ab 1815. Große Österreicher. Bd. 1*. Wien [u. a.]: Amalthea-Verlag 1957, S. 66–75.

LENGYEL, EMIL: And All Her Paths Were Peace. The Life of Bertha von Suttner. Nashville, NY: Nelson 1975.

LEVENSON, ALAN T.: Theodor Herzl and Bertha von Suttner. Criticism, Collaboration and Utopianism. In: *Journal of Israeli History* 15 (1994), Nr. 2, S. 213–222.

LIBÆK, IVAR: Bertha von Suttner and the Nobel Peace Prize in a Norwegian Perspective. In: *Report on the Symposium on the Occasion of the 100th Anniversary of the Nobel Peace Prize Award to Bertha von Suttner*, s. d., S. 33–37.

The Life of Bertha von Suttner and Her Legacy for Women Peacemakers Today. Herausgegeben von Cora Weiss, dem International Peace Bureau und dem International Fellowship of Reconciliation. Genf: International Peace Bureau; [Alkmaar:] International Fellowship of Reconciliation 2005. (= Patterns in reconciliation. 8.)

LINDENSTRUTH, GERHARD: Bertha von Suttner. Eine Bibliographie [der Primärliteratur]. Gießen: Privatdruck (Lindenstruth) 1993.

Literarischer Pazifismus und pazifistische Literatur. Bertha von Suttner zum 100. Todestag. Herausgegeben von Johann Georg Lughofer und Stéphane Pesnel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016.

Löffler, Marion, s. Eva Kreisky

LUEGER-SCHUSTER, BRIGITTE: Vom Girlie zur Intellektuellen. Reifung durch Traumatisierung. In: Bertha von Suttner: *Die Waffen nieder!* (Aufsatzsammlung 2010), s. d., S. 135–155.

LUGHOFFER, JOHANN GEORG: Bertha von Suttner. A Prototypical European Writer. In: Pismo. Časopis za Jezik i Književnost / Letter. Journal for Linguistics and Literary Studies 9 (2011), Nr. 1, S. 186–209.

LUGHOFFER, JOHANN GEORG: Erinnerungskultur in Österreich. Eine Annäherung anhand des Fallbeispiels Bertha von Suttner 2005. In: Acta Neophilologica (Ljubljana) 40 (2007), Nr. 1–2, S. 155–165 und S. 217.

LUGHOFFER, JOHANN GEORG: „Lage prachtvoll, aber abseits aller Kultur“. Die Bedeutung der Provinz für das Schaffen Bertha von Suttners. In: Provinz als Denk- und Lebensform. Der Donau-Karpatenraum im langen 19. Jahrhundert. Herausgegeben von Harald Heppner und Mira Miladinović Zalaznik. Frankfurt am Main: Lang [2015]. (= Neue Forschungen zur ostmittel- und südosteuropäischen Geschichte. 7.) S. 183–194.

LUGHOFFER, JOHANN GEORG: Naivität, Sentimentalität und aristokratische Borniertheit. Stereotypen und Vorwürfe in Sachen Bertha von Suttner. In: Suttner im Kontext, s. d., S. 1–16.

LUGHOFFER, JOHANN GEORG: Nicht mehr lieferbar. Zu Bertha von Suttners Stellung in Kanon und Forschung. In: Literarischer Pazifismus und pazifistische Literatur (2016), s. d., S. 17–26.

LUGHOFFER, JOHANN GEORG: „Der Pazifismus ist geradezu der Überwinder des nationalen Chauvinismus“. *Die Waffen nieder!* aus interkultureller Perspektive. In: Bertha von Suttner: *Die Waffen nieder!* (Aufsatzsammlung 2010), s. d., S. 169–191.

LUGHOFFER, JOHANN GEORG: Suttner, Bertha (Sophia Felicita) Freifrau von; geb. Gräfin Kinsky von Wchinitz (Chinic) und Tettau; Ps. Elisa Arnold, B. Oulot, Jemand (1843–1914), Schriftstellerin, Journalistin und Friedensaktivistin. In: Österreichisches biographisches Lexikon. 1815–1950. Bd. 14: Stulli Luca – Tuma Karel. Wien: Verl. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2012, S. 64–65.

— Auf: http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_S_43/Suttner_Bertha_1843_1914.xml [2017-07-24].



LUGHOFER, JOHANN GEORG: Vorwort. In: Bertha von Suttner: *Die Waffen nieder!* (Aufsatzsammlung 2010), S. 5–10.

LUGHOFER, JOHANN GEORG; PESNEL, STÉPHANE: Vorwort. In: Literarischer Pazifismus und pazifistische Literatur (2016), S. 9–15.

LUGHOFER, JOHANN GEORG; TVRDÍK, MILAN: Vorwort. In: Suttner im KonText, s. d., [o. S.].

LUTZ, GOTTLÖB: Gedächtnisrede an der Totenfeier für Bertha von Suttner: gehalten am 25. Juni 1914. Luzern: Verlag des Schweizerischen Friedensvereins [1914].

MADER, GERALD: Perspektiven von Friedensforschung und Friedenspolitik. Bertha von Suttner und die Welt von heute. (Perspectives of Peace Research and Peace Politics. Bertha von Suttner and the World of Today.) In: Friede, Fortschritt, Frauen. Die Friedensnobelpreisträgerin Bertha von Suttner auf Schloß Harmannsdorf (2007), s. d., S. 223–230.

MAELDERE, GUST VAN DEN: Het gevecht met de dynamietkoning: een verhaal dat is ingegeven door de ontmoeting van de vredesapostel Bertha von Suttner met de dynamietkoning Alfred Nobel. Antwerpen: Opdebeek 1955. (= Helden zonder zwaard. 1.)

MANCZYK-KRYGIEL, MONIKA: An der Hörigkeit sind die Hörigen schuld. Frauenschicksale bei Marie von Ebner-Eschenbach, Bertha von Suttner und Marie Eugénie delle Grazie. Stuttgart: Heinz 2002. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. 405.) (Gekürzte und leicht überarbeitete Diss. Wrocław, Uniwersytet Wrocławski 1999.)

MANCZYK-KRYGIEL, MONIKA: „Nationale Grenzüberschreitungen“ bei Bertha von Suttner und Rudolf von Gottschall. In: „Nation und Geschlecht“ – Wechselspiel der Identitätskonstrukte. Herausgegeben von Christa Ebert und Małgorzata Trebisz. Schöneiche bei Berlin: Scripvaz 2004. (= Schriftenreihe Ost-West-Diskurse. 5.) S. 87–100.

MANCZYK-KRYGIEL, MONIKA: Schwangerschaft und Geburt in den Texten der Bertha von Suttner und Marie Eugénie delle Grazie. In: Mutterbilder und Mütterlichkeitskonzepte im ästhetischen Diskurs. Herausgegeben von Mirosława Czarnecka. Wrocław: Oficyna Wyd. ATUT 2000, S. 85–90.

MANDERE, HENRI VAN DER: Bertha von Suttner. Haarlem: Willink [1910]. (= Mannen en vrouwen van beteekenis in onze dagen. 40/3.)

MANGES, JOHANNA: Fragmente einer Frauenfreundschaft. Die Briefe Hedwig von Pöttings an Bertha von Suttner. Saarbrücken: AV Akademikerverlag 2012.

MARBOE, IRMGARD: „Die Waffen nieder“ als Postulat des modernen Völkerrechts. Vom *ius ad bellum* zum absoluten Gewaltverbot. In: Bertha von Suttner: *Die Waffen nieder!* (Aufsatzsammlung 2010), s. d., S. 73–98.

MARCUCCI, EDMONDO: Bertha von Suttner (1843–1914). [O. O.: o. V. 1948.]

MARTEIL, MARIE ANTOINETTE: Bertha von Suttner (1843–1914), militante laïque, féministe, pacifiste. L'œuvre d'une aristocrate autrichienne en rupture avec la tra-

dition. Paris: L'Harmattan 2014. (= Allemagne d'hier et d'aujourd'hui.) Zugleich Tours, Univ., Diss. 2012.

MARTEIL, MARIE ANTOINETTE: Bertha von Suttner et ses séjours aux eaux à travers ses mémoires et ses romans autobiographiques. In: Villégiatures à l'allemande. Les origines germaniques du „tourisme vert“, 1850–1950. Herausgegeben von Marc Cluet. Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2009, S. 249–257.

MARTEIL, MARIE ANTOINETTE: L'œuvre littéraire de Bertha von Suttner, vecteur de diffusion d'une pensée novatrice. In: Literarischer Pazifismus und pazifistische Literatur (2016), s. d., S. 51–62.

Massiczek, Albert, s. Ewald Binder

MEAD, EDWARD D.: Erinnerungen an Bertha von Suttner. In: Die Friedens-Warte. Zeitschrift für zwischenstaatliche Organisation 16 (1914), Nr. 7: Bertha von Suttner Gedenk-Nummer, S. 257–258.

MELACH, ANNA: ... wie aber führt man Frieden? Menschen, die die Welt verändern. Bertha von Suttner, Mahatma Gandhi, die Geschwister Scholl, Martin Luther King, Mutter Teresa, Frère Roger, Erzbischof Oscar Romero, Nelson Mandela, Betty Williams und Mairead Corrigan, Dalai Lama, Wangari Maathai, P. Georg Sporschill, Rigoberta Menchú Tum, Daniel Barenboim, Shirin Ebadi. Innsbruck; Wien: Tyrolia 2010.

MIKSOVSKY, KATJA: The Open Book – A Memorial Plaque by Lilo Schrammel for Bertha von Suttner. In: Bertha von Suttner (European Economic and Social Committee 2006), s. d., S. 57–60.

MILLNER, ALEXANDRA; TELLER, KATALIN: Auf Reisespuren in Bertha und Arthur Gundaccar von Suttners Literatur. In: Suttner im KonText, s. d., S. 45–76.

MORITZ, KÄTHE: Bertha von Suttner. Ihr Leben und Wirken. Wiesbaden: Friede durch Recht 1924.

MORRIS-KEITEL, HELEN G.: (R)Evolution. From „Edelleute“ to „Edelmenschen“. Bertha von Suttner's Pathway to Peace. In: Representations of War Experiences from the Eighteenth Century to the Present. Herausgegeben von Stephan Jaeger und Susanne Veas-Gulani. Toronto: Univ. of Toronto Press 2014. (= Seminar. A Journal of Germanic Studies 50 [2014], Nr. 1: Special theme issue.) S. 34–50.

MORRIS-KEITEL, HELEN G.: „Der wissende Mensch“. Das Bildungskonzept Bertha von Suttners. In: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur 59 (2007), Nr. 3, S. 378–384.

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX: Bürgerliche und anarchistische Friedenskonzepte um 1900. Bertha von Suttner und Pierre Ramus. In: „Krieg ist der Mord auf Kommando“. Bürgerliche und anarchistische Friedenskonzepte. Mit Dokumenten von Lev Tolstoj, Petr Kropotkin, Stefan Zweig, Romain Rolland, Erich Mühsam, Alfred H. Fried, Olga Misař u. a. Herausgegeben von B.M.K. Nettersheim: Verlag Graswurzelrevolution 2005. (= Texte zu historischen Friedensbewegungen.) S. 7–95.

— 2. Aufl. Ebenda 2006.

— 3. Aufl. Ebenda 2008.



MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX: Friedenskrieger des Hinterlandes. Bertha von Suttner (1843–1914) und Pierre Ramus (1882–1942). In: Nachhaltige Bildung für Alle. Beiträge von Vortragenden der Montagsakademie 2003/04 und 2004/05. Graz: Grazer Universitätsverlag – Leykam – Karl-Franzens-Universität Graz 2005. (= Montagsakademie. 1.) S. 223–241.

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX: Krieg, Friede und Gedächtnispolitik am Beispiel Bertha von Suttners. In: Kollektive und individuelle Identität in Österreich und Ungarn nach dem Ersten Weltkrieg. Herausgegeben von Helga Mitterbauer und Szilvia Ritz. Wien: Praesens 2007, S. 45–62.

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX: Krieg gegen den Krieg. Jesus, Tolstoj, Bertha von Suttner und Pierre Ramus. In: Spinnrad. Zeitschrift des Internationalen Versöhnungsbundes (2005), Nr. 4, S. 3–7; (2006), Nr. 2, S. 3–6.

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX: Naturalistischer Pazifismus oder pazifistischer Kitsch? Zu Bertha von Suttners Erzählprosa. In: Sonderweg in Schwarzgelb? Auf der Suche nach einem österreichischen Naturalismus in der Literatur. Herausgegeben von Roland Innerhofer und Daniela Strigl. Innsbruck: Studienverlag 2016, S. 139–150.

Myšlenky Berthy von Suttner v současnosti. [Die Ideen Bertha von Suttners heute. Gesammelte Vorträge der Konferenz in Prag, 12.–13. November 2005.] Herausgegeben von Maticice Čech. Prag: Společnost Berty Suttnerové ve spolupráci s Maticí Čech, Moravy a Slezska 2006.

NAGEL, ANNE CHRISTINE: Fanfare der Friedensbewegung: *Die Waffen nieder!* von Bertha von Suttner (1889). In: Literatur, die Geschichte schrieb. Herausgegeben von Dirk van Laak. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011, S. 72–85.

NEUREITER, KARIN: Friedensnobelpreisträgerin Bertha von Suttner. Ihre Verbundenheit mit Kärnten. Klagenfurt: Selbstverlag 1994.

NIELSEN, FREDERIC W.: Bertha von Suttner. Ein Leben für den Frieden. 3., gekürzte Aufl. Freiburg im Breisgau: Freiburger Echo-Verl. 1991. (= Frederic W. Nielsen: Eine Auswahl aus dem umfangreichen Werk des Dichters. In preiswerten Hefchen zum Kennenlernen. = Echo-Heft. 5.)

NIELSEN, FREDERIC W.: Krieg dem Mord. 4 Wort-Porträts aus 4 Ländern, sowie Gedanken, Glossen und Gedichte zum Thema Krieg und Frieden. Dokumentarische Kurzbiographien. [Suttner – Dunant – Liebknecht – Luxemburg.] Aufgezeichnet und kommentiert von F. W. N. Freiburg im Breisgau: Toleranz-Verlag 1983.

NOLZ, BERNHARD: Die Waffen nieder! Annäherungen an einen Schulnamen; eine Projektcollage. In: Grenzüberschreitungen. Friedenspädagogik, Geschlechter-Diskurs, Literatur – Sprache – Didaktik. Festschrift für Wolfgang Popp zum 60. Geburtstag. Herausgegeben von Gerhard Härle. Essen: Verlag Die Blaue Eule 1995, S. 227–236.

NUSSELBLATT, TULO: Bertha v. Suttners ställning till antisemitism och zionism. Med anledning av hundraårsminnet. In: Judisk tidskrift 16 (1943), S. 176–182.

NUSSENBLATT, TULO: Ein Volk unterwegs zum Frieden. Theodor Herzl – Bertha von Suttner. Mit erstmaliger Veröffentlichung von Archiv-Dokumenten aus dem

Leben und Wirken von Theodor Herzl, Bertha und Arthur Gundaccar, Baron von Suttner, Heinrich Graf Coudenhove-Kalergi, Kanonikus Rohling und anderen Zeitgenossen. Wien; Leipzig: Reinhold 1933. (= Kleine historische Monographien. Beilage der Berichte zur Kultur- und Zeitgeschichte. 43.)

OBIER, MARLIES: „Die Waffen nieder! Sag' es vielen!“ Bertha von Suttner. [Zur Ausstellung „Die Waffen Nieder! Sag' Es Vielen!“. Bertha von Suttner. Gustav-Heinemann-Friedensgesellschaft Siegen.] Siegen: Winddruck 2014.

OERKE, PETRA: *Die Waffen nieder*. Ein Film gegen den Krieg. Zur Verfilmung *Ned med Vaabnene* (1914) nach Bertha von Suttners Roman *Die Waffen nieder!* (1889). In: Kriegererlebnis und Legendenbildung. Das Bild des ‚modernen‘ Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film. / The Experience of War and the Creation of Myths. The Image of ‚Modern‘ War in Literature, Theatre, Photography, and Film. Herausgegeben von Thomas F. Schneider. Bd. 3: ‚Postmoderne‘ Kriege? Krieg auf der Bühne. Krieg auf der Leinwand. / ‚Postmodern‘ Wars? War on Stage. War on the Screen. Göttingen: V&R Unipress 1999, S. 975–990.

OSTWALD, WILHELM: Bertha von Suttner. In: Die Friedens-Warte. Zeitschrift für zwischenstaatliche Organisation 16 (1914), Nr. 7: Bertha von Suttner Gedenk-Nummer, S. 256–257.

PESENTI, ROSANGELA: Bertha von Suttner, la rimossa. In: Donne disarmanti. Storie e testimonianze su nonviolenza e femminismi. Herausgegeben von Monica Lanfranco und Maria G. di Rienzo. Neapel: Intra Moenia 2003. (= Frammenti dal dissenso.) S. 109–117.

— Auf: Il Dialogo. Periodico di Monteforte Irpino (2005): <http://www.ildialogo.org/donna/bertha28022005.htm> [2017-07-24].

Pesnel, Stéphane, s. Johann Georg Lughofer

PICK, HELLA: Bertha von Suttner. Living for peace. The 100th Anniversary of the Nobel Peace Prize Award to Bertha von Suttner. An Essay. Vienna: Austrian Federal Ministry for Foreign Affairs [2005].

PITHART, PETR: Bertha von Suttner. In: Friede, Fortschritt, Frauen. Die Friedensnobelpreisträgerin Bertha von Suttner auf Schloß Harmannsdorf (2007), s. d., S. 9–28.

PIVEC, FRANCI: Začetki mirovnega gibanja – ob 100. obletnici smrti Berthe v. Suttner in velike vojne [Anfänge der Friedensbewegung – Zum 100. Todestag von Bertha von Suttner zum 10. Jahrestag des großen Kriegs.] In: Vezi med ljudmi. Zbornik Kulturnega Društva Nemško Govorečih Žena „Mostovi“. [Zwischenmenschliche Bindungen. Sammelband des Kulturvereins Deutschsprachiger Frauen „Brücken“.] Maribor: Kulturno Društvo Nemško Govorečih Žena „Mostovi“ 2014, S. 95–100.

PLAYNE, CAROLINE E.: Bertha von Suttner and the Struggle to Avert the World War. London: Allen & Unwin 1936.

POLT-HEINZL, EVELYNE: „Sie lebte nah, mitten in unserer Welt in Wien“. Bertha von Suttner (1843–1914). In: E. P.-H.: Zeitlos. Neun Porträts. Von der ersten Krimiautorin Österreichs bis zur ersten Satirikerin Deutschlands. Wien: Milena 2005. (= Reihe Dokumentation. 30.) S. 11–30.



POLT-HEINZL, EVELYNE: „Wenn aber der tragische Karneval verrauscht ist . . . , werde ich sie für eine Frau halten“. „Mannsrausch“, Misogynie und die „Friedens-Bertha“. In: Literarischer Pazifismus und pazifistische Literatur (2016), s. d., S. 63–76.

POPOVA, KRISTINA: The Pacifist Movement and the Russo-Ottoman War 1877–1878. Bertha von Suttner and her Memoirs. In: Balkanistic Forum / Балканистичен Форум 3 (2016), S. 20–41.

RABENSTEIN-MICHEL, INGBORG: Bertha von Suttner. Un combat pour un canon européen de la paix. In: Pour une réelle culture européenne? Au-delà des canons culturels et littéraires nationaux. Herausgegeben von Ralf Zschachlitz und Fabrice Malkani. Paris: Harmattan 2012. (= De l'Allemand.) S. 85–100.

RAGAZ, LEONHARD: Bertha von Suttner. In: Neue Wege. Zeitschrift des religiösen Sozialismus 37 (1943), S. 288–291.

RAMKLINT, ULLA BRITTA: Bertha von Suttner & Alfred Nobel. Den innerliga berätelsen om fredsängeln och den melankoliske dynamitarden. Hörbuch. Stockholm: Santérus 2013.

— Johanneshov: MTM 2014.

RAVY, CHRISTIANE: *Bas les armes* de Bertha von Suttner. Un roman d'engagement à la cause pacifiste. In: *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche* 21 (1996), Nr. 42, S. 81–88.

REICKE, ILSE: Bertha von Suttner. Ein Lebensbild. Bonn: Röhrscheid 1952.

REINHART, HEINRICH: Bertha von Suttner. Dokumente um ein Leben. Bebilderter Katalog der Sonderausstellung der Krahuletz-Gesellschaft im Krahuletz-Museum. (1. Mai bis 31. Oktober.) Eggenburg: [o. V.] 1972. (= Krahuletz-Museum, Eggenburg. 1. Katalogreihe.)

Report on the Symposium on the Occasion of the 100th Anniversary of the Nobel Peace Prize Award to Bertha von Suttner, Organized by the Embassies of Austria, Norway and Sweden in Cooperation with the Carnegie Foundation in the Peace Palace on 18 April 2005. The Hague: Embassy of Austria [u. a.] 2005.

REUT-NICOLUSSI, EDUARD: Drei österreichische Rufer zum Frieden: Bertha von Suttner, Alfred Fried [!], Professor Heinrich Lammasch. In: *Gemeinschaft des Geistes. Ein Symposion*. Wien: Austria Edition 1957. (= Schriftenreihe der Österreichischen Unesco-Kommission. 14.) S. 121–160.

REUTTER, ANGELIKA U.; RÜFFER, ANNE: Frauen leben für den Frieden. Die Friedensnobelpreisträgerinnen von Bertha von Suttner bis Schirin Ebadi. Erweiterte Taschenbuchausgabe. München; Zürich: Piper 2004. (= Serie Piper. 4209.)

— Peace women. The eleven women who received the Nobel Peace Prize: Bertha von Suttner, Jane Addams, Emily Greene Balch, Betty Williams and Mairead Corrigan, Mother Teresa, Alva Myrdal, Aung San Suu Kyi, Rigoberta Menchú Tum, Jody Williams, Schirin Ebadi: 1905–2003. Aus dem Deutschen von Salomé Hangartner. Zürich: Rüffer & Rub 2004.

RIEMENS, MICHAEL: „This is Wonderland“. Baroness Bertha von Suttner, the Peace Movement and the Hague Peace Conference of 1899. In: Report on the Symposium

on the Occasion of the 100th Anniversary of the Nobel Peace Prize Award to Bertha von Suttner, s. d., S. 27–32.

RIEMENS, MICHAEL: Baroness Bertha von Suttner and the Organized Peace Movement. Towards a New International Political Culture. In: Bertha von Suttner (European Economic and Social Committee 2006), s. d., S. 43–54.

RÜDIGER, AXEL: „Pazifismus heißt es fortan – ebenbürtig den übrigen ‚ismen‘ Sozialismus, Feminismus etc.“. Ein politischer Essay über Bertha von Suttner. In: Bertha von Suttner: *Die Waffen nieder!* (Aufsatzsammlung 2010), s. d., S. 59–72.

Rüffer, Anne, s. Angelika U. Reutter

RUSER, KONRAD: Eine wissenschaftliche Bibliothek und die Bücher der Bertha von Suttner. In: *Die Waffen nieder! – Bas les armes – Lay down your arms. 1843–1993* (1993), s. d., S. 14–15.

SAGNER, DORETT; TITTLEPP, DIETER: Bertha Sophia Felicita Baronin von Suttner: 1843–1914. Pazifistin, Schriftstellerin und Friedensnobelpreisträgerin. Gotha: Urania Kultur- und Bildungsverein [2003]. (= Mosaiksteine Gothaer Geschichte.)

SALA, MARTA: Bertha von Suttner (1843–1914). *Życie i działalność na rzecz pokoju*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek 2009.

SALOMON, ALICE: Bertha von Suttner, Jane Addams. To som har fått Nobel-freds-prisen. Oslo: Aschehoug 1935.

SCHACHERL, INGRID; STEINER, IRIS: Auf der Suche nach dem Geist der Friedenskämpferin. Gespräche über Frieden und Krieg mit Schülerinnen und Schülern des Bertha-von-Suttner-Bundesgymnasiums in Wien. In: „Gerade weil Sie eine Frau sind ...“ (2005), s. d., S. 175–194.

SCHÉELE, INGEGERD VON: Bertha von Suttner, Frans G. Bengtsson och jag. Stockholm: Norstedt 1986.

SCHÉELE, INGEGERD VON: Fredspristagaren Bertha von Suttner. Vänskapen med Alfred Nobel. [Bromma:] [I. Schéele] 1988.

Schmid-Bortenschlager, Sigrid, s. Christa Gürtler

SCHMOECKEL, REINHARD: Bertha von Suttner. In: R. S.: *Stärker als Waffen*. Düsseldorf: Hoch 1957.

— Frankfurt am Main; Wien; Zürich: Büchergilde Gutenberg 1962.

— 17.–23. Tsd. Düsseldorf: Hoch 1963.

— 33.–41. Tsd. Ebenda 1979.

— *Starkare än vapen. Vom Deutschen ins Schwedische von Margareta Edgardh*. Stockholm: Diakonistyrelsens Bokförl. 1960. *Più forti delle armi. Vom Deutschen ins Italienische von den Benediktinerinnen des Monastero di S. Magno in Amelia*. Brescia: La Scuola Editrice 1957. (= *Il deltaplano*.)

— 2. Aufl. Ebenda 1965. (= *L'Alfiere*. 6.)

— 3. Aufl. Ebenda 1967.

— 4. Aufl. Ebenda 1969.



- 5. Aufl. Ebenda 1970.
- 6. Aufl. Ebenda 1974.
- 7. Aufl. Ebenda 1977.
- [8. Aufl.] Ebenda 1978.
- 9. Aufl. Ebenda 1980.
- 10. Aufl. Ebenda 1982.
- 11. Aufl. Ebenda 1983.
- 12. Aufl. Ebenda 1984.
- 13. Aufl. Ebenda 1985.
- 14. Aufl. Ebenda 1987. (= Il deltaplano.)
- 15. Aufl. Ebenda 1988.
- Nachdruck. Ebenda 1990.
- Nachdruck. Ebenda 1992.
- Nachdruck. Ebenda [1994?].
- Nachdruck. Ebenda [1999?].

SCHNEIDL-BUBENIČEK, HANNA: Pazifistinnen. Ein Resümee zu theoretischen Ausführungen und literarischen Darstellungen Bertha von Suttners und Rosa Mayrers. In: Friedensbewegungen. Bedingungen und Wirkungen. Herausgegeben von Gernot Heiss und Heinrich Lutz. Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1984. (= Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit. 11.) S. 96–113.

SCHÖNEMANN, PETRA: Engagement für den Frieden. Studien zum literarischen Werk der Bertha von Suttner. Braunschweig, TU Braunschweig, Magister-Arbeit 1986.

SCHÖNHOLZER, ERNST: Bertha von Suttner (1843 bis 1914). Eine Würdigung im Jahr der Frau 1975. In: Neue Wege. Blätter für religiöse Arbeit 69 (1975), S. 180–181.

SCHÜCKING, WALTHER: Bertha von Suttner und die Wissenschaft vom Völkerrecht. In: Die Friedens-Warte. Zeitschrift für zwischenstaatliche Organisation 16 (1914), Nr. 7: Bertha von Suttner Gedenk-Nummer, S. 252–254.

— In: Friedens-Warte 35 (1935), S. 243–245.

SHEPELA, ANJA: Bertha von Suttner. Eine Frau steht ihren Mann. In: Patentlösung oder Zankapfel? „German Studies“ für den internationalen Bereich als Alternative zur Germanistik – Beispiele aus Amerika. Herausgegeben von Peter Pabisch. Bern [u. a.]: Lang 2005. (= Jahrbuch für internationale Germanistik. Reihe A: Kongressberichte. 72.) S. 227–250.

SIMENSEN, ANNE SYNNOVE: „Chère Baronne et Amie. Cher monsieur et ami“. Les lettres, les rencontres et le dialogue entre Bertha von Suttner et Alfred Nobel. In: Literarischer Pazifismus und pazifistische Literatur (2016), s. d., S. 163–174.

SIMENSEN, ANNE SYNNOVE: Kvinnen bak fredsprisen. Historien om Bertha von Suttner og Alfred Nobel. [Oslo:] Cappelen Damm 2012.

SINOPOLI, NICOLA: *Una donna per la pace. Bertha von Suttner accanto ad Alfred Nobel. Cronache, scritti, idee.* Rom: Palombi 1986.

SIVIERI, MARIATERESA: *Bertha von Suttner, Wangari Maathai: donne Nobel per la pace.* Padova: CLEUP 2009.

SKORUPA, HOLGER: *Der Pazifismus der Bertha von Suttner. Quellen, Herkunft und Charakteristika ihrer Friedenspolitik.* München: GRIN 2009.

SOCHAL, AGNIESZKA: Die Erziehung des Einzelnen zur pazifistischen Haltung als Hauptmotiv des Romans *Die Waffen nieder* von Bertha von Suttner. In: *Studia niemcoznawcze [Studien zur Deutschkunde]* (Warschau) Bd. 32 (2006), S. 165–183.

SOCHAL, AGNIESZKA: Die Friedensauffassung Bertha von Suttners (1843–1914). In: *Studia niemcoznawcze [Studien zur Deutschkunde]* (Warschau) Bd. 24 (2002), S. 321–329.

SPATZIER, ASTRID: One Woman – Two Sides of the Same Coin? Journalism and Public relations: The case of Bertha von Suttner, Austria. In: *Public Relations Review. A Journal of Research and Comment* 42 (2016), Nr. 5, S. 787–791.

STACHOWIAK, MARINA: *Die Waffen nieder! Bertha von Suttner, ein Leben für Frieden und Abrüstung.* Reinheim: Temporik-art 2015. (= Institut für Integrale Bewusstseinsbildung. Schriftenreihe. 5.)

STALFORT, ANNE: *Das Maschinenzeitalter und Der Menschheit Hochgedanken.* Bertha von Suttners literarische Utopien. In: *Bei Gefahr des Untergangs. Phantasien des Aufbrechens.* Festschrift für Irmgard Roebeling. Herausgegeben von Ina Brueckel, Dörte Fuchs, Rita Morien und Margarete Sander. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 197–217.

STEFFAHN, HARALD: *Bertha von Suttner.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998. (= rowohlts monographien. 50604.)

Steiner, Iris, s. Ingrid Schacherl

STOCKWELL, REBECCA S.: Bertha von Suttner and Rosika Schwimmer. Pacifists from the Dual Monarchy. In: *Seven Studies in Medieval English History and Other Historical Essays Presented to Harold S. Snellgrove.* Herausgegeben von Richard H. Bowers. Jackson: UP Mississippi 1983, S. 141–156.

STOLLREITER, JOSEF: *Bertha von Suttner. Lebensbild der erfolgreichsten Vorkämpferin für Weltfrieden.* Kiel: Schwentine 1959.

STREERUWITZ, MARLENE: *Marlene Streeruwitz über Bertha von Suttner.* Wien: Mandelbaum 2014. (= Autorinnen feiern Autorinnen.)

Suttner im KonText. Interdisziplinäre Beiträge zu Werk und Leben der Friedensnobelpreisträgerin. Herausgegeben von Johann Georg Lughofer und Milan Tvrđík unter Mitarbeit von Konstantin Kountouroyanis. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2017. (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. [Dritte Folge.] 349.)



TANZER, ULRICH: „Wahre Typen eines gottentfremdeten Culturweiberthums“. Marie von Ebner-Eschenbach und Bertha von Suttner. In: Suttner im KonText, s. d., S. 87–104.

TATASCIORE, CLAUDIA: Letteratura per ragazzi e pacifismo. *Die Waffen nieder!* di Bertha von Suttner e il suo adattamento per ragazzi *Marthas Tagebuch*. In: Tessere trame, narrare storie. Le donne e la scrittura per l'infanzia. Herausgegeben von Antonella Cagnolati. Rom: Aracne 2013. (= L'isola che non c'è. 7.) S. 73–92.

TAUSCHINSKI, OSKAR JAN: Frieden ist meine Botschaft. Bertha Suttners Leben und Werk. Wien: Österreichischer Bundesverlag [1964]. (= United World Library. 2.)

— Peace Is My Message. Life and Work of Bertha Suttner. Aus dem Deutschen von Harry Crawshaw. Issued in cooperation with the International Board on Books for Young People. Wien: Österreichischer Bundesverlag [1964]. (= United World Library. 2.)

Teller, Katalin, s. Alexandra Millner

TESKE, MARTIN: Frauen gestalten die Welt. Roswitha von Gandersheim, Hildegard von Bingen, Elisabeth von Thüringen, Katharina von Bora, Christiane Erxleben, Amalie Sieveking, Bertha von Suttner, Rosa Luxemburg. [1. Aufl. nicht ermittelbar.]

— 2. Aufl. Lüneburg: Jansen 1995.

— 3. Aufl. Ebenda 2000.

— Frauen gestalten die Welt. 21 Porträts als Korrektur zur Männer-Geschichte. 4., erweiterte und durchgesehene Aufl. Winsen (Luhe): Eigenverlag manuskript [2000].

THALMANN, EVELINE: Kriegsgeheule – Friedensklänge. Diskursanalytische Studien zu Theaterstücken im Deutschen Kaiserreich mit Bezug auf Bertha von Suttners Roman *Die Waffen nieder!* Graz, Univ., Masterarbeit 2013. – Auch auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel. Abt. Forschung: <http://lithes.uni-graz.at/forschung.html> [2017-07-24].

THALMANN, EVELINE: *Die Waffen nieder! Die Waffen nieder!* Dramatisierungen von Bertha von Suttners Roman im deutschen Kaiserreich. In: Suttner im KonText, s. d., S. 105–120.

THARR, JENNIFER; FREYTAG, CARL: Chimärisch, kitschig, merkwürdig, eigenwillig? Die pazifistischen Romane *Die Katrin wird Soldat* von Adrienne Thomas und *Die Waffen nieder!* von Bertha von Suttner im Spannungsfeld von Gender und Genre. Mit einem Ausblick auf ihre filmischen Umsetzungen. In: Narrative des Ersten Weltkriegs. Herausgegeben von Miriam Seidler und Johannes Waßmer. Frankfurt am Main: Lang 2015. (= Ästhetische Signaturen. 4.) S. 157–194.

Tittlepp, Dieter, s. Dorett Sagner

TVRDÍK, MILAN: Bertha von Suttner, geb. Gräfin Kinsky, ein Sprössling aus dem berühmten böhmischen Adelsgeschlecht. In: Suttner im KonText, s. d., S. 135–159.

Tvrđík, Milan, s. a. Johann Georg Lughofer

TUNNER, ERIKA: Conscience contre violence: *Bas les armes! (Die Waffen nieder!)* de Bertha von Suttner. In: *Literarischer Pazifismus und pazifistische Literatur* (2016), s. d., S. 45–50.

UNGER, KATHRIN: Eine Frau für den Frieden. Bertha von Suttner. Bertha von Suttners entscheidende Jahre im Kaukasus 1876–1885 und die Anfänge der Friedensbewegung. München: GRIN 2010.

UVÍRA, RUDOLF: Zum Aufbau einer Novelle Bertha von Suttners. In: *Amici amico*. Teil III. Herausgegeben von Ingeborg Fiala-Fürst und Jaromír Czmero. Olomouc/Olmütz: Univ. 2011. (= Beiträge zur deutschmährischen Literatur. 17.) S. 453–458.

Veeren, Nita, s. Eveline Blitz

VEITS-FALK, SABINE: Bertha von Suttner (1843–1914) – Biographical introduction. In: *Bertha von Suttner* (European Economic and Social Committee 2006), s. d., S. 21–26.

VIENNE, JEAN-PAUL: Bertha von Suttner: De l'intervention du militantisme à celle de l'action internationale. In: *Literarischer Pazifismus und pazifistische Literatur* (2016), s. d., S. 241–253.

VINZENZ, J. [d. i. Vinzenz Jerabek]: Erinnerungen an Bertha von Suttner. In: *Die Friedens-Warte*. Zeitschrift für zwischenstaatliche Organisation 16 (1914), Nr. 7: Bertha von Suttner Gedenk-Nummer, S. 311–313.

VUILLIOMENET, JEANNE: Une femme précurseur de l'idée de désarmement: Bertha von Suttner (1843–1914). In: *Le mouvement Féministe*. Organe officiel des publications de l'Alliance nationale des Sociétés féminines suisses 20 (1932), Nr. 372 vom 6. Februar, S. 10.

VUISSA, KIRSTEN W.: Bertha von Suttner's *Die Waffen nieder*. A Rhetorical Analysis. Provo, Utah, Brigham Young University, Master Thesis of German Literature, 2002.

Die Waffen nieder! – Bas les armes – Lay down your arms. 1843–1993. Bertha v. Suttner (1843–1914) und andere Frauen der Friedensbewegung. [Umschlagtitel.] 1843–1993. Bertha von Suttner (1843–1914) und Andere Frauen der Friedensbewegung [!]. [Innentitel.] [Ausstellungskatalog.] Die Bibliothek der Vereinten Nationen, Genf, Das Völkerbundarchiv in Zusammenarbeit mit der Ständigen Vertretung Österreichs beim Büro der Vereinten Nationen und den Spezialorganisationen in Genf. Genève: United Nations Office at Geneva 1993.

WEHRLI-KNOBEL, BETTY: Bertha von Suttner. Ein Leben für die Friedensidee. Zürich: Schweizerisches Jugendschriftenwerk 1974. (= Schweizerisches Jugendschriftenwerk. 1283.)

WEINZIERL, ERIKA: Bertha von Suttner. In: E. W.: *Emanzipation? Österreichische Frauen im 20. Jahrhundert*. Wien; München: Jugend und Volk 1975. (= j[ugend] & v[olk] antworten. Schriftenreihe für Information und Aufklärung. [18.]) S. 151–157.

WEISS, CORA: Bertha von Suttner's Challenge to the Peace and Justice Movement Today. (Bertha von Suttners Anspruch an die Friedens- und Gerechtigkeitsbewe-



gung heute.) In: Friede, Fortschritt, Frauen. Die Friedensnobelpreisträgerin Bertha von Suttner auf Schloß Harmannsdorf (2007), s. d., S. 183–190.

WIENER, P[HILIP] B.: Bertha von Suttner and the Political Novel. In: Essays in German Language, Culture and Society. Herausgegeben von Siegbert S. Praver, R. Hinton Thomas und Leonard Forster. London: Institute of Germanic Studies 1969, S. 160–176.

WINTERSTEINER, MARIANNE: Die Baronin Bertha von Suttner. Eine erzählende Biographie. Mühlacker; Irdning (Steiermark): Stieglitz; Händle 1984.

WINTERSTEINER, WERNER: Der Kampf um die Vermeidung des Weltkriegs. Bertha von Suttner und die Österreichische Friedensbewegung vor 1914 aus heutiger Sicht. In: Suttner im KonText, s. d., S. 17–44.

WINTERSTEINER, WERNER: *Die Waffen nieder!* – Ein friedenspädagogisches Programm? Friedenserziehung in Österreich-Ungarn und im Deutschen Reich am Vorabend des Ersten Weltkriegs. (*Lay Down Your Arms!* – A Program For Peace Education? Peace Education in Austria-Hungary and in the German Reich on the Eve of World War I.) In: Friede, Fortschritt, Frauen. Die Friedensnobelpreisträgerin Bertha von Suttner auf Schloß Harmannsdorf (2007), s. d., S. 107–130.

WINTERSTEINER, WERNER: „Die Waffen nieder“ – ein immer noch zeitgemäßes Projekt. In: Bertha von Suttner: *Die Waffen nieder!* (Aufsatzsammlung 2010), s. d., S. 193–210.

WINTERSTEINER, WERNER: „Lay down your Arms!“ Teaching the Message of Peace. Bertha von Suttner and her Campaign to Instil a Culture of Peace. In: Bertha von Suttner (European Economic and Social Committee 2006), s. d., S. 35–41.

WINTERSTEINER, WERNER: Mitten im Getümmel. Poetischer und politischer Pazifismus im Werk der Bertha von Suttner. In: Literarischer Pazifismus und pazifistische Literatur (2016), s. d., S. 27–43.

„Wir sind die Ersten, die es wagen“. Biographien deutschsprachiger Wissenschaftlerinnen, Forscherinnen, intellektueller Frauen. [Herausgegeben vom Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Abt. Präs. 3.] Redaktion: Ilse Korotin. Wien: Bundesministerium für Unterricht und Kunst 1993.

WIRTH, GÜNTER: Bertha von Suttner und ihr Dresdner Verlag. In: G. W.: Landschaften des Bürgerlichen. Ausgewählte Abhandlungen. Herausgegeben von Frank-Lothar Kroll. Berlin: Duncker & Humblot 2007, S. 357–363.

WOLFF-ROHÉ, STEPHANIE: Bertha von Suttner (1843–1914). In: Klassiker des europäischen Denkens. Friedens- und Europavorstellungen aus 700 Jahren europäischer Kulturgeschichte. Herausgegeben von Winfried Böttcher. Baden-Baden: Nomos 2014, S. 413–419.

WOODFORD, CHARLOTTE: Bertha von Suttner's *Die Waffen nieder!* and Gabriele Reuter's *Aus guter Familie*. Sentimentality and Social Criticism. In: The German Bestseller in the Late Nineteenth Century. Herausgegeben von Ch. W. und Benedict Schofield. Rochester, NY; Woodbridge, Suffolk: Camden House 2012, S. 206–223.

WOODFORD, CHARLOTTE: Political Literature and Pacifism. Minna Kautsky's *Stefan vom Grillenhof* and Bertha von Suttner's *Die Waffen nieder!* In: Ch. W.: Women, Emancipation and the German Novel 1871–1910. Protest Fiction in its Cultural Context. London: Leganda, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing 2014, S. 38–57.

WÜHRER, SOPHIA: Bertha von Suttner. In: *Neue Wege. Blätter für religiöse Arbeit* 58 (1964), Nr. 6, S. 167–170.

ZALAZNIK, MIRA MILADINOVIĆ: „... Der Friede droht sich unabsehbar auszu dehnen.“ Bertha von Suttners Weg einer Pazifistin. In: *Suttner im KonText*, s. d., S. 195–214.

ZALAZNIK, MIRA MILADINOVIĆ: „... Ich hab's gewagt [...] Ich hab's gesagt!“: Bertha von Suttners *Die Waffen nieder!* In: *Bertha von Suttner: Die Waffen nieder!* (Aufsatzsammlung 2010), s. d., S. 157–167.

ZEILE, ELISABETH: Frauen für den Frieden. Vorbilder in Vergangenheit und Gegenwart im Kampf gegen Militarismus und Krieg. Daten, Lebensläufe, Abbildungen, Zitate, Aktionen, Kongresse, Bewegungen, Organisationen. Essen: DFG-VK-Druck 1981. (= Deutsche Friedensgesellschaft: Extra. 8.)

ZELEWITZ, KLAUS: *Die Waffen nieder* und der explizite bzw. implizite Vorwurf der Trivialität. In: *Studia Austriaca. An International Journal Devoted to the Study of Austrian Culture and Literature* 16 (2008), S. 9–22.

ZINDEL-STAEHELIN, SALOME: Bertha von Suttner. In: *Neue Wege. Beiträge zu Christentum und Sozialismus* 80 (1986), S. 50–54.

ZWEIG, STEFAN: Berta [!] von Suttner. Eine Ansprache, inmitten des Weltkrieges 1917 anlässlich der Eröffnung des Internationalen Frauenkongresses für Völkerverständigung in Bern. In: *St. Z.: Begegnungen mit Menschen Büchern Städten.* (ED Wien; Leipzig; Zürich 1937.) Berlin; Frankfurt am Main: S. Fischer 1955, S. 187–194.

— In: „Krieg ist der Mord auf Kommando“. Bürgerliche und anarchistische Friedenskonzepte. Mit Dokumenten von Lev Tolstoj, Petr Kropotkin, Stefan Zweig, Romain Rolland, Erich Mühsam, Alfred H. Fried, Olga Misař u. a. Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel. Nettersheim: Verlag Graswurzelrevolution 2005. (= Texte zu historischen Friedensbewegungen.) S. 145–184.

liThes

Zeitschrift für
Literatur- und
Theatersozio­logie

Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel und Marion Linhardt

JAHRGANG 10 (2017)
SONDERBAND 5

**Musiktheater in Deutschland in der ersten Hälfte des
20. Jahrhunderts**

Räume – Ästhetik – Strukturen. Bd. 1

Herausgegeben von Marion Linhardt und Thomas Steiert



Medieninhaber

LiTheS. Ein Forschungs-, Dokumentations- und Lehrschwerpunkt
am Institut für Germanistik der Karl-Franzens-Universität Graz
Leitung: Beatrix Müller-Kampel

Herausgeberinnen

Ao. Univ.-Prof. Dr. Beatrix Müller-Kampel
Institut für Germanistik der Karl-Franzens-Universität Graz
Mozartgasse 8 / P, 8010 Graz
Tel.: ++43 / (0)316 / 380-2453
E-Mail: beatrix.mueller-kampel@uni-graz.at
Fax: ++43 / (0)316 / 380-9761

Prof. Dr. Marion Linhardt
Universität Bayreuth
Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, Gebäude GW I
Universitätsstraße 30, 95447 Bayreuth
E-Mail: marion.linhardt@uni-bayreuth.de

ISSN 2071-6346=LiTheS

Covergestaltung

Dr. Margarete Payer, www.margarete-payer.at

Satz

mp – design und text / Dr. Margarete Payer
Gartengasse 13, 8010 Graz
Tel.: ++43 / (0) 664 / 32 23 790
E-Mail: margarete.payer@mac.com

Druck

Servicebetrieb ÖH-Uni Graz GmbH

Der Inhalt der Beiträge sowie die Beschaffung der Abbildungen liegen in der Verantwortung der AutorInnen.

ISBN 978-3-902666-55-0

www.unipress-graz.at

Copyright 2017 by Unipress Graz Verlag GmbH.

Kein Teil des Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form verarbeitet, reproduziert oder zur Verfügung gestellt werden. Alle Rechte vorbehalten.



INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	5
Distanz und Nähe	
Von Marion Linhardt	7
Vor 1900	7
Der Beginn des 20. Jahrhunderts: ein erster Blick	18
Perspektive	36
Berlin als Raum für Theater	
Von Marion Linhardt	41
Annäherung I: von der Spielzeit 1896/97 aus zurück- und nach vorn geblickt	43
Annäherung II: Berlin und die anderen deutschsprachigen „Theaterstädte“ vor und um 1900	60
Bautätigkeit um und nach 1900 – Neuausrichtung der Theatertopografie I	73
„Kommunales“ Theater, staatliches Theater	84
Neuausrichtung der Theatertopografie II: der Westen vor und nach dem Ersten Weltkrieg	97
In die Oper	110
Theater im Ruhrgebiet 1871–1945	
Von Anselm Heinrich	122
Frühe Theatergeschichte	123
Der Beginn kommunaler Theaterförderung	124
Kommunaler Wettbewerb	130
Die neuen städtischen Theater nach 1918	131
Spielpläne	135
Publikum	137
Wirtschaftskrise	140
Die nationalsozialistische Machtübernahme	142
Die erste „nationale“ Spielzeit	144
„Normalisierung“	145

Theater im Krieg	149
Zusammenfassende Bemerkungen	151

Theater in Kur- und Badeorten

Von Marion Linhardt	154
Zur Bäderkultur in Deutschland	154
Zur frühen Praxis des Theaters in Kur- und Badeorten	163
Annäherung an ein sommerliches Vergnügen: Erlebnis „Kurtheater“ in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts	169
Theatergebäude: Erlebnissräume	173
Aspekte des Spielbetriebs in Kur- und Badeorten	207
Kurtheater – zeitspezifisch	217

„Die Kunst dem Volke“

Zur ökonomischen, sozialen und kulturellen Bedeutung der Theaterbesucherorganisationen 1889–1950

Von Konrad Dussel	219
Abschied vom Abonnement?	220
Theaterfinanzierung und Publikumsorganisation. Zur ökonomischen Bedeutung der Theaterbesucherorganisationen	222
Von der „Freien Bühne“ über die „Freie Volksbühne“ zur „Neuen Freien Volksbühne“. Die Anfänge im Berlin der Kaiserzeit	225
Theaterbesucherorganisation reichsweit. Volksbühnenbewegung und Bühnenvolksbund in der Weimarer Republik	230
Zur sozialen und kulturellen Bedeutung der Theaterbesucherorganisationen	236
Deutsche Bühne, Nationalsozialistische Kulturgemeinde und Kraft durch Freude. Gleichgeschaltete Theaterbesucherorganisation im NS-Staat	239
Die Aufhebung der Volksbühne im FDGB. Die kurze Geschichte der Volksbühne im Osten Deutschlands nach 1945	242
Volksbühnen und Theatergemeinden. Die Neuorganisation der Verbände im Westen Deutschlands	243
Ausblick	246

Bildnachweis	248
---------------------	-----



Vorwort

Der vorliegende Band präsentiert erste Ergebnisse einer Forschungsinitiative, die sich mit Funktionsmechanismen im System des Musiktheaters in Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auseinandersetzt. Die drei Abbildungen, die für das Cover zu einer Collage zusammengestellt wurden, deuten den methodischen Zugriff und das Spektrum der Untersuchungsfelder an: Den Unter- oder Hintergrund bildet eine kartografische Darstellung des Deutschen Reiches in der Kaiserzeit, in der Ebene darüber befindet sich das Opernhaus Nürnberg in einer Fotografie aus dem Jahr 1917, dem Betrachter am nächsten ist eine Szene aus Richard Strauss' *Ariadne auf Naxos* an den Preußischen Staatstheatern Berlin 1926. Die Collage eröffnet damit den Blick auf zentrale Parameter, die den Alltag des Theaters prägten und prägen: der geografische und politische Raum als Bedingungs- und Ermöglichungsstruktur für spezifische institutionelle Formate, Bauten als repräsentative Setzungen wie als Produktions- und Erlebnisräume, das Bühnenereignis, in dem ein Theatertext in Szenerie, Bewegung und Klang versinnlicht wird. Auf diese und weitere Aspekte von (Musik-)Theater verweisen die Begriffe „Räume“, „Ästhetik“ und „Strukturen“, die für den Untertitel der Publikation gewählt wurden.

Die vier Hauptkapitel des ersten Bandes befassen sich mit Berlin als Theaterstadt, mit der Theaterentwicklung im Ruhrgebiet, mit Theater in Kur- und Badeorten und mit der Bedeutung von Besucherorganisationen im institutionellen Gefüge des deutschen Theaters. Dabei handelt es sich um erste Beiträge zum theatertopografischen Teil des Projekts, der naturgemäß spartenübergreifend konzipiert und nicht ausschließlich auf das Musiktheater bezogen ist. Der einleitende Text „Distanz und Nähe“ hingegen richtet den Blick explizit auf das Musiktheater und versucht anhand einer Skizze wesentlicher struktureller Verschiebungen innerhalb des musikalischen Theaters vor allem des 18. und 19. Jahrhunderts – also im Vorfeld des eigentlichen Untersuchungszeitraums –, Alltagspraktiken des Theaters in ihrer wechselseitigen Bedingtheit und bezogen auf den konkreten politischen Raum des Deutschen Reichs zu beschreiben.

Eine dreijährige Förderung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft umfasste eine wissenschaftliche Mitarbeiterstelle sowie Mittel, die Diskussionsrunden in wechselnder Besetzung zu inhaltlichen und methodischen Aspekten der Forschungsarbeit ermöglichten. Sowohl dafür als auch für die Übernahme der Publikationskosten sei der DFG herzlich gedankt.

Dank geht darüber hinaus an Beatrix Müller-Kampel für die Bereitschaft zur Kooperation im Rahmen des von ihr initiierten Forschungs-, Dokumentations- und Lehrschwerpunkts LiTheS an der Karl-Franzens-Universität Graz sowie an Margarete Payer für die Erarbeitung des Satzes und für die grafische Gestaltung des Bandes.

Bayreuth, Herbst 2017

Die Herausgeber





Distanz und Nähe

Wie sich Strukturen und Funktionsmechanismen des musikalischen Theaters in Deutschland etabliert haben

Von Marion Linhardt

Vor 1900

Seit ihrer „Erfindung“ in Italien an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert war die Oper ein Ereignis, das an Orte der politischen und der wirtschaftlichen Macht und geknüpft war, und sowohl den Fürsten als auch den Städten, die sie sich leisteten, und diente zur Repräsentation nach außen wie nach innen. Die Oper war ein teures Spektakel: man hatte eine Kapelle, Gesangssolisten und häufig einen Chor zu unterhalten, dazu in aller Regel ein Ballett, das entweder in der Oper mitwirkte oder aber in selbständigen Produktionen auftrat. Die Geschichten, die die Oper erzählte, waren darüber hinaus meist von einer Art, die hohe Ansprüche an die szenische Realisierung stellte.

In jenem Territorium, das ab 1871 das „Deutsche Reich“ war, verbreiteten sich Oper und Ballett, nachdem sie in Italien und Frankreich als Genres wie als Institution weitgehend professionalisiert waren. Viele kleine und mittlere Höfe in Deutschland orientierten sich im 17. und 18. Jahrhundert in ihrer Repräsentationskultur einschließlich der prachtvollen Darbietung theatraler Werke am Vorbild des französischen Hofes, und dementsprechend waren es zunächst vornehmlich die Residenzen der deutschen Klein- und Mittelstaaten, in denen sich eine Opern- und Ballettpraxis etablierte. Die in Italien bzw. in Frankreich entwickelten Ästhetiken blieben für den deutschsprachigen Raum noch lange Zeit vorbildlich, wie überhaupt Künstler aus diesen Ländern – oder deutsche Künstler, die bei Italienern oder Franzosen in die Schule gegangen waren – das Gros des Personals stellten, das deutsche Fürsten, seltener deutsche Städte, sich für die Aufführung von Opern und Balletten hielten oder für besondere Anlässe und Zeiträume verpflichteten.

Die Residenzen der deutschen Fürsten bildeten ein Netz von Zentren der (zunächst feudalen) Macht und der elitären – weil fast durchwegs einem höfischen Publikum vorbehaltenen – Kunstproduktion und -rezeption. Die zugehörigen Territorien, die zahlreichen Kleinst-, Klein- und Mittelstaaten, waren aber zugleich der Raum, in dem sich Macht auf andere Weise formierte, und zwar eine Macht auf breiterer Basis, wenn auch ohne unmittelbare Herrschaftskompetenz: Gewerbe, Handel, schließlich die Anfänge der Industrialisierung verliehen Orten Gewicht, die keine Residenzfunktion besaßen, sondern „Bürgerstädte“ waren oder, später, im Zuge der einsetzenden Urbanisierung zu Sammelpunkten massenhafter Arbeitskraft wurden. In den Residenzen und den Bürgerstädten gewann Theater mit dem Fortschreiten des 18. Jahrhunderts einen neuen ideellen Bezugsrahmen: die auf die Verbesserung

des Einzelnen wie der Gemeinschaft ausgerichtete aufklärerische Tugend- und Vernunftideologie entdeckte das Theater als ein wesentliches Instrument. In einem in Deutschland bis dahin unbekanntem Ausmaß wurde Theater zu einer öffentlich behandelten Angelegenheit. Auch wenn die exzessiv geführten ästhetischen und philosophischen Debatten über Ziel und Nutzen des Theaters und die entsprechenden Forderungen an sein Erscheinungsbild für die Mehrzahl derjenigen, die Theateraufführungen im Rahmen der höfischen Festkultur, in den wenigen öffentlichen Opernhäusern oder aber während der Aufenthalte wandernder Schauspieltruppen zu Messezeiten, auf Märkten oder in städtischen Sälen besuchten, von geringem Interesse waren, und auch wenn die einschlägigen Programme und Schriften sich ganz überwiegend mit dem Schauspiel und nicht mit dem musikalischen Theater beschäftigten, so zeitigte die theaterästhetische Auseinandersetzung doch Konsequenzen, die für die Oper und das Ballett und deren Rezeption von ebensolcher Bedeutung waren wie für das Schauspiel: die Überzeugung von der moralischen und gesellschaftlichen Nützlichkeit der Schaubühne beförderte Initiativen, die für ein institutionell verankertes, einem vergleichsweise breiten Publikum zugängliches und bestimmten ästhetischen und sittlichen Standards verpflichtetes Theater eintraten. Solche Initiativen gingen von unterschiedlichen Persönlichkeiten aus, unter denen sich aufgeklärte Fürsten ebenso fanden wie Stadtverantwortliche, Theaterunternehmer ebenso wie Publizisten und Schauspieler. Folgen dieser Initiativen waren im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts die Öffnung von bislang exklusiven höfischen Theatern für ein nicht unmittelbar der Hofgesellschaft verbundenes Publikum und die Errichtung einer größeren Anzahl von Theatern in den Städten. Diese beiden Kategorien von Bühnen ermöglichten es einer Reihe deutscher Schauspieltruppen, sesshaft zu werden; die Dominanz italienischer und französischer Künstler im Bereich des *musikalischen* Theaters trat in dem Maß zurück, in dem sich das Spektrum von Formen in den Sparten Oper und Ballett ausdifferenzierte.

Die Neupositionierung der deutschen Fürsten als Träger eines Theaters, das nicht mehr ein anlassbezogenes Festtheater war, sondern – zumindest in der Theorie – *allen* zugänglich sein sollte, fand seit dem späten 18. Jahrhundert ihren Ausdruck im fürstlichen Engagement für Nationaltheater-Unternehmungen in Wien, Mannheim, Berlin und München, Unternehmungen, deren Programmatik verschiedenste ästhetische, gesellschaftliche und politische Motivationen miteinander verband. Die Entdeckung des Nationalen, also des „Deutschen“, als Bezugsgröße für Kultur im Allgemeinen und für Theater im Besonderen ist dabei zwar durchaus im Kontext einer generellen Entwicklung zu sehen, in der das Französische als Leitkultur und -sprache der deutschen Höfe in den Hintergrund zu treten begann; ganz praktisch bot sich ein Verzicht auf ausländische Virtuosen und Truppen an den betreffenden Theatern aber nicht zuletzt deshalb an, weil das Engagement deutscher SchauspielerInnen und SängerInnen eine erhebliche Kostenersparnis mit sich brachte. Die fürstlichen Initiativen für die Begründung von Nationaltheatern waren Teil einer Bewegung, im Rahmen derer die Oper und das Ballett von der



Hofhaltung im engeren Sinn abgelöst wurden. Dieser zunächst handlungsbezogene Sachverhalt gewann im 19. Jahrhundert eine räumliche Dimension, nämlich in Gestalt einer großen Anzahl neu errichteter Hoftheater, die von Fürsten ganz oder teilweise finanziert und kontrolliert wurden, aber von vornherein auf ein breiteres städtisches Publikum ausgerichtet waren. Gerade in der Ermöglichung eines solchen öffentlichen Theaters lagen Potenziale für herrschaftliche Repräsentation, wie sie sich noch am Ende des 19. Jahrhunderts in so unterschiedlichen Projekten wie etwa den Königlichen Schauspielen in Wiesbaden und dem Stadttheater in Bromberg/Bydgoszcz manifestierte: die Errichtung eines neuen Hoftheaters in der am Rande des preußischen Territoriums gelegenen Weltkurstadt Wiesbaden (Architekten: Ferdinand Fellner und Hermann Helmer, Eröffnung: 1894) war maßgeblich von Kaiser Wilhelm II. betrieben worden, auf dessen Befehl hier ab 1896 Maifestspiele veranstaltet wurden¹, und für das von der Stadt Bromberg in der mehrheitlich von Polen bewohnten preußischen Provinz Posen errichtete Stadttheater (Heinrich Seeling, 1896), das als „Wehr des Deutschthums in der Ostmark“² begriffen wurde, flossen kaiserliche Subventionen.

Während die erstrangigen deutschen Hoftheater – die königlichen in Preußen, Sachsen, Württemberg und Bayern – im 19. Jahrhundert vielköpfige Ensembles von Hofkünstlern beschäftigten, wurden die herzoglichen und fürstlichen Hoftheater in den kleineren Residenzen häufig von wechselnden Truppen und Direktionen gespielt, wie sie sich auch an den Theatern der Städte fanden. Diese Theater jenseits der Höfe avancierten ihrerseits zunehmend zu Instrumenten der Repräsentation, und zwar der Repräsentation prosperierender städtischer Gemeinschaften. Ältere oder provisorische Spielstätten wurden neu adaptiert, neue von renommierten Baumeistern errichtet, wobei die Initiative teils von den Stadtoberen, teils von Privatpersonen ausging. Als Finanzierungsmodell verbreitete sich neben anderen das Aktiensystem: Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens und solche mit besonderem Interesse für Theater schlossen sich zu Theatervereinen zusammen, die für die Baukosten aufkamen, fallweise auch die Gesamtverantwortung für den Betrieb der jeweiligen Bühne trugen. Dass eine wachsende Zahl von Theatern sich nun „Stadttheater“ nannte, bedeutete nicht, dass die Städte die Betreiber der Theater gewesen und die künstlerischen und personellen Belange der Bühnen wesentlich in die Zuständigkeit von Stadtverantwortlichen gefallen wären. Da oder dort waren Städte die Eigentümer der Theatergebäude und leisteten sporadisch Zuschüsse zum Unterhalt der Bühnen,

- 1 Vgl. hierzu das vielzitierte Wort des Kaisers: „Das Theater ist auch eine Meiner Waffen“. Ansprache an das Kunstpersonal der Königlichen Schauspiele. 16. Juni 1898. In: Die Reden Kaiser Wilhelms II. in den Jahren 1896–1900. Gesammelt und herausgegeben von Johannes Penzler. Zweiter Teil. Leipzig: Reclam 1904, S. 98–99, hier S. 98.
- 2 Ostdeutsche Presse 1896, Nr. 234, zitiert nach: Elżbieta Nowikiewicz: Deutsches Theater am Theaterplatz in Bromberg bis 1920. In: Polen und Europa. Deutschsprachiges Theater in Polen und deutsches Minderheitentheater in Europa. Herausgegeben von Horst Fassel, Małgorzata Leyko und Paul S. Ulrich. Lodz; Tübingen: Lehrstuhl für Drama und Theater der Universität Lodz; Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde Tübingen 2005. (= Thalia Germanica. 6.) S. 25–66, hier S. 37–38.

zum Beispiel in Gestalt von Dekorationen oder einer Theaterbibliothek oder durch Übernahme von Fehlbeträgen, für die eine Direktion nicht aufzukommen imstande war. Die Betriebsform der „Stadttheater“ war jedoch bis ins 20. Jahrhundert hinein in der Regel eine privatwirtschaftliche, ein Sachverhalt, der in merkwürdigem Gegensatz zu der Bedeutung stand, die die nicht von Fürsten getragenen Theater im Selbstverständnis der Städte besaßen. Über das Neue Theater in Leipzig etwa, das zwischen 1864 und 1868 nach Plänen von Carl Ferdinand Langhans erbaut wurde, schrieb Friedrich Hofmann 1866 – im Jahr des Richtfests – in der *Gartenlaube*:

„[Die Nation] muß zu erringen suchen, was sie noch nicht besitzt: *die freie Bühne* mit derselben Beharrlichkeit, wie die freie Presse. Der höchste Stolz jeder Nation sind seine [!] großen Dichter, noch kein Fürst der Erde hat ein Volk zu einem Feste wie die *Schillerfeier* zu begeistern vermocht, und der großen Dichter höchste Schöpfungen sind die dramatischen. Dieser Schöpfungen würdig muß auch der Tempel sein, in welchem sie ihre Verkörperung finden, und darum Ehre einer Stadt, die es als ihre Pflicht erkannt hat, der freien nationalen Bühne der Zukunft schon jetzt einen solchen Tempel zu bauen.

Und zwar ist's ein rechter Bürgertempel. Weder fürstliche Gnadenspenden noch die Schweißgroschen der Arbeiter haben nur einen Stein dazu beigetragen. Wie zu dem gegenüberstehenden Museum für Gemälde-, Kupferstich- und Sculpturen-Sammlungen ein Leipziger Bürger, *Schletter*, so legte zu diesem Bau ein anderer Bürger Leipzigs, *Schumann*, den Grund durch ein bedeutendes Vermächtniß, und nicht Gelder des Stadtvermögens, sondern freie Opfer der wohlhabenden Bürger, Darlehen theils zu sehr geringen Zinsen, theils zinslos und Geschenke brachten die ganze bedeutende Kostensumme auf. Nicht jede Stadt kann sich zweier solcher Denkmale edelster Bürgertugend rühmen. –“³

Hofmanns Stellungnahme basiert auf einem Argument, das – mit wechselnden Akzentuierungen – jene vorbrachten, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts vermehrt dafür plädierten, man solle die Theater der Städte tatsächlich in städtische Regie überführen: Theater wurde als Angelegenheit von solcher Relevanz begriffen, dass es geboten schien, es der öffentlichen Verantwortung zuzuordnen. Bis zum Jahr 1900 hatten sich mit Mannheim, Freiburg i. Br. und Straßburg nur drei der zahlreichen deutschen Städte mit gut etablierten Theatern zu diesem Schritt entschlossen und ihre Bühnen in kommunale Trägerschaft übernommen.

Der Betrieb eines Theaters war – mit Ausnahme einiger Hoftheater – noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts Gegenstand eines Privilegs bzw. einer Konzession, deren Erteilung im Belieben des fürstlichen Landesherren bzw. – im Fall Preußens (seit 1810) – des zuständigen Polizeidepartements lag; Privilegieninhaber oder Konzessionsnehmer waren Direktoren, die für ein von ihnen gepachtetes Haus ein Ensemble engagierten oder aber mit einer wandernden Gesellschaft verschiedene Orte bespielten, wie es auch in früheren Jahrhunderten üblich gewesen war. Konti-

3 Friedrich Hofmann: Ein Bürgertempel der Kunst. In: *Die Gartenlaube* 14 (1866), H. 49, S. 771–774, hier S. 771.



nuität stellte sich dabei nur in wenigen Städten ein: Direktionen endeten häufig im Fallissement, da es kaum möglich war, einen Theaterbetrieb aus den bloßen Spiel-einnahmen zu erhalten, zumal viele Städte von den Direktoren nicht unerhebliche Abgaben etwa zugunsten der Armenfürsorge erhoben und darüber hinaus die Pacht zu entrichten war. Zwar flossen vereinzelt Zuschüsse vom jeweiligen Fürsten oder vom Magistrat; dem stand jedoch die Tatsache gegenüber, dass die privat betriebenen Theater von den nicht unmittelbar mit dem Theaterspiel befassten Beteiligten – wie den Aktionären, später auch den Städten, in deren Eigentum sich immer mehr Theatergebäude befanden – als Einrichtungen betrachtet wurden, die finanziellen Profit abwerfen sollten. Als nach der Gewerbefreiheit (im Norddeutschen Bund 1869, nach 1871 auch in den übrigen Staaten des Deutschen Reiches) die Anzahl von Theaterunternehmungen sprunghaft anstieg und sich damit das Missverhältnis zwischen dem Bedarf an Theater(n) und dem Bestreben, mit Theater eine Rendite zu erwirtschaften, weiter verstärkte, kam es zu einer einschneidenden Krise des Theaters. „Geschäftstheater“ und „Kulturtheater“ wurden als Schlagworte für kontrastierende Auffassungen von Theater geprägt.

Trotz der schwierigen Existenzbedingungen, denen die Mehrzahl der deutschen Theatergesellschaften – die stehenden ebenso wie die nicht stehenden – im 19. Jahrhundert unterlagen, verfügten sie über ein auffallend großes Repertoire, in dem die ehemals beinahe ausschließlich an den Höfen gepflegte Oper einen beachtlichen Raum einnahm. Schon im 18. Jahrhundert hatten sich in Deutschland Opernformen – oder allgemeiner: Formen eines Theaters mit umfangreichen gesungenen Anteilen – verbreitet, die „nicht-höfisch“ auch und vor allem in dem Sinn waren, dass es zu ihrer Aufführung keiner hochspezialisierten Gesangskünstler oder Virtuosen bedurfte. Wirksam waren für den Spielplan hier einerseits moderne musikdramatische Modelle geworden, die sich mittlerweile in Italien (Neapel, Venedig), Frankreich (Paris) und England (London) herausgebildet hatten. Wirksam blieben aber andererseits Spiel- und Wahrnehmungsgewohnheiten, die durch das ältere Stegreif- und Typentheater geprägt waren: von ihm waren die deutschen Wandertruppen des 18. Jahrhunderts hergekommen, und in ihm war das musikalische Element als Faktor der Unterhaltung durchgehend von großer Bedeutung gewesen. Jenseits theaterreformerischer Ansprüche oder gattungsästhetischer Ordnungsmodelle, die von außen an sie herangetragen wurden und werden, setzte sich die „Oper“ – inzwischen eine vielgestaltige Erscheinung – als jenes Bühnengenre durch, das einem breiten Publikum als besonders unterhaltsam galt. Sie gewann ihre Attraktivität als Schau- und Hörereignis aus dem häufig Spektakelhaften der Szene und aus einer sprachlich-dramaturgischen Anlage, die leichter konsumierbar war als die zeitgenössische Literaturdramatik. (Bezeichnend ist, dass es lange Zeit durchaus üblich war, sich eine Oper nicht von Anfang bis Ende anzusehen.) Die unterschiedlichen Formen eines „Theaters mit Gesang“, die außerhalb der führenden Hoftheater und außerhalb der wenigen bereits im frühen 19. Jahrhundert als Zentren avancierter Opernpflege etablierten städtischen Theater (Hamburg, Frankfurt am Main, Breslau, Leipzig)

vorherrschten, waren in der Regel populär und hinsichtlich des musikalischen Duktus einfach gehalten. Die Komposition wie die Rezeption des musikalischen Theaters wurden dabei von einer Eigenheit der Aufführungspraxis bestimmt, die aus heutiger Perspektive merkwürdig erscheint: die überwiegende Mehrzahl der stehenden und der reisenden Theatergesellschaften besaß für die Sparten Schauspiel und Oper kein separates Personal, das heißt, SchauspielerInnen waren zugleich OpernsängerInnen und umgekehrt. Auch an jenen größeren Bühnen, die – neben wenigen Hoftheatern – ein Schauspieler- *und* ein Sängerensemble unterhalten konnten, war es noch lange Zeit selbstverständlich, dass die DarstellerInnen in den unterschiedlichen Genres mitwirkten, wobei von ihnen neben Sprechen und Singen nicht selten auch die Mitwirkung in Balletten verlangt war. Überblickt man das musikalische Theater in Deutschland vom späten 18. bis ins späte 19. Jahrhundert und geht dabei nicht primär von kompositionsgeschichtlichen Parametern, sondern von der darstellerischen Praxis und der Wahrnehmung durch das Publikum aus, dann lässt sich – bei wechselnder Gewichtung – neben dem schmalen Bereich einer avancierten, noch lange zu weiten Teilen aus Italien und Frankreich übernommenen Oper (dem ein ebenso schmaler Bereich eines avancierten Schauspiels korrespondierte) ein breites Feld tendenziell populärer musiktheatraler Formen beobachten, deren sängerischen und darstellerischen Anforderungen die erwähnten nicht-spezifizierten Theaterpersonale genügen konnten. Bedeutsam für eine Einschätzung der Opernpflege im 19. Jahrhundert ist in diesem Zusammenhang auch, dass die wenigsten deutschen Theater ein eigenes Orchester besaßen, dass die Opernpartituren vielmehr in der Regel von Regimentskapellen oder städtischen Kapellen dargeboten wurden, ja, dass Direktoren häufig gezwungen waren, sich die notwendige Anzahl von Musikern erst zusammenzuzugieren. Der Professionalisierungsgrad der an Operaufführungen beteiligten Musiker differierte also erheblich, eine Erscheinung, die sich noch um und nach 1900 findet, obwohl zu dieser Zeit bereits eine größere Zahl von Theatern über ein eigenes Orchester verfügte.

Die Klassifikation der deutschen Theater des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts nach Kriterien der Spezialisierung und Professionalisierung des Personals und nach den räumlichen und szenografischen Gegebenheiten – als Extreme ließen sich hier die königlichen Hoftheater etwa in Dresden oder München und adaptierte Gasthaussäle als Spielstätten für wandernde Gesellschaften benennen – besitzt kein Pendant in einer klaren Zuordnung von avanciertem, „ernstem“ Repertoire auf der einen und „bloßer Unterhaltung“ auf der anderen Seite. Tatsächlich und den Bemühungen mehrerer Generationen von Reformern und Theoretikern zum Trotz wurde das gesamte institutionelle Spektrum der deutschen Theater von unterhaltenden Stücken dominiert. Neben den musikalischen Formen wie dem Singspiel, der Spieloper, der Konversationsoper oder der Posse mit Gesang standen Lustspiele und Sensationsstücke im Zentrum des Publikumsinteresses, und dies an führenden Häusern ebenso wie bei den Saisons der Wandertruppen. In den wenigen Städten, deren Einwohnerzahl den kontinuierlichen Betrieb eines weiteren Theaters neben



dem Hoftheater oder dem städtischen Theater möglich machte (vor 1850 traf dies lediglich auf Berlin, Hamburg und München zu), wurde der Spielplan des jeweiligen „zweiten“ Hauses durch die Privilegien- oder Konzessionsvergabe fallweise dahingehend eingeschränkt, dass bestimmte Genres dem „ersten“ Haus vorbehalten blieben. Diese Reglementierung endete erst mit der Gewerbefreiheit. Die entscheidende Kategorie für große wie kleine Bühnen war die *Novität*, das heißt, das am jeweiligen Ort noch nicht gespielte bzw. eigens für die jeweilige Bühne verfasste Stück. Dem Publikum wurden in kürzesten Abständen Neuheiten geboten, Neueinstudierungen älterer Stücke waren die Ausnahme. Novitäten in so rascher Folge zu präsentieren, wie dies im 19. Jahrhundert üblich war, schloss intensive Probenarbeit aus; Voraussetzungen für die entsprechenden Produktionsabläufe waren eine Ausstattungspraxis, die wesentlich auf dem Fundus beruhte, eine Praxis der Inszenierung, die für das Arrangement von Stellungen und Bewegungen auf der Bühne auf ein klar umrissenes Regelwerk zurückgriff, und eine Praxis der Rollengestaltung, die durch die Position der betreffenden Partie und ihres/ihrer DarstellerIn innerhalb des Rollenfachsystems weitgehend präformiert war.

Die publizistischen Appelle der Theaterreformer des 18. Jahrhunderts, die dem Theater – so es bestimmten ästhetischen und moralischen Normen folgte – eine immense Wirkung als Schule der Tugend und als Instrument des Herrschers im Hinblick auf die Glückseligkeit seines Volkes zuschrieben, hatten entscheidenden Anteil an der zunehmenden Institutionalisierung des Theaters in den deutschen Staaten. Ihr Einfluss auf das, *was die Theater spielten*, war hingegen gering. Wie bereits erwähnt, richtete sich an den Hoftheatern wie an den Theatern der Städte das Interesse des Publikums auf Genres und Präsentationsformen, die hohen Unterhaltungswert besaßen. Insbesondere für die im 19. Jahrhundert weiter anwachsende Zahl von Theatern, die sich selbst tragen mussten und nicht auf eine Bezuschussung aus öffentlichen Mitteln zählen konnten, war es unumgänglich, auf die Vorlieben des Publikums Rücksicht zu nehmen und im Spielplan populäre Genres und die Tagesproduktion an Novitäten in den Vordergrund zu stellen. Das Spannungsverhältnis zwischen theoretischen Überlegungen zur Wirkung und Aufgabe von Theater einerseits und den Notwendigkeiten und Gepflogenheiten des Theateralltags andererseits verdichtete sich im späten 19. Jahrhundert in signifikanter Weise zu einer neuen umfänglichen und vielschichtigen Debatte, in der Entwicklungen auf den Gebieten der Infrastruktur, des Theaterrechts und der Theaterwirtschaft sowie der Gesellschaftsstruktur zusammenflossen. So stellte sich zum Ersten mit zunehmender Schärfe die Frage nach den grundsätzlichen Möglichkeiten, den Bestand eines Theaters zu gewährleisten, und dies zumal in den Jahren nach der Gewerbefreiheit, die eine Welle von Theaterneugründungen ausgelöst hatte; in der erhöhten Konkurrenz der Unternehmen erblickten Kritiker zum Zweiten die Gefahr, dass dem Geschmack eines auf bloßen Zeitvertreib und auf Sensationen erpichten Publikums ausschließlich Rechnung getragen und ein ‚wertvolles‘ Repertoire noch weiter vernachlässigt würde, weil den Theaterunternehmern allein an erfolgreichem Wirtschaften gelegen

sein musste; zum Dritten rückte die veränderte Bevölkerungsstruktur der Städte, in denen sich im Zuge von Landflucht und Urbanisierung als Folge der Industrialisierung Massen an tendenziell bildungsfernen Bewohnern angesiedelt hatten, neue soziale Schichten als ein potenzielles Theaterpublikum in den Blick – Schichten, die dem Theater entweder selbst mit bestimmten Vorlieben gegenübertraten oder an die man umgekehrt Theater als ein Medium der (kulturellen) Bildung herantragen wollte. Vor dem Hintergrund dieser Gemengelage wurden Fragen wie die, welche Ziele mit Theater verfolgt und wie und von wem die Bühnen finanziert werden sollten, neu gestellt. Nur ein öffentlich finanziertes Theater versprach Möglichkeiten für die Durchsetzung eines ‚wertvollen‘ Repertoires, da die Theater in diesem Fall nicht mehr darauf angewiesen wären, ihre Zuschauerräume mit ‚trivialen‘ Genres möglichst bis auf den letzten Platz zu füllen, und da mit der Finanzierung durch die Städte Optionen der Einflussnahme auf die Spielplangestaltung gegeben sein würden. Mit diesen prinzipiellen Überlegungen waren zahlreiche weitere verbunden. So gab es gegen Ende des 19. Jahrhunderts verstärkt Bestrebungen, die soziale Lage der Bühnenkünstler zu verbessern, was eine Verstetigung der organisatorischen Bedingungen des Theaterspiels voraussetzte, was sich aber zugleich notgedrungen in einer Verteuerung des Theaterbetriebs niederschlagen musste. Mit Blick auf die finanzschwachen neuen Publikumsschichten wurde die Höhe der Eintrittspreise zu einem Thema, das von neuartigen Vereinen und Verbänden aufgegriffen wurde, wobei sich mit Programmen und Initiativen für eine Ermöglichung des Theaterbesuchs zu erschwinglichen Preisen auch politische Absichten zu verbinden begannen, die wiederum Bemühungen um Einflussnahme auf die Spielpläne einschlossen. Angesichts der bezeichneten neuen bildungsfernen Publikumsschichten entwickelte sich aus der von jeher durch interessierte Kreise vertretenen Vorstellung, dass man ein letztendlich als unmündig begriffenes breites Publikum in seinem Theatergeschmack anleiten müsse, eine Bewegung von immenser gesellschaftspolitischer Reichweite: im Kontext der Entstehung der Massenparteien und ihrer ideologischen und sozialpolitischen Konzepte wurde diskutiert, ob es eine den Arbeitern eigentümliche Kultur (einschließlich eines entsprechenden Theaters) geben könne oder ob die Arbeiterschicht an die „bürgerliche“ Kultur herangeführt werden müsse. Zu einer ebenso prominenten wie in ihren Bedeutungen schillernden Kategorie avancierte in diesem Zusammenhang die Idee des „Volkstümlichen“.

Die im späten 19. Jahrhundert zunehmend verdichtete Theaterszene Deutschlands – das sich durch neue innen- wie außenpolitische Gewichtungen, die massiven Auswirkungen der Industrialisierung und einen gravierenden demografischen Wandel erheblich verändert hatte und weiter veränderte – war durch zwei wesentliche Tendenzen gekennzeichnet: einerseits fiel dem Theater, nicht zuletzt in Zusammenhang mit der Städtekonkurrenz, eine Repräsentationsfunktion von neuer Qualität zu; andererseits begann ein Theater, das sich offensiv zu seiner Unterhaltungsfunktion bekannte, zu einem eigenständigen institutionellen Typus zu werden, einem Typus, den es zuvor nur in den Theatermetropolen London, Paris und Wien gegeben



hatte. Etwa zeitgleich mit dieser funktionalen Ausdifferenzierung machte sich eine Neuausrichtung der dramatischen und musikdramatischen Produktion bemerkbar, deren Hauptlinien sich erst aus der Perspektive des frühen und mittleren 20. Jahrhunderts recht erfassen lassen. Drei Bewegungen wurden hier wirksam: Erstens setzte eine „Literarisierung“ der Oper ein, die sich von einem sinnlich-unterhaltenden zu einem gewissermaßen diskursiven Medium wandelte. Beginnend mit dem kompositorischen und kunsttheoretischen Ansatz Richard Wagners, der sich als Gegenposition zu einem gleichsam ‚kulinarischen‘ Opernverständnis begreifen lässt und dessen musikdramatische Prinzipien zahlreiche Adepten unter deutschen wie unter Komponisten anderer Länder fanden, öffnete sich ein Feld innovativer musikdramatischer Konzeptionen, die in Bezug auf sämtliche Parameter des musikalisch-szenischen Ereignisses – etwa in Bezug auf das zugrunde liegende Verständnis von Kategorien wie „Person“, „Figur“ und „Rolle“, auf die Fasslichkeit des Musikalischen oder auf den Umgang mit dem bisher vorherrschenden Prinzip des Illusionismus – beachtliche Anforderungen an das Publikum stellten. Die zumal im frühen 20. Jahrhundert vielfach geäußerte Kritik, die Oper und das musikalische Drama in ihrer modernen Ausprägung würden sich dem Gros des Publikums nicht erschließen, führt auf die zweite wichtige Neuerung auf der Ebene der Produktion, die im späten 19. Jahrhundert manifest wurde, nämlich die Verbreitung einer Form des musikalischen Theaters, die die Unterhaltungsfunktion, die vormals (auch) der jeweils aktuellen Oper zugekommen war, nahezu vollständig an sich zog: gemeint ist die Operette, jenes Genre, das bald extrem standardisiert sein würde und das etwa ab 1900 einen Schwerpunkt im Spielplan der deutschen Theater bildete. Die dritte Neuerung betraf das Schauspiel. In seiner avancierten Variante, insbesondere im ernsten Genre, nahm es eine deutliche Wendung hin zu einer „Verbürgerlichung“ und schließlich „Proletarisierung“ der Sujets (mit entsprechenden Konsequenzen für die Dramaturgie und die Narration), ein Phänomen, das sich als zweite Welle der Suspendierung der „Ständeklausel“ nach den entsprechenden poetologischen Programmen des 18. Jahrhunderts auffassen lässt. In seiner populären Variante, als Lustspiel, Posse, Schwank oder Sensationsstück, gewann das Schauspiel zum einen großes Gewicht als einträgliche Sparte an den Bühnen der Städte, die nun in zunehmendem Umfang öffentlich bezuschusst wurden, also keine Privattheater im eigentlichen Sinn mehr waren, auf Publikums-, d. h. Kassenerfolge aber selbstverständlich dennoch nicht verzichten konnten; zum anderen wurde es für den modernen Typ des spezialisierten Geschäftstheaters zu einem Artikel im Spiel von Angebot und Nachfrage, eine Erscheinung, die sich am Beginn des 20. Jahrhunderts allerdings ausschließlich in Städten fand, die schon zu diesem Zeitpunkt mehrere Hunderttausend Einwohner besaßen (neben der Millionenstadt Berlin waren dies Hamburg, Breslau, München, Leipzig und Dresden) und aufgrund der Vielfältigkeit ihrer Theaterszene tatsächlich als *Theaterstädte* gelten können.

Nicht nur hinsichtlich der skizzierten Tendenzen in der seinerzeit aktuellen (musik-)dramatischen Produktion begann sich ab dem späten 19. Jahrhundert eine struktu-

relle Neuorientierung des Theaters in Deutschland abzuzeichnen. Entscheidenden Anteil daran, dass sich die Kunst und die Institution „Theater“ vielen Zeitgenossen zunehmend anders darstellte als einige Jahrzehnte zuvor, hatte ebenso der sich verstärkende Repertoirebildungsprozess. Repertoirebildung meint hier, dass sich in den Spielplänen das zahlenmäßige Verhältnis zwischen Novitäten, die über einen relativ kurzen Zeitraum hinweg – je nach Publikumszuspruch – eine mehr oder weniger hohe Anzahl von Reprisen erlebten, um dann durch andere ersetzt zu werden, und Stücken älteren Datums, die über Jahre oder gar Jahrzehnte immer wieder gegeben wurden, in signifikanter Weise zugunsten der Letztgenannten verschob. Resultat dieser Verschiebung war die Spielplandominanz einer überschaubaren Gruppe von Repertoirestandards insbesondere in den Bereichen der Oper und des avancierten Schauspiels. Zumal an den Hof- und den großen Stadttheatern mit Mehrspartenbetrieb standen Novitäten bald weniger stark im Vordergrund, und wo es sie in der Sparte Oper doch gab, war die Anzahl der Reprisen meist gering; ein minimaler Anteil der aktuellen Stücke schaffte es, in die Reihe der Repertoireopern aufzurücken und neben den älteren Stücken zu bestehen. Einen Novitätenspielplan boten längerfristig in erster Linie die Unterhaltungsbühnen in den Großstädten, die vor allem im Fall der Operette häufig nach dem En-suite-System geführt wurden. Was die szenische Präsentation sowohl der Neuheiten als auch des sich vergrößernden Anteils neu einstudierter älterer Stücke betraf – in der Sparte Oper entstammten diese vorerst fast ausschließlich dem (frühen und mittleren) 19. Jahrhundert, während sich im Schauspiel das Feld der „Klassiker“ wesentlich weiter spannte –, fanden sich erste Ansätze, althergebrachte Muster des Arrangierens von Solisten und Chor bzw. Statisterie im Rahmen der gewöhnlichen Kulissenbühne aufzubrechen. Voraussetzung für die Neuausrichtung der szenischen Praxis waren vielfältige technische Innovationen teils allgemeiner, teils theaterspezifischer Art, die ab den 1880er Jahren vorgestellt und allmählich in einer größeren Anzahl von Theatern umgesetzt wurden, wie die elektrische Beleuchtung, alternative Verfahren des Dekorationswechsels, beispielsweise die Drehbühne, oder der Rundhorizont. Daneben war es ein veränderter Umgang mit dem menschlichen, also dem Darstellerkörper und seinen Bewegungen im Raum, von dem entscheidende Impulse für die neue „Kunst der Szene“ ausgingen. Verschiedene ästhetische, philosophische, ideologische und gesellschaftspolitische Strömungen des späten 19. Jahrhunderts hatten eine Neubewertung des Körpers und seiner Ausdrucksmöglichkeiten befördert. Die Ansätze zur Reform der Szene lassen sich jenseits konkreter ästhetischer Positionen – etwa dem Bekenntnis zu einem radikalen Naturalismus auf der Bühne oder der Mode des Bühnensymbolismus – als Neubestimmung des Verhältnisses zwischen den einzelnen Ensemblemitgliedern und dem für eine Einstudierung Verantwortlichen, dem „Regisseur“, beschreiben. Das Aufgabenfeld der „Regie“ war zwar seit langem im Theaterbetrieb verankert, doch von wenigen prominenten Ausnahmen wie der Kooperation Georgs II. von Sachsen-Meiningen mit Ludwig Chronegk abgesehen gewann der Regisseur erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Funktion, die über das bloße Ordnen der Elemente einer Aufführung und über vielfältige administra-



tive Tätigkeiten im Vorfeld einer Einstudierung hinausging. Mit der Aufwertung des Regisseurs, aus der das Berufsbild der „künstlerischen Regie“ hervorgehen sollte, korrespondierte ein Zurücktreten des Gewichts des/der DarstellerIn als „Sprachrohr“ des Autors bzw. der nach persönlichem Gutdünken des/der DarstellerIn angelegten Sprech-, Gesangs- und/oder Verkörperungsleistung. Das Ergebnis der gegenüber herkömmlichen Modellen veränderten Arbeitsweise auf dem Theater waren Einstudierungen von individuellem Gepräge, mit denen die Realisierung einer übergeordneten figuren- oder bildästhetischen Idee unternommen werden sollte. Obwohl der Beginn dieser modernen „Kunst der Szene“ als *Signum* des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts gilt, blieb sie, berechnet auf den Alltag an der Mehrheit der deutschen Theater, noch für geraume Zeit die Ausnahme.

Am Ende des 19. Jahrhunderts konnte der Interessierte also im Theater auf ein Angebot und ein künstlerisches Produkt treffen, das sich in manchem von dem unterschied, was wenige Jahrzehnte zuvor Standard gewesen war. Die Vielzahl der Parameter, für die sich Veränderungen beschreiben lassen, darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die tatsächliche Reichweite dieser Veränderungen innerhalb der deutschen Theaterszene und damit ihre Wirksamkeit im Hinblick auf das Gesamt der potenziellen Theaterbesucher vorläufig durchaus beschränkt war. Ob notgedrungen oder ganz bewusst: viele Institutionen blieben den Innovationen in musikdramatischer Konzeption und szenischer Praxis zunächst fern. Die noch immer zahlreichen wandernden oder jedenfalls an mehr als einem Ort beschäftigten Direktionen verfügten nicht über entsprechende Infrastrukturen, Hoftheater erwiesen sich nicht selten als ausgesprochen traditionsverhaftet, in den Opernspielplänen kleiner und mittlerer Stadttheater herrschte nicht die Avantgarde, sondern ein leicht konsumierbares Spielopernrepertoire, darunter die kurzlebige Produktion hauseigener Kapellmeister vor. Erst Jahre später gewann eine ganze Reihe von Theatern vor allem der „Provinz“ große Bedeutung im Hinblick auf die Realisierung avancierter kompositorischer und inszenatorischer Konzepte.

An der Wende zum 20. Jahrhundert gab es Theater in Deutschland (fast) überall, aber nur an den wenigsten Orten war es *modern*. Die Gleichzeitigkeit von Neuem und von längerfristig dominierendem Hergebrachten in Komposition und Szene bezeichnet nur eines von mehreren Spannungsfeldern, innerhalb derer Theater seinerzeit produziert und rezipiert wurde. Widerstreitende Tendenzen prägten auch den gesellschaftlichen Standort und die Betriebsabläufe des Theaters: Theater wurde einerseits in vielfältiger Weise ideell oder ideologisch aufgeladen und war doch andererseits aus der Perspektive des Publikums nach wie vor in erster Linie ein Medium der Unterhaltung, zumal in jenen Jahren, in denen das Kino als Konkurrenz noch nicht ins Gewicht fiel. Theater bzw. der Diskurs über Theater bezog sich einerseits zunehmend auf die wachsende Masse von unterprivilegierten Menschen in den sich vergrößernden Städten und erreichte sie doch andererseits nur in sehr beschränktem Maß, blieb vielmehr weitgehend den besser situierten Kreisen vorbehalten. Theater war einerseits institutionell und strukturell extrem ausdifferenziert und besaß im

Verständnis von Kommunen, von verschiedenen Interessensgruppen, von gesellschaftlichen Eliten im weitesten Sinn einen hohen Rang nicht zuletzt als symbolisches Kapital und war doch andererseits in seinem Bestand stets gefährdet, da die Führung eines Theaterbetriebs fast durchweg eine wirtschaftliche Gratwanderung bedeutete, die einen unausgesetzten Umgang mit Krisen notwendig machte.

Der Beginn des 20. Jahrhunderts: ein erster Blick

Unter der Rubrik „Allgemeine Rückschau“, die neben anderem über Engagementswechsel bedeutender BühnenkünstlerInnen, über Theater- und Direktionseröffnungen, Verlautbarungen theaterbezogener Vereine und Verbände und aktuelle theaterrechtliche Entwicklungen informierte, brachte der *Neue Theater-Almanach* auf das Jahr 1901⁴ ausführliche Darstellungen zu drei Vorgängen, die einen Einblick in mehrere Bereiche des Systems „(musikalisches) Theater“ geben, wie es sich um die Jahrhundertwende präsentierte, auch wenn es sich hier oberflächlich betrachtet um Einzelereignisse handelte. Der erste Vorgang, aufgenommen unter „Oktober 1899“, betraf eine Preisausschreibung für eine neue Volksoper:

„Preisausschreiben zur Gewinnung einer neuen deutschen Volksoper. Preis: 10,000 Mk., gestiftet vom Stadtrath Dr. Walter Simon in Königsberg in Pr. Am Wettbewerb dürfen sich alle deutschen und deutsch-österreichischen Komponisten beteiligen. Zugelassen werden noch nicht aufgeführte abendfüllende Opernwerke, welche einen deutschen bürgerlichen Stoff behandeln, wie etwa in Goethe's ‚Hermann und Dorothea‘ zum Ausdruck kommt. Auch Stoffe aus der neueren deutschen oder preußischen Geschichte, seit Friedrich dem Großen (z. B. Eleonore Prochaska), ebenso frei erfundene Stoffe sind willkommen. Die Werke sind [...] an den [...] mit der Durchführung des Preisausschreibens betrauten Ober-Regisseur der Leipziger Stadttheater, Herrn Albert Goldberg, bis längstens 1. Juli 1901 [...] einzusenden [...]. Das Preisrichteramt haben Herren, die sich in der Bühnenwelt eines wohlbegründeten Rufes erfreuen, übernommen: Oberregisseur Anton Fuchs, München; Oberregisseur Hofrath Harlacher, Stuttgart, Königl. Hoftheater; Oberregisseur Math. Schön, Karlsruhe, Großherzogl. Hoftheater; Königl. Kapellmeister Prof. Franz Mannstedt, Wiesbaden, Königl. Theater; Prof. Arno Kleffel, Cöln, Stadttheater, und Oberregisseur Albert Goldberg, Leipzig, Stadttheater. Für die Herren Komponisten dürfte es von ganz besonderem Werthe sein, daß die preisgekrönte Oper auch sofort aufgeführt werden wird und zwar am Leipziger Stadttheater.“⁵

Der zweite Bericht bezog sich auf eine Aufführung des „historischen Charakterbilds“ *Gustav Adolf* von Otto Devrient am Neuen Königlichen Opernhaus Berlin – dem ehemaligen Etablissement Kroll – am 8. November 1899:

4 Dokumentiert wird damit die Saison 1899/1900.

5 Neuer Theater-Almanach 12 (1901), S. 108.



„Im ‚Neuen Königlichen Opernhause‘ zu Berlin, erste Aufführung von Dr. Otto Devrients Volksfestspiel: ‚Gustav Adolf‘, unter Protektion Sr. Königlichen Hoheit des Prinzen Friedrich Heinrich von Preußen. Die Spiele standen unter Leitung von Hofrath Hugo Edward, der zugleich die Rolle des ‚Gustav Adolf‘ repräsentierte; die Partie der ‚Königin Marie Eleonore‘, wurde von Frau Dr. Hauser-Burska dargestellt. Mit Ausnahme dieser beiden Berufskräfte waren die gesammten 500 mitwirkenden Damen und Herren Dilettanten aus allen Gesellschaftskreisen der evangelischen Bevölkerung Berlins. Bis zum 11. Dezember fanden, incl. der von Schülern der Volksschulen besuchten Generalprobe, 17 Aufführungen statt. Die Wiedergabe der Festspiele begegnete nicht allein der einstimmig günstigen Beurtheilung der gesammten Berliner Presse, sondern auch einer außergewöhnlichen Theilnahme von Seiten des Publikums, wie die stets ausverkauften Häuser deutlich bekundeten. Zahlreiche Stimmen der Presse und der öffentlichen Meinung, begrüßen in dem glänzenden Gelingen des für Berliner Verhältnisse außerordentlich schwierigen Unternehmens, den: ‚Beginn der Entstehung einer dauernden Institution zur Pflege des Volksschauspiels in der Reichshauptstadt‘, wie denn auch in der That von den maßgebenden Kreisen die Aufführung des Devrient’schen ‚Luther-Festspiels‘ im Herbst 1901 fest geplant ist.“⁶

Eine kleine Berichtsserie des *Neuen Theater-Almanach* von 1901 schließlich informierte über Vorkommnisse am Herzoglischen Hoftheater Gotha im Januar 1900. Unter dem 16. Januar hieß es:

„Sämmtliche Mitglieder des Herzogl. Hoftheaters Coburg-Gotha, zur Zeit in Gotha, werden durch Intendanz-Erlaß auf die Bühne zusammengerufen, woselbst ihnen durch den Intendanten Herrn Kammerherrn Freiherrn v. Frankenberg auf herzoglichen Befehl bekannt gegeben wurde, daß die herzogl. Hoftheater-Intendanz den Auftrag erhalten habe, alsbald Schritte zu thun zwecks Verminderung im Personalbestande sowohl der Solisten in Oper und Schauspiel als auch im Chor und Orchester, und zwar sollten sich die Künstler nicht mehr als gebunden betrachten, wenn sich ihnen ein anderweitiges Engagement bieten sollte. Hiervon sollen nur ausgenommen sein zwei Damen und vier Herren, die Frhr. v. Frankenberg namhaft macht. Der Herr Intendant theilte dem Künstlerpersonal noch mit, daß dieser Schritt nicht auf sein Anrathen erfolgt sei, und bat, über die Rücksicht auf das Wohl des Einzelnen das Ganze nicht zu vergessen. Nachdem dies durch das ‚Gothaer Tageblatt‘ bekannt gemacht war, erschien am nächsten Tage“

– am 17. Januar 1900 –

„Eine amtliche Bekanntmachung in folgendem Wortlaut: Um den durch Bekanntgabe eines Herzoglischen Befehls an das Theater-Personal hervorgerufenen zahlreichen Mißverständnissen zu begegnen, sehen wir uns veranlaßt, hiermit zu erklären, daß das Herzogliche Hoftheater in altbewährter

⁶ Ebenda, S. 109.

Weise fortgeführt werden wird und die finanziell in erster Linie verantwortliche Stelle lediglich die durch zahlreiche, über den Etat hinausgehende Engagements entstandenen Mehrkosten in Zukunft vermieden wissen will.

Gotha, den 17. Januar 1900.
Herzogl. S. Oberhofmarschallamt.
von Rixleben.“

Eine weitere Klärung des Sachverhalts erfolgte am 22. Januar 1900:

„Abermalige Einberufung des Hoftheater-Personals, um eine Ansprache des Herrn Hofmarschalls v. Rixleben entgegenzunehmen. Dieser erklärte, daß er im höchsten Auftrage sowohl als auch aus eigenem Antriebe gekommen sei, um die durch die letzten Ereignisse entstandene Beunruhigung zu beseitigen. Niemals habe der Herzog an eine Entlassung des gesamten Personals und an eine Auflösung des Hoftheaters gedacht. Das Hoftheater liege dem Herzogsparee viel zu sehr am Herzen und so werde denn das Hoftheater weiter bestehen zu unserer Freude und zur Ehre der Kunst.

Erhebliche Ueberschreitungen des Etats und hohe Zuschüsse zu demselben sind auf die Dauer nicht zulässig. Ein sparsamer Hausverwalter sinnt auf Mittel und Wege, um seinen Etat wieder ins Gleichgewicht zu bringen und mit den zu Gebote stehenden Mitteln auszukommen. Darum ist auch nach entsprechendem Vortrag bei S. K. H. dem Herzog auf speziellen Befehl des Letzteren an die Hoftheater-Intendanz die Weisung ergangen, die längst ins Auge gefaßte und schriftlich wie mündlich besprochene Reduktion endlich durchzuführen, und zwar sowohl auf finanziellem Gebiet, wie auch im Personalbestande. In diesem Befehle hieß es ausdrücklich:

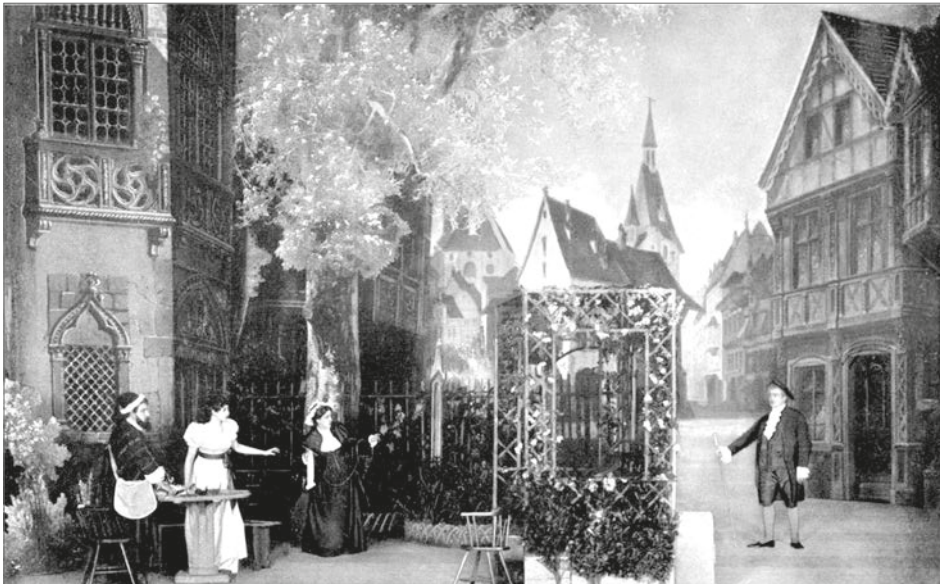
„Es kann in d i s k r e t e r Weise darauf hingewiesen werden, dass die herzogl. Generalkasse sich in Zukunft nicht veranlaßt sehen wird, den an sich schon hohen Voranschlag mit stets sich steigenden Zuschüssen wie bisher zu decken und ist den Künstlern deshalb zum Ausdruck zu bringen, daß sie sich, falls der Eine oder der Andere in den nach dem Reduktionsplan angedeuteten wenigen Fällen nach einem anderweitigen Engagement umsehen und ein solches finden sollte, nicht als weiter gebunden betrachten möchten.“⁷

Die Berichte aus Königsberg/Leipzig, aus Berlin und aus Gotha berühren Institutionen und künstlerische Infrastrukturen, die in der Zusammenschau weitgehend repräsentativ für das Theater in Deutschland um 1900 waren. Die Preisausschreibung für eine „neue Volksoper“, ausgelobt von dem in Königsberg über Jahrzehnte in großem Umfang als Mäzen und im Fürsorgewesen engagierten Bankier Walter Simon (1857–1920), dokumentiert ebenso die Bereitschaft wohlhabender Bürger, privates Vermögen der Förderung des Theaters – hier konkret des Opernrepertoires – zu widmen, wie die Tendenz, die Produktion und damit zugleich die Rezeption von Thea-

7 Ebenda, S. 110–111.



ter ideologischen Konzepten zuzuordnen: ausgezeichnet werden soll eine „deutsche Volksoper“ mit einem „bürgerlichen Stoff“, die vorgeschlagenen Themen verweisen sämtlich auf eine nationale wie schichtenbezogene Identität, deren Bestätigung und Beförderung zumal seit der Reichsgründung als eine der wichtigen Aufgaben von Theater begriffen wurde. Die Vereinigten Stadttheater Leipzig, die dem Gewinner als Uraufführungsort für die Oper in Aussicht gestellt werden, waren eines der führenden Theaterinstitute des Deutschen Reiches. Neben den königlichen Residenzen Berlin, München und Dresden mit ihren Hoftheaterkomplexen gab es um 1900 lediglich drei deutsche Städte mit einem eigenen Haus für die Sparte Oper, nämlich die nicht zuletzt als Zentren des Handels renommierten Großstädte Leipzig, Breslau und Frankfurt am Main. In allen drei Städten – die durchwegs eine ausgeprägte, von Höfen unabhängige Theatertradition besaßen – hatte es im 19. Jahrhundert weitreichende Investitionen vermögender Bürger gegeben, aufgrund derer neue, repräsentative Theater erbaut werden konnten. Die gegenüber den älteren Häusern wesentlich größeren Theater – das Breslauer Stadttheater (Architekt: Carl Ferdinand Langhans, Eröffnung: 1841), das Leipziger Neue Theater (Carl Ferdinand Langhans, 1868) und das Frankfurter Opernhaus (Richard Lucae, 1880) – boten



Stadttheater Leipzig, 1901: *Herzog Wildfang* von Siegfried Wagner, Szene aus dem II. Akt. Fotografie.

in der zum Ende des 19. Jahrhunderts hin zunehmend ausdifferenzierten Theater-
szene dieser Städte die idealen Raumverhältnisse für die großdimensionierte Oper
(zumal diejenige Richard Wagners), während für das Schauspiel bestehende oder
auch neu errichtete kleinere Häuser genutzt wurden, so in Breslau das Thalia- und
das Lobe-Theater, die im Zuge der Gewerbefreiheit 1869 eröffnet worden waren,

in Frankfurt das aus dem Jahr 1782 stammende Comoedienhaus, das 1902 durch einen Jugendstilbau des prominenten Architekten Heinrich Seeling ersetzt wurde, und in Leipzig das sogenannte Alte Theater (am Brühl), das auf einen Bau aus dem Jahr 1766 zurückging. In Leipzig, Frankfurt und Breslau waren die Opern- und die Schauspielbühnen jeweils zu einem administrativen Komplex zusammengefasst, innerhalb dessen eine Spartendifferenzierung nach den Raumproportionen der alten bzw. neuen Theater erfolgte. Leipzig bot also für eine Opernuraufführung großen Stils beste künstlerische und infrastrukturelle Voraussetzungen. Was nun allerdings die Trägerschaft und Leitung der Leipziger Bühnen betraf, so herrschte in der wirtschaftlich und kulturell ausgesprochen potenten Großstadt lange das traditionelle Modell des Pachttheaters vor, wie es für die Mehrzahl der deutschen sogenannten „Stadttheater“ bis ins 20. Jahrhundert hinein charakteristisch war: Obwohl schon in den 1850er Jahren diskutiert worden war, ob die Stadt Leipzig das örtliche Theater (seinerzeit das Theater am Brühl) in ihre Trägerschaft übernehmen sollte, dauerte es bis 1910, ehe dieser Schritt vollzogen und mit Max Martersteig ab 1912 ein städtischer Intendant als Theaterleiter eingesetzt wurde. Zuvor hatte seit 1882 bis 1905 (gefolgt von seinen Erben) Max Staegemann, ursprünglich Opernsänger, als Pächter und Direktor des Neuen Theaters, des Alten Theaters und zeitweise des Carola-Theaters fungiert.

Bei dem im *Neuen Theater-Almanach* kommentierten *Gustav Adolf* handelte es sich um ein Volksschauspiel, das Otto Devrient 1891 in Jena (Köhlers Theater) mit Darstellern aus der lokalen Bevölkerung zur Uraufführung gebracht hatte.⁸ In Jena war 1883 bereits sein Festspiel *Luther* mit Musik des ortsansässigen Gymnasiallehrers Ludwig Machts unter Mitwirkung der Stadtbevölkerung uraufgeführt worden.⁹ Nach Engagements an mehreren renommierten Theatern hatte sich Devrient in den letzten Jahren vor seinem Tod (im Juni 1894) in erster Linie der Einstudierung dieser beiden Volksschauspiele an wechselnden Orten gewidmet, wobei er selbst jeweils die Titelrollen übernahm. Im Laufe der Jahre sahen Zehntausende von Menschen diese Stücke, Tausende wirkten selbst mit. *Luther* wurde unter anderem 1888 in Hermannstadt, 1891 in Bremen, Mannheim und Eisleben, 1892 in Landsberg a. W., 1893 in Stargard i. P. und – nach Devrients Tod – im Februar 1900 mit 320 Laiendarstellern im westfälischen Hagen unter „begeisterter Theilnahme der evangelischen Bewohner Westfalens“¹⁰ (in den Hauptpartien, wie 1899 bei *Gustav Adolf* in Berlin, Hugo Edward und Sophie Hauser-Burska) sowie im Herbst 1901 am

8 Otto Devrient: *Gustav Adolf. Historisches Charakterbild in fünf Aufzügen*. 15. Aufl. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1894.

9 Informationen zur Aufführungsgeschichte von *Luther* finden sich bei Gudrun-Liane Ittu: „Das „Lutherspiel“ Von Otto Devrient (1838–1894) auf der Bühne des Stadttheaters in Hermannstadt/Sibiu (1888). In: *Studia Universitatis Cibiniensis. Series Historica* 3/4 (2006/2007), S. 121–131. Vgl. auch: *Die Aufführung von Devrients Luther in Berlin*. Neues Königliches Operntheater (Kroll). Herausgegeben von Frau Superintendent Hübner und George Paul Sylvester Cabanis. Berlin: Fritz Rühle 1901.

10 *Neuer Theater-Almanach* 12 (1901), S. 111.



Neuen Königlichen Opernhaus Berlin gezeigt. *Gustav Adolf* studierte Devrient unter anderem 1891 in Dortmund, 1892 in Halle/S., Breslau, Eisenach, Magdeburg und Braunschweig, 1893 in Kiel, Frankfurt am Main und Halberstadt, 1894 – im Jahr des 300. Geburtstags des historischen Gustav II. Adolf – in Potsdam, Danzig, Königsberg und Stettin ein, im Herbst jenes Jahres spielte auch das Hoftheater Gotha das *Gustav-Adolf*-Stück, 1895 wurde es in Hermannstadt und 1905 neuerlich in Berlin (Neues Königliches Opernhaus) gegeben.¹¹ Mit *Luther* und *Gustav Adolf* setzte Otto Devrient gleichsam das Programm für ein „wahrhaft historische[s]



Szenenbild aus Otto Devrients *Luther* (Einstudierung am Neuen Königlichen Operntheater Berlin, 1901). Fotografie.

Volkstheater“¹² „für die neue Zeit“ um, das sein Vater Eduard Devrient 1851 angesichts des Oberammergauer Passionsspiels umrissen hatte, und er reihte sich damit in die breite Bewegung von historischen/historisierenden Festspielen unter Einbeziehung von Massen an Laiendarstellern ein, die mit dem späten 19. Jahrhundert aufkam (zu nennen sind hier u. a. das Rothenburger Festspiel *Der Meistertrunk* ab 1881, das Wunsiedler Bergfestspiel *Die Losburg* ab 1890 und *Wallenstein in Altdorf* ab 1894). Diese Spiele lassen sich als frühe Ausprägung eines theatralischen Re-enactment begreifen, sie sind aber zugleich im Kontext jenes in der Moderne formulierten Theaterverständnisses zu sehen, das – in Abkehr von der perfektionierten Guckkastenbühne des 19. Jahrhunderts mit ihrer Abgrenzung von Schauraum und Spielraum – auf eine psychisch-emotionale und/oder faktische Integration der Zuschauer in das Geschehen und damit letztlich auf eine Aufhebung der Trennung von Theater/Kunst und Leben bzw. auf die Wiedergewinnung der rituellen Qualität von Theater zielte. Maßgeblich für die Programmatik, die Eduard Devrient

11 Für Übersichten über die *Luther*- und *Gustav-Adolf*-Einstudierungen bis einschließlich 1894 vgl. Neuer Theater-Almanach 5 (1894), S. 121, und Neuer Theater-Almanach 6 (1895), S. 116–117.

12 Eduard Devrient: Das Passionsschauspiel in Oberammergau und seine Bedeutung für die neue Zeit. Leipzig: J. J. Weber 1851, S. 39.

aus dem Oberammergauer Passionsspiel ableitete und mit der er an das Theater der Griechen und an das Mysterientheater anschließen wollte, war einerseits die Idee des Laienspiels, andererseits diejenige der Hintanstellung des Individuums/ der Individualität zugunsten der Evozierung von Gemeinschaft, der Präsentation von „Volks- und Menschheitsinteressen“¹³ – beides für bestimmte theaterreformerische Ansätze um 1900 in dieser oder jener Weise konstitutiv. Als Ergänzung zum „katholischen“ Passionsspiel in Oberammergau riet Eduard Devrient zur Schöpfung eines evangelischen Volksschauspiels¹⁴. Otto Devrient präsentierte einige Jahrzehnte später den Reformator Martin Luther und den schwedischen König Gustav Adolf in diesem Sinn als protestantische Glaubenshelden, und er konnte dies umso überzeugter mit nationalem Aplomb tun, als mittlerweile mit der Reichsgründung jenes „Vaterland“ der „deutschen Stämme“ – unter Führung des evangelischen Preußen – geschaffen worden war, von dem Eduard Devrient sich 1851 noch „durch die Nacht unserer hoffnungslosen Zustände“ getrennt sah.¹⁵ Otto Devrients Spiele waren einem um 1900 verbreiteten Theaterkonzept verpflichtet, das dem zeitgleich in Gestalt immer zahlreicherer großstädtischer Bühnen hervortretenden theatralen *Amüsement* ein *gemeinschafts- und identitätsstiftendes Erlebnis* entgegensetzen wollte. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass den Stimmen von Zeitgenossen zufolge gerade in Berlin, dem Zentrum des *Theatergeschäfts*, die Etablierung eines entsprechenden Volksschauspiels mit Schwierigkeiten behaftet war, weshalb der Erfolg, den Devrients Stücke erzielten, besonders hervorgehoben wurde.

Das Herzogliche Hoftheater Coburg-Gotha, über dessen Gefährdung der *Neue Theater-Almanach* 1901 informierte, war um 1900 eines von ca. 30 Theatern in Deutschland, die – sei es aufgrund der Eigentumsverhältnisse hinsichtlich des Theatergebäudes, sei es bezogen auf den Unterhalt oder auf den tatsächlichen künstlerischen Betrieb – mit einem Herrscherhaus bzw. einer entsprechenden Regierungs- oder Verwaltungsinstanz verbunden waren. Das institutionell-infrastrukturelle Spektrum reichte dabei vom Königlichen (ehemals Markgräflichen) Opernhaus in Bayreuth, das sich im Eigentum des Königlich Bayerischen Staatsärars befand, an dem bereits wenige Jahre nach der Eröffnung 1748 der regelmäßige Spielbetrieb eingestellt worden war und das um 1900 im Herbst und im Frühjahr jeweils für wenige Wochen von der Direktion Richard Steng/ Konrad Krauß vom Aktien-Theater Heilbronn bespielt wurde, bis zum Königlichen Hoftheater Hannover¹⁶ unter Leitung des Königlichen Intendanten Bruno von Lepel-Gnitz, einem Mehrsparten-Großbetrieb, für den seit 1852 ein Neubau von Georg Ludwig Friedrich Laves zur Verfügung stand, nachdem sich das höfische (später öffentliche) Theaterleben in Hannover zuvor knapp zwei Jahrhunderte lang wesentlich in Räumlichkeiten mit

13 Ebenda, S. 40.

14 Ebenda, Kap. VI.

15 Ebenda, S. 43.

16 Hannover war von 1814 bis 1866 ein selbständiges Königreich gewesen, seit 1866 war es eine Provinz im Königreich Preußen.



Anbindung an das Leineschloss abgespielt hatte¹⁷, vom kleindimensionierten Fürstlichen Theater in der Residenzstadt Rudolstadt, im späten 18. Jahrhundert als Sommertheater errichtet und Eigentum des Fürsten Günther Victor von Schwarzburg-Rudolstadt (Fürst seit 1890), der für die Aufführungen des populären Lustspiel- und Operettenspielflans des Direktors Harry Norbert seine Hofkapelle zur Verfügung stellte, bis zum Großherzoglichen Hoftheater Oldenburg, unter der Intendanz des Kammerherrn Léon von Radetzky-Mikulicz¹⁸ und der artistischen Leitung von Carl Ulrichs ein Institut ohne eigenes Opernensemble, das in einem prachtvollen Neubau aus dem Jahr 1893 (als Nachfolgegebäude des im November 1891 abgebrannten historischen Theaters von Hofbaumeister Gerhard Schnitger [1881]) spielte. Zu diesen bezüglich ihres rechtlichen und finanzierungstechnischen Status, ihrer Spielmodalitäten, ihres Repertoires und ihres Renommées so unterschiedlichen deutschen Hoftheatern gehörte auch das Doppel-Institut des Herzoglichen Hoftheaters Coburg-Gotha, das – wie viele Theater in kleineren Städten – mit einem Ensemble zwei Häuser an zwei verschiedenen Orten bespielte und das – ebenfalls wie viele andere Theater – wiederholt von finanziellen Krisen betroffen war. Die Theater in Coburg und Gotha waren Teil jenes dichten Theaternetzes in Mitteldeutschland, das sich nicht zuletzt der herrschaftlichen Theaterbegeisterung in den zahlreichen thüringischen Kleinstaaten im 18. Jahrhundert verdankte; Residenzen mit wichtigen Hoftheatern waren hier um 1900 unter anderem Weimar, Altenburg und Meiningen. Insbesondere Gotha, wo ab 1775 Conrad Ekhof als Theaterdirektor wirkte, hatte im Rahmen der mit fürstlicher Unterstützung erfolgten Verstetigung des Theaters in Deutschland eine herausragende Position eingenommen; in Coburg war es 1827 zur Gründung eines Hoftheater-Instituts gekommen. Im Jahr zuvor war aus Erbfolgegründen das Herzogtum Sachsen-Gotha mit dem Herzogtum Sachsen-Coburg unter Herzog Ernst I. vereinigt worden. Ernst war es auch, der in den Folgejahren die Initiative für neue Hoftheaterbauten in seinen beiden Residenzen ergriff. 1840 wurden im Januar resp. im September die neuen Theater in Gotha und Coburg eröffnet.¹⁹ Das Hoftheater Coburg-Gotha wurde nun bis zum Ende des Kaiserreichs – an dem die beiden

17 Zur Frühzeit des Theaterspiels in Hannover mit besonders interessanten Aufschlüssen zur Publikumsstruktur vgl. Martin Rector: Die Verbürgerlichung des Hoftheaters und der Wandel des Publikums vom 17. zum 18. Jahrhundert. Das Beispiel Hannover. In: „Das Theater glich einem Irrenhause“. Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts. Herausgegeben von Hermann Korte und Hans-Joachim Jakob. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012. (= Prosenium. Beiträge zur historischen Theaterpublikumsforschung. 1.) S. 55–75.

18 Radetzky-Mikulicz war einer von vielen Theaterintendanten der Kaiserzeit, die aus altem Adel stammten. Einblicke in diese Konstellation geben Radetzky-Mikulicz' von Heike Müns zugänglich gemachte autobiografische Aufzeichnungen. Heike Müns: Adliges Privatleben vom Kaiserreich bis zur Revolution 1918. Die Tagebücher und Memoiren des Oldenburger Kammerherrn und Generalintendanten Léon von Radetzky-Mikulicz und seiner Familie (Riga – Berlin – Oldenburg). Oldenburg: Isensee Verlag 2013. (= Oldenburger Studien. 74.)

19 Die Urheberschaft der Entwürfe zum Gothaer Hoftheater wird ausführlich diskutiert und geklärt bei Selma Kracht: Schinkel in Gotha? Das klassizistische Hoftheater von 1840. In: In situ. Zeitschrift für Architekturgeschichte 5 (2013), H. 1, S. 81–88.



Coburg, Hoftheater. Bauleitung: Vincenz Fischer-Birnbaum, nach einem Entwurf von Carl Balthasar Harres. Lithografie von Max Brückner. Um 1857.

zusammengehörenden Institute, wie viele andere deutsche Hoftheater, in Landestheater umgewandelt wurden – fast durchgehend als Mehrspartenbetrieb mit einem beachtlichen Anteil an literarisch und musikalisch

anspruchsvollen Stücken und unter Mitwirkung vieler prominenter Gäste geführt, wobei es jeweils eine Teilspielzeit in Coburg und eine in Gotha gab. Die Frage der Finanzierbarkeit zumal einer Opernsparte, mit der sich zahlreiche deutsche Theater immer wieder konfrontiert sahen, stellte sich allerdings auch für das in erheblichem Ausmaß bezuschusste Hoftheater. Den Sparplänen vonseiten des herzoglichen Hauses, die 1899/1900 gefasst und im *Neuen Theater-Almanach* bekannt gemacht wurden und die zu Unruhe in der Bevölkerung führten,²⁰ war in den frühen 1880er Jahren bereits eine massive Finanzierungskrise vorausgegangen, während derer die Opernsparte vorübergehend ganz eingestellt und Oper fallweise in Form von Ensemblegastspielen gegeben wurde. Ende der 1880er Jahre wurde ein neues eigenes Opernensemble gegründet²¹, im Jahr 1900 waren für das Schauspiel und die Oper (bzw. Operette) 30 Solo-KünstlerInnen, ein etwa gleich großer Chor, dessen Mitglieder in der überwiegenden Zahl auch Rollen/Partien übernahmen²², und ein Orchester von drei Dutzend Musikern verpflichtet. Was sich Jahre später an den dann schon nahezu durchwegs kommunalisierten deutschen Stadttheatern als Pro-



Gotha, Hoftheater. Entwurf: Gustav Eberhard unter Mitwirkung von Karl Friedrich Schinkel. Fotografie.

blem erweisen sollte: dass nämlich der Zuschussbedarf von Theaterbetrieben tendenziell immer weiter anstieg, veranlasste Herzog Alfred im Jahr 1900 an seinen Hoftheatern zum Einschreiten.

- 20 Vgl. 150 Jahre Coburger Landestheater. Festschrift. Im Auftrag des Landestheaters herausgegeben von Harald Bachmann und Jürgen Erdmann. Coburg: Selbstverlag Coburger Landestheater 1977, S. 88.
- 21 Vgl. dazu den Überblick bei Edith Lehmann: Herzog Ernst II. und das Theater. In: Herzog Ernst II. von Sachsen-Coburg und Gotha 1818–1893. Jubiläumsschrift im Auftrag der Städte Coburg und Gotha. Herausgegeben von Harald Bachmann, Werner Korn, Helmut Claus und Elisabeth Dobritzsch. Augsburg: Maro Verlag 1993, S. 185–206, insbes. S. 196–197.
- 22 Neuer Theater-Almanach 12 (1901), S. 297.



Die Ereignisse, die 1901 im *Neuen Theater-Almanach* festgehalten wurden, zeigen die Institution und das Medium Theater zwischen Kunstanspruch, Repräsentation, ideologischer Funktionalisierung und geschäftlichen Notwendigkeiten in einer gegenüber dem mittleren 19. Jahrhundert enorm verdichteten Theaterlandschaft. Damit sind die Voraussetzungen angedeutet, unter denen *musikalisches Theater* in Deutschland am Beginn des 20. Jahrhunderts produziert und rezipiert wurde. Die Situation der Oper, der Operette und des Balletts war dabei jeweils eine durchaus spezifische. Die Spanne der Bühnen, die seinerzeit in der einen oder anderen Form *Opern* zeigten, reichte von königlichen und herzoglichen Hoftheatern über große und mittlere, nach wie vor meist privatwirtschaftlich, zum Teil auch gemischtwirtschaftlich betriebene Stadttheater sowie einzelne Theaterverbände bis zu kleinen Bühnen, die lediglich zum Spielzeitende im Frühjahr eine Monatsoper anboten. Geht man angesichts der Tatsache, dass die Höfe gleichsam der Ursprungsort der Oper im deutschsprachigen Raum waren, zunächst der Bedeutung der *Hoftheater* für dieses Genre nach, so wird eine vielgestaltige Szene sichtbar. Eine ganze Reihe der einem Fürsten-/Herrscherhaus zugehörigen Bühnen pflegte um 1900 kein Opernrepertoire (mehr), sei es, weil die Bühnen an private Direktionen verpachtet waren, die diese Sparte nicht bedienen konnten (so u. a. in Bayreuth, Rudolstadt, Potsdam und Arnstadt), sei es, weil der fürstliche Theaterbetrieb selbst kein Opernensemble unterhielt. In kleineren Residenzstädten mit Opernsparte, in denen das Hoftheater die einzige Bühne war, an der dementsprechend auch Schauspiel und Operette gegeben wurden, stand bei Spielplanentscheidungen in der Regel die Unterhaltung der Bevölkerung im Interesse einer zumindest ansatzweisen Rentabilität des Theaters, in geringem Maß hingegen das Bemühen um künstlerische Impulse im Vordergrund. Wenige Hoftheater trugen in nennenswerter Weise zur Erweiterung des Opernrepertoires durch Uraufführungen bei: in den Spielzeiten 1901/02 bis 1903/04 etwa waren dies die Hoftheater in Berlin, Kassel (zu den preußischen Königlichen Bühnen gehörend), Dresden, München, Karlsruhe, Coburg-Gotha, Wiesbaden (zu den preußischen Königlichen Bühnen gehörend) und Braunschweig. Bemerkenswert ist, dass sich unter ebendiesen Bühnen auch jene finden, an denen um 1900 Opern mit längerfristiger Spielplanrelevanz uraufgeführt wurden, wie Stücke von Richard Strauss, Wilhelm Kienzl, Ermanno Wolf-Ferrari oder Hans Pfitzner. In der Zusammenschau der Hoftheater mit den übrigen Opernspielstätten werden einige Funktionsmuster fassbar, die die *Operntopografie* des Deutschen Reiches um 1900 strukturierten. Während die preußische Rheinprovinz und die Provinz Westfalen, in denen man auf das durch Massenzuwanderung verursachte enorme Stadtwachstum mit zahlreichen Theatergründungen und -neubauten und an vielen Orten mit einer Institutionalisierung der Sparte Oper reagierte, eine junge Theaterregion waren²³, gehörten beispielsweise die Territorien des Königreichs Sachsen und der preußischen Provinz Hessen-Nassau (diese zurückgehend u. a. auf das Kurfürstentum Hessen und das Herzogtum Nassau) zu den besonders traditions-

23 Köln als ehemalige Freie Reichsstadt und als Sitz eines Fürsterzbischofs besaß selbstverständlich eine lange und vielgestaltige Theatertradition.

reichen Theatergegenden mit Zentren auch für das musikalische Theater, wobei in Hessen-Nassau Frankfurt am Main mit seinem langjährigen Status als Freie Reichsstadt eine besonders prominente Stellung einnahm. Die Provinzen Schleswig-Holstein und Brandenburg wurden als Theater- und Opernregionen ganz von den Theaterstädten Hamburg und Berlin beherrscht, in der Provinz Posen und im Reichsland Elsaß-Lothringen (letzteres mit den renommierten Stadttheatern in Straßburg, Metz und Colmar) als gemischtethnischen Regionen an den Reichsgrenzen besaßen das Theater und die Opernproduktion hohen Stellenwert im Sinn kulturpolitischer Setzungen. Das Königreich Bayern, obwohl lange Zeit agrarisch geprägt und daher dünn besiedelt, schloss mehrere Städte ein, die Handelsstädte von internationalem Rang oder Residenzen von Fürstbischöfen (gewesen) waren und entsprechend gut eingeführte Opernsparten besaßen (Nürnberg, Augsburg, Würzburg, Regensburg). Dieser insgesamt scheinbar breiten Verankerung der Oper innerhalb eines ausgesprochen heterogenen institutionellen Feldes stand nun allerdings der Sachverhalt gegenüber, dass sich für die Mehrzahl der potenziellen und tatsächlichen Theaterbesucher in Deutschland Theater als eine Veranstaltungsform darstellte, die sich gar nicht auf die Oper (und das Ballett) erstreckte: ein hoher Anteil der deutschen Theaterunternehmungen bestand um 1900 aus kleinen Stadttheatern auf Pachtbasis, häufig in provisorischen Räumlichkeiten und mit Bühnen in anderen Orten zusammengeschlossen, aus wandernden Direktionen und aus Sommerbühnen, deren Repertoire auf Schauspiele, Schwänke und Possen beschränkt blieb. Neben den vielen Theatern/Ensembles, die überhaupt keine Opern spielten, gab es solche, deren „Opernrepertoire“ nicht mehr war als ein zaghafte erweitertes Repertoire gängiger Operetten hin zu einem älteren Spieloperbestand, wie er schon im 19. Jahrhundert anzutreffen gewesen war.

Die differierende quantitative und qualitative Bedeutung, die die Oper in den verschiedenen Regionen des Deutschen Reiches am Beginn des 20. Jahrhunderts besaß, lag also zum einen in – historischen oder aber aktuellen – herrschaftspolitischen Gegebenheiten begründet; zum anderen war es schlicht die Einwohnerzahl des jeweiligen Ortes, von der die Ausbildung eines avancierten Opernrepertoires abhing. Mit wenigen Ausnahmen wiesen innerhalb der deutschen Theaterlandschaft um 1900 nur Hof- bzw. Stadttheater in jenen Städten ein solches avanciertes Repertoire auf, in denen die Größe und Kaufkraft der Bevölkerung den kontinuierlichen Betrieb zumindest einer zusätzlichen, vornehmlich den unterhaltenden Genres gewidmeten Bühne rechtfertigte; in allen anderen Fällen dominierten auch an den Theatern, die Oper spielten, populäre Formen, seien es Lustspiele, Schwänke, Possen oder Operetten. Erst ab einer bestimmten Zahl potenzieller Zuschauer ließen sich ja Theater mit diesem oder jenem Spielzeitmodell einigermaßen rentabel führen – die Spanne reichte dabei von Orten, in denen allein eine Vor- oder Nachsaison oder eine Sommerspielzeit realisierbar war, über Orte, die sich für eine halbe oder auch eine ganze reguläre Spielzeit (die üblicherweise von Oktober bis Palmarum reichte) auskömmlich bespielen ließen, und Orte, in denen sich außer einem Haus



für die Hauptsaison ein zusätzliches Sommertheater lohnte, bis zu Orten, in denen neben einem „ersten“ Haus, häufig in Gestalt eines Mehrspartentheaters, ein weiteres Theater auch in der Hauptsaison genügend Auslastung fand. Die Kleinstadt, die lediglich für wenige Wochen von einer wandernden Direktion mit Theater versorgt wurde, bildete den Gegenpol zu jenen Großstädten, die neben dem „ersten“ Haus womöglich sogar über mehrere andere Theater und unter Umständen über ein eigenständiges Opernhaus verfügten. *Cum grano salis* lässt sich für den Beginn des 20. Jahrhunderts festhalten, dass erst dann, wenn aufgrund der Einwohnerzahl und -struktur einer Stadt neben dem „ersten“ ein ständiges „zweites“ Haus (auch in der Wintersaison) erhalten werden konnte, das erste Haus sich seiner Funktion als Medium der leichten Unterhaltung zu entledigen vermochte und damit die Konzentration auf ein kompositorisch und / oder szenisch innovatives Opernprogramm möglich wurde.

Die Oper, im 18. Jahrhundert in Deutschland ein fast ausschließlich an höfischen Theatern gepflegtes Genre, im frühen und mittleren 19. Jahrhundert – wie schon zuvor – eine kulturelle Praxis, für die das jeweils Neue, noch nicht Gesehene und Gehörte bestimmend war, war an der Wende zum 20. Jahrhundert weitgehend *demokratisiert* und zugleich in einem bis dahin unbekanntem Ausmaß *der Tradition zugewandt*. Was das Publikum jetzt als „Oper“ wahrnahm, war Teil eines Kanons, der die Spielplangestaltung bestimmte und innerhalb dessen sich auch in den folgenden Jahrzehnten nur geringfügige Veränderungen ergeben sollten. Vergleichende Analysen zu deutschen Opern- bzw. Mehrspartenhäusern des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts zeigen, dass die Spielpläne in der Sparte Oper weitgehend auf einem abgegrenzten Werkbestand basierten und dass Unterschiede in der Spielplangestaltung allein gradueller Natur waren: Uraufführungen fanden sich eher an ausgewählten Hof- und großen Stadttheatern, der Anteil an Opernaufführungen an einem Mehrspartentheater war davon abhängig, ob die jeweilige Stadt neben dem „ersten“ Haus ein ausgewiesenes Unterhaltungstheater besaß, im Fall einzelner Hoftheater mochten sich im Spielplan persönliche Vorlieben des jeweiligen Fürsten in gewissem Umfang niederschlagen. Das Aktuelle nahm in den Opernspielplänen einen verschwindend geringen Raum ein. An den etwa 75 Häusern, die um 1900 in Deutschland Opern zeigten, gab es in der Spielzeit 1899 / 1900 lediglich 17 Opernuraufführungen, von denen fünf auf Berlin (Königliche Schauspiele, Theater des Westens), sechs auf andere Residenzstädte mit den betreffenden Hoftheatern (Kassel, Dresden, Dessau, Altenburg) und zwei auf herausragende Handels- und Wirtschaftsmetropolen mit hochspezialisierten Opernsparten (Hamburg, Frankfurt am Main) entfielen. Keine der in dieser Spielzeit uraufgeführten Opern – als Komponisten scheinen unter anderem auf: Paul Umlauf, John Urich, Georg Henschel, Gustav Kulenkampff, Balduin Zimmermann, Gustav Niehr, Alexander von Fielitz und Philipp Bade – behielt auch nur mittelfristig Bedeutung für das Repertoire. Dem marginalen Rang neuer Kompositionen in den Spielplänen der Oper stand ein breites Feld älterer Stücke gegenüber, die vorwiegend dem mittleren Drittel des

19. Jahrhunderts entstammten, deren Uraufführungen also zwischen 40 und 70 Jahren zurücklagen. Daneben gehörten natürlich die Bühnenwerke Wolfgang Amadeus Mozarts und Ludwig van Beethovens *Fidelio* zum Kernbestand des Repertoires. Anders als in späteren Jahrzehnten und vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, einer Zeit, in der ein überschaubares Standardrepertoire für die Opernspielpläne zwar nach wie vor prägend war, die Oper als Bühnenergebnis aber aufgrund unterschiedlichster Regietrends gleichsam immer wieder „neu“ erschien, herrschte um 1900 auch hinsichtlich der Ästhetik der szenischen Präsentation die Konvention vor, obwohl um diese Zeit viele deutsche Theater eine umfassende technische Aufrüstung erfuhren und sich vereinzelt die erwähnte Neuorientierung der szenischen Praxis geltend zu machen begann.

War in Deutschland bis weit ins 19. Jahrhundert hinein die Oper dasjenige musikalische Genre gewesen, das sich – bedingt durch die seinerzeit gängige Kompositions- und Einstudierungspraxis – wesentlich als Folge von Neuheiten präsentierte und dabei hohen Unterhaltungswert besaß, allerdings nur einem relativ schmalen Ausschnitt der Bevölkerung zugänglich war, war das *stets Neue* und das *Unterhaltende* im frühen 20. Jahrhundert die Operette. Die Operette war in der Form, in welcher sie sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts allmählich im deutschsprachigen Raum verbreitete und bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs die mitteleuropäischen Bühnen dominierte, gewissermaßen eine „Erfindung“²⁴ jener Phase nach 1850, in der sich die Großstädte Europas weitgehend modernisierten; sie etablierte sich – beginnend mit Paris und Wien – als unterhaltsames und zugleich mit einem gewissen sozialen Prestige verbundenes Genre zunächst für ein urbanes Finanzbürgertum und den Mittelstand, bevor sie selbst in sehr kleinen Orten zum populärsten „Theaterartikel“ überhaupt avancierte. Bald widmeten sich Theater von ganz unterschiedlichem Anspruch und mit BesucherInnen aus unterschiedlichsten sozialen Schichten der Operette. Einen aufschlussreichen, wenn auch von einer zutiefst konservativen Position aus wertenden Kommentar zur Popularität der Operette und zum Verhältnis Oper/Operette in der Wahrnehmung des zeitgenössischen Publikums hat Otto Besch 1912 unter dem Titel *Operettenseuche* in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlicht:

„Es ist Sommernacht. Nach langer Zeit darf ich wieder einmal in meinem geliebten Ostpreussen durch das wundervolle oberländische Seengebiet wandern. Tiefster Friede ringsum. Der Pfad, den ich wandere, zu beiden Seiten umsäumt von schweren, julimatten Kornähren. Hinter mir, den Hügel hinauf,

24 Ältere gattungsgeschichtliche Modelle, die die „moderne“ Operette auf musikalische Formen des 18. Jahrhunderts zurückführen, unter denen sich bereits sogenannte „Operetten“ fanden, sind mittlerweile vielfach widerlegt. Vgl. für eine zusammenfassende Darstellung der Gattungsproblematik u. a. die „Einleitung“ in: Marion Linhardt: *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918)*. Tübingen: Niemeyer 2006. (= *Theatron. Studien zur Theorie und Geschichte der dramatischen Künste*. 50.) – Auch die strukturellen Gemeinsamkeiten der Operette mit Genres wie der Posse mit Gesang, der Extravaganza, dem Vaudeville oder der Comic Opera können im vorliegenden Zusammenhang unberücksichtigt bleiben.



der schwarze Wald; vor mir, allmählich abfallend, die weiten, weiten Täler. Da und dort ein Dorf, wohl auch noch ein Licht und ganz in der Ferne das schmale, im Mondlicht blitzende Band des Bärtingsees. Ich atme tief auf ob all der Schöne. Es ist zu köstlich, in dem weiten Frieden sich zu dehnen und die würzige, ostpreussische Luft einzuatmen. Nur eines vermisste ich, was ich sonst in solchen Nächten gewohnt war. Aus weiter Ferne einen Ton, einen Gesang, vielleicht auch nur das primitive Handharmonikaspield eines naturschwärmenden, jungen Bauern! Wie passt solch eine Musik in solche Sommernächte, wie wird sie durch die Ferne, durch das Schaukelbad auf all den Blumendüften verklärt. Heute ist alles still und ich wandere und mache mir darüber meine Gedanken. Da plötzlich, aus einer Hütte, die ich gar nicht bemerkte, tönt und gelt [!] es mir in die erschreckten Ohren: ‚Komm mein Schatz, komm mein Schatz in den Lunapark.²⁵ [...] im Weiterwandern befahl mich eine Traurigkeit, nein, ein heiliger Zorn. Wie konnten sie es wagen, diese Musik in meine fernen, unverfälschten, ländlichen Sommernächte zu tragen, in denen bisher nur die alten, uralten Volkslieder wach wurden!

[...] zwei Fragen möchte ich mir hier erlauben. Wie kommt es, dass in unseren Tagen das ganze Land einen so ausserordentlich intensiven Durst nach leichter und leichtester Musik verspürt, und dass auch gerade heute die Produktion auf diesem Gebiet eine so besonders starke ist?

[...] Wie besonders stark seit etwa 10 Jahren die Beliebtheit der Operetten in den grösseren Städten ist, weiss ja jedermann. Die Mehrzahl des grossen Publikums zieht eine Operettenvorführung jeder Operndarbietung vor. Sollte das nur eine Folge des betriebsameren, hastenderen Lebens am Tage sein, so dass man des Abends nicht mehr Zeit und Kraft hat, sich in die Welt eines tieferen Kunstwerkes zu versenken? Ganz von der Hand zu weisen ist diese Möglichkeit ja nicht.

Den tieferen Grund für die abnorme Beliebtheit und Verbreitung der Operette möchte ich aber doch in einer anderen Tatsache erblicken. Unsere moderne, ernste Musik ist in dem Stadium einer ausserordentlichen Entwicklung nach den verschiedensten Seiten hin begriffen. Da ist es möglich, dass das grosse Publikum nicht sogleich imstande ist, dieser Entwicklung zu folgen.²⁶

Die Jahre um und nach 1900 waren eine Phase der massiven Auffächerung der deutschen Operettenszene, wobei sich drei hauptsächliche institutionelle Kontexte beschreiben lassen. Die Operette fungierte erstens als wichtiges unterhaltendes „Sommergenre“ an mittel- oder kleinstädtischen Saisontheatern; dabei handelte es sich teils um Bühnen in Orten, in denen überhaupt nur in den Sommermonaten ein Theater betrieben werden konnte, teils um Theater in Kur- und Badeorten, in denen

25 Es handelt sich hier um eine beliebte Nummer aus Jean Gilberts Vaudeville-Posse *Polnische Wirtschaft*, die 1909 am Stadttheater Cottbus uraufgeführt worden war und 1910 am Berliner Thalia-Theater herauskam, von wo aus sie sich rasant über viele Bühnen verbreitete.

26 Otto Besch: Operettenseuche. In: Neue Zeitschrift für Musik 79 (1912), S. 31–32, hier S. 31.

die Aufführung von Operetten ein Element des vielfältigen Unterhaltungsangebots war, teils aber auch um Sommertheater in Städten, in denen in der Hauptsaison ein Sprech- oder ein Mehrspartentheater spielte und für die das Operetten-Sommertheater eine erste Erweiterung der Theaterszene bedeutete. Sommerspielzeiten waren eine überlebensnotwendige Einrichtung für all jene BühnenkünstlerInnen, denen Stadt- und Hoftheater keinen Ganzjahresvertrag gewährten, und damit für die überwiegende Mehrzahl der KünstlerInnen im frühen 20. Jahrhundert. Die Operette wurde zweitens zum integralen Bestandteil des Repertoires vieler Stadt- und Hoftheater, an denen sie sich häufig als entscheidender Faktor der Einnahmensicherung erwies. Und die Operette gewann drittens im Laufe der Zeit ihre eigenen Spielstätten in Gestalt von allein diesem Genre gewidmeten Winter- bzw. Ganzjahresbühnen in Großstädten, von denen dann in der Regel wichtige Spielplan- und Inszenierungsimpulse für die Provinz ausgingen. Diese Städte waren es auch, in denen Tourneunternehmungen ihren Hauptsitz hatten, die mit einer überschaubaren Anzahl von Operetten oder gar nur mit einem einzigen Stück eine Vielzahl von deutschen Städten bereisten, wie etwa das über mehrere Spielzeiten bestehende Berliner Apollo-Ensemble oder die Jean-Gilbert-Tournee, die 1913 bzw. 1914 jeweils mit einer Operette Gilberts (*Das Autoliebchen* bzw. *Die Kinokönigin*) unterwegs war. Innerhalb der ersten zehn Jahre des 20. Jahrhunderts nahm der Anteil der Operette an den Spielplänen der deutschen Theater erheblich zu. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass, nachdem Berlin für einige Jahre quasi das deutsche Zentrum für Operettenur- und -erstaufführungen gewesen war, verstärkt auch Theater in anderen Städten Operetten zur Uraufführung brachten, ohne dass die entsprechenden Stücke allerdings überregional Relevanz für die Repertoires gewonnen hätten. Grundsätzlich bestand bis in die frühen 1910er Jahre eine weitreichende Abhängigkeit des deutschen Operettenrepertoires von der Wiener Produktion.

Mit der Tatsache, dass für die Operettenspielpläne im frühen 20. Jahrhundert (und in der Folgezeit) die *Neuheit* – und damit das *Modische* – die entscheidende Kategorie darstellte, gingen zwei Begleiterscheinungen einher, die den Standort der Oper einerseits und den der Operette andererseits im historischen Theateralltag fassbar machen. Operetten waren erstens extrem kurzlebig; Spielplananalysen über längere Perioden hinweg zeigen, dass lediglich ein Bruchteil der Produktionen mit zeitlichem Abstand neu inszeniert wurde. Das Verhältnis von Ur-/Erstaufführungen und Neuinszenierungen in der Sparte Operette war also demjenigen in der Sparte Oper diametral entgegengesetzt, eine Kanonbildung fand im Fall der Operette nur in geringem Maß statt.²⁷ Operetten waren – soweit sie an führenden großstädtischen Operettentheatern uraufgeführt worden waren – zweitens ein Theaterartikel von extremer Attraktivität, einer Attraktivität, die sich die Theater in der Provinz möglichst rasch zunutze machen wollten, was sich an hohen Einstudierungszahlen in unmittelbarer Folge von Uraufführungen zeigt. Die Inszenierungszahlen für

27 Eine Art „Operettenkanon“ entstand erst ab der Mitte des 20. Jahrhunderts, als die Neukomposition von Operetten mehr oder weniger zum Erliegen gekommen war.



Franz Lehárs *Die lustige Witwe*, Oscar Straus' *Ein Walzertraum* und Leo Falls *Die Dollarprinzessin*, sämtlich in Wien uraufgeführt, können hier beispielhaft stehen: *Die lustige Witwe*, uraufgeführt im Dezember 1905, wurde in der Spielzeit 1906/07 an 60 deutschen Theatern nachgespielt, *Ein Walzertraum*, uraufgeführt im März 1907, wurde in der Spielzeit 1907/08 an 54 deutschen Theatern nachgespielt, *Die Dollarprinzessin*, uraufgeführt im November 1907, wurde in der Spielzeit 1908/09 an 62 deutschen Theatern nachgespielt. In diesen Jahren war die Operette längst zum Gegenstand eines Geflechts von Geschäftsflüssen geworden, das neben den Komponisten, Librettisten und DarstellerInnen auch Agenturen, Theaterkonzerne und Verlage einschloss.

Während sich die Oper in Deutschland um 1900 traditionsverhaftet zeigte und mit der Operette ein relativ junges Genre einen Massenkonsum erfuhr, stellte sich das Ballett – oder besser: *der Bühnentanz* – am Beginn des neuen Jahrhunderts funktional-infrastrukturell als besonders disparates Feld dar. Bemerkenswert ist hier zunächst die Spanne an unterschiedlichen *Tanzräumen*, die genutzt wurden. Der weit zurückreichenden Einbindung des Balletts in die höfische Kultur entsprach es, dass es im frühen 20. Jahrhundert noch immer die *Hoftheater* waren, die die umfangreichsten Ballettensembles unterhielten und an denen verschiedene Formen von Tanzstücken wie Ballettpantomimen, Tanz-Märchen oder Divertissements ein obligatorisches Element des Spielplans bildeten. Große oder sehr große Ballettensembles besaßen in der Saison 1900/01 in Deutschland sieben Hof-, aber nur zwei Stadttheater: die Königlichen Schauspiele Berlin mit 116, das Königliche Hoftheater Dresden mit 109, die Königlichen Hoftheater München mit 63, das Großherzogliche Hoftheater Karlsruhe mit 57, das Königliche Theater Hannover mit 48, das Großherzogliche Hoftheater Darmstadt und das Königliche Hoftheater Stuttgart mit je 46 Ensemblemitgliedern (jeweils inklusive ElevInnen), demgegenüber die Vereinigten Stadttheater Leipzig mit 44 und das Stadttheater Straßburg mit 43 TänzerInnen. Die fünf Hoftheater mit kleineren Ballettensembles verfügten durchschnittlich über 22 TänzerInnen, die acht Stadttheater mit kleineren Ballettensembles über durchschnittlich 17.²⁸ Eine vorübergehende, gleichwohl – etwa im Hinblick auf die „Demokratisierung“ des Balletts – wichtige Erscheinung der deutschen Tanzkultur waren sodann einige *großstädtische Geschäftstheater*, die in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts den institutionellen Rahmen für üppige Ausstattungsballette bzw. für Ausstattungspossen mit umfangreichen Tanznummern abgaben (darunter das Victoria-Theater und das Metropol-Theater in Berlin, das Centralhallen-Theater in Hamburg und das Deutsche Theater in München) und deren Funktion innerhalb der Theaterszene allem Anschein nach wenig später große Operettenbühnen und die neuen Revuethater übernahmen, für deren Programme der Tanz selbstverständlich ebenfalls konstitutiv war. Schließlich gewann der Bühnentanz um 1900 völlig *neue Räume* außerhalb regulärer Theatergebäude: Die Amerikanerinnen Loïe Fuller und

28 Vgl. die Angaben im Neuen Theater-Almanach 12 (1901). – Bühnen mit deutlich unter zehn TänzerInnen bleiben hier unberücksichtigt.

Isadora Duncan, die mit modernen Tanzästhetiken in Europa und bald auch in Deutschland Furore machten, waren nie Mitglieder von Tanzensembles an deutschen Theatern und nutzten für ihre Programme unter anderem Künstlerhäuser, Konzertsäle, private Räumlichkeiten, Festsäle und – das gilt vor allem für Loïe Fuller – die Bühnen großer Varietétheater.

Mit Fuller, Duncan und ihren Nachfolgerinnen verband sich ein geradezu revolutionär neues Verständnis von der Funktion und der Gestalt des Bühnentanzes, das um die Jahrhundertwende in Deutschland in ersten vereinzelt Erscheinungen wirksam wurde. Weder pantomimische noch Ausstattungsballette wurden seinerzeit als das aufgefasst, was der Moderne Tanz mit Beginn des 20. Jahrhunderts für sich in Anspruch nahm, nämlich: *Kunst* zu sein. Von der Warte des Modernen Tanzes und des Selbstverständnisses seiner ProtagonistInnen aus erschien der etablierte Bühnentanz vornehmlich als Unterhaltung und als Sparte, die im institutionellen Gefüge der Opernhäuser eine in mehrerlei Hinsicht untergeordnete Position einnahm. Dementsprechend vollzog sich die Ausprägung einer Kultur des Modernen Tanzes in einer Hinwendung zu den erwähnten alternativen Räumen. Der Tanz wurde nun gleich der Oper bzw. dem Musikdrama der Moderne im Hinblick auf Fragen der Ästhetik grundlegend neu positioniert und gewann philosophische und spirituelle Dimensionen. Die Abgrenzung gegenüber dem hergebrachten Ballett vollzog der Moderne Tanz durch die Besinnung auf den freien Körper und sein individuelles Ausdruckspotenzial.

Ungeachtet der weitreichenden tanz- und bewegungsästhetischen Konsequenzen, die der frühe Moderne Tanz mittel- und langfristig zeitigen sollte, war zu Beginn des 20. Jahrhunderts in *institutioneller Hinsicht* das Ballett bzw. der Tanz mit Anbindung an eine feste Bühne mit Opernsparte, in *optisch-inszenatorischer Hinsicht* das auf dekorative bzw. ornamentale Bildwirkungen hin ausgelegte sowie von rein tänzerischen, also nicht-erzählenden Nummern durchzogene Tanzstück im deutschsprachigen Raum die Regel. Einen kritischen Kommentar zur Ballettpraxis an den Münchner Hofbühnen um 1890, einer Praxis, die als repräsentativ für die gesamte deutsche Ballettszene auch noch im frühen 20. Jahrhundert gelten kann, hat Otto Julius Bierbaum formuliert:

„Die neuen Ballets nach Art der Puppenfee wurden durch die neue Balletmeisterin Frau Flora Jungmann so gut als die Verhältnisse gestatteten, eingerichtet und recht geschmackvoll durchgeführt. Im ganzen fehlt es auf diesem Gebiete an der Produktion. Nirgends ist die Bühne so wie hier aufs Ueberkommene angewiesen, und nirgends gerade thut so wie hier Reform not. Wenn das alte französische Rokokoballet mit seiner schönheitswidrigen Verunzierung des Körpers durch eine alle Formen karikierende Kostümierung und mit seinen auf unschöne Zehen- und Wadenkunststücke berechnenden [!] Bewegungen ohne innerlichen Ausdruck überwunden und einer neuen Kunst des Bühnentanzes gewichen sein wird, wie ihn die Engländer in Verbindung mit wunderbaren



Farbeneffekten in der Gewandung auszubilden im Begriffe sind²⁹, dann wird wohl auch die Münchner Hofbühne sich dieser Kunst intensiver zuwenden.“³⁰

Bierbaum selbst verfasste einige Jahre später das Libretto für das dann vielgespielte Ballett *Pan im Busch* (Musik: Felix Mottl; UA: Großherzogliches Hoftheater Karlsruhe 1900).

Maßgeblich für das Bierbaum zufolge „reformbedürftige“ Erscheinungsbild des Balletts im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert war *erstens* die besondere Struktur der Ensembles, die in Zusammenhang mit den dekorativen Qualitäten des Balletts und der damit verbundenen szenisch-dramaturgischen Konzeption stand: Um 1900 wiesen viele Ballettensembles überhaupt keine männlichen Mitglieder auf, das heißt, es herrschte insgesamt ein extremes Ungleichgewicht hinsichtlich der Geschlechtszugehörigkeit der engagierten KünstlerInnen. Verschiedentlich fanden sich in den Ballettensembles wenige männliche Eleven, an einigen Theatern gab es zumindest einen männlichen Ballettmeister, der dann auch als Solotänzer wirkte (etwa in Braunschweig, Köln, Frankfurt am Main und Hamburg). Mehr als zwei solistisch und/oder im Corps de ballet auftretende männliche Tänzer waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts lediglich an den Hoftheatern in Berlin, Dresden und München engagiert. Die wesentliche Funktion der männlichen Ensemblemitglieder bestand in der Begleitung der Ballerina im Pas de deux; häufig wurden männliche Solo- wie Corps-Partien *en travestie* mit Mädchen besetzt. Maßgeblich war *zweitens*, dass das Ballett seinerzeit nicht nur als selbständige Sparte fungierte, sondern dass es zugleich integrales Element vieler Opern-, später auch Operettenaufführungen war. Zumal die um 1900 in den Opernspielplänen noch prominent figurierenden großen französischen Opern etwa Gioachino Rossinis, Giacomo Meyerbeers oder Daniel-François-Esprit Aubers beinhalteten zum Teil größere Ballettpassagen, und mit der Operette entstanden neue Aufgaben für das Ballettensemble. Inwieweit sich – unter dem Einfluss des Modernen Tanzes – nach 1900 erste Ansätze für eine Reform des Balletts bzw. des Tanzes auch an den Opernhäusern bemerkbar machten, wird in zwei das Stuttgarter Hofballett betreffenden zeitgenössischen Kommentaren greifbar. Eine Bestandsaufnahme von Rudolf Krauss aus dem Jahr 1902 stellte noch die pantomimischen und Ausstattungsballette sowie die Mitwirkung des Balletts in Opern heraus:

„Um endlich noch ein Wort über das Ballet zu sagen, so muss anerkannt werden, dass der an der Spitze dieses Kunstzweiges stehende Fritz Scharf nicht nur die Tanzeinlagen in großen Opern, sondern auch kleinere Pantomimen, wie

29 Bierbaum bezieht sich hier unzweifelhaft auf die Kunst Loïe Fullers und ordnet diese amerikanische Tänzerin irrigerweise England zu.

30 Fünfundzwanzig Jahre Münchner Hoftheater-Geschichte. Ein Rückblick auf die fünfundzwanzigjährige Amtsführung des Freiherrn Karl von Perfall als Leiter der Münchner Hofbühnen. Herausgegeben von Otto Julius Bierbaum. München: E. Albert & Co. 1892, S. 49.

‚Puppenfee‘, ‚Sonne und Erde‘, ‚Wiener Walzer‘, ‚Phantasien im Bremer Rathskeller‘, mit Geschick und Geschmack zu arrangieren versteht.³¹

Wenige Jahre später, Ende 1905, berichtete Karl Almen für die *Neue Zeitschrift für Musik* aus Stuttgart:

„Am 27. Okt. kam d'Alberts musikalisches Lustspiel ‚Die Abreise‘ in Anwesenheit des Kronprinzen zur Aufführung [...]. Darauf folgte die Operette ‚Dorothea‘ v. Offenbach, die hier zum erstenmale gegeben wurde. [...] Um den Abend auszufüllen, war ein ganz eigenartiges Tanz-Diversissement angefügt worden, das um so mehr Beachtung verdient, als dabei der Gedanke zum Ausdruck gebracht wird: Die Tanzkunst auf eine möglichst ideale Stufe zu erheben und die Schönheit des menschlichen Körpers und den Rhythmus seiner Bewegungen zu zeigen. Was Isadora Duncan im Solotanze anstrebt, das ist hier im Ensemble durchzuführen versucht: Zu klassischen Kompositionen von Händel und Bach wurden im antiken Kostüm [!] Reigen, Sarabande, Gavotte und Bacchanal aufgeführt. Die Ruhe und Schönheit der Bewegungen, die Stellungen und Gruppierungen waren im Verein mit der heroischen Landschaft – Wald, Berge und griechischer Tempel – von herrlicher Wirkung. Es ist das Verdienst des Kgl. Hofballettmeisters Fritz Scharf, diesen Gedanken erfasst und ausgebaut zu haben, der ohne Zweifel in der Zukunft auch noch andere Bühnen beschäftigen wird.“³²

Perspektive

Ein europaweit gespieltes Stück war in den Jahren um und nach 1900 Henry Berénys Mimodram *La Main/Die Hand*, mit dem Berénys Ehefrau Charlotte Wiehé zu ungezählten Malen gastierte und das darüber hinaus an vielen deutschen Theatern mit dem hauseigenen Personal einstudiert wurde. Die Sängerin Anna Sutter (Königliches Hoftheater Stuttgart und Königliche Schauspiele Berlin 1901/02) hatte die mimische Partie der Tänzerin Vivette ebenso in ihrem Repertoire wie die Schauspielerinnen Auguste Prash-Grevenberg (Königliche Schauspiele Berlin 1900) und Jenny Groß (u. a. Residenztheater Dresden 1900/01) oder die Tänzerin Fernande Robertine (Großherzogliches Hof- und Nationaltheater Mannheim, 1901/02). *La Main/Die Hand* gehört in das weite Feld eines neuartigen erzählenden *Bewegungstheaters*, das in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts – jenseits des *Freien* oder *Modernen Tanzes* – für das tänzerische wie das nicht-tänzerische Bühnenpersonal neue Aufgaben eröffnete. Neben dem überaus populären Stück Berénys sei hier lediglich Arthur Schnitzlers und Ernst von Dohnányis Pantomime *Der Schleier der Pierrette* angeführt, die 1910 an der Dresdner Hofoper mit der Opernsängerin Irma Tervani in der (stummen) Titelpartie erstmals gegeben wurde und in den Folgejahren auf großes Interesse bei der russischen Theateravantgarde stieß. Viele vergleichbare

31 Rudolf Krauss: Stuttgart. In: Deutsche Thalia. Jahrbuch für das gesamte Bühnenwesen. Herausgegeben von F. Arnold Mayer. I. Bd. Wien; Leipzig: Wilhelm Braumüller 1902, S. 230–237, hier S. 236.

32 Karl Almen: Stuttgart. In: Neue Zeitschrift für Musik 72 (1905), S. 929–930, hier S. 930.



Stücke ließen sich nennen. Die Spezifik dieses neuen Bewegungstheaters gegenüber dem herkömmlichen (Opern-)Ballett wird in den Beschreibungen greifbar, die Ludwig Hartmann und Paul Czinner in Zusammenhang mit Aufführungen von *La Main/Die Hand* veröffentlicht haben. Über die Schauspielerin Jenny Groß als Vivette schrieb Hartmann:

„Unmöglich wäre es, das Spiel von Jenny Groß als Tänzerin Vivette erschöpfend zu analysieren. Nur eine Schauspielerin mit anmutiger Beweglichkeit, schön und mit reich wechselndem Ausdruck in den Gesichtszügen kann die Rolle durchführen. Eine Tänzerin kann es nicht. So wichtig die Tanzbewegungen sind, die der Groß wunderbar gelingen, so ist doch die Mimik die Hauptsache. Süß lächelnde Ballerinen-Gesichter würden die Skala vom heitern Tändeln bis zum maßlosen Erschrecken und verzweifelter Todesangst nie so erschöpfend durchlaufen können.“³³

Über die Mimikerin und Sängerin Charlotte Wiehé, für die *La Main/Die Hand* konzipiert wurde, heißt es bei Czinner:

„Ibsen nannte die Wiehé ‚die Psychologie in Tätigkeit‘. Die Seele läuft auf ihrem Körper auf und ab. Jede feine und feinste Regung und Schwingung nimmt Gestalt an, offenbart sich in der Gebärde. [...] Ihr Antlitz ist das Seismometer ihrer Sensibilitäten und Emotionen. Es ist in ewiger rastloser Beweglichkeit. Im abwechselnden Erstarren und Aufschmelzen der Linien, in den spielenden Schatten und Lichtern, die beständig hin- und herhuschen scheinen Ebbe und Flut ihrer Nerven konzentriert. Sie tanzt das Mimodrama ‚la main‘ von Henri Berény. [...] Das Abstrakte des musikalischen Ausdruckes, der im Hörer sensuelle Funktionslust hervorruft, wird von der Mimik konkret apperzipiert und erweckt im Zuschauer, der von den sinngemäßen Auslegungsmöglichkeiten erfüllt ist, intellektuelle Funktionslust. Die Funktionsenergie ist infolge der suggestiven Kraft der Wiehé oft derartig groß, daß sie selbst nach befreiendem Ausdruck drängt. So kann man einen großen Teil des Publikums mit seltsamen Grimassen und verzerrten Gesten sitzen sehen, die zu der Mimik der Künstlerin in nicht wenig komischem Imitationsverhältnis stehen. Die Schwestern Wiesenthal tanzen auf der Musik. Sie tanzen Linien, Formen in ihren Ideen. Ton und Gebärde bauen sich aufeinander auf, ergänzen sich gegenseitig, wie bei Wagner Text und Musik. Die Wiehé tanzt Inhalt, Handlung und Gedanken, deren Idee die Musik deutet und unterstreicht.“³⁴

Dreierlei charakterisiert die in Berénys Stück angelegten Modi des Bühnenspiels³⁵: erstens basiert die Darstellung auf mimischen und gestischen Ausdrucksqualitäten,

33 Ludwig Hartmann: Zu unsern Bildern. In: *Bühne und Welt* 3 (1900/01), 1. Halbjahresbd., S. 483.

34 Paul Czinner: Charlotte Wiehé. In: *Der Merker* 2 (1910/11), S. 372.

35 Für eine filmwissenschaftliche Annäherung an *La Main/Die Hand* vgl. Ariane Martinez: *Jeux de mains. Le rôle des mimes dans L'Empreinte ou la main rouge (1908) et la Main (1909)*. In: 1895. Mille huit cent quatrevingt-quinze, No. 56, 2008, S. 123–147: <https://1895.revues.org/4066> [2016-05-24].

die das konventionalisierte und extrem spezialisierte Bewegungsrepertoire des Balletts überschreiten; *zweitens* liegt hier ein besonderer Fokus auf der Sichtbarmachung psychischer Vorgänge; *drittens* impliziert die Tatsache, dass die Partie der Vivette von Sängerinnen, Schauspielerinnen und Tänzerinnen übernommen wurde, eine Durchbrechung der klar umrissenen Anforderungsprofile von BühnendarstellerInnen, wie sie sich im Zuge einer weitestgehenden Spartenrennung im deutschen Theater – in Abkehr von den früheren spartenübergreifenden Besetzungspraktiken – mittlerweile herausgebildet hatten. Von hier aus öffnet sich der Blick auf eine der wesentlichen Neuerungen im musikalischen Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: auf musikdramatische Werkkonzeptionen, die Parameter wie Stimme, Bewegung oder Emotion in einer bis dahin ungehörten und ungesehenen Weise inszenierten und dabei SängerInnen, TänzerInnen und SchauspielerInnen, bezogen auf deren eigentliche „Metiers“, in neudefinierte Kontexte stellten. Wichtige Impulse für ein gegenüber dem 19. Jahrhundert gewandeltes Erscheinungsbild des musiktheatralen Ereignisses gingen sodann, wie bereits angedeutet, von Entwicklungen in den Bereichen Licht und Raum aus: die Optionen, die sich aufgrund *technischer* Innovationen, nämlich einer modernen Beleuchtung und hochentwickelter Apparaturen zur Bühnenraumgestaltung und zum Szenenwechsel, ergaben, waren die Voraussetzung für *ästhetische* Innovationen, die nicht auf *Verfahren der Einstudierung/Inszenierung* (etwa in der Hinwendung an ein im Rahmen verschiedener „Renaissancen“ wiederentdecktes älteres Repertoire) beschränkt blieben; sie wurden zunehmend auch in einer *veränderten kompositorischen Praxis* greifbar.

Ihren institutionellen Rahmen fanden diese und weitere grundlegende Neuerungen des musikalischen Theaters in einem sich auf allen Ebenen stabilisierenden deutschen Theatersystem. Der mit dieser Formulierung postulierte Zusammenhang – der Zusammenhang zwischen dem ästhetischen Phänomen „Musiktheater“ und den dieses Phänomen umgebenden, es womöglich präformierenden organisatorisch-institutionellen Strukturen in einem durch politische Grenzen definierten Raum – bedarf einer Begründung. Gleich am Beginn der Einleitung zu seiner Geschichte des 19. Jahrhunderts *Die Verwandlung der Welt* hält Jürgen Osterhammel fest: „Soziologische Theorien der Weltgesellschaft sagen uns, die Welt sei die ‚Umwelt aller Umwelten‘, der letzte mögliche Kontext allen historischen Geschehens und seiner Darstellung.“³⁶ Für seinen Gegenstand, eben das 19. Jahrhundert, gewinnt Osterhammel die Legitimation einer „globalen“ Perspektive nicht zuletzt daraus, dass bereits bei den Zeitgenossen ein Bewusstsein solcher „Globalisierung“ gegeben gewesen sei. In der Folge argumentiert Osterhammel unter dem Stichwort „mediale Verewigung des 19. Jahrhunderts“ unter anderem, dass die Kunstform Oper eine sei, die sich besonders früh globalisiert habe;³⁷ Anhaltspunkte hierfür sind ihm Paris als Welthauptstadt der Musik im 19. Jahrhundert und die weltweite Strahlkraft der

36 Jürgen Osterhammel: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. 3. Aufl. München: C. H. Beck 2009, S. 13.

37 Vgl. ebenda, S. 28.



europäischen Oper, die sich sowohl in Opernbauten auf allen Kontinenten als auch in der Vernetzung der Kontinente durch die Auftritte berühmter Bühnenkünstler manifestierte. Tatsächlich war das musikalische Theater, zu dem auch die Oper gehört, seit langem wesentlich durch Internationalität geprägt: ab dem 17. Jahrhundert engagierte man italienische Komponisten (und SängerInnen) zunächst nach Frankreich, dann in die deutschsprachigen Länder und nach England, schließlich nach Russland, im 19. Jahrhundert wirkte Paris mit seiner Produktion im Bereich der Oper und des Balletts als wichtigste Orientierungsgröße, gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden das klassisch-akademische russische Ballett, dann die modernen Produktionen der Ballets Russes zu international rezipierten Phänomenen, während zugleich die sogenannte Wiener Operette zu einem weltweiten Exportschlager avancierte, erstmals amerikanische Bühnenkünste und -künstler nach Europa gelangten und die Vorführungen asiatischer Ensembles und SolistInnen in Europa für Furore sorgten. Neben den Wanderbewegungen von Künstlerpersönlichkeiten und der Übernahme von Stücken vollzog sich der internationale Transfer im musikalischen Theater natürlich in der kompositorischen Arbeit im engeren Sinn: Formen, Stile und Genres wurden über politische und kulturelle Grenzen hinweg adaptiert, mit Eigenem amalgamiert oder als Impuls für die Etablierung einer lokalen Produktion begriffen. Ganz unterschiedliche Beispiele hierfür sind die lang anhaltende Vorbildfunktion der italienischen Oper nördlich der Alpen und der Wagnerismus des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

Wodurch rechtfertigt sich vor diesem Hintergrund der Blick auf das musikalische Theater *innerhalb nationaler Grenzen* – konkret: innerhalb der wechselnden Grenzen Deutschlands in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts? Komponisten, Sänger, Tänzerinnen und Bühnenbildner aus Deutschland waren seinerzeit auch im Ausland tätig, deutsche Bühnen spielten Opern aus Frankreich, Österreich oder Italien, innovative szenische Konzepte an deutschen Theatern hatten Anteil an internationalen bühnenästhetischen Tendenzen, die neuen Medien des frühen 20. Jahrhunderts Film, Schallplatte und Rundfunk ließen sowohl für die Produktion – also die Ästhetik – musiktheatraler Werke als auch für deren Rezeption die Grenzüberschreitung in mehrerlei Hinsicht zu einer relevanten Kategorie werden. Begreift man die Geschichte des musikalischen Theaters als eine *Folge ästhetischer Einzelereignisse* – wobei es vorerst unerheblich ist, ob mit Ereignissen in einem philologischen Verständnis abgeschlossene kompositorische Werke oder in einem theaterwissenschaftlichen Verständnis einmalige Aufführungskonstellationen gemeint sind –, dann kommt dem durch nationale Grenzen definierten Raum, in dem ein Ereignis stattfindet, eine untergeordnete Bedeutung zu. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung orientiert sich in diesem Fall in der Regel an Kriterien der Gattung, des Personal- und des Epochenstils, der Ideengeschichte oder der kompositorischen Technik, neuerdings auch an Aspekten von performativen, etwa gender-bezogenen Praktiken. Als maßgebliches Kriterium hingegen erscheint der politische Raum, hier das Deutschland der Kaiserzeit, der Weimarer Republik, des Nationalsozialismus

und der Besetzungszeit, wenn das musikalische Theater unter den Prämissen einer *Strukturgeschichte* betrachtet wird. Die Strukturgeschichte des musikalischen Theaters fragt nach den *Bedingungen* für die Produktion und Rezeption, geht also vom *Theateralltag und seinen Mechanismen* aus. Dieser Theateralltag wurde und wird geformt durch die Gegebenheiten, unter denen Menschen im und für das Theater arbeiten, durch wirtschaftliche Abhängigkeiten der Institution Theater, durch die je besonderen Möglichkeiten, Theater zu konsumieren, durch die technischen Optionen, deren das Theater sich bedienen kann, durch die auf das Individuum oder die Allgemeinheit bezogenen, von verschiedenen Interessengruppen vertretenen Ziele von Theater und vieles mehr. Diese Konstituenten des Theateralltags aber sind eingebunden in einen *konkreten politischen und kulturellen Raum*. Die gewachsene politische und kulturelle Ordnung Deutschlands, wie sie sich ab dem späten 19. Jahrhundert darstellte, bildete die Ermöglichungsstruktur für eine *einzigartige Theaterlandschaft* oder, anders gewendet, für eine spezifische räumliche Ordnung der Infrastrukturen des (Theater-)Angebots. Die Theaterlandschaft lässt sich fassen als Scharnier zwischen einer (nationalen) politischen Ordnung in definierten Grenzen und den von (national-)politischen Beschränkungen unabhängig zu begreifenden Theaterereignissen: Während die Theaterlandschaft Orte für Theaterereignisse bereithält, die für sich genommen in der einen oder anderen Weise (auch) Ergebnis von Prozessen des Transfers sein können, ist sie selbst in ihrer jeweiligen Ausprägung nicht zu trennen von politischen Grenzen und Systemen und bringt als solche sehr wohl spezifische ästhetische Erscheinungen hervor. Die deutsche Theaterlandschaft, die sich etwa von derjenigen Frankreichs, Englands oder Italiens grundlegend unterscheidet, konnte allein aufgrund der besonderen territorialen Struktur Deutschlands entstehen. Sie ist nicht zuletzt charakterisiert durch das jahrhundertlange Fehlen eines übergeordneten Zentrums der Kunstproduktion und des ästhetischen Diskurses. Auch die (späte) Reichsgründung änderte an dieser Konstellation nichts Wesentliches.



Berlin als Raum für Theater

Von Marion Linhardt

1957 kommt im Berliner Henschelverlag Gerhard Wahnraus Monografie *Berlin. Stadt der Theater. Der Chronik I. Teil* heraus, die das Berliner Theaterleben von 1300 bis 1889 nachzeichnet. Der von Wahnrau angekündigte zweite Teil der Chronik¹ erscheint bedauerlicherweise nicht. Am Ende seines Buches erläutert Wahnrau, was ihn bewogen hat, den ersten Band gerade mit dem Jahr 1889 zu schließen:

„Es gibt kaum eine andere Stadt Deutschlands, in welcher das Theater sich eine so starke Stellung im gesellschaftlichen Leben erobert hat. Damit steht, wenigstens im Ansatz, auch das Publikum bereit, das ein Kunsttheater zu tragen vermag. Alles, was Berlin 1889 fehlt, ist jetzt der Mann, der den Mut hat, das Theater nicht mehr nach rein spekulativen Gesichtspunkten zu sehen, sondern der in ihm eine Institution erblickt, die der Kunst zu dienen hat. 1889 tritt dieser Mann endlich hervor. Sein Name ist

Otto Brahm.

Durch sein Wirken soll die entscheidende Wendung im Berliner Theater-Leben eintreten. Er legt den Grundstein, damit aus Berlin, einer Stadt der Theater, die Theaterstadt Berlin wird.“²

Als Brahms erste „Tat“ im Interesse der „Theaterstadt Berlin“, wie Wahnrau sie fasst, kann die Mitbegründung des Vereins „Freie Bühne“ in Berlin im April 1889 gelten; 1894 folgte die Übernahme der Direktion des Deutschen Theaters durch Brahm, der das Haus zu einem wichtigen Schauplatz der dramatischen Moderne machte.³ Wahnraus Perspektive, in der sich die Bedeutung Berlins als Theaterstadt danach bemisst, ob und inwieweit Theater hier dem Anspruch genügt, „Kunst“ zu sein, prägt den theaterwissenschaftlichen Blick auf Berlin bis in die Gegenwart.⁴ Brahm,

- 1 Gerhard Wahnrau: *Berlin. Stadt der Theater. Der Chronik I. Teil*. Berlin (DDR): Henschelverlag 1957, S. 6.
- 2 Ebenda, S. 551–552.
- 3 Für eine Einführung in Brahms Funktion für die Berliner Theaterszene vgl. die „Einleitung“ in: Otto Brahm – Gerhart Hauptmann. Briefwechsel 1889–1912. Erstausgabe mit Materialien. Herausgegeben von Peter Sprengel. Tübingen: Gunter Narr 1985. (= Deutsche TextBibliothek. 6.)
- 4 Als prägnante Beispiele für einen solchen Zugang seien genannt: Norbert Jaron, Renate Möhrmann und Hedwig Müller: *Berlin – Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889–1914)*. Tübingen: Niemeyer 1986; *Berliner Theater im 20. Jahrhundert*. Herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Christel Weiler. Berlin: Fannei & Walz 1998. – Eine andere Perspektive eröffnet Ruth Freydank, langjährige verantwortliche Mitarbeiterin des Märkischen Museums Berlin, mit der Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung: *Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende*. Herausgegeben von Ruth Freydank. Ber-

Max Reinhardt, Leopold Jessner, Erwin Piscator, dazu eine Reihe herausragender Darstellereigenschaften fungieren als Repräsentanten für das Theater Berlins im späten 19. und frühen bis mittleren 20. Jahrhundert. Daraus resultiert, dass das *Berliner Theater* der Kaiserzeit und der Weimarer Republik gleichsam als deckungsgleich mit der szenischen (und dramatischen) Avantgarde erscheint.

Weitgehend unbeachtet bleibt zumal in neueren Arbeiten zur Berliner Theatergeschichte,⁵ welche Voraussetzungen Berlin als gewachsener sozialer und gebauter Raum für die Produktion und Rezeption von Theater bot, was also das Theater *in* dieser Stadt *mit* dieser Stadt zu tun hatte und hat. Worin bestand, so wäre zu fragen, die *Spezifik* der Berliner Theaterszene – und damit die Funktion jedes einzelnen der Berliner Theater –, auch im Vergleich etwa mit den Theaterstädten London, Paris oder Wien? Wie bestimmte sich die Rolle Berlins innerhalb der Theaterlandschaft Deutschlands in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und welche politischen, soziotopografischen und infrastrukturellen Entwicklungen trugen zur Herausbildung dieser besonderen Rolle bei? Bekanntermaßen besaß Berlin nicht traditionell den Status eines Theaterzentrums, wie ja überhaupt sein Rang als Stadt gegenüber anderen großen Städten Deutschlands kein herausragender war. Dies änderte sich erst mit der Gründung des Deutschen Reiches 1871 gravierend, und noch nach dem Aufstieg der vormaligen Haupt- und Residenzstadt des Königreichs Preußen zur Reichshauptstadt und ihrem geradezu explosionsartigen Anwachsen blieb der Rang Berlins im Gefüge der deutschen Städte und Landschaften einer, der – bezogen auf die soziogeografische Binnenstruktur des jeweiligen Gesamtstaates – demjenigen von London und Paris, ja selbst von Wien nicht gleichkam: Aufgrund des Nebeneinanders einer Vielzahl von Kleinstaaten mit teils bedeutenden Residenzen innerhalb jenes Territoriums, das nun „Deutschland“ bildete, fanden sich hier mehrere Städte, die seit langem überregional relevante kulturelle, wirtschaftliche und politische Zentren gewesen waren und diesen Status und diese Funktion auch nach 1871 keineswegs an Berlin abgaben. Was das Theater betrifft, so hatten sich die wichtigen ästhetischen und institutionellen Entwicklungen im 18. und 19. Jahrhundert nicht in Berlin, sondern an anderen Orten Deutschlands vollzogen, und auch im frühen und mittleren 20. Jahrhundert, als die Theaterdichte in Berlin ausgesprochen hoch war, gingen die wesentlichen künstlerischen Impulse – etwa im Bereich der Opernregie oder des modernen Tanzes – nicht notwendig von Berlin aus. Erwähnt seien

lin: Edition Hentrich 1995. – Eine medien- und kulturwissenschaftlich informierte neuere Annäherung an die Geschichte des *Theaters in Berlin*, wenn auch nicht an eine *Berliner Theatergeschichte* bietet Nic Leonhardt: Piktoral-Dramaturgie. Visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert (1869–1899). Bielefeld: transcript 2007.

- 5 Eine Sonderstellung innerhalb der neueren Theatergeschichtsschreibung zu Berlin nimmt Soichiro Itoda (zweisprachige) Arbeit ein, in der ein Fokus auf unterschiedlichen Aspekten des Theatergeschäfts (Konzessionswesen, bau- und feuerpolizeiliche Fragestellungen etc.) liegt. Der Germanist Itoda zielt auf einen Vergleich des Berliner und des Tokioter Theaters, was eine tendenziell schlaglichtartige und wenig vertiefte Präsentationsform bedingt. Zudem hat Itoda leider auf ein Literaturverzeichnis verzichtet. Soichiro Itoda: Berlin & Tokyo – Theater und Hauptstadt. München: Iudicium 2008.



an dieser Stelle lediglich Frankfurt am Main und Leipzig als bedeutende Uraufführungsorte und das Schauspielhaus Düsseldorf sowie das Landestheater (vor 1919 Hoftheater) Darmstadt als Orte innovativer szenischer Konzepte. Stark vereinfacht könnte man formulieren, dass sich Berlin im letzten Drittel des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Raum für Theater innerhalb Deutschlands dadurch besonders auszeichnete, dass hier erstens das *kommerzielle* Theater zu einer anderswo nicht gegebenen Ausdifferenzierung gelangte (dementsprechend konzentrierten sich in Berlin verschiedenste Sonderformate des *Geschäfts* mit Theater wie konzernartige Bühnenzusammenschlüsse oder Kooperationen von Verlagen und Bühnen) und dass zweitens die hiesigen Theater nach 1933 – aber erst dann – eine immense *repräsentative* Funktion in Bezug auf das gesamte Reich gewannen, namentlich die Staatstheater, das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg und die 1936 anlässlich der Olympischen Spiele eröffnete Dietrich-Eckart-Bühne in Ruhleben.

Annäherung I: von der Spielzeit 1896/97 aus zurück- und nach vorn geblickt

Die Spielzeit 1896/97 war die erste, in der Berlins weitgehend an die Hauptstadt herangewachsene Nachbarstadt Charlottenburg über ein großstädtisch dimensioniertes Theater von nicht nur ephemerer Bedeutung⁶ verfügte: am 1. Oktober 1896 war in der Kantstraße unweit des Tiergartens das Theater des Westens eröffnet worden, eine gemeinsame Initiative des Architekten Bernhard Sehring und des Theaterschriftstellers Paul Blumenreich.⁷ Das Haus bot 1.700 Zuschauern Platz. Sehrings historistischer Bau erregte Aufsehen. Die Anlage verknüpfte höchst disparate Stile

6 Zuvor hatte es Theaterraufführungen in Charlottenburg sporadisch im Schlosstheater gegeben, sodann als Teil des Veranstaltungsangebots des 1874 eröffneten Etablissements „Flora“ in unmittelbarer Nähe des Schlosses und im 1872 eröffneten Stadttheater Charlottenburg, das unter wechselnden Direktionen für eine Reihe von Spielzeiten bestand. Vgl. Otto Weddigen: Geschichte der Theater Deutschlands in hundert Abhandlungen dargestellt nebst einem einleitenden Rückblick zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst und Schauspielkunst. 2 Bde. Berlin: Ernst Frensdorff 1904/1906, hier Bd. 1, Kap. „Ehemaliges königliches Theater in Charlottenburg“, S. 397–412. Jürgen Weisser: Zwischen Lustgarten und Lunapark. Der Volksgarten Nymphenburg (1890–1916) und die Entwicklung der kommerziellen Belustigungsgärten. München: Herbert Utz 1998 (zur „Flora“: S. 85). Ruth Freydank: Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945. Berlin: Argon 1988 (Bildmaterial zur „Flora“: S. 292). Ralf Zünders: Szenen und Stationen der Charlottenburger Theatergeschichte bis 1920. In: Charlottenburger Welttheater. Ein Lesebuch über ein Stück Theater. Herausgegeben von Reiner Matzker. Berlin: Das Arsenal 1993, S. 25–55 (zum Stadttheater: S. 28–33). Harald Reissig: Das Flora-Gelände. Zwischen Charlottenburger Ufer und Otto-Suhr-Allee. In: Geschichtslandschaft Berlin. Orte und Ereignisse, Bd. 1: Charlottenburg, Teil 1: Die historische Stadt. Herausgegeben von Helmut Engel, Stefi Jersch-Wenzel und Wilhelm Treue. Berlin: Nicolai 1986. (= Publikation der Historischen Kommission zu Berlin aus Anlaß der 750-Jahr-Feier der Stadt Berlin 1987.) S. 113–128.

7 Für eine prägnante Vorstellung des Theaters des Westens aus stadthistorischer Perspektive vgl. Barbara Sasse: Das Theater des Westens. Kantstraße 8–12. In: Geschichtslandschaft Berlin. Orte und Ereignisse, Bd. 1: Charlottenburg, Teil 2: Der neue Westen. Herausgegeben von Helmut Engel, Stefi Jersch-Wenzel und Wilhelm Treue. Berlin: Nicolai 1985. (= Publikation der Historischen Kommission zu Berlin aus Anlaß der 750-Jahr-Feier der Stadt Berlin 1987.) S. 357–377. – Die einschlägige Hausgeschichte zum Theater des Wes-



Kantstraße mit Theater des Westens. Postkarte. Um 1900.

miteinander – ein Konzept, das Sehring später in modifizierter Form bei der Planung des Stadttheaters Halberstadt (1905) und des Düsseldorfer Schauspielhauses (1905, beide im Zweiten Weltkrieg zerstört) wieder aufgreifen sollte: die Räume für das Publikum fanden Platz in einer Palastarchitektur mit Anklängen an die Renaissance, das Bühnenhaus war im Stil einer mittelalterlichen Burg gehalten. Die Stadt Charlottenburg zählte zum Zeitpunkt der Fertigstellung des neuen Theaters 149.100 Einwohner und damit mehr als siebenmal so viel wie noch 1871.⁸ Trotz dieser hohen Einwohnerzahl, die in den folgenden Jahren nicht zuletzt durch den Zuzug wohlhabender Familien aus Berlin rasch weiter anstieg, fehlte den ersten Pächtern des neuen Charlottenburger Theaters über einige Jahre ein Publikumszuspruch, der die Bühne rentabel gemacht hätte. Bereits anlässlich der Eröffnung des Hauses hatte Alfred Kerr an die *Breslauer Zeitung* berichtet:

„Ach, wenn doch dieser ganze Bau nicht den einen Fehler hätte, gerade ein Theater zu sein. Es ist keine Frage: in erster Linie kam hier das Architekteninteresse in Betracht, das dramatisch-künstlerische war etwas Sekundäres. Die Notwendigkeit, ein neues Theater zu bauen, lag wirklich für bloße Theater-

tens erschien 1996 anlässlich des 100-jährigen Bestehens: 100 Jahre Theater des Westens. 1896–1996. Herausgegeben vom Theater des Westens. Berlin: Propyläen 1996.

8 Zur Bevölkerungsentwicklung Charlottenburgs und zu den dortigen Wohnverhältnissen vgl. Michael Erbe: Von der Kleinstadt zur Großstadt. Zur Bevölkerungs- und Sozialgeschichte Charlottenburgs zwischen 1880 und 1920. In: Von der Residenz zur City. 275 Jahre Charlottenburg. Herausgegeben von Wolfgang Ribbe. Berlin: Colloquium 1980, S. 287–315.



freunde nicht vor. Es handelt sich hier um eine Gründung in viel weiterem spekulativem Sinne. Wenn ein rein künstlerisches Unternehmen vorläge, würden die Charlottenburger nicht in so hellen Haufen, bis zum kleinsten Bahnhof-Restaurateur hinab, fanatisch bei der Sache sein. Es ist aber eine allgemeine wirtschaftliche und eine grundstückliche Operation. Und so entsteht allmählich die bange Frage: was wird hier aus dem *Theater* werden?“⁹

Fasst man Berlin und Charlottenburg als stadträumliche Einheit auf – die offizielle Eingliederung Charlottenburgs nach „Groß-Berlin“ erfolgte erst 1920 –, so lag 1896/97 die Zahl der Theater innerhalb des betreffenden Territoriums inklusive des neuen Theaters des Westens bei rund 40. Unberücksichtigt bleiben dabei die mehr als ein Dutzend Bühnen, die in den vorangegangenen Jahrzehnten – vor allem unmittelbar nach der Gewerbefreiheit 1869 – in Berlin entstanden, inzwischen aber wieder aufgegeben, in einigen Fällen sogar abgerissen worden waren. Von den ca. 40 Theatern der späten 1890er Jahre waren drei Eigentum der Krone (das Königliche Opernhaus, das Königliche Schauspielhaus und seit neuestem das ehemalige Etablissement Kroll als dritte Spielstätte der „Königlichen Schauspiele“), alle anderen befanden sich in Privatbesitz, teils von Einzelpersonen, teils von Erbgemeinschaften, Bauvereinen und -gesellschaften oder kleineren Firmen (häufig Brauereien). Etwa ein Drittel der Privattheater wurde als *Sommertheater* betrieben. Diese Bühnen gehörten in der Regel zu Ausflugsgaststätten und lagen in äußeren Bezirken der Stadt,¹⁰ wie das Prater-Theater¹¹ und Puhlmann's Vaudeville-Theater, beide in Prenzlauer Berg, einem wichtigen Berliner Brauereistandort¹², das Sommertheater Schweizer-Garten am Friedrichshain in der Königsstadt, das Sommertheater der Bockbrauerei am Tempelhofer Berg im Berliner Süden (dem Standort des ehemaligen Berliner Tivoli¹³ am Kreuzberg benachbart), die „Flora“ in Charlottenburg, der Artushof in Moabit und das Marienbad-Sommertheater in der Badstraße in

-
- 9 Alfred Kerr: Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt 1895–1900. Herausgegeben von Günther Rühle. [München]: Siedler 1999. Brief vom 4. Oktober 1896, S. 205–211, hier S. 210.
- 10 Die wesentlichen Informationen zu den hier erwähnten Bühnen entstammen den einschlägigen Theateralmanachen, insbesondere dem seit 1890 erschienenen und von der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger herausgegebenen *Neuen Theater-Almanach* (ab 1915 unter dem Titel *Deutsches Bühnenjahrbuch*) sowie dessen Vorgängerpublikationen, Albert Entschs *Deutschem Bühnen-Almanach* bzw. *Gettke's Bühnen-Almanach*.
- 11 Zum Berliner Prater in der Kastanienallee vgl. Petra Louis: Vom Elysium zum Prater. Berliner Vorstadtbühnen, der Beginn des privaten Theaterbetriebes im 19. Jahrhundert. In: Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende. Herausgegeben von Ruth Freydank. Berlin: Edition Hentrich 1995, S. 23–38, insbes. S. 34–36. Martina Howaldt: Der „Berliner Prater“. Zur Geschichte eines traditionsreichen Vergnügungsetablissemments im Prenzlauer Berg zwischen 1831 und 1918. In: Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch des Landesarchivs Berlin 1994, S. 133–151.
- 12 Für eine reiche industrie-, bau- und stadtgeschichtliche Dokumentation zu den Berliner Brauereien vgl. Henry Gidom: Berlin und seine Brauereien. Gesamtverzeichnis der Brauereistandorte von 1800 bis 1925. 2. Aufl. Berlin: Edition Berliner Unterwelten 2012.
- 13 Zum Berliner Tivoli vgl. Weisser, Zwischen Lustgarten und Lunapark, S. 67–69.

Gesundbrunnen, einer Gegend, die seit dem 18. Jahrhundert als beliebtes Ausflugsziel im Norden Berlins diente und im 19. Jahrhundert ein reiches gastronomisches Angebot aufwies. Die Bezirke, die sich im Norden, im Osten und Südosten – von Moabit bis zur Luisenstadt – an das Stadtzentrum anschlossen, hatten sich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts zu dichtbesiedelten Arbeiter- bzw. Proletarierquartieren entwickelt und boten einen dementsprechenden Rahmen für die erwähnten Sommertheater.¹⁴ Unter den privat betriebenen *Wintertheatern* fanden sich wiederum etwa zu gleichen Teilen Bühnen, die hauptsächlich dem Schauspiel gewidmet waren – und hier überwiegend populären Genres –, und solche, an denen das musikalische Theater im Vordergrund stand; Oper gab es dabei nur (und vorübergehend) im neuen Theater des Westens, die übrigen Häuser pflegten in erster Linie die Operette



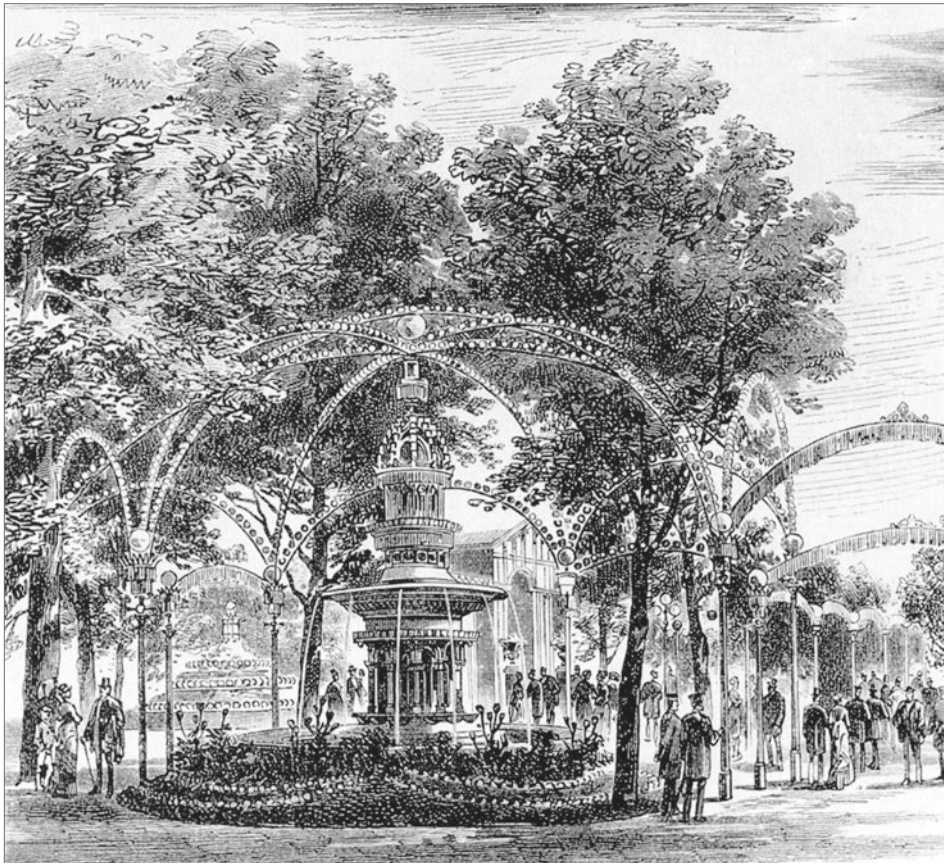
Das Wallnersche Sommertheater im Bouché'schen Garten. Aquarell. Um / nach 1858.

14 Reichhaltiges Material zu lokalen Theater- und Vergnügungsinfrastrukturen bietet anhand eines ausgewählten Beispiels: Rixdorfer Musen, Neinsager und Caprifischer. Musik- und Theatergeschichte aus Rixdorf und Neukölln. Herausgegeben von Dorothea Kolland im Auftrag des Bezirksamtes Neukölln von Berlin. Berlin: Edition Hentrich 1990. (= Stätten der Geschichte Berlins. 41.)



und die Gesangs- oder Ausstattungsposse. Einige der Bühnen zählten zum Typus der Singspielhalle, boten als variété- oder vaudevilleartige Etablissements bunte Programme, die häufig stark lokal gefärbt waren; eine Besonderheit bildete in diesem Kontext das jiddische Jargontheater, dessen wichtigste Schauplätze im Umfeld des Alexanderplatzes gelegen waren.

Garten des Theaters in der Badstraße.
Fotografie. Um 1900.



Garten des Belle-Alliance-Theaters. Holzstich. 1882.

Charakteristisch für die Berliner Theaterszene am Ende des 19. Jahrhunderts war, dass mehrere der zu diesem Zeitpunkt gut eingeführten Winter- bzw. Ganzjahresbühnen ihren Ursprung ebenfalls in Sommergärten wie den oben genannten, in Balllokalen oder in Spielstätten privater Theatergesellschaften hatten. Ausbau bzw. Umnutzung der entsprechenden Liegenschaften bezeichnen den sich verstärkenden Institutionalisierungsprozess im Berliner Kunst- und Unterhaltungsangebot, der – neben den Neugründungen – eine massive Verdichtung der hauptstädtischen Theaterszene zumal zwischen 1890 und 1910 brachte. Prominente Theater, die sich derart an traditionellen Orten der Geselligkeit angesiedelt hatten, waren das *Neue Friedrich-Wilhelmstädtische Theater* in der Chausseestraße, in den 1880er und frühen 1890er Jahren das wichtigste Berliner Operntentheater, das auf den Sommergarten der Gebrüder Hennig in der Oranienburger Vorstadt zurückging, das *Deutsche Theater* in der Schumannstraße, dessen Geschichte mit dem Friedrich-Wilhelmstädtischen Casino der Familie Deichmann begonnen hatte, das *Residenztheater*¹⁵ in der Blumenstraße im östlich gelegenen Stralauer Viertel, das ursprünglich der Spielort der Liebhaberbühne „Concordia“¹⁶ gewesen war, das *Central-Theater* in der Alten-Jacob-Straße in der Luisenstadt, das ab den späten 1890er Jahren vorübergehend gewissermaßen das Opernttenmonopol in Berlin hielt und über mehrere Zwischenstufen aus dem spektakulär gestalteten Balllokal „Orpheum“ hervorgegangen war,¹⁷ das unweit des Central-Theaters in der Dresdener Straße gelegene *Thalia-Theater*, über zahlreiche Umbauten und Umbenennungen aus dem Lokal „Alkazar“ entstanden, das *Belle-Alliance-Theater* jenseits des Halleschen Tores, wo in den frühen 1860er Jahren ein Garten-Etablissement eingerichtet worden war,¹⁸ schließlich das *Apollo-Theater*¹⁹ an der südlichen Friedrichstraße, an dessen Standort es zunächst einen

-
- 15 Zu theatertopografischen Details hinsichtlich des Residenztheaters vgl. Curt Meyer: Hundert Jahre „Aktienbudiker“. Ein Beitrag zur Berliner Theatergeschichte. In: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte 7 (1956), S. 47–51, hier S. 49–50.
- 16 Zur „Concordia“ vgl. Uta Motschmann: Die private Öffentlichkeit – Privattheater in Berlin um 1800. In: Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater. Herausgegeben von Klaus Gerlach unter Mitarbeit von René Sternke. Hannover: Wehrhahn 2009. (= Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800. 15.) S. 61–84. (Anm.: Der Begriff „Privattheater“, wie Motschmann ihn gebraucht, ist im vorliegenden Zusammenhang insofern missverständlich, als Motschmann damit nicht Theater in privater Trägerschaft, also Geschäftstheater meint, sondern private Theater im Sinn von Liebhaberbühnen, also nicht-öffentliche Theater.)
- 17 Zum Central-Theater vgl. Horst Windelboth: „Kleiner Musentempel in der Alten Jacobstrasse“. Über das Berliner Central-Theater. In: Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins 6 (1956), S. 86–107. – Ausführlich hat sich Windelboth mit dem Central-Theater in seiner ebenfalls 1956 abgeschlossenen Dissertation befasst.
- 18 Eine im Hinblick auf Fragen des Standorts und der Publikumszusammensetzung ausgesprochen aufschlussreiche Studie zum Belle-Alliance-Theater liegt vor mit: Georg Bochnik: Das Belle-Alliance-Theater in Berlin 1869–1913. Berlin, FU, Diss. masch., 1957. Bochnik befasst sich auch ausführlich mit der Anlage und der Funktion des 1870 neu gestalteten, prächtig illuminierten Gartens, der zu einer gesamtstädtischen Attraktion wurde.
- 19 Ausführlich zur Geschichte des Apollo-Theaters und seiner Vorgängerinstitutionen Wolfgang Jansen: Das Variété. Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst. Berlin:



Konzertgarten, dann Etablissements und Theater mit unterschiedlichen Programmschwerpunkten gegeben hatte, bevor der Komponist Paul Lincke hier ab den späten 1890er Jahren mit jenen Einaktern Furore machte, die man bald als Initial der „Berliner Operette“ auffasste. Einen herausgehobenen Rang unter den in Vergnügungstätten eingerichteten Theatern nahm das erwähnte *Neue Königliche Operntheater* ein: Im Jahr 1844 wurde am Rande des Tiergartens vor dem Brandenburger Tor „Krolls Etablissement“ eröffnet,²⁰ das lange Zeit einen legendären Ruf als Ort für Bälle, Musik, Ausstellungen und Auftritte international gefeierter Sänger und Sängerinnen besaß. Anfang 1895 wurde der bisherige Hauptsaal durch Felix Genzmer und Gustav Hochgürtel zu einem Theatersaal mit Balkonen und einer Kaiserloge umgebaut; seit 1896 befand sich das Haus als „Neues Königliches Operntheater“ im Besitz der Krone, und in den 1920er Jahren erregte es mit Operninszenierungen Aufsehen, die die „Krolloper“ zu einem Mythos der Weimarer Republik werden ließen. Der Standort von „Kroll“ verdeutlicht beispielhaft den Zusammenhang von Theatertopografie und städtischer Raumordnung vor dem Hintergrund des rasanten Stadtwachstums: in seiner Frühzeit befand „Kroll“ sich auf einem sandigen Platz außerhalb der Stadt, gegen Ende des Jahrhunderts war aus diesem Areal der Königsplatz mit dem neuen Reichstagsgebäude geworden.²¹

Neues Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater, Deutsches Theater, Central-Theater, Thalia-Theater, Belle-Alliance-Theater, Apollo-Theater und „Krolloper“: an diesen Bühnen lässt sich nicht nur die Herausbildung und Verstetigung des theatralen Angebots auf der Grundlage einer traditionellen städtischen Geselligkeitskultur²² nachvollziehen. Sie sind mit ihren Wechseln hinsichtlich des institutionellen Formats zugleich Beispiele für jenes umfassendere Phänomen, das die Berliner Theaterszene bis in die späten 1890er Jahre in besonderer Weise kennzeichnete, nämlich die wiederholte Umorientierung nahezu aller seit der Gründerzeit entstandenen Bühnen

Edition Hentrich 1990. (= Beiträge zu Theater, Film und Fernsehen aus dem Institut für Theaterwissenschaften der Freien Universität Berlin. V.) Kap. „Das Apollo-Theater“, S. 129–144.

- 20 Zur Geschichte des Etablissement Kroll vgl. Hans J. Reichardt: ... bei Kroll 1844 bis 1957. Etablissement – Ausstellungen – Theater – Konzerte – Oper – Reichstag – Gartenlokal. Begleitpublikation zur Ausstellung des Landesarchivs Berlin 1988. Berlin: Transit 1988.
- 21 Den Königsplatz als Raum von besonderem Symbolgehalt untersucht Tim Opitz: Die drei Bühnen der Stadt. Der Berliner Königsplatz als lokaler, nationaler und globaler Ort. In: Die tausend Freuden der Metropole. Vergnügungskultur um 1900. Herausgegeben von Tobias Becker, Anna Littmann und Johanna Niedbalski. Bielefeld: transcript 2011. (= 1800 | 2000. Kulturgeschichten der Moderne. 6.) S. 53–66.
- 22 Am Beispiel des Jahres 1848 und der Anzeigenteile der *Vossischen Zeitung* haben Lothar Schirmer und Paul S. Ulrich eine beeindruckende Dokumentation der Berliner Vergnügungskultur um die Mitte des 19. Jahrhunderts vorgelegt. Lothar Schirmer und Paul S. Ulrich: Das Jahr 1848. Kultur in Berlin im Spiegel der Vossischen Zeitung. 2 Teilbde. Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte e. V. 2008. (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. 78/1. 78/2.)

der Hauptstadt, als deren Ergebnis sich schließlich – etwa um 1900 – eine bezüglich mehrerer Parameter wie Repertoire und Zielpublikum stark ausdifferenzierte Theaterszene darbot. Verfolgt man die Entwicklung der nach 1848, verstärkt dann nach 1869 errichteten Berliner Bühnen – ob Theater oder Vergnügungsetablissemments – durch die ersten Jahrzehnte ihres Bestehens, so fallen die unzähligen Umbenennungen, Neueröffnungen, Pleiten und Spielplanwechsel auf. Diese ausgeprägten Bewegungen innerhalb der Berliner Theaterszene im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts besaßen eine Entsprechung in der zeitgleichen massiven Veränderung im Stadtbild Berlins und in der Ordnung Berlins als Gemeinwesen, eine Veränderung, die bei den Zeitgenossen zu der Wahrnehmung führte, Berlin „erschaffe sich täglich neu“. Zu den anschaulichsten Dokumenten dieser Wahrnehmung gehört die vielzitierte Berlin-Beschreibung Mark Twains, die er während eines längeren Aufenthalts in der deutschen Hauptstadt 1891/92 verfasste:

„I feel lost in Berlin. It has no resemblance to the city I had supposed it was. There was once a Berlin which I would have known, from descriptions in books – the Berlin of the last century and the beginning of the present one: a dingy city in a marsh, with rough streets, muddy and lantern-lighted, dividing straight rows of ugly houses all alike, compacted into blocks as square and plain and uniform and monotonous and serious as so many dry-goods boxes. But that Berlin has disappeared. It seems to have disappeared totally, and left no sign. The bulk of the Berlin of today has about it no suggestion of a former period. The site it stands on has traditions and a history, but the city itself has no traditions and no history. It is a new city; the newest I have ever seen. Chicago would seem venerable beside it; for there are many old-looking districts in Chicago, but not many in Berlin. The main mass of the city looks as if it had been built last week, the rest of it has a just perceptibly graver tone, and looks as if it might be six or even eight months old.“²³

Parallel zu den gravierenden baulichen Veränderungen, die sich in Berlin vollzogen, erlebte die Stadt weitreichende soziotopografische Verschiebungen, wie sie für Großstädte in der Phase der Hochindustrialisierung charakteristisch waren. Die beiden unter theatertopografischen Gesichtspunkten entscheidenden Verschiebungen betreffen die Citybildung, d. h. die zunehmende Umwertung des Stadtkerns von einer Wohngegend zu einem Raum, dessen Gebäude schwerpunktmäßig für den Dienstleistungssektor genutzt werden, sowie die durch ausgeprägte innerstädtische und innerregionale Migrationsbewegungen beförderte soziale Segregation oder „Entmischung“.²⁴ So ist die Entstehung eines Theater- und Vergnügungsviertels wie

23 Mark Twain: The Chicago of Europe. In: Chicago Daily Tribune, 3. April 1892.

24 Vgl. die ausführlichen Analysen bei Heinrich Johannes Schwippe: Prozesse sozialer Segregation und funktionaler Spezialisierung in Berlin und Hamburg in der Periode der Industrialisierung und Urbanisierung. In: Innerstädtische Differenzierung und Prozesse im 19. und 20. Jahrhundert. Geographische und historische Aspekte. Herausgegeben von Heinz Heineberg, Köln; Wien: Böhlau 1987. (= Städteforschung. Reihe A: Darstellungen. 25.) S. 195–224. – Interessante Aufschlüsse zu innerstädtischen Wanderungsbewegungen und zum funktionalen Wandel von Stadtbezirken gibt Elfi Bendikats Untersuchung der Ber-



desjenigen an der nördlichen Friedrichstraße im Kontext der generellen Zunahme renditestarker Nutzungen im Berliner Stadtzentrum zu sehen (Heinrich Johannes Schwippe hat gezeigt, dass die Bodenpreise um 1900 in der Dorotheenstadt und in der nördlichen Friedrichstadt zu den höchsten in Berlin gehörten²⁵). Die soziale Segregation hingegen, durch die sich im späteren Verlauf des 19. Jahrhunderts die schichtenbezogene Heterogenität von Stadtvierteln verringerte,²⁶ bildet eine wichtige Folie für die Bewertung von Theaterstandorten – und in diesem Zusammenhang für die Bewertung der mit den Bühnen verbundenen Geschäftsmodelle –, und zwar sowohl im Fall der älteren und mehrfach *neueröffneten* Theater als auch im Fall von Theaterneubauten. Angesichts der funktionalen Neuordnung des städtischen Raums, der modifizierten Gewerbebedingungen und der Konkurrenz durch eine Reihe bedeutender Theater- und Varieténeugründungen seit den 1880er Jahren (darunter das Lessing-Theater 1888, das Theater Unter den Linden 1892 und das Neue Theater 1892) waren die älteren Berliner Bühnen gezwungen, sich wiederholt neu zu positionieren. Spätestens in den 1890er Jahren vollzog die überwiegende Mehrzahl dieser Bühnen eine weitreichende institutionelle Wende, meist verbunden mit einem (neuerlichen) Wechsel des Namens, der dann für längere Zeit gültig blieb, und einer an aktuellen Publikumsinteressen, teils aber auch an spezifischen künstlerischen Zielen orientierten Spielplanpolitik. Die älteren Theater konnten in dem zur „Metropole der Moderne“ avancierten Berlin – die Einwohnerzahl hatte 1877 die Millionengrenze überschritten, 1905 lag sie bereits bei über 2 Millionen – anscheinend nur überleben, wenn sie sich unter Berücksichtigung der veränderten städtischen Gegebenheiten noch einmal „neu erfanden“. So ist auf der Ebene des künstlerischen Angebots zu beobachten, dass viele Theater und Vergnügungsetablissemments ursprünglich nahezu durchweg einen wie auch immer gearteten *gemischten Spielplan* verfolgt hatten, in dem musikalische Werke unterschiedlichster Valeur eine wichtige Rolle spielten. Die Umorientierung der älteren Häuser brachte nun – und dies wird vor allem im Vergleich mit den Spielplänen der neu errichteten Theater deutlich – in den meisten Fällen eine *Spezialisierung* des Repertoires. Die weitere Geschichte der Berliner Theater zeigt: Nur jene Bühnen, die dem beschriebenen Trend folgten, konnten sich längerfristig im großstädtischen Umfeld behaupten; die anderen verschwanden kurz nach der Jahrhundertwende, litten fortgesetzt unter Insolvenzen oder wurden frühzeitig zu Kinos umfunktioniert. Gleiches lässt sich für die Theater konstatieren, die nach 1900 eröffnet wurden: Sie arbeiteten dann erfolgreich, wenn

liner Verkehrspolitik: Elfi Bendikat: Öffentliche Nahverkehrspolitik in Berlin und Paris 1890–1914. Berlin; New York: De Gruyter 1999. (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin. 96.)

- 25 Schwippe, Prozesse sozialer Segregation, S. 205. – Vgl. für Details die zeitgenössische Studie von Willy Lesser: Die baulichen und wirtschaftlichen Grundlagen der Geschäftsstadt Berlin. Ein Überblick über den Berliner Baumarkt. Berlin: Verlag von M. Krayn 1915.
- 26 Vgl. dazu auch Adelheid von Saldern: Häuserleben. Zur Geschichte städtischen Arbeiterwohnens vom Kaiserreich bis heute. Bonn: J. H. W. Dietz Nachfolger 1995. (= Politik- und Gesellschaftsgeschichte. 38.) hier insbes. S. 48–49.

sie sich im nunmehr abgesteckten Feld durch Konzentration auf einen Stück- oder Inszenierungstyp ein unverwechselbares Profil verschaffen konnten. Lediglich angedeutet sei an dieser Stelle, dass die Repertoirespezialisierung als Indiz dafür gelten kann, dass ein signifikanter Anteil der Bühnen des zur Millionenstadt angewachsenen Berlin nicht mehr auf einen engen Kreis von Zuschauern etwa eines Stadtteils bezogen war, dass vielmehr seitens der Betreiber von einer verstärkten Mobilität des Publikums ausgegangen werden konnte, für die nicht zuletzt der Ausbau der Stadtbahn entscheidend war. In zunehmendem Maß wurden ausgewählte Bühnen darüber hinaus zur Attraktion für Touristen; dies galt früh für das Metropol-Theater (ab 1898, vormals Theater Unter den Linden), in den 1920er Jahren dann vor allem für die großen Revuetheater der Friedrichstraße, deren Produktionen mit den Namen James Klein (Komische Oper), Herman Haller (Theater im Admiralspalast) und Erik Charell (Großes Schauspielhaus) verbunden waren.

Zurück zur Spielzeit 1896/97. Die Fluktuation, die – bedingt teils durch Theaterneugründungen, teils durch Neueröffnungen von Theatern unter anderer Leitung, anderem Namen und mit veränderter Schwerpunktsetzung im Spielplan – die Berliner Theaterszene im ausgehenden 19. Jahrhundert prägte, lässt sich an dieser Saison beispielhaft nachvollziehen. Zugleich wird hier eine beginnende Konsolidierung im Theatergeschäft greifbar. Zwei Neugründungen und vier Neueröffnungen bereits bestehender Bühnen waren innerhalb weniger Monate zu verzeichnen. Außer dem Theater des Westens in Charlottenburg erweiterte ab Oktober 1896 eine *Neugründung* in einem hinsichtlich seiner Sozialstruktur gänzlich anders gearteten, nämlich ärmlichen Stadtteil den Kreis der Berliner Theater: in der Reichenberger Straße in der östlichen Luisenstadt²⁷ unweit des Görlitzer Bahnhofs nahm ein „Volkstheater“ unter Direktor Richard Anger den Spielbetrieb auf, das seinem – zweifellos ausgesprochen lokalen – Publikum zunächst in erster Linie Schwänke und Komödien bot. Anger, der das mit 1.200 Plätzen relativ großdimensionierte Theater bereits in der zweiten Spielzeit in *Luisen-Theater* umbenannte, vermochte ebenso wie die in späteren Jahren nachfolgenden Direktoren die Bühne zunehmend auch als Klassiker-Spielstätte zu etablieren.²⁸ Im Oktober 1921 verkaufte die Eigentümerin die Liegenschaft an eine Kinogesellschaft.²⁹ Zu den *Neueröffnungen* der Spielzeit 1896/97 zählten neben dem Etablissement Kroll als Neues Königliches Operntheater das

27 Vgl. zur Wohnsituation in der Luisenstadt Michael Erbe: Berlin im Kaiserreich (1871–1918). In: Geschichte Berlins. Zweiter Band: Von der Märzrevolution bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Wolfgang Ribbe. München: C. H. Beck 1987, S. 689–793, hier S. 702–704.

28 Zu den ersten Jahren des Luisen-Theaters (bis 1902) vgl. das entsprechende Kapitel in Weddingen, Geschichte der Theater Deutschlands, Bd. 1, S. 379–381.

29 Das *Deutsche Bühnenjahrbuch* auf das Jahr 1922 hielt fest: „Das Luisentheater ging am 1. Oktober 1921, an dem es gerade 25 Jahre bestand, als Sprechbühne ein. Die Eigentümerin [Rose Rosenfeld] hat das Grundstück an eine Kinogesellschaft verkauft, die ein Lichtbildtheater daraus macht. Dem jahrelangen Direktor Ernst Ritterfeldt wurde sein Vertrag gekündigt. Trotz zahlreicher Proteste und Petitionen an Behörden und Ministerien war nichts zu ändern.“ S. 288.



Thalia-Theater, das zuvor als Adolf-Ernst-Theater geführt worden war, das Ostend-Theater sowie Quarg's Vaudeville-Theater im Grand-Hôtel Alexanderplatz.

Mit der Übernahme des Etablissement Kroll durch die Krone wurden die Produktionen der Hofoper einem breiteren Publikum zugänglich gemacht, dem hier jeweils eine Opern-Sommerspielzeit geboten wurde; die Eröffnungsvorstellung am 14. Mai 1896 galt Carl Maria von Webers *Der Freischütz*.³⁰



Das Neue Königliche Opernhaus, ehemals Etablissement Kroll. Fotografie. Um 1900.

Das Thalia-Theater in der Dresdener Straße, einer der wichtigen Ausfallstraßen von der Altstadt in Richtung Süden, war 1869 als Louisenstädtisches Theater in einem umgebauten Saal eröffnet worden und hatte in den folgenden Jahrzehnten eine Reihe von Umbenennungen, Renovierungen, Eigentümer-, Direktions- und Programmwechseln erlebt. Ende der 1870er Jahre war das Theater vorübergehend von dem Komiker Adolf Ernst geleitet worden, der es 1888 käuflich erwarb und in Adolf-Ernst-Theater umbenannte. Ernst pflegte hier mit zunächst großem Erfolg die

30 Im Sommer 1895 hatte die Generalintendantur der Königlichen Schauspiele Krolls Etablissement bereits vom Brauereibesitzer Bötzwow gepachtet.

sogenannte „Adolf-Ernst-Posse“, in deren Mittelpunkt er selbst stand. Eine scharfe Kritik an diesem „Genre“ als Ausprägung des jüngsten Berliner Volksstücks publizierte Otto Brahm 1892 in der Wochenschrift *Die Nation*:

„Prompt schneidet diese tüchtige Futtermaschine [das Adolf-Ernst-Theater], wenn auch nicht geräuschlos, unserem großen Publikum sein Quantum an Unterhaltungsbedürfnis zu, jahraus, jahrein: in der Flucht der Erscheinungen, unter seltsam wechselnden Titeln, bleibt sie bestehen, die Adolf-Ernst-Posse mit dem großen Verkleidungsquodlibet in der Mitte, mit den aufmarschierenden Jungfrauen, dem behäbigen Allerweltsonkel und all den anderen, auf beliebige Darsteller fest zugeschnittenen Typen. Das poetische Dreigestirn Mannstädt, Treptow, Jacobson (die Anordnung soll keine Rangordnung bedeuten, denn sie alle stehen meinem Herzen gleich nahe) liefern [!] den Rohstoff, den der Direktor appetitert und ein Couplettdichter garniert; und sollte das Unwahrscheinliche sich ereignen, daß einer der Herren eine neue Idee bringt, so wird an ihr so lange und so unermüdlich auf den Proben herumgearbeitet, bis sie den alten zum Verwechseln ähnlich sieht. Bewundernd steht man vor diesem sicher fungierenden, herrlichen Automaten: man werfe oben Goethes ‚Iphigenie‘ hinein – und mit tödlicher Sicherheit kommt unten dennoch nichts anderes heraus als die Adolf-Ernst-Normalposse. Das geht, so lange es eben geht; verschiedene Anzeichen aber lassen erkennen, daß allmählich die Zeit kommen wird, wo es nicht mehr geht; und daß die vielgeprüfte Berliner Lokalposse oder, wie sie sich jetzt nennt, ‚Gesangsposse‘, recht bald wieder vor der Frage stehen wird: Was nun?“³¹

Zu Beginn der Spielzeit 1896/97 legte Adolf Ernst die Direktion zurück. Diese führte nun Wilhelm Hasemann, der das Haus in Thalia-Theater umbenannte. Die Liegenschaft selbst war bereits einige Jahre zuvor in das Eigentum des Bankhauses Koppel & Co. übergegangen. Ein neues spezifisches Profil gewann das Thalia-Theater ab der Saison 1899/1900³², als die erfahrenen Bühnenaufregenden Jean Kren und Alfred Schönfeld das Haus übernahmen und mit einem neuen Typus von musikalischer Großstadt-Posse – häufig aus der Feder der Direktoren selbst – wiederholt ansehnliche Publikumserfolge erzielten. Ab der Spielzeit 1910/11 waren die Possen bzw. Operetten des Komponisten Jean Gilbert das Markenzeichen des Thalia-Theaters. Gilberts Stücke wie *Die keusche Susanne*, *Das Autoliebchen*, *Die Kino-Königin* und *Die Tangoprinzessin* waren ausgesprochene Exportschlager, Gilbert gehörte in den 1910er Jahren national und international zu den erfolgreichsten deutschen Protagonisten des musikalischen Unterhaltungstheaters. Kren und Schönfeld erweiterten in jenen Jahren ihre Einnahmemöglichkeiten durch Gründung des Tha-

31 Otto Brahm: Wiener und Berliner Volksbühne [10. September 1892]. In: O.B.: Kritische Schriften. Erster Band: Über Drama und Theater. Herausgegeben von Paul Schlenther. 2. Aufl. Berlin: S. Fischer 1915, S. 429–435, hier S. 435.

32 Zum Thalia-Theater insbesondere ab der Direktion Jean Krens und Alfred Schönfelds vgl. Ines Hahn: Das Thalia-Theater. Überlebensstrategien einer Possenbühne. In: Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende. Herausgegeben von Ruth Freydank. Berlin: Edition Hentrich 1995, S. 78–88.



lia-Theater-Verlags, der die Musikalien zu den Erfolgen ihrer Bühne anbot, durch einen daran angeschlossenen Schallplattenvertrieb und eine Reihe anderer Felder der Zweitverwertung.³³ Nach Schönfelds Tod im Dezember 1916 führte Kren das Thalia-Theater bis 1922 alleine erfolgreich weiter und übernahm zugleich die Direktion (1916–1921) von Montis Operettentheater am Schiffbauerdamm, dem vormaligen Neuen Theater (1903–1906 unter der Direktion Max Reinhardts) und heutigen Berliner Ensemble, für das er den Namen Neues Operettenhaus wählte und mit dem er als Theaterleiter in das Zentrum des mittlerweile entstandenen glamourösen Theater- und Vergnügungsviertels im nördlichen Abschnitt der Friedrichstraße vordrang. Am Thalia-Theater wechselten ab der Mitte der 1920er Jahre Direktoren und Programmschwerpunkte in rascher Folge, ein klares Profil und wirtschaftliche Rentabilität stellten sich nicht mehr ein.

Aus dem Ensemble des Adolf-Ernst-Theaters und aus der Tradition der lokalen und Gesangsposse stammte Carl Weiß, der zur Spielzeit 1896/97 das 1877 als Ostend-Theater eröffnete und zwischenzeitlich auch unter anderen Namen geführte Theater in der Großen Frankfurter Straße im Stralauer Viertel als Direktor (und Eigentümer) übernahm. Das Ostend-Theater, das unter den späteren langjährigen Eigentümern und Direktoren aus der Familie Rose als Rose-Theater eine Besonderheit der Berliner Theaterszene darstellte, war wie so viele andere der neuen hauptstädtischen Bühnen aufgrund eines den potenziellen Besucherkreisen nicht angemessenen Repertoires zunächst nicht rentabel zu betreiben gewesen. Den im Berliner Osten ansässigen kleinbürgerlichen und Arbeiterschichten konnte dann Carl Weiß, selbst ein äußerst beliebter Komiker, mit einem Possen- und Volksstück-Repertoire entsprechen. Das Ostend-, ab 1899 Carl-Weiß-, schließlich Rose-Theater führte eine spezifische Praxis des Berliner Vergnügungs- und Theatergeschäfts fort, nämlich die Verbindung von Theater und Gartenrestaurant: im Juli 1879 war in dem zum Ostend-Theater gehörenden Garten eine Bühne eröffnet worden, und der Garten war es, der „bis zu seiner Zerstörung im November 1943 [...] die eigentliche Attraktion des Rose-Theaters“ bildete.³⁴ Hans Rose, mit seinen Brüdern Paul und Willi Theaterleiter in der zweiten Familiengeneration, gibt mit seinen Erinnerungen an die Gartenbühne zugleich eine Analyse des Publikums des Rose-Theaters:

„Unsere Gartenbühne war gut besucht, aber wir haben uns auch bemüht, sie zu einem Anziehungspunkt und Erholungsort für die Arbeiter zu machen. Für die Menschen, die dort um unser Theater herum in Hinterhöfen und Mietskasernen hausten, war unser schöner und gepflegter, mit Blumenrabatten und Springbrunnen ausgestatteter Garten mit seinem herrlichen alten Baumbestand eine Oase, in die sie nachmittags mit Kind und Kegel, mit Stullenpaketen und Kaffeetüten – natürlich konnte hier jeder seinen Kaffee aufbrühen – schon von zwei Uhr an einzogen, meist so festlich gekleidet, wie sie nur konnten. Über-

33 Vgl. ebenda, S. 87.

34 Michael Baumgarten und Ruth Freydank: Das Rose-Theater. Ein Volkstheater im Berliner Osten 1906–1944. Berlin: Edition Hentrich 1991. (= Stätten der Geschichte Berlins. 64.) S. 19.

haupt kamen unsere Gartenbesucher, wie auch vor allem die Besucher unseres Theaters, immer in ihren Sonntagsanzügen. Ein Besuch im Rosetheater war für sie ein Fest, für das sie sich auch festlich kleideten.

Auch für unsere Gartenbühne gab es verbilligte Gastkarten.³⁵



Das Rose-Theater mit Garten.
Fotografie.

Eine Besonderheit unter den Berliner Theatern stellte das Rose-Theater insofern dar, als es sich in großer räumlicher und ästhetischer Distanz etwa zum schillernden Vergnügungszentrum der Friedrichstraße als „Stadtteiltheater“ für ein tendenziell bildungsfernes und wenig zahlungs-

kräftiges Publikum ohne anhaltende existentielle Krisen bis zu seiner Zerstörung gegen Ende des Zweiten Weltkriegs behaupten konnte, und zwar mit einem gemischten Spielplan, der Operette, Posse, Schauspiel und die eine oder andere Oper umfasste – also gewissermaßen als Mehrspartenhaus.³⁶ Eine Beschreibung der Spielpraxis des Rose-Theaters in den späten 1920er Jahren stammt von Franz Hessel; sie ist nicht nur aufgrund ihrer atmosphärischen Qualität beachtenswert, sondern auch deshalb, weil sie veranschaulicht, was in einer Zeit vermeintlich vorherrschender theatraler Experimente und Innovationen in einer „Metropole der Moderne“ zur Theaterrealität gehörte:

„Und jetzt stehen wir am Torweg zum Rosetheater. Gegeben wird ‚Der Verschwender, Romantisches Volksstück von Ferdinand Raimund‘. Es fängt erst in zehn Minuten an. Wir können noch den Durchgang zu Ende gehen bis zu den herbstlichen Skeletten der Laubengänge, die hier ein Sommerzelt bilden. Da steht gegen himmelhohe Brandmauer – wie eine Kulisse vor Theaternacht – mit grünen Pilastern und Fensterrahmen licht ein altertümliches Häuschen. Hier wohnten vielleicht früher die, denen das Theater gehörte, und damals war gewiß der Eingang von der Gartenseite; denn hier führen breite Stufen einer alten Terrasse in das Schauspielhaus.

35 Erinnerungen an das Rosetheater erzählt von Edith Krull und Hans Rose. Berlin (DDR): Henschelverlag 1960, S. 52.

36 In ihrer Analyse des Erfolgs des Rose-Theaters kommentiert Ruth Freydank: „[...] es ist geprägt worden von einer unter den politischen und ökonomischen Bedingungen in Deutschland der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewachsenen, sozial relativ festgefühten Publikumsschicht, deren allgemeine Mentalität durch Konservatismus, politische Indifferenz und Anpassung gekennzeichnet ist. Das Rose-Theater gewann deshalb die Bedeutung des Einmaligen und Besonderen, weil die Theaterfamilie der Roses sich in den wesentlichen Zügen ihrer eigenen Mentalität von der ihres Publikums nicht unterschied. So war es das erklärte Ziel dieses Theaters, sich mit diesem, seinem Publikum zu identifizieren.“ Baumgarten/Freydank, *Das Rose-Theater*, S. 22.



Wir haben unsere Plätze im Saal eingenommen und schauen ein wenig umher. Die vielen Mädchen in rosa und hellblauen Blusen! Mit nackten Armen, aber nicht ganz nackten, wie sie unsere ausgeschnittenen westlichen Damen haben, sondern mit breiter Atlaspasse über der Schulter. Seht dort im Proszenium die Reihe Gesichter, die noch ihres Berliner Daumier harren, den alten Angestellten, der über dieser selben Krawatte und dem hohen Kragen um 1900 einen Verdruß gehabt hat, wovon noch ein Schreck in seinen Gesichtsfalten geblieben ist, und neben ihm eine der gestrengen Gattinnen, deren energische Züge an ihren weiland Landesherrn, den Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm, erinnern. Und der dicke Hauseigentümer. Und der magere lockige Friseur. Schaut hinunter ins Orchester, wie tief es wohnt in einem Kasten rot wie Ochsenblut. Schaut hinauf zu den silbrigen Schwänen, die ihre Hälse unter die Brüstung des Ranges schmiegen.

Der Vorhang geht auf vor dem prächtigen Saal des Verschwenders, der soviel Freunde und Lakaien hat. Wand und Gewänder sind koloriert wie in unseren liebsten Kinderbüchern, und zwischen den vornehm Bewegten und Redenden stehen kleine Sofas wie in den Puppensalons unserer Schwestern. Ganz Märchenwelt ist Fels und Himmel hinter der Fee Genistane³⁷, die starr und hold steht wie aus Zuckerkand. Wie auf unseren Glückwunschkarten damals die dickere Blume sich öffnete über der zarteren, so gehen große Pappblumen auf vor ihrem dienstbaren Geist Azur. Nahe ihren betenden Händen ist ein kleiner Steinaltar streng klassizistisch und makellos wie ein Altberliner Grabmonument. Eine Kinderstimme hat diese Fee, die Stimme eines eifrigen Kindes, das aufsagt. Aufsagend sieht sie zum Publikum, nicht zu dem geliebten Schützling gewandt, als sie von ihm Abschied nimmt. Und sowohl seine trauernden Gebärden als ihre Verse kommen jedes für sich zu uns. Das ist ergreifender als manches berühmte Zusammenspiel. Gestalten, von denen sie sagt, daß sie ihr erscheinen, streifen hinten über die Himmelswand. Und nun sinkt sie in den Spalt, wo es vielleicht noch tiefer hinuntergeht als hier vor uns in das Orchester. Als sie verschwunden ist, nahen dem Verlassenen tröstliche Schleierbreiterinnen. Es sind dieselben Mädchen, die im Schloß vor den lächelnden Gästen Ballett tanzen. Langsames Ballett mit deutlichen Pausen zwischen den einzelnen Figuren. Die Tänzerinnen nicken zu den Zäsuren der Musik. Mit Würde tragen sie ihre weißen Gewänder. Und auch im anderen bunteren Kostüm, eine Art spanischer Dirndltracht, bleiben sie unter dem rasselnden Jubel ihrer Tamburine feiertäglich. Im Schlosse des reichen Julius von Flottwell (muß man mit solchem Namen nicht verschwenderisch leben?) könnt ihr noch lernen, was Reverenzen waren, wenn Julius den Präsidenten, der ihm nicht wohl will, Amalie, die Geliebte, und seinen Nebenbuhler, den Baron Flitterstein, begrüßt. Mißtrauen, Leidenschaft und Haß muß er zurückhalten hinter der weltmännischen Verbeugung und uns doch sehen lassen.

Schönes altes Theater, wo die Bettler wunderbare Mönchskutten haben und wankende Stäbe. Wo überm schwankenden Schiff Blitze durch den Seesturm

37 Die weibliche Hauptfigur des *Verschwender* heißt bekanntlich Cheristane. Hessel schreibt durchweg „Genistane“.

zucken und die jagenden Wolken anstrahlen, viel zauberischer als die Berliner Lichtwoche³⁸ ihre Monumente. So verlockend ist keins eurer Schaufenster beleuchtet wie in der kleinen Felsschlucht der Schatz, den Genistanes Bote zuletzt, zu guter Letzt ihrem verarmten Julius schenkt.

Geht schnell gen Osten, solange es noch hinter den Kinos und Varietés solch altes rotgoldenes Theater gibt!³⁹

Die vierte *Neueröffnung* einer Berliner Bühne in der Spielzeit 1896/97 betraf das nicht allzu weit vom Ostend-/Rose-Theater entfernte Quarg's Vaudeville-Theater im Grand-Hôtel Alexanderplatz, mit dem die Felder des Spezialitätentheaters und des jiddischen Jargontheaters in den Blick rücken. Das Grand-Hôtel am Alexanderplatz war, entworfen vom Architekturbüro Zaar und von Holst in Zusammenarbeit mit Wilhelm Martens, 1883/84 als eines der frühen Berliner Prachthotels entstanden.⁴⁰



Alexanderplatz mit Grand Hotel. Postkarte. Um 1900.

Seit 1894 betrieb Richard Quarg, ein ehemaliger Kellner, der bereits mehr als zwei Jahrzehnte lang im Berliner Unterhaltungsgeschäft tätig war, hier sein „Vaudeville-Theater“. Quarg hatte unter ebendieser Bezeichnung seit den frühen 1870er Jahren ein Spezialitätentheater im Gebäude Alexanderstraße 40 geführt und trat in den

38 Die Berliner „Lichtwoche“ fand im Oktober 1928 statt.

39 Franz Hessel: Ein Flaneur in Berlin. Berlin: Das Arsenal 1984, S. 204–207 (Neuausgabe von *Spazieren in Berlin*, 1929).

40 Für Bilddokumente vgl. Gernot Jochheim: Der Berliner Alexanderplatz. Berlin: Christoph Links Verlag 2006, S. 94–95.



1890er Jahren als Pächter einer ganzen Reihe von Unterhaltungsetablissemments in Erscheinung.⁴¹ Peter Sprengel hat umfangreiches Aktenmaterial zu Quarg zugänglich gemacht, darunter eine Selbstaussage, in der Quarg sich zu seinem Theaterbetrieb im Grand-Hôtel äußert: „Der Theatersaal in dem Grand Hotel Alexanderplatz, Alexanderstr. 46–48, ist parterre gelegen und fasst 500 Zuschauer. Die beiden Festsäle dienen der Veranstaltung von Privatfestlichkeiten. Ich betreibe hierselbst seit dem Jahre 1894 ein Spezialitätentheater, bei dem auch neuartige Sing- und Lustspiele zur Aufführung gelangen.“⁴² Die besondere Bedeutung des offenbar übel beleumundeten Quarg für die Theatergeschichte Berlins liegt darin, dass er an seiner ursprünglichen Spielstätte in der Alexanderstraße 40 in den späten 1870er und frühen 1880er Jahren erste Gastspiele von Jargonkünstlern zeigte: 1877 trat bei ihm die „Erste Deutsch- & Polnisch-Jüdische Coupletsänger-Gesellschaft“⁴³ auf, wenige Jahre später gastierte die „Jüdisch-orientalische Operetten-Gesellschaft“ aus Russland.⁴⁴ Seit den frühen 1890er Jahren machte in Berlin eine Theatertruppe Furore, die bald auch in engere Beziehung zu Quarg treten sollte und wesentlich zur Etablierung eines eigenständigen jüdischen Theaters in Berlin beitrug: In den 1880er Jahren als „Budapester Orpheums-Gesellschaft“ gegründet, trat die Truppe um die Geschwister Herrnfeld in Berlin zunächst im Parodie-Theater in der Oranienstraße, dann in Kaufmanns’s Varieté in den Königskolonnaden und – seit 1895 unter der Bezeichnung „Budapester Possen- und Operetten-Theater“ – in einigen jener Etablissemments auf, die Quarg seinerzeit unterhielt: im der Börse benachbarten „Feen-Palast“ in der Burgstraße, im Reichshallen-Theater in der Leipziger Straße und schließlich im Grand-Hôtel. In der Spielzeit 1896/97 nun fungieren die Gebrüder Anton und Donat Herrnfeld endlich als selbständige Direktoren, und zwar in besagtem Quarg’s Vaudeville-Theater im Grand-Hôtel Alexanderplatz, das sie für ihr „Budapester Possen- und Operetten-Theater“ übernommen haben. Schon für die folgende Spielzeit wechselt die Truppe unter ihren beiden Leitern als „I. Original Budapester Possen- und Operettentheater“ in Kaufmann’s Variété,⁴⁵ das nach einigen Zwischenstufen als „Gebrüder Herrnfeld-Theater“ firmiert.⁴⁶ Am 25. Dezember 1906 können Anton und Donat Herrnfeld ein eigenes, neugebautes Theater in der Kommandantenstraße beziehen.

41 Zu den personell und institutionell äußerst komplexen Entwicklungen des jüdischen Theaters in Berlin und insbesondere zu den Karrieren Richard Quargs und der Gebrüder Herrnfeld vgl. Peter Sprengel: *Populäres jüdisches Theater in Berlin von 1877 bis 1933*. Berlin: Haude & Spener 1997. Siehe auch Heidelore Riss: *Ansätze zu einer Geschichte des jüdischen Theaters in Berlin 1889–1936*. Frankfurt am Main: Lang 2000.

42 Zitiert nach Sprengel, *Populäres jüdisches Theater*, S. 17–18.

43 Vgl. das entsprechende Kapitel bei Sprengel, S. 40–42.

44 Vgl. auch hierzu die ausführliche Darstellung bei Sprengel.

45 Der Große Saal des Grand-Hôtel wurde ab 1909 als Kinosaal („Union Theater“) genutzt; vgl. Jochheim, *Der Berliner Alexanderplatz*, S. 104.

46 Vgl. Sprengel, *Populäres jüdisches Theater*, Kap. „Metamorphosen des Herrnfeld-Theaters“.

Annäherung II: Berlin und die anderen deutschsprachigen „Theaterstädte“ vor und um 1900

Berlin war am Ende des 19. Jahrhunderts die Stadt mit der höchsten Theaterdichte im deutschsprachigen Raum. Wien, die ältere Kaiserstadt, die seit langem als „Theaterstadt“ schlechthin galt, besaß – der Einwohnerzahl nach in den späten 1890er Jahren mit Berlin gleichauf – nicht einmal ein Drittel so viele Theater wie Berlin. Neben Berlin und Wien gab es im deutschsprachigen Raum vor 1900 lediglich zwei Städte, die über eine weitläufigere Theaterszene verfügten – weitläufiger in dem Sinn, dass der oder die Interessierte unter wenigstens einer Handvoll Theatern wählen konnte. Es handelte sich dabei um die Freie und Hansestadt Hamburg mit 642.260 Einwohnern und um München, die Haupt- und Residenzstadt des Königsreichs Bayern, mit 421.800 Einwohnern (Stand jeweils zum 31. Dezember 1896⁴⁷). Ein Gesamtüberblick über die theatertopografischen Gegebenheiten im deutschsprachigen Raum um 1900 zeigt, dass offenbar erst ab einer Einwohnerzahl von deutlich über 400.000 die Voraussetzungen für die Etablierung einer solchen weitläufigen Theaterszene gegeben waren. Schon die deutschen Städte, die ihrer Einwohnerzahl nach die Plätze 4 bis 6 belegten und die seit jeher kulturelle und wirtschaftliche Zentren von immenser Relevanz gewesen waren, nämlich Leipzig (409.830 Einwohner), Breslau (383.308 Einwohner) und Frankfurt am Main (236.800 Einwohner), verfügten noch im späten 19. Jahrhundert über eine durchaus überschaubare – wenn auch hinsichtlich des Gebotenen erstrangige – Theaterszene: alle drei Städte besaßen als „erste“ Häuser einen Verbund, der eine Spezialisierung nach Sparten ermöglichte (Leipzig: Vereinigte Stadttheater; Breslau: Stadttheater / Lobe-Theater / Thalia-Theater; Frankfurt am Main: Vereinigte Stadttheater), daneben „zweite“ Theater, die in den meisten Fällen als Sommertheater geführt wurden und vorwiegend populäre Genres pflegten (Leipzig: Leipziger Saison-Theater, Sommertheater „Drei Linden“ in Leipzig-Lindenau; Breslau: Liebich's Etablissement; Frankfurt am Main: Volks-Theater). In allen drei Städten befanden sich die „ersten“ Häuser, obwohl als „Stadttheater“ firmierend, übrigens seinerzeit und noch für mehrere Jahre nicht in städtischer Regie, sondern wurden als Privattheater betrieben, wenn auch teils mit begrenzter Subventionierung durch die jeweilige Kommune. Bis zur Vorkriegsspielzeit 1913/14 hatte sich in Deutschland – bei entsprechendem Anwachsen der Städte – die Gruppe der Orte mit fünf oder mehr Theatern dann um einiges erweitert: neben Berlin, Hamburg und München gehörten nun Dresden, Leipzig, Breslau, Köln, Frankfurt am Main, Hannover, Bremen und Magdeburg zu dieser Gruppe.

Ein Vergleich der Theaterszenen Berlins, Wiens, Hamburgs und Münchens hinsichtlich wesentlicher strukturbildender Faktoren macht die Sonderstellung Berlins greifbar. Diese Sonderstellung innerhalb der deutschen und darüber hinaus der deutschsprachigen Theaterlandschaft um und nach 1900 steht in unmittelbarem Zusammenhang damit, wann und unter welchen Bedingungen sich die enorme

⁴⁷ Statistisches Jahrbuch deutscher Städte. Herausgegeben von M[oritz] Neefe [u.a.] 8. Jg. Breslau: Wilh[elm] Gottl[ieb] Korn 1900, S. 286.



Theaterdichte der preußischen, dann deutschen Hauptstadt entfaltet hat, Bedingungen, in denen – so die Hauptthese dieses Beitrags – auch Berlins Funktion als *Zentrum des Theatergeschäfts* im frühen und mittleren 20. Jahrhundert begründet liegt. Der Vergleich der genannten Städte lenkt den Blick zunächst auf Neuerungen in der auf das Theater bezogenen Gesetzgebung, sei es in Gestalt allgemeiner rechtlicher Bestimmungen, sei es als Theaterordnung im engeren Sinn. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts änderten sich die Reglementierungen, denen Theaterspiel und Theaterunternehmungen in Berlin, Wien, Hamburg und München unterlagen, in entscheidender Weise. So trat im Sommer 1869 eine neue Gewerbeordnung in Kraft, deren Gültigkeit sich zunächst auf den Norddeutschen Bund – und damit auch auf Berlin –, nach 1871 als Reichsgesetz auf das gesamte Deutsche Reich erstreckte. Der § 1 (Absatz 1) der Gewerbeordnung hielt fest: „Der Betrieb eines Gewerbes ist Jedermann gestattet, soweit nicht durch Gesetz Ausnahmen oder Beschränkungen vorgeschrieben oder zugelassen sind.“ Als § 32 sah die Gewerbeordnung vor: „Schauspielunternehmer bedürfen zum Betriebe ihres Gewerbes der Erlaubniß. Dieselbe ist ihnen zu erteilen, wenn nicht Thatsachen vorliegen, welche die Unzuverlässigkeit des Nachsuchenden in Beziehung auf den beabsichtigten Gewerbebetrieb darthun. Beschränkungen auf bestimmte Kategorien theatralischer Darstellungen sind unzulässig.“⁴⁸ Diese Paragraphen bedeuteten für das Theater *Gewerbefreiheit* insofern, als diejenigen, die sich um eine Theaterkonzession bewarben, nun vorerst weder in finanzieller noch in künstlerischer oder moralischer Hinsicht gleichsam in Vorleistung gehen mussten, und sie hoben die bis dahin mehr oder weniger strikt verfolgten *Repertoirebeschränkungen* für die neben den Hoftheatern (bzw. anderweitigen „ersten“ Häusern) bestehenden Bühnen oder Vergnügungsetablissemments auf. Vor allem aber war die Genehmigung zur Gründung und zum Betrieb eines Theaters nun nicht mehr Gegenstand der Willkür obrigkeitlicher Institutionen. In Hamburg galt bereits seit dem 1. Februar 1865 die Gewerbefreiheit.⁴⁹ Von großer Relevanz für die Entfaltung der Theaterszene waren hier zudem die Lockerung der nächtlichen Torsperre im Jahr 1836 und die gänzliche Aufhebung der Torsperre am 31. Dezember 1860,⁵⁰ die den Verkehr zwischen dem Stadtzentrum und den Vorstädten (darunter St. Pauli und St. Georg als wichtigen Theaterstandorten) erleichterten. In Bayern mit seiner Hauptstadt München war 1868 eine beschränkte Gewerbefreiheit

48 Gewerbeordnung für den Norddeutschen Bund. In: Bundesgesetzblatt des Norddeutschen Bundes, Bd. 1869, Nr. 26, S. 245–282 (Fassung vom 21. Juni 1869, Bekanntmachung: 1. Juli 1869). – Die (einschränkenden) Novellierungen, die dieses Gesetz im weiteren Verlauf des Jahrhunderts erfuhr, sind für den gegenwärtigen Zusammenhang nicht von Bedeutung. Vgl. dazu Anja Brauneck: Die Stellung des deutschen Theaters im öffentlichen Recht 1871–1945. Frankfurt am Main: Lang 1997. Sowohl zu den älteren Gewerbebedingungen wie zur Weiterentwicklung des Gewerberechts nach 1871 vgl. auch Jansen, Das Varieté, S. 63–70.

49 Herbert Kwiet: Die Einführung der Gewerbefreiheit in Hamburg 1861 bis 1865. Hamburg, Universität, Diss. masch., 1947; bei Kwiet auch Abdruck des Gesetzestextes.

50 Vgl. dazu u. a.: Verschiedene Welten II. 109 historische und aktuelle Stationen in Hamburgs Neustadt. [Herausgegeben von] Rita Bake. Hamburg: Landeszentrale für politische Bildung [2010], S. 115–116.

eingeführt worden⁵¹, die Reichsgewerbeordnung trat hier 1872/73 in Kraft.⁵² Für die Wiener Theaterszene war die im November 1850 vom Ministerium des Innern unter Alexander Freiherrn von Bach erlassene „Theaterordnung“ maßgeblich, mit der erstmals seit 1794 überhaupt die Option eröffnet wurde, neben den innerhalb der Stadt und der Vorstädte bereits bestehenden fünf Theatern weitere Theater zu begründen bzw. zu erbauen.⁵³

So unterschiedlich sich die topografische, politisch-administrative, demografische und kulturelle Situation in Berlin, Wien, Hamburg und München auch darstellte, so offensichtlich ähnelten sich vor dem Inkrafttreten der beschriebenen gesetzlichen Neuerungen die prinzipiellen Funktions- und Regelungsmechanismen der Theaterszenen in diesen Städten. In allen vier Städten gab es ein seinem rechtlichen Status nach bevorzugtes und – zumindest nominell – in hervorragender Weise der Repräsentation und der Kunst verpflichtetes „erstes“ Haus bzw. ein entsprechendes Institutionenpaar; die in diesem Sinn führende Bühne in Hamburg war das Stadttheater⁵⁴, in Berlin, Wien und München als Residenzen waren die „ersten“ Häuser selbstverständlich dem jeweiligen Hof zugeordnet, standen aber als öffentliche Hoftheater⁵⁵ jedem Interessierten offen, der den Eintrittspreis aufzubringen imstande war. In allen vier Städten wurde – früher oder später – die Notwendigkeit erkannt, einem Bedürfnis größerer Bevölkerungsgruppen nach Theater nachzukommen, das sich aus unterschiedlichen Gründen mit den Hoftheatern bzw. dem Stadttheater nicht befriedigen ließ, dem aber auch das Theaterspiel etwa in Jahrmarktsbuden nicht (mehr) angemessen war, und dafür einen klar definierten rechtlichen – und baulichen – Rahmen zu schaffen. In Wien etablierten sich vor diesem Hintergrund bereits in den 1780er Jahren das Theater in der Leopoldstadt, das Wiedner Theater und das Theater in der Josefstadt, Privattheater, die durch den Kaiser privilegiert

-
- 51 Vgl. das neue Gewerbegesetz vom 30. Januar 1868 für das Königreich Bayern.
- 52 Vgl. dazu Barbara Zuber: *Aufbruch und Antinomien der Moderne. Ein Beitrag zur Diskussion über Theater, Gesellschaft und Politik in München um 1900.* In: *Münchner Theatergeschichtliches Symposium 2000.* Herausgegeben von Hans-Michael Körner und Jürgen Schläder. München: Herbert Utz 2000. (= *Studien zur Münchner Theatergeschichte.* 1.) S. 129–161, hier S. 138, insbes. Anm. 29.
- 53 Der § 1 der Theaterordnung lautete: „Theatralische Vorstellungen jeder Art dürfen in der Regel nur in Theatergebäuden oder in hiezu besonders concessionirten Räumlichkeiten von, mit persönlicher Befugniß versehenen Unternehmern zur Aufführung gebracht werden.“ *Allgemeines Reichs-Gesetz- und Regierungsblatt für das Kaiserthum Österreich*, Nr. 454 aus 1850, S. 1976–1977 (Verordnung des Ministeriums des Innern vom 25. November 1850).
- 54 Seit 1810 führte das 1765 von Konrad Ernst Ackermann am Gänsemarkt errichtete Comödienhaus die Bezeichnung „Stadttheater“; 1827 wurde an der Dammthorstraße ein „Stadttheater“-Neubau eröffnet.
- 55 In Berlin waren dies die Königlichen Schauspiele (Königliches Opernhaus, Königliches Schauspielhaus), in Wien das K. k. Hofburgtheater und das K. k. Hofopertheater, in München das Königliche Hof- und Nationaltheater und das Königliche Residenztheater (ehemals Cuvilliés-Theater).



waren⁵⁶; in Hamburg erhielt die Witwe Handje 1809 vom Rat der Stadt eine Theaterkonzession, die sie zunächst für Aufführungen im Engelsaal im Hôtel de Rome, ab 1814 im nahen Apollo-Theater⁵⁷ und ab 1818 für ein ganz neues Unternehmen, das eigens errichtete Theater in der Steinstraße (ab 1834 unter der Bezeichnung „Zweites Theater“), nutzte, bevor 1843 auf der Grundlage ebendieser Konzession das neue Thalia-Theater am Pferdemarkt eröffnet wurde⁵⁸; in München wurde 1812 das ursprünglich als Unternehmung auf Aktienbasis geplante Königliche Theater an dem Isarthore eröffnet, eine Initiative des seinerzeitigen Hoftheaterintendanten Karl August Delamotte, das in den Folgejahren allein durch weitreichende finanzielle Zuwendungen des Hofes existieren konnte, 1817 vom König zum Staatseigentum erklärt und Anfang August 1825 – man begriff es mittlerweile als überflüssig und als Konkurrenz für das Hof- und Nationaltheater – geschlossen wurde⁵⁹; in Berlin endlich wurde 1822 erstmals eine Konzession für ein Theater neben den königlichen Schauspielen vergeben, aufgrund derer ein Aktienverein in der Königsstadt ein Theater errichten konnte – ein Theater, das jedoch wie das Münchner Isarthor-Theater nach wenigen Jahren (und auf verschwiegenen Wegen) in königlichen Besitz übergang und 1851, ebenfalls auf Veranlassung des Hofes, geschlossen wurde.⁶⁰ Für alle vier Städte lässt sich beobachten, dass das Verhältnis zwischen den jeweiligen „ersten“ und den „zweiten“ Häusern in der einen oder anderen Weise von der Obrigkeit reglementiert und dabei vor allem der Frage der Konkurrenz Rechnung getragen wurde. So lagen in den drei Residenzstädten die „zweiten“ Theater in Vorstädten und damit außerhalb des gesellschaftlichen Zentrums (dies war in Wien, der im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert mit Abstand größten unter den genannten Städten, allerdings keine behördliche Setzung), und in allen Städten waren sie mit mehr oder weniger restriktiven Vorgaben hinsichtlich des Repertoires konfrontiert, die den „ersten“ Theatern einen „Marktvorteil“ sichern sollten: in Wien etwa durften

56 Die komplexen Zusammenhänge, die in Wien zur Entfaltung der Theaterszene ab 1776 und zu neuerlichen Beschränkungen ab den 1790er Jahren führten, brauchen hier nicht im Detail erläutert zu werden. Vgl. dazu Franz Hadamowsky: *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des ersten Weltkriegs*. Wien; München: Jugend und Volk 1988. (= *Geschichte der Stadt Wien*. 3.) und W.E. Yates: *Theatre in Vienna. A Critical History, 1776–1995*. Cambridge: Cambridge University Press 1996.

57 Vgl. dazu: *Verschiedene Welten*, S. 164–165 und S. 62–63.

58 Vgl. auch: *Theaterstadt Hamburg. Schauspiel, Oper, Tanz. Geschichte und Gegenwart*. Herausgegeben vom Zentrum für Theaterforschung der Universität Hamburg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 62–63.

59 Vgl. dazu die „Einführung“ in: „Kann man also Honoriger seyn als ich es bin?“ Briefe des Theaterdirektors Carl Carl und seiner Frau Margaretha Carl an Charlotte Birch-Pfeiffer. Herausgegeben von Birgit Pargner und W. Edgar Yates. Wien: Lehner 2004. (= *Quodlibet*. 6.) sowie die ausführlichen Darlegungen zur Geschichte des Isarthor-Theaters bei Meike Wagner: *Theater und Öffentlichkeit im Vormärz*. Berlin, München und Wien als Schauplätze bürgerlicher Medienpraxis. Berlin: Akademie Verlag 2013. (= *Deutsche Literatur. Studien und Quellen*. 11.) Kap. 5.2.

60 Zur Geschichte des Theaters in der Königsstadt vgl. das entsprechende Kapitel in Freydanck, *Theater in Berlin*, S. 222–235.

die Vorstadttheater keine Opern in fremder Sprache aufführen⁶¹, das Thalia-Theater in Hamburg durfte keine Schau- und Trauerspiele und keine Opern geben⁶², das Königsstädtische Theater in Berlin durfte „weder das sogenannte ernste Drama noch die heroische Oper aufführen“, sonstige Stücke nur dann, „wenn sie zwei Jahre lang nicht mehr an den Königlichen Bühnen gespielt worden waren oder diese an der Aufführung kein Interesse zeigten.“⁶³

Ausgehend von den strukturellen Gemeinsamkeiten der Theaterszenen in Berlin, Wien, Hamburg und München im frühen 19. Jahrhundert lassen sich einige Eigentümlichkeiten aufzeigen, die die spätere Gestalt dieser Städte als Theaterstädte maßgeblich mitbestimmten. In Wien, um 1800 mit einer Einwohnerzahl von ca. 250.000 etwa anderthalb mal so groß wie Berlin, beinahe doppelt so groß wie Hamburg und mehr als sechsmal so groß wie München, hatten sich die entscheidenden Institutionalisierungsprozesse auf dem Feld des Theaters bereits im 18. Jahrhundert vollzogen; die drei privilegierten Privattheater standen in ihrer Existenz nie zur Disposition, die insgesamt fünf Theater des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts befanden sich hinsichtlich ihres Angebots in einem der Publikumsnachfrage entsprechenden ausgewogenen Verhältnis, und sie waren der Bebauungs- und Bevölkerungssituation Wiens und seiner Vorstädte nach relativ gleichmäßig im städtischen Raum verteilt. Hamburg war die einzige der genannten Städte, in der sich das „zweite“ Theater innerhalb der Kernstadt befand, und die beiden im frühen 19. Jahrhundert gültigen Konzessionen, nämlich diejenige des Stadttheaters und die der Witwe Handje, die später dem Thalia-Theater zugrunde lag, blieben das ganze Jahrhundert hindurch die einzigen auf die Innenstadt (Alt- und Neu-Stadt) bezogenen Konzessionen; zu weiteren Theaterneugründungen kam es also im Stadtzentrum für lange Zeit nicht. Neben den innerstädtischen Theatern bildeten sich jedoch schon früh in den Vorstädten, bevorzugt auf St. Pauli, daneben auch in St. Georg, Infrastrukturen der Unterhaltung heraus⁶⁴, die zumal auf St. Pauli den Charakter eines *Theater- und Vergnügungsviertels* gewannen. In den Jahren nach der Lockerung der Torsperre ent-

61 Vgl. dazu genauer Marion Linhardt: Visualisierungen. Die szenographische Praxis in den europäischen Theaterzentren des frühen 19. Jahrhunderts. In: Nestroyana 29 (2009), S. 48–71, hier S. 59.

62 Theaterstadt Hamburg, S. 63.

63 Freydank, Theater in Berlin, S. 225.

64 Zu den Theatern auf St. Pauli und in St. Georg vgl. auch Hermann Geering: Tagesereignisse im Spiegel der Hamburger Volks- und Gartentheater. Ein Beitrag zur Geschichte des Hamburger Volkstheaters um die Mitte des 19. Jahrhunderts. In: Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde 15 (1971), S. 69–96, und 16 (1972/73), S. 73–87, sowie Barbara Müller-Wesemann: „Die Bummler von Hamburg“. Theater in der Vorstadt St. Pauli im 19. Jahrhundert. In: „Heil über dir, Hammonia“. Hamburg im 19. Jahrhundert. Kultur, Geschichte, Politik. Herausgegeben von Inge Stephan und Hans-Gerd Winter. Hamburg: Dölling und Galitz 1992, S. 265–291.



standen hier unter anderem das Elysium-Theater (1840⁶⁵) und das Urania-Theater⁶⁶ (1841), etwas später das Carl-Schultze-Theater (vormals Gartenlokal „Joachimsthal“) und das Concert-Etablissement und Theater „Centralhalle“ (1864, vormals Circus gymnasticus). Obzwar im Zuge von Theatergründungen auf St. Pauli wiederholt die Absicht formuliert wurde, gehobenen Publikumsansprüchen genügen zu wollen – so etwa im Fall des Urania-Theaters⁶⁷ –, war es ohne Zweifel die räumliche Nähe zu Schau-Einrichtungen sehr unterschiedlicher Valeur (Theater, Gaststätten mit Auftrittsmöglichkeiten, Zirkusse, Varietés und Schausteller, Panoramen und Menagerien etc.), die das Erscheinungsbild des Theaters auf St. Pauli prägte. In München, ab 1806 Hauptstadt des neuen Königreichs Bayern, war 1795 erstmals ein langfristiges Spielprivileg an den Prinzipal einer Theatertruppe vergeben und damit das Theaterspiel außerhalb der Hoftheater quasi institutionalisiert worden. Zwar hatten die Prinzipale bzw. Direktoren Lorenz Lorenzoni, Franz Schweiger und Joseph Schweiger wiederholt Auseinandersetzungen mit den Behörden auszustehen, die etwa die Dauer der Spielzeit oder den Standort betrafen⁶⁸, an dem gespielt werden durfte, zwar war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Theaterspiel außerhalb der Hofbühnen (und des vorübergehend existierenden Isarthor-Theaters) in vielen Jahren auf den Sommer beschränkt, doch anders als in der preußischen Hauptstadt mit ihrer weit höheren Einwohnerzahl war es in München privaten Theaterunternehmern schon zu einem frühen Zeitpunkt möglich, eine Konzession zu erhalten, während in Berlin die Königlichen Schauspiele das Theatermonopol hielten⁶⁹; in den 1850er Jahren gab es in München nebeneinander zwei Vorstadttheater, die beide von Mitgliedern der Schweiger-Familie betrieben wurden.⁷⁰ Die Münchner Situation zeigt übrigens beispielhaft, in welchem Ausmaß die „ersten“ Theater selbst großer Städte die Konkurrenz durch Vorstadt- oder Volkstheater fürchteten.

-
- 65 Ab 1840 wurden die bisher am Spielbudenplatz befindlichen Holzbuden mit behördlicher Genehmigung durch Steinhäuser ersetzt.
- 66 Zum Urania-Theater und zu wichtigen Entwicklungen der Theaterszene auf St. Pauli vgl. Marilen Andrist: *Das St. Pauli-Theater. 150 Jahre Volkstheater am Spielbudenplatz*. Herausgegeben von der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg. Hamburg: Verlag am Galgenberg 1991.
- 67 Vgl. *Theaterstadt Hamburg*, S. 84.
- 68 Zur Frühzeit der Münchner Vorstadttheater vgl. die auf Archivmaterial basierende Arbeit von Herbert Franzelin: *Geschichte der Münchner Vorstadt-Theater zu Beginn des 19. Jahrhunderts und das kgl. Theater am Isartor*. München, Ludwig-Maximilians-Universität, Diss. masch., 1922.
- 69 Wie erwähnt war das Königsstädtische Theater im 19. Jahrhundert das erste und für lange Zeit einzige Berliner Theater neben den Hofbühnen, für das eine Spielerlaubnis erteilt wurde.
- 70 Max Schweiger, der Sohn Josephs, betrieb nach dessen Tod ab 1847 das „Isar-Vorstadt-Theater in der Müllerstraße“, sein Onkel Johann, der Bruder Josephs, eröffnete 1850 das „Neue Vorstadt-Theater in der Au“. Zu den Schweiger-Theatern vgl. auch Birgit Pargner und W. Edgar Yates: *Nestroy in München*. Begleitpublikation zur Ausstellung des Deutschen Theatermuseums München 2001/02. München; Wien: Deutsches Theatermuseum; Lehner 2001, Kap. II.6.

Franz von Dingelstedt, seit 1852 offiziell Münchner Hoftheaterintendant, suchte die Interessen der Hofbühne durch zunehmende Reglementierung der Vorstadttheater zu schützen; auf seine Initiative hin wurde 1852 – in München lebten mittlerweile mehr als 100.000 Menschen – eine Übereinkunft zwischen der Intendanz und dem Innenministerium getroffen, die zumal das Repertoire der Vorstadttheater erheblich einschränkte:

- „1. Die sogenannten Vorstadt- oder Volkstheater sollen nicht befugt seyn, klassische Stücke und höhere Dramen, sey es mit Gästen oder mit eigenem Personal, zu geben oder neu zur Aufführung zu bringen.
2. Denselben bleibt das Gebiet der Volks- und Spektakelstücke, Lokalpossen mit Gesang sowie ähnlicher Literatur-Erzeugnisse niederen Grades zur Bearbeitung überlassen, wobei es ihnen anheimgestellt ist fremde Gäste bei diesen Produktionen vorzuführen; dagegen solle
3. jenen Theatern die Aufnahme und Vorführung von Taschenspielern, Gauklern, Seiltänzern, Faustkämpfen, englischen Reitern, Panoramen- oder sogenannten Museen-Besitzern, lebenden Bilder- und Gruppenstellern, Menagerie-Eigenthümern, Thierbändigern, kurz alles, was in den Bereich von Dultspektakeln fällt und als solche besonderer obrigkeitlicher Zulaßung und Bewilligung bedürfen, untersagt seyn.

[...]

6. Die Vorstadttheater sollen auf die Vorstädte beschränkt, somit nicht in dem Rayon der inneren Stadt geduldet, und eben so wenig die Errichtung von sogenannten Sommertheatern oder Arenen in oder außer der Stadt den Unternehmern gestattet werden.“⁷¹

Im Jahr 1865 mussten beide Schweiger-Theater, auf die diese Restriktionen in erster Linie gemünzt waren, schließen. Die Schweiger-Theater waren baulich stets Provisorien geblieben, und nun wurde im November 1865 als Novum in der Münchner Theaterszene ein auf Aktienbasis errichtetes, repräsentatives „Volkstheater“ eröffnet: das Aktien-Volkstheater. Bereits die ersten Jahre des neuen Theaters waren allerdings von schweren finanziellen Krisen bestimmt; 1870 erwarb König Ludwig II. das Haus, das ab 1873 als „Königliches Theater am Gärtnerplatz“ geführt wurde.

Auffallend ist – und hier erweist sich die Sonderstellung Berlins als Theaterstadt –, wie unterschiedlich Wien, Berlin, Hamburg und München auf die mit den gesetzlichen Neuerungen der Jahrhundertmitte eröffneten Optionen für das Theatersgeschäft reagierten. In Wien bot sich, dies wurde bereits angesprochen, aufgrund der neuen Theaterordnung 1850 erstmals seit 1794 die Möglichkeit, ein Theaterunternehmen zu gründen oder einen Theaterbau zu errichten. Unmittelbare Reaktionen auf die veränderte theaterrechtliche Lage gab es jedoch nicht, und die entsprechen-

⁷¹ Zitiert nach Eugen Weigl: Die Münchner Volkstheater im 19. Jahrhundert. 1817–1900. München, Ludwig-Maximilians-Universität, Diss., 1959, S. 23.



den Initiativen, die ab den späten 1850er Jahren ergriffen wurden, verliefen derart, dass sich noch langfristig keine nennenswerte Erweiterung der Wiener Theaterszene – konkret: der zur Verfügung stehenden Platzzahl – ergab: 1860 wurde als erstes neues Theater innerhalb der Stadt Wien und der Vorstädte das Theater am Franz-Josefs-Quai eröffnet, das im Juni 1863 abbrannte; 1866 folgte das Harmonietheater, das bereits 1868 zur Singpielhalle umfunktioniert wurde; 1870 wurde das Vaudevilletheater eröffnet, das 1875 den Theaterbetrieb aufgab und vorübergehend als Singpielhalle fortbestand; das 1872 eröffnete Wiener Stadttheater brannte 1884 nieder, hatte jedoch bereits zuvor jahrelang um sein Bestehen kämpfen müssen; die Komische Oper („Ringtheater“) wurde 1874 eröffnet und brannte 1881 ab. 1889 – in Wien inklusive der noch nicht eingemeindeten Vororte lebten inzwischen etwa 1,4 Mio. Menschen – entstand mit dem Deutschen Volkstheater das erste neue Theater, das neben den fünf aus dem 18. Jahrhundert herrührenden Institutionen längerfristig Bestand hatte. 1893 folgte das Raimundtheater, 1898 das Kaiserjubiläums-Stadttheater. Theaterstatus erhielten schließlich auch zwei vormalige Singpielhallen im Prater. Insgesamt lässt sich feststellen, dass die neue Theaterordnung von 1850 in Wien aufs erste zu keinerlei signifikanten Veränderungen der Theaterszene führte.⁷² Verglichen mit den Berliner Verhältnissen bestand eine Eigenart der Wiener Theaterszene zudem darin, dass es sich bei den neuen Theatern des späten 19. Jahrhunderts, dem Deutschen Volkstheater, dem Raimundtheater und dem Kaiserjubiläums-Stadttheater, zwar um Privattheater handelte, also um Unternehmungen, deren Betrieb vom Kartenverkauf abhängig war, dass jedoch alle drei Bühnen zunächst nicht als „Geschäftstheater“ im engeren Sinn gegründet wurden, also nicht mit dem Ziel, Gewinn zu erwirtschaften: den Bühnen, sämtlich auf Vereinsinitiativen zurückgehend, lagen vielmehr ideologische Programme zugrunde, die im Kontext prinzipieller kultur- und theaterpolitischer Tendenzen in der Spätzeit des Habsburgerreiches zu sehen sind.

In Hamburg machte sich die Gewerbefreiheit nur in sehr geringem Maß im Theaterangebot bemerkbar. Zwar änderten die auf St. Pauli angesiedelten Bühnen im Laufe der Jahre teils mehrfach ihre Namen und ihre Programmausrichtung, der Theaterbestand blieb jedoch nach 1865 bzw. 1869 weitgehend derselbe: lediglich das 1871 gegründete Wilhelmtheater auf St. Pauli konnte sich bis in die späten 1880er Jahre halten, während eine Reihe anderer seinerzeit neuer Unternehmen nach kürzester Frist wieder verschwanden. Mit dem Stadttheater, dem Thalia-Theater, dem Carl-Schultze-Theater, dem Centralhallen-Theater, dem Ernst-Drucker-Theater (ab 1895; vormals Urania-, Actien- bzw. Varieté-Theater) und dem Tivoli-Sommertheater in St. Georg (ein Winterhaus in St. Georg gab es bis 1875⁷³) verfügte Hamburg bereits vor der Verabschiedung der Gewerbefreiheit über eine ausdifferenzierte Thea-

72 Unberücksichtigt bleiben hier die Sommertheater und Singpielhallen in den Vororten, die von jeher außerhalb der für Wien und seine Vorstädte geltenden theaterrechtlichen Bestimmungen lagen.

73 Über die Eröffnung dieses Theaters, zu dem offenbar keinerlei Bilddokumente überliefert sind, berichtete *Der Freimüthige* in der Ausgabe vom 4. März 1803 (S. 144).

terszene mit einer hohen Platzzahl. Eine erste nennenswerte Erweiterung ergab sich mit der Eröffnung des ideell von Hamburger Bürgern und von bedeutenden Künstlerpersönlichkeiten getragenen Deutschen Schauspielhauses⁷⁴ in St. Georg – wie das Deutsche Volkstheater in Wien entworfen vom Architekturbüro Fellner & Helmer – im September 1900.

In München wurde die „Theaterfreiheit“ vor dem Hintergrund der neuen Reichsgewerbeordnung insofern wirksam, als verschiedene Personen Gesuche um Gründung eines Theaters einreichten; auffallend ist allerdings, dass dies mit einer einzigen Ausnahme nicht zu Bemühungen führte, neue *Theatergebäude* zu errichten, dass vielmehr in erster Linie Gasthaussäle und Bühnen in Vergnügungsetablissemments bespielt wurden, und zwar durchweg von Ensembles, deren Direktoren mit dem älteren Münchner Volkstheater in Verbindung standen und die teils viele Jahre lang im süddeutschen Raum mehr oder weniger im Stil der alten Wanderbühnen unterwegs waren. Orte, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts für kürzere oder längere Zeit für die Münchner Theaterszene von Bedeutung waren, waren das Gasthaus „Zum Elysium“ mit seinem Theatersaal, in dem ab 1873 unter der Bezeichnung „Max-Vorstadt-Theater im Elysium“ gespielt wurde, das Gasthaus „Zur Leopoldstadt“, das ab 1874 für Theater genutzt wurde, und die Westendhalle, die seit den 1860er Jahren unter anderem als Balllokal und Auftrittsort für Volkssänger-Gesellschaften gedient hatte und von 1890 bis 1900 als „Volkstheater“ firmierte.⁷⁵ Der einzige Münchner Theaterneubau im Umfeld der Theaterfreiheit war das Thalia-Theater, initiiert von dem Theaterdirektor Emil Weinmüller und eröffnet im September 1874; dieses Gebäude wurde jedoch bereits nach wenigen Jahren anderen Nutzungen zugeführt und 1880 abgerissen. Der erste neue Theaterbau nach dem kurzlebigen Thalia-Theater war das im September 1896 eröffnete Deutsche Theater, das nun mit dem Königlichen Hof- und Nationaltheater, dem Königlichen Residenztheater, dem Theater am Gärtnerplatz und dem Volkstheater in der Westendhalle die Münchner Theaterszene bestimmte; daneben gab es selbstverständlich wie in allen größeren Städte eine Reihe von Varietés und Singspielhallen⁷⁶.

74 Vgl. hierzu die Darlegungen von Michaela Giesing zur Frühzeit des Deutschen Schauspielhauses in: 100 Jahre Deutsches Schauspielhaus in Hamburg. Herausgegeben vom Zentrum für Theaterforschung der Universität Hamburg und vom Deutschen Schauspielhaus in Hamburg. Hamburg: Dölling und Galitz 1999. (= Schriftenreihe der Hamburgischen Kulturstiftung. 9.)

75 Die komplizierte Geschichte des Münchner Volkstheaters im 19. Jahrhundert, seiner Institutionen und wichtigsten Vertreter präsentiert anhand zahlreicher Quellen und Archivalien, aber leider in ausgesprochen unübersichtlicher Form Erni Maxstadt: Münchner Volkstheater im 19. Jahrhundert und ihre Direktoren. Dokumentation. München: Buchendorfer 2002.

76 Zu den Münchner Vergnügungsetablissemments vgl. Martin W. Rühlemann: Varietés und Singspielhallen – Urbane Räume des Vergnügens. Aspekte der kommerziellen populären Kultur in München Ende des 19. Jahrhunderts. München: Martin Meidenbauer 2012. (= Forum Kulturwissenschaften. 13.)



In Berlin zeitigte die Gewerbefreiheit massive Effekte: verglichen mit der Theatersituation, wie sie sich vor dem Erlass der neuen Gewerbeordnung dargestellt hatte, nahm die Anzahl an Theatern nun rasant zu. Einen satirischen, dabei aber höchst informativen Kommentar zu dieser Wende lieferte im Herbst 1869 der bekannte Brief des „Weißbierlocalbesitzers Bohnenkamm“ an die Wochenzeitschrift *Kladderadatsch*:

„Zur Theater-Gewerbefreiheit.

Schreibebrief des Weißbierlocalbesitzers Bohnenkamm an die Redaction des Kladderadatsch.

Sehr geehrter Herr Doctor!

Die Freundlichkeit, mit der Sie mein Weißbierlocal früher besucht haben, flößt mir die Hoffnung ein, keine Fehlbitte bei Ihnen thun zu dürfe, indem es wirklich so nicht mehr jeht. Von Tag zu Tag wird der Besuch bei mir jeringer, denn am letzten Sonntag hatten wir schon 23, sage mit Worten dreiu nd zwanzig Theater in Berlin, wovon 17 auf die eine Seite Theaterzettel, auf die andere Seite Speisezettel, so daß es nicht lange dauern wird, und sie werden in die Soda-Buden Commödie spielen. Und so kommt denn ooch jestern Abend Einer zu mir, bestellt sich eine kleine Weiße und fragt mich: ‚Wat jibt es denn?‘ Ick denke natürlich, er meint: – ‚zu essen‘ und sage: ‚Sauerbraten mit Klöße!‘ Nee, – sagte er, – ick meine, wat heut Abend bei Ihnen gespielt wird? Schaafskopf, – sag’ ich – oder Klabbrias und Sechsunsechzig, et kommt ooch manchesmal ’n Whisttisch zu Stande! – Unsinn! – sagte er, – ick meine ja nicht gejeut, – ick meine jespield, **jejaukelt, jemimt!** – Das ist bei mir noch nicht! sag’ ick: Na denn dank’ ich! sagt er, nimmt seinen Hut und verduftet.

Zuerst lachte ich darüber, aber nachher, – wie’s einem ja oft beim Theater jeht, – ärgere ich mir, daß ick jelacht hatte, und konnte die ganze Nacht nicht schlafen, bis ick meinen Plan fertig hatte, welchen ich mir, einem sehr jeehrten Herrn Doctor! zu unterbreiten die Ehre gebe, und um Ihre gütige Unterstützung bitte. Indem mir nämlich ebenfalls jetzt nichts übrig bleibt, als in meinem Local eine Bühne zu errichten. Suezcuique! sagt der Lateiner, – hast du deinen Humboldt, hab’ ich meinen Humboldt!

Nu hör’ ich Sie allerdings in Jedanken sagen: mein lieber Herr Director Bohnenkamm, wie steht es mit die Bildung zum Commissionsrath?

So dürfen Sie aber nich verjessen, daß es heutzutage heißt: Was ich nicht habe, haben Andere! indem jetzt jeder Mensch blos ein Jahr dienen will, und bis Secunda jeht, und ein Laufbursche von mir beim Messerputzen seinen Zähsarde Bello Caliko liest, meine Köchin Auguste aber, Sie wissen schon Herr Doctor, die Dicke, die den juten Selleriesalat macht, neulich im Kutscherkränzchen vor’m Frankfurter Dhor den Viehkomm

von Lettorjöhrr verarbeitet hat, propper sag' ick Ihnen, objleich es eine Hosenrolle ist!

Also bin ick auf die Idee gekommen, daß ich mit meinen eigenen Leuten Theater spielen will, und mir jar keine Schauspieler engagire. Denn erstens, die juten Künstler sind nicht zu bezahlen und werden von den Theaterajenten immer weggeräubert, und bei die schlechten Pojasküs wirft das Publikum mit Jänseknochen oder Mostrichtöpfe, weil das Material dazu vorhanden ist, wodurch aber die Illusion sehr leidet! Aus diesem Jrunde soll bei mir auch während die Vorstellung nicht jeessen werden, einmal weil ick die Leute auf die Bühne brauche, und denn durch die lauten Bestellungen bei den Kellnern Vieles von der Handlung verloren jeht, und zarte Liebesscenen durch ‚Kalbsnieren mit Kartoffelsalat‘ oder ‚Pökelfleisch mit Erbsen und Sauerkohl‘ gestört werden.

Was nu mein Repertoir betrifft, so werd' ich mir natürlich mit das Klasische nicht einlassen. Sondern vielmehr wollt' ich hierin, sehr jehrter Herr Doctor, um Ihren erjebensten Rath bitten, indem ich, unter uns jesagt, jlaube, daß so 'ne Stücke, wie sie heute jeschrieben werden, jeder dumme Junge schreiben kann, und ich daher die Idee habe, mir Manches selbst zu machen! Denn wat jehört denn eijentlich dazu? Da nehm' ick mir so 'n armen Literaten, setz ihn hinten auf meine Kegelbahn, da stört ihm Keiner nich, weil es jetzt schon zu kalt für die Gäste wird, futtere ihn mit Hülsenfrüchten, weil die nach Liebig det Jehirn am Beßten erjänzen sollen, und sage ihm: Nu machen Sie mir mal 'nen Stoff, wo Eine in Moabit einjemauert wird, da rennen ja die Berliner vier Wochen nach, oder Bismarck in Varzin mit Couplets, denn sollen Sie was erleben, sag' ich Ihnen! Das sieht sich sogar der Hof an! Und nu lassen Sie mir nur erst 'mal **einen** Prinzen drin jehabt haben, denn zieht sich det janze Proscöniams-Publikum von det Opernhaus und Schauspielhaus zu mir, und Wallner und Victoria werden Erbjejräbnisse! Denn die Leute wollen ja nischt weiter wie lachen, und wenn sie det im Mittelpunkt der Stadt haben können, wo werden sie denn nach 'en Kietz rausfahren. Aber es schlummert noch eine janz andere Idee in mir: Ick laß' die Jäste spielen, det Publikum! Wer doppeltes Angtrö bezahlt, kann auf die Bühne rauf und mitmachen. Denn da jibt et ja zu viel Menschen, die gern 'mal 'n paar Ritterstiefeln anziehen möchten, und nu erst die Frauenzimmer! Panem et Circus Cinniselli! sagt der Lateiner, also bitt' ich Sie um Ihre Ansicht davon, und ob Sie mir, geehrter Herr Doctor! einen Prolog leisten wollen, weil ich doch gern mit einem Namen anfangen möchte, und ich mir gewiß dafür bei Ihnen zu Weihnachten dankbar zeigen würde, indem er in Versen sein kann, und Sie ja darin sagen könnten, daß es mir nur um die Kunst zu thun ist, und um die veredelte Richtung, wodurch dann der Cancan um so mehr überrascht, indem dieses das ganze Geheimniß der Dramatik sein soll, daß immer was Andres kommt, als man erwartet, was jedoch in Bezug auf Ihr Honorar gewiß nicht der Fall sein soll.



Der ich bin Hochachtungsvoll

Bohnekamm.

NB: Jlauben Sie, daß Niemann zu haben ist, oder die Lucca? Wenn auch nur zweimal die Woche eine Viertelstunde zu einer Arie im Zwischenact vom Opernhaus, so zahle ich jedes höchste Gebot, weil es mir, wie gesagt, im Anfang um den sicheren Erfolg zu thun ist.

D. O.⁷⁷

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Konzessionspolitik in der preußischen Hauptstadt eine besonders rigide gewesen, das Jahr 1848 hatte dann einigen Theaterunternehmern die Möglichkeit eröffnet, sich mit Erfolg um eine Konzession zu bemühen – so liegen die Ursprünge etwa des Neuen Friedrich-Wilhelmstädtischen und des Deutschen Theaters in jenem Jahr –, doch erst ab 1869 begann Berlin, bezogen auf Stadtgröße und Einwohnerzahl, ein Theaterangebot von nennenswerter Ausdehnung zu entwickeln. Manche der um 1870 gegründeten Bühnen waren kurzlebig, und einige davon waren insofern auch nicht völlig neu, als es sich hier um Lokalitäten handelte, in denen es bereits zuvor Formen theatraler Unterhaltung gegeben hatte, deren Betreiber aber bislang keine regelrechte Spielerlaubnis besessen hatten. Gleichwohl lässt sich für die Zeit nach der Gewerbefreiheit von einem veritablen Theaterboom in Berlin sprechen. Angeführt seien hier (mit ihrem im jeweils genannten „Gründungsjahr“ gültigen Namen): das Louisenstädtische Theater (Dresdener Straße, 1869), das Belle-Alliance-Theater (Tempelhofer Straße, 1869), das Reunion-Theater (Alte-Jacob-Straße, 1869), das Nowack-Theater (Blumenstraße, 1869), das Königsstädtische Theater (Greifswalder Straße, 1869, nicht zu verwechseln mit dem älteren Theater in der Königsstadt), Puhlmanns Vaudeville-Theater (Schönhauser Allee, 1869), das Tonhallen-Theater (Friedrichstraße, 1869), das Norddeutsche Theater (Brunnenstraße, 1869), das Deutsche Volkstheater (Gartenstraße, 1869), das National-Theater (Weinbergsweg, 1870)⁷⁸, das Germania-

77 In: Kladderadatsch 22 (1869), Nr. 48 vom 17. Oktober, S. 382.

78 Von besonderem Wert im Hinblick auf eine Annäherung an historische Theaterpublika sind die Ausführungen, die Hugo Friedländer unter dem Pseudonym F. Hugländer 1914 in dem von Magnus Hirschfeld herausgegebenen *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* veröffentlichte. Über das National-Theater am Weinbergsweg und sein Publikum in den 1870er und 1880er Jahren schrieb Friedländer: „[...] gleich nach dem deutsch-französischen Kriege begannen aber wieder die Zusammenkünfte der Homosexuellen, die eine Zeitlang unterblieben waren. Einen Hauptsammelpunkt bildete damals das im Norden Berlins am Weinbergsweg belegene [!] Nationaltheater. Dieser Musentempel war trotz seiner Lage im sogenannten Berliner Vogtland, der eigentlichen Arbeitervorstadt Berlins, ein klassisches Theater ersten Ranges. Der königliche Hofschauspieler Hermann Hendrichs, ein sehr bekannter Homosexueller, gastierte oftmals in diesem Theater. Auch die anderen Schauspieler waren fast sämtlich Künstler ersten Ranges und zumeist Homosexuelle. Die Tragödiinnen Klara Ziegler und Felicita von Vestvali, die beide ebenfalls im Rufe der Homosexualität standen, haben im Nationaltheater oftmals gastiert. Der Direktor G[umtau] selbst war homosexuell. Zu den ständigen Besuchern des Nationaltheaters gehörte Prinz Georg von Preußen (am 12. Februar 1826 geboren). Er war der Sohn des Prinzen

Theater (Wrangelstraße, 1872) und das Stadttheater (Lindenstraße, 1872). Eine Anbindung des Theaterspiels an gastronomische Einrichtungen sowie an anderweitige Schaukünste und Attraktionen und die Dominanz eines populären Repertoires kennzeichneten das Berliner Theater in dieser „Gründerzeit“. Der sprunghafte Anstieg der Zahl der Theaterunternehmen führte unmittelbar zu einer extremen Konkurrenzsituation, die letztendlich einige der neuen Bühnen nach kurzer Frist wieder eingehen ließ. Insgesamt brachte die Gewerbefreiheit für Berlin jedoch eine Vervielfältigung des Theaterangebots. Zwei Faktoren dieses Angebots erweisen sich als signifikant für die frühen Jahre des Kaiserreichs: Erstens erstreckte sich das Repertoire vieler der neuen Berliner Bühnen auf ein äußerst breites Feld dramatischer und musikdramatischer Genres, die Betreiber schöpften also die Möglichkeiten, die § 32 der Gewerbeordnung in Abkehr von den zuvor durch die Hoftheater gesetzten Restriktionen hinsichtlich der erlaubten Stückgattungen eröffnete, weitestgehend aus.⁷⁹ Zweitens waren die (neuen) Theaterstandorte stadträumlich weit gestreut – mit der Einführung der Gewerbefreiheit setzte neben der Vermehrung des Theaterangebots in jenen Stadtteilen, die bereits vor 1869 über die eine oder andere Bühne verfügt hatten (etwa die Gegenden um das Oranienburger Tor im Nordwesten bzw. außerhalb des alten Stralauer Tores im Bereich der ehemaligen Bouché’schen Gärten im Osten), eine Erschließung bislang theaterloser Bezirke ein; dies gilt insbesondere

Friedrich von Preußen, des ältesten Neffen des Königs Friedrich Wilhelm III., war General der Kavallerie und bewohnte mit seinem gleich ihm unvermählt gebliebenen Bruder, dem Prinzen Alexander, geboren 1821, gemeinsam das in der Wilhelmstraße belegene [!] Palais, auf dessen Rampe ein Militär-Doppelposten stand. Prinz Georg, ein hochgebildeter Mann, war, dem Vernehmen nach, der einzige preußische Prinz, der den Krieg von 1870/71 nicht mitgemacht hat. Im Nebenberuf war der Prinz Schriftsteller. Er hat unter dem Pseudonym G. Conrad eine Reihe dramatischer Dichtungen veröffentlicht, die zum größten Teil mit sehr günstigem Erfolge aufgeführt wurden. Das erste Aufführungsrecht aller vom Prinzen verfaßten Dramen hatte das Nationaltheater. Zu den Freunden des Prinzen und ständigen Besuchern des Nationaltheaters gehörte in früheren Jahren auch v. Zastrow und – trotz seiner radikalen politischen Parteirichtung – der Präsident des Allgemeinen Deutschen Arbeiter-Vereins, Reichstags-Abgeordneter Dr. v. Schweitzer, der ja bekanntlich auch eine Anzahl guter Dramen verfaßt hat, die ebenfalls mit großem Erfolge aufgeführt wurden. Im Tunnel des Nationaltheaters herrschte fast allabendlich ein reger Verkehr und – die fröhlichste Heiterkeit. Prinz Georg, den man auch fast allabendlich in dem Tunnel sah, sagte einmal: „Das Leben im Tunnel des Nationaltheaters muß selbst den Griesgrämigsten heiter stimmen. Grillen haben in diesen Räumen keine Stätte.“ Prinz Georg war bei den besseren Homosexuellen, und zwar bei Alt und Jung wegen seiner geradezu bezaubernden Leutseligkeit ungemein beliebt, so daß ihm zu seinen Geburtstagen stets zahllose Glückwunschtelegramme zuzingen. Das Nationaltheater war Sammelpunkt der Homosexuellen, bis es im Frühjahr 1883 durch Feuersbrunst vom Erdboden verschwand.“ F. Hugländer: Aus dem homosexuellen Leben Alt-Berlins. In: Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen (1914), S. 45–63, hier S. 53–54. – Ein Neubau unter dem alten Namen „National-Theater“ wurde am Weinbergsweg 1904 als „drittes Berliner Opernhaus“ eröffnet; das Unternehmen war jedoch Ende Mai 1905 bereits gescheitert. Vorübergehend führte Richard Schultz das Haus unter der Bezeichnung „Walhalla-Theater“ dann als Dependence des Metropol-Theaters.

79 Vgl. hierzu u. a. die Übersichten zu neu aufgeführten Stücken an den Berliner Theatern in den entsprechenden Jahrgängen des *Deutschen Bühnen-Almanachs*.



für den Süden mit dem bevölkerungsreichen Stadtteil Luisenstadt, der um diese Zeit etwa 150.000 Einwohner zählte.⁸⁰

Blickt man vom Ende des 19. Jahrhunderts auf die Entwicklung der Berliner Theaterszene zurück, so erweist sich im Vergleich mit der Situation in Wien, Hamburg und München die Gewerbe-/Theaterfreiheit hier als gravierender Einschnitt: nur ein Bruchteil der Berliner Theater der ersten Jahrzehnte des Kaiserreichs stammte aus der Zeit vor 1869, die Theaterszene präsentierte sich also, so ließe sich formulieren, in Berlin anders als in den anderen genannten Städten nicht als gewachsene Struktur, sondern war gleichsam eine „Setzung“ vor dem Hintergrund veränderter rechtlicher Bedingungen. Mit der Gewerbefreiheit hatte „Theater“ den Status eines (*neuen*) *Geschäftsfeldes* erlangt, das in Berlin in weit stärkerem Maß als anderswo betreten wurde. Vielen der neuen „Unternehmer“ in Sachen Theater fehlte für ihre Gründung allerdings ein tragfähiges finanzielles und künstlerisches Fundament; daraus resultierten das rasche Verschwinden einiger der neuen Bühnen und die zahlreichen mit inhaltlichen Neuausrichtungen verbundenen Besitzer- und Betreiberwechsel an Berliner Theatern vor allem in den 1870er und 1880er Jahren. Wie sich das Theater in Berlin dann im 20. Jahrhundert entwickelte, war nicht zuletzt dadurch bedingt, dass hier spezifische moderne Methoden des Umgangs mit der *geschäftlichen* Herausforderung, die ein Theater mit sich brachte, praktiziert wurden.

Bautätigkeit um und nach 1900 – Neuausrichtung der Theatertopografie I

Nachdem die Berlin-Charlottenburger Theaterszene in der Spielzeit 1896/97 um das Theater des Westens in Charlottenburg und das Volkstheater in der Luisenstadt erweitert worden war, ruhten die theaterbezogenen Gründungsaktivitäten in der Hauptstadt für ein halbes Jahrzehnt. Erst nach der Jahrhundertwende kam es wieder zu Initiativen für neue Theaterunternehmungen: Zur Spielzeit 1901/02 wurde in einem adaptierten Saal des Hotels Imperial Unter den Linden das Kabarett „Schall und Rauch“ eröffnet, schon eine Saison später abgelöst durch das Kleine Theater als Bühne für modernes Schauspiel unter der Leitung Max Reinhardts; ebenfalls 1902 bezog ein neu gegründetes Ensemble Räumlichkeiten im Bereich der Stadtbahnbögen in der Georgenstraße in der Nähe des Bahnhofs Friedrichstraße, die nun als Trianon-Theater firmierten und in denen vornehmlich französische Schwänke und Lustspiele gegeben wurden.⁸¹

Bei beiden Bühnen handelte es sich um Einrichtungen von Kammerformat, das sich um 1900 international als neuer Theatertypus verbreitete, und beide Bühnen la-

80 Vgl. dazu: Die Berliner Volkszählung vom 3. December 1867. Bericht der städtischen Volkszählungs-Commission über die Ausführung der Zählung. Berlin: In Commission bei Kortkampff 1869.

81 Eröffnet wurde das Trianon-Theater mit der deutschen Fassung von Maurice Donnays 1901 am Pariser Théâtre du Gymnase uraufgeführtem Lustspiel *La Bascule* unter dem Titel *Die Liebesschaukel*.



Unter den Linden / Ecke Friedrichstraße. Fotografie. 1912.



Eingang zum Trianon-Theater. Fotografie. 1910.

gen in der von einheimischen und auswärtigen Unterhaltungssuchenden besonders stark frequentierten Dorotheenstadt. 1904 schließlich setzte in Berlin und Charlottenburg eine Serie bedeutender Theaterneubauten ein, die bis ins erste Kriegsjahr anhielt: es entstanden unter anderem das Lustspielhaus (1904)⁸², die Komi-

82 Für das Lustspielhaus wurde der Saal des früheren Friedrichstädtischen Casinos adaptiert.



sche Oper (1905), die Kammerspiele des Deutschen Theaters (1906)⁸³, das Neue Schauspielhaus am Nollendorfplatz (1906), das Gebrüder-Herrnfeld-Theater in der Kommandantenstraße (1906), das Schiller-Theater in Charlottenburg (1907), das Neue Operetten-Theater (1908), das Hebbel-Theater (1908), die Kurfürsten-Oper (1911), das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg (1912) und die Volksbühne am Bülowplatz (1914). Für das Theaterangebot der Hauptstadt und der unmittelbar anschließenden Kommunen waren im betreffenden Zeitraum vier Erscheinungen maßgeblich: erstens hatte sich – dies wurde bereits angesprochen – mittlerweile eine Spezialisierung der bestehenden Bühnen auf relativ klar umrissene Genrekonstellationen und Darstellungsformen ergeben, eine Tendenz, der auch die neuen Theater folgten⁸⁴; zweitens kam es zu einer weiteren Verdichtung der Theaterszene am und um den oberen Teil der Friedrichstraße (Dorotheenstadt, Friedrich-Wilhelm-Stadt), wo sich neben dem breiten Hotelangebot und dem Bahnhof als zentralem infrastrukturellen Element ein Theater- und Vergnügungsviertel entwickelte, das nicht zuletzt von zahlreichen Berlin-Reisenden aufgesucht wurde; drittens setzte etwa ab 1905 eine intensive Erschließung des sogenannten Neuen Westens bzw. Charlottenburgs als Theaterstandort ein; viertens fanden die Bewohner zumal der nördlichen Arbeiterquartiere, deren Bevölkerungsdichte auch nach 1900 kontinuierlich weiter anstieg, in einigen mit Gärten und/oder Brauereien verbundenen, zum kleinbürgerlichen Varieté neigenden Bühnen, die räumlich und ästhetisch-handlungsbezogen gleichsam eine ältere Schicht der Berliner Theatertopografie repräsentierten, weiterhin ein lokales Angebot an theatralen Vergnügungen. Mit der Herausbildung eines Theaterzentrums zwischen dem Oranienburger Tor und der Behrenstraße einerseits und dem Ausgreifen der Berliner Theaterszene gen Westen und der Formierung eines zweiten Theater- und Vergnügungsbezirks im Bereich Kurfürstendamm/Bahnhof Zoologischer Garten andererseits sind jene beiden Neuerungen benannt, die der Berliner Theatertopografie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihr spezifisches Gepräge verliehen.

Das Umfeld des Oranienburger Tores hatte stärker als andere Berliner Stadtteile von den Möglichkeiten profitiert, die die vorübergehende Lockerung der rigiden Theaterkonzessionsbestimmungen ab 1848 eröffnet hatte. Jenseits, in der Oranienburger Vorstadt, einem der frühen Berliner Industriequartiere, das im 19. Jahrhundert von Eisengießereien und Maschinenbaufabriken geprägt wurde, gründete Carli Callenbach 1848 ein Sommertheater im nahe dem Stettiner Bahnhof gelegenen Garten der Gebrüder Hennig an der Chausseestraße; für den Bestand der Bühne – ab 1859 firmierte das Theater als *Meysels Sommer-Theater*, ab 1865 als *Woltersdorff-Theater*,

83 Für die Kammerspiele wurde ein ehemaliges Tanzlokal, Embergs Salon, umgebaut.

84 Dies bedeutet nicht, dass es nicht im Laufe der Jahre im Zuge von Eigentümer- oder Direktorenwechseln auch weiterhin radikale Schnitte in der Ausrichtung einzelner Bühnen gegeben hätte. Ein plakatives Beispiel ist das Große Schauspielhaus, in dem (wie in der Vorläuferinstitution, dem Zirkus Schumann) zunächst Max Reinhardts monumentale Schauspiel- und Pantomimeninszenierungen gezeigt wurden, bevor das Theater zu Berlins vielleicht prominentester Revuebühne mutierte.

ab 1883 als *Neues Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater*⁸⁵ – dürfte zweifellos die 1851 erfolgte Errichtung der Kaserne des Garde-Füsilier-Regiments auf der gegenüberliegenden Straßenseite von nicht unerheblicher Bedeutung gewesen sein. Diesseits, in der erst seit dem frühen 19. Jahrhundert in nennenswertem Ausmaß für Wohnbebauung genutzten kleinen Friedrich-Wilhelm-Stadt, in der unter anderem die Gebäude (und die Angehörigen) der Charité und der Universität wichtige Akzente setzten, entstand 1848 ein Sommertheater in einem Garten an der Schumannstraße, wo noch im selben Jahr zusätzlich ein Holzbau zur Nutzung im Winter errichtet wurde; 1850 erhielt das Unternehmen, das *Friedrich-Wilhelmstädtische Theater*, ein festes Haus, entworfen von Eduard Titz, der auch für einige weitere Berliner Theaterbauten verantwortlich zeichnete. Nach einem Umbau unter dem neuen Eigentümer Adolph L'Arronge wurde die Bühne in der Schumannstraße ab 1883 in der Verantwortung einer Schauspieler-Sozietät nach dem Vorbild der Comédie française als *Deutsches Theater* geführt. Die Gegend um das Oranienburger Tor war also bereits vor der Gewerbe- und damit Theaterfreiheit als Raum für theatrale Unterhaltungen eingeführt.



Der Bahnhof Friedrichstraße. Fotografie. 1906.

85 Zum Verständnis: Anders als das (alte) Friedrich-Wilhelmstädtische Theater, das ab 1883 den Namen Deutsches Theater trug, lag das Neue Friedrich-Wilhelmstädtische Theater gar nicht in der Friedrich-Wilhelm-Stadt.



In den späten 1870er Jahren vollzogen sich dann um den Schiffbauerdamm weitgehende infrastrukturelle Veränderungen, die vom anstehenden Bau eines Stadt- und Fernbahnhofs in der Friedrichstraße ihren Ausgang nahmen und für die Formierung eines Vergnügungsviertels in jenem Areal wichtige Impulse gaben: Der Circus Renz, seit Jahrzehnten an der Ecke Friedrichstraße/Schiffbauerdamm ansässig, bezog 1879 – im Jahr des Baubeginns des Bahnhofs – die nahegelegenen vormaligen Markthallen als neue Spielstätte, während 1880 in unmittelbarer Nachbarschaft des noch im Bau befindlichen Bahnhofs das neue, luxuriöse Central-Hotel als einer von vielen nun in der Dorotheenstadt errichteten großstädtischen Beherbergungsbetrieben eröffnet wurde⁸⁶; das Central-Hotel (Architekturbüro von der Hude & Henricke) bot seinen Gästen als Attraktion einen prachtvollen Wintergarten, der zunächst verschiedentlich für Konzerte genutzt wurde, bevor man hier ab 1887



unter der Leitung von Franz Dorn und Julius Baron Variétéprogramme zeigte.⁸⁷ Der „Wintergarten“ avancierte rasch zu Berlins erstem Variété von internationalem Format; aus dem Circus Renz hingegen ging über mehrere Zwischenstufen das Große Schauspielhaus hervor. Bereits 1873 war vor der Weidendammer Brücke an der Stelle eines Gartenlokals das „Admiralsgartenbad“ errichtet worden, ein repräsentatives öffentliches Badehaus als Freizeiteinrichtung und gesellschaftlicher Treffpunkt; das Bad machte 1910/11 dem „Admiralspalast“, einem spektakulären großstädtischen Vergnügungspalast, Platz.⁸⁸ Allein diese drei Häuser boten in den 1920er Jahren allabendlich etwa 8.000 Besuchern und Besucherinnen glamouröse Unterhaltung.

Friedrichstraße mit Admiralspalast, Savoy-Hotel und Komischer Oper. Fotografie. 1928.

86 Vgl. hierzu die Analyse bei Lesser, Die baulichen und wirtschaftlichen Grundlagen der Geschäftsstadt Berlin, der festhält: „Nordwärts der Linden bis zur Weidendammer Brücke, seitlich durch die Neue Wilhelm- und die Charlottenstraße begrenzt, befindet sich das Hotelviertel. Ein Hotel reiht sich hier neben das andere und selbst diejenigen Häuser, die nicht für diesen Zweck errichtet sind, bergen u. a. ein Hotel niedrigen Ranges.“ S. 28.

87 Vgl. hierzu das akribisch recherchierte Kap. „Der Wintergarten“ in Jansen, Das Variété.

88 Zur wechselvollen Geschichte dieses Hauses vgl. Jost Lehne: Der Admiralspalast. Die Geschichte eines Berliner „Gebrauchs“Theaters. Berlin: be.bra wissenschaft verlag 2006.

Ab den späten 1880er Jahren nahm die Zahl theatraler und semitheatraler Einrichtungen um die und an der nördlichen Friedrichstraße stetig zu, wobei das Spektrum der Angebote hinsichtlich ihres künstlerischen Anspruchs und sozialen Prestiges so breit war wie jenes des potenziellen Publikums: erstere reichten vom „Literaturtheater“ im Deutschen Theater bis zu den zahlreichen berüchtigten Tingel-Tangeln mit „Damenbedienung“ (recte Animierlokalen) in der nahen Elsasser Straße⁸⁹, für letztere können beispielhaft die neuen Reichen Berlins und finanzstarke Berlin-Besucher einerseits, die Soldaten etwa aus der Kaserne des 2. Garde-Regiments zu Fuß an der Friedrichstraße oder aus der Artillerie-Kaserne am Kupfergraben andererseits stehen. (Bei einer grundsätzlichen funktionalen Bewertung des Friedrichstraßen-Areals gilt es zu berücksichtigen, dass die Friedrichstraße dem Berliner und dem Fremden nicht nur Bühnenproduktionen unterschiedlichster Art bot; sie war auch, vor allem zwischen der Weidendammer Brücke und der Leipziger Straße, das Zentrum der Prostitution in Berlin.⁹⁰) Bis in die 10er Jahre des 20. Jahrhunderts waren schließlich auf einer Fläche von etwa einem Quadratkilometer in der Friedrich-Wilhelm- und der Dorotheenstadt ein Dutzend Bühnen entstanden, unter denen sich die renommiertesten der Hauptstadt befanden. Theater und Vergnügungsetablissemments hatten also einen wesentlichen Anteil am sozialräumlichen und funktionalen Wandel dieser beiden Stadtbezirke, in denen der Citybildungsprozess im Sinn eines gravierenden Rückgangs der Wohnfunktion zugunsten einer Nutzung von Grundstücken für den tertiären Sektor im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bereits weit fortgeschritten war. Das statistische Material, das Friedrich Leyden in seiner maßstabsetzenden geografischen Studie *Groß-Berlin* von 1933⁹¹ und Volker Wagner in seiner Analyse des Citybildungsprozesses in der Dorotheenstadt⁹² vorgelegt haben, macht die stadträumliche und demografische Konstellation greifbar,

-
- 89 Eine aufschlussreiche Quelle zu entsprechenden Etablissemments stellt Eberhard Buchners *Variété und Tingeltangel in Berlin* dar, das als Band 22 der von Hans Ostwald – nach Ralf Thies der „Ethnograph des dunklen Berlin“ – herausgegebenen Reihe *Großstadt-Dokumente* erschien. Die Publikationen dieser Reihe dokumentieren eines der bedeutendsten Projekte zur Metropolenforschung im frühen 20. Jahrhundert. Eberhard Buchner: *Variété und Tingeltangel in Berlin*. 4. Aufl. Berlin; Leipzig: Verlag von Hermann Seemann Nachfolger [1905]. (= *Großstadt-Dokumente*. 22.) – Für einen materialreichen Einblick in die Tingel-Tangel-Szene der Elsasser Straße und diesbezügliche behördliche Stellungnahmen vgl. weiterhin Angelika Ret: *Tingel-Tangel und Volksvariété. Vergnügungsgeschäfte um die Elsasser Straße*. In: *Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende*. Herausgegeben von Ruth Freydank. Berlin: Edition Hentrich 1995, S. 39–48.
- 90 Vgl. hierzu die Analysen eines Zeitgenossen in: Satyr [= Richard Dietrich]: *Lebeweltnächte der Friedrichstadt*. 4. Aufl. Berlin: Verlag von Hermann Seemann Nachfolger [1908]. (= *Großstadt-Dokumente*. 30.)
- 91 Leydens Monografie wurde aufgrund der jüdischen Herkunft des Verfassers zunächst kaum rezipiert; Leyden starb 1944 in Theresienstadt. Friedrich Leyden: *Groß-Berlin. Geographie der Weltstadt*. Breslau: Hirt 1933. Nachdruck: Berlin: Gebr. Mann Verlag 1995. (= *Berlinische Bibliothek*.)
- 92 Volker Wagner: *Die Dorotheenstadt im 19. Jahrhundert. Vom vorstädtischen Wohnviertel barocker Prägung zu einem Teil der modernen Berliner City*. Berlin; New York: De Gruyter 1998. (= *Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin*. 94.)



die den Hintergrund für die Formierung des Theater- und Vergnügungsviertels im Umfeld des Bahnhofs Friedrichstraße bildete: Leyden kann zeigen, dass in der Dorotheenstadt, der Friedrichstadt und der Friedrich-Wilhelm-Stadt das Bevölkerungsmaximum bereits 1867, 1871 bzw. 1890 erreicht war – wie früh also in diesen Stadtteilen bei gleichzeitiger anhaltend massiver Bevölkerungszunahme in Gesamt-Berlin der Rückgang der Wohnbevölkerung einsetzte.⁹³ Wagner rekonstruiert, in welchem Ausmaß zwischen 1868 und 1914 in der Dorotheenstadt die erwähnte Neuausrichtung in der Grundstücksnutzung von der Wohnfunktion hin zu tertiären Funktionen griff; für die Friedrichstraße kann Wagner konstatieren: „Nördlich der ‚Linden‘ gab es 1914 kein einziges, überwiegend zu Wohnzwecken genutztes Gebäude mehr.“⁹⁴

Folgt man den funktionalen Verschiebungen in den inneren Berliner Stadtbezirken – in jenem Areal, das Willy Lesser als die „Geschäftsstadt Berlin“ fasst und das etwa vom Potsdamer Platz im Westen bis zur Jannowitz-Brücke im Osten, vom Belle-Alliance-Platz im Süden bis zum Oranienburger Tor im Norden reichte⁹⁵ – im Kontext der exzessiven Bau- und Umgestaltungstätigkeit in Berlin im späten 19. Jahrhundert, dann lässt sich die Entstehung eines Theater- und Vergnügungsviertels wie desjenigen an der Friedrichstraße als logische Konsequenz aus stadträumlichen Differenzierungsprozessen begreifen, die Berlin als „Metropole der Moderne“ – als „junge“ Metropole – in besonderer Weise auszeichneten. Lesser legt dar, in welcher Weise sich innerhalb des erwähnten Areals ein Regierungs- und Gesandtschaftsviertel, ein Hotelviertel, ein Bankenviertel, ein Versicherungsviertel, ein Konfektionsviertel, ein Viertel mit Geschäftshäusern für Büro- und Engroszwecke, ein Zeitungsviertel und ein Viertel der Tuch- und Wäschebranche ausgebildet haben⁹⁶; dementsprechend formierte sich auch ein Viertel, das der Branche „Theater/Bühnenunterhaltung“ gewidmet war. Wie der Vergleich der Theaterstädte Berlin, Wien, Hamburg und München gezeigt hat, verfügte Berlin nicht über eine Theaterszene, die über einen längeren Zeitraum hinweg und in struktureller Verbindung mit traditionellen stadträumlichen und soziotopografischen Gegebenheiten „gewachsen“ wäre.⁹⁷ Vielmehr erlebte Berlin, bis dahin in geringem Maß für Theater erschlossen, mit der Gewerbefreiheit gleichsam einen ersten massiven Schub von Theatergründungen, die nicht zuletzt kommerzielle Interessen verfolgten. Ein zweiter Schub ging nun nicht von einem *Datum* aus, sondern von einem

93 Vgl. hierzu bei Leyden, Groß-Berlin, die Tabelle S. 206 sowie die ausführliche Analyse S. 89–103.

94 Wagner, Die Dorotheenstadt im 19. Jahrhundert, S. 522; vgl. auch Karte 5, S. 507.

95 Vgl. bei Lesser, Die baulichen und wirtschaftlichen Grundlagen der Geschäftsstadt Berlin, die Übersichtskarte nach S. 26.

96 Vgl. ebenda, S. 28–30.

97 Für eine Analyse der betreffenden Entwicklungen in Wien vgl. Marion Linhardt: Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918). Tübingen: Niemeyer 2006. (= Theatron. Studien zur Theorie und Geschichte der dramatischen Künste. 50.)

Ort: die Frequenz von Einheimischen und Fremden, die das Friedrichstraßen-Areal aufsuchten, um hier theatrale und semitheatrale Angebote zu konsumieren, einerseits und die Breite dieser Angebote andererseits nahmen über einen langen Zeitraum in wechselseitiger Abhängigkeit zu. Der kontinuierliche Anstieg der Zahl von Theatern, Varietés und Revuebühnen spricht dafür, dass sich die Initiatoren aller dieser privaten Unternehmungen von einer Ansiedlung gerade hier, innerhalb des Theater- und Vergnügungsviertels, wirtschaftlichen Erfolg versprachen, und zwar einen wirtschaftlichen Erfolg, der die immens hohen Grundstückspreise in dieser Gegend zu kompensieren vermochte.⁹⁸

Im Hinblick auf die so unterschiedlichen Repertoires und Darstellungsformen, die die Bühnen rund um die Friedrichstraße pflegten, und auf ein angenommenes Publikum dieser Bühnen ist auffallend, dass das Theater- und Vergnügungsviertel eine Art Binnengliederung aufwies: die Theater im engeren Sinn lagen von der Friedrichstraße, ihrem Bahnhof und ihren Hotels fast durchweg weiter entfernt als jene Etablissements, die sich – pointiert formuliert – im Wesentlichen der Ausstellung von Frauenkörpern widmeten. Zur ersten Gruppe gehörten neben dem Deutschen Theater das Lessing-Theater (1888)⁹⁹, das Neue Theater (1892)¹⁰⁰, das Trianon-Theater (1902) und die Kammerspiele (1906) als Häuser, deren Repertoire dem Schauspiel – der avancierten und/oder der Tagesdramatik – galt, weiterhin das Neue Operetten-Theater (1908)¹⁰¹. Hans Gregors ehrgeiziges Projekt der im November 1905 eröffneten Komischen Oper, eines Opernhauses als privates Unternehmen, also ohne Zuwendung aus öffentlichen Mitteln, lag zwar direkt an der Friedrichstraße (Ecke Weidendammer Brücke). Doch bereits 1911 musste Gregor den Betrieb aufgeben, da er nicht rentabel zu führen war, und erst mit den großen Ausstattungsproduktionen im Bereich Operette (unter Gustav Charlé) bzw. Revue (dies unter der Leitung von James Klein ab den frühen 1920er Jahren), von denen letztere programmatisch auf die Präsentation von Nacktheit setzte, reihte die Komische Oper sich unter die erfolgreichen Etablissements an der Friedrichstraße ein. Was die zweite Gruppe von Bühnen betrifft – jene, die ihrem Publikum vornehmlich visuelle Attraktionen und hier insbesondere Zurschaustellungen weiblicher Schönheit boten und zu denen spätestens seit der Direktion James Klein auch die Komische Oper gehörte –, so lässt sich eine fortschreitende Zentralisierung innerhalb Berlins beobachten. Ein ers-

98 Diese Annahme bewahrheitete sich nicht in allen Fällen, wie etwa das Beispiel der von Hans Gregor 1905 eröffneten Komischen Oper zeigt.

99 Die Architekten des Lessing-Theaters waren dieselben wie diejenigen des nahen Central-Hotels: Hermann von der Hude und Julius Henniecke.

100 Das Neue Theater, das ab 1903 vorübergehend unter der Leitung Max Reinhardts gestanden hatte, wurde ab 1912/13 als *Montis Operettentheater* und ab 1916/17 als *Neues Operettenhaus* geführt. In den späten 1920er Jahren – das Haus firmierte mittlerweile als *Theater am Schiffbauerdamm* – kamen hier unter der Direktion von Ernst Josef Aufricht wegweisende Inszenierungen von Regisseuren wie Bertolt Brecht, Jürgen Fehling, Gustaf Gründgens und Erich Engel heraus.

101 Ab der Spielzeit 1913/14 gehörte das Theater als *Komödienhaus* zu den Meinhard/Bernauer-Bühnen.



tes derartiges Haus, seiner Organisationsform nach noch ein traditionelles Theater, war das 1859 von Rudolf Cerf in der Münzstraße im Scheunenviertel (Spandauer Vorstadt) eröffnete Victoria-Theater¹⁰², das unter anderem Feerien, große Ausstattungsballette sowie Auftritte von Künstlertruppen bot, deren Nummern ihren Platz einige Jahrzehnte später in den großen Varietés gefunden hätten. Aufschlussreiche Kommentare zur Ästhetik und zur Publikumswirkung der Produktionen des Victoria-Theaters finden sich in den Briefen des Mathematikstudenten Otto Hölder – aufschlussreich vor allem deshalb, weil hier die Perspektive eines Zuschauers dokumentiert ist, der nicht von einer professionellen Warte aus spricht. Im Mai 1879 schrieb Hölder anlässlich eines Besuchs der Jules-Verne-Adaption *Die Kinder des Kapitäns Grant*:

„Dieses Theater gibt immer große Ausstattungsstücke, der Inhalt ist immer ziemlich unbedeutend und wird auch manches sehr schlecht gespielt, aber zu sehen gibt es vieles [...]. Die Coulissen sind von erstaunlicher Pracht. Bergstürze, Erdbeben, Feuer, das aus der geborstenen Erde hervorbricht, Untergang eines Schiffs, alles derartige wird vorzüglich gemacht, die Coulissen fahren dabei nur so durcheinander. Dabei war ein wirklich sehr schönes Ballet, schön war es nämlich so oft die Solotänzerin von der Pariser Oper nicht tanzte, sondern die Andern zusammen, dabei wurde eine harmonische Pracht der Farben entfaltet, wie ich noch nie gesehen.“¹⁰³

Im November 1883 besuchte Hölder eine Aufführung von Luigi Manzottis 1881 in Mailand uraufgeführtem spektakulären Ausstattungsballett *Excelsior* im Victoria-Theater und kommentierte:

„Es ist kaum zu sagen, was für eine Farbenpracht hier entfaltet wird. ‚Excelsior‘ heißt das Stück, ein großartiges Ballet, welches die ganze Entwicklung der Weltcultur darstellen soll. [...] Man kann hier sehen, daß ein Ballet auch wirklich schön sein kann. Alle die Evolutionen, die mannigfaltigen und doch harmonischen Bewegungen von 450 geschmackvoll und farbenprächtig gekleideten Menschen, die sich zugleich auf der Bühne herumtummeln, das macht zusammen wirklich einen prächtigen Effect.“¹⁰⁴

Gegen Ende des Jahrhunderts konzentrierten sich entsprechende Angebote zunehmend an der Friedrichstraße. Nachdem 1887 der „Wintergarten“ als Varieté Bühne etabliert worden war, wo in den folgenden Jahren nicht zuletzt Auftritte internationaler Tanzstars wie der Five Sisters Barrison zum Publikumsmagnet wurden, öff-

102 Die Gründung des Victoria-Theaters wurde auf der Basis jener Konzession möglich, die Rudolf Cerfs Vater Karl Friedrich Cerf in den 1820er Jahren für das Königsstädtische Theater gewährt worden war. Das Victoria-Theater wurde 1891 im Zuge städtebaulicher Maßnahmen abgerissen. – Ausführlich zum Victoria-Theater Eberhard Dellé: *Das Victoria-Theater in Berlin (1859–1891)*. Berlin, FU, Diss. masch., 1954.

103 Otto Hölder: *Briefe an die Eltern 1878 bis 1887*. Herausgegeben von Stefan Hildebrandt und Birgit Staude-Hölder. Leipzig: Edition am Gutenbergplatz 2014, S. 57.

104 Ebenda, S. 119.

neten 1892 gleich drei Bühnen, die attraktive Frauen als Tänzerinnen und/oder Sängerinnen ins Zentrum ihrer Produktionen stellten: am unteren Ende der Friedrichstraße das Apollo-Theater, im Gebäudekomplex zwischen den Linden und der Behrenstraße das Theater Unter den Linden, am oberen Ende der Friedrichstraße/Ecke Linienstraße das Skalatheater. Diesen Neugründungen widmete Leopold Schönhoff in der *Frankfurter Zeitung* einen Beitrag, der umgehend in der Rubrik „Lose Blätter“ des *Kunstwart* nachgedruckt wurde:

„Wo vor einem Jahre noch an einer leeren Stelle im Norden ein toter Walfisch den wißbegierigen Berlinern gezeigt wurde, da steht heute ein ‚Tanzpalast‘, eine Schaubühne für Ballet und Spezialitäten. Stolz wurde der Palast ‚Skalatheater‘ getauft, und sein Stammpublikum will es sich im ‚QUARTIER LATIN‘ Berlins holen. An der nördlichen Friedrichstraße sind unsere Studenten heimisch, und das Skalatheater bietet ihnen vereint Genüsse, die sie sonst nur auf schweren Bierreisen gewinnen konnten. Man kann die ‚Künstlerinnen‘ singen hören, man kann sie tanzen sehen und nach Schluß der Vorstellung ist durchaus nicht alles vorbei, da beginnt erst die Freude und die frohe, freie Geselligkeit. Vor einigen Tagen erst wurde das Skalatheater eröffnet, morgen beginnt das Apollotheater in der südlichen Friedrichstraße seine Vorstellungen (200 junge Damen wirken mit!).“¹⁰⁵



Das Apollo-Theater in der Friedrichstraße. Postkarte.

Das Theater Unter den Linden begann seine erste Saison mit einem Ballettpersonal, das neben einer Reihe von Solistinnen 80 Tänzerinnen im Corps de ballet sowie 164 Tänzer, Figuranten, Figurantinnen und Elevinnen verzeichnete.¹⁰⁶ Auch nach der Übernahme des Hauses durch Richard Schultz 1898 bestand eine wesentliche Attraktion des nunmehrigen Metropol-Theaters in Ausstattungsprunk, in dessen Mittelpunkt ein vielköpfiges Frauenensemble stand, sei es im Rahmen der Ausstattungspossen der späten 1890er Jahre oder der Jahresrevuen ab 1903; Schultz hatte bereits seit 1893 üppige Ausstattungspossen am Central-Theater in der Alten-Jacob-Straße

105 Leopold Schönhoff: Berliner ‚Spezialitätenbühnen‘. In: Der Kunstwart. Rundschau über alle Gebiete des Schönen 8 (1891/92), S. 359.

106 Neuer Theater-Almanach 4 (1893), S. 227.



Das Metropol-Theater, vormals Theater Unter den Linden. Fotografie. Nach 1910.

gegeben¹⁰⁷ und etablierte sich nun mit diesem Genre im Vergnügungsviertel an der Friedrichstraße. Im „Wintergarten“ potenzierte sich das Angebot attraktiver Frauenkörper als Schau-Objekt nach 1900 insofern, als hier jetzt neben den international gefeierten Solistinnen des grotesken, exotischen oder Schönheitstanzes auch die mittlerweile in Mode gekommenen Girl-Truppen aufzutreten begannen. Im neuen Admiralspalast gab man ab 1911 in einer Eisarena glänzend ausgestattete Eisballette, die das Modell der Ausstattungsrevue aufgriffen, es in das Gebiet des Eiskunstlaufs übersetzten und dem Auge selbstverständlich ebenfalls anziehende Frauen in großer Zahl boten. Jost Lehne hat in überzeugender Weise dargelegt, inwieweit sich die formal-architektonische und funktionale Anlage des Admiralspalasts mit dem Bautypus des Warenhauses als einer charakteristischen Erscheinung der modernen Großstadtkultur in Verbindung bringen lässt¹⁰⁸; von hier aus betrachtet wäre die Präsentation von Frauenkörpern im „Warenhaus Admiralspalast“ als spezifisches Element der Konsumkultur des frühen 20. Jahrhunderts zu begreifen. Die „Großen Ausstattungsballerets auf dem Eise“ gab es bis 1921, bevor die bisherige Eisarena nach einem Umbau und kurzfristiger Nutzung als Varietébühne ab 1923 unter

107 Für eine aufschlussreiche Analyse der Ästhetik der Berliner Ausstattungsposen am Adolf-Ernst- und am Central-Theater vgl. Leopold Schönhoff: Kritische Theaterbriefe (Zehn Jahre Berliner Theater). Berlin: Hugo Bermühler 1900, Brief vom 4. September 1895, S. 171–174.

108 Lehne, Der Admiralspalast, insbes. S. 23–32. – Architekt des Admiralspalasts war Heinrich Schweitzer, vormaliger Mitarbeiter des bekannten Warenhaus-Architekten Alfred Messel.



Großes Schauspielhaus. Fotografie.
Um 1919.

der Leitung von Herman Haller zur führenden Revuebühne avancierte.¹⁰⁹ Haller engagierte nicht nur die prominentesten weiblichen Tanz- und Gesangsstars aus aller Welt, sondern unterhielt neben einem großen Ballettensemble zeitweise auch eine hauseigene Girl-Truppe. Bereits zwei

Jahre zuvor hatte James Klein in der benachbarten Komischen Oper seine erste Revueproduktion herausgebracht. Mit dem Großen Schauspielhaus, nach dem Ersten Weltkrieg durch den Architekten Hans Poelzig im vormaligen Zirkus Schumann eingerichtet und zunächst von Max Reinhardt geleitet, erhielt das Friedrichstraßen-Areal zur Spielzeit 1924/25 schließlich eine dritte Revuebühne; als Oberspielleiter bzw. künstlerischer Leiter trat hier Erik Charell auf.¹¹⁰

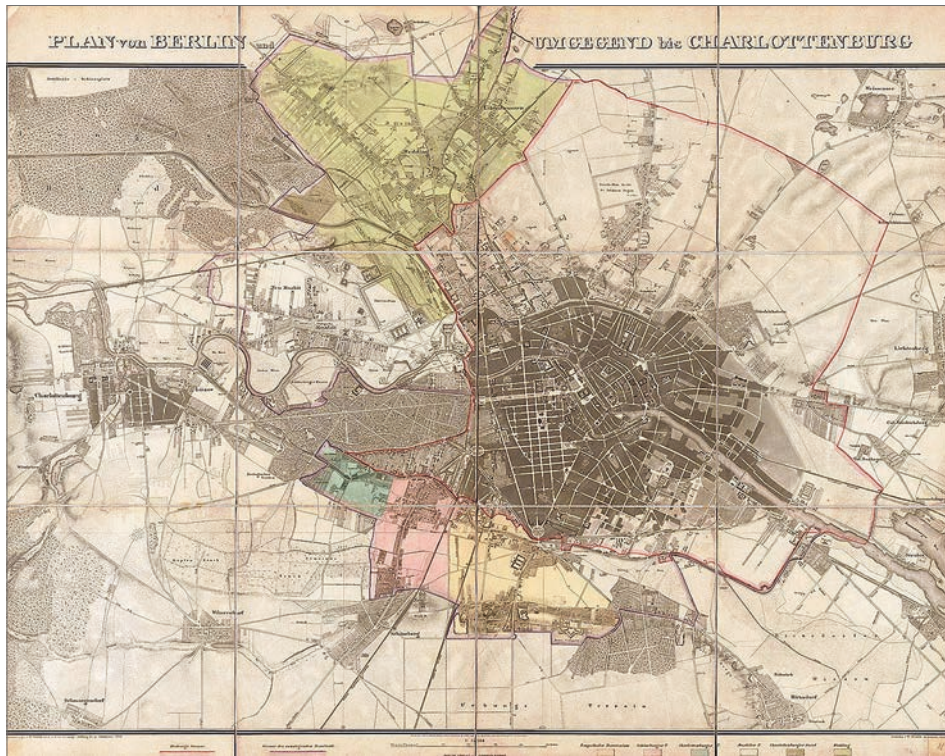
Überblickt man jenes Territorium, das seit den großen Eingemeindungen des Jahres 1861 zu Berlin gehörte (vgl. Stadtplan S. 85), von der Warte der theatertopografischen Konstellation der 1920er Jahre aus, dann lässt sich konstatieren, dass sich mit der Gewerbefreiheit der städtische Raum gleichsam vollständig für Theater geöffnet hatte, was zunächst zur Gründung zahlreicher Theater mit breiter Streuung im Stadtgebiet geführt hatte; in einem zweiten Schritt erfolgte eine Konzentration mehrerer Bühnen auf relativ engem Raum um die nördliche Friedrichstraße, wobei sich hier – als dritte Bewegung – eine zunehmende Dominanz von Ausstattungsgenres mit offener Dramaturgie und einem Fokus auf der Ausstellung von Frauenkörpern geltend machte. Die Dominanz dieser Schau-Ereignisse besaß für die Theaterszene Berlins insofern grundlegende Bedeutung, als die entsprechenden Bühnen mit Abstand diejenigen mit der höchsten Platzzahl waren.

„Kommunales“ Theater, staatliches Theater

Als sich in den 1920er Jahren im nunmehr „Mitte“ genannten Bezirk auf einem weitgehend wohnbevölkerungslosen Areal die großen Revuebühnen drängten, waren Berlin durch das „Groß-Berlin-Gesetz“ von 1920 eine Reihe von zuvor selbständigen, hinsichtlich der Bebauungsverhältnisse aber längst mit der Hauptstadt verschmolzenen Kommunen offiziell eingegliedert worden. Berlin erstreckte sich nun

¹⁰⁹ Vgl. zu Details Lehne, Der Admiralspalast.

¹¹⁰ Kevin Clarke hat herausgearbeitet, inwieweit sich Charells Produktionen von den „zu billigen Peepshows verkommen[en]“ Revuen Kleins und Hallers unterschieden. Kevin Clarke: Im Rausch der Genüsse. Erik Charell und die entfesselte Revueoperette im Berlin der 1920er Jahre. In: Glitter And Be Gay. Die authentische Operette und ihre schwulen Verheer. Herausgegeben von K. C. Hamburg: Männerschwarm Verlag 2007, S. 108–139, hier S. 110.



Ferdinand Boehm: Plan von Berlin und Umgebung bis Charlottenburg.
Lithografie, teilweise koloriert, gestochen von W. Bembé. 1861.

auf einer Fläche von ca. 878 qkm¹¹¹, und jener Bereich, der ehemals das Zentrum ausgemacht hatte, befand sich jetzt in der östlichen Hälfte des Stadtgebiets. Unter den westlich gelegenen Kommunen, die 1920 nach Berlin eingemeindet wurden, wiesen Charlottenburg und Wilmersdorf bis weit ins 20. Jahrhundert hinein ein extremes Bevölkerungswachstum auf, in dem sich das Schlagwort vom „Zug nach dem Westen“¹¹² manifestierte: Charlottenburg wuchs von 19.587 Einwohnern im Jahr der Reichsgründung auf 189.305 Einwohner im Jahr 1900, 322.792 Einwohner im Jahr 1919 und 352.164 Einwohner im Jahr 1930; Wilmersdorf, das seit 1906 Stadtstatus besaß, hatte 1871 nicht mehr als 1.662 Einwohner, im Jahr 1900 bereits 30.671, im Jahr 1919 139.406 und im Jahr 1930 schließlich 166.049 Einwohner.¹¹³ Hier, im Westen, war es vor dem Ersten Weltkrieg zu zwei Theatergründungen gekommen, die nicht wie alle übrigen Theater des Groß-Berliner Raums – von den Hofbühnen abgesehen – als Geschäftsunternehmen auf privater Basis entstanden, sondern, vergleichbar vielen der seinerzeit realisierten Theatergründungen in mittel-

111 Vgl. dazu Hartmut Bömermann: Stadtgebiet und Gliederungen. In: Zeitschrift für amtliche Statistik Berlin-Brandenburg 6/1–2 (2012), S. 76–87.

112 Dies auch der Titel eines ausgesprochen erfolgreichen Berlin-Romans von Paul Lindau, der 1886 zuerst erschien.

113 Für entsprechendes Zahlen- und Datenmaterial vgl. Leyden, Groß-Berlin, S. 207–209.



Das Schiller-Theater in Charlottenburg. Fotografie. Um 1905.

großen deutschen Städten, gemeinnützig-kulturelle Ziele verfolgten und sich partiell in kommunaler Trägerschaft befanden: Am 1. Januar 1907 wurde in Charlottenburg in der Grolmanstraße / Ecke Bismarckstraße das Schiller-Theater mit Friedrich Schillers *Die Räuber* eröffnet, knapp sechs Jahre später, am 7. November 1912, dann das Deutsche Opernhaus an der Bismarckstraße mit Ludwig van Beethovens *Fidelio*.



Das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg. Fotografie. Um 1914.



Die Bauten stammten von den führenden Theaterarchitekten der Zeit: das Schiller-Theater hatte Max Littmann entworfen, das Deutsche Opernhaus Heinrich Seeling. Beide Häuser befanden sich an einer Prachtmeile, der Bismarckstraße, die, zurückgehend auf einen alten Verbindungsweg von Berlin in Richtung Westen, erst nach 1900 als glänzende Fortsetzung des Boulevard Unter den Linden und der durch den Tiergarten führenden Charlottenburger Chaussee ausgebaut und bald mit dem Kaiserdamm fortgeführt worden war. Es entspricht durchaus der spezifischen stadträumlichen und städtebaulichen Entwicklung Charlottenburgs, dass das Schiller-Theater und das Deutsche Opernhaus, obzwar auf städtischen Grundstücken mit Mitteln der Stadt Charlottenburg erbaut und von der Stadt als Eigentümerin an die betreibenden Aktiengesellschaften verpachtet, an einem in der gegebenen Anlage noch neuen und ausgesprochen repräsentativen Straßenzug und nicht im älteren Ortskern errichtet wurden. Das städtische Erscheinungsbild und das immense Bevölkerungswachstum im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert waren in Charlottenburg nicht auf diesen Ortskern bezogen, sondern von der Nachbarschaft zu Berlin und den von dort ausgehenden Expansionsbewegungen geprägt. Charlottenburg besaß, wie Friedrich Leyden 1933 formulierte,

„keine eigene städtische Physiognomie [...]. Sein Wachstum geschah weniger von dem alten Mittelpunkt um das Schloß her als von der Peripherie und Berliner Anrainerschaft aus. Noch heute liegt das schöne und viel zu wenig besuchte Schloß [...] ganz abseits von den Charlottenburger Hauptverkehrsstraßen. Wo die von Berlin kommende Berliner Straße mit einem ‚Knie‘ umbiegt, beginnt das eigentliche alte Charlottenburg, aber dort hört auch die unter dem Einfluß von Berlin entstandene moderne Großstadt auf.“¹¹⁴

Das von Leyden angesprochene Wachstum von der Peripherie her stellte sich lange Zeit gleichsam als unsystematische Ausdehnung¹¹⁵ des alten, vornehmen Berliner Westens Richtung Wilmersdorf und Charlottenburg dar, in deren Rahmen viele Eigentümer von als Bauland geeignetem Grund zu erheblichem Reichtum gelangten. Die gute verkehrstechnische Anbindung Charlottenburgs an Berlin – und umgekehrt – seit der Eröffnung der Stadtbahn 1882 erhöhte die Attraktivität des Neuen Westens im Hinblick auf Investitionen in neue Wohnbebauung und großdimensionierte Infrastrukturprojekte, darunter das bereits erwähnte Theater des Westens, das 1896 in der Nähe des im selben Jahr eröffneten neuen Stadtbahnhofs am Savignyplatz entstand. Die Prosperität Charlottenburgs wiederum fand ihre Entsprechung in einer Reihe von Bauten/Institutionen von hoher repräsentativer Bedeutung: 1884 bezog die Königliche Technische Hochschule einen monumentalen Neubau an der Berliner Straße/Beginn Bismarckstraße, 1902 wurde ein neuer Gebäudekomplex für die Königlich Preußische Hochschule für Musik und die Kö-

114 Ebenda, S. 45–46.

115 Dies gilt unbeschadet der Tatsache, dass mit dem Hobrecht-Plan bereits 1862 ein Bebauungsplan für Berlin inklusive eines vorgesehenen Boulevard-Gürtels vorgelegt wurde, der sich unter anderem auch auf Charlottenburg und Wilmersdorf bezog.

niglich Preußische Hochschule für die Bildenden Künste in der Hardenbergstraße Nähe Bahnhof Zoologischer Garten eingeweiht, seit 1905 besaß Charlottenburg ein neues, ebenfalls monumentales Rathaus, 1907 schließlich wurde mit dem Kaufhaus des Westens am Wittenbergplatz, der seit 1902 an die U-Bahn angeschlossen war, ein erstes großes Warenhaus für den gehobenen Bedarf im Neuen Westen eröffnet. Am Beispiel der Tauentzienstraße und des Kaufhauses des Westens erläutert Leo Colze, einer der Mitarbeiter von Hans Ostwalds großstadtethnografischem Projekt des frühen 20. Jahrhunderts, die Verschränkung von städtischer Milieubildung und infrastrukturellen Maßnahmen, und er tut dies im Bild einer „Straßenwanderung“, einer „Lokalinspektion“¹¹⁶:

„Die neue Leipzigerstraße möchte ich die Tauentzienstraße [!] nennen. Die Leipzigerstraße der Flaneure. Weiter oben im alten Westen, am Potsdamerplatz, beherrscht von Wertheim, Tietz und Jandorf, die Leipzigerstraße der Arbeit. Dort eilender, hastiger Menschenstrom, nur wenig untermischt mit Müßiggängern, hier an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche – Genießler, Jugend, Berlin WW. [...]

Schon heute ist die Tauentzienstraße eine moderne Geschäftsstraße, die in nichts der Leipzigerstraße nachstehen wird, sobald erst alle Pläne, die in ihrem Zuge gemacht worden sind, verwirklicht sein werden. Mehr und mehr wird sie aus der vornehmen Wohnstraße, in der nicht wenige unserer Finanz-, Geistes- und Kunstgrößen ihre Tuskula aufgeschlagen haben, zur Verkehrsader dieses Westens. Kaum gebaute Häuser fallen der Spitzhacke zum Opfer, um Warenpalästen Platz zu machen. Läden werden eingebaut, und die großen Firmen des alten Westens errichten in weiser Erkenntnis der Entwicklungsfähigkeit dieses Stadtteiles Filialen; die ruhigen Wohnpaläste werden im unteren Teile Handelsstätten und Bazare; mit einem Schlage ist die Physiognomie des ganzen Straßenzuges verändert. Nicht zum wenigsten hat der gewaltige Bau des Kaufhauses des Westens am Wittenbergplatze dazu beigetragen, der ganzen Gegend ein anderes Gesicht zu geben. Kleine Geschäftsleute und Firmen, die sich zu schwach fühlen und nicht Großzügigkeit genug besitzen, um neben dem Kaufhause sich entwickeln zu können, haben die Gegend verlassen. Neue weltstädtische Firmen sind an ihre Stelle getreten, nicht zum Schaden des dortigen Publikums, das gerade in dieser Beziehung Ansprüche zu stellen gewöhnt und berechtigt ist. Hier weht Weltstadtluft. Zahlreiche Amerikaner, Engländer, Franzosen, Italiener, ja selbst Asiaten haben sich hier niedergelassen und bevölkern die eleganten, teilweise ganz englisch oder amerikanisch eingerichteten Boardinghouses und Pensionen. Theater werden gebaut. Alle Plätze bekommen Merkmale, die Eckstein des Aufblühens ihrer Umgebung sind.“¹¹⁷

In die spezifische soziotopografische Konstellation des boomenden Charlottenburg hinein erfolgte also die Gründung des Schiller-Theaters und des Deutschen Opern-

116 Leo Colze: Berliner Warenhäuser. 4. Aufl. Berlin; Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger [1908]. (= Großstadt-Dokumente. 47.) S. 10.

117 Ebenda, S. 12–13.



Wittenbergplatz mit dem neuen Kaufhaus des Westens. Postkarte. Nach 1907.

hauses, zweier Theater, die ihrem institutionellen Format nach das Modell des Geschäftstheaters verließen. Von besonderem Interesse sind diese beiden Bühnen nicht zuletzt deshalb, weil sie damit – wie bereits erwähnt – einem Theaterverständnis *und* gründerischen Selbstverständnis folgten, wie es sich im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert in deutschen Städten fand, die keine Residenzstädte (gewesen) waren und dementsprechend kein Hoftheater besaßen, die vielmehr etwa aufgrund gewinnträchtig arbeitender Industrien oder als Handelszentren einen Status erlangt hatten, der die Unterhaltung eines aus öffentlichen Mitteln zumindest mitfinanzierten Theaters als prägnantes Element städtischer Repräsentation wünschenswert erscheinen ließ. Der Theaterbauboom der Kaiserzeit – in dessen Rahmen einerseits Theaterneubauten in solchen Städten entstanden, die bisher noch nicht über einen eigenständigen Theaterbau verfügt, sondern etwa reisenden Schauspielergesellschaften Säle in Gasthäusern o. ä. für ihre Aufführungen überlassen hatten¹¹⁸, andererseits Städte mit sehr alten Theatergebäuden die Notwendigkeit eines modernen, den gestiegenen Publikums- und technischen Ansprüchen adäquaten Baus erkannten¹¹⁹ – ist im Wesentlichen vor dem Hintergrund eines derartigen Bedürfnisses nach Repräsentation über Kultur zu sehen: die zunehmende institutionelle Konsolidierung der Bühnenkunst auch in kleineren und mittleren Städten und eine rege Bau-, Umbau- und Ausbautätigkeit reflektieren ein seinerzeit neues Theaterverständnis, das nicht zu trennen ist von den gravierenden Effekten der Verstädterung, der sozialen Ausdifferenzierung und der politisch-ideologischen Konstellationen im Kaiserreich. In den vielen Theaterbauprojekten/Theaterunternehmungen der Jahrzehnte vor dem Ersten Weltkrieg, die in der einen oder anderen Weise an Städte und Stadtverwaltungen angebunden waren und nicht als private Geschäftsinitiativen realisiert wurden, traf sich das Interesse von Stadtverantwortlichen, den Attraktionswert der eigenen Kommune durch einen repräsentativen Theaterbau und ein qualitativvolles Programm zu steigern, mit dem Bemühen unterschiedlicher Gruppierungen um kulturelle und Volksbildung durch Theater sowie mit dem Bestreben von Theaterschaffenden um Stabilisierung ihres künstlerischen und sozialen Status. Dieses Geflecht von Interessen war bislang bei Theaterbauini-

118 Als Beispiel hierfür wäre die Stadt Duisburg zu nennen, in der 1912 ein Stadttheater (nach einem Entwurf von Martin Dülfer) eröffnet wurde. Tendenziell gehört hierher auch Freiburg i. Br., wo man seit den 1820er Jahren in einer ausgebauten Klosterkirche Theater gespielt hatte; ein erstes originäres Theatergebäude erhielt die Stadt 1910 (Architekt: Heinrich Seeling).

119 So etwa in Frankfurt am Main, wo das aus dem Jahr 1782 stammende Comödienhaus 1902 durch das von Heinrich Seeling entworfene neue Schauspielhaus ersetzt wurde.

tiativen in Berlin nicht anzutreffen gewesen. Repräsentative Funktion besaßen hier einzig die Hofbühnen, und dies selbstverständlich in Bezug auf den Träger, die Krone¹²⁰, wohingegen eine Gründung mit dem Ziel der Repräsentation des sozio-ökonomischen Status und des Bildungsanspruchs eines Stadtbürgertums¹²¹ im Kontext der zahlreichen Geschäftstheater in Berlin bislang nicht unternommen worden war. Bezeichnend ist, dass die Initiatoren des Schiller-Theaters wie des Deutschen Opernhauses zunächst Bauten in Berlin angestrebt hatten; das mangelnde Interesse der Kommune an einer Unterstützung dieser Vorhaben führte schließlich in beiden Fällen zu einer Kooperation mit der Stadt Charlottenburg.

In Berlin war 1894 – als eine von mehreren Initiativen, Theater als volksbildnerisches Instrument zu etablieren und niveauvolle Aufführungen auch einem unterprivilegierten Publikum zugänglich zu machen¹²² – unter Federführung des Slawisten Raphael Löwenfeld die „Schiller-Theater-Aktiengesellschaft“ gegründet worden. Die Schiller-Theater-AG verfügte zunächst nicht über ein eigenes Haus, sondern pachtete das traditionsreiche Wallner-Theater im Berliner Osten, das nun als Schiller-Theater geführt wurde.¹²³ Zur Spielzeit 1902/03 übernahm die Aktiengesellschaft ein weiteres Haus: das Neue Friedrich-Wilhelmstädtische Theater in der Chausseestraße wurde mit Friedrich Schillers *Die Braut von Messina* als Schiller-Theater Nord¹²⁴ neu eröffnet, während das ehemalige Wallner-Theater nun als Schiller-Theater Ost firmierte. Das Zentrum der Tätigkeit der Schiller-Theater-AG bildete ein spezifisches Abonnementssystem, das das Programm für breiteste Bevölkerungskreise erschwinglich machen sollte; die AG selbst war derart konzipiert, dass die Gemeinnützigkeit im Vordergrund stand und ein nennenswerter Gewinn der Aktionäre nicht vorgesehen war.¹²⁵ Der Plan, für das expandierende Unternehmen einen eigenen Theaterbau zu errichten und dafür die Unterstützung der Stadt Berlin

120 Die repräsentative Funktion der Berliner Königlichen Schauspiele zumal in den Jahrzehnten der Herrschaft Wilhelms II. war ausschließlich eine machtpolitische, keineswegs eine ästhetisch-künstlerische: die Produktionen insbesondere des Königlichen Schauspielhauses, teils auch des Königlichen Opernhauses, waren in extremer Weise vom persönlichen Geschmack des Kaisers abhängig und wurden von zeitgenössischen Beobachtern regelrecht mit Häme überschüttet.

121 Dies traf hingegen auf die Theatergründungen in zahlreichen Kommunen des Ruhrgebietes zu. Vgl. dazu den Beitrag von Anselm Heinrich im vorliegenden Band.

122 Die einflussreichste und bald auch überregional tätige derartige Vereinigung war die Besucherorganisation Freie Volksbühne. Vgl. dazu den Beitrag von Konrad Dussel in diesem Band.

123 Die Eröffnung in der neuen betrieblichen Konstellation erfolgte am 30. August 1894 mit Friedrich Schillers *Die Räuber*.

124 Mit der Eröffnung des Charlottenburger Schiller-Theaters wurde aus dem Schiller-Theater Nord das Friedrich-Wilhelmstädtische Schauspielhaus, das nun auch nicht mehr von der Schiller-Theater-AG betrieben wurde.

125 Vgl. zu den geschäftlichen und programmatischen Grundlagen der Schiller-Theater-Aktiengesellschaft die Ausführungen von Raphael Löwenfeld in: Max Littmann: *Das Charlottenburger Schiller-Theater*. [München: Bruckmann 1906], S. 7–19.



zu gewinnen, scheiterte. Im Rückblick auf dieses Bemühen verweist Löwenfeld explizit darauf, dass die Förderung eines neuen Theaters aus öffentlichen Mitteln den Verantwortlichen der Stadt Berlin angesichts der ausschließlich privatwirtschaftlichen Ausrichtung der bestehenden Bühnen nicht opportun erschien:

„Die Arbeit wuchs, der Verwaltungsapparat wurde größer, und die Räume, in denen wir zu arbeiten genötigt waren, wurden zu eng für die Fülle der Personen, der Geschäfte, der Dokumente. Der Wunsch nach einem eigenen Heim, der nie geschwiegen hatte, drängte unabweisbar zur Erfüllung. Die eigenen Mittel reichten aber zur Errichtung eines großen Theaterhauses noch lange nicht aus. Wir mußten uns also nach Hilfe umsehen. Der Gedanke an eine Förderung durch die Stadt lag nahe. Aber so sehr uns die städtischen Behörden Berlins auch in unseren Bemühungen unterstützt hatten, auf eine materielle Hilfe im großen Stil war nicht zu rechnen. Magistrat und Stadtverordnete sind in ihrer Majorität der Begründung eines Theaters durchaus abgeneigt, und auch die Förderung eines einzelnen Instituts, so sehr man mit seinen Zielen sympathisiert und seine Leistungen zu Nutzen der Allgemeinheit anerkennt, findet, aus Rücksicht auf die zahlreichen privaten Theaterunternehmungen Berlins, den stärksten Widerspruch. So richtete sich unser Blick nach der aufblühenden Nachbarstadt Charlottenburg.“¹²⁶

Die Stadt Charlottenburg, mit der im Jahr 1900 erste Unterredungen über das geplante Projekt erfolgten, zeigte sich im Gegensatz zu Berlin an einem solchen gemeinnützigen, als „Volkstheater“ verstandenen Unternehmen interessiert. Die über mehrere Jahre sich hinziehenden Verhandlungen über die respektive Beteiligung der Stadt Charlottenburg und der Schiller-Theater-AG an Bau und Betrieb des Theaters nahmen in ihrem Verlauf eine entscheidende Wendung. Hatte die AG angestrebt, mit Hilfe eines von der Stadt Charlottenburg zu gewährenden Darlehens ein Theater in Charlottenburg zu errichten, das dann – unter den Bedingungen genau festgelegter Zins- und Rückzahlungsmodalitäten – Eigentum der AG würde, bewilligte der Magistrat schließlich den Bau unter ganz anderen Voraussetzungen: die Stadt Charlottenburg sollte die Gesamtkosten des Baus übernehmen und Eigentümerin des Grundstücks wie des Gebäudes bleiben, wohingegen die Schiller-Theater-AG als Pächterin des Hauses fungieren würde.¹²⁷ Das Schiller-Theater in Charlottenburg entsprach damit jenem Modell, das für zahlreiche Stadttheater des Kaiserreichs charakteristisch war: das Theater wurde zwar nicht in städtischer Regie betrieben, die Stadt war aber immerhin Eigentümerin des Theatergebäudes, das damit nicht, wie

126 Ebenda, S. 13–14. – Die Dominanz von auf Gewinn ausgerichteten privaten Theaterunternehmungen in der Berliner Theaterszene um 1900 und die vollständige Enthaltung der Stadt Berlin hinsichtlich der Subventionierung von Theater nahm August Scherl zum Anlass für eine Programmschrift, die die Errichtung von vier „Kunsttempeln“ im Osten, Süden, Westen und Norden Berlins aus öffentlichen Mitteln forderte. August Scherl: Berlin hat kein Theaterpublikum! Vorschläge zur Beseitigung der Mißstände unseres Theaterwesens. Berlin: August Scherl 1898.

127 Vgl. dazu im Detail Löwenfeld, Schiller-Theater, S. 14–18.

im Fall der Mehrzahl der Berliner Privattheater, als Objekt für Finanzspekulationen diente.

Die Gründung des Deutschen Opernhauses verdankte sich einem in vielem vergleichbaren Zusammentreffen von Interessen. Im Jahr 1907 war in Berlin von einer Reihe von Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens und Opernliebhabern und unter der Präsidentschaft des Komponisten Engelbert Humperdinck der „Große Berliner Opernverein“ ins Leben gerufen worden, der es sich zur Aufgabe machte, ein großdimensioniertes bürgerlich-volkstümliches Opernhaus neben der Hofoper und der Komischen Oper Hans Gregors zu errichten und zu betreiben.¹²⁸ Als Unternehmensform war eine noch zu gründende Aktiengesellschaft vorgesehen. Da auch für den Großen Berliner Opernverein die Finanzierung eines Gebäudes innerhalb Berlins nicht realisierbar war, kam es, wie schon im Fall des Schiller-Theaters, zu einer Sondierung in Charlottenburg, wo sich der Magistrat und nicht zuletzt eine große Zahl von Bürgern in höchstem Maß an dem Projekt interessiert zeigten; diese waren in Form eines ausgesprochen erfolgreichen Aufrufs noch vor einer Konkretisierung des Baus um die Abonnieurung von Plätzen ersucht worden. Die Stadt Charlottenburg errichtete nun ein Opernhaus und verpachtete es langfristig an die neugegründete Deutsche-Opernhaus-Betriebs-Aktiengesellschaft. Charlottenburg besaß damit vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs zwei Theater mit hoher Platzzahl, die nicht privatwirtschaftlich-gewinnorientiert¹²⁹ arbeiteten wie das Gros der Theater in Berlin, sondern hinsichtlich ihrer Repertoires und ihrer Preisgestaltung das Konzept des „Kulturtheaters“ verfolgten. Beide Bühnen tendierten, obwohl von der Stadt verpachtet, zur gemischtwirtschaftlichen Betriebsform, da erstens immer wieder Maßnahmen einer direkten oder indirekten Subventionierung des jeweiligen Unternehmens notwendig wurden und zweitens die Einflussnahme der Stadt auf die Betriebsführung auf verschiedenen Ebenen durchaus weitreichend war.

Die Kriegs- und die Nachkriegszeit brachten für das Schiller-Theater und das Deutsche Opernhaus existentielle Krisen, die unter anderem aus widerstreitenden Interessen der Stadt Charlottenburg als Eigentümerin und der betreibenden Aktiengesellschaften resultierten.¹³⁰ Grundlegende Einblicke erlauben hier die Tage-

128 Wesentliche Dokumente zur Gründung des Deutschen Opernhauses hat Detlef Meyer zu Heringdorf versammelt; Detlef Meyer zu Heringdorf: *Das Charlottenburger Opernhaus von 1912 bis 1961. Von der privat-gesellschaftlich geführten Bürgeroper bis zur subventionierten Berliner „Städtischen Oper“*. 2 Bde. Berlin: Deutsche Oper 1988, hier Bd. 1, Kap. 1.

129 Wie Meyer zu Heringdorf erläutert, war von der SPD-Fraktion im Magistratsausschuss sogar der Antrag eingebracht worden, das neue Theater in städtischer Regie zu führen, ein Plan, der jedoch keine Mehrheit fand. Ebenda, S. 16.

130 Einen auf zahlreichen Dokumenten (wie etwa Berichten über die Charlottenburger Stadtverordneten-Versammlungen) basierenden Überblick über die Geschichte des Schiller-Theaters gibt Berthold Grzywatz: *Schiller-Theater. Bismarckstraße 110 / Schillerstraße 8–9*. In: *Geschichtslandschaft Berlin. Orte und Ereignisse*, Bd. 1: Charlottenburg, Teil 1: Die historische Stadt. Herausgegeben von Helmut Engel, Stefi Jersch-Wenzel und Wilhelm Treue. Berlin: Nicolai 1986. (= Publikation der Historischen Kommission zu Berlin aus Anlaß der 750-Jahr-Feier der Stadt Berlin 1987.) S. 408–442.



buchnotizen des Stadtsyndikus und nachmaligen Berliner Bürgermeisters Friedrich C. A. Lange, der zeitweise als stellvertretender Aufsichtsratsvorsitzender des seit der Spielzeit 1925/26 als Städtische Oper geführten vormaligen Deutschen Opernhauses fungierte. Über den Konkurs des Deutschen Opernhouses (Ende 1924) und die Überführung des Betriebs in die Verantwortung der Stadt-Gemeinde Groß-Berlin schrieb Lange:

„14. 1. [1925] Das Deutsche Opernhaus ist nicht nur als Opfer der Zeit, sondern auch deshalb zusammengebrochen, weil ein Opernbetrieb mit kostspieligen Solokräften, Orchester, Chor und Ballett sich heute privatwirtschaftlich nicht mehr führen läßt, wenn er ein künstlerisches Mindestniveau halten will. Die ehemalige Stadt Charlottenburg hätte sich zwar bei ihrer Finanzlage vor der Eingemeindung eine eigene Oper neben der Staatsoper [der ehemaligen Hofoper] mit ihren beschränkten Besuchsmöglichkeiten leisten können, aber man begnügte sich wie beim Schillertheater mit dem Bau des Bühnenhauses und überließ vorsichtigerweise das geschäftliche Risiko einer Aktiengesellschaft als Pächterin mit einem Knebelungsvertrage, dessen Erfüllung nur ein Laie für möglich halten konnte.

[...] Böss¹³¹ plant hier eine städtische Oper zu schaffen [...].

[...]

11. 2. [1925] Nach dem Zusammenbruch des Deutschen Opernhouses hat der [Preußische] Staat dem Magistrat sehr deutlich zu verstehen gegeben, daß er die Stadt zu den Kosten der Staatstheater heranziehen werde, wenn sie das [Deutsche] Opernhaus nicht selbst übernehme. Ein Sonderausschuß der Kunstdeputation hat deshalb beschlossen, den Betrieb einer Aktiengesellschaft zu übertragen, deren Aktien von der Stadt übernommen werden sollen. Nach den dem Ausschuß übergebenen Informationen soll der Opernbetrieb mit einem Funduszuschuß und einem Bedürfniszuschuß von je 150 000 M. jährlich unterhalten werden können. Das glaubte man auch, da der Wunsch der Vater des Gedankens war, und um die städtischen Körperschaften nicht kopfscheu zu machen, während tatsächlich Frankfurt, Köln, Essen und andere Großstädte längst ein Vielfaches von jährlich 300 000 M. für ihre Oper zusteuern müssen. Immerhin, wir brauchten dringend in Berlin ein weiteres Opernhaus, und es wird Sache des Aufsichtsrats sein, den Haushalt des Instituts in einem erträglichen Rahmen zu halten.“¹³²

Das ehemalige Deutsche Opernhaus wurde Eigentum der Stadt-Gemeinde Groß-Berlin, als Pächterin firmierte die „Städtische Oper AG“, Vorstand der Aktiengesellschaft und Intendant war ab der Spielzeit 1925/26 Heinz Tietjen. Wesentlich später als viele andere deutsche Groß- und Mittelstädte führte Berlin nun eine Bühne in städtischer Regie. Die kommunale Opern*realität* mit ihrem Subventionsbedarf spie-

131 Gustav Böß war von 1921 bis 1929 Oberbürgermeister von Berlin.

132 Friedrich C. A. Lange: Gross-Berliner Tagebuch 1920–1933. ED 1951. Berlin; Bonn: Westkreuz-Verlag 1982, S. 63–64.

gelt der Tagebucheintrag Langes vom 15. September 1926: „Der von Anfang an sehr optimistisch geschätzte Zuschußbedarf unserer Oper von 300 000 RM. hat sich nach 6 Monaten der ersten Spielzeit auf 780 000 RM. erhöht.“¹³³



Die Staatsoper Unter den Linden
nach Abschluss der Renovierung 1928.
Fotografie.

Beide gemeinnützigen Charlottenburger Bühnen wurden in jene Rochade von Trägerschaften einbezogen, die sich in der Weimarer Republik aufgrund veränderter

wirtschaftlicher Verhältnisse, ebenso veränderter Bevölkerungs- und damit Publikumsstrukturen und vor dem Hintergrund der mit dem Ende der Monarchie und der Schaffung von Groß-Berlin gegebenen politisch-administrativen Zäsur in der Gruppe der teilweise oder zur Gänze öffentlich finanzierten Theater vollzog. Das vormalige Königliche Opernhaus (Unter den Linden) und das vormalige Königliche Schauspielhaus (Gendarmenmarkt) wurden mit Beschluss der Preußischen Staatsregierung vom 12. September 1919 in die Zuständigkeit des Preußischen Staatsministeriums übernommen¹³⁴ und erhielten den Rang von Staatstheatern; Verwaltungsdirektor wurde Franz Winter, Intendant des Schauspielhauses Leopold Jessner, Intendant der Oper Max von Schillings. Das Opernhaus im Etablissement Kroll, seit 1896 ebenfalls Eigentum der Krone, wurde, nachdem es etwa zehn Jahre lang Baustelle gewesen war, am 1. Januar 1924 als zweite Spielstätte der Staatsoper unter der Bezeichnung Oper am Königsplatz (ab 1926: Staatsoper am Platz der Republik) neu eröffnet.



Die Staatsoper am Platz der
Republik/Krolloper. Fotografie. 1928.

Das Grundstück mit dem Kroll'schen Etablissement war vor dem Krieg als Standort für das von Wilhelm II. geplante neue Königliche Opernhaus ausgewählt worden, im Sommer 1914 begann der Abriss des bestehenden

Gebäudes. Mit Kriegsausbruch wurden die entsprechenden Arbeiten vorerst eingestellt. Nach dem Ende des Krieges – und des Kaiserreichs – hatte sich die Freie

133 Ebenda, S. 86.

134 Vgl. das Protokoll der Sitzung der Staatsregierung am 12. September 1919. In: Die Protokolle des Preußischen Staatsministeriums 1817–1934/38. Bd. 11/I: 14. November 1918 bis 31. März 1925. Bearbeitet von Gerhard Schulze. Hildesheim; Zürich; New York: Olms-Weidmann 2002. (= Acta Borussica. Neue Folge. 1. Reihe.) S. 111–112.



Volksbühne, die seit 1914 ein eigenes Schauspielhaus am Bülowplatz unterhielt (Eröffnung: 30. Dezember 1914), an Grundstück und Gebäude interessiert gezeigt¹³⁵; Ziel war der Neu-/Wiederaufbau der Krolloper als Volks-Opernhaus, als Architekt wurde Oskar Kaufmann gewonnen, der auch das Haus am Bülowplatz entworfen hatte.¹³⁶ Es erwies sich jedoch, dass die Volksbühne nicht imstande war, die notwendigen finanziellen Mittel für den Umbau aufzubringen, sodass der Preußische Staat einspringen musste¹³⁷, von dem die Volksbühne die Liegenschaft gepachtet hatte. Letztendlich blieb der Staat Eigentümer des Hauses, die vorgesehene Bindung an die Volksbühne und ihre Interessen wurde allerdings insofern realisiert, als dem Verein in einem langfristigen Vertrag die Überlassung größerer Kartenkontingente zu günstigen Konditionen zugesichert wurde. Zu einer Bespielung zweier Bühnen durch ein Ensemble, wie sie im Fall der Staatsoper und der Krolloper ab 1924 vorübergehend praktiziert wurde¹³⁸, kam es ab der Saison 1923/24 auch im Schauspiel: die Schiller-Theater-Aktiengesellschaft als Pächterin des Charlottenburger Schiller-Theaters war in derartige finanzielle Schwierigkeiten geraten, dass sie sich gezwungen sah, das Haus auf fünf Jahre an die Generalverwaltung der Preußischen Staatstheater weiterzuverpachten.¹³⁹ Das Schiller-Theater war damit quasi zu einem Teil des Staatstheater-Komplexes geworden, die Leitung lag auch hier bei Leopold Jessner.

In der Spätzeit der Weimarer Republik vollzogen sich weitere institutionell-administrative Verschiebungen im nunmehr ausgedehnten System der öffentlich finanzierten Groß-Berliner Bühnen. Ab der Saison 1927/28 war Heinz Tietjen Generalintendant der beiden Preußischen Staatsoper, zugleich aber noch für geraume Zeit Intendant der Städtischen Oper. Die Krolloper arbeitete hingegen, obzwar weiterhin Staatsoper, seit 1927 unter dem neuen Direktor Otto Klemperer wieder

135 Hans Curjel, leitender Mitarbeiter der Krolloper in den späten 1920er Jahren, hat bis in die 1970er Jahre eine umfassende Dokumentation zu diesem Haus und den mit ihm verbundenen Organisationen wie der Volksbühne und der Großen-Volksoper-Aktiengesellschaft sowie zu der krisen- und affärenbehafteten Berliner Opernszene der Weimarer Republik erarbeitet. Vgl. zu den Plänen der Volksbühne für die Übernahme der Kroll'schen Liegenschaft den Vertrag zwischen dem Preußischen Staat und der Volksbühne vom 5. April 1920. In: Hans Curjel: *Experiment Krolloper 1927–1931*. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Eigel Kruttge. München: Prestel 1975. (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. 7.) S. 145–148.

136 Zu den auf die Kroll'sche Liegenschaft bezogenen Umbau- bzw. Neubaumaßnahmen Oskar Kaufmanns vgl. Antje Hansen: *Oskar Kaufmann. Ein Theaterarchitekt zwischen Tradition und Moderne*. Berlin: Gebr. Mann Verlag 2001. (= Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin. Beiheft 28.) S. 306–313.

137 Vertrag zwischen dem Preußischen Staat und der Volksbühne vom 30. April 1923. In: Curjel, *Experiment Krolloper*, S. 149–150.

138 Die Staatsoper Unter den Linden war von 1926 bis 1928 wegen einer weitreichenden Renovierung geschlossen.

139 Vgl. den entsprechenden Tagebuch-Eintrag Langes vom 21. Juni 1923; Lange, *Gross-Berliner Tagebuch*, S. 45.

mit einem eigenständigen Ensemble.¹⁴⁰ Das Haus sorgte in den folgenden Jahren mit innovativen Inszenierungen und zahlreichen Uraufführungsproduktionen für Aufsehen, provozierte damit allerdings heftigen Widerstand nicht zuletzt aus dem rechten politischen Lager. 1930 verdichteten sich die Bestrebungen, die Krolloper aufzugeben.¹⁴¹ In diesem Zusammenhang kam auch die Funktion des Hauses als Kooperationspartner der Freien Volksbühne zur Sprache, eine Funktion, die nach den Vorstellungen des Landtags nun die Städtische Oper übernehmen sollte. Kommunalpolitiker Lange hielt unter dem 7. März 1930 in seinem Tagebuch fest:

„Der Staatstheaterbetrieb in der Kroll-Oper soll eingestellt werden. Der Hauptausschuß des Preußischen Landtages hat das Ministerium beauftragt, den Magistrat zu veranlassen, ‚die grundsätzlich als kommunale Aufgabe zu betrachtende und als solche von allen übrigen Theaterstädten anerkannte und tatsächlich geleistete gemeinnützige Theaterpflege, wie sie in Berlin von der Staatsoper am Platz der Republik geleistet worden ist, seinerseits zu übernehmen und die Städtische Oper für diese Zwecke zur Verfügung zu stellen.‘ Das würde die Übernahme von nicht weniger als 210 000 Plätzen für die Mitglieder der Freien Volksbühne zur Folge haben, geschlossene Vorstellungen an zwei weiteren Wochentagen und die Ausladung von 120 000 Abonnenten. Da Preußen statt der für Volksvorstellungen der Städtischen Oper geforderten Vergütung von 1 Mill. RM. nur einen Zuschuß von 350 000 RM. leisten will, wird man das Weitere abwarten müssen.“¹⁴²

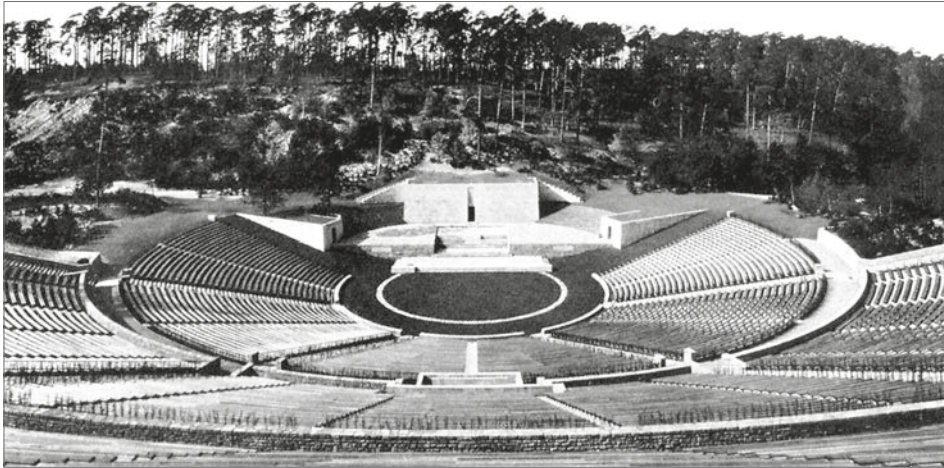
Die vorerst letzte Vorstellung in der Krolloper fand am 3. Juli 1931 statt, im März 1933 begann der Umbau des Gebäudes im Hinblick auf seine neue Funktion als Reichstag. (Als die Staatsoper Unter den Linden im April 1941 bombardiert worden war und niederbrannte, nutzte das Staatsopern-Ensemble die Krolloper für mehr als ein Jahr als Ausweichspielstätte.) Für das Schiller-Theater und die Charlottenburger Oper bedeuteten die frühen 1930er Jahre unter anderem aufgrund weitreichender Kompetenzstreitigkeiten noch einmal eine Zeit administrativer Wechsel, bevor beide Bühnen einen spezifischen Platz im Theatersystem des Dritten Reiches gewannen: Das Schiller-Theater ging in den Besitz der Stadt Berlin über und wurde nach einem Umbau ab der Wiedereröffnung am 15. November 1938 als „Schiller-Theater der Reichshauptstadt“ unter der Intendanz Heinrich Georges weitergeführt¹⁴³; die Charlottenburger Oper hingegen war, nun wieder unter dem alten Namen „Deutsches Opernhaus“, seit der Spielzeit 1934/35 Eigentum des Deutschen Reiches und unterstand dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda.

140 Vgl. dazu ausführlich Curjel, Experiment Krolloper.

141 Vgl. dazu die behördliche Korrespondenz und die umfangreichen Sitzungsprotokolle ebenda.

142 Lange, Gross-Berliner Tagebuch, S. 135.

143 Vgl. Festschrift des Schiller-Theaters der Reichshauptstadt zur Wiedereröffnung am 15. November 1938. Berlin: Gebr. Mann [1938].



Die Dietrich-Eckart-Bühne in Ruhleben, das einzige in Berlin in der Zeit des Dritten Reiches realisierte Theaterbauprojekt. Fotografie. 1936.

Neuausrichtung der Theatertopografie II: der Westen vor und nach dem Ersten Weltkrieg

Der Westen Berlins bzw. der Neue Westen Charlottenburg versprachen im beginnenden 20. Jahrhundert nicht nur für jene Theater lohnende Aussichten, für die man sich eine öffentliche Förderung erhoffte, sondern auch für solche Unternehmen, die als Geschäftstheater geführt wurden und sowohl in der günstigen Verkehrsanbindung der Gegend südwestlich des Tiergartens als auch im ausgesprochenen Wohlstand der in ebendiesem Bezirk ansässigen Bevölkerung beste Voraussetzungen für ihren Betrieb erblicken durften. Die Vergnügungs- und Theaterszene, die sich um 1920 am und um den Kurfürstendamm zu etablieren begann und die mit ihrer Vielzahl an Kabarett, Kammertheatern, Tanzlokalen¹⁴⁴ und Kinos¹⁴⁵ gleichsam zum Inbild der „deutschen Roaring Twenties“ wurde, ist ein vieldiskutiertes kulturhistorisches Phänomen. Die *Anfänge* dieses zweiten Berliner Vergnügungsviertels liegen allerdings in einer topografisch, theaterunternehmerisch-wirtschaftlich und soziologisch-politisch andersgearteten Konstellation, nämlich im Berlin der Kaiserzeit.

144 Zu den Tanzbars und Nachtlokalen am Kurfürstendamm, auf die hier nicht eingegangen werden kann, vgl. Karl-Heinz Metzger und Ulrich Dunker: *Der Kurfürstendamm. Leben und Mythos des Boulevards in 100 Jahren deutscher Geschichte*. Herausgegeben vom Bezirksamt Wilmersdorf von Berlin aus Anlaß der 750-Jahr-Feier der Stadt Berlin 1987. Berlin: Konopka 1986, Kap. 3.4 („Gastronomie und Tanz“).

145 Für detaillierte Ausführungen zu zwei Filmpalästen im Neuen Westen, den Alhambra-Lichtspielen und dem Ufa-Palast, vgl. *Geschichtslandschaft Berlin. Orte und Ereignisse*, Bd. 1: Charlottenburg, Teil 2: Der neue Westen. Herausgegeben von Helmut Engel, Stefi Jersch-Wenzel und Wilhelm Treue. Berlin: Nicolai 1985. (= Publikation der Historischen Kommission zu Berlin aus Anlaß der 750-Jahr-Feier der Stadt Berlin 1987.) S. 204–212 und S. 275–298.

Das Neue Schauspielhaus am Nollendorfplatz und die Kurfürsten-Oper, 1906 bzw. 1911 im Übergangsbereich zwischen Tiergartenviertel, Schöneberg und Charlottenburg eröffnet, einerseits und Bühnen wie das Neue Theater am Zoo (1921) oder die Komödie am Kurfürstendamm (1924) andererseits sind nicht nur durch die Kriegsjahre im Sinn eines Einschnitts mit weitestreichenden politischen Konsequenzen getrennt: die frühen und die späteren Theatergründungen im Westen gehören in kulturell wie gesellschaftlich gänzlich unterschiedliche Kontexte.



Neues Schauspielhaus und Mozartsaal am Nollendorfplatz. Fotografie. 1907.

Als das Bauunternehmen Boswau & Knauer das Neue Schauspielhaus am Nollendorfplatz (Bauherr: Theater- und Saalbau-Aktiengesellschaft Berlin; Architekt: Albert Fröhlich) und die Kurfürsten-Oper in der Nürnberger Straße/Ecke Kurfürstenstraße (Bauherr: Jacob Epstein; Architekten: Hildenbrand & Nicolaus) errichtete, befanden Berlin und das Kaiserreich sich in einer Phase der Hochkonjunktur. Beide Bühnen lagen in einem Areal, das bereits Jahre, bevor sich der Kurfürstendamm im Westen als erste Adresse für Konsum und Vergnügen etablierte, einen prominenten Status besaß: in der Nürnberger Straße wohnten unter anderem zahlreiche Künstlerpersönlichkeiten, die Gegend um den Nollendorfplatz wies ein besonders hohes Steueraufkommen auf.¹⁴⁶ Das Neue Schauspielhaus, eröffnet mit William Shakespeares *Der Sturm*, war als anspruchsvolle Sprechbühne konzipiert – es verfügte über

¹⁴⁶ Vgl. Erbe, *Von der Kleinstadt zur Großstadt*, S. 303.



Deutsches Künstler-Theater, vormals Kurfürsten-Oper. Fotografie. Um 1930.

modernste Technik mit einer großen Drehbühne – und mit einem Konzertsaal, dem „Mozart-Saal“, kombiniert;¹⁴⁷ bei der Kurfürsten-Oper, eröffnet mit Otto Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor*, handelte es sich um ein privat finanziertes Opernhaus-Projekt für den Neuen Westen.¹⁴⁸ Die Entwicklungen, die die beiden Theater bis in die 1920er Jahre hinein durchliefen, veranschaulichten beispielhaft wesentliche Tendenzen des Geschäfts mit dem Theater im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Diese Tendenzen stellen sich knapp zusammengefasst wie folgt dar: *Erstens*: Da ein Opernspielplan auf privatwirtschaftlicher Basis praktisch nicht finanzierbar war und auch avanciertes Schauspiel nur ein zahlenmäßig äußerst beschränktes Publikum fand, wandten sich die meisten Bühnen früher oder später dem viel profitableren musikalischen Unterhaltungstheater vor allem in Gestalt der Operette zu, die in der Regel ensuite gespielt wurde. *Zweitens*: In fortschreitendem Maß wurden Bühnen in konzernartige Zusammenschlüsse, teils mit Anbindung an Bühnenverlage, integriert, was eine Reduktion von Betriebskosten versprach, während zugleich Gewinne aus Weiter- oder Unterverpachtungen abgeschöpft werden sollten. *Drittens*: Grundlegend veränderte Bedingungen ergaben sich für das Theatergeschäft schließlich durch das Konkurrenzmedium Film, das in einer rasant steigenden Anzahl von Kinos, bald von glamourösen Filmpalästen ein äußerst breites Publikum fand. Im Fall der beiden neuen Theater im Berliner Westen bedeutete dies: Am Nollendorfplatz

147 Eine detaillierte Darstellung zum Gebäude findet sich bei Ludwig Pietsch: *Das Neue Schauspielhaus und Der Mozartsaal am Nollendorfplatz*. Berlin: Otto v. Holten [1907].

148 Zur Eröffnung der Kurfürsten-Oper vgl. Robert Breuer und Fritz Jacobsohn: *Die Kurfürsten-Oper*. In: *Die Schaubühne* 7 (1911), Nr. 50 vom 14. Dezember, S. 584–587; Georg Schünemann: Berlin. In: *Die Musik* 11 (1911/12), H. 7, S. 49.

wurde der „Mozart-Saal“ ab 1911 für Filmvorführungen genutzt, die Direktion des Schauspielhauses war im Sommer 1912 zahlungsunfähig. Als erheblich rentabler als ein Schauspiel-Repertoire erwies sich in den folgenden Jahren das musikalische Unterhaltungstheater. Zur Spielzeit 1912/13 übernahm der Münchner Drei-Masken-Verlag das Theater¹⁴⁹, das nun (als *Theater am Nollendorfplatz*) zunächst von Gustav Charlé, ab 1914/15 von Herman Haller als Direktor geleitet wurde. In der Zeit der Inflation gelangte das Haus in den Besitz von Carl Meinhard und Rudolf Bernauer, die es als Teil ihres Bühnenverbundes anfangs selbst betrieben und dann weiterverpachteten. – Die erste Direktion der Kurfürsten-Oper konnte die Kosten, die mit der Produktion von Opern verbunden waren, nicht einmal für eine ganze Spielzeit aufbringen.¹⁵⁰ In der Betriebsform einer Sozietät, wie sie 1883 am Deutschen Theater eingeführt worden war, eröffnete das Haus als *Deutsches Künstler-Theater Sozietät* neu im Oktober 1913 mit *Wilhelm Tell* in einer Inszenierung Gerhart Hauptmanns als Schauspielbühne. Doch auch mit diesem Konzept war das Theater nicht rentabel zu führen. Es wurde 1915 als Deutsches Künstler-Theater „Zweittheater“ von Victor Barnowsky, dem Direktor des Lessing-Theaters,¹⁵¹ und 1924 Teil des Bühnenkonzerns von Heinz Saltenburg. Während es in den späten 1910er Jahren mit unterhaltender Tagesdramatik erfolgreich war, avancierte das Theater in den 1920er Jahren zu einer der führenden Operettenbühnen und wurde von Komponisten wie Franz Lehár, Oscar Straus und Bruno Granichstaedten für ihre Uraufführungen gewählt.¹⁵²

So durchschlagend die für das Berliner Theater der Weimarer Republik charakteristischen Geschäfts- und künstlerischen Praktiken am Theater am Nollendorfplatz und am Deutschen Künstler-Theater auch wirksam wurden: als *Theatergründungen und -bauten* waren beide Ergebnis des Unternehmer- und Baubooms der Kaiserzeit. Und sie wurden mittelfristig zu Opfern der fehlenden finanziellen Solidität, die zahlreiche Theatergründungen jener Jahre kennzeichnete. Lesser resümiert für die Vorkriegszeit:

149 Vgl. Neuer Theater-Almanach 25 (1914), S. 124.

150 Zur Krise der Kurfürsten-Oper, die zum Rückzug des Direktors Maximilian Moris führte, vgl. H[ermann] W[ilhelm] Draber: Berliner Krisen. In: Neue Zeitschrift für Musik 79 (1912), S. 205–206, hier S. 205. – Einen Überblick über wesentliche Stationen des Hauses bis 1944 gibt Harald Reissig: Das Deutsche Künstlertheater. Budapeststraße 35. In: Geschichtslandschaft Berlin. Orte und Ereignisse, Bd. 2: Tiergarten, Teil 1: Vom Brandenburger Tor zum Zoo. Herausgegeben von Helmut Engel, Stefi Jersch-Wenzel und Wilhelm Treue. Berlin: Nicolai 1989. (= Publikation der Historischen Kommission zu Berlin.) S. 366–381.

151 Zur Ära Barnowsky vgl. im Detail Renate Richter: Das Deutsche Künstler-Theater unter Victor Barnowsky (1915–1924). Eine Untersuchung unter Berücksichtigung der zeitgenössischen Kritik. Berlin: Colloquium Verlag Otto H. Hess 1970. (= Theater und Drama. [33].)

152 Nach der Enteignung Max Epsteins im Dritten Reich wurde das Deutsche Künstlertheater ab 1935 als Kleines Haus der Preußischen Staatstheater unter der Schauspiel-Intendanz von Gustaf Gründgens geführt.



„Die modernen Theatergründungen, soweit sie privater Natur sind und nicht staatliche oder städtische Subsidien erhalten, mußten durchweg schwere Krisen über sich ergehen lassen. Aber obgleich selbst vielen alten Bühnen durch erhöhte Konkurrenz die Existenz außerordentlich erschwert wurde, obgleich durch die zahlreichen Kinogründungen ein großer Teil des Publikums – schon wegen der weitaus geringeren Preise – sich dem Theater abwandte, ist bis in die letzte Zeit hinein ein stetes Wachstum in der Zahl der Theater und damit der Theaterruine zu beobachten gewesen. Es sei nur an das Schicksal der Gregorschen Oper – ursprünglich Komischen Oper – an der Weidendammer Brücke sowie an Montis Operettentheater am Schiffbauerdamm erinnert, ferner an das alte Friedrich-Wilhelmsstädtische Theater in der Chausseestraße, an das Apollotheater in der Friedrichstraße, die manchen Winter hindurch ihre Tore geschlossen hatten und bei denen oft in den Konkursen viele Hunderttausende verloren gingen. Dasselbe Schicksal ereilte übrigens auch viele Theater, die weiter außen an der Peripherie lagen, wie die Kurfürsten-Oper in der Nürnberger Straße, das Neue Schauspielhaus am Nollendorfplatz usw. usw. Und dabei handelt es sich hier nicht allein um all die Kapitalien, die im eigentlichen Sinne mit dem Grundstück zusammenhängen, sondern auch um die rückständigen Zahlungen an Schriftsteller, Schauspieler, Sänger, Personal, Szenerielieferanten usw. Es scheint tatsächlich, daß vor dem Kriege durch die künstlich verfeinerte Kultur und den verwöhnten Geschmack des Zuschauers allmählich die sich einander überbietenden Aufmachungen derartig übertrieben wurden, daß die dadurch verursachten Geldaufwendungen zusammen mit den Unterhaltungskosten des Grundstücks nicht mehr durch die Abendeinnahmen gedeckt werden konnten.“¹⁵³

Aufschlussreich im Hinblick auf die Rentabilität und damit die Chance des langfristigen Bestandes eines Theaters ist der Zusammenhang, den Max Epstein in der späten Kaiserzeit zwischen der Platzkapazität von Theatern (und damit der Einnahmemöglichkeit), ihrer Bühnengröße und -ausstattung und dem jeweiligen Repertoire herstellte:

„Man kann, wenn man vernünftig baut, ein Theater nicht auf ein bestimmtes Genre zuschneiden, denn man kann nie wissen, ob dieses Genre nicht durch ein anderes wird ersetzt werden müssen. Allerdings brauchen kleine Theater von höchstens 600 Zuschauern nicht mit grossen Bühnen zu rechnen. Denn solche Theater wären für alle Stücke, die einen grösseren Aufwand verursachen, wie Opern, Operetten, grosses Schauspiel, wegen ihrer geringen Einnahmefähigkeit an sich unrentabel. Aus dem Lustspielhaus z. B. kann man nie ein Theater auch nur für Schauspiele machen. Dasselbe gilt vom Trianon- und auch vom Residenztheater. Diese Theater fassen jedes ca. 600 Personen. In gewissem Sinne gehört hierher auch das Hebbeltheater. Es hat wiederholt darunter gelitten, dass man diesen Gedanken verkannt hat, und dass man ein zu anspruchsvolles Programm ausführen wollte. Die meisten unserer Theater fassen ca. 1100 Personen. So Lessing-Theater, Neues Schauspielhaus, Deutsches Theater, Kurfürs-

153 Lesser, Die baulichen und wirtschaftlichen Grundlagen der Geschäftsstadt Berlin, S. 101–102.

ten-Oper. [...] Das Neue Operettentheater und das Neue Theater fassen 800 bis 900 Personen, eine Zahl, die für Aufführungen von Operetten zu gering ist und nur bei grossen Erfolgen mit gesteigerten Preisen eine Rentabilität ergeben kann. Berliner Theater und Metropol Theater fassen 1400 bis 1500 Personen, das Theater des Westens als das grösste Privattheater sogar 1700 Personen. Man wird also Theater für nicht mehr als 600 Personen auch mit kleineren Bühnen ausstatten können. Dagegen wird man bei Theatern für ca. 1000 Personen auch gute Bühnen bauen müssen, damit man von dem Genre unabhängig wird. Andererseits verlangt ein Theater von ca. 1000 Personen soviel Grund und Boden, dass man angesichts der hohen Kosten eines solchen Theaters auch mehr bieten muss, um mehr einnehmen zu können.¹⁵⁴

Während also bereits in der Kaiserzeit das Geschäft mit dem Theater mit Problemen behaftet war, die nicht zuletzt von einer Nichtbeachtung des realen Theaterbedarfs und von einer verbreiteten Auffassung des Theaters als *Spekulationsobjekt* herrührten, gerieten die Berliner Theater in den 1920er Jahren in den Sog der massiven Wirtschafts- und Finanzkrisen – zunächst der Krise der Nachkriegsjahre, die in der Hyperinflation 1923 kulminierte, dann der Weltwirtschaftskrise ab 1929. Jene Bühnen, die in den 1920er Jahren am Kurfürstendamm oder in dessen näherer Umgebung eröffnet wurden, gehörten funktional wie baulich durchweg einem anderen Feld an als das Neue Schauspielhaus und die Kurfürsten-Oper, und sie mussten vor dem Hintergrund veränderter wirtschaftlicher und sozialer Bedingungen agieren.

Der flächendeckende Ausbau des Kurfürstendamms, des späterhin als Geschäfts-, Vergnügungs- und Flaniermeile wie als exklusives Wohngebiet berühmten Boulevards, hatte sich erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts konkretisiert.¹⁵⁵ Zwei ganz unterschiedliche Stimmen fügen sich zu einem eigentümlichen Einblick in die spezifische soziale Figuration des Berliner Westens, für die der Kurfürstendamm in gewisser Hinsicht paradigmatisch war. Die erste Stimme ist diejenige eines Zeitgenossen: In seinem kulturhistorischen Städtebild von 1919 kommentierte der Arzt und Publizist Isidor Kastan die Ignoranz der Bewohner des Berliner Westens gegenüber den Verhältnissen im Osten der Stadt:

„Wie viele der jetzigen Berliner kennen wohl überhaupt den Humboldthain [...]? Das gäbe ganz sicher ein eigenes und gar nicht uninteressantes Kapitel, wenn sich jemand einmal die Mühe nehmen wollte, herauszubringen, wie viele West-

154 Max Epstein: Das Theater als Geschäft. Berlin-Charlottenburg: Axel Juncker 1911, S. 14–15.

155 Vgl. dazu Eberhard Bohm: Kurfürstendamm. Entstehung und erste Entwicklung. In: Von der Residenz zur City. 275 Jahre Charlottenburg. Herausgegeben von Wolfgang Ribbe. Berlin: Colloquium 1980, S. 67–102. – Zu den Großveranstaltungen, die in der Kaiserzeit am noch nicht durchgehend bebauten Kurfürstendamm ein Massenpublikum anlockten, vgl. Harald Reissig: Der Kurfürstendamm. In: Geschichtslandschaft Berlin. Orte und Ereignisse, Bd. 1: Charlottenburg, Teil 2: Der neue Westen. Herausgegeben von Helmut Engel, Stefi Jersch-Wenzel und Wilhelm Treue. Berlin: Nicolai 1985. (= Publikation der Historischen Kommission zu Berlin aus Anlaß der 750-Jahr-Feier der Stadt Berlin 1987.) S. 172–203, hier S. 180–183.



Berliner jemals über den Spittelmarkt hinausgelangt, wie viele den Hackeschen Markt, den Alexanderplatz mit eigenen Augen gesehen, wie viele West-Berliner den schönen Friedrichshain, den so überaus malerischen Viktoria-Park vor dem Halleschen, den Schiller-Park im Norden oder den nicht minder prächtigen Treptower Park besucht haben? Unser heutiges Berlin ist auch in Wirklichkeit gar kein Stadtgebilde, sondern eine aneinandergefügte Anzahl von Stadtteilen, die zueinander gar keine innerlichen Beziehungen haben. Sie stehen nicht nur weltweit voneinander entfernt, sondern einander fast gänzlich verständnislos gegenüber. Es ist im Westen Berlins alles, alles grundanders als im Osten und im Nordosten! Zuweilen, wenn's unter den Massen zuckt und blitzt und unheimlich grollt, dann freilich kommt den West-West-Berlinern so eine dunkle Ahnung von einem unmittelbar in ihrer nächsten Nähe brodelnden Kessel, aus dem ganz eigenartig stechende Dünste aufsteigen.¹⁵⁶

Die zweite Stimme ist die des Geografen Klaus D. Wiek, der in seiner vergleichenden Studie zum Kurfürstendamm und zu den Champs-Élysées für den Zusammenhang zwischen den Grundstückspreisen am Kurfürstendamm und dem Prestige dieser „wertvollen Gegend“¹⁵⁷ einen „Selbstverstärkungseffekt“ geltend macht:

„die teure Gegend wird gemäß oder entgegen der volkswirtschaftlichen Entwicklung ‚von selbst‘ immer teurer! Das trifft für den Kurfürstendamm von 1899 zu, der paradoxerweise so hohe Bodenpreise erreicht, ‚obwohl die Häuser fast sämtlich ohne Läden sind, also lediglich Wohnzwecken dienen.‘ Das vornehme Wohnviertel erzielt steigenden Prestigeerfolg, der sich in hohen Preisen (der Bodenspekulation) manifestiert. Dieses Prinzip der Selbstverstärkung wirkt aber nicht unbegrenzt; der (erste) Selbstverstärkungseffekt der Wohnphase ist [...] 1912 längst von einem anderen funktionalen Wirkungszusammenhang abgelöst.

1912 ist die Wohnbevölkerung teilweise vom Handel schon verdrängt. Die Grundstückspreise haben sich gegenüber 1899 verdoppelt, nicht selten verdreifacht. [...] Der zuerst den Kurfürstendamm erreichende Luxushandel sitzt daher in der Ostregion. Er sucht das ‚teure Pflaster‘ – nicht (gesellschafts-)atmosphärischer Reize wegen, sondern um Kunden zu werben und Umsätze zu steigern. Firmen häufen sich, nutzen Führungsvorteile, das Geschäftsleben floriert. Die Wechselwirkung von Firmenkonzentration und Publikumszuspruch sowie von Umsatzsteigerung und Warenangebot (quantitativ und qualitativ) treibt die Immobilienpreise in die Höhe.

Diese Wechselwirkung kann in einer Phase der Höchstkonzentration abgelöst werden von einem zweiten Selbstverstärkungseffekt. Dann muß ein Stadium erreicht sein, in dem nicht Umsatz (am Ort), sondern Repräsentation entscheidet [...]; der Zuspruch des Publikums wurzelt in dieser Phase im weltstädti-

156 I[sidor] Kastan: Berlin wie es war. Berlin: Rudolf Mosse [1919], S. 25–26.

157 Klaus D. Wiek: Kurfürstendamm und Champs-Élysées. Geographischer Vergleich zweier Weltstraßen-Gebiete. Berlin: Dietrich Reimer 1967. (= Abhandlungen des 1. Geographischen Instituts der Freien Universität Berlin. Neue Folge. 11.) S. 34.

schen Kulturbewußtsein, das aufgeschlossen ist, das Neueste und Schönste des Warenangebots unabhängig von Kaufinteresse und Kaufmöglichkeit aufzusuchen. – In der Phase des zweiten Selbstverstärkungseffekts sind beim Immobiliengeschäft ähnliche Gründe maßgebend wie am Kurfürstendamm vor 1914, als die ‚Herrschaften‘ jeden Miet- und Kaufpreis aus Prestigebedürfnis zahlten, ohne entsprechende ökonomische Gegenleistung zu erhalten.“¹⁵⁸

Es war diese Welt des prestigeträchtigen Neuen Westens, die nach dem Krieg noch Potenziale für zusätzliche Theater- und Vergnügungsbetriebe bot; zu namhaften Theaterbauten/-neugründungen im Zentrum Berlins, im Süden, Osten oder Norden der Stadt kam es nun nicht mehr.¹⁵⁹ Auffallend ist allerdings, dass auch den Theaterunternehmungen, die sich in den 1920er Jahren im Westen ansiedelten, in mehrerer Hinsicht etwas gleichsam Ephemeres anhaftete: Die Aneignung wechselnder Räume durch eher lose Zusammenschlüsse von Künstlern und das Vorherrschen offener und/oder hybrider Genres/Genrekonstellationen – hybride auch im Sinn einer neuartigen Überblendung von künstlerischer Avanciertheit und populären Formaten – waren ein gemeinsames Kennzeichen der meisten der im Übrigen sehr differierenden Unternehmen. Die Nutzung von Gebäuden bzw. Räumlichkeiten, in denen dem Publikum im Laufe der Jahrzehnte auch ganz andere Schau- und Erlebnisangebote eröffnet worden waren, rückt für das Theater- und Vergnügungsviertel Kurfürstendamm/Zoologischer Garten das *Ereignishafte* des Theaters gegenüber der *stehenden Institution* Theater in besonderer Weise in den Vordergrund.

Wenige Stichworte zu ausgewählten Bühnen des Neuen Westens mögen dies verdeutlichen. Als „revolutionäre Bühne“ verstand sich das Theater *Die Tribüne*, das im Herbst 1919 in einem Saal des Viktoria-Studienhauses in der Berliner Straße eröffnet wurde. Der Saal, der kaum 300 Personen fasste, entsprach insofern den politisch-ästhetischen Konzepten der Initiatoren (unter ihnen Karl Heinz Martin und Fritz Kortner), als hier keine strikte räumliche Trennung von Zuschauer und Bühnengeschehen gegeben war. Nach wenigen Wochen, die von progressiven Produktionen geprägt waren, ging das Unternehmen an Eugen Robert als neuen Direktor über, der in der Folgezeit einen nicht unerheblichen Anteil seines Spielplans mit Unterhaltungsstücken bestritt, eine Tendenz, die sich fortsetzte, als das Theater Mitte der 1920er Jahre Teil des Bühnenverbundes von Victor Barnowsky wurde.¹⁶⁰ –

158 Ebenda, S. 34–35.

159 Bezeichnenderweise galt die einzige nennenswerte Neuunternehmung im „alten Berlin“ nicht einem Theater, sondern einem großdimensionierten Unterhaltungsetablisement: im vormaligen Ostbahnhof und mit Blick auf ein Arbeiterpublikum wurde 1929 von den Betreibern des im Westen (Lutherstraße) gelegenen Varietés Scala das Varieté Plaza (Küstriner Platz) eröffnet.

160 Im Detail rekonstruiert wird die Geschichte der Tribüne zumal für die erste Zeit ihres Bestehens bei Berthold Grzywatz: Tribüne. Otto-Suhr-Allee 16–18. In: Geschichtslandschaft Berlin. Orte und Ereignisse, Bd. 1: Charlottenburg, Teil 1: Die historische Stadt. Herausgegeben von Helmut Engel, Stefi Jersch-Wenzel und Wilhelm Treue. Berlin: Nicolai 1986. (= Publikation der Historischen Kommission zu Berlin aus Anlaß der 750-Jahr-Feier der Stadt Berlin 1987.) S. 384–407.



Viktoria-Studienhaus mit Tribüne. Fotografie.

Im Frühjahr 1920 war Eugen Robert an der Gründung des wenige Straßen von der Tribüne entfernt gelegenen Kabarets *Rakete* (Ecke Kantstraße/ Joachimsthaler Straße) beteiligt. Zu den jeweils nur kurzzeitig in diesem Gebäude ansässigen Unternehmungen gehörte in den folgenden Jahren unter anderem das *Kabarett der Komiker*, das hier im Dezember 1924 mit seinen Programmen begann, aber schon ein Jahr später direkt an den Kurfürstendamm übersiedelte.¹⁶¹ – Seine erste Kabarett-Revue *Total Manoli* brachte Rudolf Nelson im Herbst 1920 in der nach ihm benannten Kleinkunsthöhle im Weinlokal Sanssouci, Kurfürstendamm 217, heraus, wo er bereits seit einigen Jahren mit musikalischen Nummern aufgetreten war; das *Nelson-Theater* befand sich bis 1925 hier, später war Nelson in anderen Spielstätten am Kurfürstendamm anzutreffen. – Ebenfalls im Herbst 1920 erhielt der Westen ein erstes großdimensioniertes Varieté-Theater: in dem 1908 erbauten Eis-Palast an der Lutherstraße wurde das Varieté *Scala* eingerichtet. Die Scala avancierte dank erstklassiger Künstler bald zu einem der prominentesten Varieté-Theater Deutschlands. Als Spezialität führte Jules Marx, einer der Gründer und langjähriger Direktor der Bühne, das Format der „Variété-Revue“ ein, das auch in der NS-Zeit beibehalten wurde, nachdem Marx Deutschland verlassen hatte, die Scala „arisiert“ und

161 Zu den wechselnden Spielstätten des Kabarets der Komiker vgl. Carolin Stahrenberg: *Hot Spots* von Café bis Kabarett. Musikalische Handlungsräume im Berlin Mischa Spolianskys 1918–1933. Münster [u. a.]: Waxmann 2012. (= Populäre Kultur und Musik. 4.) S. 210–244.

schließlich von KdF übernommen worden war.¹⁶² – So kurzlebig es war, so legendär ist das *Kabarett Größenwahn*, das im Dezember 1920 im Obergeschoss des vormaligen Café des Westens am Kurfürstendamm/Ecke Joachimsthaler Straße eröffnet wurde. Das Café des Westens, das hier von 1893 (zunächst als „Kleines Café“) bis 1915¹⁶³ bestand, war als Versammlungsort zahlreicher Künstler ein Brennpunkt der Berliner Moderne vor dem Ersten Weltkrieg.¹⁶⁴ Auf den Beinamen dieses Lokals – Café Größenwahn – nahm Rosa Valetti mit ihrer Kabarettgründung Bezug, die mit einem anspruchsvollen literarischen Programm aufwartete, aber nur kurzfristig finanzierbar war. – In einem 1908/09 errichteten Offizierskasino am Bahnhof Zoologischer Garten wurde 1921 ein Theater eingebaut, das als *Neues Theater am Zoo* unter der Direktion von Gustav Charlé eröffnet wurde. Das mit ca. 600, später 750 Plätzen relativ kleine Theater rückte im Verlauf der 1920er Jahre die Operette immer stärker in den Vordergrund des Programms. Im Dritten Reich wurde das Theater nicht mehr bespielt, 1937 wurde es zu einem Festsaal zurückgebaut. – Neben dem Kabarett Größenwahn gehörte die im September 1921 von Trude Hesterberg im Theaterrestaurant des Theaters des Westens begründete *Wilde Bühne* zu den ambitionierten literarischen Kabarett-Unternehmungen der 1920er Jahre.¹⁶⁵ Als es im November 1923 zu einem Brand in den Räumlichkeiten kam, bemühte Hesterberg sich allerdings nicht mehr um einen Neuanfang. Als Folgeunternehmen führte der Komiker Wilhelm Bendow in dem Lokal ab Februar 1924 kurzzeitig das Kabarett *Tütü*. Unter baulicher Einbeziehung eines zusätzlichen Raumes¹⁶⁶ wurde hier schließlich 1931 ein Kabarett-/Revue-theater mit 300 Plätzen, das *Tingel-Tangel-Theater*, für die Stücke Friedrich Hollaenders geschaffen. Hollaender floh Anfang 1933 aus Deutschland, das Tingel-Tangel-Theater wurde gut zwei Jahre später nach einer Spitzelkampagne geschlossen. – Auf dem Grundstück Kurfürstendamm 208/209, auf dem sich zuvor eine Villa befunden hatte, entstand 1904/05

162 Zur Scala vgl. ausführlich Jansen, *Das Varieté*, Kap. „Die Scala: eine Ausnahme“, S. 202–220, sowie Jens Schnauber: *Die Arisierung der Scala und Plaza. Varieté und Dresdner Bank in der NS-Zeit*. Berlin: Weidler 2002. (= Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst. 8.)

163 Bereits seit 1913 befand sich ein neues Café des Westens am Kurfürstendamm 26 im Union-Palast, der ein monumentales Lichtspieltheater enthielt.

164 Zur Geschichte des Gebäudes und des Cafés als Versammlungsort vgl. Gabriele Silbereisen: *Café des Westens. Kurfürstendamm 18–19/Ecke Joachimsthaler Str. 8–9*. In: *Geschichtslandschaft Berlin. Orte und Ereignisse*, Bd. 1: Charlottenburg, Teil 2: Der neue Westen. Herausgegeben von Helmut Engel, Stefi Jersch-Wenzel und Wilhelm Treue. Berlin: Nicolai 1985. (= Publikation der Historischen Kommission zu Berlin aus Anlaß der 750-Jahr-Feier der Stadt Berlin 1987.) S. 442–451.

165 Carolin Stahrenberg hat darauf hingewiesen, dass in den betreffenden Räumlichkeiten von Dezember 1920 bis August 1921 das wenig erfolgreiche russische Kabarett *Dom artista* (Künstlerhaus) gespielt hatte und dass auch 1923 bzw. 1924 hier wieder kurzfristig russisches Kabarett gegeben wurde. Stahrenberg, *Hot Spots*, S. 165–166, insbes. Anm. 152.

166 Zur baulichen Umgestaltung vgl. Volker Kühn: *Von Wilder Bühne, Tingel-Tangel und Tütü. Kabarett im Theater des Westens*. In: *100 Jahre Theater des Westens. 1896–1996*. Herausgegeben vom Theater des Westens. Berlin: Propyläen 1996, S. 129–148, hier S. 141–144.



ein Ausstellungsgebäude für die Berliner Secession (Architekt: Bruno Jautschus), dessen großer Saal in den Folgejahren vereinzelt für Theateraufführungen genutzt wurde. Im Auftrag Eugen Roberts entwarf Oskar Kaufmann 1921 einen regelrechten Theatereinbau in den entsprechenden Räumlichkeiten.¹⁶⁷ Das Saaltheater, das ca. 800 Zuschauern Platz bot und auf die elegantesten Kreise der Stadt zielte, wurde im Oktober 1921 als *Theater am Kurfürstendamm* mit *Ingeborg* von Curt Goetz eröffnet. In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre wurde das Theater nacheinander an Heinz Saltenburg – nun wurden hier Nelson-Revuen gespielt –, Theodor Tagger – er zeigte unter anderem Hollaender-Revuen – und Max Reinhardt weiterverpachtet. Reinhardt schloss die Bühne zunächst (die Feuerpolizei hatte die Sperrung längst verfügt), ließ das Haus dann jedoch von Oskar Kaufmann umbauen. Die Wiedereröffnung erfolgte im Januar 1931. Ab Ende 1931 führte vorübergehend Ernst Josef Aufricht das Haus, der hier unter anderem die Berliner Erstaufführung von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* zeigte. – Unweit des Nollendorfpfatzes in



Berliner Secession, Vorhof des Ausstellungsgebäudes. Fotografie.

der Goltzstraße fand ab Ende 1921 die mehrere Zehntausend Personen zählende Gruppe russischer Exilanten in Berlin in der Kleinkunstabühne *Der Blaue Vogel* unter der Direktion von Jakow D. Jushny einen zentralen

Ort künstlerischer Auseinandersetzung.¹⁶⁸ Die Aufführungen in einem umgebauten Kino – und die dekorative Gestaltung der Räumlichkeiten selbst – veranlassten viele Berliner Publizisten zu enthusiastischen Kommentaren. Von Berlin aus unternahm die Truppe über mehr als ein Jahrzehnt ausgedehnte Gastspielreisen und erlangte europaweit Renommee. Die späteren Berliner Auftritte (1929, 1931) des Blauen Vogel fanden im „Palmenhaus“ am Kurfürstendamm 193/194 statt. – Das *Renaissance-Theater*, das im Oktober 1922 in der Hardenbergstraße/Ecke Knesebeckstraße unter der Direktion von Theodor Tagger mit Gotthold Ephraim Lessings *Miss Sara Sampson* eröffnet wurde, befand sich in einem Gebäude, das zu Beginn des Jahrhunderts als Vereinshaus für den Akademischen Verein „Motiv“ errichtet worden war. Im Ersten Weltkrieg wurden die Räume als Lazarett

167 Zur Vor- und Baugeschichte des Theaters am Kurfürstendamm vgl. ausführlich: Hansen, Oskar Kaufmann, S. 314–319, sowie Dietrich Worbs: „Komödie“ und „Theater am Kurfürstendamm“. Das Erbe von Oskar Kaufmann und Max Reinhardt. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag 2007, insbes. S. 18–22.

168 Zum Blauen Vogel vgl. Michaela Böhmig: Das russische Theater in Berlin 1919–1931. München: Verlag Otto Sagner in Kommission 1990. (= Arbeiten und Texte zur Slavistik. 49.) S. 101–130.

genutzt, seit 1920 gab es nach einem grundlegenden Umbau Filmvorführungen in einem Kino, das als „Terra-Theater“ firmierte. In ebendiesen Räumlichkeiten bot Tagger ein literarisch und szenisch anspruchsvolles Programm, in dem russische Dramatiker breit vertreten waren. Erst 1926/27 ließ er das Gebäude von Oskar Kaufmann zu einem vollwertigen Theater umbauen. Anhaltende finanzielle Schwierigkeiten zwangen Tagger noch im Jahr der Neueröffnung, das Theater aufzugeben, das nun für drei Spielzeiten von Gustav Hartung und 1930/31 kurzfristig als Teil des Bühnenzusammenschlusses von Robert Klein betrieben wurde. Nachdem das Haus im Dritten Reich zunächst weiterhin als Privattheater geführt worden war, fungierte es ab 1943 als *Kleines Haus des Schiller-Theaters der Reichshauptstadt* unter Heinrich George.¹⁶⁹ – Ebenfalls anstelle eines Lichtspieltheaters wurde am 1. November 1924 am Kurfürstendamm 206/207, in unmittelbarer Nachbarschaft von Eugen Roberts Theater am Kurfürstendamm, die *Komödie* als Neuzugang im Theaterkonzern Max Reinhardts eröffnet. Für das Grundstück, auf dem sich seit Ende der 1880er Jahre eine Villa und seit 1913 vorübergehend ein Garten-Kinematographen-Theater befunden hatten, plante Oskar Kaufmann ab 1922 ein mehrgeschossiges Geschäftshaus, das auch ein Lichtspieltheater enthalten sollte. Die Kino-Pläne wurden jedoch bereits 1923 aufgegeben. Im Auftrag Max Reinhardts modifizierte Kaufmann den Kino-Rohbau und richtete dort sein zweites Theater am Kurfürstendamm ein.¹⁷⁰ Eugen Robert hatte vergeblich Einspruch gegen das Konkurrenzunternehmen erhoben.¹⁷¹ Der Kommentar des Kunstkritikers Curt Glaser zu Kaufmanns innenarchitektonischem Konzept für die *Komödie* weist auch auf die spezifische Funktion der Kurfürstendamm-Bühnen der Weimarer Republik und besitzt insofern grundsätzlichen Charakter:

„Der Typus des kleinen intimen Boulevardtheaters ist Berlin bis vor kurzem fremd gewesen. Das Theater nahm sich selbst zu ernst, um sich offen als gesellschaftliche Unterhaltungsstätte zu bekennen, die es doch – zum wenigsten auch sein soll. Natürlich ist die Bühne in einem Theater das wichtigste, aber daß die Zuschauer ein Recht haben, nicht nur zu sehen, sondern auch gesehen zu werden, das ist eine für uns ziemlich ungewohnte Forderung.“

In Oskar Kaufmanns jüngster Theaterschöpfung ist dieser Satz befolgt. In diesem Theater ist der Zuschauerraum das wesentliche, ein eleganter Gesellschaftsalon, auf dessen Bühne auch ein wenig Theater gespielt werden kann.¹⁷²

169 Eine detaillierte Darstellung der Gesamtgeschichte des Renaissance-Theaters gibt Steffi Recknagel: *Das Renaissance Theater. Von den Zwanzigerjahren bis heute. Biografie einer Berliner Bühne.* Berlin: Henschel 2002 (mit Spielplanübersicht).

170 Zur Baugeschichte und zur architektonischen Anlage vgl. Hansen, Oskar Kaufmann, S. 320–325.

171 Vgl. hierzu und zum Gesamtkonzept der *Komödie*: Worbs, „Komödie“ und „Theater am Kurfürstendamm“, S. 22–34.

172 Curt Glaser im Berliner Börsen-Courier vom 1. November 1924, zitiert nach ebenda, S. 32.



Max Reinhardts Komödie am Kurfürstendamm. Fotografie.

Besondere Publikumserfolge für Reinhardts Komödie stellten die Nacht-Revuen dar, die jeweils ab 23 Uhr gezeigt wurden. – Anfang 1910 berichtete die Presse international über das Vorhaben des Berliner Investors Fedor Berg, auf seinem Grundstück Kurfürstendamm 193/194 ein großdimensioniertes Opernhaus mit etwa 2.700 Plätzen zu errichten.¹⁷³ Berg, der sowohl das Lustspielhaus an der südlichen Friedrichstraße als auch den Eis-Palast an der Lutherstraße finanziert hatte (Architekt beider Bauten: Walter Hentschel), schrieb einen Entwurfswettbewerb aus, doch aus

finanziellen wie baupolizeilichen Gründen kam das Opernhaus-Projekt nicht über das Planungsstadium hinaus.¹⁷⁴ In einem finanziellen Desaster endete auch das in der Folge realisierte Projekt, ein Boarding-Palast, für den Berg den Architekten des Hotels Adlon Robert Leibnitz engagierte. Nachdem hier im Krieg unter anderem das Waffen- und Munitionsbeschaffungsamt untergebracht gewesen war, nutzten in den 1920er Jahren weiterhin diverse Behörden die Räumlichkeiten. Ein Festsaal des Gebäudes diente als „Palmenhaus“-Theater einer Reihe von Vergnügungsunternehmen als Aufführungsort: ab Dezember 1925 spielte hier das Kabarett der Komiker, 1930 Rudolf Nelson, 1931 Der Blaue Vogel, zwischenzeitlich wurden auch Filme gezeigt.

Keine einzige der Nachkriegsbühnen im Berliner Westen befand sich in von vorneherein als Theater konzipierten Räumlichkeiten, und dem Repertoire nach handelte es sich in der überwiegenden Mehrzahl um Einrichtungen, deren Besuch

173 Zu Fedor Bergs Unternehmungen vgl.: De Berlin. In: *Le Ménestrel*, 8. Januar 1910, S. 13; Max Epstein: *Das Theatergeschäft. Das Lustspielhaus*. In: *Die Schaubühne* 8 (1912), Nr. 1 vom 4. Januar, S. 8–12; Birgit Jochens und Sonja Miltenberger: *Von Haus zu Haus am Kurfürstendamm. Geschichte und Geschichten über Berlins ersten Boulevard*. Herausgegeben vom Museum Charlottenburg-Wilmersdorf von Berlin. Berlin: text.verlag edition berlin 2011, S. 182–183; *Das „Cumberland“ (1): Vom Traum des Fedor Berg*. <http://www.wohnmal.info/stadt-architektur/haus-cumberland-boarding-palast/> [2014-12-21].

174 Vgl. *Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin*. Im Auftrage des Senators für Bau- und Wohnungswesen herausgegeben vom Amt für Denkmalpflege. Bd. 2: Charlottenburg. Teil 2: Stadt und Bezirk. Textband. Bearbeitet von Irmgard Wirth. Berlin: Verlag Gebr. Mann 1961, S. 573. – Der Wettbewerbsbeitrag von Oskar Kaufmann war von Fedor Berg präferiert worden; dazu Hansen, Oskar Kaufmann, S. 248.

in den Nächten auf der Flaniermeile des Neuen Westens jeweils nur einen Programmpunkt unter mehreren darstellte. War im 19. Jahrhundert für kleinbürgerliche Sonntagsausflügler Theater eine Attraktion von vielen gewesen, die die Vergnügungsgärten in den Berliner Vorstädten boten, so waren die Kabarett-, Revue- und Komödienaufführungen in den Kleinkunstabühnen und Kammertheatern des neuen Vergnügungsviertels im Westen jeweils nur ein Element der Abend- und Nachtunterhaltungen der hier versammelten Finanzelite und Bohème. Als günstig erwies sich dabei, dass sich die zahlreichen Angebote insofern nur bedingt gegenseitig Konkurrenz machten, als die unterschiedlichen Formate jeweils spezielle Zeitfenster für ihre Aufführungen nutzten – es ließen sich also an einem Abend durchaus mehrere Bühnen- bzw. kinematografische Erlebnisse miteinander kombinieren.

In die Oper

Die Übernahme des Kroll'schen Etablissements als Neues Königliches Opernhaus, das Scheitern der Komischen Oper Hans Gregors und der Kurfürsten-Oper, die Gründung von Vereinen im Interesse einer Opernrezeption durch breitere Bevölkerungskreise – diese Ereignisse veranschaulichten, dass sich Berlin als „Raum für die Oper“ im späten 19. und frühen bis mittleren 20. Jahrhundert innerhalb zweier struktureller Spannungsverhältnisse befand, die, wenn auch in der Regel kleiner dimensioniert, in einer Vielzahl von Städten Deutschlands anzutreffen waren: Das erste Spannungsverhältnis bezog sich auf das Publikum der Oper, das ehemals ausschließlich der gesellschaftlichen Elite entstammte, während gegen Ende des 19. Jahrhunderts verstärkt Bemühungen unternommen wurden, auch unterprivilegierten Schichten das Genre Oper zugänglich zu machen, die Oper also bis zu einem gewissen Grad als „Volkskunst“ zu etablieren; das zweite Spannungsverhältnis bezog sich auf die Trägerschaft der Oper, genauer auf ihre Finanzierung, die im deutschsprachigen Raum bis auf ganz wenige Ausnahmen über Jahrhunderte bei den Höfen gelegen hatte, um 1900 hier und dort als Privatunternehmen aufgezogen wurde und schließlich – da Oper in dieser privaten Form letztendlich nicht zu halten war – als Posten in die öffentlichen (städtischen, staatlichen) Budgets einging, die damit allerdings ebenfalls nicht selten über Gebühr strapaziert wurden.

Seit mit der Gewerbefreiheit das Monopol der Königlichen Schauspiele auf die Gattung Oper¹⁷⁵ gefallen war, hatte sich in Berlin die eine oder andere Bühne auch an der Aufführung von Opern versucht. Nicht zuletzt die beschränkten personellen, finanziellen und Ausstattungsmöglichkeiten vieler der privaten Theater brachten es mit sich, dass dabei singspiel- oder spieloperartige Werke im Vordergrund standen, die einen überschaubaren szenischen Aufwand erforderten und sich, der Aufführungspraxis des 18. und frühen 19. Jahrhunderts entsprechend, mit einem Personal realisieren ließen, das in gesprochenen *und* gesungenen Partien eingesetzt werden konnte. Das bedeutete, dass die „heroische“ oder „große“ Oper ihren Platz vorerst

¹⁷⁵ Im Vormärz hatte es vorübergehend Aufführungen italienischer und französischer Opern am Königsstädtischen Theater gegeben.



weiterhin allein in der Hofoper hatte. Einen Sonderstatus besaß über Jahrzehnte das Kroll'sche Etablissement, in dem der Betreiber Jacob Carl Engel jeweils Sommeropern veranstaltete, für die er teils äußerst prominente internationale Gesangskünstler verpflichtete. Einen Eindruck von Engels Unternehmen gibt ein Correspondenz-Bericht für die *Süddeutsche Musik-Zeitung* aus dem Jahr der Gewerbefreiheit 1869:

„Die Oper im Kroll'schen Theater füllt die Ferien der königl. Bühne in würdigs-ter Weise aus, und der fleissige Besuch dürfte den Unternehmern wohl der beste Beweis dafür sein, wie das Publikum die Anstrengungen zu würdigen weiss. Und die Anstrengungen sind wahrlich nicht klein, namentlich für das beschäftigte Personal, man denke, dass Orchester wie Chor Tag für Tag beschäftigt sind. Es ist viel verlangt, die Zeit muss aber ausgekauft werden, denn in den nächsten Tagen schon öffnen sich ja wieder die Pforten unserer königlichen Kunsttempel, wenn auch, wie üblich, zunächst nur wieder mit – ‚Flick und Flock‘¹⁷⁶! Das Repertoire[e] der Kroll'schen Sommeroper ist aber ein so reichhaltiges, wie man sich's nur immer wünschen kann. Im Fache der italienischen Oper steht natürlich *Verdi* obenan: ‚Troubadour‘, ‚Rigoletto‘, ‚Traviata‘ haben schon vielfache Wiederholungen erfahren. Ebenso haben aber auch ‚Lucia‘, ‚Norma‘ und ‚Belisar‘ den Beifall der Hörer erworben. ‚Belisar‘ namentlich hat sehr angezogen; diese Oper kommt selten einmal zu Gehör und ist doch diejenige italienische Oper, welche Dank ihrer abgerundeten, so äusserst mundgerechten Nummern von allen Dilettantenkreisen am meisten ausgebeutet worden ist. Jedoch erfreut sich auch die deutsche Opernmusik einer aufmerksamen Pflege, was die Namen Freischütz, Martha, Stradella, Waffenschmied, Czaar und Zimmermann, Undine, die das Repertoire wiederholt geschmückt haben, zur Genüge bekunden. Vor allen Dingen muss aber berichtet werden, wie die jetzige Vergünstigung, dass die kleineren Bühnen einiges von dem bisher nur das Vorrecht der königlichen Oper bildenden Schatz für sich benutzen dürfen, von der Kroll'schen Bühne sofort ausgebeutet worden ist. Nach dem unsterblichen ‚Don Juan‘ ist nun auch Mozart's ‚Figaro‘ in Scene gegangen.“¹⁷⁷

Möglichkeiten, in Berlin jenseits der Königlichen Schauspiele und der Kroll'schen Opern-Sommerspielzeit Operaufführungen zu besuchen, boten gegen Ende des 19. Jahrhunderts sporadische Ensemblégastspiele, etwa dasjenige unter der Direktion Angelo Neumanns, das im Sommer 1891 im Lessing-Theater stattfand, oder die Stagioni des Teatro Lirico Sonzogno im Neuen Theater in den späten 1890er Jahren, während derer natürlich in erster Linie Stücke jener Komponisten zu sehen waren, die beim Verlagshaus Sonzogno unter Vertrag standen.

Im Gefolge der mehrfach angesprochenen zunehmenden Spezialisierung der Berliner Privattheater vor der und um die Jahrhundertwende, mit der auf der Produktionsseite eine enorme Verbreiterung des populären Operetten- und Possenrepertoires

176 Ein ausgesprochen populäres Zauberballett von Paul Taglioni, dem Ballettmeister der Königlichen Schauspiele, das 1858 herausgekommen war.

177 W[ilhelm] Lackowitz: Aus Berlin. In: *Süddeutsche Musik-Zeitung* 18 (1869), Nr. 34 vom 23. August, S. 134–135, hier S. 134.

einherging, vollzog sich auch eine Spezialisierung im Hinblick auf die Oper, die sich im Bemühen um eine institutionelle Ausdifferenzierung niederschlug. Versuche mit Operaufführungen innerhalb des regulären Spielplans kleinerer Bühnen, wie sie in den ersten Jahren nach der Gewerbefreiheit unternommen worden waren, gab es nun kaum mehr. Das Etablissement Kroll, das sich ungeachtet des Erfolges der Sommeroper in fortdauernden finanziellen Schwierigkeiten befand, während es zugleich von der Hofoper als Konkurrenz begriffen wurde, wurde 1894 an eine Brauerei verkauft und ging von da in das Eigentum der Krone über, die es ihrerseits als Sommeroper betrieb.¹⁷⁸ Als neues Veranstaltungsformat, das nicht zuletzt darauf zielte, Oper relativ niedrigschwellig zugänglich zu machen, rückte die *Morwitz-Oper* in den Blick, ein Ensemble unter der Leitung von Heinrich Morwitz, das 14 Sommer lang in wechselnden Berliner Theatern – die in der Hauptsaison andere Sparten pflegten – unterschiedlichsten Publikumskreisen Operaufführungen bot. Morwitz begann 1895 im Belle-Alliance-Theater und gab in den Sommern 1897 und 1898 Opernspielzeiten im Theater des Westens, bevor er ab 1899 bis 1909¹⁷⁹ fast ausschließlich¹⁸⁰ in den Schiller-Theatern im Osten und Norden Berlins gastierte, die programmatisch auf ein nicht-elitäres Publikum ausgerichtet waren. Etwa zeitgleich, in den Jahren vor und nach 1900, erwies sich an anderer Stelle, nämlich am privaten Theater des Westens, dass eine Opernbühne ohne finanzielle Unterstützung aus Mitteln eines Hofes oder einer Kommune kaum zu halten war. Max Hofpauer übernahm, anknüpfend an den großen Publikumserfolg der Morwitz-Sommeroper, das Theater des Westens 1898 mit dem Ziel, hier schwerpunktmäßig die Oper zu pflegen, wurde aber bereits nach wenigen Jahren (ab 1903/04) durch Aloys Prasch als Direktor/Pächter abgelöst. Dieser häufte mit einem Opern- und Operettenspielplan in drei Spielzeiten einen riesigen Schuldenberg auf.¹⁸¹ Der Sänger Arthur Below fungierte nur eine einzige Spielzeit (1906/07) als Direktor und gastierte anschließend vorübergehend mit der „Below-Oper“ unter anderem am Sanssouci-Theater, am Luisentheater und am Bernhard-Rose-Theater. Im März 1907 begann Max Monti, der Direktor des Hamburger Carl-Schultze-Theaters, der in engsten Beziehungen zum Musikverlag Felix Bloch und dessen Leiter Adolf Sliwinski stand, mit Franz Lehárs *Die lustige Witwe* ein Gastspiel am Theater des Westens, das von nun

178 Im Frühjahr 1904 diente die Krolloper dem Königlichen Opernhaus als Ausweichquartier während einer durch aktuelle Feuerschutzbestimmungen notwendig gewordenen technischen Aufrüstung.

179 Morwitz starb im Oktober 1909 im Alter von 72 Jahren. Vgl. den Nachruf in: Neuer Theater-Almanach 22 (1911), S. 153–154.

180 Lediglich in den Sommern 1902 und 1903 wählte Morwitz andere Spielstätten, nämlich das Metropol- bzw. das Berliner Theater.

181 Für eine ausführliche Darstellung vor allem der Frühzeit des Theaters des Westens vgl. Detlef Meyer zu Heringdorf: Die Entwicklung eines privaten Musiktheaters zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Von der „Schmiere“ zum Operettentempel. Die Jahre traurigster Enttäuschungen und schönster Hoffnungen. In: 100 Jahre Theater des Westens. 1896–1996. Herausgegeben vom Theater des Westens. Berlin: Propyläen 1996, S. 11–70.



ab für mehrere Spielzeiten und äußerst erfolgreich als ausschließliche Operettenbühne mit den aktuellsten Stücken etwa von Lehár und Leo Fall geführt wurde.¹⁸²

Das Scheitern des Theaters des Westens als Opernbühne lässt sich womöglich zum Teil darauf zurückführen, dass mit Hans Gregors Komischer Oper an der Friedrichstraße im November 1905 ein Opernhaus eröffnet worden war, das zentral im Berliner Theaterviertel gelegen war. Ein Überblick über die diversen letztendlich gescheiterten Initiativen der Vorkriegsjahre, neben der subventionierten Hofoper private Opernunternehmen zu gründen, zeigt jedoch das ganz grundsätzliche Problem, dass die Kosten, die für einen Opernbetrieb aufzubringen waren, unter den Bedingungen der gegebenen privaten Geschäftsmodelle nicht zu erwirtschaften waren. Dabei machte es keinen Unterschied, ob diese Initiativen von einem avancierten künstlerischen Konzept ausgingen, wie dies auf Gregors Komische Oper zutraf, oder ob Grundstücks- und Bauspekulationen den Impuls gaben, wie es ohne Zweifel bei Fedor Bergs Projekt für ein Opernhaus am Kurfürstendamm der Fall war.

Die privaten Opernunternehmen der Jahre 1904 bis 1911 suchten durchweg städtischen Raum und damit ein Publikum in deutlicher Distanz zum Königlichen Opernhaus Unter den Linden zu erschließen.¹⁸³ Im Berliner Norden am Weinbergsweg wurde am 29. September 1904 ein *National-Theater* genanntes Opernhaus, „das räumlich größte von allen Berliner Theatern“, mit Giuseppe Verdis *Der Troubadour* eröffnet.¹⁸⁴ Schon nach einer Spielzeit musste das Unternehmen aufgegeben werden. Am Belle-Alliance-Theater im Berliner Süden, an dem bereits im Herbst 1892 ein kurzlebiger Versuch mit einer „Neuen Deutschen Oper“ unternommen worden war, wagten zwei weitere Pächter / Direktionen eine Spezialisierung auf ein Opernprogramm. Im September 1906 eröffnete das Haus mit *Zar und Zimmermann* neu als *Lortzing-Theater*, mit dem ein „volkstümliches Opernhaus“ etabliert werden sollte; schon im August 1907 ging die als Pächterin fungierende Lortzing-

182 An dieser Stelle gilt es eine Anmerkung einzuschalten, um einen in der Forschungsliteratur zu Theaterverlagen immer weiter fortgeschriebenen Fehler zu korrigieren. Max Epstein widmet in seinem vielzitierten Buch über „Theater als Geschäft“ ein Kapitel dem bedeutenden Theaterverleger Adolf Sliwinski. Epstein geht hier u. a. darauf ein, dass Sliwinski gemeinsam mit Max Monti das Theater des Westens als Operettentheater übernahm. Er drückt sich in diesem Zusammenhang etwas missverständlich aus, wenn er davon spricht, Sliwinski und Monti hätten das Theater des Westens zusammen gegründet. Tatsächlich bezieht Epstein sich auf die Übernahme dieses Hauses durch die beiden zur Spielzeit 1907/08. Mit der ursprünglichen Gründung des Theaters des Westens im Jahr 1896 hatten Sliwinski und Monti nichts zu tun. Als einer der „Gründer“ des Theaters des Westens erscheint Sliwinski fälschlicherweise sowohl bei Susanne Jährig-Ostertag: *Zur Geschichte der Theaterverlage in Deutschland bis zum Ende des Dritten Reiches*. In: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 16 (1976), Sp. 143–286, als auch bei Birgit Kuhbandner: *Unternehmer zwischen Markt und Moderne. Verleger und die zeitgenössische deutschsprachige Literatur an der Schwelle zum 20. Jahrhundert*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 2008. (= *Mainzer Studien zur Buchwissenschaft*. 17.)

183 Hans Gregors Komische Oper hatte ursprünglich in der Königgrätzer Straße Nähe Potsdamer Platz gebaut werden sollen.

184 *Neuer Theater-Almanach* 16 (1905), S. 130.

Theater-GmbH in Konkurs, Direktor Max Garrison arbeitete noch kurzfristig auf eigene Rechnung weiter. Für den 31. Mai 1908 vermeldete der *Neue Theater-Almanach*: „Direktor Max Garrison legt die Direktion des Lortzing-Theaters in Berlin nieder. Das ehemalige Belle-Alliance-Theater scheidet damit wieder aus der Reihe der Opernbühnen aus.“¹⁸⁵ Ab Oktober 1908 firmierte das Haus als *Berliner Operentheater SW*. Ab August 1909 betrieb der Sänger und promovierte Jurist Max Alfieri (Moritz Adler) hier eine *Volksoper*, die mit Verdis *Ernani* eröffnet wurde. Auch dieses Unternehmen hatte nur kurzzeitig Bestand. In der Spielzeit 1911 / 12 wurde die Bühne noch einmal als Belle-Alliance-Theater geführt und danach abgerissen. Georg Bochnik hat detailliert geschildert, in welchem katastrophalem Bauzustand sich das Haus bereits seit Jahren befunden hatte. Die Eigentümer Hermann Bruckhoff und Hermann Steinheim waren zu keinerlei Investitionen bereit, obwohl es schwere Vorwürfe von Theaterbesuchern gab, die sowohl von den statischen als auch den hygienischen Verhältnissen, die im Belle-Alliance-Theater herrschten, ihre Gesundheit bedroht sahen.¹⁸⁶ Schließlich verfügten die Behörden die Sperrung und den Abriss. Als Opernspielstätte hatte auch diese Bühne sich nicht halten können.

Während Hans Gregor mit seiner Komischen Oper zwar vielbeachtete künstlerische Erfolge verzeichnen konnte, zugleich aber aufgrund eines Mangels an eigenem Kapital, aufgrund der enormen Betriebskosten und der Verstrickung in ein komplexes Darlehens- und Hypothekengeflecht zunehmend in finanzielle Schwierigkeiten geriet, formierte sich 1909 / 10 – das Theater des Westens fungierte mittlerweile nicht mehr als Opernhaus – eine Gruppe von Investoren, um im Neuen Westen eine „Große Oper“ zu errichten. Als potenzieller Direktor wurde der mit seinen Wagner-Tourneen zu internationalem Renommee gelangte Angelo Neumann gewählt. Als Neumann im Dezember 1910 starb, nahm das Projekt einer Oper im Westen eine andere Wendung¹⁸⁷: es entstand die Kurfürsten-Oper, die als solche allerdings – wie beschrieben – äußerst kurzlebig war. Unterdessen zeichnete sich auch das Ende der Komischen Oper ab: Hans Gregor, der seinen Betrieb nicht mehr aufrechterhalten konnte, akzeptierte das Angebot, als Direktor an die Wiener Hofoper zu wechseln. Er verließ Berlin Anfang 1911, die Direktion der Komischen Oper führte vorübergehend der Sänger Hermann Gura. In einer vorweggenommenen Verabschiedung Gregors hatte Fritz Jacobsohn bereits im November 1910 geschrieben:

„Gregor wird ohne jedes Bedauern von Berlin scheiden [...]. Er hat auch wahrlich keinen Grund, mit wehmütigen Gefühlen auf Berlin zurückzublicken. In unsrer großzügigen, amerikanischen Dreimillionenstadt, die für die vulgärsten Vergnügungen Millionen aufbringt, fand sich keine Schicht, die diesem Manne eine künstlerisch und finanziell erträgliche Position schaffen konnte oder wollte. Es ging ihm selten gut und niemals so gut, wie er es verdient hatte. Ein großer Teil der Presse brachte seinen Bestrebungen nicht das rechte Verständnis

185 Neuer Theater-Almanach 20 (1909), S. 123.

186 Vgl. Bochnik, Das Belle-Alliance-Theater.

187 Vgl. dazu auch Neuer Theater-Almanach 23 (1912), S. 128.



entgegen [...]. Und im Publikum war die Komische Oper nie so recht populär, was natürlich im Zusammenhang mit dem Verhalten der Presse stand. So wollte sich bei dem wechselvollen Auf und Ab an Glück und Erfolgen nie die rechte Stabilität, das Gleichgewicht einstellen, bei dem allein eine ersprießliche Arbeit möglich ist. [...]

Es gehörte wirklich keine besondere Initiative dazu, den Leiter der Komischen Oper nach Wien zu berufen, denn was Gregor in seinen fünf Berliner Jahren unter den schwierigsten Verhältnissen, in einem fast unmöglichen Hause geleistet hat, mußte die Blicke der gesamten Theaterwelt auf ihn lenken, und nur der Stadt selbst, in der er wirkte, war es vorbehalten, fast achtlos an seinem Schaffen vorüberzugehen.¹⁸⁸

Nach drei Spielzeiten als *Deutsches Schauspielhaus* wurde die Komische Oper ab 1915/16 zur Operetten- und in den 1920er Jahren zur Revuebühne.



Die Komische Oper an der Weidendammer Brücke. Fotografie. 1906.

188 Fritz Jacobsohn: Hans Gregor. In: Die Schaubühne 6 (1910), Nr. 44 vom 3. November, S. 1115–1118, hier S. 1115–1116. – Einen aufschlussreichen Kommentar zur Berliner Opernszene um 1910 gibt Wilhelm Altmann: Berliner Zukunftsoptimismus. In: Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste, 24. März 1910, S. 29–30. (Zu beachten ist, dass die von Altmann angeführten Datumsangaben nahezu durchweg falsch sind.)

Neben der Hofoper einen Opernbetrieb auf privatwirtschaftlicher Basis zu installieren, wurde also in den späten Jahren des Kaiserreichs mehrfach und ohne andauernden Erfolg versucht.¹⁸⁹ Berichte von Zeitgenossen und behördliche Dokumente lassen den Schluss zu, dass die entsprechenden Projekte zwar einerseits an den hohen Kosten scheiterten, die mit einem solchen Opernbetrieb verbunden waren, dass aber andererseits das Interesse breiter Bevölkerungskreise an der Oper bei weitem nicht so ausgeprägt war wie von den jeweiligen Gründern angenommen; als problematisch erwiesen sich darüber hinaus die teils über dem Niveau der Hofoper liegenden Eintrittspreise. Nicht zuletzt hier setzten Initiativen wie diejenige des „Großen Berliner Opernvereins“ an, die in die Gründung des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg mündete. Über die folgenden Jahrzehnte hinweg zeigte sich jedoch: Gemeinnützige Vereinigungen, die es sich zum Ziel setzten, den Besuch von Opernaufführungen zu niedrigen Preisen auch einem unterprivilegierten Publikum zu ermöglichen, waren ihrerseits auf Förderung angewiesen und befanden sich stets – in unterschiedlichen organisatorischen Konstellationen – auf der Suche nach Häusern, die ihrem Vorhaben zur Verfügung gestellt wurden. Der Spagat zwischen den hohen Kosten eines Opernbetriebs und dem Wunsch nach einer „Demokratisierung“ des Opernangebots verurteilte auch diese Projekte über kurz oder lang zum Scheitern.

Auf den unumgänglichen Rückzug der Freien Volksbühne von dem Plan, das Etablissement Kroll als eigenständiges Volks-Opernhaus zu führen, wurde bereits hingewiesen. Etwa zur gleichen Zeit, nach dem Ende des Ersten Weltkriegs, wurde in Berlin ein weiterer Plan in dieser Richtung verfolgt. 1919 wurde die gemeinnützige Aktiengesellschaft „Große Volksoper Berlin“ gegründet, die zunächst ein eigenes Opernhaus plante, dann vorübergehend in diversen kurzfristig angemieteten Sälen spielte und endlich 1922 einen Pachtvertrag über das Theater des Westens abschließen konnte, das nun als *Große Volksoper* geführt wurde.¹⁹⁰ Die Aktiengesellschaft „Große Volksoper Berlin“ unterstützte ihre „Schwesterorganisation“, die Freie Volksbühne, finanziell, als diese sich um den Wiederaufbau von Kroll bemühte. Während sich abzeichnete, dass eine Finanzierung dieses Wiederaufbaus durch den Staat unausweichlich war, geriet die Große Volksoper trotz künstlerischer Erfolge nicht zuletzt aufgrund der Abgabe großer Kontingente äußerst billiger Karten ihrerseits in massive finanzielle Schwierigkeiten, die durch die Konkurrenz in Gestalt des benachbarten Deutschen Opernhauses zusätzlich befördert wurden. In dieser Situation erhob die Aktiengesellschaft „Große Volksoper Berlin“ vergeblich Ansprüche, die Krolloper nach deren Wiederherstellung als Spielstätte zu erhalten. Gegen Ende 1924 gingen sowohl das Deutsche Opernhaus als auch die Große Volksoper

189 Ruth Freydank verweist auf eine Reihe weiterer privater Opernhausinitiativen der Jahre 1890 bis 1911, die allerdings von vorneherein von den Behörden abschlägig beschieden wurden. Ruth Freydank: *Der Opernbau-Wettbewerb. Endpunkt einer Epoche*. In: *Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende*. Herausgegeben von R. F. Berlin: Edition Hentrich 1995, S. 188–206, hier S. 206, Anm. 11.

190 Vgl. hierzu im Detail: Hans Lebede: *Vom Werden und Wirken der ‚Großen Volksoper‘ [1923]*, abgedruckt in: Curjel, *Experiment Krolloper*, S. 180–183.



im Theater des Westens in Konkurs.¹⁹¹ Das Theater des Westens spielte nun wieder Operetten, das Deutsche Opernhaus wurde in das Eigentum der Stadt-Gemeinde Groß-Berlin überführt, also vollständig kommunalisiert.

In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg, in denen private Operngründungen scheiterten und mit dem „Großen Berliner Opernverein“ eine erste gemeinnützige Operninitiative Gestalt gewann, die im Deutschen Opernhaus längerfristig Bestand hatte, war Berlin als Raum für die Oper noch einmal unter ganz traditionellen Vorzeichen in den Blick gerückt: es konkretisierten sich die seit langem mehr oder weniger intensiv ventilierten Pläne für den Neubau eines Königlichen Opernhauses. Ein solcher Neubau, wie Wilhelm II. ihn sich vorstellte, war nicht zu trennen von den kaiserlichen Visionen eines „Groß-Berlin“, die die deutsche Hauptstadt in würdiger Weise neben, wenn nicht über den älteren „Weltstädten“ positionieren wollten. Die Anforderungen, denen das neue Opernhaus genügen sollte, der Grad an Entscheidungs- und Verfügungsgewalt, den der Kaiser in der Planungsphase für sich reklamierte¹⁹², und die Monumentalität der Konzeption weisen das geplante Haus als Instrument herrschaftlicher Repräsentation aus, wie höfische bzw. Hoftheater, zumal Operntheater, es von jeher gewesen waren. Im Kontext des Herrschaftsverständnisses Wilhelms II. wurde, so lässt sich behaupten, mit der geplanten Anlage des neuen Hauses und dessen spezifischer Positionierung im haupt- und residenzstädtischen Raum der Oper eine Funktion zugewiesen, die vom Dynastischen ins Nationale ausstrahlen sollte: das *neue Königliche Opernhaus* im *neuen Groß-Berlin* wäre in gewisser Weise als Ort der königlich-kaiserlichen Repräsentation auf das gesamte Reich zu beziehen – ergänzt durch die neuen Königlichen Hoftheater in Wiesbaden und Kassel, die, 1894 bzw. 1909 eröffnet, auf persönliche Weisungen Wilhelms II. hin errichtet worden waren. Letztendlich blieb das monumentale Opernhaus-Projekt, das nach dem Abriss von Kroll Teil des städtebaulichen Ensembles am Königsplatz geworden wäre¹⁹³, aufgrund des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs und des Endes der Monarchie unrealisiert. Die Funktion einer weit über Berlin hinausreichenden Demonstration von Macht mit den Mitteln der Oper (als

191 Mehrere einschlägige Aufsätze zur Opernkrise um 1924/25 sowie der Antrag der Großen Volksoper an den Preußischen Landtag vom 21. April 1923 bezüglich der Krolloper finden sich abgedruckt bei Curjel, ebenda, S. 183–190.

192 Ruth Freydank hat die Etappen der Opernhausplanung ausführlich beschrieben und dabei auch herausgearbeitet, zu welchen Konfrontationen es aufgrund des Widerstreits zwischen dem kaiserlichen Machtanspruch auf der einen Seite und den Trägern gegenläufiger Interessen, etwa dem Parlament oder dem Bund Deutscher Architekten, auf der anderen Seite kam. Freydank, Der Opernbau-Wettbewerb.

193 Die Standortwahl war Gegenstand breiter Debatten. Ludwig Heim und Georg Buss widmeten ihr 1910 eine eigene Publikation, in der sie den Großen Stern als Standort vorschlugen und zahlreiche Argumente gegen den Königsplatz anführten. Ludwig Heim und Georg Buss: Das Königliche Opernhaus für Berlin. Berlin: Weise & Co. 1910. Schon Jahre zuvor hatte Moritz Schweizer eine Denkschrift über die Standortfrage verfasst, die hauptsächlich auf Möglichkeiten eines Baus in der Nähe des Schlosses einging. Moritz Schweizer: Denkschrift über Bauplätze für das Neue Königliche Opernhaus in Berlin. Berlin: Selbstverlag [1904].

Institution wie als Kunstform), wie sie dem Kaiser vorgeschwebt hatte, wurde dem führenden Berliner Opernhaus zwei Jahrzehnte später – im Kontext der Ideologie des Dritten Reiches – erneut zugeschrieben: nunmehr Staatsoper im Verbund der Preußischen Staatstheater und unter der obersten Leitung des Preußischen Ministerpräsidenten Hermann Göring stehend, war das Opernhaus Unter den Linden mit seinen zunächst mit nahezu unbeschränkten finanziellen Mitteln realisierten Aufführungen maßgebliches Propagandainstrument des Regimes – und zugleich Streitobjekt zwischen Göring und dem Reichspropagandaminister Joseph Goebbels (als dem Verantwortlichen für das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg¹⁹⁴) bei ihrem Ringen um die Gunst des Opernliebhabers Adolf Hitler. Hinsichtlich ihrer ausgreifenden repräsentativen Funktion besaß die Staatsoper jetzt in den Bayreuther Festspielen eine Art Dependence, wie die Bühnen in Wiesbaden und Kassel sie für die Königlichen Schauspiele in der Kaiserzeit dargestellt hatten.

Aufgrund der Berliner Opernverhältnisse im Kaiserreich und im Dritten Reich lässt sich konstatieren, dass – das grundsätzliche Vorhandensein entsprechender Ressourcen vorausgesetzt – die Überzeugung von einer besonderen repräsentativen Wirkung der Institution und Kunstform Oper unter Umständen die Bereitschaft zu erheblichen finanziellen Anstrengungen nach sich zog, dass also das mit der Verfügungsgewalt über die Oper gegebene *symbolische* Kapital von einem Gewicht war, das den Einsatz enormen *ökonomischen* Kapitals gerechtfertigt erscheinen ließ. Völlig anders stellte sich die Situation dar, sobald der Betrieb eines Opernhauses auf die gänzlich prosaischen Vorgaben eines kommunalen bzw. staatlichen Budgets traf. Und so wurde die Oper in Berlin in der Weimarer Republik – in der Versuche mit einer privaten Oper gar nicht mehr unternommen wurden – zum Objekt anhaltender Finanzierungsdebatten, die nicht selten als Deckmantel für bestimmte ideologische und damit verbundene ästhetische Haltungen dienten. Die Krolloper unter Otto Klemperer und ihr Ende sind hier nur der offensichtlichste Fall. Verstärkt wurde die Misere durch die Wirtschaftskrise, die gegen Ende des Jahrzehnts immer massivere Auswirkungen auf den Theaterbesuch hatte. Ein gerade wegen seiner Nüchternheit und Knappheit eindrückliches Dokument für die Finanzmisere der Opernhäuser in öffentlicher Trägerschaft sind die ökonomischen Resümees, die Friedrich Lange ab den späten 1920er Jahren in seiner Funktion als Aufsichtsratsmitglied der Städtischen Oper jeweils zu Spielzeitende niederschrieb:

„12. 6. [1927] Die zu hoch angesetzten Eintrittspreise der Städtischen Oper mußten herabgesetzt werden.“¹⁹⁵

[...]

194 Zu Goebbels' Bemühungen, auch das vorübergehend „Reichsoper“ genannte Deutsche Opernhaus zu einem Instrument weitreichender politischer Repräsentation zu machen, vgl. Meyer zu Heringdorf, Das Charlottenburger Opernhaus, insbes. S. 64–69.

195 Lange, Gross-Berliner Tagebuch, S. 97.



25. 8. [1929] Die wirtschaftliche Depression und die Wiedereröffnung der Lindenoper haben sich bei der Städtischen Oper in einem starken Rückgang der Einnahmen bemerkbar gemacht. Der Jahreszuschuß ist deshalb auf 2,5 Mill. RM. gestiegen.¹⁹⁶

[..]

15. 7. [1930] Die Verschlechterung der Lebenshaltung fast aller Kreise der Bevölkerung hat zu einer erheblichen Minderung der Einnahmen der Städtischen Oper geführt. Der Zuschuß für das verflossene Spieljahr mit 2,7 Mill. RM. wird stark heruntergedrückt werden müssen.¹⁹⁷

[..]

7. 11. [1930] [...] Trotz Wirtschaftskrise und Einnahmerückgang weist der Gagenetat unmögliche Zahlen auf. [...] Dieser Stargagenunfug herrscht nicht nur an den Berliner Bühnen, sondern auch an denen aller deutschen Großstädte. Daß es so nicht weitergehen kann, haben die Beteiligten bisher noch nicht begriffen.¹⁹⁸

[..]

5. 7. [1931] Der Abstieg der Wirtschaftskonjunktur hat das Einnahmesoll der Städtischen Oper stark verschlechtert, der Kartenverkauf ist um mehr als 30 Prozent zurückgegangen.¹⁹⁹

[..]

6. 7. [1932] Der weitere Rückgang der Kaufkraft des theaterfreudigen Publikums als Folge der wachsenden Arbeitslosigkeit und Einkommensverminderung hat auch bei der Städtischen Oper zu einem Einnahmerückgang von 16 Prozent geführt. Der Zuschuß der Stadt beträgt 2,22 Mill. RM. Trotz Senkung der Eintrittspreise eine weitere Abwanderung zu den billigeren Plätzen.²⁰⁰

Was wurde vor dem Hintergrund anhaltender Finanzierungsschwierigkeiten aus der Idee einer Popularisierung der Oper? Oper war in Berlin in den 1920er Jahren nicht zuletzt dank eines komplexen Systems von Besucherorganisationen und speziellen Kartenvergabemodalitäten zweifellos leichter zugänglich als jemals zuvor, was allerdings im Gegenzug zu erhöhten Defiziten der öffentlich finanzierten Opernhäuser führte. Dabei blieb die Frage, welche Art von Oper dem „Volk“ im Sinn breiter Bevölkerungskreise in der Moderne angemessen sei, Gegenstand der Debatte. Bezeichnend ist, dass jene Stücke, mit denen Kurt Weill und Bertolt Brecht diese Frage

196 Ebenda, S. 127.

197 Ebenda, S. 152.

198 Ebenda, S. 155.

199 Ebenda, S. 162.

200 Ebenda, S. 171.

beantworteten, nämlich *Die Dreigroschenoper* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, in Berlin nicht an Opernhäusern ur- bzw. erstaufgeführt wurden, sondern an Geschäftstheatern: *Die Dreigroschenoper* am Theater am Schiffbauerdamm 1928, *Aufstieg und Fall* am Theater am Kurfürstendamm 1931. Während des Dritten Reiches sah man neuerlich die Notwendigkeit, eine „Volksoper“ zu installieren für „einen Menschenkreis [...], der bisher nie oder nur selten Gelegenheit hatte, das musikalische Theater aus eigener Anschauung kennenzulernen“.²⁰¹ So wurde ab der Spielzeit 1934/35 das Theater des Westens ein weiteres Mal zur Opernbühne. Der Musikpublizist Hermann Killer kommentierte: „*Der Deutschen Volksoper im Theater des Westens* kommt eine besondere Aufgabe im Berliner Musikleben zu. Sie vermittelt einer beträchtlichen Hörschar, die sich in erster Linie aus werktätigen Volksgenossen zusammensetzt, die ersten Operneindrücke überhaupt und hat dementsprechend auch ihren Spielplan aufgebaut.“²⁰²



Das Theater des Westens als „Volksoper“ im Dritten Reich. Fotografie.

201 Erich Orthmann, Intendant der Volksoper im Theater des Westens, in einem Rechenschaftsbericht, zitiert nach Meyer zu Heringdorf, *Das Charlottenburger Opernhaus*, S. 68.

202 Hermann Killer: *Oper. Berlin. [Deutsche Volksoper]*. In: *Die Musik. Amtliches Organ der NS-Kulturgemeinde* 27 (1934/35), S. 629–630, hier S. 629.



Berlin verfügte damit nun wieder über drei große Institutionen, die der Oper gewidmet waren. Oper gab es daneben in einem Veranstaltungsrahmen, der, ein Ergebnis der Rassenpolitik des Dritten Reiches, einen sehr spezifischen „Raum für Theater/Oper“ in Berlin eröffnete – und zugleich schloss: Die Operaufführungen des Jüdischen Kulturbundes, die ab November 1933 in dem diesem Verein zur Verfügung gestellten Berliner Theater in der Charlottenstraße gezeigt wurden, durften auf Weisung der zuständigen Nazi-Behörden von „Ariern“ nicht besucht werden.²⁰³ Hier wie an der entsprechenden Direktive für die „arischen“ Theater – dort waren jüdische Besucherinnen und Besucher zunächst theoretisch noch geduldet, ab 1938 hingegen ausgeschlossen – erweist sich neuerlich und in zugespitzter Weise die politisch-soziologische Dimension der Kategorie „Raum“: *Berlin als Raum für Theater* stellte sich zu allen Zeiten für unterschiedliche Bevölkerungsausschnitte völlig unterschiedlich dar, insofern gesellschaftliche Zugehörigkeiten und Hierarchien – bezogen auf Stand bzw. Schicht, auf Geschlecht, auf ökonomische Verhältnisse, schließlich auf Rasse – die Zugänglichkeiten innerhalb dieses Raumes steuerten.

203 Hierzu und allgemein zu den Voraussetzungen und den Aktivitäten des Kulturbundes vgl. die grundlegende Arbeit von Gabriele Fritsch-Vivié: *Gegen alle Widerstände. Der jüdische Kulturbund 1933–1941. Fakten, Daten, Analysen, biographische Notizen und Erinnerungen*. Berlin: Hentrich & Hentrich 2013.

Theater im Ruhrgebiet 1871–1945

Von Anselm Heinrich

Das Ruhrgebiet mit Kunst und Kultur in Verbindung zu bringen, ist bis heute ein eher unüblicher Gedanke – trotz Ruhrtriennale und Kulturhauptstadt 2010. Stattdessen ist der „Pott“, wie die Region liebevoll von ihren Bewohnern genannt wird, eher als Industrie- und Fußballregion bekannt.¹ Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert war das Ruhrgebiet zum vielleicht bedeutendsten schwerindustriellen Zentrum des Kontinents herangewachsen und das gesamte Rhein-Ruhr-Gebiet zudem zu einem der größten Bevölkerungszentren. Konzerne wie Krupp, Hoesch und Thyssen scheinen bis heute das Ruhrgebiet eher zu charakterisieren als seine reiche Theaterlandschaft.

Weder geografisch noch politisch ist das Ruhrgebiet allerdings ein in sich geschlossenes Territorium.² Räumlich ist es durch die Linie Duisburg–Wesel im Westen und Hamm–Unna im Osten sowie nördlich durch die Lippe und südlich durch die Ruhr begrenzt. Die nach der Niederschlagung der französischen Herrschaft 1815 entstandene preußische Gebietsstruktur besteht bis heute fort. Das bedeutet, dass sich die Grenzen des Ruhrgebiets nicht mit den Verwaltungsgrenzen der Region decken. Während das westliche Gebiet, also der Niederrhein sowie die Großstädte Essen, Mülheim, Oberhausen und Duisburg, als Teil der preußischen Rheinprovinz zum Regierungsbezirk Düsseldorf gehörte, lag der östliche Teil dieser Region mit den Großstädten Bochum, Dortmund, Hagen und Herne in der Verwaltungsprovinz Westfalen und im Regierungsbezirk Arnsberg. Der nördliche und zur Lippe orientierte Teil des Ruhrgebiets mit Gelsenkirchen, Recklinghausen und Bottrop befand sich ebenfalls in der Provinz Westfalen, gehörte aber zum Regierungsbezirk Münster. Bezogen auf das Theater bedeutet das beispielsweise, dass von den fünf Mitte der 1920er Jahre aus öffentlichen Mitteln subventionierten Stadttheatern der preußischen Provinz Westfalen nur Bochum, Bielefeld, Dortmund und Hagen im Ruhrgebiet lagen, Münster jedoch nicht. Noch komplizierter wird die Situation beim Blick auf das Westfälische Landestheater, das nach seiner (Neu-)Gründung

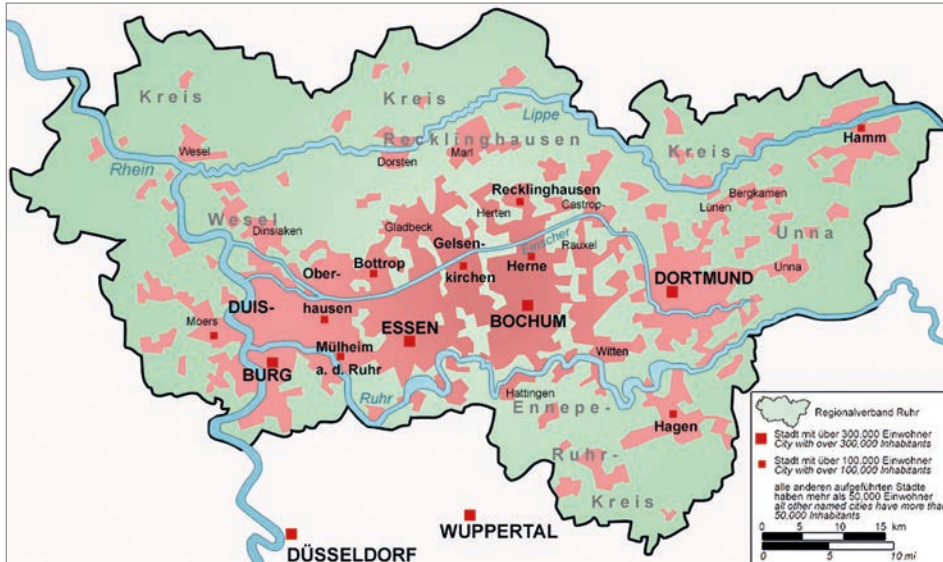
- 1 Diese Sichtweise hat Tradition. Schon in den 1920er Jahren wurden die Bemühungen um Kunst und Kultur im Ruhrgebiet oft belächelt. Vgl. Matthias Uecker: *Zwischen Industrie- und Großstadthoffnung. Kulturpolitik im Ruhrgebiet der zwanziger Jahre*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 1994, S. 10–11.
- 2 Zum Ruhrgebiet vgl.: *Das Ruhrgebiet in Rheinland und Westfalen: Koexistenz und Konkurrenz des Raumbewusstseins im 19. und 20. Jahrhundert*. Herausgegeben von Karl Ditt und Klaus Tenfelde. Paderborn [u. a.]: Schöningh 2008. (= *Forschungen zur Regionalgeschichte*. 57.); vgl. für das Folgende auch Ralf Blank: *Die „Möhne-Katastrophe“ im Mai 1943 als Teil der deutschen und britischen Erinnerungskultur*. In: *Luftkrieg: Erinnerungen in Deutschland und Europa*. Herausgegeben von Jörg Arnold, Dietmar Süß und Malte Thießen. Göttingen: Wallstein 2009. (= *Beiträge zur Geschichte des 20. Jahrhunderts*. 10.) S. 162–182.

Anselm Heinrich: Theater im Ruhrgebiet 1871–1945. In: *LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* 10 (2017), Sonderband 5: *Musiktheater in Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Räume – Ästhetik – Strukturen*. Bd. 1. Hrsg. von Marion Linhardt und Thomas Steiert, S. 122–153: http://lithes.uni-graz.at/lithes/17_sonderbd_5.html





zwei Standbeine hatte: Bochum im Ruhrgebiet und Paderborn außerhalb davon.³ Das einzig verbindende verwaltungstechnische Element war die Zugehörigkeit der Städte zwischen Ruhr und Lippe zum 1920 gegründeten Siedlungsverband Ruhrkohlenbezirk (SVR), dem Vorläufer des heutigen Regionalverbands Ruhrgebiet (RVR). Das zweite – und vielleicht wichtigere – Element ist die Identifikation seiner Bewohner mit der Region.



Siedlungsstruktur des Ruhrgebiets.

Frühe Theatergeschichte

Die Anfänge deutscher Regionaltheatergeschichte ließen das Ruhrgebiet mehr oder weniger unberührt. Es waren die Residenzstädte wie Köln, Bonn oder Münster, die Ende des 18. Jahrhunderts die ersten stehenden und durch fürstliche Landesherren finanzierten Theater erhielten. Die vergleichsweise kleinen Orte des Ruhrgebiets waren zunächst noch auf Wandertheater angewiesen. Auch nach Einführung der Gewerbefreiheit 1869 etablierten sich in der Regel nicht etwa Stadttheater, vielmehr bewarben sich Gastwirte mit entsprechenden Lokalitäten um Lizenzen, die es ihnen ermöglichten, mit Prinzipalen verschiedener Wandertruppen Verträge abzuschließen. Bochums erstes „Stadttheater“ war auf diese Weise 1870 im Saal der „Gaststätte Limbrock“ entstanden, in Hagen spielte man zunächst im Saal der Gastwirt-

³ Neben den hier diskutierten öffentlich finanzierten Theatern gab es eine ganze Reihe von Sommer- und Amateurtheatern sowie Freilichtbühnen. In Wattenscheid wurde 1937 ein Freilichttheater eröffnet, das 1938 und 1939 mehr als 40.000 Besucher und eine 100 %-ige Auslastung zu verzeichnen hatte. Vgl. Stadtarchiv Bochum [StdABO], Stadt Wattenscheid. Verwaltungsbericht 1938–1945, S. 100–101.



Verwaltungsstruktur des Ruhrgebiets.

schaft „Deutsches Haus“ und später im „Kaisersaal“ der Gaststätte Feilhauer,⁴ in Oberhausen im „Kaiserhofsaal“ und im „Kaakschen Saal“, und in Duisburg fanden Aufführungen in der „Schützenburg“ statt. Zum Ende dieser Epoche kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs hatte sich in der Region bereits ein reiches Theaterleben etabliert. Für die Rheinprovinz (zu der Teile des Ruhrgebiets gehörten) zählt Wolfgang Schulze-Olden 16 verschiedene Theaterformen.⁵

Der Beginn kommunaler Theaterförderung

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts hingegen und vor dem Hintergrund eines massiven Wirtschafts- und Bevölkerungswachstums im Ruhrgebiet fand ein Bewusstseinswandel statt, der die zunächst als privatwirtschaftliche Unternehmungen organisierten „Stadttheater“ nach 1918 nach und nach in den Bereich kommunaler Aufgaben überführte.⁶ Dieser Bewusstseinswandel war in nicht unerheblichem Maße verursacht durch steigende Ansprüche und Repräsentationsbedürfnisse des

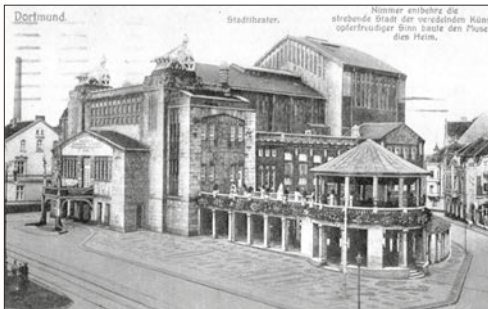
4 Vgl. zu Hagens früher Theatergeschichte Willy Timm: Hagens Theatergeschichte im 19. Jahrhundert. Hagen: Stadtarchiv Hagen 1980. (= Hagerer Hefte. 12.)

5 Er zählt stehende Theater als städtische und private Unternehmungen, auf Aktienbasis betriebene Theater, Städtebundtheater, Theatervereinigungen, Verbandbühnen und Theaterverbände, Festspiel- und Kurtheater, Sommer-, Liebhaber- und Volksbildungstheater, wandernde Gesellschaften, Dilettantenbühnen und Vaudevilletheater. Wolfgang Schulze-Olden: Die Theaterzensur in der Rheinprovinz (1819–1918). Köln, Universität, Diss., 1965, S. 31–35.

6 Essens Bevölkerung beispielsweise wuchs von 4.600 im Jahre 1816 auf 96.000 im Jahre 1895 und erreichte 1925 gut 470.000. Vgl. Uecker, Kulturpolitik im Ruhrgebiet, S. 42.



Bürgertums, dessen wachsender Wohlstand darüber hinaus einen sicheren Publikumsstamm zu garantieren schien.⁷ In dieser Epoche wurden die meisten Theater im Ruhrgebiet eröffnet, zumeist initiiert durch bildungsbürgerliche Interessengruppen oder Stiftungen industrieller Mäzene und nicht selten quasi im Gegenzug gefördert durch Stadtverwaltungen, die Kunstverständnis und kulturellen Eifer beweisen wollten.⁸ Nach diesem Muster erhielten Essen (1892), Dortmund (1904) und Hagen (1911) ihre „Stadttheater“, die nach der Gründung jeweils an Theaterdirektoren verpachtet wurden. Auch in der weiteren Region kam es in dieser Zeit zu einer ganzen Reihe von Theaterneubauten. So erhielten Düsseldorf 1875, Münster 1895 und Köln 1902 neue Spielstätten.⁹ In Mönchengladbach stiftete Friedrich Bühring 70.000 Mark, die 1901 die Grundlage für den Bau der Tonhalle bildeten, und in Düren stellte die Industriellenfamilie Hoesch insgesamt rund 600.000 Mark für den Bau des dortigen Theaters (1905–1907) zur Verfügung.¹⁰



Stadttheater Dortmund (mit nachträglich angebautem Musikpavillon), eröffnet 1904. Architekt: Martin Dülfer. Postkarte.

In Dortmund gründete sich 1872 eine bürgerliche Theatergesellschaft, der einige der einflussreichsten Bürger angehörten und die den Bau eines repräsentativen Stadttheaters zum Ziel hatte. Die Initiative übte Druck auf die Stadtverwaltung aus und sammelte Geld, um zu den Baukosten beizutragen. Diese Spenden deckten schließlich fast die Hälfte der Gesamtausgaben. So spendete Julius Overbeck 1891 allein 30.000 Mark,¹¹ und die von Eduard Kleine organi-

- 7 Matthias Uecker geht noch weiter und meint, dass hier ein kleiner, aber einflussreicher Bevölkerungsteil die Möglichkeit sah, eigene soziale Interessen durchzusetzen und die Bevölkerungsmehrheit zu „zivilisieren“. Vgl. ebenda, S. 14.
- 8 Vgl. dazu grundlegend Stephen Pielhoff: Stifter und Anstifter. Vermittler zwischen ‚Zivilgesellschaft‘, Kommune und Staat im Kaiserreich. In: *Geschichte und Gesellschaft* 33 (2007), S. 10–45.
- 9 Vgl. Wolfgang Lenk: *Das kommunale Theater*. Berlin, Universität, Diss., 1933, S. 17.
- 10 Vgl. Bernd Vogelsang: *Die Moderne in der ‚Theaterprovinz‘. Bühne und Bühnenbild rheinischer Theater 1908–1928*. In: *Die Moderne im Rheinland. Ihre Förderung und Durchsetzung in Literatur, Theater, Musik, Architektur, angewandter und bildender Kunst 1900–1933*. Herausgegeben von Dieter Breuer. Köln: Rheinland-Verlag 1994, S. 153–200, hier S. 155. Für Zürich vgl. Christoph Kohler: *Wozu das Theater? Zur Entstehungsgeschichte der Theatersubventionen in Zürich (1890–1928)*. Köln: Böhlau 2008. Für Frankfurt vgl. Gudrun-Christine Schimpf: *Geld Macht Kultur. Kulturpolitik in Frankfurt am Main zwischen Mäzenatentum und öffentlicher Finanzierung 1866–1933*. Frankfurt am Main: Kramer 2007. (= *Studien zur Frankfurter Geschichte*. 55.) hier besonders S. 255–354.
- 11 Vgl. Vogelsang, *Moderne in der Theaterprovinz*, S. 155. Dieses Geld wurde in den folgenden Jahren gewinnbringend angelegt, sodass zehn Jahre später bereits 113.000 RM zur Ver-

sierte Sammlung brachte bis Ende 1900 nochmals 385.000 Mark zusammen. Die Stadt steuerte weitere 750.000 Mark bei, um den Theaterneubau zu finanzieren.¹² Die Angelegenheit hatte an Aktualität gewonnen, als 1903 der Kühn'sche Saal, der für Theateraufführungen ausgebaut worden war, abbrannte. Das neue Stadttheater wurde 1904 mit wilhelminischem Pomp eröffnet¹³ und zunächst an Hans Gelling verpachtet, ehe die Stadt nur drei Jahre später die volle Verantwortung übernahm. Dieser im Vergleich zu anderen Städten frühe Schritt ist bemerkenswert zumal für eine Arbeiterstadt wie Dortmund,¹⁴ und er machte sich finanziell schnell bemerkbar. Die städtischen Theaterzuschüsse stiegen nämlich rasch von 62.000 Mark 1907 auf knapp 300.000 Mark 1914.¹⁵



Stadttheater Hagen, eröffnet 1911.
Architekt: Ernst Vetterlein.
Fotografie. 1911.

Hagen war um die Jahrhundertwende intensiv darum bemüht, im Kulturbereich eine überregionale Ausstrahlung zu erlangen. Das Szenario der Theatergründung erfolgte dabei nach dem nunmehr vertrauten Muster. Interessierte Bürger taten sich

zusammen, um die Gründung eines stehenden Theaters voranzutreiben, sie organisierten ein eigenes Programm in Vereinbarung mit dem Elberfelder Stadttheater und gründeten 1900 den „Hagener Theaterverein“.¹⁶ 1909 riefen sie eine Aktiengesellschaft ins Leben, trieben Spenden ein und bereiteten die Theatergründung von 1911 entscheidend vor.¹⁷ Auf diese „Initiative zahlreicher kunstbegeisterter und op-

fügung standen. Vgl. auch Stephen Pielhoff: Bürgerliches Mäzenatentum und kommunale Kulturpolitik in Dortmund und Münster 1871–1933. In: Mitteilungsblatt des Instituts für Soziale Bewegungen 28 (2003), S. 37–79, hier S. 55.

- 12 Vgl. ebenda.
- 13 Vgl. Günther Högl: „Nimmer entbehre die strebende Stadt der veredelnden Künste. Opferfreudiger Sinn baute den Musen dies Heim“. In: *Heimat Dortmund* 2 / 2004, S. 14–17, und Karin Schwarz: Die Eröffnungsfeier des Dortmunder Stadttheaters. In: ebenda, S. 18–19.
- 14 Insgesamt gibt es nur eine Handvoll Städte, die ihre Theater vor dem Ersten Weltkrieg in Eigenregie übernahmen. Vgl. Thomas Höpel: *Von der Kunst- zur Kulturpolitik. Städtische Kulturpolitik in Deutschland und Frankreich 1918–1939*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007. (= Beiträge zur Stadtgeschichte und Urbanisierungsforschung. 7.) S. 134.
- 15 Vgl. Stadtarchiv Dortmund, Bestand AD 148-221. Haushaltspläne.
- 16 Vgl. Timm, *Hagens Theatergeschichte*, S. 32.
- 17 Vgl. Ralf Blank, Stephanie Marra und Gerhard E. Sollbach: *Hagen. Geschichte einer Großstadt und ihrer Region*. Essen: Klartext 2008, S. 382.



ferfreudiger Bürger“ war Hagen noch lange stolz.¹⁸ Bei der Gründung der Hagener Theater AG betrug das Gesellschaftskapital 930.000 Mark, die etwa zu einem Drittel von der Stadt und zu zwei Dritteln von rund 450 Privataktionären aufgebracht worden waren. Auch in Hagen blieb das Theater also vorerst ein Geschäftstheater, und Franz Ludwig wurde sein erster Direktor.



Stadttheater Bochum, vormals Apollo-Theater, nach Umbau neu eröffnet 1915. Umbau: Carl Moritz. Fotografie.1915.

Auch in Bochum kam es 1884 zunächst zur Gründung eines rein privat betriebenen „Stadttheaters“¹⁹, bevor die Stadtverwaltung ab 1900 einen jährlichen Zuschuss von 1.000 Mark zahlte.²⁰ Die Subventionen wurden

schnell auf 4.500 Mark erhöht, das neu gebaute „Apollo“-Theater erhielt ab 1909 ebenfalls einen Zuschuss in ähnlicher Höhe, und das 1910 eröffnete „Neue Stadttheater“ bekam 1914 bereits 50.000 Mark.²¹ Der theaterbegeisterte Stadtrat Wilhelm Stumpf spielte bei dieser Entwicklung eine entscheidende Rolle. Er gründete 1911 einen „Theaterverein“, übernahm ein Jahr später die Leitung der neuen städtischen Theaterkommission und setzte während des Krieges als neuer Theaterdezernent den Neubau eines städtischen Theaters quasi im Alleingang durch.²²



Stadttheater/Städtisches Opernhaus Essen, eröffnet 1892. Architekt: Heinrich Seeling. Fotografie. Um 1940.

Während die Stadt Essen noch 1890 nichts für kulturelle Zwecke ausgab, stellte der Industrielle Friedrich Grillo 500.000 Mark zum Bau eines Theaters zur Verfügung, das

- 18 Stadtarchiv Hagen (StdAHA), Ha 1 / 10850.
- 19 Vgl. Uwe-K. Ketelsen: Ein Theater und seine Stadt. Die Geschichte des Bochumer Schauspielhauses. Köln: SH-Verlag 1999, S. 34–36. Ausführlich zum Geschäftstheater in Bochum in dieser Zeit Susanne Brachetti: Kultur und Kommerz. Geschäftstheater in Bochum während des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Herne: Verlag für Wissenschaft und Kunst 1996. (= Hefte zur Geschichte des Bochumer Theaters. 1.)
- 20 Zuvor hatte die Stadt dem Theater schon einen ermäßigten Gaspreis und einen Preisnachlass für Elektrizität gewährt; vgl. Ketelsen, Ein Theater und seine Stadt, S. 39 und S. 44.
- 21 Vgl. ebenda, S. 44.
- 22 Vgl. Keine Experimentierkunst: Musikleben an Städtischen Theatern der Weimarer Republik. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Brigitte Weber. Stuttgart: Metzler 1995, S. 37.

1892 eröffnet und in den folgenden Jahren von Friedrich Alfred Krupp mit jährlich 10.000 Mark bezuschusst wurde. Es scheint, dass angesichts dieses Engagements die Stadt sich ihrerseits gezwungen sah, dem Theaterdirektor Albert Berthold den Pachtzins zu erlassen, dem neuen Haus einen Fundus zu kaufen und sogar einen jährlichen Zuschuss zu zahlen – als erste Stadt des Ruhrgebiets überhaupt. Das Theater war aber dennoch nach wie vor grundsätzlich als Wirtschaftsunternehmen organisiert, an dessen Gewinn die Stadt teilhaben wollte. Wie in anderen Städten auch war allerdings ein solcher immer seltener zu erzielen und sank in Essen zwischen 1907 von 35.000 Mark auf 1.100 Mark im Jahr 1910.²³



Stadttheater Duisburg/Duisburger Oper, eröffnet 1912. Architekt: Martin Dülfer. Fotografie. Um 1940.

In Duisburg hingegen übernahm die Stadtverwaltung schon früher die Initiative und regte den Bau der Tonhalle als multifunktionalen Kulturbau an, der 1887 mit Joseph Haydns *Schöpfung* feierlich eingeweiht wurde. Genau wie in anderen Ruhrgebietsstädten auch wurde die Tonhalle aber an Direktoren verpachtet, die einen Gewinn erwirtschaften mussten. Das mag einer der Hauptgründe für die Theatergemeinschaft mit Düsseldorf gewesen sein, die bis 1921 Bestand hatte. 1903 wurde Duisburg Großstadt, die repräsentativen Ansprüche der bürgerlichen Mittelschicht stiegen, und ein Jahr später spendete Theodor Böninger 200.000 Mark für einen Theaterneubau, der allerdings erst 1912 am Königsplatz eröffnet wurde. Bis 1910 hatte die Bevölkerung über eine Million Mark gespendet, aus der Stadtkasse kamen gerade einmal 150.000.²⁴ Das mit moderner Technik ausgestattete, repräsentative und überproportional große Haus (fast 1.700 Sitzplätze) war nicht nur ein klares Signal in Richtung Essen und Düsseldorf: hier war eine aufstrebende Großstadt, die auch in Berlin wahrgenommen werden wollte.

Für andere Städte des Ruhrgebiets lässt sich eine derartige theatergeschichtliche Kontinuität nicht feststellen. In Oberhausen wurden private Theaterunternehmen zwar zumindest teilweise bezuschusst, und 1924 kam immerhin mit Gladbeck und Hamborn ein kommunal finanziertes Gemeinschaftstheater zustande²⁵, aber in Bottrop, Gelsenkirchen, Buer, Wanne, Mülheim und Herne reichten die Mittel (trotz oft lebhaften Interesses) für dauerhafte eigene Spielstätten nicht aus. Die 1911 gegründete Rheinische Verbandsbühne sollte hier Abhilfe schaffen und den theaterlosen Gemeinden des Ruhrgebiets anspruchsvolle dramatische Unterhaltung bie-

23 Vgl. Claus Spahn: Die Theatergeschichte des Ruhrgebiets unter besonderer Berücksichtigung der Theatergemeinschaften bis 1933. Köln, Universität, Diss., 1972, S. 35.

24 Vgl. ebenda, S. 68.

25 Vgl. dazu im Detail ebenda, S. 119–182.



ten.²⁶ Sie wurde 1913 sogar zur Rheinisch-Westfälischen Verbandsbühne erweitert und versorgte fortan auch den westfälischen Raum. Dort hatte seit 1908 schon das Westfälische Städtebundtheater bestanden.²⁷ Das entsprechende „Comitee für das Städtebundtheater“ hatte 1910 die Details des Verbundes und der teilnehmenden Gemeinden genau festgelegt. Wann sollte wo, wie lange und zu welchen Konditionen gespielt werden? Diese Verhandlungen gestalteten sich mitunter schwierig, zumal auch auf lokale Befindlichkeiten einzugehen war: „Bemerkt wird noch, daß in Werl während der Fastenzeit die Vorstellungen ausfallen“. Um die Finanzierung sicherzustellen, sollten die jeweiligen Theaterkomitees der einzelnen Kommunen, die sich weitgehend aus dem finanzstarken gehobenen Bürgertum rekrutierten, den Kartenverkauf garantieren und sich verpflichten, etwaige Verluste durch Spenden-sammlungen zu decken.²⁸ Interessanterweise, und parallel zur Entwicklung anderer Theater, wurde zunächst von Anfragen an die jeweiligen Kommunen zur Deckung eines etwaigen Verlustes abgesehen. Wie in Dortmund, Hagen, Essen oder Bochum ging es hier um ein rein privatwirtschaftliches Engagement eines mäzenatisch agierenden Bürgertums. Der Erfolg blieb dem Unternehmen allerdings versagt: Die Bühne überlebte den Kriegsbeginn nicht und scheint sich 1915 aufgelöst zu haben.

Obwohl die Initiative dieser Theatergründungen nicht von Stadtverwaltungen ausging und die städtischen Leistungen gegenüber dem Theater sich zunächst in Grenzen hielten, waren die Kommunen doch zunehmend daran interessiert, sich mit den erfolgreichen bürgerlichen Theatergesellschaften zu assoziieren und von deren Engagement zu profitieren. So wurden stadtplanerische Zugeständnisse gemacht und für Theaterneubauten zentral gelegene, prestigeträchtige Grundstücke zur Verfügung gestellt (Dortmund, Bochum, Essen). Obwohl die volle Übernahme von Theatern in städtische Trägerschaft vor 1914 zunächst noch außer Diskussion stand, begannen doch viele Kommunen damit, finanzielle Zuwendungen zu zahlen.²⁹ Eng verbunden mit diesen Zahlungen war der Wunsch, Einfluss auf die Theaterarbeit zu nehmen. In Hagen beispielsweise saß ein Vertreter der Stadtverwaltung von Anfang an im Aufsichtsrat des Theaters. In vielen Kommunen gründeten sich außerdem städtische Theaterkomitees, deren Befugnisse über technische Fragen oft weit hinausgingen und auch künstlerische Fragen wie Spielplangestaltung, Inszenierungsansätze und Arbeitsverträge betrafen.³⁰ Die Theaterkomitees waren darüber hinaus nur in seltenen Fällen mit Fachleuten besetzt, sondern mit theaterinteressierten Laien wie Lehrern, Kaufleuten, Beamten und Geistlichen. Diese vertraten oft diame-

26 Vgl. ebenda, S. 95–99.

27 Vgl. Vogelsang, *Moderne in der Theaterprovinz*, S. 190. Vgl. zur Gründung des Westfälischen Städtebundtheaters auch den Bestand C 1633 im Stadtarchiv Soest (StdASO).

28 Vgl. StdASO, C 1633.

29 Vgl. Frank Möller: *Zwischen Kunst und Kommerz. Bürgertheater im 19. Jahrhundert*. In: *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*. Herausgegeben von Dieter Hein und Andreas Schulz. München: C.H. Beck 1996, S. 19–33, hier S. 30.

30 In Bezug auf die Rheinprovinz vgl. Schulze-Olden, *Theaterzensur in der Rheinprovinz*, S. 169–173.

tral entgegengesetzte Positionen, und so entwickelten sich diese Ausschüsse oft zu einer „permanenten Opposition“ gegenüber den Theatern.³¹ Außerdem setzte eine Professionalisierung sowohl bei den künstlerischen als auch bei den technischen Berufen ein, technische Entwicklungen und höhere Publikumsansprüche machten Umbauten und verbesserte Ausstattung der Theater z. B. in Bezug auf Beleuchtung, Bühnenausstattung und Zuschauerraum notwendig.

Kommunaler Wettbewerb

Die Theater erhielten dabei nicht nur eine Repräsentationsfunktion für kulturell engagierte Städte und deren Bürgertum, sondern spielten auch eine wichtige Rolle als Aushängeschild im regionalen Wettbewerb der Kommunen. Mit einem „Tempel der Hochkultur“ konnte man mit den etablierten Metropolen in Konkurrenz treten und ihnen Boden nicht nur in Industrie und Handel streitig machen, sondern auch im Kulturbereich. Der durch seine polemischen Kritiken bekannte Erik Reger stellte gar fest, dass die Erhaltung der Ruhrgebietstheater „keine kulturelle Notwendigkeit“ darstelle, sie seien allenfalls ein „Zweckmäßigkeitsmoment im Konkurrenzkampf wirtschaftlich wichtiger Städte, die plötzlich auch sonst wichtig genommen werden wollen“.³²

Die alte preußische Provinzialhauptstadt Münster beispielsweise fühlte sich alsbald von Dortmund, Essen und Bochum in ihrer angestammten Stellung als Westfalens kulturelles Zentrum bedroht. Aber auch innerhalb des Ruhrgebiets spielte die Kultur eine zunehmende Rolle für die Positionierung im Rahmen der Städtekonkurrenz. So schauten die Duisburger neidisch auf die Theaterentwicklung in Essen – Mitanstöß für den Bau der Tonhalle 1887. Essen wiederum sah sich primär im Wettbewerb mit Dortmund, wie Essen ein aufstrebendes Zentrum der Schwerindustrie. Beide Städte spielten wirtschaftlich und politisch eine immer bedeutendere Rolle, wollten aber auch auf kulturellem Gebiet ernst genommen werden und konkurrierten spätestens seit der Eröffnung von Dortmunds repräsentativem Theaterbau auch in diesem Bereich miteinander.³³ Dortmund bemühte sich merklich, durch das Engagement für Kunst und Kultur das Image der „Stadt ohne Kultur“ oder „Stadt ohne Geschichte“ abzulegen. Das besondere Augenmerk lag dabei auf der Betonung der historischen Tradition von Dortmund als bedeutender Handelsstadt, die spezifischen Ausdruck fand in der Restaurierung und Ausstattung des mittelalterlichen Rathauses.³⁴ Bochum als kleinere, zwischen Dortmund und Essen gelegene Stadt fühlte sich gegenüber den größeren Nachbarn traditionell im Hintertreffen, und es mag mit dieser geografischen Lage zusammenhängen, dass Bochum im Laufe der 1920er Jahre die

31 Vgl. ebenda, S. 171.

32 Erik Reger: Soziologie des Theaters im Industriebezirk. In: Die Scene 16 (1926), S. 264.

33 Vgl. in Bezug auf die zeitgenössische Kunst am Beispiel Dortmund überzeugend Pielhoff, Bürgerliches Mäzenatentum, S. 67.

34 Vgl. Pielhoff, Stifter und Anstifter, S. 30–31.



mit Abstand höchsten Subventionen aller Ruhrgebietsstädte auf sein Theater verwandte, und das trotz finanzieller Probleme, Arbeitslosigkeit und schlechter Besucherzahlen.³⁵ Sie stiegen von 150.000 RM im Jahre 1919 auf 949.000 RM 1928.³⁶ Schon 1920 gelang es Intendant Saladin Schmitt in Verhandlungen mit der Stadt, sein Gehalt um 50 % zu erhöhen.³⁷

Am Interesse an der eigenen Profilierung scheiterten nicht zuletzt die Versuche einiger Städtebundtheater in den 1920er Jahren. So meint Matthias Uecker, dass das Anfang der 1920er Jahre zustande gekommene „Drei-Städte-Theater“ Oberhausen, Hamborn und Gladbeck nicht nur an wechselseitigen finanziellen Ansprüchen zerbrach, sondern auch an den Profilierungsbemühungen der beteiligten Kommunen³⁸ – erst die außerordentlichen Engpässe im Zuge der Weltwirtschaftskrise zwangen auch hier zum Umdenken.

Die neuen städtischen Theater nach 1918

Die Gründung der Weimarer Republik bedeutete einen wichtigen Einschnitt für das Theater im Ruhrgebiet. Die Weimarer Verfassung verfolgte das Postulat des „Kulturstaates“ und sah vor, dass das Theater- und Lichtspielwesen Sache der Reichsgesetzgebung sei.³⁹ Die grundlegenden Ideen von Gemeinnützigkeit und Demokratisierung sollten allen Interessierten den Zugang zum Theater ermöglichen. Ein entscheidender Faktor bei dieser Entwicklung war das Interesse von SPD, Gewerkschaften und Arbeiterbildungsvereinen, das Theater nicht als bürgerliche Einrichtung zu bekämpfen, sondern es der Arbeiterschaft durch subventionierte Eintrittskarten zu öffnen, Einfluss zu gewinnen und „ihre Vorstellungen von Bildung und Kultur stärker ein[zu]bringen“.⁴⁰ Nach 1918 wurden die ehemaligen fürstlichen Hoftheater von den neuen republikanischen Institutionen übernommen, und die meisten der bisher privat finanzierten städtischen Theater kamen in kommunale Trägerschaft. Dies war Ausdruck eines grundlegenden Bewusstseinswandels, der die Organisation und Finanzierung eines vielfältigen kulturellen Lebens als zentrale Aufgabe betrachtete, fast so wichtig für das Wohlergehen der Bevölkerung „wie das Schulwesen oder die Versorgung mit Strom und Wasser“.⁴¹ Anlässlich der Übernahme des bislang verpachteten Theaters in städtische Regie verkündete die Duisburger *Volksstimme*, dass das Theater „Erziehungsmittel größten Stils“ sei und

35 In den 1920er Jahren vergab das Theater Freikarten an Bedürftige. Die Zahl der ausgegebenen Karten stieg schnell von 200 auf 1.000 (vgl. StdABO, D St 13/1 Theaterangelegenheiten).

36 Vgl. StdABO, D St 10/1 Theater-Haushaltspläne, S. 17–22, S. 34, S. 177, S. 193–198.

37 Vgl. StdABO, D St 10/1 Theater-Haushaltspläne, S. 35–37.

38 Vgl. Uecker, Kulturpolitik im Ruhrgebiet, S. 63.

39 Verfassung des Deutschen Reiches vom 11. August 1919. Artikel 7, Ziffer 20.

40 Höpel, Kulturpolitik, S. 62, S. 146.

41 Uecker, Kulturpolitik im Ruhrgebiet, S. 57.

daher niemals reine „Privatsache“ sein könne.⁴² Damit war zwar nicht das Ende des Geschäftstheaters eingeläutet, und Unterhaltungsbühnen, Operettentheater und Varietés spielten weiterhin eine nicht zu unterschätzende Rolle,⁴³ aber aus den bisherigen Stadttheatern waren nun städtische Theater geworden: in Bochum (1919), Essen (1927), Duisburg (1921, im Verbund mit Bochum), Hamborn (1922, aber nicht durchgehend), Gelsenkirchen (1931, aber bis 1935 ohne eigenes Ensemble) sowie Oberhausen, Hamborn und Gladbeck, die seit 1921 in verschiedenen Konstellationen zusammenarbeiteten (bevor Oberhausen 1929 mit der Stadtwerdung sein Theater allein weiterführte). Das wilhelminische Westfälische Städtebundtheater wurde 1922 unter dem Namen Westfälische Landesbühne als republikanische Nachfolgeorganisation neu gegründet. Ihr gehörten die Städte Herne, Recklinghausen, Buer, Hamm, Gelsenkirchen, Dortmund, Bielefeld, Ahlen, Bocholt und Münster sowie der Kreis Altena als „Gesellschafter“ an, die als Beitrag zwischen 500 RM und 2.500 RM zahlten.⁴⁴ In Oberhausen gab es eine Initiative zur Gründung eines regionalen Städtebundorchesters.⁴⁵

Für die neu entstandenen Landesbühnen und Stadttheater bedeutete diese Änderung ihres Status' einerseits eine Bestandssicherung, andererseits aber waren sie nunmehr an kommunale Haushalte gekoppelt und damit unberechenbaren Entwicklungen außerhalb ihrer Kontrolle ausgesetzt. Das grundsätzliche Bekenntnis zur kommunalen Verantwortlichkeit war zwar ein bedeutender Schritt, eine längerfristige Planungssicherheit ergab sich daraus aber aufgrund der finanziellen Engpässe in den kommunalen Haushalten nicht. Von Anfang an schienen Theaterverbände, sogenannte „Theaterhehen“, ein probates Mittel zur Kostenreduzierung. Duisburg bespielte sein Haus ab 1921 in einer Vereinigung mit Bochum, Oberhausen war bis 1929 mit dem Hamborner Theater verbunden, und das Gelsenkirchener Theater besaß bis 1934 gar kein eigenes Ensemble.⁴⁶ Die meisten Theater des Ruhrgebiets befanden sich in einer konstant prekären Situation und waren abhängig von hohen Besucherzahlen. Statistiken zum Besuch wurden genau beobachtet, und zwar sowohl von der Kommunalpolitik als auch von der Öffentlichkeit insgesamt. Die Theater waren daher zwingend angewiesen auf garantierte Kartenverkäufe in großen Kontingenten, entweder organisiert durch die beiden führenden Besucherorganisationen Volksbühne und Bühnenvolksbund oder durch die in Eigenregie organisierte Platzmiete. Diese Platzmiete war ein eminent wichtiger Faktor für die Finanzpla-

42 Vgl. Volksstimme, Duisburg, 3. März 1920.

43 Vgl. stellvertretend für viele Unternehmen hier Spahns Diskussion des „Operettentheaters Königsfeld“ in Bottrop; Spahn, Theatergeschichte des Ruhrgebiets, S. 99–108.

44 Vgl. StdASO, C 1633.

45 Vgl. Uecker, Kulturpolitik im Ruhrgebiet, S. 60.

46 Zum Theaterverbund Oberhausen/Hamborn/Gladbeck vgl. ebenda, S. 61.



nung *vor* dem offiziellen Start der Spielzeit.⁴⁷ So belegt eine Übersicht über die Finanzlage des Münsteraner Theaters für die Spielzeit 1930/31, dass die Einnahmen aus der Platzmiete mit 103.340 RM mehr als die Hälfte des Umsatzes aus dem Tageskartengeschäft (195.177 RM) ausmachten. In Dortmund führte Intendant Johannes Maurach schon Anfang der 1920er Jahre geschlossene Vorstellungen für die „christlichen Gewerkschaften“, die „freien Gewerkschaften“ oder die „Gewerkvereine Hirsch-Dunker“ ein, die sich für die finanzielle Planung des Theaters als enorm wichtig erwiesen.⁴⁸

Zunächst stiegen die kommunalen Zuwendungen an die Theater fast überall stark an. In Essen verdreifachte sich der städtische Theaterzuschuss zwischen 1924 und 1931 und erhöhte sich von 446.000 RM auf knapp 1,4 Mio. RM.⁴⁹ 1928 machten die Ausgaben für Theater, Oper und Orchester pro Kopf in der Region zwischen 4 RM und 6 RM aus.⁵⁰ In der Spielzeit 1928/29 verdienten deutsche Provinztheater nur durchschnittlich 48 % ihrer Ausgaben durch Kartenverkäufe, 52 % kamen von der öffentlichen Hand.⁵¹ Einige Theater der Region waren sogar zu 70 % von städtischen Zuschüssen abhängig. In dieser Zeit wurden Theater vielerorts umgebaut oder erweitert, neue Spielstätten (meist Kammerspiele) eröffnet, Zuschauerorganisationen gegründet und ausgebaut und Festspiele ins Leben gerufen. In Dortmund beispielsweise eröffnete Karl Schäffer als zweite dauerhafte Spielstätte „für die leichte Muse“ das Theater am Burgwall.⁵² Und in Essen schaffte es Operndirektor Rudolf Schulz-Dornburg, nicht nur konsequent das zeitgenössische Opernschaffen auf die Bühne zu bringen und einen neuen Inszenierungsstil zu pflegen, sondern auch seine Ideen einer integrierten Künstlerausbildung mit der Gründung der Folkwang-Schule voranzutreiben.⁵³ Viele Stadttheater gaben aufwendig gestaltete und inhaltlich anspruchsvolle Programmhefte heraus und versuchten auch spielplantechnisch, alle Register zu ziehen – eher selten allerdings in qualitativer und allzu häufig vor allem in quantitativer Hinsicht. In einer *size matters*-Herangehensweise versuchten sich selbst einige der kleineren Provinztheater in dieser Zeit an Johann Wolfgang von

47 Vgl. Staatsarchiv Münster (StAMS), Oberpräsidium Nr. 5501, Theaterplanwirtschaft, S. 17. Die Angaben sind Teil eines Theaterfragebogens, den Oberpräsident Johannes Gronowski allen Theatern in Westfalen zugesandt hatte.

48 Vgl. Theaterarchiv Dortmund, Kiste Programmzettel 1913/14–1918/19. Vgl. auch Werner Häußner: Das Dortmunder Theater 1919 bis 1933. Personen und Entwicklungen. In: Heimat Dortmund 2/2004, S. 21.

49 Vgl. Uecker, Kulturpolitik im Ruhrgebiet, S. 118.

50 Pro Kopf gab Hagen 5,90 RM für Theater, Oper und Orchester aus, Dortmund 4,58 RM, Münster 6,12 RM und Essen 4,55 RM; vgl. Pielhoff, Bürgerliches Mäzenatentum, S. 54.

51 Vgl. Sigmund Schott: Theater und Orchester. In: Statistisches Jahrbuch deutscher Städte 24 (1929), S. 315.

52 Die Dortmunder Theatersubventionen stiegen innerhalb eines Jahres um das Vierfache von 200.000 RM 1924/25 auf 860.000 RM 1925/26 (vgl. StdABO, St 10/1 Theater- Haushaltspläne, Bl. 196).

53 Vgl. Uecker, Kulturpolitik im Ruhrgebiet, S. 119.

Goethes *Faust* (beide Teile), Friedrich Schillers *Wallenstein*-Trilogie und Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen*.

Auf der anderen Seite führte gerade die Übernahme in kommunale Trägerschaft – und damit zumindest theoretisch in das Eigentum der Einwohnerschaft – zu heißen Debatten bezüglich der Funktion von Theatern und ihren Spielplänen. Der Tenor war dabei meist eine grundlegende Kritik an allzu „modernen“ Experimenten. Gleichzeitig stiegen auch die Ansprüche des Publikums an, vor allem hinsichtlich aufwendig ausgestatteter Produktionen, und viele Theaterleiter stießen bald an finanzielle Grenzen. Wie bereits angedeutet, mussten wirtschaftliche Überlegungen für die Theaterleiter immer eine Rolle spielen, zumal der Stamm der regelmäßigen Theaterbesucher überschaubar blieb. Uwe-Karsten Ketelsen geht für Bochum in den 1920er Jahren von einem Stammpublikum von 5.000 bis 10.000 aus,⁵⁴ in Essen sollen zur gleichen Zeit ganze 3 % der Einwohnerschaft das dortige Theater überhaupt einmal von innen gesehen haben,⁵⁵ und Karl Christian Führer hat für Köln errechnet, dass gerade einmal 7 % der gesamten Einwohnerschaft regelmäßige Theaterbesucher waren.⁵⁶ Das Repertoire konnte daher nie allein aufgrund künstlerischer Überlegungen zusammengestellt werden. Die Idee vom Bildungstheater hörte dort auf, wo ihm der Publikumszuspruch versagt blieb. So macht Ketelsen deutlich, dass die Annahme, das „sozialpolitisch fundierte Bildungstheater und die ihm entsprechende Inszenierungskonzeption seien die Norm des Bochumer Theater-Alltags gewesen“, ein „ganz falscher Eindruck“ sei.⁵⁷ Tatsächlich mussten ökonomische Überlegungen in den Industriestädten des Ruhrgebiets immer eine bedeutende Rolle spielen.

Die potenziellen Probleme eines Ruhrgebietstheaters stellten sich in Hagen exemplarisch dar. Das Theater blieb nach 1918 zunächst eine Aktiengesellschaft, obwohl sich die Stadtverwaltung durch Zahlung eines Zuschusses entscheidende Kompetenzen im Hinblick auf die Sicherstellung der „erforderliche[n] künstlerische[n] und sittliche[n] Zuverlässigkeit“⁵⁸ und der Berufung von Theaterleitern sicherte. Schon 1922 lehnte es die Stadt allerdings ab, den notwendigen Zuschuss zu zahlen. Sie schloss daraufhin das Theater und entließ Intendant Ludwig.⁵⁹ Danach wurde Hagen mit Gastspielvorstellungen auswärtiger Bühnen versorgt, die aber nur spora-

54 Vgl. Ketelsen, *Ein Theater und seine Stadt*, S. 140.

55 Vgl. Erik Reger: *Westdeutscher Theaterzauber*. In: *Die Weltbühne* 26 (1930), Bd. 2, S. 53.

56 Vgl. Karl Christian Führer: „Pfui! Gemeinheit! Skandal!“ Bürgerlicher Kunstgeschmack und Theaterskandale in der Weimarer Republik. In: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 57 (2009), S. 389–412, hier S. 395.

57 Ketelsen, *Ein Theater und seine Stadt*, S. 139.

58 Vgl. Theatererlaubnisschein der Bezirksregierung Arnsberg vom 17. März 1921 (StdAHA, Ha 1/9230).

59 Vgl. StdAHA, Ha 1/9230. Der Deutsche Bühnenverein in Berlin sah die Lage ganz anders und erstattete Anfang 1923 Anzeige, in der er der Stadt Hagen Konzessionsbruch vorwarf. Die Stadt habe den Intendanten entlassen und sei zum Gastspielbetrieb übergegangen, ob-



disch stattgefunden zu haben scheinen. Das Theater wurde schließlich 1924 wieder eröffnet und offiziell als Aktiengesellschaft weitergeführt, war aber derart von städtischen Subventionen abhängig, dass man von einer Übernahme in kommunale Trägerschaft sprechen kann. Nachdem Ende der 1920er Jahre der Zuschussbedarf auf 350.000 RM angestiegen war,⁶⁰ ging Intendant Paul Smolny 1931 eine Fusion mit dem Stadttheater Dortmund ein, was die Kündigung des Hagener Orchesters zur Folge hatte. 1932 erklärte die Stadt dann, sie könne die notwendigen Zuschüsse nicht weiter zahlen. Stattdessen solle das Haus in veränderter Rechtsform als Gemeinschaftstheater weitergeführt werden. Im entsprechenden Vertrag schlossen sich die Bühnenschaffenden „zu einer Gesellschaft bürgerlichen Rechts“ zusammen und erklärten sich praktischerweise gleichzeitig zu Gehaltskürzungen bereit.⁶¹ Aber auch dieser Vertrag schaffte keine Klarheit. Obwohl sich die Stadt scheinbar aus dem Theater zurückzog und nunmehr allein für die Unterhaltung des Gebäudes zahlte, sicherte sie sich dennoch den Verbleib wichtiger Kontrollbereiche zu, wie „die Genehmigung des Spielplanes, Verwendung des Fundus, Teilnahme an Regie-Sitzungen“ sowie die Rechnungsprüfung.⁶² Für Hagens Theaterbesucher jedenfalls musste sich die Situation als völlig undurchsichtig darstellen.

Spielpläne

Das Ruhrgebiet zeigt exemplarisch die Bedeutung neuerer Forschungsergebnisse, die traditionelle Ansätze in Frage stellen, die davon ausgingen, die Kultur in der Weimarer Republik sei dominiert gewesen von der Avantgarde, von der Ästhetik experimenteller Regisseure wie Leopold Jessner und Erwin Piscator, von Dramatikern wie Bertolt Brecht, Marieluise Fleißer und Arthur Schnitzler, von Komponisten wie Paul Hindemith, Béla Bartók und Ernst Krenek, also von mutigen künstlerischen Experimenten und einem dafür offenen Publikum.⁶³ „Ein großes Experiment“ sei

wohl die Konzession bestimme, dass auch in einem solchen Fall ein künstlerischer Leiter ernannt werden müsse.

- 60 Vgl. Protokoll der Vorstandssitzung der Stadttheater AG vom 26. Juni 1930 (StdAHA, Ha 1/9297). Für eine ausführliche Liste der zwischen 1924 und 1942 gezahlten Subventionen vgl. StdAHA, Ha 1/9272.
- 61 Vgl. Brief des Magistrats der Stadt Hagen an den „Bezirksausschuss, Abteilung II, Arnsberg, durch den Herrn Polizei-Präsidenten Hagen“ vom 15. September 1932 (StdAHA, Ha 1/9230).
- 62 Vertrag für die Spielzeit 1932/33, geschlossen am 1. August 1932 und unterzeichnet von Cuno Raabe und Werner Dönneweg vonseiten der Stadt und Willie Schmitt vom Theater (StdAHA, Ha 1/9230).
- 63 Siehe z. B. Walter Lacqueur: *Weimar. A Cultural History 1918–1933*. London: Weidenfeld & Nicolson 1974, S. 140–154. Zu neuen Ansätzen siehe vor allem die Arbeiten von Karl Christian Führer, der zu Recht feststellt, dass „our understanding of Weimar culture is [...] skewed if it does not take into account the conservative tastes and the forces of tradition which also characterized it“. Karl Christian Führer: *High Brow and Low Brow Culture*. In: *Weimar Germany*. Herausgegeben von Anthony McElligott. Oxford: Oxford University Press 2009, S. 260–281, hier S. 260.

das Theater der 1920er Jahre gewesen, meinte Günther Rühle,⁶⁴ „wild, aufsässig, provozierend“, fügte Lothar Schöne hinzu.⁶⁵ Tatsächlich war an den meisten Theatern das Gegenteil der Fall, so auch im Ruhrgebiet. Konservativ-traditionelle Spielplangestaltung, stets bemüht, das Publikum in seinen Sehgewohnheiten nicht zu irritieren, war viel verbreiteter als bisher vermutet. Und wenn Intendanten doch einmal ein Experiment wagten, kam es nicht selten zu Skandalen, die den konservativen Geschmack der Publikumsmehrheit deutlich zum Ausdruck brachten.⁶⁶ Trotz dieser konservativen Grundhaltung wagten doch einige Ruhrgebietstheater Ende der 1920er Jahre (wenn auch nur für kurze Zeit) einen durchaus mutigen Spielplan, der Zeitgenössisches brachte. Richard Gsell in Dortmund beispielsweise präsentierte eine klar umrissene künstlerische Konzeption und wich Konfrontationen mit der Stadtverwaltung nicht aus.

Der Spielplan geriet zunehmend zu einem Mittel der Profilbildung. Bochums Intendant Saladin Schmitt wollte mit den größeren Bühnen in Dortmund und Essen (und darüber hinaus Köln und Düsseldorf) in direkte Konkurrenz treten und versuchte dies vor allem durch ein ambitioniertes Repertoire zu erreichen. Mit erzieherischem Anspruch und fast religiösem Eifer verfolgte Schmitt seine Mission, die von idealistischen Prinzipien geprägt war und die Kunst als „über den partikularen Interessen der Gesellschaft“ stehend betrachtete.⁶⁷ Dabei legte Schmitt besonderen Wert auf das klassische Drama und begann, einzelne Klassiker in Festwochen besonders zu ehren.⁶⁸ Schmitt gelang es, sich damit einen Namen als Theaterleiter zu machen, der konsequent das klassische Drama pflegte, einen eigenen Regie-Stil entwickelte und ein kompetentes Ensemble um sich scharen konnte.

Aber auch Schmitt konzentrierte sich – entgegen anderslautender Behauptungen – nicht allein auf den bildungsbürgerlichen Kanon. Wie insgesamt an den Ruhrgebietsbühnen feststellbar, nahmen das Unterhaltungstheater und die Operette den Löwenanteil am Spielplan ein. Die zeitgenössische zeitkritische Produktion, sprich die Avantgarde, wurde hingegen kaum berücksichtigt.⁶⁹

64 Günther Rühle: *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik*. Bd. 1: 1917–1925. Berlin: Henschel 1988, S. 36. – Schon der Titel von Rühles Buch ist irreführend. Obwohl die meisten Theater von den neu eingeführten Subventionen profitierten, haben sich doch die wenigsten als Spielstätten für die vom bürgerlichen Publikum mehrheitlich abgelehnte republikanische Ordnung verstanden.

65 Lothar Schöne: *Neuigkeiten vom Mittelpunkt der Welt. Der Kampf ums Theater in der Weimarer Republik*. Frankfurt am Main: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994, S. 248.

66 Vgl. dazu überzeugend Führer, *Bürgerlicher Kunstgeschmack und Theaterskandale*, S. 389–412.

67 Vgl. Ketelsen, *Ein Theater und seine Stadt*, S. 109.

68 Vgl. Bernd Schmidt: *Die Entwicklung des Bochumer Theaters bis 1944*. Unter besonderer Berücksichtigung der Festwochen in der Zeit von 1933 bis 1944. Unveröffentlichte Magisterarbeit, FU Berlin (ohne Jahresangabe).

69 Siehe dazu auch Uecker, *Kulturpolitik im Ruhrgebiet*, S. 81.



Publikum

Theater im Ruhrgebiet zu etablieren, war lange problematisch, vor allem, weil sich ein Publikum dafür kaum gewinnen ließ.⁷⁰ Nach den pompösen Eröffnungsfestivitäten stellte man vielerorts eine regelrechte Theatermüdigkeit fest. Zwischen 1901 und 1905 sank die Platzauslastung am Essener Theater von 78 % auf 58 %.⁷¹ Eine Anfang der 1930er Jahre vorgenommene Analyse der Unterhaltungsbedürfnisse der Essener Bevölkerung stellte die Vielfältigkeit und Gegensätzlichkeit der Erwartungen deutlich heraus – und damit auch die Anforderungen und Probleme, die sich daraus für die kommunale Kulturpolitik ergaben.⁷² Bochum beispielsweise fehlte ein Bildungsbürgertum, das zwar auch in Essen und Dortmund nicht in großer Zahl vorhanden war, dort aber ausreichte, um durch Theatergesellschaften die Theaterbauten voranzutreiben und finanziell zu unterstützen.⁷³ Aber selbst in diesen Städten war die Theaterbegeisterung nicht von Dauer. Obwohl bürgerliches Mäzenatentum hier eine wichtige Rolle spielte, war es nicht immer leicht, für die kulturellen Ambitionen der aufstrebenden Großstadt ein Publikum zu gewinnen. Dortmunds Theaterdirektor Gelling antwortete angeblich auf die Frage, wie er denn das neue Theater zu füllen gedenke, ganz lapidar, dass ihm jeder Stil recht sei – modern, romantisch, klassisch –, Hauptsache, er müsse nicht ständig auf das „gähnende Gespenst der Menschenleere“ in seinem „schmucken Haus“ starren.⁷⁴

Im Gegensatz zum wilhelminischen Theater, das Respektabilität mit Exklusivität gleichsetzte und ausschließlich Angelegenheit des gehobenen oder Bildungsbürgertums sein sollte, waren nach 1918 die neugewählten Stadtparlamente unter dem Einfluss der Sozialdemokratie und des liberalen Bürgertums daran interessiert, die in kommunale Regie übergeführten Stadttheater der breiten Bevölkerung zugänglich zu machen. Wie bereits oben diskutiert, ist es auch im internationalen Vergleich bemerkenswert, dass sich SPD, Gewerkschaften, Arbeiterbildungsvereine usw. mit dem Theater Zugang zu einem Kulturinstitut verschaffen wollten, das bisher oft als „bürgerlich“ abgelehnt worden war. Die Demokratisierung des Zugangs zur Hochkultur ging dabei nicht einher mit Forderungen, diese gemäß traditioneller Arbeiterinteressen umzuformen, sondern bestand eher darin, es den Arbeitern zu ermöglichen, an der ihnen bisher verwehrten Kultur teilzuhaben, und damit den ex-

70 Vgl. Ketelsen, *Ein Theater und seine Stadt*, S. 37–38.

71 Vgl. Spahn, *Theatergeschichte des Ruhrgebiets*, S. 28.

72 Vgl. Uecker, *Kulturpolitik im Ruhrgebiet*, S. 58.

73 In den 1920er Jahren waren 65 % der Bochumer Bevölkerung Arbeiter in Bergbau und Stahlindustrie, ca. 30 % arbeiteten im tertiären Sektor von Handel, Verkehr und öffentlichem Dienst. Vgl. Johannes Volker Wagner: *Hakenkreuz über Bochum. Machtergreifung und nationalsozialistischer Alltag in einer Revierstadt*. Bochum: Studienverlag Brockmeyer 1983, S. 57–58.

74 Zitiert in Schwarz, *Eröffnungsfeier des Dortmunder Stadttheaters*, S. 19.

klusiven Anspruch des Bürgertums auf das kulturelle Erbe zu brechen.⁷⁵ An einem „Theateroktober“, wie ihn Wsewolod E. Meyerhold im revolutionären Russland ausgerufen hatte, schien die Mehrheit der deutschen Arbeiterbewegung kein Interesse zu haben.⁷⁶ Stattdessen diskutierten die revolutionären Arbeiter- und Soldatenräte die Schaffung von Volksbildungsausschüssen, die Theatervorstellungen für die Arbeiterschaft zu reduzierten Preisen organisieren sollten.⁷⁷ Auch inhaltlich ging es dabei nicht in erster Linie um die Präsentation zeitkritischer Werke, die beispielsweise die Lebenswelt der Arbeiter diskutierten, sondern um das klassische Repertoire. Um hier den Zugang zum etablierten Kanon zu erleichtern, organisierten die Besucherorganisationen „literarische Einführungsvorträge“.⁷⁸ Die Beibehaltung von Geschäftstheatern stand dabei erst gar nicht zur Diskussion, die Idee eines gemeinnützigen Kulturtheaters, ja eines Bildungstheaters, wurde nicht in Frage gestellt. Dabei mussten sich die neugegründeten Besucherorganisationen durchaus den Vorwurf gefallen lassen, bürgerlicher als das Bürgertum werden zu wollen. So übernahm man im Zuge dieser Entwicklung auch die typisch bürgerlichen Verhaltensmuster des Theaterbesuchs und erteilte der eigenen Klientel Nachhilfe. In Bochum publizierte der Bühnenvolksbund im Hinblick auf seine Mitgliedschaft, die zu einem beträchtlichen Teil aus Bochums katholischer Arbeiterschaft bestand, „Zehn Gebote für Theaterbesucher“, die unerfahrene Zuschauer mahnten, pünktlich zu sein, während der Vorstellung weder zu reden noch zu husten noch Butterbrote zu essen, da „Ruhe die erste Bürgerpflicht“ sei, und erst dann zu lachen, „wenn du sonst platzen müßtest. Weinen aber darfst du nach Herzenslust.“⁷⁹

Besonderer Ausdruck dieser Demokratisierung des Kulturzugangs waren die neugegründeten Besucherorganisationen Volksbühne und Bühnenvolksbund, die „minderbemittelten“ Interessierten den Theaterbesuch zu erheblich reduzierten Preisen und bei freier Platzwahl ermöglichten. Theoretisch konnten also diese neugewonnenen Besucher auf Plätzen sitzen, die ihnen vor 1918 nicht zugestanden hätten. Im Laufe der 1920er Jahre wurde der massenhafte Theaterbesuch zunehmend von diesen beiden Organisationen getragen. In der Spielzeit 1928/29 beispielsweise war der Bühnenvolksbund in 18 und die Volksbühne in 16 Gemeinden der Provinz Westfalen vertreten.⁸⁰ Aus ihrem steigenden Einfluss leiteten die Organisationen ein Mitspracherecht bei der Spielplangestaltung ab – und aufgrund der Tatsache,

75 Vgl. z. B. Freie Volksbühne Bielefeld: 25 Jahre Freie Volksbühne Bielefeld 1905–1930. Bielefeld: Volkswart [1930].

76 Vgl. Jost Hermand und Frank Trommler: Die Kultur der Weimarer Republik. Frankfurt am Main: Fischer 1988, S. 193.

77 Vgl. Höpel, Kulturpolitik, S. 174.

78 Vgl. ebenda, S. 176.

79 Mitteilungsblatt der Bochumer Theatergemeinde des Bühnenvolksbundes 2 (1926/27), H. 4. Zu ganz ähnlichen Versuchen der Erziehung des Publikums in Hannover vgl. Keine Experimentierkunst, S. 24.

80 Vgl. Die Theaterverhältnisse in der Provinz Westfalen, StAMS Oberpräsidium Nr. 5501, Theaterplanwirtschaft, S. 101–102.



dass die von ihnen garantierten Kartenkontingente vielerorts das finanzielle Rückgrat des Theaterhaushalts bildeten, ist das durchaus nachvollziehbar. In Bochum hatten die Besucherorganisationen 1923 eine Mitgliederzahl von nahezu 11.000, und bezogen auf ihre Wünsche hinsichtlich der Spielplangestaltung war man zu weitgehenden Zugeständnissen bereit.⁸¹ Zeitgenössische Kritiker behaupteten sogar, dass die Spielpläne regionaler Theater die „genaue Antwort auf die Empfindungen von Theatergemeinden“ waren.⁸²

Inwieweit die Demokratisierung des Theaterzugangs tatsächlich gelang, kann hier nicht diskutiert werden, jedenfalls dominierten auch im Ruhrgebiet weiterhin konservative und bildungsbürgerliche Denkmuster, die modernen und zeitkritischen „Experimenten“ im Spielplan eine eindeutige Absage erteilten. Kommentatoren plädierten stattdessen für einen Geist im Theater, der Intellektualismus und Individualismus ablehne. Eliminiert werden müsse, was „lediglich artistische virtuose Glanzerscheinung“ sei, auftauchen müsse das Kunstwerk „dauernden Wertes“. Denn das Theater solle „seinen Stil bekommen [...], und die fehlgehende eitle Sucht, Stil zu machen, wird überwunden sein“.⁸³ Derartige Kritiker lehnten Max Reinhardts Bühnenkonzeption ab,⁸⁴ warnten vor dem „Experimentieren“ mit modernen Stücken⁸⁵ und verwiesen stattdessen auf Schillers Forderung nach einem Theater als „moralischer Anstalt“.⁸⁶ Diese konservative Grundeinstellung mussten die Theater ernst nehmen, da sie besonders auf ihre Stammsitzmieter Rücksicht zu nehmen hatten.⁸⁷

Insgesamt kann man davon ausgehen, dass die Mehrheit der Theaterbesucher nach wie vor von Angestellten und Beamten gestellt wurde, also vom Bürgertum und nicht von Arbeitern. Diese Gruppen waren es auch, die die Mehrheit der Mitglieder in den Besucherorganisationen ausmachten, „die große Masse der Arbeiterschaft aber hielt sich von jeder Berührung mit der bürgerlichen Hochkultur fern“.⁸⁸ Obwohl im Ruhrgebiet ein Teil der Arbeiterschaft das Angebot des verbilligten Thea-

81 Vgl. Keine Experimentierkunst, S. 66.

82 Siegfried Kracauer: Ornament der Masse. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 282.

83 Hans Schlaghecke: Zur Lage des Berufstheaters in unserer Zeit. In: Almanach 1927. Theater der Stadt Münster. Herausgegeben von der Intendanz des Theaters Münster. Münster 1927, S. 23–24.

84 Vgl. Josef Bergenthal: Bühne und Publikum. In: Blätter des Theaters der Stadt Münster 4 (1927/28), S. 98.

85 Die Theater sollten sich davor hüten, „ihren Ehrgeiz daran [zu] setzen, um jeden Preis ein moderneres Theater haben zu wollen als die Nachbarstadt“. Wilhelm Heising: Theater, Kino und Kommunalpolitik. In: ebenda, S. 118.

86 Vgl. Wilhelm Heising: Theater, Spielplan und Publikum. In: ebenda, S. 130–134.

87 Bezogen auf die Bedeutung des Abonnements am Beispiel von Essen und Köln in den 1920er Jahren siehe Führer, Bürgerlicher Kunstgeschmack und Theaterskandale, S. 395–396.

88 Karl Christian Führer: „Kulturkrise“ und Nationalbewusstsein. Der Niedergang des Theaters in der späten Weimarer Republik als bürgerliche Identitätskrise. In: Eliten im Wandel. Gesellschaftliche Führungsschichten im 19. und 20. Jahrhundert. Herausgegeben von

terbesuchs durchaus nutzte, wird doch bei Betrachtung der regulären Eintrittspreise deutlich, dass diese für eine Arbeiterfamilie kaum erschwinglich waren. Führer hat errechnet, dass ein typischer Arbeiterhaushalt 5,70 RM im Monat für soziale Bedürfnisse ausgeben konnte, die billigste Theaterkarte in der Provinz aber schon mit etwa 1 RM zu Buche schlug.⁸⁹ Als einziger Ausweg blieb die Besucherorganisation, und hier wirkte die relativ große Einzelausgabe, die noch dazu im Voraus geleistet werden musste, zusammen mit der Verpflichtung, das Abonnement nun auch wirklich zu nutzen, in nicht wenigen Fällen kontraproduktiv. Und schließlich mag viele Arbeiter die weitverbreitete Einstellung der bürgerlich dominierten Verwaltungen und der den öffentlich Diskurs um Kultur bestimmenden Honoratioren abgestoßen haben, die dem Theater eine Rolle in der Erziehung der „ungebildeten“ Massen zuschrieben.



Karte des Ruhrgebiets um 1930.

Wirtschaftskrise

Die Weltwirtschaftskrise nach 1929 hatte unmittelbare und katastrophale Folgen für die Theater im Ruhrgebiet, vor allem, weil die Zuschauerzahlen drastisch zurückgingen und die kommunalen Subventionen vielerorts einbrachen. Im Sommer 1930 forderte die Dortmunder Stadtverwaltung die Bevölkerung in dramatischer Weise auf, Stammsitzmieter zu werden, da die bisherige Platzauslastung von 55 % einen städtischen Zuschuss nicht länger rechtfertige.⁹⁰ Die Stadt reduzierte den Pro-Kopf-Zuschussbetrag von 4,58 RM 1928 auf 2,03 RM nur drei Jahre später, und in anderen Städten sah das Bild nicht viel anders aus. Überall wurden die Spielzeiten gekürzt, sodass sich die Bühnengehörigen für bis zu sechs Monate jährlich nach

K.Ch.F., Karen Hagemann und Birthe Kundrus. Münster: Westfälisches Dampfboot 2004, S. 155–178, hier S. 159.

⁸⁹ Ebenda, S. 158–159.

⁹⁰ Vgl. Einladung zur Zeichnung der Vormiete für die Spielzeit 1930/31. Herausgegeben vom Stadttheater Dortmund. Dortmund: Lensing o.J. [1930].



Alternativen umsehen mussten. Die Bühnengenossenschaft rechnete damit, dass am Ende der Spielzeit 1931 / 32 zwei Drittel aller Bühnengehörigen ohne festes Engagement waren, also etwa 15.000 von 22.000.⁹¹ Auch für diejenigen Schauspieler, die das Glück einer Anstellung hatten, waren die Arbeitsbedingungen hart. Sie mussten ein breites Rollenrepertoire besitzen, auf das sie in notfalls minimaler Probenzeit zurückgreifen können mussten. Die Wochenarbeitszeit betrug durchschnittlich 63 Stunden, und oft fanden noch nach den Aufführungen Proben statt.⁹² Ausgefeilte Interpretationen konnten da nicht erwartet werden, standardisierte Massenproduktion war an der Tagesordnung. Dortmunds Theaterleiter Richard Gsell stellte 1929 fest, dass die Zeiten vorbei seien, in denen ein „Theaterleiter einen Spielplan auf lange Sicht hin aufbauen, [...] er auf sein künstlerisches Programm ein Ensemble schulen und ergänzen“ könne. Heute gelte „das Hauptaugenmerk des Theaterleiters der Ausbalancierung seines Etats“ durch eine „möglichst publikumssichere[...] Gestaltung des Spielplans“.⁹³ Und trotzdem brachen vielen Theatern die Einnahmen aus dem Kartenverkauf weg. Die preußische Regierung reagierte schließlich 1931 mit radikalen Fusionsplänen, die sie unter der Bezeichnung „Opern- oder Theaterplanwirtschaft“ konkretisierte. So sollten die Opernhäuser in der Region zusammengestrichen und in eine Ost- und eine Westprovinz aufgeteilt werden.⁹⁴ Zusätzlich standen Zusammenschlüsse zwischen Bochum, Dortmund, Essen und Duisburg oder Münster, Hagen, Dortmund und Bochum zur Diskussion.⁹⁵

Die radikalen Sparvorschläge vermittelten ein Bild der Ratlosigkeit, ja Unfähigkeit, der finanziellen Probleme Herr zu werden. Viele Theater wurden zur Zielscheibe radikaler Kritik, sie gerieten in den Mittelpunkt der politischen Diskussion und wurden leichte Beute für rechtsradikale Propaganda.⁹⁶ So richtete sich Alfred Rosenbergs „Kampfbund für deutsche Kultur“ (KfdK) durch öffentliche Vorträge, Publikationen, Ausstellungen und Konzerte bewusst an ein bürgerliches Publikum und bot mit der „NS-Kampfbund-Gastspielbühne“ arbeitslosen Schauspielern eine Beschäftigung.⁹⁷

-
- 91 Zitiert nach Hans Daiber: *Schaufenster der Diktatur. Theater im Machtbereich Hitlers*. Stuttgart: Neske 1995, S. 33. Siehe auch die Angaben im *Statistischen Jahrbuch*; vgl. Alan E. Steinweis: *Weimar Culture and the Rise of National Socialism: The Kampfbund für deutsche Kultur*. In: *Central European History* 24 (1991), S. 402–423, hier S. 405.
- 92 Vgl. Ketelsen, *Ein Theater und seine Stadt*, S. 141.
- 93 Richard Gsell: *Der Kassenreport*. In: *Das Theater. Festschrift zum 25-jährigen Bestehen der Städtischen Bühnen Dortmund*. Herausgegeben von Wilhelm Ritter. Berlin: Das Theater o. J. [1929].
- 94 Essen, Bochum, Dortmund und Hagen hätten den Ostteil sowie Köln, Düsseldorf, Aachen, Wuppertal, Krefeld und Gladbach-Rheydt den Westteil gebildet; vgl. *Keine Experimentierkunst*, S. 57.
- 95 Vgl. StAMS, Oberpräsidium Nr. 5501, *Theaterplanwirtschaft*, Bl. 64-261.
- 96 Vgl. für Leipzig und Chemnitz Höpel, *Kulturpolitik*, S. 94.
- 97 Für Zeitungskritiken und den Tourplan des Ensembles vgl. Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde (BArch), R56 I/46, Bl. 122.

Die nationalsozialistische Machtübernahme

Nach der sogenannten „Machtergreifung“ der NSDAP wurde schnell klar, dass es an grundlegenden kulturpolitischen Konzepten fehlte. Bis weit in die 1930er Jahre versuchten verschiedene Organisationen, Politiker und Ministerien, entscheidenden Einfluss auf das Theaterwesen zu gewinnen. Die wichtigsten Protagonisten auf nationaler Ebene waren dabei Alfred Rosenberg, Joseph Goebbels, Robert Ley und Hermann Göring. Aber auch auf den nachgeordneten Ebenen wurde heftig um Einfluss und Macht geschachert. So waren die Gauleiter des Gaus Westfalen-Süd (Josef Wagner, Paul Giesler, Albert Hoffmann) darum bemüht, sich von Münster, der alten Provinz Westfalen und deren Oberpräsidenten Alfred Meyer (gleichzeitig Gauleiter der Provinz Westfalen-Nord) zu trennen und eine eigene überregionale Kulturarbeit zu etablieren.⁹⁸ Sogar für Insider war die Situation undurchsichtig, ja geradezu chaotisch. Das Reichstheatergesetz vom Mai 1934 schien Goebbels' Führungsanspruch zu bestätigen, mit der Reichskulturkammer hatte er ein zusätzliches Kontrollorgan geschaffen, und die Reichsdramaturgie schien ihm die Lenkung der Spielpläne zu ermöglichen. In Wirklichkeit war jedoch die Kontrolle des Theaterwesens weder lückenlos noch war die totale und für jeden sichtbare Überwachung letztendlich gewollt. Für viele Provinztheater jedenfalls blieb die Situation undurchschaubar, da sie vielfältigen direkten und indirekten Einflussnahmen ausgesetzt waren. Ein Intendant war nun nicht mehr allein der Stadtverwaltung Rechenschaft schuldig, sondern der jeweilige Gauleiter wollte ebenfalls konsultiert werden. Organisationen wie „Deutsche Bühne“, „Kraft durch Freude“ oder die Wehrmacht versuchten Einfluss zu nehmen, und selbst einfache Parteimitglieder spielten sich oft als Hüter deutscher Kulturwerte auf.⁹⁹

Trotz dieser Situation hatte die restriktive Kulturpolitik des Regimes unmittelbare Folgen. Das „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ vom April 1933 ermöglichte die fristlose Entlassung „nichtarischer“ Bühnenangehöriger, kommunistische und sozialdemokratisch gesinnte Bühnenangestellte wurden ebenso entlassen, oft verhaftet, Neubesetzungen der Intendantenposten waren an den meisten Theatern die Regel. Betroffen waren auch Intendanten, die der Gesetzeslage entsprechend gar nicht hätten entlassen werden dürfen, aber von übereifrigen Stadtverwaltungen als „untragbar“ eingestuft wurden – wie Richard Gsell in Dortmund. Jürgen-Dieter Waidelich geht davon aus, dass in Essen im März 1933

98 Vgl. Blank, Hagen, S. 416.

99 Hierzu auch Gerwin Strobl: *The Swastika and the Stage. German Theatre and Society, 1933–1945*. Cambridge: Cambridge University Press 2009, S. 167–168. Die Besucherorganisation „Deutsche Bühne“ war im Frühjahr 1933 aus dem erzwungenen Zusammenschluss der Volksbühnenvereine mit dem konservativen Bühnenvolksbund entstanden und hatte rund 800.000 Mitglieder; Zahlen von 1932, zitiert nach: Henning Rischbieter: *NS-Theaterpolitik. NS-Theaterpolitik als Prozeß, Theatermetropole Berlin, Die deutsche Theaterlandschaft 1933–44*. In: *Theater im „Dritten Reich“*. Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik. Herausgegeben von H.R. Seelze-Velber: Kallmeyer 2000, S. 9–277, hier S. 30.



etwa 20 Künstler aus politischen oder rassistischen Gründen entlassen wurden.¹⁰⁰ Für die Spielpläne bedeutete die antisemitische Politik ein sofortiges Verbot von Werken jüdischer Dramatiker, Librettisten und Komponisten, und sie betraf eine große Anzahl von Stücken.

Ein entscheidender Faktor, der den neuen Machthabern im Ruhrgebiet Zuspruch sicherte, war ihre Bereitschaft, die Theatersubventionen zum Teil drastisch zu erhöhen und damit publikumswirksam den Spar-Trend der letzten Weimarer Jahre aufzuhalten. So wurde die Vereinigung der Theater Bochum und Duisburg 1934 aufgelöst, die Häuser wurden wieder in die kommunale Kontrolle der jeweiligen Städte überführt. Das Gelsenkirchener Theater erhielt zum Spielzeitbeginn 1934/35 ein eigenes Ensemble, in Hagen wurde 1934 das Theater wieder in städtische Trägerschaft übernommen und das nur ein Jahr zuvor entlassene Orchester wieder in Dienst genommen. Überall wurden Theater renoviert und aufwendige Werbemaßnahmen gestartet.¹⁰¹ Das Theater in Bochum erhielt 1934 einen Rundhorizont und eine aufwendige Projektionsanlage und erfuhr 1938 einen umfangreichen Umbau, die „größte Baumaßnahme auf dem Theatersektor in Deutschland nach 1933“.¹⁰² Der Aufbruch in ein neues Zeitalter kultureller Blüte und nationalen Stolzes sollte sinnbildlich vor Augen geführt werden.

Direkt nach der Machtübernahme hatte es jedoch zunächst vielerorts im Gegenteil danach ausgesehen, als ob das Interesse der Nationalsozialisten am Theater eher gering sei. So beschloss der neue Dortmunder Magistrat noch am 23. Mai 1933 aufgrund der schlechten Finanzlage die komplette Schließung des Theaters und die Auflösung des Orchesters. In Hagen antwortete man auf entsprechende Anfragen in geradezu entwaffnender Ehrlichkeit, „daß die Theaterfrage in Hagen für die kommende Zeit noch vollkommen ungeklärt ist“.¹⁰³ Doch dann wurden in beiden Städten neue systemkonforme Intendanten eingestellt. Bruno Bergmann in Dortmund und Hermann Bender in Hagen hatten zumindest die erforderliche politische Qualifikation.¹⁰⁴

Die Neugründung des Westfälischen Landestheaters machte die kulturellen Ansprüche des Regimes in besonderer Weise deutlich. Ohne die Vorgängerorganisation zu erwähnen, wollte man hier den Eindruck eines von den Nationalsozialisten neu ins Leben gerufenen Theaters vermitteln.¹⁰⁵ Die Infrastruktur des Landestheaters

100 Vgl. Jürgen-Dieter Waidelich: Essen spielt Theater. 1000 und Einhundert Jahre. Zum 100. Geburtstag des Grillo-Theaters. Bd. 1. Düsseldorf: Econ-Verlag 1992, S. 341. In Essen übernahm der linientreue Schauspielregisseur Alfred Noller 1933 die Intendanz.

101 Vgl. zu Dortmund: Westfälische Landeszeitung Rote Erde, 14. November 1934.

102 Ketelsen, Ein Theater und seine Stadt, S. 97.

103 Schreiben von Stadtrat Werner Dönneweg, 5. April 1933. In der Akte befinden sich insgesamt 27 derartige Anfragen (vgl. StdAHA, Ha 1/9300).

104 Bergmann war seit 1932 NS-Parteimitglied.

105 Vgl. u. a. Soester Anzeiger, 7. September 1943.

wurde in Bezug auf technische Ausstattung, Verwaltung, Fundus und Proberäume schnell auf eine solide finanzielle Basis gestellt. So bewilligte der Preußische Theaterausschuss einen Zuschuss, die beteiligten Gemeinden zahlten einen jährlichen Mitgliedsbeitrag von 100 RM, und schon im September 1933 beschloss die Paderborner Stadtversammlung die Bewilligung eines jährlichen Zuschusses von 900 RM an das Landestheater, noch ehe es zur (Neu-)Gründung überhaupt gekommen war.¹⁰⁶

Die erste „nationale“ Spielzeit

Dennoch und trotz der hohen Erwartungen an ein neues nationales Theater, das durch einen völkischen Spielplan zum Volkstheater werden und die Massen zurückgewinnen sollte, geriet die Spielzeit 1933/34 fast überall zum Fiasko. An vielen Orten gingen die Zuschauerzahlen zurück, die „heroische“ Dramatik war wenig populär, und die häufig eher aufgrund ihrer politischen „Qualitäten“ als wegen künstlerischer Fähigkeiten ausgewählten neuen Intendanten erwiesen sich oft als Fehlgriffe. Die neue, aus den bisherigen Besucherorganisationen hervorgegangene „Deutsche Bühne“ sollte den gesamten Theaterbesuch nicht nur in einer Hand vereinigen und den Theatern finanzielle Planungssicherheit garantieren, sondern auch dem neuen nationalsozialistisch geprägten Theater die ersehnten Zuschauermassen zuführen. Im Großen und Ganzen musste aber auch die „Deutsche Bühne“ die erste Spielzeit als Misserfolg abhaken.¹⁰⁷ Auch in den Folgejahren konnte sich die „Deutsche Bühne“ (und ihre Nachfolgeorganisation, die Nationalsozialistische Kulturgemeinde – NSKG) keineswegs als alleinige Besucherorganisation durchsetzen, und viele Theater kehrten zu ihrem eigenen Stammsitz zurück, da ihnen ihre Abonnenten in Scharen wegliefen.¹⁰⁸ In Hagen ging das Abonnement mit der Spielzeit 1938/39 wieder an das Theater zurück, und in Duisburg konnte die NSKG aufgrund der schlechten Erfahrungen nur noch „das ganze geschlossene Haus zu einem

106 Stadtarchiv Paderborn (StdAPA), A1314, Bl. 4.

107 Viele Theater fühlten sich nach den hehren Versprechungen der „Deutschen Bühne“ gar betrogen, beklagten fehlende Kooperation und finanzielle Forderungen der Besucherorganisation. Auf eine Anfrage des Stadttheaters Hagen bezüglich der Aktivitäten der NSKG, der Nachfolgeorganisation der „Deutschen Bühne“, antworteten viele Theater in der Region, dass sie sich von finanziellen Forderungen der Organisation bedrängt fühlten und eine fruchtbare Zusammenarbeit vermissten (vgl. StdAHA, Ha 1/9224). Eine Umfrage des Preußischen Theaterausschusses betreffs der Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Theatern und den jeweiligen Ortsgruppen der „Deutschen Bühne“ Anfang 1934 erbrachte das Ergebnis, dass an vielen Orten geradezu Chaos herrschte (vgl. BArch, R56 I/58, Bl. 72–79 für Göttingen, R56 I/50, Bl. 81 für Rheine, R56 I/53, Bl. 96 für Koblenz und 102–103 für Köln).

108 In Dortmund behauptete die NSKG, dass durch sie „zwei Drittel des Theaterretats getragen werden, und ohne Überhebung muß man feststellen, daß diese Organisation das Dortmunder Theater gerettet hat“. Vgl.: 12000 Theaterkarten jeden Monat! Reichsamtseiter Dr. Stang im Stadttheater. Kreiskulturwart Dr. Marquardt über den Dortmunder Bereich. In: Westfälische Landeszeitung Rote Erde, 26. November 1934. – Und in Bochum machte man 1936 auf Anfrage aus Hagen hin deutlich, dass sich die eigenen Theatervormieter beim „Publikum besonderer Beliebtheit“ erfreuten, bei der Besucherorganisation der



festen Pauschalpreis abnehmen“, da man der Auffassung war, „daß die Werbung der NSKG für uns [...] eine Schädigung bedeutet“.¹⁰⁹

Die 1933 neu eingestellten Intendanten erwiesen sich zudem in vielen Fällen als Fehlbesetzungen. Dortmunds Theaterleiter Bruno Bergmann sei zwar ein „prachtvolle[r] Mensch[...]“, als Intendant aber ungeeignet.¹¹⁰ Ihm wurde mit Georg Hartmann ein Fachmann an die Seite gestellt.¹¹¹ Schon 1935 allerdings musste Bergmann seinem Stellvertreter Hartmann weichen und fand bis zu seinem Tod 1944 keine Stelle als Theaterleiter mehr. In Hagen agierte Hermann Bender ähnlich unglücklich. In einer Aufstellung verkaufter Theaterkarten war Hagen Schlusslicht im nationalen Vergleich. Von 100 möglichen Karten verkaufte Hagen gerade einmal 32, andere Theater in der Region hatten zum Teil über 80 % Platzauslastung.¹¹² Bender schob den schlechten Theaterbesuch auf das „warme Wetter“.¹¹³ Trotzdem, und vielleicht in Ermangelung möglicher Alternativen, schaffte es Bender im Gegensatz zu Bergmann, auf seinem Posten zu bleiben.

„Normalisierung“

Nachdem Reichspräsident Paul von Hindenburg im August 1934 gestorben war, wurde Hitler offiziell Staatsoberhaupt und baute die nationalsozialistische Diktatur weiter aus. Hitlers Ziel war es nunmehr, die NSDAP nicht mehr als revolutionäre Bewegung zu präsentieren, sondern sie der bürgerlichen Mitte als etablierte konservativ-nationalistische Volksbewegung zu empfehlen. Die neuen Machthaber mussten einsehen, dass sie die bürgerliche Mittelschicht mit künstlerischen Experimenten (wie dem Thing-Theater, das auch im Ruhrgebiet seine Anhänger gefunden hatte) nur entfremdete, und man kehrte zum etablierten Guckkastentheater zurück.¹¹⁴

Die folgenden Jahre waren „Boom“-Jahre für die Ruhrgebietstheater, und bei aller fehlenden inhaltlichen Konzeption schienen die neuen Machthaber doch ihre Versprechen bezüglich einer großzügigen Förderung des Theaters einzuhalten. Die

NS-Kulturgemeinde hingegen „ein starker Rückgang zu verzeichnen ist“ (StdAHA, Ha 1/9224).

109 Schreiben aus Duisburg vom 27. Oktober 1936 (StdAHA, Ha 1/9224).

110 Intendant Wolf Leutheiser vom Preußischen Theaterrausschuss stellte erschüttert fest, dass Bergmann „wochenlang keine Regiesitzungen“ abhalte und die Qualität der Stücke nicht selbst prüfe (BArch, R56 I/56, Bl. 36).

111 Vgl. BArch, NS15/142a (Amt Rosenberg, Abteilung Theater).

112 Vgl. Leipziger Neueste Nachrichten, 3. August 1933.

113 Vgl. Benders originalen (aber unveröffentlichten) Bericht und seinen Geschäftsbericht für die Spielzeit 1933/34. Auf der Habenseite konnte Bender einen Anstieg des Theaterabonnements auf 4.717 verbuchen (StdAHA, Ha 1/8890, Arbeitsbericht Stadttheater Hagen 1933–1936).

114 Im Ruhrgebiet plante Hagen Ende 1933 eine Thingstätte, und Gelsenkirchen wollte gar eine riesige Arena außerhalb der Stadt bauen.

Subventionen stiegen auf zuvor kaum vorstellbare Höhen. Das Bochumer Theater erhielt 1939 stattliche 945.000 RM.¹¹⁵ In Hagen stiegen die Subventionen binnen dreier Jahre um mehr als 100 % von 150.000 RM in der Spielzeit 1933/34 auf 380.000 RM 1936/37.¹¹⁶ Gleichzeitig wurden die Arbeitsbedingungen von Schauspielern verbessert und Ganzjahresverträge eingeführt. Essen etwa führte die ganzjährige Spielzeit 1936 ein. In vielen Städten wurden die Preise für Eintrittskarten reduziert und attraktive Wahlmieten angeboten. Die Zuschauerzahlen stiegen fast überall rapide an, allein 1933/34 verzeichnete das Essener Theater eine Steigerung des Besuchs um 27 % und eine Steigerung der Einnahmen um 15 %.¹¹⁷ In Bochum stiegen die Einnahmen von durchschnittlich 150.000 vor 1933 auf immerhin knapp 190.000 RM in der Spielzeit 1934/35.¹¹⁸

Das Westfälische Landestheater schien den Boom in besonderer Weise zu repräsentieren,¹¹⁹ und immer neue Kommunen wollten dem Verbund angehören.¹²⁰ In den späten 1930er Jahren wurde ein zweites Ensemble ins Leben gerufen; die Zahl der Spielorte stieg von 48 1933/34 auf 101 in der Spielzeit 1935/36.¹²¹ Die Subventionen des Propagandaministeriums stiegen ebenso rasant von zunächst 5.000 RM 1934 auf 70.000 RM für 1936/37. Der „Friedensvolletat“ des Landestheaters umfasste 274.000 RM, sah „1 mittleren und 1 großen Spielkörper, mindestens 12 Einstudierungen, 45 Beschäftigte, Engagementsdauer von 12 Monaten“ vor und brachte es auf 400 Vorstellungen und 117.000 Besucher¹²² – Zahlen, die einem mittleren Stadttheater entsprachen.

Viele Intendanten verstanden es geschickt, die sich ihnen bietenden Karrierechancen zu nutzen. Die Zahl der für die Propaganda so wichtigen ausverkauften Veranstaltungen konnte beispielsweise dadurch erhöht werden, dass sie erst gar nicht in den freien Verkauf kamen, sondern als geschlossene Veranstaltungen an KdF, die HJ oder die Deutsche Arbeitsfront abgetreten wurden und damit als „ausverkauft“ galten. Stramm ideologische Stücke, die im freien Verkauf keine Chance hatten, kamen auf diese Weise wenigstens zu einer Handvoll Aufführungen. Auch inhaltlich war den meisten Intendanten die Einverleibung ihrer Kulturinstitute in die NS-

115 Vgl. Bericht über den Bochumer Theaterhaushalt, 27. Februar 1940, StdABO, BO 20/234.

116 StdAHA, Ha 1/9275.

117 Vgl. Waidelich, Essen spielt Theater, Bd. 2, S. 91.

118 Vgl. Bericht über den Bochumer Theaterhaushalt, 27. Februar 1940, StdABO, BO 20/234.

119 Vgl. z. B. Westfälische Landeszeitung Rote Erde, 9. Dezember 1934: „Mit Mimen unterwegs. Das Westfälische Landestheater – eine Bildungsstätte für alle Volksgenossen“. Vgl. Werbeschrift Das Westfälische Landestheater (1937).

120 So 1941 auch Wattenscheid mit seiner Freilichtbühne (wo in den Folgejahren jeweils im Sommer einige Vorstellungen stattfanden).

121 Vgl. Soester Anzeiger, 11. März 1943. Siehe auch StdAPA, A1314 (ohne Blattangabe).

122 Vgl. StdASO, D 1050. Für die Zuschauerzahl vgl. StdAPA, A1314 (Brief des Westfälischen Landestheaters an seine Mitglieder vom 14. September 1935 mit Bilanz der Spielzeit 1934/35).



Propaganda gerade recht, und sie trieben diese teilweise aktiv voran. Bochums Intendant Saladin Schmitt behauptete zwar ganz im Stile eines idealistischen Kunstverständnisses, dass er zwischen Politik und Kultur keine Berührungspunkte sehe, aber diese Haltung machte seine Indienstnahme umso einfacher.¹²³ Und schließlich verstanden es die Theaterleitungen, sich in größeren historischen Zusammenhängen zu positionieren und Traditionen zu betonen, die im Umkehrschluss auch ein legitimierendes Licht auf sie selbst warfen. Diese Kontextualisierung sollte die Gegenwart als Erfüllung der kulturellen Versprechen der Vergangenheit erscheinen lassen. Im Gegensatz dazu konnten die Weimarer Jahre nur als Anomalie wirken.

Zusätzlich zu steigenden kommunalen Zuschüssen konnten sich die Theater auch um direkte finanzielle Hilfen beim Propagandaministerium bemühen. Die Höhe dieser Sonderzuwendungen stieg von 9,7 Mio. RM im Jahre 1934 auf astronomische 45 Mio. RM 1942.¹²⁴ Diese Zahlungen waren selbstverständlich nicht nur Goebbels' künstlerischer Ader geschuldet, sondern waren auch ein nützliches Kontrollinstrument, da sich das Ministerium damit ein Mitspracherecht bei Personalentscheidungen und beim Spielplan sicherte und Wohlverhalten belohnte.¹²⁵ Zusammen mit dem Dank für die zugesagten Gelder sandten die Theater daher zumeist auch eine Aufstellung des Spielplans, der eine „ordentliche“ Verwendung des Zuschusses belegen sollte. Hagen erhielt ab Mitte der 1930er Jahre durchschnittlich 60.000 RM jährlich¹²⁶, Dortmund bis zu 80.000 RM.¹²⁷ Bochum bekam 1937 10.000 RM als einmaligen Zuschuss zur II. Shakespeare-Woche. Und Gelsenkirchens Stadtväter spielten geschickt die Karte der aufstrebenden Industriestadt, die ihren Arbeitern die Kunst nahebringen wollte.¹²⁸ Die Taktik funktionierte, die Stadt erhielt jährlich 60.000 RM vom Propagandaministerium.¹²⁹ Diese zusätzlichen Zahlungen mach-

123 Vgl. dazu entsprechende Äußerungen von Bochums Oberbürgermeister Otto Piclum 1937 (StdABO, OB Pi 10).

124 Vgl. Boguslaw Drewniak: *Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933–1945*. Düsseldorf: Droste 1983, S. 39.

125 Siehe beispielsweise den Fall Hagens (StdAHA, Ha 1/9278).

126 Vgl. StdAHA, Ha 1/9278 und StdAHA, Ha 1/9326.

127 Die Lücken in Dortmunds Haushalt waren enorm: In seinem Antrag auf Förderung für die Spielzeit 1935/36 vom 27. Februar 1935 machte Kämmerer Wilhelm Kaiser die Lage auf drastische Weise deutlich. Bei einem Zuschussbedarf von 1.256.100 RM entstände ein Fehlbetrag von 869.700 RM, von dem die Stadt aber nur 725.500 RM übernehmen könne. Daher beantrage er einen Zuschuss von 100.000 RM. Warum der beantragte Zuschuss damit in zwei Jahren um ein Drittel gestiegen war, erläuterte Kaiser allerdings nicht. Ungeachtet dessen überwies das Propagandaministerium dem Theater 70.000 RM (vgl. BArch, R55/20349, Bl. 169–175, 188–189, 213, 244–245, 280, 290, 332, 359, sowie BArch R55/20314, Bl. 18).

128 Das Stadtbild war dominiert von Kohleförderung und Schwerindustrie, 55 % aller Arbeitsplätze gehörten zu diesen Branchen.

129 Vgl. Christoph Schmidt: *Nationalsozialistische Kulturpolitik im Gau Westfalen-Nord. Regionale Strukturen und lokale Milieus (1933–1945)*. Paderborn [u. a.]: Schöningh 2006. (= *Forschungen zur Regionalgeschichte*. 54.) S. 125–137.

ten bis zu einem Drittel des Gesamtzuschusses einiger Theater aus und ermöglichten, zumindest theoretisch, eine direkte Kontrolle aus Berlin ohne den „Umweg“ über die kommunalen Behörden oder das preußische Innenministerium. Die Theater selbst machten umgehend Gebrauch von dieser sich bietenden Einnahmequelle und entwickelten geradezu ein Anspruchsdenken. Ablehnende Bescheide wurden nicht einfach akzeptiert, man beschwerte sich, selbst wenn die Gründe einleuchtend hätten sein müssen. Nach der Annexion Österreichs beispielsweise wurde dem Stadttheater Dortmund klargemacht, dass man von nun an mit Fördergeldern nicht mehr rechnen könne, da „die sofortige Stützung bzw. Sanierung des gesamtösterreichischen Theaterlebens vor jeder bisher reichsdeutschen Angelegenheit bevorzugt werden muß“.¹³⁰ Statt diesen Bescheid zu akzeptieren, beschwerte sich Dortmunds Oberbürgermeister und erhielt kurz danach prompt den Bescheid, dass Berlin erneut 50.000 RM zu zahlen bereit sei.¹³¹ Diese Sachlage macht auch deutlich, dass man selbst Ende der 1930er Jahre von blindem Gehorsam in einer totalen Diktatur nicht sprechen konnte – zumal, wenn es ums Geld ging.

Inhaltlich ermöglichte die finanzielle Konsolidierung die Inszenierung aufwendiger Opern sowie die Durchführung prestigeträchtiger Sonderveranstaltungen und Festwochen. Bochum veranstaltete 1934 eine Schiller-Woche, 1936 folgte die Kleist-Woche und 1937 eine „Woche der Dramatik der HJ“ – eine von drei Festwochen allein in diesem Jahr (die anderen beiden Veranstaltungen waren Shakespeare und Hebbel gewidmet).¹³² Darüber hinaus wurde das Bochumer Theater zu nationalen und internationalen Gastspielen und Festivals eingeladen.¹³³ Allzu politische Werke wurden nun vermieden, aber die aufwendig inszenierten Klassiker und Komödien, Opern und Operetten verliehen den Machthabern kulturpolitischen Glanz. Dortmunds Intendant Peter Hoenselaars eröffnete die Spielzeit 1937/38 nach umfangreichen Umbauarbeiten mit Carl Maria von Webers *Oberon*, und die Presse bejubelte den „Schlußstein kultureller Aufbauarbeit“.¹³⁴

130 Brief von Hofrat Schwebel vom 12. April 1938 (vgl. BArch, R55/20349, Bl. 287).

131 Vgl. BArch, R55/20349, Bl. 288 (Beschwerde Juni 1938) und Bl. 290 (Zusage der Förderung Juli 1938).

132 Vgl. Dramatiker der HJ. Bochum 1937. Die Veranstaltungen der Woche der Dramatiker der HJ und der Reichstheatertagung der HJ vom 11. bis 18. April 1937. Bochum: Schürmann & Klagges 1937.

133 Das Bochumer Ensemble war 1941 das erste deutsche Theater gewesen, dem eine Aufführung am Wiener Burgtheater gestattet worden war. Die erste und bis dahin einzige ausländische Bühne, der diese Ehre zuteil geworden war, war die Comédie Française gewesen (vgl. Schmidt, Bochumer Theater, S. 118). Das Bochumer Theater besuchte auch regelmäßig die Grabbe-Tage.

134 Dortmunder Zeitung vom 24. September 1937. Ebenso: Dortmunds kulturelle Wiedergeburt. Das Werk des scheidenden kommissarischen Oberbürgermeisters [zum Spielzeitbeginn 1934/35]. In: Westfälische Landeszeitung Rote Erde, 31. Juli 1934.



Belohnt wurden die Intendanten dafür mit Titeln. Hoenselaars durfte sich ab 1937 Generalintendant nennen¹³⁵, Bochums Intendant Schmitt wurde 1938 von Hitler zum Professor ernannt.¹³⁶ Hagens Theaterleiter Hermann Bender war im Gegensatz dazu ein Beispiel dafür, dass die politische „Eignung“ eben doch manchmal ausreichte, um als Intendant bis zum Ende des Dritten Reiches zu überleben, und das, obwohl die Bilanz katastrophal ausfiel. Trotz steigender Subventionen blieben die Zuschauerzahlen hier enttäuschend niedrig und erreichten teilweise noch nicht einmal das Niveau der schlechtesten Spielzeiten während der Weimarer Republik.¹³⁷

Theater im Krieg

Der Kriegsausbruch 1939 bedeutete für die Ruhrgebietstheater keine Zäsur – im Gegenteil. Sie machten nicht nur so weiter wie bisher und schienen seltsam entückt von der Realität, sie erfreuten sich sogar wachsenden Zuschauerzuspruchs. Bochums Zahlen stiegen während der Spielzeit 1942/43 auf 212.000, der höchste Wert seit 1933.¹³⁸ In Gelsenkirchen verdoppelten sich die Besucherzahlen innerhalb weniger Jahre von 155.000 1935/36 auf 294.000 1942/43.¹³⁹ Die regionalen Propagandaämter berichteten regelmäßig voller Stolz von ausverkauften Vorstellungen in ihren Amtsbezirken. Die Subventionen stiegen ebenso, in Gelsenkirchen von 177.000 RM 1936 auf über 700.000 RM 1943.¹⁴⁰ In Bochum stieg der Anteil der Subventionen an den Gesamteinnahmen von 56 % im Jahr 1925 auf 78 % 1940.¹⁴¹ Die Gehälter der Ensemblemitglieder erhöhten sich in vergleichbarem Maße.¹⁴² In der Spielzeit 1942/43 hatte das Theater Hagen immer noch 14 Schauspielerinnen und Schauspieler, acht Opern- und sieben Operettensänger, ein vollwertiges Ballettensemble, einen Chor, dazu drei Kapellmeister, einen Bühnenbildner, eine Souffleu-

135 Noch im August 1933 hatte sich die Stadtverwaltung in einem Brief an den Preußischen Theaterrausschuss gegen die Bezeichnung Hartmanns als Operndirektor ausgesprochen „mit Rücksicht auf die Dortmunder Arbeiterbevölkerung“. Der Magistrat erinnerte dabei an ein Rundschreiben von Staatskommissar Hans Hinkel, in dem dieser deutlich gemacht habe, dass man eine „unverantwortlich häufige Benutzung großer Titulationen“ ablehne (BArch, R56 I/56, Bl. 73). Bei Hoenselaars machte man nur vier Jahre später offenbar gerne eine Ausnahme.

136 Hans-Ulrich Metzger: 25 Jahre Stadttheater Bochum. Unveröffentlichtes Manuskript (1943), StdABO, S. 40.

137 In der Spielzeit 1926/27 hatten 153.000 Menschen das Theater besucht, 1938/39 waren es nur 142.000 gewesen; vgl. Rischbieter, NS-Theaterpolitik, S. 128. Vgl. auch StdAHA, Ha 1/9278.

138 Vgl. Kurt Dörnemann: Theater im Krieg. Bochum 1939–1944. Bochum: Stadt Bochum 1990, S. 5.

139 Vgl. Schmidt, NS-Kulturpolitik, S. 151.

140 Vgl. ebenda, S. 153.

141 Vgl. Bericht über den Bochumer Theaterhaushalt vom 27. Februar 1940 (StdABO, BO 20/234).

142 So stieg der Anteil der Personalkosten am Gesamthaushalt des Bochumer Theaters zwischen 1925 und 1940 von 42 % auf 63 % (vgl. ebenda).

se sowie eine ganze Reihe anderer Mitarbeiter in Technik und Verwaltung.¹⁴³ Auch das Westfälische Landestheater erfüllte seine „Mission“ im Krieg. Trotz Reduzierung der Gastspielorte präsentierte das mit Jahresverträgen ausgestattete Personal von 18 Herren und 16 Damen 1943 250 Vorstellungen mit durchschnittlich 500 Besuchern pro Aufführung.¹⁴⁴

Auch inhaltlich zogen die Ruhrgebietstheater im Krieg alle Register. Im Juni 1942 präsentierte Dortmunds Intendant Hoenselaars eine „Deutsch-Italienische Opernwoche“ aus Anlass der Erstaufführung der Oper *Severo Torelli* von Salvatore Auteri Manzocchi und Michele Auteri Pomarè. Und Bochums Festwochen gingen ebenfalls weiter, wenn auch in reduziertem Umfang (Grabbe, 1941). In Hagen zielte Oberbürgermeister Heinrich Vetter, der mittlerweile auch zum stellvertretenden Gauleiter von Westfalen-Süd aufgestiegen war, auf den großzügigen Ausbau des Theaters zum „Gautheater“. In seinem bereits oben diskutierten Bestreben, Hagen als von der Provinzhauptstadt Münster unabhängige Kulturmetropole zu etablieren, hatte er den für Hagen durchaus schmeichelhaften Titel einer „Gaukulturhauptstadt“ ergattert.¹⁴⁵

Trotzdem war der Kriegsausbruch spürbar, und das vor allem in wirtschaftlicher und politischer Hinsicht. Der zunehmende Mangel an Rohstoffen zwang die Theater dazu, den Umfang ihrer Programmhefte zu reduzieren, Bauvorhaben zu verschieben und von allzu aufwendigen Bühnenbildern abzusehen. Außerdem wurde von den Bühnen zunehmend erwartet, eine aktive Rolle bei den Kriegsanstrengungen zu spielen. So gab es Sondervorstellungen für die Wehrmacht und für Rüstungsbetriebe sowie unterhaltende Programme, die in Zusammenarbeit mit KdF und DAF in Fabriken und Garnisonen organisiert wurden. Beim Westfälischen Landestheater nahm man die „Soldatenbetreuung“ besonders ernst. 1943 berichtete die Presse stolz, dass bisher von „1304 Vorstellungen im Kriege [...] 403 in Kasernen und Lazaretten durchgeführt“ worden seien.¹⁴⁶ Fast alle Ruhrgebietstheater begaben sich zudem Anfang der 1940er Jahre auf Gastspielreisen ins besetzte Ausland, nach Belgien, Holland und Frankreich.¹⁴⁷

143 Vgl. StdAHA, Ha 1/9272.

144 Vgl. Soester Anzeiger, 16. Oktober 1943. Zum wirtschaftlichen Erfolg vgl. StdASO, D 1050. Für 1943/44 waren die Zahlen ähnlich beeindruckend (vgl. Jahresbericht des Westfälischen Landestheaters, April 1943 bis März 1944 [StdASO, D 1050]).

145 Gauleiter Giesler verkündete in diesem Zusammenhang stolz, dass weder Dortmund noch Bochum diesen Titel verdienten, da dort „alle Bemühungen um ihre kulturelle Belebung fruchtlos bleiben müßten“. Giesler im Gespräch mit Landeshauptmann Karl-Friedrich Kolbow, hier zitiert nach Ralf Blank: Hagen im Zweiten Weltkrieg. Bombenkrieg, Kriegsalltag und Rüstung in einer westfälischen Großstadt 1939–1945. Essen: Klartext 2008, S. 56.

146 Soester Anzeiger, 11. März 1943.

147 Vgl. Ketelsen, Ein Theater und seine Stadt, S. 145. Vgl. auch BArch, R55/20700, Bl. 106–107.



Sehr bald jedoch waren die Auswirkungen des Krieges auch physisch spürbar. Luftangriffe trafen die Ruhrgebietsstädte 1941 noch vereinzelt, ab 1943 verstärkt, und ab Herbst 1944 wurde das Ruhrgebiet fast täglich aus der Luft angegriffen. Im Mai 1943 brannte das Dortmunder Theater aus, das Theater in Bochum wurde im November 1944 zerstört, und Hagen lag bereits im Oktober 1943 fast vollständig in Schutt und Asche (obwohl das Theater erst im März 1945 zerstört wurde). Fieberhaft suchte man allerorten nach Behelfstheatern. Schon knapp zwei Wochen nach der Zerstörung des Dortmunder Theaters wurde dessen „vorübergehende“ Verlegung nach Luxemburg bekannt gegeben.¹⁴⁸ Schon zuvor hatten viele Theater aufgehört, Abendvorstellungen zu geben, und verlegten sich auf Matineen.¹⁴⁹ Die Materialknappheit setzte ihnen zusätzlich zu, Gastspiele und Abstecher konnten wegen Kraftstoffmangels und schlechter Bahn- und Übernachtungsbedingungen nicht mehr durchgeführt, neue Bühnenbilder nicht mehr hergestellt werden. Männliche Ensemblemitglieder wurden zunehmend eingezogen und hinterließen merkbare Lücken – Lücken, die man verzweifelt zu schließen suchte. So erhielten einige Orchester vom Propagandaministerium die Genehmigung, Musiker aus den besetzten Gebieten anzuwerben.¹⁵⁰

Insgesamt gesehen war aber die Kriegszeit für die Ruhrgebietstheater von steigenden Besucherzahlen und Zuschüssen sowie von vermehrten politischen Ansprüchen geprägt, denen man im Allgemeinen nur zu gerne nachkam – solange sie keiner zu großen Anstrengungen bedurften.¹⁵¹ Zum 31. August 1944 wurden schließlich alle Theater im Zuge des „totalen Krieges“ geschlossen. Die kulturelle Fassade des NS-Regimes war endgültig gefallen.

Zusammenfassende Bemerkungen

Diese Untersuchung hat gezeigt, dass sich die Ruhrgebietsstädte lange schwer damit taten, Theatern finanzielle Unterstützung zu gewähren. In vielen Fällen folgten sie eher unwillig der Initiative theaterbegeisterter Bildungsbürger, die Mittel zum Bau von Theatern bereitstellten. An der Organisationsform änderten diese Schenkungen allerdings selten etwas, da die Mehrheit dieser Theater bis 1918 Pacht- und damit

148 Vgl. Brief von Referent Scherzer in der Theaterabteilung an Goebbels vom 5. Juni 1943 (BArch, R55/20349, Bl. 5). Aus diesem Plan ist allerdings nie etwas geworden (vgl. dazu ebenda, Bl. 153).

149 Wie in Bochum ab Anfang 1944.

150 Vgl. BArch, R55/20700, Bl. 121. Bericht von Herrn Grolle vom Rechnungsprüfungsamt Weser-Ems vom 20. November 1942 als Antwort auf das Rundschreiben von Herrn Lang im Propagandaministerium.

151 Nach den ersten Kriegsmonaten nahm der Eifer, geschlossene Veranstaltungen für Wehrmachtangehörige zu organisieren, allerdings merklich ab – vielleicht auch, weil dabei die Einnahmen zu gering waren. In jedem Fall berichtete das Gaupropagandaamt Westfalen-Süd in der ersten Jahreshälfte 1940 regelmäßig davon, dass die Zahl der Wehrmachtabende in Dortmund, Hagen und Bochum stetig sinke (vgl. BArch, R55/20261, Bl. 348, 379, 426).

Geschäftstheater blieben. Das Interesse der Politik verharrte in engen Grenzen, die Förderung trat hinter der Kontrolle klar in den Hintergrund. Und dennoch war die Entscheidung einiger Stadtverwaltungen, mit Beginn des 20. Jahrhunderts Theatersubventionen zu zahlen, keinesfalls zwingend gewesen. Die Gründe für diese Entscheidung waren oft banal und ergaben sich z. B. aus einer regionalen Konkurrenzsituation. Die Kultur war zum Standortfaktor geworden, man wollte dem Repräsentationsbedürfnis des Bürgertums entsprechen und ein zahlungskräftiges Publikum anlocken.¹⁵² Steigende Bevölkerungszahlen und vor allem die rapide anwachsende Arbeiterschaft sorgten zudem für Unbehagen bei den Stadtverwaltungen, und so kann die Zahlung von Subventionen an Kultureinrichtungen durchaus auch als sozialpolitische Maßnahme gesehen werden.¹⁵³ Trotz all dieser Erklärungen ist es bemerkenswert, dass Stadtverwaltungen sich entschlossen, schnell anwachsende Zuschussbeträge zu zahlen, die fortan die Theater aus dem Wirtschaftsleben herauslösten und ihnen eine Bildungsfunktion zuwiesen.

Und dennoch spielten auch nach der Übernahme der Theater in kommunale Trägerschaft nach 1918 wirtschaftliche Überlegungen eine wichtige, ja oft entscheidende Rolle. Mögliche „Theaterehen“, die Rückkehr zum Pachtsystem oder sogar der totale Verzicht auf Intendanten wurden immer wieder diskutiert. Durch diese permanenten und in die Öffentlichkeit getragenen Diskussionen erhielten viele Bürger den Eindruck, als kümmerten sich die Politiker allein um die Finanzen und seien an künstlerischen Fragen nicht interessiert. Die Kulturpolitik wurde auf diese Weise ein leichtes Ziel für nationalsozialistische Propagandisten. Deren Versprechen, kommunale Theater nicht nur zu retten, sondern auch einen nationalkonservativen und „sauberen“ Spielplan zu garantieren, empfahl sie auch Bevölkerungsgruppen, die Hitler nicht unbedingt nahestanden. Im Gegenzug machte die Unterstützung weiter bürgerlicher Kreise die Nazis auch anderen Kritikern gegenüber salonfähig. Sie lobten die aufwendigen Renovierungsprogramme, unterstützten die großangelegten Hilfsaktionen und Werbemaßnahmen und hießen steigende Subventionen, längere Spielzeiten und verbesserte Arbeitsbedingungen für die Bühnenangestellten ausdrücklich gut. Vielen schien es so, als würden die Nazis tatsächlich ihre Versprechungen einlösen und die Theater einer „goldenen“ Zeit zuführen. Und sie schienen diese Versprechen auch im Krieg noch zu halten, als es vielen Theatern gelang, die Fassade vom kultivierten Deutschland aufrechtzuerhalten, trotz Rohstoffmangels, Personalsorgen und Luftangriffen. Die Subventionen stiegen vielerorts während der ersten Kriegsjahre nochmals kräftig an, und viele Theater profitierten zusätzlich von direkten Zahlungen des Propagandaministeriums, häufig als Kompensation für

152 Vgl. Adelheid von Saldern: Symbolische Stadtpolitik – Stadtpolitik der Symbole. Repräsentationen in drei politischen Systemen. In: *Inszenierter Stolz. Stadtrepräsentation in drei deutschen Gesellschaften (1935–1975)*. Herausgegeben von A. v. S. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2005. (= Beiträge zur Stadtgeschichte und Urbanisierungsforschung. 2.) S. 29–82, hier S. 34.

153 Vgl. Ketelsen, *Ein Theater und seine Stadt*, S. 48–51.



Kriegsschäden.¹⁵⁴ Inmitten immer heftigerer Luftangriffe brachten die Ruhrgebiets-theater üppige Operninszenierungen und die Klassiker der Weltliteratur. Auch ein ausgebrannter Kostümfundus bedeutete nicht, dass die Theater aufhörten zu spielen. Nachdem dieser beispielsweise in Essen nach einem verheerenden Luftangriff im März 1943 in Flammen aufgegangen war, half das Theater in Straßburg mit der Ausstattung für Ludwig van Beethovens *Fidelio*, Darmstadt mit der für Calderóns *Das Leben ein Traum* und Chemnitz mit der für Oskar Nedbals *Erntebräut*.¹⁵⁵

154 1944 wurde das vom Propagandaministerium 1942 aufgelegte Notprogramm für die Künste in vom Luftkrieg betroffenen Gebieten ausgeweitet. Es wurden 500.000 RM verteilt. Die beiden westfälischen Gaue erhielten jeweils 20.000 RM, Weser-Ems 30.000 RM und Essen 50.000 RM (vgl. BArch, R55 / 20249, Bl. 115–117, 122).

155 Vgl. Waidelich, Essen spielt Theater, S. 149.

Theater in Kur- und Badeorten

Von Marion Linhardt

In den Sommermonaten erschloss sich mit den zahlreichen deutschen Kur- und Badeorten zwischen Borkum und Bad Reichenhall, zwischen Cranz (Selenogradsk) bei Königsberg (Kaliningrad) und Badenweiler ein spezifischer Raum für die Begegnung mit Theater – spezifisch sowohl hinsichtlich der infrastrukturellen Gegebenheiten als auch in Bezug auf die ganz eigene Erlebnisqualität, die sich mit einem vom städtischen Alltag geschiedenen Ferien- bzw. Erholungsaufenthalt verband. In vielen Kurorten gehörten Theateraufführungen neben Konzerten, Tanzveranstaltungen und einem Sportangebot zum sommerlichen Unterhaltungsprogramm. Welchen Rang Vergnügen und Geselligkeit im Verhältnis zur Nutzung der in den Kurorten verfügbaren Therapieeinrichtungen im Rahmen eines Kuraufenthaltes einnahmen, bestimmte sich einerseits nach der persönlichen Situation des einzelnen Kurgastes und nach den finanziellen Möglichkeiten der Erholungssuchenden, die ein breites soziales Spektrum repräsentierten. Andererseits war der individuell gestaltete Kurverlauf nicht zu trennen von allgemeinen Tendenzen in der Entwicklung der Bäderkultur. So unterschieden sich die deutschen Kur- und Badeorte hinsichtlich ihres Status' als Räume des Vergnügens deutlich voneinander, ein Phänomen, das sich in der Regel auf die historischen Ursprünge des jeweiligen Badebetriebs zurückführen lässt; darüber hinaus vollzog sich im Verlauf des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts in den Kurorten eine grundsätzliche Verschiebung in der Gewichtung von Amüsement und Heilanwendung.

Zur Bäderkultur in Deutschland

Im Jahr 1927 veröffentlichte die Reichszentrale für Deutsche Verkehrswerbung in ihrer Reihe „Deutsche Verkehrsbücher“ den Band *Deutsche Bäder und Kurorte*.¹ 116 Kur- und Badeorte werden hier mit ihrer wesentlichen Infrastruktur knapp vorgestellt. Zwei einführende Texte geben einen allgemeinen Überblick über die deutsche Bäderkultur: Der Berliner Arzt Prof. Dr. Siegfried Weißbein unternimmt eine Einordnung aus medizinischer Sicht, während der Publizist Rolf Brandt die Vielfäl-

-
- 1 Reiseberichtartige Veröffentlichungen über Badeorte im deutschsprachigen Raum, vor allem über die sogenannten Mode- oder Nobelbäder, fanden im 18. und 19. Jahrhundert eine relativ breite Leserschaft. Erwähnt sei hier nur die 1834 zuerst erschienene und im Laufe der folgenden Jahrzehnte mehrmals neu aufgelegte Darstellung *Bubbles from the Brunnens of Nassau* von Francis Bond Head. Im 20. Jahrhundert warben dann einzelne Regionen bzw. nationale Vereine und Verbände in einer Vielzahl mehr oder weniger regelmäßig erscheinender Kurort- und Bäderverzeichnisse und -führer, die – wie der im Folgenden zitierte Band – jeweils die wichtigsten infrastrukturellen Gegebenheiten der Kur- und Badeorte auflisteten und darüber hinaus häufig einleitende Beiträge balneologischen Inhalts brachten.

Marion Linhardt: Theater in Kur- und Badeorten. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theater-soziologie 10 (2017), Sonderband 5: Musiktheater in Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Räume – Ästhetik – Strukturen. Bd. 1. Hrsg. von Marion Linhardt und Thomas Steiert, S. 154–218: http://lithes.uni-graz.at/lithes/17_sonderbd_5.html





tigkeit der deutschen Landschaft als Raum für Kuraufenthalte beschreibt und die Spanne dessen umreißt, was die deutschen Kurorte dem Gast zu bieten haben.

„Man kann für ein paar Mark in einer kleinen Pension leben, Lodenrock und Bergstock tragen und an nichts weiter denken, als an Pflege der Gesundheit, die von der Arbeit in den großen Städten und von der unerhörten Anforderung der Zeit, in der wir Erdenbürger sind, zerrüttet wurde. Man kann sich einkapseln in das Geheimnis deutschen Waldes, als Berater den Kurarzt und als Freund die Heilquelle, – aber man kann auch Körper und Geist pflegen, lebend im letzten Glanz europäischer Kultur. Die Eleganz der mondainen deutschen Kur- und Badeorte steht auf der Höhe des Geschmacks. Man kann *jeden* Komfort genießen, den die alte und die neue Welt erfunden hat. In den großen fashionablen Kurhäusern hat Werkkunst und gute künstlerische Tradition Räume geschaffen, in denen das verwirklicht ist, was der Verwöhnte beanspruchen kann: Eleganz und Bequemlichkeit, großen Styl und durchscheinende Gemütlichkeit des eigenen Hauses. Vielleicht ist diese Mischung nirgends in der Welt so gut erreicht wie an einigen deutschen Kurorten, da sich alte deutsche Bürgerkultur und mondainer Weltstyl zu besonderem und nicht nachzumachendem Eindruck vereinigt haben.

[...]

Krönung der Toiletten, Tanz der Eleganten, ausgezeichnete Musikkapellen, Tanzmusik und großes Orchester, das die modernen Schöpfungen deutscher und anderer Musik vorbildlich zu Gehör bringt.

Diese Pflege einer guten, über das Mittelmaß hervorragenden musikalischen Kunst ist ein besonderes Zeichen der deutschen Bäder und Kurorte. Aber nicht nur der Musikkenner, auch der Theaterfreund kommt zu erwähntem Genuß. Künstlerisch geleitete Kurtheater zeigen wertvolles, wechselreiches Programm, das auf der Höhe der Saison oft Festspielwochen umfaßt, die Ereignisse im deutschen und internationalen Kunstleben bedeuten.“²

Mit dem Aufenthalt des Kurgastes „in einer kleinen Pension“, angetan mit „Lodenrock und Bergstock“, und dem „letzten“ – und das heißt: modernsten, am weitesten entwickelten – „Glanz europäischer Kultur“ berührt Brandt gleichsam die beiden Extreme der deutschen Bäderszene der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, die unter anderem das Ergebnis einer mit den sozialen und infrastrukturellen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts verbundenen Ausdifferenzierung im Bereich von Tourismus und Freizeit war. Die „kleine Pension“ und der „Lodenrock“ als Symbole für einfache Lebensführung und Naturverbundenheit verweisen dabei zunächst auf zweierlei: Zum ersten liegt hier die Assoziation des im 18. Jahrhundert neu formulierten Ideals eines Verweilens in der Natur unter Verzicht auf den Komfort der

2 Rolf Brandt: Was sind die deutschen Bäder und Kurorte? In: Deutsche Bäder und Kurorte. München: C. Gerber [1927]. (= Deutsche Verkehrsbücher. 15.) S. 1–3, hier S. 2–3. – Nicht unerwähnt kann an dieser Stelle bleiben, dass Brandt einer jener 88 Dichter und Schriftsteller war, die im Oktober 1933 das „Gelöbnis treuester Gefolgschaft“ für Adolf Hitler unterzeichneten.

Stadt oder Residenz nahe, eines Ideals, dem man in jener Zeit fallweise auch in Kurorten huldigen konnte³ und das seit dem späten 19. Jahrhundert in unterschiedlichen Ausprägungen als Idealisierung eines Lebens fern der modernen Zivilisation eine zunehmende Breitenwirkung entfaltete. Zum zweiten dienten der Hinweis auf die Einfachheit und Zweckmäßigkeit von Unterkünften und therapeutischen Anlagen und die Ausrichtung der jeweiligen Werbestrategie auf die besondere Naturnähe dieses oder jenes Kurortes vor allem der Positionierung der erst im mittleren oder späten 19. Jahrhundert neu als Kur- und Badeorte hervorgetretenen Dörfer und Kleinstädte, die über eine wesentlich beschränktere Ausstattung verfügten als die traditionsreichen Nobelbäder und sich daher gezielt als Gegenwelt der mondänen Kurorte inszenierten. In der sozialen Realität des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts bedeutete die „kleine Pension“ im Kurort aber natürlich mehr und anderes als eine Option für den großstadtmüden Industriellen oder die verwöhnte Bankiersgattin, für die selbstredend ein Aufenthalt in einem der Luxusbäder erschwinglich gewesen wäre. Die Klientel der Badeorte fächerte sich hinsichtlich ihrer sozialen Zusammensetzung immer stärker auf, das heißt, der Anteil derjenigen Erholungssuchenden, für die tatsächlich nur die einfachste Unterkunft in Frage kam oder die gar auf öffentliche Unterstützung angewiesen waren, nahm deutlich zu.

Das Spektrum vom kostengünstigen bis zum exklusiven Kuraufenthalt, das Brandt eröffnet, findet sich in dieser Ausprägung in Deutschland erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Zwar hatte es in vielen Kurorten seit langem die Einrichtung des „Armenbades“ gegeben; auch waren die Heilbäder keineswegs bis ins 19. Jahrhundert eine ausschließliche Domäne der Aristokratie und des führenden Bürgertums gewesen, da – wie die neuere Forschung vielfach gezeigt hat – die Bade- und Trinkkuren seit jeher ebenso von Personen frequentiert wurden, die in der Umgebung der Kurorte lebten, also nicht von weither anreisten, und aus dem Handwerk, dem niedrigen Beamtentum und der bäuerlichen Schicht stammten.⁴ Gleichwohl waren für

3 Carmen Putschky erläutert dies in ihrer Dissertation anhand verschiedener Beispiele, so etwa für Rehburg, das im 18. Jahrhundert zum Kurfürstentum Braunschweig-Lüneburg (Kurhannover) gehörte und bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts einen glänzenden Ruf als Bad genoss: „Die renommierten adeligen Kurorte des frühen 18. Jahrhunderts wie Rehburg oder Schwalbach [...] zeichneten sich durch besonders geringen Komfort aus – trotzdem residierte der ganze Hof hier im Sommer. Rehburg wurde seit 1692 als fürstlicher Kurort von den Hannoveranern genutzt. Bis 1749 haben die Gäste dort in Laubhütten gewohnt, in demselben Jahr wurden sie durch Bretterbuden ersetzt, deren Anzahl sich im Laufe der Jahre stark vermehrte.“ Carmen Putschky: *Wilhelmsbad, Hofgeismar und Nenndorf. Drei Kurorte Wilhelms I. von Hessen-Kassel*. Marburg, Universität, Diss. masch., 2000 ([http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=972812601&dok_var=d18&dok_ext=pdf&filename=9\[2011-11-17\]](http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=972812601&dok_var=d18&dok_ext=pdf&filename=9[2011-11-17], S. 98)), S. 98).

4 Vgl. hierzu u. a. die detailgenaue Analyse von Hermann Sommer zur Sozialgeschichte des Kurwesens im 19. und frühen 20. Jahrhundert am Beispiel von Ems sowie die vor allem auf das 18. Jahrhundert bezogenen Analysen von Ulrich Rosseaux. Hermann Sommer: *Zur Kur nach Ems. Ein Beitrag zur Geschichte der Badereise von 1830 bis 1914*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1999. (= *Geschichtliche Landeskunde*. 48.); Ulrich Rosseaux: *Freiräume. Unterhaltung, Vergnügen und Erholung in Dresden (1694–1830)*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau 2007. (= *Norm und Struktur. Studien zum sozialen Wandel in Mittelalter*



die Bäderkultur – oder genauer: die *Bäderreise* – etwa des späten 18. Jahrhunderts die gesellschaftlichen Eliten von wesentlich größerer Bedeutung als für diejenige des 20. Jahrhunderts. Überblickt man das traditionsreiche Kur- und Badewesen des deutschsprachigen Raumes, dann lassen sich für das 19. Jahrhundert mehrere Faktoren benennen, die den Kurorten erheblich breitere und in ihrer Zusammensetzung veränderte Besucherkontingente zuführten und zu einer Neuausrichtung der Bädertopografie entscheidend beitrugen. Wirksam wurde hier zunächst der nach den Anfängen in den 1830er Jahren intensiv vorangetriebene Ausbau des Eisenbahnnetzes, an das bereits frühzeitig viele der Kurorte angeschlossen wurden; die Kurorte konnten auf diese Weise auch von entfernten Gegenden aus bequem und zu einem für größere Bevölkerungsausschnitte erschwinglichen Preis erreicht werden. Der massive Anstieg der Kurgastzahlen um die Mitte des 19. Jahrhunderts ist sodann im Kontext der allgemeinen Zunahme von Ferienreisen und Sommerfrischen zu sehen. Thomas Föhl hat in diesem Zusammenhang auf die Rolle der Werbung mittels neuer Druckerzeugnisse und auf das Engagement früher Reisebüros hingewiesen. Es waren in erster Linie die Kurorte, die über ein „Angebot an Unterbringungs-, Verpflegungs- und Unterhaltungsmöglichkeiten in ansprechender Umgebung und sauberer Luft“ verfügten, wie es für die in wachsender Zahl aus den sich vergrößern den Städten in ländliche Regionen strebenden Menschen notwendig wurde.⁵ Der steigenden Nachfrage durch Erholungssuchende entsprach vor allem seit dem späteren 19. Jahrhundert eine kontinuierliche Verdichtung des Netzes von Ferien- und Kurorten. Immer weiter erschlossen wurden nun die Ost- und die Nordseeküste mit den zugehörigen Inseln. Im Binnenland wurden neue Kurorte unter anderem da etabliert, wo sich der traditionelle Salzabbau als nicht mehr rentabel erwies und das Angebot von Heilanwendungen auf Solebasis als alternativer oder aber zusätzlicher Wirtschaftsfaktor entdeckt wurde, wie etwa in den thüringischen und sächsischen Orten Frankenhausen (Kyffhäuser), Salzungen, Sulza, Harzburg, Kösen oder Elmen. Zugleich – und dies lässt sich gewissermaßen als Entsprechung zum Anwachsen vor allem der Industriestädte und zu den für viele Stadtbewohner problematischen Lebensbedingungen auffassen – trat der neue Typus des *Luftkurortes* stärker in den Vordergrund. Für Luftkuren, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in einer Reihe medizinischer Studien propagiert wurden, boten sich die erwähnten Seebäder, aber auch Mittelgebirgs- und Gebirgsregionen an.

Sowohl das Kur- und Erholungsangebot als auch die *Nachfrage* hatten sich also bis zum Ende des 19. Jahrhunderts maßgeblich erhöht. Daneben lässt sich jedoch ge-

und Früher Neuzeit. 27.) Kap. V.1. – Interessante Daten steuert aus wirtschafts- und sozialwissenschaftlicher Perspektive die Studie von Gerhard Hüfner bei: G. H.: Die Sozialkur und ihre statistische Erfassung. Ein Beitrag zur Erhebung und Auswertung von Bäderstatistiken aus den Jahren 1875 bis 1965. Kassel: Meister 1969. (= Schriftenreihe des Deutschen Bäderverbandes e. V. 27.) insbes. S. 3–5.

5 Thomas Föhl: Von Klassizismus bis Neubarock. In: Kurstädte in Deutschland. Zur Geschichte einer Baugattung. Herausgegeben von Rolf Bothe. Berlin: Frölich & Kaufmann 1984, S. 49–88, hier S. 51.

genüber der älteren Zeit eine *strukturelle* Veränderung der Bädertopografie beobachten, die in einer neuen Gewichtung der Heilanwendungen und in modifizierten Zahlenverhältnissen von vermögenden und bedürftigen Kurgästen lag. Ursache für diese strukturelle Veränderung waren zwei sehr unterschiedliche Erscheinungen auf der Ebene der Gesetzgebung, nämlich das mit dem 31. Dezember 1872 flächendeckend⁶ wirksam gewordene Spielbankverbot und die in den 1880er Jahren im Deutschen Reich begründete Sozialversicherung. Während das Spielbankverbot einen wesentlichen Einschnitt für die Kuraufenthalte vermögender Kreise bedeutete, dem man in den betroffenen Kurorten wie Homburg, Ems, Baden-Baden, Wiesbaden oder Pyrmont unter anderem durch ein erweitertes Angebot repräsentativer, luxuriös und mit modernster Technik ausgestatteter Therapieeinrichtungen zu begegnen suchte, erhöhte die Sozialversicherungsgesetzgebung, von Kaiser Wilhelm I. und Otto von Bismarck explizit als Komplement zum 1878 erlassenen *Sozialistengesetz* deklariert⁷, den Anteil unterprivilegierter und tatsächlich kranker Kurgäste.⁸ Aus beiden Gesetzgebungsmaßnahmen ergab sich als Konsequenz eine tendenziell stärkere Betonung des therapeutischen Elements im Kurbetrieb ab dem späten 19. Jahrhundert. Als Zäsur für die deutsche Bäderkultur erwiesen sich dann die politischen, sozialen und wirtschaftlichen Auswirkungen des Ersten Weltkriegs: Bade- und Kurorte fungierten in immer geringerem Maß als Treffpunkte der eleganten Welt und als Schauplätze kostspieligen Amüsemments, waren doch von den Kriegsfolgen nicht zuletzt jene ehemals finanzkräftigen Schichten betroffen, die das mondäne BADELEBEN wesentlich mitgetragen hatten.⁹ Bemerkbar machte sich hier nicht zuletzt das Fehlen der zuvor in den deutschen Badeorten prominent vertretenen ausgesprochen finanzstarken russischen Kurreisenden. Im weiteren Verlauf brachte das 20. Jahr-

-
- 6 In einer Reihe von Kurorten waren die Spielbanken schon in den vorangegangenen Jahrzehnten geschlossen worden, wie etwa in Schlangenbad, Aachen, Kissingen oder Nenn-dorf. – Zu Spielkonzessionen und Spielverboten vgl. Wolfgang Podehl: Brunnen und Bäder. In: Herzogtum Nassau 1806–1866. Politik – Wirtschaft – Kultur. Begleitpublikation zur Ausstellung des Landes Hessen und der Landeshauptstadt Wiesbaden. Wiesbaden: Historische Kommission für Nassau 1981. (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Nassau. 32.) S. 221–245, hier S. 235–238, sowie Angelika Baeumerth: Königsschloß contra Festtempel. Zur Architektur der Kursaalgebäude von Bad Homburg vor der Höhe. Marburg: Jonas-Verlag 1990. (= Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Landeskunde zu Bad Homburg v. d. Höhe. 38.) Kap. VII („Zur Problematik der Spielbanken“).
- 7 Vgl. hierzu Heinz Lampert und Jörg Althammer: Lehrbuch der Sozialpolitik. 8. Aufl. Berlin; Heidelberg; New York: Springer 2007, S. 82–83.
- 8 Gerhard Hüfner hat darauf hingewiesen, dass im frühen und mittleren 19. Jahrhundert Kuraufenthalte für Unterprivilegierte durch Knappschaftsvereine, durch private Initiativen von Industrierwerken und durch das kommunale Engagement einzelner Kurorte ermöglicht wurden. Vgl. Hüfner, Sozialkur.
- 9 Die vorliegende knappe Zusammenfassung zur Entwicklung der deutschen Bäderkultur bis zum 20. Jahrhundert dient in erster Linie einer Annäherung an das sich verändernde Verhältnis von Unterhaltung (zu der auch das Theater gehört) und Heilanwendung.



hundert eine fast vollständige Ablösung der in der Kaiserzeit noch vorherrschenden *Privatkur* durch die *Sozialkur*.¹⁰

Trotz der Verschiebungen, die die deutsche Bäderkultur vom 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert hinsichtlich des Publikums, der Heil- und Vergnügungsinfrastrukturen und der repräsentativen und (herrschafts-)politischen Funktion der einzelnen Kur- und Badeorte erfuhr, finden sich Konstanten: In den Bädern gab es stets Reiche neben Bedürftigen, amüsierwillige Gesunde neben Linderung suchenden Kranken, von weither Angereiste neben Ortsansässigen. Das *Vergnügungsangebot* der Bäder zielte dabei zu allen Zeiten nur auf einen Ausschnitt der hier anwesenden Personen – nicht auf die „Passanten“ oder Anwohner, die im 18. Jahrhundert die Heilkraft des Bades gebrauchen wollten, nicht auf die Ortsansässigen, die im 19. Jahrhundert durch spezielle Regelungen vom Glücksspiel ausgeschlossen wurden, das lediglich den „Ausländern“ gestattet sein sollte¹¹, nicht auf die unvermögenden Erholungsbedürftigen des frühen 20. Jahrhunderts, denen wohltätige Vereine und die Versicherungsträger selbstverständlich nur einfache Kost und Logis sowie die Nutzung der angezeigten Heilbehandlungen eröffneten. Das Amüsement inklusive des Theaters gehörte in den Badeorten seit dem 18. und noch im 20. Jahrhundert in erster Linie der Sphäre der Gutsituieren, wenn nicht Reichen an, die zugleich diejenigen waren, die aus mehr oder weniger¹² entfernten Gegenden anreisten, um sich für einige Wochen oder gar Monate im Badeort aufzuhalten. Einen besonderen Rahmen fand das Amüsement im sogenannten „Modebad“, das sich als neuer Typus im 18. Jahrhun-

10 Christel Langefeld hat ein Modell zu Entwicklungsphasen und Motiven des Kurverkehrs aus geografischer Sicht erarbeitet. Sie grenzt vier Typen von „Badereisen“ und drei Typen von „Sozialkur“ voneinander ab, denen sie jeweils konkrete Zeiträume und dominierende Kurmotive zuordnet: „Badereise I, ca. 1720–1799, Glücksspiel, Gesundheit als Scheinmotiv. Badereise II, 1800–1872, Glücksspiel, Erholung. Badereise III, 1873–1914, Vergnügen, Gesundheit. Badereise IV, 1918–1945, Vergnügen, Gesundheit, Rehabilitation. Sozialkur I, 1945–1957, Rehabilitation. Sozialkur II, 1957–1981, Rehabilitation, Prävention. Sozialkur III, 1982 ff, Rehabilitation.“ Christel Langefeld: *Bad Nauheim. Struktur- und Funktionswandel einer traditionellen Kurstadt seit dem 19. Jahrhundert*. Marburg/Lahn: Selbstverlag der Marburger Geographischen Gesellschaft e.V. 1986. (= Marburger Geographische Schriften. 105.) S. 2 (dort in Form einer Grafik dargestellt). – Zur Verschiebung in der Funktion und Gestaltung von Kuraufhalten mit ihren Konsequenzen für die räumlich-architektonische Spezifik von Kuranlagen siehe auch Fred Kaspar: *Der Kurort – profaner Platz geistiger und körperlicher Erneuerung. Zur Tradition ökologischer und ganzheitlicher Heilmittel in Mitteleuropa*. In: *Architektur der Erholung. Alpenraum und Mittelgebirge*. Herausgegeben von Michael Goer [u. a.]. Marburg: Jonas-Verlag 2014. (= Jahrbuch für Hausforschung. 59.) S. 43–64.

11 Vgl. Baeumerth, Königsschloß.

12 Bekanntermaßen wählten wohlsituierte Bewohner großer Städte wie Frankfurt am Main, Dresden oder Hannover auch nahegelegene Badeorte für einen Sommeraufenthalt.

der herausgebildete¹³ und eine frühe Ausdifferenzierung der deutschen Bäderszene mit sich brachte.¹⁴



Fürstliches Schloss zu Pyrmont. Kolorierter Kupferstich von W. Walter. 1827.

Vergegenwärtigt man sich, welche deutschen Kur- und Badeorte im 18., im 19. und im frühen 20. Jahrhundert einen herausgehobenen Status als Orte des Vergnügens

- 13 Den Geselligkeitsformen in den Modebädern des 18. und 19. Jahrhunderts widmen sich: Burkhard Fuhs: *Mondäne Orte einer vornehmen Gesellschaft. Kultur und Geschichte der Kurstädte 1700–1900*. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms Verlag 1992. (= Historische Texte und Studien. 13.), und Alexa Geisthövel: *Promenadenmischungen. Raum und Kommunikation in Hydropolen, 1830–1880*. In: *Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert*. Herausgegeben von Alexander C. T. Geppert, Uffa Jensen und Jörn Weinhold. Bielefeld: transcript 2005, S. 203–229. – Das Theater bleibt in beiden Arbeiten unberücksichtigt; Fuhs' Arbeit ist äußerst fehlerträchtig.
- 14 Monika Steinhauser hat in einer vielzitierten Untersuchung zu Baden-Baden für die Entwicklung seit dem 18. Jahrhundert gezeigt, dass das „vom kleinen bürgerlichen Mittelstand besuchte Bad [...] die Tradition des Heilbades fort[setzte]“, während das „aristokratisch geprägte Modebad [...] vor allem dem Amusement“ diene. Monika Steinhauser: *Das europäische Modebad des 19. Jahrhunderts. Baden-Baden – Eine Residenz des Glücks*. In: *Die deutsche Stadt im 19. Jahrhundert. Stadtplanung und Baugestaltung im industriellen Zeitalter*. Herausgegeben von Ludwig Grote. München: Prestel 1974. (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. 24.) S. 95–128, hier S. 96.



und als Versammlungsorte privilegierter Kreise besaßen, dann fällt zunächst auf, dass sich in der Gruppe der Mode- oder Nobelbäder mehrfache Wechsel ergaben: die führenden Bäder der Kaiserzeit waren andere als die des frühen 18. Jahrhunderts, eine Tatsache, die unter anderem herrschaftspolitisch und -topografisch sowie infrastrukturell begründet war. Darüber hinaus wird deutlich, in welchem Ausmaß das bauherrliche Engagement oder zumindest die regelmäßige Anwesenheit von *Landesfürsten* zur Etablierung auch und gerade der Vergnügungsinfrastruktur der Kurorte beitrug – dies nicht zuletzt deshalb, weil im unmittelbaren oder mittelbaren Gefolge der Fürsten eine große Anzahl weiterer Personen ins Bad reisten, die unterhalten sein wollten.¹⁵ Ihren Ausbau vor allem zu Schauplätzen des Vergnügens verdankten die traditionsreichen Badeorte vielfach der Tatsache, dass Fürsten hier ihre Sommerresidenz aufschlugen, so etwa Ernst Landgraf von Hessen-Rheinfels in Schwalbach, die Grafen von Waldeck-Pyrmont in Pyrmont, die Kurfürsten von Braunschweig-Lüneburg in Rehburg, die Fürstbischöfe aus dem Hochstift Würzburg, später König Ludwig I. von Bayern in Kissingen, die Fürstbischöfe von Fulda, später ebenfalls Ludwig I. in Brückenau, der kurfürstlich sächsische Hof in Lauchstädt, Wilhelm IX. Landgraf von Hessen-Kassel (ab 1806 als Kurfürst Wilhelm I.) in Nenndorf, Franz Friedrich I. Herzog zu Mecklenburg (ab 1815 Großherzog von Mecklenburg) in Doberan bzw. Heiligendamm, die Großherzöge von Baden in Baden-Baden (bis 1705 Residenz der Markgrafen von Baden), König Georg V. von Hannover, später auch die preußische Königsfamilie auf Norderney, die Landgrafen von Hessen-Homburg, später die preußischen Könige und deutschen Kaiser in Homburg. Das Publikum, das sich hier um die Fürsten scharte, gehörte vorderhand dem jeweiligen Hofstaat an, in der Folge dem europäischen Hochadel und einem erweiterten Kreis der „guten Gesellschaft“, schließlich den nationalen und internationalen Eliten aus Politik, Handel, Industrie und Kunst.¹⁶ Stark vereinfacht könnte man

15 Eine Untersuchung zu Kurorten als Orten der „Unterhaltung“ in ganz anderem Verständnis hat Reinhold P. Kuhnert vorgelegt: er untersucht am Beispiel Pyrmonts, inwieweit die deutschen Bäder im 18. Jahrhundert als „wesentlicher Faktor im Kommunikationsgefüge einer Epoche ohne ausreichende technische Kommunikationsmittel“ dazu beitrugen, „die Verkrustung einer relativ immobilen Gesellschaft zu mildern“ und „neue Geselligkeits- und Verkehrsformen von Adel und Bürgertum [zu] erproben“. Reinhold P. Kuhnert: *Urbanität auf dem Lande. Badereisen nach Pyrmont im 18. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1984. (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte. 77.) hier S. 17 und S. 10.

16 Einen speziellen Faktor hinsichtlich der Internationalisierung deutscher Bäder stellte das französische Spielverbot dar, das 1837 erlassen wurde, sich aber bereits mehrere Jahre zuvor angekündigt hatte. Wie Angelika Baeumerth nachgezeichnet hat, dominierten unter den Spielbankpächtern der deutschen Kurorte durchweg Franzosen, und mit dem Spielverbot in Frankreich zog auch das französische Publikum in großer Zahl in die deutschen Badeorte wie Homburg, Baden-Baden und Wiesbaden. Vgl. Baeumerth, *Königsschloß*. – Dem Engagement französischer Spielbankpächter verdanken zwei der prominentesten Bäder des 19. und 20. Jahrhunderts auch ihre Theaterbauten: das von Jean-Pierre Cluysenaar ausgeführte Theater in Homburg wurde 1861–1863 als Ergänzungsbau an das Kurhaus (1841/43) angefügt, dessen Bauherren die Spielbankpächter Louis und François Blanc waren; Edouard Bénazet, als Nachfolger seines Vater Jacques seit 1848 Spielbankpächter in Baden-Baden, initiierte den Bau des 1862 eröffneten Baden-Badener Theaters, ausführender Architekt war

formulieren, dass Landesfürsten im 18. Jahrhundert durch die Wahl von Badeorten als Sommerresidenz häufig die entscheidenden Impulse für deren Entwicklung gaben, während sich die Mitglieder der europäischen Fürstenhäuser und die nationale und internationale Prominenz in der Kaiserzeit an jenen Orten versammelten, die über ausgeprägten Komfort und eine breite kulturelle Infrastruktur verfügten. Die Veränderungen hinsichtlich der sozialen Figurationen und der betreffenden Handlungsmuster, denen die gehobene Bäderkultur im 18. und 19. Jahrhundert unterlag, finden ihre Entsprechung in den jeweils paradigmatischen Gebäuden des „Residierens“: Der Fürstenbau bzw. die Schlossanlage¹⁷, im Auftrag des jeweiligen Fürsten für ihn und seine Entourage errichtet, war zentraler Bezugspunkt der räumlichen Ordnung, in der sich das Gefüge der Kurortgesellschaften im 18. Jahrhundert abbildete.¹⁸ Gebäudetypen, die für die neue Ordnung der Kurorte vor allem ab dem



Baden-Baden, Villa Sorento. Fotografie von Gustav Salzer. Um 1900.

hier Charles Couteau (nach Charles Derchy). – Zu diesem Themenkomplex siehe Näheres weiter unten.

- 17 Für einige Beispiele vgl. Susanne Grötz: Aspekte zur Architekturgeschichte des Bades. In: BALNEA. Architekturgeschichte des Bades. Herausgegeben von S. G. und Ursula Quecke. Marburg: Jonas-Verlag 2006, S. 13–29, hier S. 18–22.
- 18 In Ausnahmefällen beteiligten sich noch im frühen 20. Jahrhundert Landesfürsten an Bau- und Infrastrukturprojekten in Badeorten, so Adolf II. Fürst zu Schaumburg-Lippe, der in den 1910er Jahren eine komplette Neugestaltung von Eilsen initiierte, oder Ernst Ludwig Großherzog von Hessen-Darmstadt, der die Neugestaltung der Kuranlagen in Nauheim (1905–1911) wesentlich unterstützte. Vgl. dazu Petra Simon und Margrit Behrens: Badekur



späten 19. Jahrhundert standen, waren das Grand Hotel und die Villa – sie bezeichneten gleichsam die ökonomische Potenz der hier logierenden Kurgäste und dienten der individuellen Repräsentation; zugleich verweisen sie auf die Trägerschaften des Kurbetriebs der Moderne, der in aller Regel auf privatem Unternehmertum beruhte oder sich in kommunaler bzw. staatlicher Zuständigkeit befand.¹⁹

Zur frühen Praxis des Theaters in Kur- und Badeorten

Als Entsprechung zu den Veränderungen in den sozialen Figurationen des Badelebens lässt sich auch der Wandel im professionellen Status der Theaterschaffenden auffassen, die in den Kur- und Badeorten auftraten und deren Kunst einen wesentlichen Faktor im Unterhaltungsprogramm bildete. In mehreren Etappen vollzog sich hier ein Übergang vom Bedienstetenstatus zum Status des Unternehmers im Theatergeschäft. Beispielhaft für diesen Wandel können die Spielpraktiken in Schwalbach zu Beginn des 18. Jahrhunderts²⁰, in Lauchstädt am Ende des 18. Jahrhunderts und an den Zielorten der „Reisenden Gesellschaften“ des mittleren 19. Jahrhunderts stehen. Über Schwalbach berichten die vielzitierten Impressionen *Amusemens des Eaux de Schwalbach* [...]:

„Wenn der Fürst von Thurn und Taxis zu Schwalbach ist, hat er immer eine kleine Oper bey sich, die ihm überall nachfolget, welches für die Wassertrinker eine grosse Ergötzlichkeit ist, als welche nur von dem Spiel-Saal in denjenigen herunter gehen dürfen, wo die Opera ist, und solchergestalt folgen die Belustigungen ziemlich nahe auf einander. Alle zwey Tage ist Concert, Ball und Opera.

[...]

und Kurbad. Bauten in deutschen Bädern 1780–1920. München: Eugen Diederichs Verlag 1988, sowie Putschky, Wilhelmsbad.

- 19 Eine neue Monografie zu Badeorten veröffentlichte David Clay Large: *The Grand Spas of Central Europe. A History of Intrigue, Politics, Art, and Healing*. Lanham, Md. [u. a.]: Rowman & Littlefield 2015. Larges Publikation ist aufgrund der zugrunde liegenden Auswahl von Badeorten, vor allem aber aufgrund des methodischen Zugangs für die gegenwärtige Untersuchung ohne jegliches Interesse: Entwicklungen und Ereignisse in neun Nobelbädern (darunter Baden-Baden, Marienbad und Bad Ischl) werden im Stil einer Anekdotensammlung präsentiert, deren Ton zu demjenigen der Regenbogenpresse tendiert.
- 20 Einblicke in Funktionsmechanismen des Theaterspiels in Kurorten bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts gibt für Ems und Kucus (Kuks): Bärbel Rudin: Brunnenkur mit Hanswurst und Thomas Morus. Kucus oder Ems? Kulturräumliche Aspekte barocker Badetheater. In: *Daphnis* 38 (2009), S. 695–718. – Vgl. auch Harald Tausch: Franz Anton von Sporcks „Kuckus=Bad“. Intermediale Aspekte von Gartenkunst und Literatur in einem böhmischen Badeort zwischen Barock und Frühaufklärung (J. Chr. Günther und Ph. B. Sinold). In: *Der andere Garten. Erinnern und Erfinden in Gärten von Institutionen*. Herausgegeben von Natascha N. Hoefler und Anna Ananieva. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005. (= *Formen der Erinnerung*, 22.) S. 125–157.

Ausser den Bällen, Concerten und Opern befindet sich auch eine Deutsche Comedie zu Schwalbach, der es an Beyfall bey den Damen und den Bürgerlichen nicht ermangelt, obgleich tausend grobe Zoten darinnen vorkommen, worüber die Deutschen dennoch von Herzensgrund lachen. Der Arlequin auf der Bühne, oder besser zu sagen, die lustige Person, nennet sich Hans Wurst. Diese Wurst ist hinten und vorne; und das Wort wird in jedem Stück wohl 200.mal wiederholet. Ein Stück hab ich spielen sehen, in welchem ein spielendes Frauenzimmer auf der Bühne in Ohnmacht fiel. Der Arlequin brachte ihr hierauf statt der Arzeney einen Teller voll Bratwürste, mit den Worten, es sey nichts kräftigers als dieses, die Schwachheiten und Unpäslichkeiten des Herzens zu rühren, und bezog sich dabey auf das Urtheil der anwesenden Damen. In diesen sehr schlecht ausgeführten Comedien, gehen viele seltsame Begebenheiten vor, und dienen insgemein den Verliebten zur Zusammenkunft; man gebraucht sich allda tausenderley unanständiger Freyheiten [...].²¹



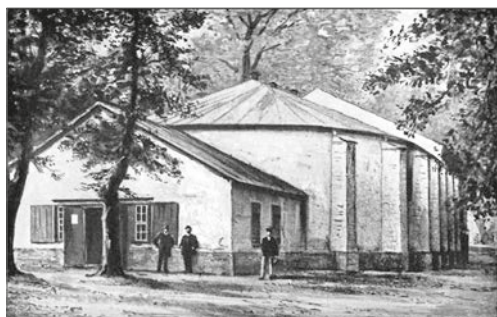
Langenschwalbach. Radierung von Matthäus Merian d. Ä.

In Schwalbach trafen also im frühen 18. Jahrhundert in zeittypischer Weise die beiden Erscheinungsformen aufeinander, die das Theaterspiel im deutschsprachigen Raum seinerzeit dominierten: die im Hofdienst stehende Operngesellschaft – hier

21 Amusemens des Eaux de Schwalbach, Oder Zeitvertreibe Bey den Wassern zu Schwalbach, Denen Bädern zu Wisbaden und dem Schlangenbade [...]. Aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt. Lüttich: Kints 1739, S. 5 und S. 18.



diejenige des Fürsten Anselm Franz von Thurn und Taxis²² – und das unregelmäßige Hanswurst-Spiel, aufgeführt von einer deutschen Truppe, der ein landesherrliches Privileg für ein bestimmtes Territorium verliehen worden war.



Theater in Lauchstädt. Aquarell (?) nach Fotografie. Um 1904.

Das sommerliche Theaterspiel im kursächsischen Lauchstädt in den 1780er und 1790er Jahren wurde in Folge von zwei unterschiedlichen Ensemble-Typen bestritten, an denen

sich die fortschreitende Verstetigung des Theaters in deutscher Sprache und das fürstliche Engagement für diese Verstetigung nachvollziehen lassen. Zugleich wird hier die Praxis der Kombination einer „städtischen“ Winterspielzeit mit einer Sommerspielzeit im Badeort sichtbar, wie sie noch für das Theaterspiel in deutschen Kurorten des 20. Jahrhunderts charakteristisch war. Im Jahr 1784 schloss Herzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach einen Vertrag mit Joseph Bellomo, der zuvor in Graz und Dresden als Schauspieler engagiert gewesen war und mittlerweile als selbständiger Prinzipal wirkte.²³ Mit der Verpflichtung Bellomos konnte, wie Birgit Himmelseher zusammenfasst, „in Sachsen-Weimar-Eisenach endlich der Anfang einer professionellen, über längere Zeit beständigen und öffentlichen Theaterkultur verzeichnet werden.“²⁴ Bellomos Gesellschaft spielte in Weimar im 1779 errichteten Komödienhaus²⁵, gastierte aber auch in anderen Orten, darunter in den Sommermonaten in Lauchstädt, das auf Betreiben des Dresdener Hofes seit den 1770er Jahren eine gravierende Umgestaltung erfahren hatte und zu

-
- 22 Christoph Meixner hat darauf hingewiesen, dass Anselm Franz in den Jahren, in denen er in Frankfurt residierte, die deutsche Truppe des Hanswurst-Spielers Johann Ferdinand Beck und die italienische Operntruppe von Antonio Peruzzi förderte. Womöglich waren es diese Truppen, die in Schwalbach spielten. Christoph Meixner: *Musiktheater in Regensburg im Zeitalter des Immerwährenden Reichstages*. Sinzig: Studio-Verlag 2008. (= *Musik und Theater*. 3.) S. 105.
- 23 Für Daten zu Bellomo vgl. Norbert Oellers: *Bemerkungen über Joseph Bellomo und seine Leitung des Grazer Theaters*. In: *Literatur – Geschichte – Österreich. Probleme, Perspektiven und Bausteine einer österreichischen Literaturgeschichte*. Thematische Festschrift zur Feier des 70. Geburtstags von Herbert Zeman. Herausgegeben von Christoph Fackelmann und Wynfrid Kriegleder. Wien; Berlin; Münster: LIT-Verlag 2011. (= *Austria: Forschung und Wissenschaft. Literatur- und Sprachwissenschaft*. 18.) S. 271–277.
- 24 Birgit Himmelseher: *Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung. Kunstanspruch und Kulturpolitik im Konflikt*. Berlin; New York: De Gruyter 2010. (= *Theatron. Studien zur Theorie und Geschichte der dramatischen Künste*. 56.) S. 4.
- 25 Zum Komödienhaus und seiner Nutzung durch Bellomo vgl. Alexander Weichberger: *Goethe und das Komödienhaus in Weimar 1779–1825. Ein Beitrag zur Theaterbaugeschichte*. Leipzig: Voss 1928. (= *Theatergeschichtliche Forschungen*. 39.) Nachdruck: Nendeln: Kraus Reprint 1977.

einem vielbesuchten Modebad avanciert war. Hier ließ Bellomo ein „bretternes Comœdien-Haus“ errichten, an dessen Stelle 1790 „ein ordentliches Comœdienhaus von Bleichwand“ trat.²⁶ Als Carl August der Bellomo'schen Gesellschaft im Jahr 1791 kündigte und beschloss, „selber [...] Schauspieler zu engagiren“²⁷, also ein *Hoftheater* zu begründen, blieb die Verbindung nach Lauchstädt bestehen: wie zuvor Bellomo gastierte ab 1791 das Weimarer Hoftheater unter seinem Leiter Johann Wolfgang von Goethe im Sommer in Lauchstädt, und zwar zunächst in Bellomos einfachem Bau – von Caroline Jagemann in ihrer Autobiografie als „Schafstall“ bezeichnet²⁸ –, bevor 1802 endlich jenes Schauspielhaus als Sommertheater eröffnet und bezogen werden konnte, das als „Goethe-Theater“ bekannt ist.

Die Theaterpraxis im Badeort Lauchstädt im späten 18. Jahrhundert befand sich als Veranstaltungsform an der Schnittstelle von Hofdienst und öffentlichem Vergnügen. In diesem Sinn flossen auch die Einkünfte des Theaterpersonals aus unterschiedlichen Quellen: neben den Zuwendungen des Hofes bedurfte es des kontinuierlichen Zuspruchs eines zahlenden Publikums. Ein halbes Jahrhundert später dominierte bei jenen Theatergesellschaften, die in Kur- und Badeorten spielten, schließlich unübersehbar das selbständige Geschäft, dessen Grundlage die Tageseinnahme war.²⁹ So wurde etwa Landeck (Łądek Zdrój), das älteste Bad in der Grafschaft Glatz und im 19. Jahrhundert zu den prominenten schlesischen Bädern zählend, in den 1840er und 1850er Jahren u. a. von den Reisenden Gesellschaften des Martin Nachtigal, des Ludwig Thomas und des Josef Heinisch besucht, deren Hauptsitze Neisse (Nysa) bzw. Gleiwitz (Gliwice) waren und die auch in Brieg (Brzeg), Ratibor (Racibórz) und Oppeln (Opole) bzw. in Reichenbach (Przybyszewo), Schweidnitz (Świdnica), Hirschberg (Jelenia Góra) und Frankenstein (Ząbkowice Śląskie) spielten. Die Aufführungen fanden in Landeck im 19. Jahrhundert teils im 1800 errichteten Luisensaal, einem Kur- und Tanzsaal,³⁰ teils in dem aus älterer Zeit

26 Eine detaillierte Darstellung der Geschichte der Lauchstädter Kuranlagen und der diversen Theaterbauten auf der Grundlage zeitgenössischer Dokumente hat Bernd Heimühle vorgelegt. Leider wurde bei dieser Publikation auf Quellen- und bibliografische Angaben zu den zahlreichen Zitaten verzichtet. Bernd Heimühle: *Historische Kuranlagen und Goethe-Theater Bad Lauchstädt*. Halle a. d. Saale: Ed. Stekofoto 1996, hier S. 22. – Bei Heimühle finden sich auch Angaben zum Theaterspiel in Lauchstädt vor Bellomos Auftreten.

27 Himmelseher, *Das Weimarer Hoftheater*, S. 4.

28 *Selbstinszenierungen im klassischen Weimar: Caroline Jagemann*. Bd. 1: *Autobiographie, Kritiken, Huldigungen*. Herausgegeben von Ruth B. Emde. Göttingen: Wallstein-Verlag 2004, S. 176.

29 Wie die stehenden Bühnen in größeren Städten bemühten sich selbstverständlich auch die Kurtheaterdirektionen, die in der überwiegenden Mehrzahl als Pächter der für das Theaterspiel genutzten Räumlichkeiten auftraten, immer wieder um Subventionierungen durch die jeweilige Kommune oder ggf. durch den regierenden Fürsten. Solche Subventionen konnten in Geld- oder in Sachleistungen bestehen.

30 Vgl. Günther Grundmann: *Schlesiens Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaterbaus im 18. und 19. Jahrhundert*. In: *Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau XV* (1970), S. 242–255, hier S. 247.



Die Baeder bei Landeck. Lithografie von Carl Theodor Matis. Um 1830.

stammenden sogenannten „Schlössl“ statt.³¹ Der Badeort Landeck war also jeweils Teil einer Route, auf der die genannten Gesellschaften im Rahmen längerer oder kürzerer Aufenthalte ihr Auskommen finden konnten. Gleiches lässt sich für viele andere Kur- und Badeorte beobachten, die Ziel Reisender Gesellschaften waren, wie etwa die baulich durch Carl Gotthard Langhans, David Gilly und Peter Joseph Lenné geprägte alte brandenburgische Kurstadt Freienwalde, die in den 1840er Jahren von der „Concessionirten reisenden Gesellschaft für die Städte Brandenburg, Cobus, Landsberg, Cüstrin und Prenzlau“ des Direktors Carl Töldte mit Hauptsitz in Prenzlau bespielt wurde, oder das noch junge Seebad Swinemünde (Świnoujście),

31 Vgl. zu den Kurorten Schlesiens im Besonderen und zur schlesischen Theatergeschichte im Allgemeinen: Karl Weber: *Geschichte des Theaterwesens in Schlesien. Daten und Fakten – von den Anfängen bis zum Jahre 1944.* Red.: Bärbel Rudin. Dortmund: Forschungsstelle Ostmitteleuropa 1980. (= Veröffentlichungen der Forschungsstelle Ostmitteleuropa. Reihe A. 29.); Bernd Vogelsang: *Theaterbau in Schlesien.* (= Funde und Befunde zur schlesischen Theatergeschichte. 2.) Dortmund: Forschungsstelle Ostmitteleuropa 1984. (= Veröffentlichungen der Forschungsstelle Ostmitteleuropa. Reihe A. 41.); Angelika Marsch: *Kur- und Badeorte Schlesiens – einst und jetzt. Śląskie kurorty i zdroje – dawniej i dziś.* Würzburg: Bergstadtverlag Wilhelm Gottlieb Korn 2009. – Eine immense Fleißarbeit präsentiert Paul S. Ulrich mit seiner Zusammenstellung jener Daten und Fakten, die sich in Theateralmanachen zu schlesischen Kurtheatern finden. Paul S. Ulrich: *Bühnenalmanache als Quelle zu den schlesischen Kurtheatern bis 1918.* In: *Jahrbuch für schlesische Kultur und Geschichte* 53/54 (2012/2013) [2015], S. 361–444.

in dem in den frühen 1850er Jahren die „Consessionirte reisende Gesellschaft für die Provinzen Pommern, Brandenburg, Ost- und Westpreußen“ des Direktors und Unternehmers Wilhelm Bröckelmann mit Hauptsitz in Köslin (Koszalin) auftrat. (Beide Bäder wurden übrigens bevorzugt von Berliner Gästen frequentiert.)

Die Reiseradien und die Spielpraxis der genannten Gesellschaften glichen jenen, die noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts charakteristisch für das „Theater in Bewegung“ waren. Eine weitere Eigenheit vieler der in Kur- und Badeorten des 19. Jahrhunderts tätigen Theatergesellschaften war die besondere Personalstruktur, für die sich späte Beispiele ebenfalls noch im 20. Jahrhundert finden lassen: die Gesellschaften waren häufig als „Familienunternehmen“ organisiert, die administrativen, technischen und Leitungsaufgaben wurden vom darstellenden Personal mitübernommen.³² So waren bei der in den 1840er Jahren im Badeort Langenschwalbach ansässigen „Herzoglich Nassauisch concessionirten Gesellschaft“ des Direktors Moritz Rosenthal, die in den Herbst- und Wintermonaten u. a. die nassauischen Städte Limburg, Dillenburg und Diez bereiste, Direktor Rosenthal in komischen Rollen, Rosenthal jun. in Liebhaber- und Naturburschenrollen, Dlle. A. Rosenthal im Fach der ersten munteren und tragischen Liebhaberinnen, Dlle. B. Rosenthal als Kammermädchen, Dlle. L. Rosenthal im Fach der Anstandsdamen und Fritz Rosenthal in Kinderrollen beschäftigt; Rosenthal jun. fungierte zudem als Inspizient, der Darsteller der komischen Charakterrollen Herr Schwarzer war außerdem Musikdirektor. Zu der in Hameln ansässigen Reisenden Gesellschaft des Direktors Carl Matthes, deren Sommerspielort die Kurfürstliche Gallerie im Badeort Nenndorf war und die darüber hinaus in Bückeburg, der Residenz des Fürstentums Schaumburg-Lippe, gastierte, gehörten Anfang der 1850er Jahre u. a. die Ehepaare Hoppe, Kleinschmidt und Matthes, letzteres mit den Kindern Amalie, Theodor und Marie für die Kinderrollen. Carl Matthes war Darsteller, Direktor und Oberregisseur, der Schauspieler Hoppe zugleich Musikdirektor, der Schauspieler Kleinschmidt zugleich Inspizient, der Schauspieler Scherz zugleich Theatermeister. Obwohl sich die Reisenden Gesellschaften des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts von denjenigen des 18. Jahrhunderts selbstverständlich hinsichtlich ihres Repertoires und ihres Spielstils unterschieden, tritt hier doch eine immense Beharrungskraft sehr alter Strukturen des Theatergewerbes zutage, zu denen unter anderem die Rollenfachfixierung des Personals gehörte. Sieht man von den *Kurstädten*, also jenen Groß- und Mittelstädten mit Kurbetrieb ab, die bereits im späten 19. Jahrhundert ein hochentwickeltes und institutionell ausdifferenziertes Theater- und Musikprogramm als Teil gehobener Geselligkeit besaßen, wie Wiesbaden, Aachen oder Baden-Baden, dann zeigt sich, dass es gerade die auf die Sommermonate begrenzte Theaterkultur der Kur- und Badeorte war, in der ältere Praktiken auffallend lange gültig blieben. Dies hat seine Ursache nicht zuletzt in den infrastrukturellen Gegebenheiten in den Kurorten:

32 Erste Informationen zu den Personalständen der im 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum tätigen Ensembles und Truppen liefern u. a. der von Ludwig Wolff herausgegebene *Almanach für Freunde der Schauspielkunst* und der von Albert Entsch bzw. Theodor Entsch herausgegebene *Deutsche Bühnen-Almanach*.



Nicht alle verfügten über einen regelrechten Theaterbau mit moderner technischer Ausstattung, als Spielstätten dienten vielmehr häufig Säle in Kurhäusern oder aber in Hotels und Gaststätten, also *Mehrzweckräume*; vor allem im Fall jener Kurorte, deren Theater nicht von Ensembles aus Mitgliedern von Stadt- oder Hoftheatern als Sommerspielort genutzt wurden, sondern die noch immer eine Station auf der Route einer Reisenden Gesellschaft waren, hatte sich das szenische Arrangement auf das Einfachste zu beschränken.

Annäherung an ein sommerliches Vergnügen: Erlebnis „Kurtheater“ in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Überblickt man die Situation der deutschen Kur- und Badeorte im 20. Jahrhundert, so lässt sich zunächst bis 1914 hinsichtlich der *Reise- und Kurpraxis der Besucher* und hinsichtlich des *Therapie- und des Vergnügungsangebots* eine ausgeprägte Kontinuität gegenüber dem späten 19. Jahrhundert feststellen, die unter anderem in dem vielerorts weiter anhaltenden Ausbau vor allem der repräsentativen Kureinrichtungen greifbar wird. Der Erste Weltkrieg, das Ende des Kaiserreichs, die Jahre der Weimarer Republik und das Dritte Reich definierten den Status der deutschen Kur- und Badeorte dann jeweils neu.³³ Im Krieg dienten Kureinrichtungen häufig als Lazarette. Nach 1918 gingen den eleganten Bädern wesentliche Anteile ihres angestammten Publikums verloren, die Sozialkur trat stärker in den Vordergrund. Die *wirtschaftlichen Krisen* der 1920er Jahre bedeuteten für viele Kurorte schwerwiegende *Krisen im laufenden Betrieb*.³⁴ Seit geraumer Zeit sich an einzelnen Orten andeutend und dann programmatisch nach 1933 erfolgte eine Ausgrenzung jüdischer Kurgäste.³⁵ Das Projekt des monumentalen Seebades Prora auf Rügen (nahe Binz),

- 33 Für eine detailreiche Analyse der Veränderungen des Kurverkehrs und des Reiseverhaltens im späten 19. und im 20. Jahrhundert aus volkswirtschaftlicher Perspektive vgl. Steffen C. Schürle: Die Kur als touristische Erscheinungsform unter besonderer Berücksichtigung der Mineralbäder Baden-Württembergs. Mannheim: Institut für Landeskunde und Regionalforschung der Universität Mannheim 2001. (= Südwestdeutsche Schriften. 29.) Kap. 5.4–5.6.
- 34 Interessante Einblicke in die Situation deutscher Kurorte in der Zeit der Inflation und kurz danach gibt der Journalist und Literat Samuel Levy Bensusan, der 1922, 1923 und 1924 mehrere dieser Orte besuchte und daraufhin eine vielgelesene Sammlung charakteristischer Schilderungen veröffentlichte. S[amuel] L[evy] Bensusan: Some German Spas. A Holiday Record. 2. Aufl. London: Noel Douglas 1926.
- 35 Die Herausbildung eines „Bäder-Antisemitismus“ bereits in der Kaiserzeit, also die zunehmende Tendenz, jüdische Kurgäste auszugrenzen und Badeorte „judenfrei“ zu halten, war von großer Bedeutung für die Besucherzusammensetzung der deutschen Kur- und Badeorte. Vgl. zu diesem Themenfeld u. a. Michael Wildt: „Der muß hinaus! Der muß hinaus!“ Antisemitismus in deutschen Nord- und Ostseebädern 1920–1935. In: Mittelweg 36. Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung 10 (2001), H. 4, S. 2–25; Frank Bajohr: „Unser Hotel ist judenfrei“. Bäder-Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 2003; Johannes Lang: Vom „Judenbad“ zum „judenfreien“ Staatsbad. Jüdische Kurtradition und Bäderantisemitismus in Bad Reichenhall. In: nurinst 2014. Beiträge zur deutschen und jüdischen Geschichte. Jahrbuch des Nürnberger Instituts für NS-Forschung und jüdische Geschichte des 20. Jahrhunderts. Herausgegeben von Jim G. Tobias und Nicola Schlichting. Nürnberg: Antogo 2014, S. 135–151.

das die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ ab 1936 errichten ließ³⁶ und in dem 20.000 Gäste gleichzeitig Ferien machen sollten, dokumentiert schließlich den Gleichschaltungs- und Überwachungswillen des Dritten Reiches auch im Badeort; Prora steht damit für das radikale Gegenkonzept dessen, was die mitteleuropäische Bäderkultur ursprünglich ausgezeichnet hatte.³⁷ Was das *Theater* in Kur- und Badeorten betrifft, so etablierten sich im Kaiserreich institutionelle Strukturen, die jenseits der bezeichneten politischen Einschnitte langfristig als wesentliche Schicht der deutschen Theaterlandschaft erhalten blieben. In ihrer auf umfangreichen Erhebungen basierenden, für eine Annäherung an das deutsche Theater der Kaiserzeit maßgeblichen Studie *Die deutschen Bühnen und ihre Angehörigen* von 1911 konstatierte Charlotte Engel Reimers:

„Die Zahl wie die Bedeutung der Kurtheater ist außerordentlich gestiegen. Jeder Kurort, der auf ‚besseres‘ Publikum hofft, hat jetzt sein Theater. Der städtische Kurgast bringt seine Gewohnheiten und Bedürfnisse mit, die Abende sind lang, namentlich wenn das Wetter nicht günstig, und er will Zerstreuung. Vielfach werden die Kurtheater von den Badeverwaltungen unterstützt, so Nenndorf, Harzburg, Bad Tölz, Helgoland; Meran führt sein Theater in eigener Regie, die Theater in Reichenhall, Kissingen, Nauheim und Badenweiler sind Staatseigentum. Von den 101 Sommertheatern, die der Almanach angibt, sind 52 in Bädern und Kurorten.“³⁸

Das Spektrum der zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Kurorten gegebenen Modelle theatraler Infrastruktur erstreckte sich von den erwähnten Hotelsälen, die sich in zahlreichen kleineren Kurorten fanden, bis zu den dem seinerzeit modernsten technischen Standard entsprechenden Spielstätten in der „Weltkurstadt“ Wiesbaden: dem 1892 eröffneten Residenz-Theater, dem von Ferdinand Fellner und Hermann Helmer geplanten und 1894 eingeweihten neuen Königlichen Theater, das gleichsam als Dependance der Königlichen Schauspiele in Berlin fungierte und seit 1896 – in Verbindung mit dem jährlichen Besuch des Kaisers – den Rahmen für die *Mai-* oder *Kaiserfestspiele* abgab, und dem 1897 eröffneten Walhalla-Theater, einer Sommerbühne, die in erster Linie der Operette gewidmet war.³⁹ Mit der Konsoli-

36 Mit Ausbruch des Zweiten Weltkriegs wurden die Bauarbeiten eingestellt, die Anlage blieb bezogen auf die ursprüngliche Planung unvollendet.

37 Ein glänzende Analyse des nationalsozialistischen Tourismus-Konzepts, das mit Prora realisiert werden sollte, gibt Hasso Spode: Ein Seebad für zwanzigtausend Volksgenossen. Zur Grammatik und Geschichte des fordistischen Urlaubs. In: Reisekultur in Deutschland: Von der Weimarer Republik zum „Dritten Reich“. Herausgegeben von Peter J. Brenner. Tübingen: Niemeyer 1997, S. 7–47.

38 Charlotte Engel Reimers: *Die deutschen Bühnen und ihre Angehörigen*. Eine Untersuchung über ihre wirtschaftliche Lage. Leipzig: Duncker & Humblot 1911, S. 29.

39 Zur Theatergeschichte Wiesbadens vgl. Alexander Hildebrand, Eva Christina Vollmer und Karl Heinz Roland: *Theater in Wiesbaden 1765–1978*. Herausgegeben vom Hessischen Staatstheater Wiesbaden. Wiesbaden: Hessisches Staatstheater 1978. – Für die folgenden Überlegungen zum Theater in Kur- und Badeorten ist Wiesbaden insofern ohne Relevanz, als es sich hier um einen Ort mit Ganzjahrestheaterbetrieb handelte, der zudem 1905 bereits



dierung der deutschen *Kurtheater-Landschaft* in der Kaiserzeit war der Bestand für die folgenden Jahrzehnte vorgegeben, auch wenn die repräsentative Funktion von Bäderreisen mit dem Ende der Monarchie deutlich abnahm und das Interesse im Bereich des sommerlichen Theaterspiels verstärkt auf Freilicht- und Naturtheateraufführungen gelenkt wurde, eine Tendenz, die bereits vor 1933 ideologisch unterfüttert worden war⁴⁰ und die dann vorübergehend eine spezifische Ausprägung im Thingspiel fand.⁴¹

Theaterbesuche während eines Kur- oder Badeaufenthalts besaßen – davon waren wir ausgegangen – eine ganz eigene Erlebnisqualität. Theateraufführungen zu besuchen war zwar für die überwiegende Mehrzahl der Kurgäste⁴² eine gewohnte Tätigkeit: wer im Sommer aus der Stadt in einen Kur- oder Badeort reiste, für den gewährleistete das Kurtheater gleichsam Kontinuität zum Theaterangebot, das in der Hauptspielzeit in der Stadt zur Verfügung stand. (Der Aspekt der Kontinuität war nicht zuletzt aus der Sicht der Theaterschaffenden eine entscheidende Funktion des Kurtheaters: Engagements an Theatern in Kur-, Bade- und Ferienorten ermöglichten es all jenen Bühnenkünstlern, die nicht an einem der wenigen deutschen Theater mit Ganzjahresbetrieb beschäftigt waren, auch in den Sommermonaten ein zumindest bescheidenes Auskommen zu finden.) Zugleich gewann der Theaterbesuch im Kurort als einem „*anderen Raum*“ aber eine spezifische, neue Qualität. Vieles spricht dafür, Kurorte als Heterotopien im Sinn Michel Foucaults aufzufassen. Mit dem Aufenthalt im Kur- oder Badeort verband sich ein Heraustreten aus dem alltäglichen Raum wie aus den vertrauten Zeitstrukturen. Die räumliche Anlage von Kurorten und ihre Architektur mit den charakteristischen Gebäudetypen wie Trinkhalle, Badehaus, Wandelhalle und Kursaal waren auf die Abläufe ausgerichtet, die einen Kur- oder Erholungsaufenthalt mit Nutzung der entsprechenden therapeutischen Angebote konstituierten; die Zeit in Gestalt des Tagesprogramms war quasi-rituell geordnet, die einzelnen Aktivitäten und Prozeduren, ihr Tempo und Rhythmus unterschieden sich signifikant von denjenigen außerhalb des Kurortes.⁴³

die Großstadtmarke überschritt; Wiesbaden bot im frühen 20. Jahrhundert keinen „kurortstypischen“ Rahmen für Theater. Letzteres gilt auch für Aachen und Baden-Baden.

- 40 Als frühes Beispiel seien hier die programmatischen Schriften Ernst Wachlers genannt, der 1903 in Thale im Harz das Bergtheater („Grüne Bühne“) gründete. Zu Beginn der 1930er Jahre gingen wesentliche Initiativen von Wilhelm Karl Gerst, einer der führenden Persönlichkeiten des Bühnenvolksbundes, aus.
- 41 Bekanntlich wurde im Kontext der NS-Ideologie eine scharfe Trennung von „Theater“ und „Thingspiel“ vorgenommen; vgl. dazu etwa den programmatischen Artikel *Thingspiel – The-sen I* von Richard Euringer, der am 20. Juni 1934 im *Völkischen Beobachter* erschien.
- 42 Für die im 20. Jahrhundert allmählich zunehmende Anzahl von Sozialkurgästen wird sich das nicht ohne Weiteres behaupten lassen, sehr wohl aber für die – bis zum Ende des Kaiserreichs dominierenden – Privatkurgäste.
- 43 Überlegungen zu den räumlichen Gegebenheiten in Kurorten und zu kurort-spezifischen Aktivitäten finden sich auch in Gabriele Brandstetters Beitrag zu „Tanz-Avantgarde und Bäder-Kultur“, der sich im Übrigen mit der hier diskutierten Thematik nicht berührt. Gabriele Brandstetter: *Tanz-Avantgarde und Bäder-Kultur. Grenzüberschreitungen zwischen*

Foucault geht davon aus, dass die „Heterotopie [...] ihr volles Funktionieren [erreicht], wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen“, und schlägt für diese „Zeitschnitte“ den Begriff der Heterochronie vor.⁴⁴ Der Kur- und Badegast war aus dem städtischen Alltag an Theater gewöhnt, doch so wie er sich selbst während seines Erholungsaufenthaltes in einen „anderen“ Raum und in eine „andere“ Zeit versetzt sah,⁴⁵ so ergaben sich prägnante Verschiebungen auch hinsichtlich der Wahrnehmung von Theater. Theater im Kur- und Badeort diente, verglichen mit dem Theater als Teil des städtischen Lebens, in weit höherem Maß dem Zeitvertreib im Sinn eines *Vertreibens von Langeweile*. Theater hatte, wie die Kurmusik⁴⁶, wie der genau vorgeschriebene Gebrauch von Wässern oder Bädern und die Ruhezeiten, wie Tanz- und andere Vergnügungsveranstaltungen, einen festgelegten Platz im Tagesablauf der Kur- und Badeorte. Theater wurde als Medium des Vergnügens und der Erheiterung begriffen, ästhetische und Bildungsaspekte blieben im Hintergrund, ein Sachverhalt, der sich an den Repertoires der Kurtheater nachvollziehen lässt, in denen das Lustspiel, der Schwank und die Operette noch prominenter figurierten, als dies an den städtischen (Winter-)Theatern der Fall war. Schließlich wurde Theater unter therapeutischen Gesichtspunkten betrachtet: „in den vergnüglichen und ablenkenden Mechanismen des Theaters sah man gesundheitsfördernde Wirkungen.“⁴⁷ Der *Theaterraum* fungierte im Kur- und Badeort in besonderer Weise als Raum der Geselligkeit und der Repräsentation, der Fokus des Interesses lag auf dem sozialen Schauspiel. Das Theater war der Versammlungsort (zumindest eines Ausschnitts) der *Kurortgesellschaft*, die sich hinsichtlich ihrer Struktur (etwa bezogen auf soziale Schichtungen und auf das quantitative Verhältnis von Männern und Frauen) vom städtischen Theaterpublikum in der Regel unterschied und

Freizeitwelt und Bewegungsbühne. In: TheaterAvantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache. Herausgegeben von Erika Fischer-Lichte. Tübingen; Basel: A. Francke Verlag 1995, S. 123–155.

- 44 Michel Foucault: Andere Räume [Aus dem Französischen von Walter Seitter]. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais. Herausgegeben von Karlheinz Barck. Leipzig: Reclam 1991, S. 34–46, hier S. 43.
- 45 Philipp Prein hat – allerdings nicht mit speziellem Bezug zu Bäderreisen, sondern in Bezug auf Reisen und Ferienaufenthalte im Allgemeinen – anhand einer großen Anzahl von Reisebeschreibungen des 19. Jahrhunderts den Aspekt der Reise als Übergangsritual herausgearbeitet. Philipp Prein: Bürgerliches Reisen im 19. Jahrhundert. Freizeit, Kommunikation und soziale Grenzen. Münster: LIT-Verlag 2005. (= Kulturgeschichtliche Perspektiven. 3.)
- 46 Einen feuilletonistisch gehaltenen Einblick in das Phänomen der Kurmusik eröffnet Ian Bradley: Water Music. Music Making in the Spas of Europe and North America. Oxford: Oxford University Press 2010.
- 47 Sibylle Lehmann: Das fürstliche Schauspielhaus in Bad Pyrmont. Die Funktion eines Kurtheaters im 19. Jahrhundert. München: o. V. 1994, S. 103. – Lehmann führt in ihrer detailreichen Studie zu Pyrmont, bei der es sich um eine veröffentlichte Magisterarbeit handelt, Quellen aus unterschiedlichen zeitlichen Kontexten an, die deutlich machen, dass die unterstützende Wirkung des Theaters und anderer unterhaltender Angebote im Rahmen des Genesungsprozesses über lange Zeit fester Bestandteil des bädermedizinischen Diskurses war; vgl. hierzu bei Lehmann Kap. 8.3.



die sich zudem dadurch auszeichnete, dass hier Personen verschiedenster regionaler Herkunft aufeinandertrafen und dass es durch An- und Abreisen zu fortwährenden Neuformierungen der Gemeinschaft kam.

Theatergebäude: Erlebnisräume

Die Wahrnehmung des Ereignisses „Theater“ durch den Kurgast wurde also durch eine spezifische Rahmung gelenkt, die in der räumlichen und zeitlichen Ordnung des Lebens im Kurort bestand. Eine Rahmung im engeren, handgreiflichen Sinn gaben die *Gebäude* vor, in denen Theater gespielt wurde. Die für Theateraufführungen in Kur- und Badeorten von der Kaiserzeit bis zum Zweiten Weltkrieg genutzten Bauten fügen sich ihren Entstehungskontexten und ihrer architektonischen Erscheinung nach zu fünf hauptsächlichen Typen, die Theaterbesuchen in Kurorten durchaus unterschiedliche atmosphärische Qualitäten verliehen. Es waren dies *erstens* Kurtheater und Schauspielhäuser, die bereits im frühen 19. Jahrhundert meist in fürstlichen Sommerresidenzen und / oder auf fürstliche Initiative hin erbaut wurden und für die der Klassizismus stilistisch prägend war; *zweitens* sehr einfache Theater in Holzbauweise, die im 19. Jahrhundert in der Regel als private Unternehmungen entstanden und in ländlichem, etwa im Schweizer-Stil gehalten waren; *drittens* Theatersäle in Kurhäusern, die nicht selten Teil umfangreicher repräsentativer Kuranlagen waren; *viertens* freistehende Theaterbauten, die im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert noch einmal mehr oder weniger deutlich auf den älteren Typus des Hoftheaters Bezug nahmen und für die – in gewisser Weise folgerichtig – fast durchweg ein späthistoristischer neo-barocker Stil gewählt wurde; *fünftens* Säle in Hotels oder Gasthöfen, die in einigen Kur- und Badeorten als ausschließliche Spielstätten fungierten und anderswo zusätzlich zu einem der oben genannten Theatertypen genutzt wurden.⁴⁸ Neben den Bühnen in geschlossenen Räumen wurden im Laufe der Jahrzehnte in bzw. bei einer ganzen Reihe von Kurorten Areale unter freiem Himmel für Aufführungen von speziellem Charakter erschlossen. Da das Interesse im vorliegendem Kapitel nicht dem „Naturtheater“ gilt, seien hier einige der betreffenden Spielstätten – die im Kontext ganz verschiedener Theaterkonzepte zu sehen sind – lediglich erwähnt: das Naturtheater im Hof der Burgruine Hardenburg bei Dürkheim, das Freilichttheater in der Buchenhalle und die Rudelsburg-Festspiele bei Kösen, das Natur- und Bergtheater bei Friedrichroda, das Naturtheater in Pyrmont (zunächst im Kurpark beim Erdbeertempel, dann auf dem Helvetius-hügel), das Naturtheater am Brunnenberg bei Elster, das Naturtheater im Kurpark in Eilsen, die Thingstätte Dübener Heide bei Schmiedeberg und das Waldtheater im Karlshain bei Charlottenbrunn (Jedlina-Zdrój). Eine Auseinandersetzung mit den oben bezeichneten *Gebäudetypen*, die das Spektrum der Kurtheater in Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts abstecken, macht nachvollziehbar,

48 Da es sich bei diesem Typus nicht um ein kurortspezifisches, vielmehr um ein in zahlreichen kleinen und mittleren Orten anzutreffendes Theaterraummodell handelt, wird hier auf eine eingehendere Darstellung dazu verzichtet.

von welch divergierendem Charakter sommerliche Theaterbesuche in Reichenhall und Salzungen, in Homburg und Oeynhausen, in Putbus und Schmiedeberg, in Warmbrunn (Cieplice Śląskie Zdrój) und Wildbad waren, und ermöglicht damit eine Annäherung an spezifische historische Erfahrungskontexte.⁴⁹

Räumlichkeiten aus dem frühen 19. Jahrhundert betrat der Theaterbesucher in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wenn er im thüringischen Liebenstein, in Pyrmont, in Putbus auf Rügen oder im niederschlesischen Warmbrunn kurte oder urlaubte.⁵⁰ Die entsprechenden Theater stammen also aus der Zeit vor der Etablierung des massenhaften Bädertourismus. Liebenstein, ein besonders traditionsreiches Heilbad, gehörte bis zum Ende des deutschen Kaiserreichs zum Herzogtum Sachsen-Meiningen, ab 1920 zum Land Thüringen. In der Nähe von Liebenstein befand sich auf dem Altenstein ein barockes Sommerschloss, das von Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen in Auftrag gegeben worden war. Anton Ulrichs Sohn Georg I. begann 1798, den Altenstein zu einer Sommerresidenz zu erweitern und einen Landschaftsgarten anzulegen. 1800 kaufte er von der Familie von Fischern, die das 18. Jahrhundert hindurch für den Liebensteiner Badebetrieb verantwortlich gezeichnet hatte, das Amt Liebenstein inklusive des sogenannten Fischern'schen Schlosses, das er zu einem Kurhaus umbauen ließ. Zugleich initiierte Georg eine weitreichende Neugestaltung der Ortschaft, die zum Fürstenbad von internationalem Ruf avancierte.⁵¹ Bis zum Ende der Monarchie blieben der Altenstein und der Ort Liebenstein regelmäßiger Aufenthaltsort der Herzöge von Sachsen-Meiningen, Georg II. versammelte hier zahlreiche Künstler und Intellektuelle um sich.⁵² Von

-
- 49 Die folgende Skizze ist nicht darauf ausgelegt, die Geschichte des Theaters in den behandelten Kur- und Badeorten im Einzelnen nachzuzeichnen, und sie nimmt keine weitreichende architekturgeschichtliche Expertise für sich in Anspruch. Die präsentierten Daten und Fakten dienen der Unterfütterung der These von der Bandbreite des Erlebnisses „Theater“ in Kur- und Badeorten des 20. Jahrhunderts.
- 50 Die vier hier genannten Theater existieren bis in die Gegenwart als Teil der historischen Theaterbausubstanz Mitteleuropas. Zur Gruppe jener Kurtheater, die im frühen 19. Jahrhundert in fürstlichen Residenzen entstanden und auf landesherliche Initiativen zurückgehen, gehört auch das bereits erwähnte Schauspielhaus in Lauchstädt, das seit 1908 als „Goethe-Theater“ firmiert. Da Lauchstädt – im 18. und frühen 19. Jahrhundert ein Luxusbad – im 20. Jahrhundert keine Bedeutung mehr als Kurort hatte, bleibt das Lauchstädter Theater trotz seines kultur- und theaterhistorischen Ranges hier unberücksichtigt.
- 51 Zur Umgestaltung von Altenstein und Liebenstein unter Georg I. vgl. Johanna Pahnke: Zwischen einem geologischen Lehrpark und Spa – Altenstein und Liebenstein. In: Herzog Georg I. von Sachsen-Meiningen. Ein Präzedenzfall für den aufgeklärten Absolutismus? Bearbeitet von Andrea Jakob. [Meiningen]: Meininger Museen 2004. (= Südthüringer Forschungen. 33./ Sonderveröffentlichungen des Hennebergisch-Fränkischen Geschichtsvereins. 21.) S. 148–161.
- 52 Einen aufwendig gestalteten Band zur Bautätigkeit Georgs II. in Liebenstein hat Bertram Lucke vorgelegt: Die drei Sommerresidenzen des Herzogs Georg II. von Sachsen-Meiningen in Bad Liebenstein und auf dem Altenstein. Baugeschichte – Deutung – Denkmalpflege. Bad Homburg; Leipzig: Verlag Ausbildung + Wissen 1994. (= Arbeitshefte des Thüringischen Landesamtes für Denkmalpflege. 6 / 1994.) – Das Liebensteiner Kurtheater diente in



entscheidender Bedeutung für die von Georg I. angestrebte nachhaltige Hebung Liebensteins als Kurort und als repräsentativer Fürstensitz war die Errichtung eines Theaters. Im Frühjahr 1800 wurde mit dem Bau begonnen. Bereits zuvor hatte Georg eine Schauspielergesellschaft engagiert, die allerdings zunächst unbeschäftigt blieb: Das Gebäude war zwar im August 1800 so weit fertiggestellt, dass man am 10. August, dem Vorabend des Geburtstags der Herzoginmutter Charlotte Amalie, einen Maskenball geben konnte, die eigentliche Theatereinrichtung hingegen war noch nicht abgeschlossen. Erste Theateraufführungen dürften nach den Forschungen von Alfred Erck und Dana Kern Mitte Juni 1801 stattgefunden haben.⁵³



Liebenstein mit Bade- und Schauspielhaus. Stich eines unbekanntes Künstlers. Um 1860.

den Jahren der internationalen Gastspieltätigkeit der „Meininger“ vielfach als Probebühne für dieses Theaterunternehmen Georgs II.

- 53 Den Forschungen Ercks und Kerns verdankt die vorliegende knappe Skizze zu Liebenstein entscheidende Informationen. Alfred Erck und Dana Kern: Georg I. und die Theaterkunst in Meiningen zwischen 1774 und 1803. In: Herzog Georg I. von Sachsen-Meiningen. Ein Präzedenzfall für den aufgeklärten Absolutismus? Bearbeitet von Andrea Jakob. [Meiningen]: Meininger Museen 2004. (= Südthüringer Forschungen. 33./Sonderveröffentlichungen des Hennebergisch-Fränkischen Geschichtsvereins. 21.) S. 163–195, insbes. S. 188–193. – Eine aktuelle Monografie zu Liebenstein, die den Forschungen Pahnkes, Ercks und Kerns folgt, darüber hinaus aber zahlreiche weitere Quellen und Dokumente vor allem zum Repertoire erschließt, liegt vor mit Christian Storch: Vom Comödienhaus zum KurTheater. Das Theater in Bad Liebenstein von 1800 bis heute. Köln; Weimar; Wien: Böhlau 2014. Zur Frühzeit des Liebensteiner Theaters siehe auch Christian Storch: Musik und Theater in der Badekultur um 1800: Das Comödienhaus in Bad Liebenstein. In: Die Musikforschung 67 (2014), S. 154–174.

Das Liebensteiner Kurtheater war der älteren Tradition der Kurarchitektur entsprechend als multifunktionaler Bau konzipiert, in dem sich neben dem großen Saal eine Reihe von Badekammern sowie Fremdenzimmer befanden; Badehaus, Logierhaus und Gesellschaftssaal – der Hauptraum wurde nicht nur für Theateraufführungen, sondern u. a. als Ballsaal genutzt – waren hier also integriert. Die Theaterausstattung im engeren Sinn, zu der eine Bühne mit vier Kulissenpaaren gehörte, ließ Georg I. aus dem Riesensaal des Meininger Schlosses Elisabethenburg ausbauen und im neuen Liebensteiner Comödienhaus installieren. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurden Theater und Badehaus baulich getrennt und im Jahr 1914 durch einen Foyeranbau formal wieder verbunden⁵⁴, während das Theater im Inneren grundlegend umgestaltet wurde.⁵⁵ Dem Kurgast des 20. Jahrhunderts präsentierte sich das schlichte Theater als Teil sehr überschaubarer Kuranlagen in einem Ort, in dem trotz einer Reihe neuerer historistischer Bauten das beginnende 19. Jahrhundert mit seiner klassizistischen Architektur die Atmosphäre noch immer prägte.

Obzwar als privates Unternehmen entstanden, gehört das Fürstliche Schauspielhaus in Pyrmont, ein verputzter Fachwerkbau in klassizistischem Stil, als Institution in den historischen Kontext der maßgeblich von Fürsten beförderten Bäderentwicklung. Pyrmont, Sommerresidenz der Grafen bzw. Fürsten von Waldeck und Pyrmont, war bereits im 17. und frühen 18. Jahrhundert von amüsierwilligen Kurgästen höchsten Ranges besucht worden. Demgegenüber galt es verschiedenen Quellen zufolge seit dem späteren 19. Jahrhundert als „Bad für Kranke“.⁵⁶ Für eine Gesamteinschätzung der Bedeutung der *Geselligkeit* im Rahmen von Kuraufenthalten in Pyrmont im späten 19. und im 20. Jahrhundert ist aufschlussreich, dass für den Ort in dieser Zeit zwar eine rege Bautätigkeit im Bereich der Bäder- und Hotelarchitektur zu verzeichnen ist, dass es aber – berücksichtigt man die lange Tradition Pyrmonts als Kurort – erst spät, nämlich 1899, zum Bau eines großen Kurhauses mit repräsentativen Gesellschaftsräumen kam. Als das Kurhaus 1911 zum Teil ausbrannte und als Hotel wiedererrichtet wurde, dauerte es bis 1928, bis in Gestalt eines Komplexes mit Konzerthaus, Arkaden und Lesesaalgebäude ein adäquater Nachfolgebau fer-

54 Vgl. den Eintrag „Bad Liebenstein – Kurtheater“ in: Historische Theater in Deutschland. Ein Katalog. Teil 2: Östliche Bundesländer. Erfurt: o. V. 1994. (= Berichte zu Forschung und Praxis der Denkmalpflege in Deutschland. 4.) S. 170.

55 1913 hatte der nachmals weltberühmte Augenarzt Maximilian Graf von Wiser gemeinsam mit Sophie Gräfin von Rüdiger die wesentlichen Liebensteiner Kureinrichtungen übernommen. Er ließ in den Folgejahren zahlreiche Modernisierungen vornehmen. Das Liebensteiner Kurtheater firmierte nach seiner Neueröffnung am 31. Mai 1914 als „Gräfliches Kurtheater“. Zeitgenössische Kommentare zum Umbau des Theaters bei Storch, Vom Comödienhaus zum KurTheater, S. 128–129. – Folgt man dem *Neuen Theater-Almanach* auf das Jahr 1909, so hatte es bereits 1908 Renovierungsarbeiten im Liebensteiner Kurtheater gegeben.

56 Vgl. Lehmann, Bad Pyrmont, S. 7, und Ilona Schäfer-Schmidt: Die Entwicklung der Kuranlagen in Bad Pyrmont. In: Kurstädte in Deutschland. Zur Geschichte einer Baugattung. Herausgegeben von Rolf Bothe. Berlin: Frölich & Kaufmann 1984, S. 425–456, hier S. 447.



tiggestellt wurde.⁵⁷ Seinem Status als herrschaftliche Sommerresidenz entsprechend war Pyrmont bereits vor 1700 Ziel wandernder Theatertruppen gewesen. Im Jahr 1755 existierte offenbar kurzzeitig ein eigenständiges Komödienhaus an der Hauptallee, für Mitte der 1770er Jahre ist der Bau eines neuen Komödienhauses ebenfalls an der Hauptallee belegt, das bis 1817 bestand.⁵⁸ Bespielt wurde es in den letzten Jahren vor dem Abriss von der Gesellschaft des Theaterdirektors August Pichler, der ebenso wie seine Vorgänger einen Schwerpunkt seiner Tätigkeit in Bremen hatte. Pichler hatte 1813 eine zunächst unsichere Konzession für Pyrmont erhalten. Im Jahr 1817 – das bislang genutzte Theater befand sich in ausgesprochen schlechtem Zustand – bot Pichler dem Fürsten von Waldeck an, auf eigene Kosten ein neues Theater errichten zu lassen, verbunden mit dem Ansuchen, dass ihm und seinen Nachkommen das ausschließliche Privilegium für die jährliche Kurzeit in Pyrmont verliehen würde.⁵⁹ Für den Neubau (am Standort des früheren Theaters) stellte der Fürst das Grundstück zur Verfügung. Die Innenraumgestaltung von Pichlers Theater entsprach derjenigen eines Hoftheaters mit Ranglogen und einer Fürstenloge. Bis



Pyrmont, Schauspielhaus. Fotografie.
Vor 1926.

1911 war das Theater im Besitz privater Theaterunternehmer, dann wurde es von der Fürstlich-Waldeckischen Domänenkammer erworben. Die Direktionen, die das Pyrmontener Kurtheater in den folgenden Jahrzehnten

bespielten, kamen vom Lippischen Hoftheater Detmold, vom Fürstlich Reußischen Hoftheater Gera und vom Hof-, später Landestheater Meiningen. Nach dem Ende des Kaiserreichs blieb das Theater zunächst weiterhin Eigentum des Fürsten von Waldeck-Pyrmont. Stimmen aus den 1920er Jahren machen deutlich, dass es als Element des baulichen Ensembles und als Versammlungsort mittlerweile als etwas wahrgenommen wurde, das einer längst vergangenen Epoche angehörte. Im Jahr 1920 konstatierte eine Pyrmontener Zeitschrift das Fehlen von „modernen bühnentechnischen Einrichtungen“ in dem „schlichte[n] Gebäude“⁶⁰, in einer 1928 veröffentlichten umfangreichen Werbeschrift zu Pyrmont erscheint das Theater gleichsam als Inbegriff einer Sphäre, die sich jenseits der Gegebenheiten des modernen Kurorts befindet:

„[...] der große 1927 gebaute Wandelgang mit hochmodernem Konzert- und Kongreßhaus, das einen Versammlungssaal mit 1200 Sitzplätzen enthält, aus-

57 Vgl. Schäfer-Schmidt, Bad Pyrmont, S. 447 und S. 454–455.

58 Vgl. ebenda, S. 434–435.

59 Die einschlägigen Dokumente finden sich bei Lehmann, Bad Pyrmont, S. 20–21 und S. 40.

60 Zitiert nach ebenda, S. 39.

gestattet mit Bühne, Projektionsapparat, Kino, Orgel und allen sonstigen technischen Vollkommenheiten eines großen Gesellschaftshauses. Anschließend liegt an der alten Hauptallee das alte idyllische, reizvolle Theater [...].⁶¹

Im Zuge eines 1938 erfolgten Umbaus wurden die Logeneinbauten im Zuschauerraum des Pymonter Kurtheaters entfernt.⁶² Das Haus war bereits seit 1932 vornehmlich als Lichtspieltheater genutzt worden.

Die besagte Werbeschrift, in der sich u. a. stadthistorische, medizinische und feuilletonistische Beiträge finden, veranschaulicht zwei der bereits angesprochenen grundlegenden Merkmale der deutschen Bäderkultur: zum ersten das Phänomen des *sozialen Schauspiels* im Kurort, zum zweiten die prägende Rolle der *Kaiserzeit* für die Bäderkultur, die sich im Fall des Pymont-Porträts in einer Beschwörung der großen Vergangenheit der Kurort-Pracht äußert, wobei die Vergangenheitsbezogenheit vom Systemwechsel Monarchie / Republik nicht zu trennen ist. Der Heimatforscher Dr. Adolf Reuter widmet sich in einer Folge von Texten der Atmosphäre Pymonts in den späten 1920er Jahren, in einer Zeit also, in der das ehemalige Fürstentum Pymont nach der Eingliederung in die preußische Provinz Hannover in infrastruktureller Hinsicht einen neuen Aufschwung genommen hatte. Für Reuter aber ist es die alte Zeit, der Pymont seinen Charakter verdankt:

„Eine weiche, volle Musik ruft uns zurück zur Wirklichkeit in die Gegenwart. Menschen gehen von allen Seiten den lockenden Tönen nach. Bald wogt eine frohe Menge um das stolze, breit gelagerte Kurhaus, durch die Hauptallee, an dem in Lindengrün geschmiegt Theater vorbei. Auch aus dem Theater dringen melodische Töne, dann leidenschaftliche Rufe. Dort wird noch geprobt. Hier draußen aber hat schon die große Festaufführung begonnen. Die Damen geben sich und ihren Putz zum besten und spielen ohne Gage mit – ein Garten blühender und erblühender Menschenblumen, in Form, Farbe und Gestalt schön wie drüben vor dem Schloß der Fürstengarten. Viel zarte, welke Mädchenblüten darunter, aber bald werden sie wieder frisch erblühen. [...]

Bedeutend, verheißend erscheint uns die Zukunft des mächtig aufstrebenden, des preußischen Pymont. [...] Aber wir wollen auch die Verdienste des letzten regierenden Fürsten zu Waldeck und Pymont nicht vergessen. Er hat die ersten bedeutungsvollen Schritte getan zum Aufstieg des neuzeitlichen Pymont und mit persönlichen Opfern das neue Kurhaus und Kurhotel so wie das neue Mineral- und Moorbadehaus geschaffen. Und die schöne Vergangenheit ist hier gewiß nicht tot. Verständnisvoll wird sie gepflegt in den alteingesessenen Familien, wo alte Fremdenbücher mit stolzen Namenslisten, alte Pymonter Stiche, Drucke, Zeichnungen – ein noch ungehobener Bilderschatz – von Geschlecht zu Geschlecht weitergegeben werden. Sie umfängt uns allerorten, wenn das

61 Bad Pymont. Herausgegeben im Auftrage des Magistrats der Stadt Bad Pymont vom Deutschen Städte-Verlag. Hannover: Artur Seelemeyer 1928, S. 6.

62 Vgl. den Eintrag „Bad Pymont – Kurtheater“ in: Historische Theater in Deutschland. Ein Katalog. Teil 1: Westliche Bundesländer. Hannover: o. V. 1991. (= Berichte zu Forschung und Praxis der Denkmalpflege in Deutschland. 3.) S. 72.



Licht erlosch im Theater, in Lese-, Tanz- und Gesellschaftsräumen des vornehmen Kurhauses, wenn der Mond wacht auf Wegen, Konzert- und Spielplätzen, um das träumende Schloß. Leise, erinnerungsbeschwörend rauscht die alte Lindenallee. [...]

Ein unerklärlicher Reiz durchschwebt den Park und die berühmte Hauptallee, unzerstörbar durch allen Glanz und alle Schönheit des sich erweiternden Badeortes, [...]. Es ist beglückend, hier zu wandeln, und der Schönheitstraum Pymont ist noch nicht ausgeträumt.⁶³

[...]

Ich bin kein blutarmes, kümmerndes Menschenkind, das hier genesen, kein Stutzer, der in der Kurallee, auf den Sportwiesen, auf Reunion und Rennbahn die neuesten Stock-, Hut-, Krawattenmoden, Witze und Redensarten vorführen will, kein Karikaturist, kein lachender Philosoph, der etwa in der prunkvollen Wandelhalle Menschen mit der Laterne sucht, aber jeden Frühling zieht es mich [...] hin nach Pymont. [...]

Heute sieht man auf dem heiligen Anger hingebreitet den Kurpark, die berühmte alte Kurallee, das Kurhaus, den vornehmen erinnerungsreichen Theaterbau und ein wenig abseits von einem spiegelnden Wasserring umgeben, das Pymonter Schloß, die Wasserburg des Waldeckschen Grafen- und Fürstengeschlechts.

Der Frühling wob schon seinen grün-goldenen Schleier um die Linden, er huscht schon mit den Meisen behende durchs Gebüsch, scheint voll hinein in das dunkle, immergrüne Gezweig der Koniferen, überglänzt die Wiesen, sonnt sich mit den ersten Kurgästen auf den weißen, leuchtenden Bänken. Noch fehlt die festliche Musik des großen Pymonter Kurorchesters. Aber die Kapelle der Natursänger tut hier ihr möglichstes. Es träumt der knospende Park. Und auf den Wegen wandelt die Vergangenheit. Dichter, Künstler, Staatsmänner, Kaiser und Könige, die ganze große Welt vergangener Jahrhunderte ist diesen Lindenweg gegangen. Ein Geheimnis umflüstert uns, lispelt, säuselt hier, da, dort, zwischen den Stämmen, die Lindengänge entlang.⁶⁴

Die spezifische Entwicklung Liebensteins und Pymonts als Kurorte und als frühe Orte sommerlicher Geselligkeit ist nicht zu trennen von ihrer Funktion als Sommerresidenzen innerhalb sehr kleiner Fürstentümer. Ähnliches gilt für Putbus auf Rügen und die in unmittelbarer Nähe an der See gelegenen Ortschaften. Wilhelm Malte I. Fürst zu Putbus ließ um den traditionsreichen Stammsitz der Herren von Putbus ab 1808 eine Residenz erbauen und 1815/16 – seit 1815 gehörte das zuvor lange Zeit schwedische Rügen zum Königreich Preußen – am nahen Ufer bei Neuendorf eine erste Seebadeanstalt auf der Insel einrichten.⁶⁵ Ab 1817 entstand in

63 Adolf Reuter: Pymont. In: Bad Pymont, S. 18–24, hier S. 19 und S. 23–24.

64 Adolf Reuter: Pymonter Frühling. In: Bad Pymont, S. 24–25.

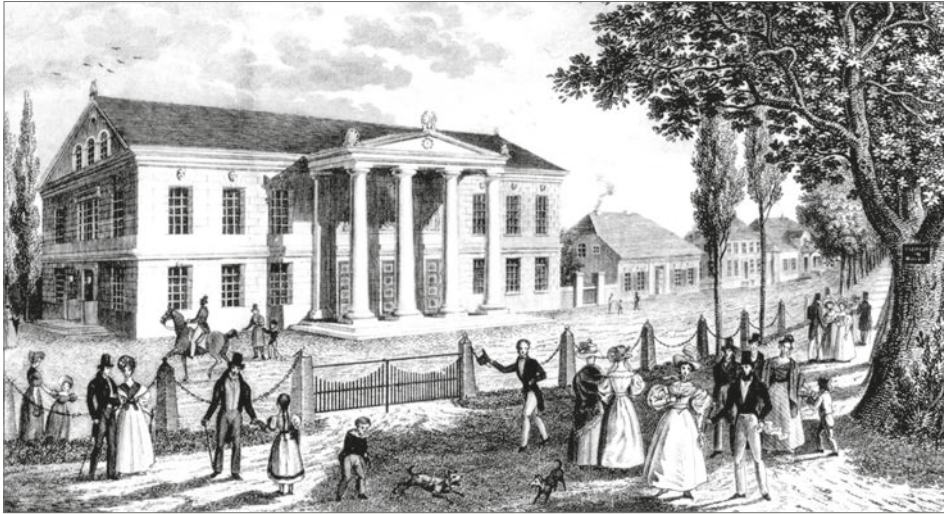
65 Eine eingehende Analyse zu Putbus aus architekturhistorischer Perspektive liefert Andreas Vogel: Johann Gottfried Steinmeyer und Putbus. Schwerin: Thomas Helms Verlag 2003.

der Goor das Friedrich-Wilhelm-Bad. In der Verknüpfung seiner Residenzstadt mit einem Seebad folgte Wilhelm Malte dem Vorbild Doberan / Heiligendamm: In Heiligendamm wurde 1793 auf Initiative des Mediziners Samuel Gottlieb Vogel und finanziert von Friedrich Franz I. zu Mecklenburg-Schwerin das erste deutsche Seebad eröffnet, der benachbarte Ort Doberan wurde von renommierten Architekten zu einem vornehmen Logier- und Vergnügungsort und zum Sommersitz der herzoglich-mecklenburgischen Familie ausgebaut.⁶⁶ Auch in Putbus war die Bautätigkeit ab 1815 darauf ausgerichtet, die Unterbringung und den Zeitvertreib einer wachsenden Anzahl vornehmer Badegäste zu gewährleisten. Ein dominierendes stadträumliches Element, der großdimensionierte „Circus“, knüpfte an die entsprechende von John Wood d.Ä. konzipierte Platzanlage im englischen Bath an. Hinsichtlich des für seine Residenz gewählten Baustils – auch und gerade des Theaters – war Wilhelm Maltes Bezugspunkt Berlin. Im Sommer 1818 war dort der Grundstein für das neue Königliche Schauspielhaus gelegt worden, und die Programmatik des Baumeisters Karl Friedrich Schinkel wurde auch für das Putbusser Fürstliche Schauspielhaus prägend. Nach provisorischen Spielstätten u. a. in einem Anbau an das von Wilhelm Maltes Studienfreund Karl Friedrich Graf von Hahn-Neuhaus errichtete Logierhaus entstand in den Jahren 1819 bis 1821 ein Theater an der zentralen Allee, das in seinem äußeren Erscheinungsbild dem Klassizismus verpflichtet war und innen neben dem Parkett zwei offene Ränge aufwies, also tendenziell eine soziale Hierarchisierung des Publikums vermied.⁶⁷

„In seinem schlichten Klassizismus hatte der Bau [...] radikal mit dem barocken Hoftheater des 18. Jahrhunderts gebrochen. Eine letzte Reminiszenz findet sich einzig in der Fürstenloge im unteren der beiden hufeisenförmig angeordneten Ränge des Zuschauerraumes. Doch darüberhinaus hat der Fürst das Theater an den Ort und seine Bürger abgetreten, ist es das einzige Gebäude des ursprünglich höfischen und badegesellschaftlichen Lebens, welches nicht im Schloßpark plaziert ist.“⁶⁸

(= Beiträge zur Architekturgeschichte und Denkmalpflege in Mecklenburg und Vorpommern. 3.)

- 66 Vgl. für eine quellenbasierte Darstellung des Ausbaus von Doberan und Heiligendamm die Kieler kunsthistorische Magisterarbeit von Judith Groschang: *Bäderarchitektur in Doberan-Heiligendamm. Die Bauten Carl Theodor Severins*. Kiel: Opaion 1999. Zum Theater in Doberan, das 1805/06 nach Plänen Carl Theodor Severins erbaut und 1889 zugunsten eines Gymnasiums abgerissen wurde, vgl. Helene Tank: *Die Aufführungen des Schweriner Hoftheaters in Doberan, Ludwigslust und Wismar*. In: *Jahrbücher des Vereins für Mecklenburgische Geschichte und Altertumskunde* 88 (1924), S. 111–116.
- 67 Für ausführliche Erläuterungen zur Baugeschichte siehe den anlässlich der Restaurierung des Putbusser Theaters erschienenen Band: *Theater Putbus. Dokumentation zur Restaurierung 1992–1998*. Herausgegeben vom Landkreis Rügen [u. a.]. Putbus: Rügen Druck 1999.
- 68 Vogel, Johann Gottfried Steinmeyer und Putbus, S. 76. – Auf die von Vogel diskutierte Frage, wer als Urheber des Putbusser Schauspielhauses zu gelten hat (Steinmeyer, Friedrich Wilhelm Steinbach oder Wilhelm Malte selbst), braucht hier nicht eingegangen zu werden.



Putbus, Fürstliches Schauspielhaus. Lithografie von Johann Friedrich Rosmäslar. Nach 1826.

Putbus, die klassizistische Residenz mit ihrem Theater, blieb, nachdem Rügen ab dem späten 19. Jahrhundert für einen breiten Tourismus erschlossen war und mit Binz, Göhren, Saßnitz und Sellin zusätzliche teils mondäne Badeorte für Kur- und Feriengäste zur Verfügung standen, weiterhin kulturelles Zentrum der Insel. Der Ausbau der Verkehrsverbindungen rückte das Putbusser Theater den Gästen der diversen Badeorte und den Rügänern näher.

„Anton Schubert [– Theaterdirektor in Putbus ab 1879 – sorgte] dafür, dass an den Theatertagen preisgünstige Pferdefuhrwerke für die Personenbeförderung von Bergen und Garz nach Putbus und zurück zur Verfügung standen. Für die Herstellung von Beziehungen zwischen Inselbevölkerung und Inseltheater war damit ein verkehrstechnisch unerlässlicher und zukunftssträchtiger Anfang gemacht worden. Als die Eisenbahnverbindungen von Putbus nach Bergen 1889/90 sowie nach Binz und Garz 1895/96 fertig gestellt waren, übernahmen ‚Theaterzüge‘ die Beförderung von Theaterbesuchern. Nach dem Ersten Weltkrieg verkehrte wieder ein ‚Theaterzug‘ zwischen Bergen und Putbus. Und 1932 wurden während der Spielzeit jeweils mittwochs versuchsweise an allen Reichsbahnstationen um 33,5 % preisermäßigte Fahrkarten verkauft, die für die Hinfahrt mit dem Vermerk ‚Theaterbesuch‘ versehen und für die Rückfahrt vom Theater abgestempelt wurden.“⁶⁹

69 Klaus Möbus und Fritz Petrick: Das Theater Putbus. In: Eine Insel mit Geschichte. 200 Jahre Landkreis Rügen. Herausgegeben von Karl-Ewald Tietz, Sven Wichert und F.P. im Auftrag der Ernst-Moritz-Arndt-Gesellschaft e.V. Groß Schoritz: Ernst-Moritz-Arndt-Gesellschaft e.V. 2007, S. 225–240, hier S. 233–234. – Eine sehr persönlich gefärbte und in erzählendem Duktus gehaltene Darstellung der Geschichte des Putbusser Theaters liegt seit Kurzem vor mit Holger Teschke: Ein Schauspielhaus zwischen Himmel und Meer. 200 Jahre Theater Putbus auf Rügen. Mit Fotografien von Holger Herschel. Berlin: Verlag Theater der Zeit 2015.



Warmbrunn, Theater und Gallerie.
Lithografie von H. Budras.

Als letztes Beispiel für den Typus des klassizistischen Kurtheaters sei dasjenige in Warmbrunn im Riesengebirge angeführt, einem Ort, der seiner Entwicklung nach in vieler Hinsicht Liebenstein, Pyrmont bzw. Putbus vergleichbar ist. Wie Pyrmont ist

Warmbrunn ein Kurort, der auf eine besonders lange Tradition mit vornehmen Kurgästen zurückblicken kann; wie Liebenstein erfuhr Warmbrunn um 1800 durch fürstliche Initiative einen wesentlichen Ausbau und erlebte damit einen Aufschwung als Kurort; wie Putbus war Warmbrunn Residenz und sein Theater im stilistischen Umfeld Schinkels angesiedelt. Seit dem späten 17. Jahrhundert war das Schloss Warmbrunn der Stammsitz der Grafen, dann Reichsgrafen Schaffgotsch. Ab 1784 erfolgte ein Schlossneubau im spätbarocken Stil, der mit dem ab 1819 neu angelegten Landschaftspark (Schloss- bzw. Kurpark) und einigen Kurgebäuden ein Ensemble bildet. Um und nach 1800 wurden unter Johann Nepomuk, unter Leopold Gotthard, schließlich unter Leopold Christian von Schaffgotsch wesentliche Baumaßnahmen im Badeort durchgeführt: es entstanden die formal mit Andrea Palladios *Villa Rotonda* verwandte „Gallerie“ – ein Gesellschaftshaus u. a. für Bälle, Konzerte und Billardspiel –,⁷⁰ weiterhin ein neues Badehaus sowie neue Logier- und Baderäume in der ehemaligen Propstei.⁷¹ Nachdem 20 Jahre lang Pläne für einen regelrechten Theaterbau erwogen und wieder verworfen worden waren – wichtigste Spielstätte für Reisende Theatergesellschaften und für das rege Dilettantentheater in Warmbrunn war im frühen 19. Jahrhundert der adaptierte Tanzsaal des gegenüber dem Schloss gelegenen Gasthofes „Schwarzes Roß“⁷² –, ließ Leopold Christian von Schaffgotsch endlich 1836 nach Plänen des an Schinkel geschulten Albert Tollberg auf eigene Kosten ein massives Theater errichten. Der elegante klassizistische Bau lag nun neben der Gallerie an der Promenade im Kurpark. Wie beim Putbusser

70 Zur Entstehung der „Gallerie“ und zu ihrem Architekten Carl Gottfried Geisler vgl. Günther Grundmann: *Schlesische Architekten im Dienste der Herrschaft Schaffgotsch und der Propstei Warmbrunn*. Veröffentlichung aus dem Graf Schaffgotschen Archiv. Straßburg: J. H. Ed. Heitz 1930. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 274.) Kap. X. Siehe auch Grundmann, *Schlesiens Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaterbaus*.

71 Vgl. das entsprechende Kapitel in Marsch, *Kur- und Badeorte Schlesiens*.

72 Der Tanz- bzw. Theatersaal im „Schwarzen Roß“ befand sich, wie von Zeitgenossen immer wieder bemängelt, über dem Kuh- und Pferdestall. Vgl. für eine ausführliche quellenbasierte Darstellung der Frühzeit des Warmbrunner Theaters (mit Grundriss- und Durchschnittsplänen sowohl des „Schwarzen Rosses“ als auch des 1836 errichteten Theaters): Heinrich Nentwig: *Geschichte des Reichsgräflichen Theaters zu Warmbrunn*. Warmbrunn: E. Gruhn's Buchdruckerei 1896. (= Mittheilungen aus dem Reichsgräflich Schaffgotsch'schen Archive. 1.)



Theater folgte das Innenraumkonzept dem im frühen 19. Jahrhundert modernen, an Vorstellungen vom antiken Theater angelehnten Typus mit Parkett und zwei Balkonen; Logen gab es lediglich im Proszenium.⁷³

Der Status des Warmbrunner Kurtheaters im späteren 19. und im 20. Jahrhundert ist einerseits im Kontext des anhaltenden Ausbaus der Bäderinfrastruktur und der immensen Beliebtheit Warmbrunns auch bei nicht kurenden Gästen zu sehen, andererseits vor dem Hintergrund der Gesamtentwicklung des Ortes, in dem seit den 1850er Jahren mit der Papiermaschinenbaufabrik der Familie Füllner ein bald weltweit erfolgreiches Industrieunternehmen arbeitete. Das Fabrikgelände der Familie Füllner grenzte unmittelbar an den Kurpark.⁷⁴ Eugen Füllner, der Sohn des Firmengründers, ließ im frühen 20. Jahrhundert auf einem umfangreichen von ihm erworbenen Stück Land neben seiner Fabrik eine Wohnsiedlung für seine Arbeiter errichten und dazu einen öffentlichen Park anlegen, der im Süden an den Kurpark anschloss. Anders als Liebenstein, Pyrmont und Putbus war Warmbrunn in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts also nicht nur Kurort mit fürstlicher Prägung, sondern auch Standort modernster industrieller Produktion.

In Gestalt der klassizistischen Theaterbauten war dem Kurgast, der im 20. Jahrhundert in Liebenstein, Pyrmont, Putbus oder Warmbrunn die Aufführungen der hier engagierten Direktionen und Ensembles besuchte, eine zurückliegende Epoche der Bäderkultur gegenwärtig, in der das sommerliche Leben in den Kur- und Badeorten in erster Linie von kleinen Ausschnitten der gesellschaftlichen Elite getragen worden war; die Theater, die in jener Zeit entstanden, fungierten nicht zuletzt als Medien und Orte fürstlicher Selbstdarstellung – auch wenn die Fürsten mit ihren Theatern *Anderen*, nämlich den Kurgästen, Räume des Vergnügens eröffneten. Mit den frühen Kurtheatern in Kissingen, Wildbad, Kreuznach und Elster⁷⁵ ragte eine gänzlich differierende institutionelle Tradition ins 20. Jahrhundert herein, eine Tradition, in der Theater nicht Medium herrschaftlicher Repräsentation, sondern von vorneherein Gegenstand eines Geschäfts war: des Geschäfts mit dem Zeitvertreib

73 Genaue Zahlen und Daten zum Bau liefert Nentwig, *Geschichte des Reichsgräflichen Theaters*, S. 23. Für eine architekturhistorische Einordnung des Baus vgl. Grundmann, *Schlesische Architekten*, Kap. XII, insbes. S. 179–181, sowie die Abb. 110–114.

74 Plan von Bad Warmbrunn in Schlesien mit Ober-Herischdorf. Warmbrunn: Buch- und Kunstverlag Max Leipelt [1908].

75 Unter den im Folgenden geschilderten Bedingungen entstand auch das erste Theater im Brunnenal in Helmstedt, heute Stadtteil Bad Helmstedt. Hier ließ der Inhaber des Gesundbrunnens und Wirt Carl Julius Borchardt 1815 ein Sommertheater errichten, das bis in die 1920er Jahre in Betrieb war. Es handelte sich um ein „dreigeschossiges Fachwerkhaus mit Krüppelwalmdach“, an dessen Stelle in den Jahren 1925/27 ein neues Theater, das Brunnen-Theater, trat. Da in Helmstedt gegen Ende des 19. Jahrhunderts aufgrund des Braunkohleabbaus die Brunnen versiegten und der Kurbetrieb eingestellt wurde, bleibt das Helmstedter Theater hier unberücksichtigt. Vgl. den Eintrag „Helmstedt – Brunnen-theater“ in: *Historische Theater in Deutschland. Ein Katalog. Teil 1: Westliche Bundesländer*. Hannover: o. V. 1991. (= *Berichte zu Forschung und Praxis der Denkmalpflege in Deutschland*. 3.) S. 80.

der Kurgäste nämlich, eines Geschäfts, das auf der Nachfrage nach Unterhaltung basierte. Die ersten regelrechten Theaterbauten in den genannten Orten – die nach einigen Jahrzehnten nicht mehr überall genügten und daher teilweise durch neue ersetzt wurden – hatten die Aufgabe, dem Zusammentreffen derjenigen, die Theater *machten*, und derjenigen, die es *konsumierten*, einen angemessenen architektonisch-infrastrukturellen Rahmen zu geben, nachdem hier zuvor in der Regel in provisorischen Räumlichkeiten wie Scheunen, privaten Sälen oder Wirtshäusern Theater gespielt worden war. Die frühen Theaterbauten in Kissingen, Wildbad, Kreuznach und Elster, entstanden ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, zeigen, dass als „angemessen“ durchaus sehr schlichte Gebäude gelten konnten; dabei waren die Debatten, die der Errichtung dieser Theater vorausgingen, sehr wohl von der Überlegung getragen, dass nur ein eigenständiger Theaterbau die Würde des jeweiligen Kurortes zum Ausdruck bringen könne und seine Konkurrenzfähigkeit sichere. Was das Repertoire und den Anspruch an Theater überhaupt betrifft, so gilt es zu beachten, dass sich mit der Gegenüberstellung der von Fürsten initiierten repräsentativen Kurtheater des frühen 19. Jahrhunderts einerseits und der in ihrer Bausubstanz einfachen, auf Betreiben von Privatleuten (Theaterunternehmer, Wirte und Hoteliers etc.) errichteten Theater aus späteren Jahrzehnten andererseits keineswegs eine ästhetische Hierarchisierung verbindet: in *beiden* Theatertypen war in erster Linie ein Repertoire gefragt, das hohen Unterhaltungswert besaß.

Kissingen hatte im 17. und 18. Jahrhundert vielfache Förderung durch die Fürstbischöfe von Würzburg erfahren, infrastrukturelle und architektonische Akzente setzte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Balthasar Neumann. Einen Um- und Ausbau in großem Stil und daraus resultierend die Etablierung als einer der nobelsten und meistbesuchten Kurbäder des 19. Jahrhunderts erfuhr Kissingen, das seit 1814 zum Königreich Bayern gehörte, aufgrund des Engagements Ludwigs I. von Bayern. Der königliche Architekt Friedrich von Gärtner errichtete in den 1830er Jahren den bis heute für das Gesamtensemble der Kuranlagen wesentlichen Arkadenbau mit Conversationssaal. Ebenfalls in den 1830er Jahren erarbeitete Gärtner einen Entwurf für ein Theater für Kissingen, der jedoch nicht umgesetzt wurde.⁷⁶ Als Spielstätte für die in Kissingen gastierenden Theaterdirektionen diente von den 1830er bis zu den frühen 1850er Jahren ein „Theaterlokal“, das zur Gartenwirtschaft von Franz Hirschheim in der Euerdorfer Straße⁷⁷ gehörte (ab 1847 im Besitz von Lorenz Daburger). Seit 1854 besaß der Würzburger Theaterdirektor und -unternehmer Friedrich Spielberger die Genehmigung, mit seinem Ensemble in Kissingen auf-

76 Ein Schreiben König Ludwigs vom August 1835 deutet darauf hin, dass er Theaterunternehmungen in Kissingen für nicht rentabel hielt. Vor Gärtner hatte bereits der Landbauinspektor Friedrich Donle 1830 einen Entwurf für ein Theatergebäude vorgelegt, der zurückgewiesen worden war. Vgl. dazu, zu Details von Gärtners Entwurf und zum Folgenden: Ewald Wegner: Friedrich von Gärtner und das Bad Kissingen. Würzburg: o. V. 1981. (= Mainfränkische Studien. 25.) Kap. „Das Theater“, S. 46–49.

77 Vgl. Kissinger Adressbuch. Zusammengestellt von J. B. Niedergesees. Erste Ausgabe. Würzburg: Carl Anton Zürn 1838.



zutreten. Spielberger beauftragte den Würzburger Stadtbaumeister Joseph Scherpf mit der Planung eines Theaterbaus, der wesentlich mithilfe eines Darlehens der baye-rischen Staatsregierung errichtet wurde.⁷⁸ Das Fachwerkgebäude im Schweizer-Stil wurde 1856 eröffnet.⁷⁹



Das erste Bad Kissingener Theater (1856).
Kolorierter Stahlstich. Um 1860.

Zwei aufschlussreiche Beschreibungen des Theaters stammen von Theodor Fontane und von dem Volksschauspieler Konrad Dreher, der Ende des 19. Jahrhunderts in Kissingen gastierte. Bei Fontane wird das Theater zum Nachtquartier preußischer Soldaten nach der Schlacht bei

Kissingen im Juli 1866. Ein Offizier notiert: „Das Theater in Kissingen ist ein nur für die Saison erbautes, nicht sehr geräumiges Bretterhaus, auf drei Seiten von zwei etagenweise übereinanderliegenden Galerien umgeben, welche von außen zu den Eingangsthüren des Parterre und der Logen führen.“⁸⁰ Dreher hält in seiner Autobiografie fest: „Das alte Kurtheater sah damals nicht aus wie ein Musentempel, sondern wie ein Schweizervogelhäuschen. Die einzigen zwei Logen waren dicht an der Bühne, so daß man bei einem unvorsichtigen Schritt nach vorn den Logenbesucher auf die Finger treten konnte.“⁸¹ Das schlichte Schweizerhaus-Theater wurde (ab dem späteren 19. Jahrhundert als Eigentum der Königlichen Regierung und im Verbund mit dem Stadttheater Würzburg) bis 1904 bespielt, jene Jahrzehnte hindurch also, in denen Kissingen bevorzugtes Ziel des internationalen Hochadels, prominenter Künstler, Wissenschaftler, Politiker und Unternehmer war. Im Sommer 1904 begannen – auf demselben Grundstück und bei Aufrechterhaltung des Spielbetriebs – die Arbeiten am modernen Nachfolgebau, einem Projekt Max Littmanns.⁸²

78 Dazu und zu weiteren Details der Kissingener Theatergeschichte bis zum frühen 20. Jahrhundert vgl. die umfassende Materialaufarbeitung durch den Kissingener Stadtheimatspfleger Werner Eberth: *Das Kurtheater im Bade Kissingen. 1778–1905*. Bad Kissingen: Theresienbrunnen-Verlag 2015.

79 Eine Zusammenfassung zur frühen Kissingener Theatergeschichte findet sich auch bei Adina Christine Rösch: *Das Theater in Bad Kissingen von Max Littmann (1904/05)*. In: *Jahrbuch für fränkische Landesforschung* 72 (2012 [2013]), S. 245–283.

80 Theodor Fontane: *Der deutsche Krieg von 1866*. II. Bd.: *Der Feldzug in West- und Mitteldeutschland*. Berlin: Verlag der Königlichen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei 1871, S. 133.

81 Konrad Dreher: *Abreiß-Kalender meines Lebens*. München: Knorr & Hirth 1929, S. 137–138.

82 Dazu siehe weiter unten die Ausführungen zu den historistischen Neubauten der Kaiserzeit. – Rösch setzt sich in ihrer Studie zu Bad Kissingen ausführlich mit unausgeführt gebliebenen Neubauplänen für ein Kurtheater auseinander, die um die Jahrhundertwende

Im Schweizer-Stil, der bezeichnenderweise vornehmlich bei Gebäudetypen Verwendung fand, die Mario Schwarz als „Architektur der Sommerfrische“ gefasst hat – Schwarz spricht hier von den „frühesten Formen von Freizeit-Architektur“ und erläutert die internationale Verbreitung dieser historistischen „Architekturmode“ vor allem im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts⁸³ –, im Schweizer-Stil also war ursprünglich auch der Theaterbau in Wildbad im Königreich Württemberg gehalten. Wildbad war vor dem Dreißigjährigen Krieg eines der meistbesuchten Bäder Deutschlands gewesen, hatte seinen bedeutenden Rang dann aber eingebüßt⁸⁴ und erfuhr erst ab den 1830er Jahren durch umfangreiche Baumaßnahmen einen neuerlichen Aufschwung, der den Ort ab dem mittleren 19. Jahrhundert wieder in den Kreis der gefragten Kurorte aufrücken ließ. Eine „Königliche Kabinetts Ordre“ vom Mai 1824 dokumentiert die Absicht König Wilhelms I. von Württemberg, entsprechende Baumaßnahmen zu fördern. Der geringe Stellenwert, der dem Vergnügen und damit dem Theater in diesem Rahmen beigemessen wurde, leitet sich aus der programmatischen Positionierung Wildbads gegenüber dem großherzoglich-badischen Modebad Baden-Baden her.

„Es war sicher kein Zufall, daß sich König Wilhelm I. [...] ausgerechnet im Jahre 1824 entschloß, dem maroden Wildbad wieder auf die Beine zu helfen, war doch in diesem Jahr das neue Konversationshaus Friedrich Weinbrenners [...] in Baden-Baden mit Theater, Konzert-, Fest- und Spielsälen fertiggestellt worden. Man hatte in Baden-Baden das Amusement endgültig vom therapeutischen Bereich getrennt und aus der Altstadt heraus im Oostal angesiedelt. Hierbei waren enorme Investitionen aufgewendet worden, die dem aufstrebenden Mode- und Spielbad eine glänzende Zukunft sichern sollten. [...] Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts sind zwischen Wildbad und Baden-Baden immer wieder Gemeinsamkeiten in der Entwicklung, meist jedoch Konkurrenzen zu beobachten. Diese gingen in der Regel von Württemberg aus, das unverhoh-

bestanden und die u. a. Heinrich Seeling als potenziellen Architekten vorsahen; Rösch, *Das Theater in Bad Kissingen*.

- 83 So Mario Schwarz in seinem Beitrag: *Die Architektur der Sommerfrische. Heimatliche Aspekte eines internationalen Stilphänomens*. In: Eva Pusch und M. S.: *Architektur der Sommerfrische. Mit einem Essay von Wolfgang Kos*. St. Pölten; Wien: Verlag Niederösterreichisches Pressehaus 1995, S. 69–113, hier S. 69–70. Zwar wird der Schweizer-Stil in dem genannten Band in erster Linie am Beispiel österreichischer Orte erläutert, doch finden sich bei Schwarz auch übergeordnete definitorische Bestimmungen: „Charakteristisch für diesen Baustil war die Ausführung ganzer Gebäude oder wesentlicher Teile aus Holz in Zimmermannsarbeit, zumeist in Ständerbauweise mit Lattenverkleidung. Dazu gehörte die Anlage geräumiger Veranden und Balkons sowie weit vorspringender Dächer und die Ausgestaltung mit reichhaltiger Bauornamentik in Laub- und Sticksägetechnik an Dachsäumen, Giebeln, Balkonbrüstungen sowie an Fenster- und Türrahmen.“ Ebenda, S. 69. – Zum Schweizer-Stil in Zusammenhang mit Kurorten vgl. auch Désirée Vasko-Juhász: *Die Südbahn. Ihre Kurorte und Hotels*. Wien; Köln; Weimar: Böhlau 2006. (= Semmering Architektur. 1.) Kap. 3.1.
- 84 Vgl. dazu Thomas E[ckard] Föhl: *Wildbad*. In: *Kurstädte in Deutschland. Zur Geschichte einer Baugattung*. Herausgegeben von Rolf Bothe. Berlin: Frölich & Kaufmann 1984, S. 473–512, hier S. 475–476.



len neidisch auf den Nachbarn blickte. Man behauptete trotzig den Vorrang der Therapie vor Amusement und gesellschaftlichem Glanz, beeilte sich aber nichtsdestotrotz werbewirksam die Anwesenheit auch des kleinsten Fürsten hervorstreichend. [...] Im moralisierenden, pietistisch geprägten Württemberg war es [...] von Anfang an ausgeschlossen, einen Badeort mit Spielbanken und Amüsierbetrieben als Attraktion und Geldeinnahmequelle aufzubauen. Man setzte vielmehr auf Therapie und Erholung, Muße und Naturgenuß. Der damals geprägte, biedermeierliche Charakter der württembergischen Bäder hat sich eigentlich bis heute erhalten.⁸⁵



Wildbad, Kurtheater. Fotografie.
Um 1890.

Der Fokus der Initiativen zur Förderung Wildbads lag im 19. Jahrhundert also auf dem therapeutischen Aspekt. In diesem Kontext wurde ein Theater ohne Zweifel nicht als vordringliche öffentliche oder landesherrliche Bauaufgabe begriffen. Das erste stehende Theater, das in Wildbad errichtet und am 6. Mai 1866 als „Vaudeville-Theater“ eröffnet wurde, entstand dementsprechend auf pri-

ivate Initiative.⁸⁶ 1873 erwarb der Staat das Theater, das in den vorangegangenen Spielzeiten während der Sommersaison u. a. vom Stadttheater Ulm bespielt worden war. Wilhelm Theodor von Renz, seit 1868 Königlicher Badearzt in Wildbad, schilderte das Gebäude in seiner 1874 erstmals erschienenen umfassenden Darstellung des Badeorts:

„Unser Vaudeville-Theater ist [...] ein aus Privathänden in die der Finanzverwaltung übergegangenes ziemlich geschmacklos façadirtes Gebäude in den Kgl. Anlagen. Zum Glück sieht's Innen besser aus [...] – Die von Einigen getragene Ansicht, das Theatergebäude möchte feucht sein, ist durchaus irrig; denn der Boden des Zuschauerraumes liegt auf einer Höhe von mehreren Füssen vollständig hohl, steht also vom Erdboden weit ab.“⁸⁷

85 Thomas Eckard Föhl: Wildbad. Die Chronik einer Kurstadt als Baugeschichte. Herausgegeben vom Staatsbad Wildbad. Neuenbürg: Verlag Druckhaus Müller 1988, S. 30 und S. 34.

86 Mit einem gewissen Albert Hirsch und dem Mehlhändler L. Brenner werden in zeitgenössischen Quellen und in der Forschung zwei unterschiedliche Personen als ursprünglicher Eigentümer genannt. Vgl. u. a. Deutscher Bühnen-Almanach 31 (1867), S. 330; Föhl, Chronik einer Kurstadt, S. 289–290.

87 Wilh[elm] Theodor Renz: Das Wildbad im Königreich Württemberg wie es ist und war. Ein Beitrag zur Landeskunde, zugleich ein Führer für Curgäste. Wildbad: Verlag von Gustav Hase 1874, S. 424–425 („Theater“).



Wildbad, Kurtheater. Ansichtskarte.
Um 1907.

Ab 1888 führte das Haus den Namen „Königliches Kur-Theater“. Zu einem weitreichenden Umbau, der insbesondere den Innenraum durch eine Adaption in neo-barockem Stil aufwertete und einen veränderten Anspruch des nunmehrigen Eigentümers, der Königlich-Württembergischen

Domänen-Direktion, wie des potenziellen Publikums dokumentiert, kam es 1897/98. Die Initiative zum Umbau ging womöglich von Peter Liebig, dem Direktor des Herzoglichen Hoftheaters in Altenburg aus, der das Sommertheater in Wildbad seit Mitte der 1880er Jahre leitete⁸⁸; ausführender Architekt war der im württembergischen Staatsdienst stehende Albert von Beger.⁸⁹ Die Neueröffnung fand am 8. Juni 1898 statt. Dass Wildbad trotz des quasi neuen, repräsentativen Theaters und trotz eines hohen Gästeaufkommens⁹⁰ auch im frühen 20. Jahrhundert nicht zu den mondänen, vorwiegend auf Vergnügen ausgerichteten Kurorten gehörte, wird in einem launigen Kommentar des bereits zitierten Schauspielers Konrad Dreher aus dem Jahr 1907 greifbar. Dreher, der in diesem Jahr – wie so oft – in Wildbad kurte und von dort auf Einladung des Kaisers mit der Bahn – ebenfalls zum wiederholten Mal – zu den Wiesbadener Maifestspielen fuhr, erinnerte sich:

„so stellte ich zum Zeitvertreib Vergleiche an und kam dabei auf die beiden Bäder Wildbad und Wiesbaden und zu folgendem Ergebnis (d. h. ich kann

88 Vgl. Neuer Theater-Almanach 10 (1899), S. 131 und S. 543–544.

89 „Beim ausgeführten Entwurf verzichtet von Beger dann weitgehend auf Sichtfachwerk und läßt die Fachwerkkonstruktion vollflächig verputzen. Außerdem wird der Zuschauerraum [...] noch einmal erhöht. Die bemerkenswerteste Veränderung erfährt aber die Hauptfassade, deren oberer Bereich jetzt als große triumphbogenartige Nische ausgebildet wird. In der Gestaltung der Nischenrahmung, bei den Knaggen und am Ortgang klingen noch Motive gründerzeitlicher Fachwerkarchitektur an; insgesamt ist die architektonische Grundhaltung [...] jedoch renaissanceistisch [...]. Im Gegensatz zum bescheidenen Äußeren entfaltet sich im etwa 200 Personen fassenden langgestreckten Zuschauerraum die ganze neubarocke Pracht der Jahrhundertwende. Pfeiler im Parterre tragen einen umlaufenden Rang mit geschwungener Brüstung und einer Logenandeutung vor dem Proszenium. Eine Säulenarkatur auf dem Rang leitet über eine Voute in die flache Decke über. Ein kleiner zweiter Rang befindet sich über dem Eingangsbereich. Reich gestalteter Stuckdekor, vor allem an der Rangbrüstung, und Malereien vermitteln ein festliches Bild, das gerade in seiner Überladenheit für gründerzeitliche Repräsentationsräume typisch war.“ Eckart Hannmann: Das ehemalige Kurtheater in Wildbad. Vom Lustspiel zur Tragödie? In: Denkmalpflege in Baden-Württemberg. Nachrichtenblatt der Landesdenkmalpflege 19 (1990), S. 110–117, hier S. 115.

90 Um 1910 wurde das ca. 3.800 Einwohner zählende Wildbad von ca. 20.000 Kurgästen besucht. Vgl. zu diesen Zahlen Th[eodor] Weizsäcker: Kgl. Bad Wildbad im württembergischen Schwarzwald. Bad-Prospekt. Herausgegeben von der Kgl. Badverwaltung. [Wildbad: o. V. 1913].



die beiden Badenymphen nur im Mai beurteilen, da ich nur in diesem Monat die Ehre hatte, sie persönlich kennenzulernen): Wildbad ist ein einfaches hübsches Schwabemädle, Wiesbaden eine elegante große Stadtdame. [...] die Dame Wiesbaden liebt Konzerte, Theater und Feststrubel; Wildbad pflegt im allgemeinen der Ruhe. In Wildbad kann ich meine Nerven stärken – in Wiesbaden kann ich sie ausprobieren. Wiesbaden hat als feine Dame sehr guten Anschluß und ausgezeichnete Verbindungen, in Wildbad ist dies namentlich auf der Bahn sehr mangelhaft; in Wiesbaden sieht man mehr Gesunde als Kranke, in Wildbad ist dies umgekehrt. Wiesbaden hat jetzt ein neues, prächtiges Kurhaus – Wildbad eine neue, prächtige Bergbahn.⁹¹



Kurtheater Bad Kreuznach. Fotografie.
Vor 1926.

Wie Kissingen und Wildbad erhielt auch das in der preußischen Rheinprovinz gelegene Kreuznach auf private Initiative hin ein Theater im Schweizer-Stil: Im Mai 1874 wurde hier auf einem Grundstück neben

dem Hotel Royal ein Theater mit großen Seiten- und Rück- sowie Proszeniumslogen und einer Galerie eröffnet, dessen Bauherr – und Direktor – der Eigentümer ebenjenes Hotels, Carl Wiedemann, war. Das Kreuznacher Theater, das erst nach der auf den Konkurs Wiedemanns hin erfolgten Übernahme des Gebäudes durch die „Solbäder Actien-Gesellschaft“ 1878 offiziell die Bezeichnung „Kur-Theater“ führte⁹², befand sich in einem völlig anderen Umfeld als die bisher vorgestellten Kurtheater. Kreuznach war – nach den Begriffen des frühen 20. Jahrhunderts – eine Mittelstadt (1910: ca. 23.000 Einwohner), in der erst im Laufe des 19. Jahrhunderts auf der Basis von Sole ein Kurbetrieb etabliert worden war. Während in den traditionsreichen Kurorten die Kurgastzahlen die Einwohnerzahlen in der Regel um ein Vielfaches überstiegen, lag in Kreuznach im späten 19. Jahrhundert die Zahl der Kurgäste etwa bei 50 % der Zahl der Einwohner. Die Theatersituation Kreuznachs im 19. und frühen 20. Jahrhundert war weniger „kurort-typisch“ als vielmehr typisch für Städte mittlerer Größe im Deutschen Reich: Kreuznach wurde nahezu kontinuierlich von Theatergesellschaften bereist, die in Gasthof-, Hotel- oder privaten Sälen oder auf einfachen Sommerbühnen spielten; ab der Mitte des 19. Jahrhunderts gab es dann wie in vielen anderen Mittel- und Kleinstädten Aufrufe und Pläne für die

91 Dreher, Abreiß-Kalender, S. 68–69.

92 So Heinz Koch: Kurmusik in Kreuznach und Münster am Stein. Posthum herausgegeben von Wolfgang Birtel und Christoph-Hellmut Mahling. Bad Kreuznach: Kreisverwaltung 2009. (= Heimatkundliche Schriftenreihe des Landkreises Bad Kreuznach. 36.) S. 472. In diversen Jahrgängen des *Neuen Theater-Almanachs* wird das Haus später auch nur als „Saisonthater“ geführt. – Koch hat eine umfangreiche Studie zu Musik und musikalischem Theater in Kreuznach vorgelegt, die u. a. die Ergebnisse eingehender Repertoireanalysen präsentiert.

Errichtung eines Theatergebäudes sowie die Gründung entsprechender Komitees.⁹³ Die diversen Initiativen hatten angesichts der Größe und Struktur der Stadt stets nicht nur die Kurgäste, sondern auch die Ortsansässigen als potenzielles Publikum im Blick. Im Laufe der Jahrzehnte erfuhr das Kreuznacher Theater in bescheidenem Umfang Renovierungen und technische Verbesserungen wie etwa die Installierung einer elektrischen Beleuchtung. Der *Raum für Theater* blieb im Kurort Kreuznach aber das 20. Jahrhundert hindurch der einfache Bau mit Elementen des Schweizer-Stils.



Bad Elster, Albert-Theater mit Ensemble am Brunnenberg. Fotografie. Um 1908.

Nur ein Vierteljahrhundert mochte man sich im Königlich-Sächsischen Staatsbad Elster mit einem rustikalen Theater begnügen: im Mai 1914, wenige Wochen vor dem Beginn des Ersten Weltkriegs, wurde in dem kleinen Kurort im Vogtland ein neues, massives Theater mit wuch-

tigem Säulenportal und Freitreppe eröffnet, das sich in die hier seit dem späten 19. Jahrhundert entstandene Kur- und Geselligkeitsinfrastruktur einfügte. Obzwar die Wässer des Vogtlandes seit Jahrhunderten als Heilmittel genutzt worden waren, entwickelte sich in Elster erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts ein Kurbetrieb mit nennenswerten Besucherzahlen. Angesichts der Nähe Elsters zu den westböhmisches Weltbädern Karlsbad (Karlovy Vary), Marienbad (Mariánské Lázně) und Franzensbad (Františkovy Lázně) ist ein Kommentar aus einem 1895 erschienenen Reiseführer von Interesse, in dem es über das *Badeleben* in Elster heißt: „Durchgehends ein ungezwungenes, nicht luxuriöses, dem ländlichen Charakter des Kurortes entsprechend.“⁹⁴ Am 1. Juni 1888 war am Brunnenberg das „Bade-Theater“ des Theaterdirektors Fritz Unger im Schweizer-Stil eröffnet worden, das bereits zwei Sommer später als „Albert-Theater“⁹⁵ in den Besitz des in zahlreichen sächsischen und schlesischen Orten tätigen Komikers und Theaterdirektors Oscar Will (eigtl. Ludwig Oskar Willutzky) überging.

93 Für eine detaillierte Darstellung vgl. Koch, Kurmusik, Kap. 32.

94 Franzensbad, Eger und Bad Elster. Praktischer Wegweiser für Kurgäste und Lustreisende. 9., neu bearb. Aufl. Berlin: Verlag von Albert Goldschmidt 1895. (= Griebens Reisebücher. 41.) S. 41.

95 Dem *Neuen Theater-Almanach* zufolge wurde das Theater in Elster seit 1890 vom sächsischen Landtag subventioniert. Vgl. hierzu und zu den Besitzverhältnissen seit 1888 die Angaben in: Neuer Theater-Almanach 1 (1890) und 2 (1891). Fritz Unger, der erste Besitzer des Theaters in Elster, war 1890 mit einer Reisenden Gesellschaft im Königreich Sachsen unterwegs und spielte u. a. in Annaberg.



Will, der dem im 19. und frühen 20. Jahrhundert verbreiteten Typus des auch als Schauspieler und „Regisseur“ tätigen Theatergeschäftsmannes entsprach, leitete das zierliche Schweizerhaus-Theater am Brunnenberg bis zu dessen Ablösung durch den wuchtigen Neubau im Ortszentrum. In Elster war mittlerweile eine Reihe von Anlagen und Bauten entstanden, die den Ort für ein anspruchsvolles Badepublikum attraktiv machen sollten, darunter der Rosengarten – eine französisch anmutende Gartenanlage⁹⁶ –, das Königliche Kurhaus (1888/90), das Albertbad (1906/08), das Palasthotel Wettiner Hof (1908)⁹⁷ und das Hotel Sachsenhof (1913/14). Mit der Planung und Ausführung des neuen Theaters beauftragte die 1912 gegründete Theatergesellschaft m. b. H. das renommierte Architekturbüro Zapp & Basarke aus Chemnitz, das auch für die Hotels Wettiner Hof und Sachsenhof verantwortlich zeichnete.⁹⁸ Die Theatergesellschaft m. b. H. war Eigentümerin des Kurtheaters,⁹⁹ das von der sächsischen Staatsregierung mitfinanziert wurde. Die Direktion des neuen Hauses wurde nicht mehr in die Hände eines Theatergeschäftsmanns gelegt, wie Will es gewesen war, sondern in diejenigen der Herzoglich Sachsen-Altenburgischen Hoftheater-Intendanz in Gestalt des Hofrats Franz H. Stury.¹⁰⁰ Wie in Kissingen und Wildbad – dort bezogen auf die Eigentumsverhältnisse – rückte die Institution Kurtheater in Elster mit dem Neubau in die Nähe des Hofes bzw. der Regierung. Was den *Theaterraum* betrifft, so war das ältere rustikale Gebäude der ursprünglich ländlichen Atmosphäre Elsters und dem betreffenden Kurmodell adäquat gewesen. Das Bemühen, mit den Kuranlagen – darunter den beiden dem Typus des Grand Hotel folgenden monumentalen Hotelneubauten – zunehmend höhere Ansprüche der Kurgäste zu befriedigen, verlangte hingegen nach einem weit repräsentativeren Theater, wie es dann 1914 mit dem Zapp/Basarke-Bau realisiert wurde.

96 Vgl. die Abbildungen bei P[aul] Schindel: Der Rosengarten am Luisa-See zu Bad Elster i. S. In: Rosen-Zeitung, Organ des Vereins deutscher Rosenfreunde 13 (1898), S. 10–12. – Schindel war Königlich-Sächsischer Gartenbauinspektor. Nach seinen Plänen entstand 1911 das Naturtheater Bad Elster.

97 Für zeitgenössische fotografische Aufnahmen vom Wettiner Hof siehe Adolf Vogt: Hotel „Wettiner Hof“ – Bad Elster. Von den Architekten Zapp & Basarke, Chemnitz. In: Innendekoration 21 (1910), S. 91–94. – Alfred Zapps und Erich Basarkes Hotelbau ersetzte das ältere, im Jahr zuvor abgebrannte Hôtel Wettiner Hof.

98 Vgl. für die wichtigsten Daten zum neuen Kurtheater den Eintrag „Bad Elster – Kurtheater“ in: Historische Theater in Deutschland. Ein Katalog, Teil 2: Östliche Bundesländer. Erfurt: o. V. 1994. (= Berichte zu Forschung und Praxis der Denkmalpflege in Deutschland. 4.) S. 84. – Das Kurtheater und das Hotel Sachsenhof waren (und sind) in einem Gebäudekomplex verbunden. Wie das Palasthotel Wettiner Hof besaß auch das Hotel Sachsenhof einen Vorgängerbau, das Hôtel de Saxe, das zugunsten der neuen repräsentativen Anlage abgerissen wurde. Vgl. hierzu Yves A. Pillep: Erich Basarke. Ein Chemnitzer Architekt. Herausgegeben von Jens Kassner. Chemnitz: edition vollbart 2004, S. 48–50.

99 Die heute geläufige Bezeichnung „König-Albert-Theater“ stammt aus neuester Zeit. Noch nach der deutschen Wiedervereinigung hieß das Theater schlicht „Kurtheater“.

100 Vgl. die Angaben in: Deutsches Bühnenjahrbuch 26 (1915), S. 398.

Raum für Theater boten in einer Reihe von Kur- und Badeorten auch die *Kursaalgebäude*. Unter den kurortspezifischen Gebäudetypen, zu denen jene mit therapeutischer Funktion, die unterschiedlichen Formen des Logis und schließlich die Bauten bzw. Anlagen zum Zweck der Geselligkeit und des Vergnügens gehören, stellt das Kurhaus oder Kursaalgebäude¹⁰¹ einen Typ dar, der seit dem 19. und noch im frühen 20. Jahrhundert in besonderer Weise als Attraktion des jeweiligen Ortes gerade mit Blick auf ein zahlungskräftiges Publikum begriffen wurde. Als Bauherren bzw. Träger traten bei diesem Gebäudetyp vermehrt finanzstarke private Unternehmer in den Vordergrund. Die Entscheidung fürstlicher oder kommunaler Kurverwaltungen, den Bau eines repräsentativen Kurhauses anzuregen, stand stets in Zusammenhang mit Bemühungen, den jeweiligen Kurort aufzuwerten und ihn im Feld der konkurrierenden Reiseziele günstig zu positionieren. Beispiele für entsprechende Vorhaben zu Beginn des 20. Jahrhunderts sind das von Max Littmann entworfene Kurhaus in Bad Reichenhall (eröffnet 1900)¹⁰², das Kurhaus in Neuenahr nach Plänen von Oscar Schütz (eröffnet 1905)¹⁰³ und das von Arthur Hänsch realisierte Kurhaus in Schmiedeberg (eröffnet 1907)¹⁰⁴; alle drei Kurhäuser verfügten über große Säle, die neben anderem auch für Theateraufführungen genutzt wurden. Ein Kurhaus umfasste in der Regel Räumlichkeiten für vielerlei Arten des Zeitvertreibs, wie Konversationszimmer, Tanz- und Theatersäle, Spielzimmer, Lesezimmer (Bibliothek- oder Zeitungs- und Zeitschriftenleseräume), Musik- bzw. Konzertsäle, Cafés, Speisesäle u. v. m. Manfred Zollinger sieht in den Kurhäusern – wohl in erster Linie bezogen auf das 19. Jahrhundert – „die polyfunktionalen Nuklei der Bedürfnisse des vornehmen und müßigen Publikums“ und in dem betreffenden baulichen Ensemble ein „mit nobler Aura umgebene[s] Refugium[], ein[] Reservat[] abseits alltäglicher Erfahrungen.“¹⁰⁵ Im vorliegenden Kontext wird die These vertreten,

101 Angelika Baeumerth hat sich systematisch mit dem Phänomen des Kurhauses und mit historischen Erscheinungsformen dieses Bautypus' sowie der wechselnden Terminologie befasst. Baeumerth, Königsschloß, Einleitung, S. 11–21.

102 Zum Bau des Reichenhaller Kurhauses vgl. Cornelia Oelwein: Max Littmann (1862–1931). Architekt – Baukünstler – Unternehmer. Petersberg: Michael Imhof Verlag 2013. (= Sonderpublikationen des Stadtarchivs Bad Kissingen. 7.) S. 207–213. – Kurhaus-Funktion hatte zuvor das „Bad Achselmannstein“ bei Bad Reichenhall gehabt, das quasi am Beginn des dortigen Kurbetriebs stand. Im „Achselmannstein“ (später: „Axelmannstein“) hatte es ab den ausgehenden 1890er Jahren auch einen Theatersaal gegeben. Vgl. zu dieser Anlage Johannes Lang: Von der Kuranstalt zum Grandhotel. Das „Axelmannstein“ in Bad Reichenhall. In: Architektur der Erholung. Alpenraum und Mittelgebirge. Herausgegeben von Michael Goer [u. a.]. Marburg: Jonas-Verlag 2014. (= Jahrbuch für Hausforschung. 59.) S. 149–165.

103 Zum Bau siehe im Einzelnen: Das neue Kurhaus in Bad Neuenahr. In: Deutsche Bauzeitung 39 (1905), S. 589–591, S. 593 und S. 598–601.

104 Eine detaillierte Darstellung zur Bau- und Betriebsgeschichte geben Monika und Klaus Linke: Das Jugendstilkurhaus in Bad Schmiedeberg. Geschichte und Geschichten. Bad Schmiedeberg: Eisenmoorbäder Bad Schmiedeberg-Kur-GmbH 2007.

105 Manfred Zollinger: Geschichte des Glücksspiels. Vom 17. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg. Wien; Köln; Weimar: Böhlau 1997, S. 243.



dass diese Multifunktionsgebäude als „Welten des Vergnügens und der Geselligkeit“ auch das Ereignis „Theater“ und dessen Wahrnehmung durch das Publikum in bestimmter Weise determinierten – dass „Theater“ hier also anders erschien als etwa in den älteren klassizistischen Kurtheatern. Theater war in den Kursaalgebäuden ein Angebot unter vielen, zwischen denen die BesucherInnen wechseln konnten, indem sie lediglich die Schwelle zu einem anderen Zimmer oder Saal überschritten; der Aufenthalt im *Hauptsaal* selbst konnte heute dem Tanz, morgen dem Theater, jetzt dem Konzertbesuch, dann der Konversation und dem Flanieren dienen.¹⁰⁶

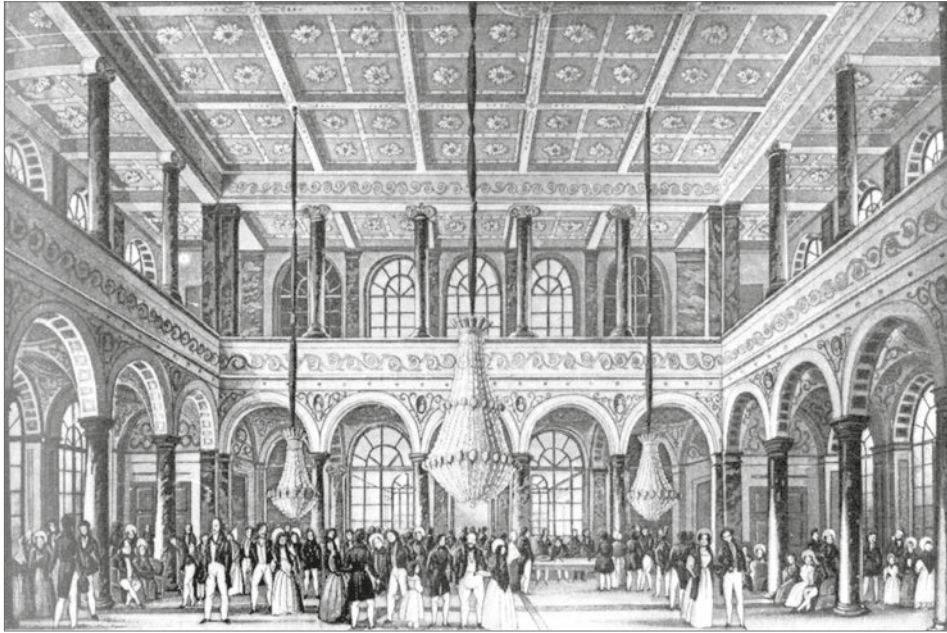
Glänzende Kursaalgebäude, die auch für Theaterspiel und -besuch genutzt wurden, besaßen einige jener deutschen Badeorte, die im 19. und frühen 20. Jahrhundert zu den meistfrequentierten und zumal bei internationalen Besuchern geschätzten gehörten, darunter Ems, Homburg und Nauheim. Ems an der Lahn, eines der großen und renommierten Taunus-Bäder, verfügte bereits in der frühen Neuzeit über eine vergleichsweise ausgeprägte Infrastruktur, die nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges unter der geteilten Herrschaft Hessen und Nassau, dann im neugegründeten Herzogtum Nassau bis ins 19. Jahrhundert in mehreren Etappen durch herrschaftliche wie durch private Initiativen stetig ausgebaut wurde.¹⁰⁷ Seit den frühen 1830er Jahren, einer Zeit, in der die Zahl der Emser Kurgäste deutlich anzusteigen begann und sich insbesondere der Anteil internationaler Gäste vergrößerte, wurde unter Herzog Wilhelm I. erwogen, die baulich uneinheitliche Anlage des Ortes durch eine geschlossene, den Ansprüchen der neuen Zeit angemessene Gesamtanlage zu ersetzen bzw. zu überformen. Im Zuge dieser Planungen, die vorerst unrealisiert blieben, entstand nach den Entwürfen Johann Gottfried Gutensohns das dreiteilige Kursaalgebäude mit dem „Marmorsaal“ als zentralem Raum.

Während dieser große Saal, gehalten im Stil der Palasthöfe der italienischen Renaissance¹⁰⁸, dem Tanz, üppigen Festveranstaltungen und schließlich dem Theaterspiel diente, waren einige der kleineren Räume in den Seitenflügeln dem für Ems seit langem relevanten, nach dem 1837 für Frankreich erlassenen Spielverbot jedoch in hohem Maß prägenden Glücksspiel gewidmet. Der als Theatersaal genutzte Raum – zweigeschossig mit einer innen umlaufenden Galerie, die bei Theateraufführungen neben dem Parterre als Zuschauerbereich fungierte – war in Ems also integraler Bestandteil eines den unterschiedlichen Vergnügungen und der mondänen Geselligkeit dienenden Baukomplexes von größter Eleganz. Spielpächter in Ems und da

106 Zumal die Säle in den um die Mitte des 19. Jahrhunderts errichteten noblen Kurhäusern verfügten nicht über eine theaterspezifische Ausstattung, sondern wurden für Aufführungen jeweils in der einen oder anderen Weise adaptiert.

107 Zur Orts- und Baugeschichte von Ems vgl. Ewald Wegner: Bad Ems. In: Kurstädte in Deutschland. Zur Geschichte einer Baugattung. Herausgegeben von Rolf Bothe. Berlin: Frölich & Kaufmann 1984, S. 313–336. Zum Emser Kursaalgebäude und zu Johann Gottfried Gutensohn im Besonderen: Ewald Wegner: Forschung zu Leben und Werk des Architekten Johann Gottfried Gutensohn (1792–1851). Frankfurt am Main [u. a.]: Lang 1984. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 28: Kunstgeschichte. 32.)

108 Vgl. Simon/Behrens, Badekur und Kurbad, S. 89, sowie Wegner, Bad Ems, S. 326.



L'Intérieur de la Salle de Réunion (Coursaal) à Ems. Stich von Johann Jakob Tanner nach einer Zeichnung von Anton Gastauer.

zugleich Betreiber des 1839 eröffneten Kursaalgebäudes war seit 1834 der Franzose Antoine Chabert, der daneben die Glücksspielkonzession für Baden-Baden (bis 1838), Wiesbaden, Schlangenbad und Schwalbach innehatte.¹⁰⁹ Die besonders hohe Frequenz französischer Kurgäste zwischen 1845¹¹⁰ und 1869/70¹¹¹ ließ Ems für ein Vierteljahrhundert als „Klein-Paris“ erscheinen.¹¹² Dazu passte, dass das Theaterangebot von 1858 bis 1870 mit wenigen Unterbrechungen von Jacques Offenbach und wechselnden Pariser Truppen (teilweise derjenigen der Bouffes-Parisiens) bestritten wurde, die im Marmorsaal unter anderem Offenbachs ausgesprochen modische „Operetten“ in französischer Sprache zeigten. Eine Reihe von Offenbach-Operetten

109 Vgl. Zollinger, *Geschichte des Glücksspiels*, S. 241. – Bei Zollinger finden sich auch allgemeine Darlegungen zum Glücksspiel in Kur- und Badeorten.

110 Zu bemerken ist an dieser Stelle, dass 1845 die Spielbanken in Schwalbach und Schlangenbad geschlossen wurden, was Ems für französische Gäste besonders attraktiv gemacht haben mag.

111 Für umfangreiches statistisches Material zur Herkunft der Emser Kurgäste vgl. Sommer, *Zur Kur nach Ems*, Tabellenanhang.

112 Vgl. Hans Roth: Jacques Offenbach und Bad Ems. In: *Nassauische Heimatblätter. Mitteilungen der Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung* 50 (1960) [1961], H. II (Geschichte und Volkskunde), S. 57–79. Roth bringt detaillierte Darstellungen zu den Aufführungsbedingungen in Ems während der „Offenbach-Jahre“ sowie vielfältige Informationen zur Zusammensetzung des adligen und hochadligen Publikums.



wurde in Ems sogar uraufgeführt.¹¹³ Für den Charakter von Ems als Kurort und damit für das sommerliche Theaterangebot bedeuteten die politischen Ereignisse der späten 1860er und frühen 1870er Jahre eine Neuorientierung: 1866 wurde das Herzogtum Nassau, das im Preußisch-Österreichischen Krieg auf der Seite Österreichs gestanden hatte, von Preußen annektiert (und damit u. a. neben Frankfurt am Main und dem Kurfürstentum Hessen Teil der preußischen Provinz Hessen-Nassau); 1870 folgte der Deutsch-Französische Krieg; 1872 dann wurde die Spielbank in Ems geschlossen. Die französische Prägung und die Frequenz von Kurgästen, die besonderes Interesse am Glücksspiel hatten, verlor sich nun. Zu den prominenten, teils hochadligen Ems-Besuchern gehörte ab dem Beginn der „preußischen Zeit“ für zwei Jahrzehnte König Wilhelm I. von Preußen, der spätere Deutsche Kaiser. Seine und die Anwesenheit zahlreicher weiterer regierender Fürsten in Ems verlieh dem Begriff der „Sommerresidenz“ in Bezug auf den Kurort eine gegenüber früheren Jahrhunderten veränderte Bedeutung: der Kurort war hier nicht mehr „sommerliche Residenz“ des im jeweiligen Territorium herrschenden Fürsten – und damit Anziehungspunkt für zahlreiche weitere Gäste –, sondern gewichtiger Treffpunkt der nationalen und internationalen politischen Elite. Das Theater in Ems wurde mit dem Ausbleiben der Pariser Künstler von wechselnden deutschen Direktionen getragen, angefangen bei einem Ensemble, das der Mainzer Theaterdirektor Eduard Theodor L'Arronge zusammengestellt hatte. Ab der Sommersaison 1899 fanden Aufführungen in einem „Kurtheater“¹¹⁴ im 1897 errichteten Hotel Metropol-Monopol statt.¹¹⁵ Einen regelrechten *Theaterbau* erhielt Ems, als 1912 begonnen wurde, die bereits im 19. Jahrhundert projektierte architektonische Vereinheitlichung der Emser Kurgebäude und -anlagen umzusetzen. In diesem Kontext wurde das Kursaalgebäude durch den Anbau eines Theaters sowie von Gesellschafts- bzw. Konzertsälen erheblich erweitert. Das innen in reduziertem Rokoko gehaltene Theater mit Mittel- und Seitenbalkonen, entworfen von den Regierungsbaumeistern Birck und Jacobi, war Teil der beeindruckenden Gebäudeflucht, die jetzt rechtslahnseitig durch verschiedene Adaptierungsmaßnahmen entstand. Die neue Bühne wurde als Königliches Kurtheater am 2. Juni 1914, wenige Wochen vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs, mit dem von Theaterdirektor Hermann Steingoetter verfassten Festspiel *Auf der Bäderley*¹¹⁶ und Johann Strauß' Operette *Die Fledermaus* eröffnet.

113 Vgl. hierzu Peter Hawig: Jacques Offenbach in Bad Ems. Musik, Roulette und warme Quellen. In: Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters. Herausgegeben von Rainer Franke. Laaber: Laaber-Verlag 1999. (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater. 17.) S. 323–342. Bei Hawig sind auch die informativen Theaterzettel zu den Emser Offenbach-Aufführungen abgedruckt.

114 Vgl. Neuer Theater-Almanach 11 (1900), S. 341.

115 Der Theatersaal brannte 1910 ab. Informationen und Abbildungen hierzu finden sich bei Andrea Schneider: 100 Jahre Kurtheater 1914–2014. 175 Jahre Marmorsaal 1839–2014. In: Bad Emser Hefte Nr. 396, 2014, hier S. 15–16.

116 Ankündigung in der *Emser Zeitung* vom 30. Mai 1914, abgedruckt in ebenda, S. 21.



Bad Ems, erweitertes Kursaalgebäude mit dem 1914 eröffneten Theater. Fotografie. Um 1980.

Manfred Zollinger hat darauf hingewiesen, dass „das Spiel bzw. die aus dem Spiel in die Kommunalkassen fließenden Erträge und die mitunter beträchtlichen Aufwendungen der Spielpächter [...] die ökonomische Basis der Prosperität der großen Bäder, ihrer kulturellen und gesellschaftlichen Einrichtungen und Veranstaltungen“ waren.¹¹⁷ Im Fall des zumal ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von der nationalen und internationalen Prominenz frequentierten Homburg nahe Frankfurt am Main kann behauptet werden, dass die eigentliche Etablierung des Kurorts als noble Destination von den Initiativen zweier französischer Spielpächter, nämlich der Brüder François und Louis Blanc, erst angestoßen wurde. Seit den 1820er Jahren war vor dem Hintergrund der (Wieder-)Entdeckung heilkräftiger Quellen in Homburg der Plan verfolgt worden, einen Kurbetrieb zu installieren,¹¹⁸ doch erst mit dem Vertrag, den Landgraf Philipp von Hessen-Homburg 1840 mit den Blanc-Brüdern über deren Engagement für den Kurort abschloss, nahm der Ausbau zum Luxusbad konkrete Formen an. Der Vertrag verpflichtete die Blancs unter anderem zum Bau eines Kursaalgebäudes für eine Summe von mindestens 100.000 fl. einschließlich „Meublierung und Decorationen“ an der Louisenstraße auf einem vom Landgrafen zur Verfügung gestellten Grundstück. Das Kurhaus sollte laut Vertrag „ein gutes Billard, eine Lese-Kabinet mit französischen, englischen und deutschen Zeitschrif-

¹¹⁷ Zollinger, *Geschichte des Glücksspiels*, S. 243.

¹¹⁸ Vgl. dazu und zur vorherigen Nutzung der Homburger Wässer im Detail: Baeumerth, *Königsschloß*, Kap. I.



ten“ enthalten, über „einen geschickten Restaurateur“ verfügen und „überhaupt alles [...] vereinigen, was den Fremden angenehm und nützlich sein kann“. ¹¹⁹ Weiters war ein öffentlicher englischer Park anzulegen. Dabei wurde vereinbart: „Das Kurhaus wie das ganze Etablissement bleibt Eigenthum des Landgräfflich Hessischen Gouvernements, ohne daß die H. Blanc irgend eine Wiedererstattung in Anspruch nehmen können.“ ¹²⁰ Die Immobilie sollte von den Brüdern Blanc gepachtet werden, wobei die Pachthöhe gleichlautend war mit der für 30 Jahre überlassenen Pacht für Hazardspiele in Homburg; diese sollte sich zehnjahresweise von 3.000 auf 10.000 fl. jährlich erhöhen. ¹²¹ Das Vorhaben wurde in die Tat umgesetzt: Den Kurpark schuf Peter Joseph Lenné, das Homburger Kursaalgebäude entstand nach Plänen des königlich-bayerischen Baurats Jean-Baptiste Métivier und wurde am 17. August 1843 offiziell eröffnet. In den frühen 1850er Jahren erfolgte eine erste Erweiterung durch Jean-Pierre Cluysenaar in Gestalt des Anbaus eines (weiteren) großen Spielsaals und eines Speisesaals. Bereits in den 1840er Jahren war im Zuge von Planungen der Bau eines Theaters erwogen, dann allerdings wieder verworfen worden. ¹²² Als der große Speisesaal 1860 einem Brand zum Opfer fiel, nahm die mittlerweile als Trägerin des Kursaals firmierende Aktiengesellschaft die Gelegenheit wahr, eine abermalige – und gravierende – Erweiterung des Gebäudekomplexes in Angriff zu nehmen. Cluysenaar als der auch hier verantwortliche Planer sah nun einen Theaterbau als dominierenden Teil eines der neuen Seitenflügel vor. Das Theater wurde im November 1863 mit dem Gelegenheitsstück *La Fée de Hombourg* und der populären Comédie-vaudeville *Un Fils de famille* (UA: Paris 1852) von Jean-François Bayard und Edmond de Biéville eingeweiht. ¹²³ Für die moderne Bühnenmaschinerie zeichnete der seinerzeit äußerst renommierte Darmstädter Hoftheatermaschinist Carl Brandt verantwortlich. Mit einem Zuschauerraum, dessen Grundriss zur Kreisform tendierte, in dem also das wechselseitige Sehen und Gesehenwerden der Besucher im Vordergrund stand, vertrat das Haus – mit vier übereinanderliegenden Rängen (inklusive einer offen gestalteten Parkettloggenreihe) und dominant herausgearbeiteten Proszeniums- und Orchesterlogen – ein traditionelles theaterarchitektonisches Modell, das in Kommentaren immer wieder auf französische Schlosstheater bezogen wurde. Das Homburger Kursaalgebäude hatte bereits in seiner ersten, von Métivier geplanten Gestalt über eine Vielzahl von Räumlichkeiten verfügt, die unterschiedlichsten Vergnügungen wie Spiel, Tanz, Konzert und Konversation gewidmet

119 Diese und die folgenden Auszüge aus dem Vertrag (Hessisches Hauptstaatsarchiv Wiesbaden) zitiert nach ebenda, S. 156.

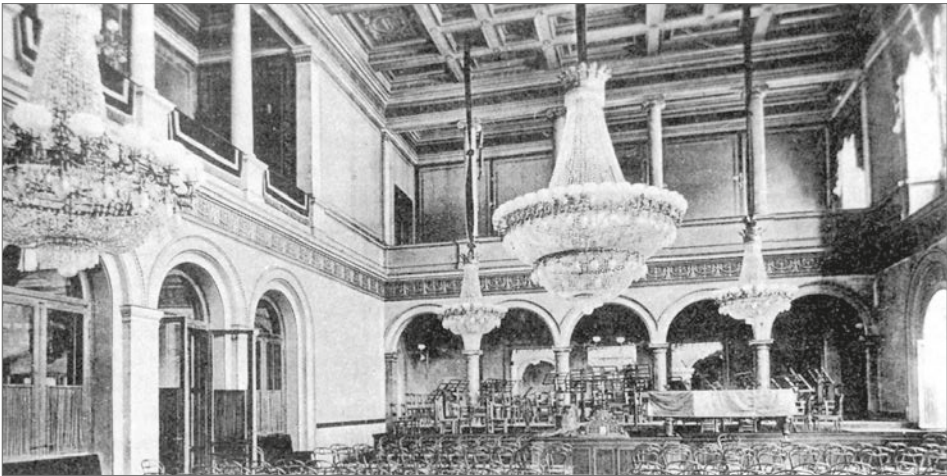
120 Ebenda.

121 Vgl. ebenda.

122 Dazu und für die baugeschichtlichen Daten im Detail die quellenbasierte Darstellung Baeumerths, ebenda.

123 Für einen zeitgenössischen Kommentar zur Eröffnungsvorstellung vgl. Der Taunusbote vom 26. November 1863, zitiert in: Heinz Grosche: Geschichte der Stadt Bad Homburg vor der Höhe. Herausgegeben vom Magistrat der Stadt Bad Homburg vor der Höhe. Bd. III: Die Kaiserzeit. Frankfurt am Main: Verlag Waldemar Kramer 1986, S. 171.

waren; ein Vergleich mit dem Pariser Palais Royal mit seinen Restaurants, Arkaden, Spielhallen, Läden, Theatern und Prostituierten¹²⁴, wie es sich in den Jahren vor der Französischen Revolution neu etabliert hatte, liegt nahe. Nach dem weitreichenden Ausbau des Kursaalgebäudes in den frühen 1860er Jahren stellte sich dieser Baukomplex in noch höherem Maß als Welt des Amusements dar, die nun auch ein Theater einschloss. Welchen Attraktionswert das Glücksspiel innerhalb der Angebote besaß, die Homburg seinen Besuchern machte, verdeutlicht der extreme Rückgang der Gästezahlen nach dem Spielbankverbot: Homburg wurde 1873 von 56 % weniger Gästen besucht als noch 1872. (Zum Vergleich: Ems verlor in diesem Zusammenhang 16 % seiner Besucher, Nauheim 18 %.)¹²⁵ Der Charakter Homburgs als Badeort veränderte sich mit dem Wegfall des Glücksspiels nachhaltig. Die im Kurhaus frei werdenden Räumlichkeiten wurden nun unter anderem durch das städtische Saalburg-Museum belegt, in dem Grabungsfunde zum Römerkastell Saalburg ausgestellt wurden. (1897 entschloss sich Kaiser Wilhelm II. auf Betreiben des Architekten Louis Jacobi, die nicht weit von Homburg entfernte „Saalburg“ wiederaufbauen zu lassen; im Oktober 1900 wurde hierfür der Grundstein gelegt, im Sommer des Vorjahres hatte es im Homburger Kurpark die Aufführung des Festspiels *Die Saalburg*¹²⁶ unter der Leitung von Alexander Anthes gegeben.) Zu den Vergnügungen, die in Homburg ab dem späten 19. Jahrhundert besonders ge-



Homburg, Kursaal im Kursaalgebäude. Fotografie. Um 1900.

124 Zur Prostitution in Homburg vgl. Baeumerth, Königsschloß, S. 216 und die Anm. S. 362–363.

125 Vgl. Langefeld, Bad Nauheim, S. 41.

126 Zur „Homburger Festwoche“ im August 1899, in deren Rahmen das Festspiel aufgeführt wurde, und für zeitgenössische Stimmen zu dieser Veranstaltung vgl. Angelika Baeumerth: „Es wimmelt von Fremden aller Nationen“. Ansichtspostkarten aus Homburg 1888–1918. In Zusammenarbeit mit den Sammlern Bernd Ochs und Rainer Wehrheim. Marburg: Jonas-Verlag 1984, S. 86–88.



pfligt wurden, gehörte der Sport und hier vor allem das modisch-exklusive Lawn-Tennis.¹²⁷ Das Homburger Kurhaustheater war in der Kaiserzeit fast durchgehend mehr oder weniger eng an das Stadttheater Hanau angebunden, das in Homburg zum einen in Form wöchentlicher Abstecher in der Wintersaison gastierte, zum anderen die eigentliche Kursaison mitbestritt. Ab den mittleren 1890er Jahren, als der Kaiser das Homburger Schloss als Sommerresidenz nutzte, wurden verschiedentlich Opern-Sommerspielzeiten mit äußerst prominenten Gästen veranstaltet.

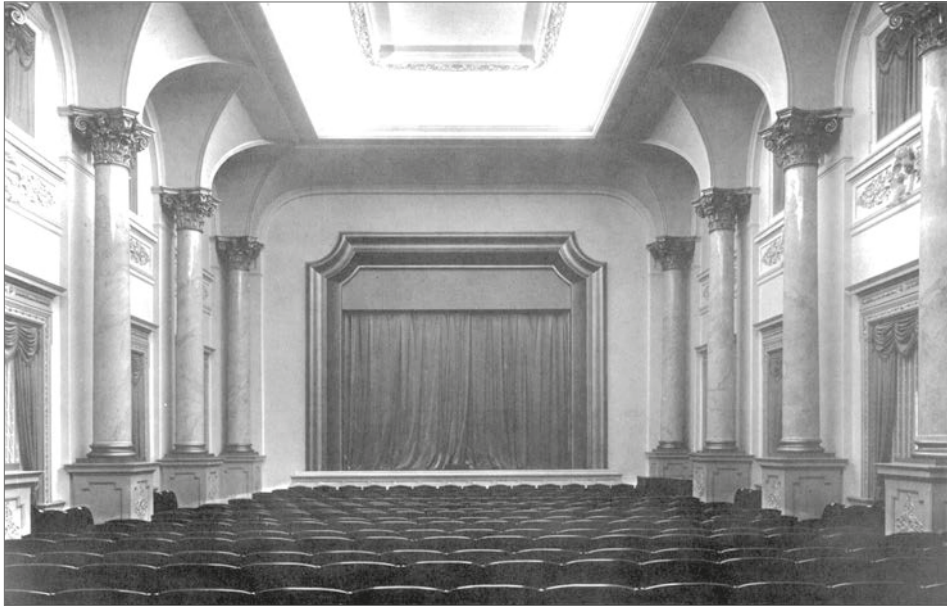


Homburg, Zuschauerraum des Kursaaltheaters. Fotografie. Um 1900.

In Nauheim entwickelte sich in Zusammenhang mit Bemühungen um Salzgewinnung in den 1830er Jahren ein zaghafter Badebetrieb. Der teils unerwartete Zugang zu neuen kräftigen Sprudeln ließ die Frequenz von Badegästen innerhalb weniger Jahre enorm ansteigen und legte einen Ausbau der Infrastruktur nahe. 1853 wurde mit dem Franzosen Jacques Roland Viali ein Vertrag geschlossen, in dem als Gegenleistung für die Erteilung einer Spielkonzession an Viali die Verpflichtung festgehalten wurde, ein Kurhaus zu errichten und einen Park inklusive eines Restaurationsbetriebes anlegen zu lassen.¹²⁸ Der Glücksspielbetrieb in Nauheim begann 1854 unter der Verantwortung einer Aktiengesellschaft zunächst in einem einfa-

127 Zur wichtigen Rolle Homburgs für die Pflege des Lawn-Tennis in Deutschland vgl. Heiner Gillmeister: Kulturgeschichte des Tennis. München: Wilhelm Fink Verlag 1990, S. 277–280 und S. 286–290.

128 Vgl. die Angaben des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen auf <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/DSFSDX53NBQULP3SSVRQN7OPIIXRHR6X> [2015-10-05].



Bad Nauheim, Theatersaal im Kurhaus (1864/66) mit Blick auf die Bühne. Fotografie. 1930.

chen Holzbau¹²⁹, der auch für andere Formen der Geselligkeit Raum bot. In den späten 1850er Jahren entstand nach den Plänen Heinrich Siesmayers der Kurpark, zwischen 1864 und 1866 schließlich das Kurhaus¹³⁰ im Stil der Neo-Renaissance mit einem zentralen Theater-, Konzert- und Tanzsaal und Räumlichkeiten für verschiedene Formen des Glücksspiels. Alle Arten des unterhaltenden Zeitvertreibs, die der Kurort zu bieten hatte, waren also auch hier in einer repräsentativen Anlage vereinigt. Die Aufführungen im Kursaaltheater bestritt in den ersten Jahren nach der Eröffnung eine Truppe unter der Leitung des Hanauer Theaterdirektors August Axtmann.¹³¹ Ende 1872 trat in Nauheim wie im gesamten Deutschen Reich das Spielbankverbot in Kraft;¹³² die Besucherzahlen nahmen – nach vorübergehender Rückläufigkeit – gleichwohl bis ins 20. Jahrhundert hinein kontinuierlich zu: von 95 im Jahr 1835 auf 1.080 im Jahr 1850, 8.555 im Jahr 1890 und 26.197 im Jahr 1905.¹³³ Der mit Abstand größte Anteil unter den ausländischen Kurgästen stammte

129 Vgl. dazu Annette Hausmanns: *Zeiträume. Geschichte(n) rund um das Dolce Bad Nauheim*. [Bad Nauheim: Dolce 2011], S. 18.

130 Es ist nicht eindeutig geklärt, von wem das Kurhaus entworfen wurde. Dazu ebenda, S. 21.

131 Vgl. u. a. *Deutscher Bühnen-Almanach* 32 (1868), S. 222.

132 Eine quellenbasierte Darstellung zum Betrieb der Spielbanken in den hier behandelten Badeorten und zu den gesetzgeberischen Maßnahmen im Norddeutschen Bund bzw. in Preußen, die der Schließung der Spielbanken vorangingen, gibt Barbara Dölemeyer: *Kurbäder und Hazardspiele. Kur- und Spielbankgesellschaften in Hessen im 19. Jahrhundert*. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Landeskunde zu Bad Homburg vor der Höhe* 36 (1984), S. 63–75.

133 Für Angaben zur Entwicklung der Kurgastzahlen vgl. *Fremden-Führer für Bad-Nauheim* 1906. Bad Nauheim: Ludwig Wagner 1906, S. 48.



im späten 19. und im frühen 20. Jahrhundert aus Russland. Die steigende Zahl von Besuchern führte nach 1900 zu dem Entschluss, sowohl die therapeutischen wie die der Unterhaltung und der Geselligkeit gewidmeten Anlagen in Nauheim neu zu gestalten und erheblich zu erweitern. Die entscheidenden Impulse gingen dabei von Ernst Ludwig, dem Großherzog von Hessen-Darmstadt, zu dessen Territorium Nauheim seit 1866 gehörte, und dem großherzoglich-hessischen Baumeister Wilhelm Jost aus. Ernst Ludwig hatte 1899 in Darmstadt die Künstlerkolonie Mathildenhöhe begründet, deren Gesamtkonzeption und Einzelbauten wesentlich vom



Bad Nauheim, Konzertsaal von Wilhelm Jost (1909) mit Jugendstilbemalung (1910).
Fotografie.

Jugendstil bestimmt waren, und der Jugendstil wurde auch bei den neuen Anlagen in Nauheim prominent eingesetzt.¹³⁴ Zu den wichtigsten unter den zahlreichen zwischen 1905 und 1911 in Nauheim realisierten Baumaßnahmen gehören die Badehäuser, die sich als Ensemble um den Sprudelhof gruppieren¹³⁵, und die Erweiterung des Kurhaus-Komplexes, der nun unter anderem einen großen Konzertsaal¹³⁶

134 Zum Zusammenhang von Mathildenhöhe und Nauheim vgl. Gerhard Bott: Der Neubau der Kur- und Badeanlagen in Bad Nauheim und die Darmstädter Künstlerkolonie. In: Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte 1 (1970), S. 145–168.

135 Zu den um den Nauheimer Sprudelhof gelegenen Badehäusern siehe u. a. Bernd Nicolai: Lebensquell oder Kurschloss? Zum Spektrum der Kur- und Badearchitektur um 1900. In: Kurstädte in Deutschland. Zur Geschichte einer Baugattung. Herausgegeben von Rolf Bothe. Berlin: Frölich & Kaufmann 1984, S. 89–120, hier S. 95–99.

136 In aktuellen populären Publikationen zu Nauheim ist immer wieder davon die Rede, Jost habe an das Kurhaus ein „Jugendstiltheater“ angebaut. Bei jenem Gebäudeteil, der damit angesprochen ist, handelt es sich um den innen im Jugendstil dekorierten Konzertsaal,

sowie einen Konzertgarten mit Steinlauben umfasste.¹³⁷ In späteren Jahren wurden im Konzertsaal als „Großem Haus“ fallweise auch Aufführungen größer dimensionierter Musiktheaterproduktionen gegeben, während der ursprüngliche Kursaal als „Kleiner Saal“ für die die Spielpläne durchweg beherrschenden Lustspiel-Aufführungen genutzt wurde. Der Raum für Theater war in Nauheim bis in die 1940er Jahre – wie schon im 19. Jahrhundert – integraler Teil eines multifunktionalen Kursaalgebäudes, das durch den Ausbau des frühen 20. Jahrhunderts zusätzlich an Komfort und Reichhaltigkeit gewonnen hatte.

Niemals zuvor und danach wurden in Deutschland so viele Theatergebäude errichtet wie in den letzten Jahren des 19. und in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts. Dazu zählten Neubauten von Hoftheatern – also von Theatern in fürstlicher Trägerschaft – wie das neue Großherzogliche Hoftheater in Weimar (eröffnet 1908), das neue Herzogliche Hoftheater in Meiningen (1909) und die neuen Königlichen Hoftheater in Stuttgart (1912) ebenso wie neue Stadttheater, von denen sich nicht wenige in kleinen und mittelgroßen Städten befanden, die bis dahin nur ungenügende Räumlichkeiten für Theater besessen hatten; zahlreich waren sodann die von privaten Investoren finanzierten neuen Theater in den Großstädten. In den Kontext dieses bis zum Ersten Weltkrieg anhaltenden Theaterbaubooms gehören auch die späten Kurtheaterneubauten, die in der überwiegenden Mehrzahl ältere, einfache Theatergebäude oder provisorische Theatersäle ablösten. Wie das Gros der Hof- und der Stadttheater der Moderne waren die neuen Kurtheater – und hier sind Theater gemeint, die nicht integraler Teil etwa von Kursaalgebäuden waren – stilistisch dem Historismus verpflichtet. Dieser dominierende Geschmack der Kaiserzeit verlieh der Theaterarchitektur also auch in den Kurorten ein spezifisches Gepräge, das zwar seine ästhetischen und ideologischen Grundlagen schon bald verlieren sollte, das Erscheinungsbild der deutschen Theater aber bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs und teilweise darüber hinaus bestimmte. Historistische Kurtheater, bevorzugt in neo-barockem oder Neo-Rokoko-Stil, entstanden zwischen 1890 und 1915 u. a. in Salzbrunn (Szczawno-Zdrój), Norderney, Kissingen, Salzungen, Nenndorf, Elster und Oeynhausen. Sie wurden in einem Zeitabschnitt geplant und gebaut, in dem sich das Aufkommen an Privatkurgästen bzw. Sommerfrischlern – das sich aus den traditionellen Bade-Eliten wie aus wohlhabenden bürgerlichen Familien, den Trägern des beginnenden Massentourismus, rekrutierte – auf dem Höhepunkt befand. Die Kurtheater der Moderne stehen hinsichtlich des Spektrums an Eigentumsverhältnissen und hinsichtlich der künstlerischen Organisation für jenes Theatermo-

neben dem der (alte) Theatersaal des Kurhauses bis zur Zerstörung der Anlage im Zweiten Weltkrieg weiter bestand. Zwar wurde Josts Neubau später auch für Theaterraufführungen genutzt, Jost selbst hat das Gebäude allerdings unmissverständlich als Konzertsaal konzipiert. – Das Gebäude in seiner gegenwärtigen Gestalt gehört zum Hotel „Dolce Bad Nauheim“.

137 Eine detaillierte Beschreibung seines Baus gibt Wilhelm Jost in: Die Neuanlagen in Bad Nauheim. VI. Die Umgestaltung der Terrasse, der Konzertsaal. In: Zentralblatt der Bauverwaltung 30 (1910), S. 501–506 (mit Plänen und fotografischen Abbildungen).



dell, das trotz der einsetzenden Kommunalisierung von Theaterbetrieben noch in der späten Kaiserzeit in Deutschland am weitesten verbreitet war: Die Theater wurden jeweils an einen Direktor verpachtet, der ein Ensemble zusammenstellte und auf eigene Rechnung arbeitete, als Eigentümer der Theatergebäude traten Einzelpersonen, privatrechtliche Körperschaften oder Einrichtungen der öffentlichen Verwaltung in Erscheinung. So ließ im renommierten schlesischen Kurort Salzbrunn Fürst Heinrich IX. von Pleß als Bauherr ein Kurtheater errichten, das 1892 eröffnet wurde¹³⁸; im thüringischen Salzungen wurde 1905 ein neues Kurtheater eingeweiht, das der Aktiengesellschaft „Soolbad und Saline Salzungen“ gehörte; in Nenndorf (nahe Hannover), einem Kurort mit langer Theatertradition, spielte man ab Mai 1909 in einem neuen Königlichen Kurtheater¹³⁹; das sächsische Elster verfügte, wie erwähnt, ab Mai 1914 über ein neues Theatergebäude, das von einer Theatergesellschaft m. b. H. initiiert worden war.

Im Hinblick auf ihre architektonische Konzeption und damit auf die spezifische Qualität des Erlebnisses „Kurtheater“ sind die im angesprochenen Zeitraum entstandenen Neubauten auf Norderney, in Kissingen und in Oeynhausens bemerkenswert, drei freistehende Theater, die dezidiert auf höfische Architekturen Bezug nahmen. Norderney, in der Hannoveraner Zeit Sommerresidenz des Königs von Hannover und später regelmäßiger Aufenthalt der preußischen Königsfamilie, zog verstärkt ab den 1870er Jahren wahre Massen von Gästen an; nach relativ niedrigen Besucherzahlen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – die Seebadeanstalt auf der Insel war 1797 eröffnet worden – sah Norderney innerhalb weniger Jahrzehnte einen Anstieg auf jährlich etwa 25.000 Gäste an der Wende zum 20. Jahrhundert.¹⁴⁰ Während sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts ein reges sommerliches Musikleben auf Norderney entfaltete, gab es Theateraufführungen zunächst nur sporadisch.¹⁴¹ Räumlichkeiten für entsprechende Veranstaltungen bot das Conversationshaus, das noch aus der Gründungszeit des Seebades stammte. In den 1890er Jahren unternahm es der Hotelier Gustav Weidemann, seit geraumer Zeit Mitbetreiber des führenden örtlichen Badehotels „Deutsches Haus“, einen regelrechten Theaterbau auf der Insel errichten zu lassen.

138 Zum Bau vgl. Vogelsang, Theaterbau in Schlesien, S. 329–334, zu den Direktionen und zum Repertoire Weber, Geschichte des Theaterwesens in Schlesien, S. 241–243 und S. 352–354.

139 Vgl. Neuer Theater-Almanach 21 (1910), S. 558. Zu älteren für Theateraufführungen genutzten Räumlichkeiten in Nenndorf vgl. Puschky, Wilhelmsbad, S. 105 et passim.

140 Siehe die auf lokalen Quellen basierenden Angaben bei Carsten Weiss: Tourismus an der ostfriesischen Nordseeküste. Struktur und jüngere Entwicklung. Düsseldorf, Heinrich-Heine-Universität, Magister-Arbeit, 2003, S. 28.

141 Eine detailreiche Schilderung der Entwicklung des Theaterlebens auf Norderney, für die u. a. zeitgenössische Berichte der *Norderneyer Badezeitung* ausgewertet wurden, liefert der Volkskundler Karl Veit Riedel: 100 Jahre Kur-Theater Norderney. Theater auf Norderney und die Geschichte der Landesbühne Niedersachsen Nord. Reprint einer Artikelserie aus dem Badekurier Norderney der Jahre 1977/78. Herausgegeben von der Kurverwaltung Nordseeheilbad Norderney. Norderney: Soltausche Buchdruckerei o. J.



Nordseebad Norderney. Kur-Theater.
Ansichtskarte. Um 1940.

Nach Plänen des Hannoveraner Architekten Johannes Holekamp entstand ein Kurtheater, das wesentliche Gestaltungsprinzipien der *historischen Hoftheater* des mittleren und späten 19. Jahrhunderts aufgriff und diese in verkleinerter Form umsetzte.

¹⁴² Das Kurtheater Norderney, eröffnet im Juli 1894 mit einem paradigmatischen Unterhaltungsstück der Kaiserzeit, Franz von Schönthans und Gustav Kadelburgs erst wenige Monate zuvor uraufgeführtem Lustspiel *Der Herr Senator*, entsprach also weder dem Bautypus vieler einfacher Sommertheater, die als Saaltheater angelegt waren, noch den verbreiteten kurort-typischen Theaterräumen etwa in Kur-saalgebäuden. Es handelte sich um ein repräsentatives Gebäude, das barocke Stilelemente mit solchen der Neo-Renaissance kombinierte und im Parkett, in Logen und auf den Rängen etwa 500 Besuchern Platz bot. Bespielt wurde das Haus in den ersten drei Sommern von Carl Waldmann, dem Direktor des Residenztheaters Hannover, und seinem Ensemble. Auffallend ist, dass das Interesse der Inselgäste an Theateraufführungen ungeachtet der attraktiven Räumlichkeiten offenbar begrenzt blieb: der schnelle Wechsel der Direktionen in den Jahren bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs zeigt, dass sich der Sommer auf Norderney für Theaterunternehmer nicht wirklich rentierte. Nur zwei Direktoren hielt es länger auf Norderney: den Komiker-Star Victor Arnold aus Max Reinhardts Berliner Schauspieler-Ensemble (1904 bis 1907) und Ernst Immisch, den Direktor des Ulmer Stadttheaters (1911 bis 1914).

Das am 24. Juni 1905 mit einem anlassbezogenen Festspiel sowie einer prominent besetzten Aufführung von Ruggero Leoncavallos *Bajazzo* eröffnete neue Königliche Theater in Bad Kissingen, entworfen und ausgeführt von Max Littmann, war Teil umfangreicher Infrastrukturmaßnahmen, mit denen das mondäne Bad in der späten Prinzregenten-Zeit unter Förderung durch die bayerische Regierung wesentlich ausgebaut wurde. Die im 19. Jahrhundert durch König Ludwig I. und Friedrich von Gärtner entscheidend geprägten Kissingener Anlagen wurden gegen Ende der Monarchie gleichsam überformt: Nach Plänen Littmanns, der schon mehrfach mit öffentlichen Bauaufgaben betraut worden war, entstanden unter anderem die neue Ludwigsbrücke, die Wandel- und Brunnenhalle und der monumentale Regentenbau.¹⁴³ Der Kurtheaterneubau war in Kissingen anders als auf Norderney

¹⁴² Zur baulichen Anlage vgl. im Einzelnen: ebenda, S. 6–8. Eine stilistische Einordnung gibt Christiane Winter: *Architektur Highlights auf Norderney*. Goch: Book Print Verlag 2009, S. 60–62.

¹⁴³ Eine ausführliche Darstellung von Littmanns Engagement in Kissingen bringt Oelwein, *Max Littmann*, S. 292–357.



eine öffentliche Baumaßnahme, das Haus befand sich im Eigentum der Königlich-Bayerischen Finanzverwaltung. Littmanns Bau, der das alte Kissinger Schweizer-



Bad Kissingen, Königliches Theater, Ansicht vom Theaterplatz aus. Fotografie. 1905.

haus-Theater ablöste, trug den Anforderungen eines vornehmen Badepublikums und den Konventionen traditioneller Hoftheaterarchitektur unter anderem mit Proseniums-, Orchester- und Balkonlogen Rechnung, ohne dabei auf Bemühungen um eine „Demokratisierung“ des Zuschauerraums gänzlich zu verzichten.¹⁴⁴ Das Kissinger Kurtheater entspricht zwar nicht dem Typus des „Reformtheaters“, wie Littmann ihn etwa mit dem 1901 eröffneten Prinzregententheater in München verwirklicht hatte, ordnet den Zuschauerraum aber immerhin dergestalt, dass von allen Plätzen eine möglichst gute Sicht auf die Bühne gewährleistet ist. Die abwägenden Überlegungen, die Littmann 1905 in einem *Amphitheater* überschriebenen Artikel festhielt, wird man vielleicht auf das in ebenjenem Jahr eröffnete, auf einem knapp bemessenen Grundstück errichtete Kurtheater beziehen können: „Da, wo auf möglichst kleinem Platze recht viele Menschen zusammengeschachtelt werden müssen, wird man auch künftighin nur Rang auf Rang übereinandertürmen können. Kein Zweifel, dass überall da, wo höfische Etikette eine Trennung nach Rang und Klassen verlangt, Theater mit Rängen und Logen gebaut werden müssen, wie in früheren Jahrhunderten.“¹⁴⁵ Zahlreiche Quellen aus der Entstehungszeit des Kissinger

144 Zur Gestaltung des Zuschauerraums im Kontext der Gesamtkonzeption siehe auch Rösch, Das Theater in Bad Kissingen.

145 Max Littmann: Amphitheater. In: Die Volksunterhaltung. Zeitschrift für die gesamten Bestrebungen auf dem Gebiete der Volksunterhaltung 7 (1905), S. 33–35, hier S. 35.

Königlichen Theaters kommentieren die Stellung des Baus im Spannungsfeld von Tradition – etwa hinsichtlich der Anklänge an den fränkischen Barock Balthasar Neumanns – und Moderne.¹⁴⁶



Bad Oeynhausen, Interimstheater.
Fotografie. Um 1910.

In hohem Maß unzeitgemäß erscheint – zumindest in der Rückschau – das letzte für den gegenwärtigen Zusammenhang relevante Kurtheater, nämlich dasjenige im Königlichen Staatsbad Oeynhausen, das

im Mai 1915 eröffnet wurde, an dem jedoch bereits seit dem Spätsommer 1913 gebaut worden war. Bei Oeynhausen handelte es sich nicht um ein traditionsreiches Bad. Seit dem mittleren 19. Jahrhundert erfuhr der Ort allerdings erhebliche Förderung vonseiten der preußischen Regierung, Peter Joseph Lenné, der Gartendirektor der königlich-preußischen Gärten, entwarf den Kurpark, und die Neubauten zumal des frühen 20. Jahrhunderts, darunter das 1908 eröffnete, an barocken Schlossbauten orientierte monumentale neue Kurhaus¹⁴⁷, verweisen auf das Bestreben, Oeynhausen als „Weltbad“ zu etablieren. Für Theateraufführungen – seit 1900 und noch 1918 unter der Direktion des früheren erfolgreichen Opernsängers Gustav Krug – wurde in Oeynhausen zunächst das alte, 1850/51 erbaute Kurhaus¹⁴⁸ genutzt. Als dieser Bau im April 1910 abbrannte, ließ Krug innerhalb eines Monats durch den Architekten Ernst Sielken ein Interimstheater in Fachwerkbauweise errichten.¹⁴⁹ Für den Entwurf des neuen massiven Theaters zeichnete das preußische Ministerium der öffentlichen Arbeiten und hier maßgeblich der Geheime Oberbaurat Oskar Delius verantwortlich.¹⁵⁰ Obzwar die veränderte wirtschaftliche Situation nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs eine Vereinfachung des ursprünglichen Entwurfs vor allem im Innenbereich notwendig machte,¹⁵¹ betonte die dem Kurpark zugewandte Schauseite des Theaters durch den Bezug zu älteren Architekturtraditionen und vor allem durch die Verbindung zu aristokratischen Bauformen den repräsentativen An-

146 Vgl. Oelwein, Max Littmann, S. 304–305.

147 Maria Berger sieht hier den „neue[n] Typus des neubarocken Kurschlusses“ verwirklicht. Maria Berger: Bad Oeynhausen. In: Kurstädte in Deutschland. Zur Geschichte einer Baugattung. Herausgegeben von Rolf Bothe. Berlin: Frölich & Kaufmann 1984, S. 401–424, hier S. 419.

148 Vgl. dazu Simon/Behrens, Badekur und Kurbad, S. 165.

149 Vgl. Neuer Theater-Almanach 22 (1911), S. 126–127 und S. 594.

150 Ausführung: Ernst Nommensen, Heinrich Quast und Adolf Ott. Zum Bau im Detail: [Oskar] D[elius]: Der Neubau des Königlichen Kurtheaters in Bad Oeynhausen. In: Zeitschrift für Bauwesen 66 (1916), Sp. 297–308.

151 Vgl. dazu Berger, Bad Oeynhausen, S. 420.



spruch: als Vorbilder sind das barocke Lustschloss Monrepos in Ludwigsburg (Planung: Philippe de La Guêpière) und Schloss Solitude bei Stuttgart (de La Guêpière und Johann Friedrich Weyhing) namhaft gemacht worden.¹⁵² Die Ordnung des Zuschauerraums hingegen war im Fall des Oeynhausener Theaters – weitreichender als in Bad Kissingen – eine moderne: auf Logen wurde verzichtet, unterhalb des breiten Ranges befanden sich im hinteren Teil des Parketts zahlreiche Rollstuhlplätze.



Bad Oeynhausen, Kurtheater. Fotografie.
Vor 1926.

Aspekte des Spielbetriebs in Kur- und Badeorten

So wie die Wahrnehmung von „Theater“ im Rahmen eines Kuraufenthaltes eine spezifische war, so folgte auch der *Betrieb des Theaters in Kur- und Badeorten* ganz eigenen Bedingungen. Dazu gehörten unter anderem die Zusammensetzung der Ensembles und das Repertoire bzw. die Spielplanstruktur. Die Besonderheiten des Spielbetriebs leiteten sich in der einen oder anderen Weise sämtlich aus der Tatsache her, dass es sich bei den Theatern in Kur- und Badeorten um *Sommertheater* handelte: das künstlerische und technische Personal fand sich eigens für die kurze Spielzeit ein¹⁵³, während es in der Winterspielzeit in aller Regel andernorts verpflichtet war, für den Orchesterpart war nahezu durchweg die lokale Kurkapelle zuständig, das Repertoire richtete sich am Erholungs- und Vergnügungsbedürfnis der Badegäste aus.

An den zuletzt vorgestellten Kurtheatern Norderney, Kissingen und Oeynhausen, die mit ihrem repräsentativen späthistoristischen Erscheinungsbild als *Theaterräume* vom (viel schlichteren) Standard der Kurtheater im frühen 20. Jahrhundert abwichen, lassen sich gleichwohl Standards der *betrieblichen und künstlerischen Abläufe* an Kurtheatern nachvollziehen, so etwa hinsichtlich des Spektrums an Direktions-

152 Vgl. u. a. „Bad Oeynhausen – Kurtheater“ in: Historische Theater in Deutschland. Ein Katalog. Teil 1: Westliche Bundesländer. Hannover: o. V. 1991. (= Berichte zu Forschung und Praxis der Denkmalpflege in Deutschland. 3.) S. 90, sowie Berger, Bad Oeynhausen, S. 421–422.

153 Die Kurtheater-Situation in der Zeit des Dritten Reiches stellte sich in dieser Hinsicht insofern etwas anders dar, als nun eine größere Zahl von Kurtheatern Stationen innerhalb der umfangreichen Routen von Landesbühnen waren. Zu dieser Entwicklung im Folgenden mehr.

folgen. Keineswegs selten war in Kurorten ein extrem häufiger Wechsel der Theaterdirektionen, wie er beispielsweise auf Norderney gegeben war. Die Theatersituation in diesem Badeort macht darüber hinaus greifbar, aus welcher unterschiedlichen Kontexten Direktoren von Sommertheatern stammten – mit anderen Worten: für wen es lohnend erschien, die Direktion eines Theaters in einem Kur- oder Badeort zu übernehmen. In den Sommern 1897 und 1898 fungierten auf Norderney Hans Gelling und Eduard Sowade gemeinsam als Direktoren, ersterer im „Hauptberuf“ Artistischer Direktor am Hamburger Thalia-Theater, letzterer Artistischer Verwalter am Großherzoglichen Hoftheater Schwerin und dort zugleich Regisseur für Oper und Schauspiel; 1899 und 1900 wurde das Norderneyer Kurtheater vom Ensemble des Großherzoglichen Hoftheaters Oldenburg unter der Intendanz von Léon von Radetzky-Mikulicz bespielt; 1901 leitete Ludwig Treutler, zugleich Direktor des Schauspielhauses Stralsund, das Theater auf Norderney; es folgte für zwei Sommer Julius August Grube, der vorübergehend auch als Direktor des schlecht gestellten Berliner Belle-Alliance-Theaters in Erscheinung trat; der spätere Leiter des Intimen Theaters Nürnberg Hans Blum versuchte im Sommer 1908 sein Glück als Direktor auf Norderney, nachdem zuvor der Berliner Schauspieler Victor Arnold hier für vier Jahre Kurtheaterdirektor gewesen war; im Sommer 1909 übernahm der Direktor des Stadttheaters Cottbus, Max Berg-Ehlert, die Norderneyer Bühne, 1910 brachte Hermann Wagenführ, der Geschäftsführer des Königsberger Neuen Schauspielhauses (G.m.b.H.), ein Repertoire aktueller Operetten nach Norderney; schließlich betrieb bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs der Direktor des Ulmer Stadttheaters Ernst Immisch (mit weitestgehend unabhängigem Personal) das Insel-Theater.

Völlig anders – aber in gleicher Weise kurort-typisch – verhielt es sich in Oeynhausen. Hier lag die Direktion des Kurtheaters, wie erwähnt, für beinahe 20 Sommer (bis 1918) in den Händen des vormaligen Opersängers Gustav Krug. Krug leitete von 1906 bis 1912 jeweils in der Hauptspielzeit zugleich das Stadttheater Freiberg in Sachsen, wobei sich für den Beginn der Doppeldirektion eine relativ hohe Personalüberschneidung von Winter- und Sommerspielzeit beobachten lässt, die allmählich fast zur Gänze verschwand. Insgesamt bedeutete Krugs Direktion für Oeynhausen eine große Kontinuität im Kurtheaterbetrieb. Eine noch ausgeprägtere Kontinuität bestimmte das Kurtheater in Kissingen; sie ergab sich durch die über Jahrzehnte gleichbleibende Leitung einerseits und – damit in Zusammenhang stehend – durch die im 19. Jahrhundert institutionalisierte Verknüpfung mit dem Stadttheater Würzburg andererseits. 1870 hatte der Schauspieler und Theaterdirektor Eduard Reimann, der sich zuvor durch einen Zusammenschluss der Bühnen Temeswar (Timișoara) und Hermannstadt (Sibiu) einen Namen gemacht hatte, die Direktion des Würzburger Stadttheaters übernommen und wenig später um die Leitung des Kissinger Kurtheaters und der Kurkapelle angesucht, um durch diesen neuen Zusammenschluss dem Würzburger Ensemble eine erweiterte Spielzeit zu ermöglichen.¹⁵⁴ Die Verbindung der Theater in Kissingen und Würzburg bestand bis

154 Vgl. Neuer Theater-Almanach 11 (1900), S. 152–153.



zum Tod Reimanns in der Spielzeit 1898/99. Reimanns Sohn Otto übernahm nach ihm die Kissinger Direktion, zunächst jedoch nicht das Würzburger Theater. Neben der Führung des sommerlichen Theaterbetriebs in Kissingen war Otto Reimann vorerst weiterhin als Schauspieler, u. a. am Stadttheater Köln, bei der Internationalen Agnes-Sorma-Tournee und am Irving Place Theatre in New York tätig. Ab der Spielzeit 1906/07 waren dann das Würzburger und das Kissinger Theater unter der Direktion Otto Reimanns wieder verbunden. Reimann leitete das Kissinger Kurtheater nun mit einer kurzen Unterbrechung im Jahr 1914 bis 1941, das Würzburger Theater zunächst bis 1914, dann noch einmal von 1936 bis 1941. Die enge Verbindung eines Wintertheaters mit einem Kurtheater, wie sie in Würzburg und Kissingen über lange Jahre realisiert wurde, gewährleistete aufgrund der Eingespieltheit des Ensembles für das Kurtheater eine gewisse Stabilität der Aufführungsqualität und bot den Bühnenkünstlern einige soziale Sicherheit.

Was in den Kurorten dem Zeitvertreib und der Unterhaltung der Gäste diente, war – wie mehrfach angesprochen – für das darstellende Personal all jener Bühnen, deren Hauptspielzeit bereits im Frühjahr endete, eine Gelegenheit für weitere Beschäftigung. Der Teil des Jahres, in dem sich ein einigermaßen geregeltes Einkommen erzielen ließ, vergrößerte sich damit. Zwei hauptsächliche Modelle prägten die Engagementspraxis für die Sommerspielzeiten: einmal die Übersiedlung mehr oder weniger kompletter Ensembles und der jeweiligen Direktion von einer Winterspielstätte in einen Kurort, demgegenüber die völlige Neuzusammenstellung eines Ensembles für die Kursaison unter der Leitung einer Persönlichkeit, die nur hier im Kurort als Direktor fungierte. Für den einen wie den anderen Fall galt, dass die DarstellerInnen und Direktoren in der Mehrzahl nicht von erstklassigen Theatern kamen und dass ihnen dementsprechend ein Zusatzverdienst im Sommer überaus willkommen war. Der Tatsache, dass sich die Kurtheater-Ensembles in der Regel aus DarstellerInnen zusammensetzten, die nicht von überregionaler Prominenz waren, stand übrigens der Sachverhalt gegenüber, dass zahlreiche Bäder ihren Besucherinnen und Besuchern zusätzlich immer wieder kurze Gastspiele besonders renommierter Künstlerinnen und Künstler boten. Dazu gehörten nach 1900 nicht zuletzt international gefeierte Tänzerinnen wie Hanako, Sent M'Ahesa, Rita Sacchetto und die Schwestern Wiesenthal.

Wesentliche Prinzipien der Rekrutierung von Kurtheater-Ensembles in der späten Kaiserzeit und in der Weimarer Republik lassen sich anhand der Theater in den Kur- und Badeorten Putbus, Pyrmont, Warmbrunn und Nenndorf und hier für die Sommer 1911 und 1925 aufzeigen.¹⁵⁵ Eine nahezu vollständige Übereinstimmung zwischen Winter- und Sommer-Ensemble gab es 1911 in Pyrmont sowie 1911 und 1925 in Warmbrunn. In Pyrmont spielte 1911 George Altman (eigtl. Georg Altmann, seit der Verheiratung mit der amerikanischen Schauspielerin Alice Hall amerikanischer Staatsbürger), Direktor des Deutschen Theaters Hannover sowie be-

¹⁵⁵ Vgl. als Ausgangspunkt für die im Folgenden diskutierten Daten: Neuer Theater-Almanach 23 (1912); Deutsches Bühnenjahrbuch 37 (1926); Deutsches Bühnenjahrbuch 49 (1938).

kannter Schauspieler und Regisseur, mit einem Ensemble, das fast ausnahmslos seinem Winter-Ensemble entstammte. Das Kurtheater Warmbrunn wurde 1911 von der Direktion (Otto Wenghöfer) und dem Ensemble des Königlichen Schauspielhauses Potsdam bespielt (ergänzt um wenige Schauspieler von ostdeutschen Theatern), 1925, nun im Zusammenschluss mit dem Kurtheater im ca. 15 km entfernten Schreiberhau (Szklarska Poręba), von der Direktion (Hanns Biller) und dem Ensemble des Stadttheaters Liegnitz (Legnica), von wo die Schauspiel- wie die Operetten-Sparte (inkl. Chor) in die äußerst beliebten Kur- und Ferienorte im Riesengebirge transferiert wurden. – Aus Theatern in ganz Deutschland zusammengewürfelte Ensembles spielten 1911 in Nenndorf sowie 1925 in Putbus und in Pymont. Die Direktion führte im ersten Fall Edmund Schmasow, Königlicher Schauspieler an den Königlichen Schauspielen Hannover, im zweiten Fall Alfred Schlömer, provisorischer Leiter der Mecklenburgischen Landesbühne Neubrandenburg, im dritten Fall Dr. Ernst Stutzmann, Schauspieler am Landestheater Meiningen. Das Spektrum der Bühnen, von denen die von Schmasow, Schlömer und Stutzmann engagierten DarstellerInnen stammten, war sowohl hinsichtlich der Standorte als auch hinsichtlich des Renommées der jeweiligen Theater breit gefächert. Auffallend ist dabei erstens, dass die Mitglieder des Pymonter Ensembles, das ein für ein Kurtheater ausgesprochen avanciertes Repertoire spielte, tendenziell ein deutlich besseres Herkommen hatten als die im gleichen Sommer in Putbus beschäftigten Darsteller und Darstellerinnen, und zweitens, dass sich in den Kurtheater-Ensembles der 1920er Jahre als Neuheit die mittlerweile stark institutionalisierten Reisebühnen („Landesbühnen“), Theatergemeinschaften und Städtebundtheater bemerkbar machten; eine ganze Reihe der Mitglieder von Kurtheater-Ensembles entstammte nun also Engagements, mit denen von vorneherein ein steter Ortswechsel verbunden war. (Dass sich in den 1920er Jahren in Kurtheater-Ensembles vermehrt KünstlerInnen fanden, für die sich kein anderes Theater-Engagement eruieren lässt, könnte darauf hindeuten, dass die betreffenden SchauspielerInnen womöglich bereits für den Film tätig waren. Dies muss jedoch vorerst eine Hypothese bleiben.) – Eine Mischform der beiden genannten Ensemble-Modelle wurde 1911 in Putbus und 1925 in Nenndorf praktiziert. Die Direktions- bzw. Engagement-Konstellationen, die an diesen beiden Häusern in den genannten Spielzeiten gegeben waren, stehen zugleich paradigmatisch für Formen des „Theaters in Bewegung“ in der Kaiserzeit einerseits und der Weimarer Republik andererseits. Direktor der nur zwei Monate umfassenden Kurtheatersaison (9. Juli bis 10. September) am Fürstlichen Schauspielhaus Putbus war 1911 – wie bereits mehrere Jahre zuvor – Adalbert Steffter. Steffter fungierte in jenem Sommer weiterhin als Direktor des Kurtheaters im wenige Kilometer entfernten Binz an der Ostküste von Rügen, mit Unterbrechung als Direktor des Kurhaustheaters Homburg¹⁵⁶ und betrieb zugleich in der Winterspiel-

156 Neben dem von Steffter geleiteten Ensemble spielte in Homburg die Direktion Hermann Steingoetter: Sie brachte vom 18. Juni bis 26. August 1911 eine „Operettenspielzeit“. Steffter spielte in Homburg von Mai bis Mitte Juni und von Ende August bis zum Spielzeitabschluss im September.



zeit das Stadttheater Hanau und das Städtisch-subventionierte Interims-Theater im benachbarten Offenbach. Von den 28 BühnendarstellerInnen, die in Putbus (und Binz) auftraten, gehörten 17 auch zu Steffters Hanauer Ensemble, neun von ihnen waren darüber hinaus für die Homburger Saison verpflichtet. Die von anderwärts nach Putbus engagierten SchauspielerInnen kamen von den Stadttheatern Osnabrück, Trier, Görlitz und Frankfurt an der Oder, von den Vereinigten Fürstlichen Theatern Sondershausen/Rudolstadt/Arnstadt, der Neuen Essener Schauspielbühne, dem Neuen Theater Halle, dem Komödienhaus Frankfurt am Main und dem Schauspielhaus Stralsund. Unter den in Putbus beschäftigten Hanauer DarstellerInnen fanden sich mehrere, die in der Winter- wie der Sommersaison zugleich für Verwaltungs- und andere nicht-künstlerische Aufgaben zuständig waren, wie der Bureauchef und Dramaturg, der Sekretär, der Inspizient und die Souffleuse. Selbstverständlich wirkten der Direktor und Oberregisseur (Steffter) und ein weiterer Regisseur (Max Grundmann) ebenfalls als Darsteller mit. Diese Praxis der Doppelbeschäftigung von Ensemblemitgliedern *auf* und *außerhalb* der Bühne, also das Fehlen einer klaren Abgrenzung von Tätigkeitsfeldern im Theater, verweist auf eine jahrhundertalte, vor allem mit Wandertruppen verbundene Tradition, die bei kleinen Häusern und mobilen Ensembles bis weit ins 20. Jahrhundert hinein anzutreffen war. – Wie 1911 in Putbus spielte 1925 in Nenndorf ein Ensemble, zu dem neben einem Stamm von Mitgliedern eines Winter-Ensembles eine Reihe von Künstlern aus verschiedenen anderen Häusern gehörte. Das Winter-Ensemble war in diesem Fall dasjenige des Deutschen Künstlertheaters unter der Direktion von Hans Kroneck, eines 1921 begründeten Gastspielunternehmens, das auf wechselnder organisatorisch-künstlerischer Basis für etwa zehn Jahre kleine Städte im Gebiet südöstlich von Hannover, hauptsächlich im neugegründeten Freistaat Braunschweig, bereiste. Kronecks Unternehmen, das ab der zweiten Hälfte der 1920er Jahre schon kein festes darstellendes Personal mehr unterhielt, sondern Engagements für einzelne Produktionen bzw. Gastspiele traf, gehörte zu der immensen Zahl von orts- oder regionenübergreifenden Institutionen, die – teils weiterhin als private Unternehmen betrieben, teils mit Anbindung an Kommunen oder Verbände, teils von einem Hauptspielort mit fester Spielstätte aus, teils gänzlich als Reisebetrieb angelegt – auf die spezifischen Theaterbedingungen der Republik reagierten: Selbst in sehr kleinen Orten gab es mittlerweile ein (in der Regel in öffentlicher Trägerschaft befindliches) Theater oder jedenfalls einen Bedarf an Theater, zugleich aber vermochten immer mehr – auch mittelgroße – Städte den Unterhalt der kommunalisierten Bühnen nicht aus Eigenem zu gewährleisten, was zu unterschiedlichsten Modellen von Bühnenzusammenschlüssen bzw. zur Etablierung regional und überregional tätiger Unternehmungen der Theaterversorgung führte. Die erwähnten Städtebundtheater, Landesbühnen und wandernden Ensembles in Kooperation mit lokalen Theatergemeinden deckten als mehr oder weniger stabilisierte Einrichtungen den Theaterbedarf in diesem oder jenem Landstrich. Ausgangspunkt für die entsprechenden Formen eines „Theaters in Bewegung“ in der Weimarer Republik war neben der Problematik der Theaterfinanzierung der Gedanke der Volksbildung durch Theater,

den mit unterschiedlicher politisch-ideologischer Stoßrichtung unter anderem die Volksbühnen und der Bühnenvolksbund vertraten und der nicht zuletzt eine Reaktion auf die überragende Popularität der Operette und des konkurrierenden Mediums (Spiel-)Film darstellte. Die Institutionalisierung großer Wanderbühnen mit staatlicher, kommunaler oder verbandsbezogener Anbindung, wie sie sich für die 1920er Jahre beobachten lässt, ermöglichte dann im Dritten Reich einen verwaltungstechnisch unaufwendigen Zugriff der entsprechenden Ämter und Behörden auf einen nicht unerheblichen Teil der Theaterversorgung in Deutschland, darunter auch auf das Theater in Kurorten. Die Situation in Nenndorf, Pyrmont, Warmbrunn und Putbus im (hier als Beispiel ausgewählten) Sommer 1937 stand im Zeichen dieses Zugriffs des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda und der Reichstheaterkammer, aber auch im Zeichen von Verschiebungen im Medienkonsum: Das Staatliche Kurtheater Bad Nenndorf wurde mit Sommergastspielen der Niedersächsischen Landesbühne Hannover versorgt, die insgesamt 64 Spielorte – darunter mehrere Kurorte – bereiste; sie fiel in den Zuständigkeitsbereich des Reichspropagandaamts Hannover-Süd, Besucherorganisation war die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“. Das Pyrmonters Schauspielhaus diente (seit einem 1932 erfolgten Umbau) im Wesentlichen als Tonfilmtheater. Am Kurtheater Warmbrunn spielte das Niederschlesische Landestheater Jauer (Jawor), das das Jahr über in 22 weiteren Orten gastierte; zuständig war das Reichspropagandaamt Schlesien in Breslau. Das Schauspielhaus Putbus fungierte – entsprechend einer Verfügung der Reichstheaterkammer¹⁵⁷ – als Sommerbühne des Stadttheaters Greifswald.



Die Bühnen in Kur- und Badeorten boten Theaterschaffenden einen zusätzlichen Spielort in den Sommermonaten; für die Kurgäste und Sommerfrischler waren sie – für die begrenzte Zeit des Aufenthalts – maßgebliche Einrichtungen des Zeitvertreibs und der Erholung. Diese beiden Funktionsbereiche bedingten die grundsätzlichen für Kurtheater charakteristischen Mechanismen der *Spielzeitgestaltung* wie der *Repertoire- und der Spielplanstruktur*.¹⁵⁸ Als kurort-spezifisch erweisen sich unter

157 Vgl. Teschke, Ein Schauspielhaus zwischen Himmel und Meer, S. 53–54.

158 Die folgenden Ausführungen gehen von den Angaben im *Neuen Theater-Almanach* bzw. im *Deutschen Bühnenjahrbuch* sowie insbesondere von den genauen Spielplandokumentationen aus, die seit der Spielzeit 1896/97 in dem mit Unterstützung des Deutschen Bühnenvereins erstellten monatlich erscheinenden Periodikum *Deutscher Bühnenspielplan* veröffentlicht wurden. Die Angaben des *Neuen Theater-Almanachs* und des *Deutschen Bühnenjahrbuchs* wurden mit weiteren Quellen und Dokumenten abgeglichen. – Neben mehreren Längsschnittbeobachtungen wurde für drei Sommer in den 1920er Jahren anhand eines umfangreichen Samples von Kurorten eine Detailuntersuchung zu Spielplan und Repertoire unternommen. Im Mittelpunkt standen dabei: Elster, Freienwalde/Oder (u. a. mit Falkenberg), Göggingen-Augsburg, Kissingen, Kudowa, Mergentheim, Nauheim (u. a. mit Homburg), Oeynhausen (u. a. mit Salzuflen und Eilsen), Pyrmont, Salzbrunn (mit Charlottenbrunn), Salzung/Liebenstein (u. a. mit Schmalkalden und Ruhla), Wildbad und Wildungen. Mit der Auswahl der Orte wurde eine möglichst breite Streuung hinsichtlich der Kategorien: regionale Lage, Größe, Renommee bzw. Tradition des Kurorts sowie Trägerschaft des Kurtheaterbetriebs angestrebt.



anderem der *Umfang des Repertoires*, also die Anzahl der gespielten Stücke, sowie deren *inhaltliche Ausrichtung*. Eine Spielzeit im Kurort dauerte durchschnittlich 16 Wochen, wenige Theater spielten deutlich kürzer oder deutlich länger. (Zu Letzteren gehörte das Kurtheater in Kissingen, das die Saison bereits im April eröffnete und bis Anfang Oktober spielte, in Form von Gastspielen teilweise sogar darüber hinaus.) Während einer solchen Sommersaison brachten die Kurtheater durchschnittlich 27 verschiedene Stücke zur Aufführung. Ein Vergleich der Theater in prominenten Kurorten mit solchen in eher entlegenen Orten zeigt, dass die schlichten und kleinen Kurtheaterbetriebe den großen hinsichtlich des Repertoireumfangs nicht nachstanden – dies galt ungeachtet der Tatsache, dass es an Theatern in kleinen Kurorten keine täglichen Aufführungen gab. Geht man der Verteilung der einzelnen Aufführungen eines Stückes auf konkrete Daten nach, so fällt auf, dass der Wiederholungsrhythmus offenbar auf typische Kurdauern, also auf den regelmäßigen Wechsel des Kurortpublikums abgestimmt war. Der große Repertoireumfang und der Wiederholungsrhythmus deuten weiterhin darauf hin, dass angesichts der Tatsache, dass während eines Kuraufenthalts bzw. einer Sommerfrische in hohem Maß freie Zeit zur Verfügung stand, die gefüllt werden wollte, von einem besonders häufigen Theaterbesuch des/der Einzelnen ausgegangen wurde.

Die Anzahl der wöchentlichen Spieltage von Kurtheatern mit eigener Direktion (also von solchen, die nicht lediglich Abstecherziele waren) bewegte sich zwischen 3 und 7; niedrige Aufführungszahlen fanden sich dabei nicht notwendig in Kurorten mit geringer Gästezahl oder mit einer wenig leistungsfähigen Theaterdirektion, sondern häufig da, wo eine (durchaus renommierte) Direktion Kur- bzw. Sommertheater in zwei oder mehreren Orten bespielte. An der Sommerspielzeit 1927 lässt sich die Aufführungsfrequenz in Abhängigkeit von der Abstechertätigkeit der Direktionen bzw. Ensembles beispielhaft aufzeigen. Im brandenburgischen Kurort Bad Freienwalde an der Oder spielte die Direktion Curt Franz Braun vom 1. Juli bis 9. September ein für einen Kurort ungewöhnlich ernstes Repertoire an 5–6 Tagen pro Woche; zwar trat die Direktion auch in den umliegenden Orten Falkenberg, Wrietzen und Buckow – einer beliebten Sommerfrische in der Märkischen Schweiz – auf, dies jedoch nur an insgesamt 10 Tagen innerhalb der kurzen Spielzeit. In Bad Kissingen wurde unter der Direktion Otto Reimann nahezu täglich gespielt; Abstecher in andere Orte gab es hier nicht. Letzteres galt auch für die Kurtheater in Bad Pyrmont und Bad Wildungen, die (bei einer nahezu gleich langen Spielzeit von der dritten Mai-Woche bis in die zweite September-Woche) an 5 bis 6 Tagen pro Woche spielten. Die traditionsreiche Direktion Hermann Steingoetter, die den sommerlichen Theaterbetrieb in Bad Nauheim von Anfang Mai bis etwa Mitte September bestritt, spielte 11-mal auch in Bad Homburg und gab darüber hinaus verschiedentlich sommerliche Aufführungen am Stadttheater Gießen, dessen Intendant Steingoetter¹⁵⁹ war.

159 Für das Gießener Theater zeichnete Steingoetter bereits seit 1903 verantwortlich. Vgl. dazu und für verstreute Informationen zu den Verbindungen des Stadttheaters Gießen mit den Kurtheatern in Nauheim und Homburg: Stadttheater Giessen. Festschrift zum 75jährigen Bestehen. [Gießen: o. V. 1982].

In Nauheim selbst wurde nur an durchschnittlich drei Tagen pro Woche gespielt; neben den von Steingoetters Ensemble veranstalteten Aufführungen (wesentlich Lustspiel, Schauspiel und Schwank) wurden großdimensionierte Oper (*Die Macht des Schicksals*, *Hoffmanns Erzählungen*, *Der Rosenkavalier*, *Rigoletto*) und ein Ballett-Abend in Form von Gastspielen unter anderem aus Frankfurt am Main und Mainz geboten. Die infrastrukturellen Voraussetzungen hierfür bot der Konzertsaal am Kurhausgebäude mit 1.400 Plätzen, der als „Großes Haus“ für musikalisches Theater genutzt wurde. Am Preußischen Kurtheater Bad Oeynhausen wurde in der vom 11. Mai bis 11. September dauernden Spielzeit nahezu täglich gespielt; gleichzeitig unternahm die Direktion 15 bzw. 9 Abstecher in die jeweils etwa 25 km entfernten Kurorte Bad Eilsen und Bad Salzuflen. Diese Aufführungsdichte wurde durch eine Ausdifferenzierung des darstellenden Personals ermöglicht: Parallelvorstellungen in Oeynhausen / Eilsen bzw. in Oeynhausen / Salzuflen brachten stets Stücke aus unterschiedlichen Sparten, also aus dem (in Oeynhausen mit über 50 % aller Aufführungen besonders stark vertretenen) Operettengenre oder aber aus dem Bereich des Sprechstücks (Lustspiel, Schauspiel, Schwank). So gab es etwa am 18. Mai 1927 in Oeynhausen Eduard Kühnkes Operette *Der Vetter aus Dingsda* und am selben Tag in Eilsen Hans Alfred Kihns Komödie *Meiseken*, am 5. Juli in Salzuflen Emmerich Kálmáns Operette *Gräfin Mariza* und in Oeynhausen Louis Verneuil's Lustspiel *Der Frechdachs* oder am 6. September in Salzuflen Franz Lehárs Operette *Paganini* und in Oeynhausen Arthur Schnitzlers Schauspiel *Liebelei*. Die Positionierung ernster Dramen wie *Liebelei* gegen Ende der ansonsten nahezu überall von unterhaltenden Stücken beherrschten Kurspielzeiten gehörte übrigens zu den verbreiteten Praktiken. Als wenige Beispiele für literarische Stücke in der Nachsaison seien hier genannt: 1924 Friedrich Hebbels *Gyges und sein Ring* in Bad Elster, Gerhart Hauptmanns *Die versunkene Glocke* in Bad Mergentheim, Frank Wedekinds *Die Büchse der Pandora* in Bad Oeynhausen, August Strindbergs *Der Vater* in Bad Pyrmont, Karl Schönherr's *Glaube und Heimat* in Salzbrunn und Anton Wildgans' *Armut* in Wildungen; 1927 Schönherr's *Weibsteufel* in Bad Kissingen, Johann Wolfgang von Goethes *Egmont* in Bad Nauheim und Goethes *Die natürliche Tochter* in Bad Pyrmont.¹⁶⁰ – Zurück zur Aufführungsfrequenz im Sommer 1927: In Salzbrunn brachte die hier bereits seit 1912 bestehende Direktion Adolfine Müller in der dreimonatigen Sommerspielzeit 4 bis 5 Aufführungen pro Woche; in den Monaten Juni und Juli wurden darüber hinaus insgesamt 9 Vorstellungen im nahen Charlottenbrunn (Jedlina-Zdrój) veranstaltet. Bad Salzuflen und Bad Liebenstein waren die Hauptspielorte der Direktion Martin Friedmann, die dort zwischen Anfang Juni und Anfang September 41 resp. 19 Vorstellungen gab (2–3 resp. 1–2 Vorstellungen / Woche); das Ensemble gastierte daneben vereinzelt in Schmalkalden, Barchfeld und Ruhla.

Abstecher von Kurtheaterdirektionen in nahegelegene Orte oder aber Zusammenschlüsse von Kurtheatern waren ein verbreitetes Phänomen. Zugleich erweiterten

¹⁶⁰ Auch als Eröffnungsvorstellung bei Spielzeitbeginn gab es an Kurtheatern verschiedentlich literarische Stücke oder aber Opern.



verschiedene Kurorte das durch die jeweils engagierte Direktion gebotene Theaterprogramm durch Auftritte prominenter Gäste, die vielbesuchten und noblen Kurorte auch durch Gastspiele ganzer Ensembles etwa von renommierten Stadttheatern oder Gesamtgastspiele von Truppen wie dem beliebten Tegernseer Bauerntheater. Zu den die Kurtheater-Szene besonders prägenden *gastierenden KünstlerInnen* gehörten vor dem Ersten Weltkrieg die SchauspielerInnen Charlotte Basté, Carl William Büller, Rudolf Christians, Thea von Gordon, Max Hofpauer, Maria Reisenhofer und Wilhelm Wilhelmi, der Klavierhumorist Otto Lamborg, die Diseuse Bozena Bradsky, die Mimikerin Charlotte Wiehé und die Lauten-Sängerin Elsa Laura von Wolzogen sowie eine größere Anzahl von teils solistisch, teils mit Ensemble auftretenden Tänzerinnen wie Adorée Villany, Lona Barrison, Isadora Duncan, Hanako, die Schwestern Wiesenthal und Zoula de Boncza; in den 1920er Jahren waren die Tänzerinnen Sent M'Ahesa, Hilda Garden und Ruth Schwarzkopf, der Vortragskünstler Marcell Salzer und der Humorist Gustav Jacoby vielbeschäftigte Kurort-Künstler. *Ensemblegastspiele* waren für das Angebot von Kurtheatern nicht zuletzt in Zusammenhang mit der Sparte Oper relevant. Die in Kurtheatern gegebene Infrastruktur, finanzielle Erwägungen der Kurverwaltungen und der Theaterdirektionen und nicht zuletzt die Tatsache, dass Kurtheater-Ensembles in der überwiegenden Mehrzahl nicht über Opernkräfte verfügten, waren Gründe dafür, dass die Oper für die Spielpläne von Kurorten von gänzlich untergeordneter Bedeutung war. Die vereinzelt Operaufführungen, die es in besonders renommierten Kurorten gleichwohl gab, wurden fast durchweg als Ensemblegastspiele realisiert.

Die ausgeprägte Konzentration von Kurtheater-Repertoires auf leicht konsumierbare Stücke und die Rücksichtnahme auf die wirtschaftlichen und darstellerischen Möglichkeiten der Träger bzw. des Personals der Kurtheater, die zu einem völligen oder doch weitgehenden¹⁶¹ Verzicht auf Opernproduktionen führten, hatten auch für die übrigen Sparten Konsequenzen, wobei sich hier bei Verschiebungen im Detail eine immense strukturelle Kontinuität von der Kaiserzeit über die Weimarer Republik bis ins Dritte Reich beobachten lässt. Die Repertoire-Muster, die die 1920er Jahre prägten, galten ungeachtet zeitbedingter thematischer „Moden“ und ungeachtet der später durch die Nazi-Kulturpolitik veranlassten Repertoirebeschränkung für den gesamten Untersuchungszeitraum. Der in Kurtheater-Repertoires dominierende Anteil unterhaltender Stücke – der bezogen auf die tatsächliche Anzahl von Aufführungen noch weit höher lag – wurde je nach Zusammensetzung des Ensembles entweder ausschließlich durch Sprechstücke oder aber durch Sprechstücke und eine mehr oder weniger große Zahl an Operetten abgedeckt. Längsschnittanalysen zeigen, dass es unter den Kurtheatern sowohl bleibende „Operettenhochburgen“ wie auch Häuser gab, für die die Operette durchgehend kaum eine Rolle spielte. Als besonders aussagekräftig hinsichtlich der Frage, was den Bedürfnissen eines Theaterpublikums im Kurort angemessen war, erweisen sich erstens die *literarischen Stücke*,

161 Ein Kurtheater, das in den 1920er Jahren mehrfach Opern in Eigenproduktion brachte, war dasjenige in Oeynhausen.

die in Kurorten gespielt wurden, und zweitens die konkrete Zusammensetzung des populären Lustspiel- und Schwankrepertoires sowie das Alter der entsprechenden Stücke. Der (fast ausnahmslos schmale) literarische Anteil der Kurtheater-Repertoires umfasste sowohl „Klassiker“ als auch moderne und sogar ganz aktuelle Stücke. Das Gros entfiel hier wie dort auf Lustspiele bzw. Komödien. Repertoire-Standards an Kurtheatern waren über Jahrzehnte Komödien von Shakespeare und Molière sowie Heinrich von Kleists *Der zerbrochne Krug*. Unter den modernen Stücken fanden sich verschiedene Gesellschafts- und Konversationskomödien, die sich in der einen oder anderen Weise auf die sozialen Konstellationen beziehen lassen, denen die Kur- und Badegäste entstammten. Zu den populärsten Stücken aus diesem Bereich gehörten Oscar Wildes *Ein idealer Gatte*, Bernard Shaws *Pygmalion*, Hermann Bahrs *Das Konzert* und Felix Saltens *Das stärkere Band*. Ausgesprochen hohe Aufführungszahlen erlebten für mehrere Sommer Ferenc Molnárs *Spiel im Schloß* (1926), eine Art „Theater über Theater“, das in selbstreflexiver Weise um die Tätigkeit von Operettenlibrettisten kreist, und seine *Olympia* (1928), die in einem Badeort spielt; beide Stücke wurden nach den jeweiligen Uraufführungen von der Mehrzahl der Kurtheater ins Repertoire genommen. Die *Tagesproduktion des Lustspiel- und Schwankrepertoires* bildete – vielerorts in Kombination mit Operettenaufführungen – das *Zentrum des Angebots der Kurtheater* in Deutschland. Eine detaillierte Analyse von Kurtheater-Spielplänen der 1920er Jahre zeigt, dass hier einerseits die jeweils aktuellsten Stücke erfolgreicher Autoren – häufig Autoren-Duos – gegeben wurden, deren Rezeption durch das Publikum durchaus mit derjenigen von je neuen Kinofilmen oder, viel später, von Fernsehsendungen zu vergleichen ist, und dass andererseits die Lustspielproduktion des 19. Jahrhunderts, vor allem die der Kaiserzeit, als Kontinuum weitergepflegt wurde, was auf spezifische Geschmacks- und ideologische Prägungen des Publikums schließen lässt. Die meistgespielten Serienproduzenten der 1920er Jahre waren Franz Arnold und Ernst Bach, die in jedem Sommer an nahezu allen Kurtheatern mit mehreren Stücken nebeneinander vertreten waren. Im Hinblick auf Praktiken des Medienkonsums ab der Weimarer Republik gilt es herauszustellen, dass ein hoher Prozentsatz der Schwank- und Lustspielproduktion der 1920er Jahre, die (auch) die Kurtheater-Repertoires bestimmte, zeitgleich oder mit geringer Verzögerung für den Film adaptiert wurde. Zu den Lustspielautoren des 19. Jahrhunderts, deren Stücke sich langfristig auf den Spielplänen der Kurtheater fanden, gehörten Franz und Paul von Schönthan, Roderich Benedix, Adolph L'Arronge, Oscar Blumenthal und Gustav Kadelburg, Franz Koppel-Ellfeld und Gustav von Moser. Eine Neuheit des populären Theaters in Deutschland, die – entsprechend der besonderen Fokussierung der Kurtheater auf Unterhaltendes – auch an diesen einen starken Niederschlag fand, war in den späten 1920er Jahren die Zunahme von Kriminalstücken; neben Bühnenstücken von Edgar Wallace wurde unter anderem Louis Verneuls späterhin mehrfach verfilmtes Zwei-Personen-Kriminalstück *Herr Lamberthier* an vielen Kurtheatern gezeigt, so etwa im Rahmen von Gastspielen der Schauspielstars Maria Fein und Hans von Zedlitz.



Kurtheater – zeitspezifisch

Vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs gab es in Deutschland gegen 100 Kur- und Badeorte, in denen den Gästen in der einen oder anderen Form Theateraufführungen geboten wurden. Die Hochzeit des Phänomens „Kurtheater“ im Kaiserreich, fassbar einerseits in einer großen Dichte von Kurtheater-*Betrieben*, andererseits in vielen Initiativen für *Kurtheaterneu- oder -umbauten*, gründete – so die These – in einem spezifischen Wechselspiel zweier Akteure: es waren dies die Theaterdirektoren als „freie Unternehmer“ und ein ausgesprochen zahlungskräftiges Publikum, das sich aus der in den Kurorten dominierenden Gruppe der Privatkurgäste rekrutierte. Die *Kurtheater-Landschaft* im Sinn eines Geflechts von Spielorten und im Sinn gut eingeführter Spielpraktiken, wie sie sich vor Kriegsbeginn bzw. vor dem Ende des Kaiserreichs etabliert hatte, gab den Rahmen für die Theaterpraxis der folgenden Jahrzehnte über die Grenzen der politischen Systemwechsel hinweg vor. Jenseits dieser Konstanten vollzogen sich schubweise Veränderungen insbesondere hinsichtlich der *Bedingungen* für Theater in Kurorten. Die vormalige Oberschicht und große Kontingente ausländischer Kurgäste fehlten den Kurorten ab bzw. nach dem Ersten Weltkrieg, Angehörige des Mittelstandes und Sozialkurgäste traten als Klientel in den Vordergrund, in zahlreichen Kur- und Badeorten kam es schon in der Weimarer Republik verstärkt zur Ausgrenzung jüdischer Reisender. Nach frühen Unternehmungen für einen tatsächlichen Massen-, also auch auf einkommensschwache Bevölkerungsgruppen bezogenen Tourismus in den 1920er Jahren¹⁶² wurde vom NS-Regime die politisch-ideologisch motivierte Förderung des Arbeiterreisens unter anderem über die Freizeitorganisation „Kraft durch Freude“ institutionalisiert. Die Reisendenzahlen stiegen in den 1930er Jahren stetig; viele Kurorte profitierten von staatlichen Fördermaßnahmen, die nicht zuletzt der Umsetzung des nationalsozialistischen Programms der „Volksgesundheit“ dienen sollten. Stark vereinfacht ließe sich formulieren, dass sich die Kurtheater-Situation ab 1933 – bei oberflächlich betrachtet ähnlichen Aufführungs- und Rezeptionspraktiken – von derjenigen vor 1914 wesentlich dadurch unterschied, dass nun sowohl der Besuch der Kurorte als auch das Theater, das dort gespielt wurde, weitreichenden Reglementierungen unterlag. Während des Zweiten Weltkriegs kam das Theaterspiel in Kurorten gänzlich zum Erliegen.

Ein Gesamtüberblick über das Theater in Deutschland (innerhalb der jeweils gegebenen politischen Grenzen) seit dem 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart zeigt, dass das *Kurtheaterwesen* für den Untersuchungszeitraum, also für die Phase vom ausgehenden 19. bis zum mittleren 20. Jahrhundert, in besonderer Weise charakteristisch war. Weder vorher noch nachher gab es in Deutschland Vergleichbares. Bedingung für die Etablierung einer *dichten Kurtheater-Szene* innerhalb der deutschen *Theaterlandschaft* war – und hier liegt der Unterschied zur Theaterpraxis in

162 Vgl. dazu Christine Keitz: Grundzüge einer Sozialgeschichte des Tourismus in der Zwischenkriegszeit. In: Reisekultur in Deutschland: Von der Weimarer Republik zum „Dritten Reich“. Herausgegeben von Peter J. Brenner. Tübingen: Niemeyer 1997, S. 49–71.

Kur- und Badeorten etwa im 18. Jahrhundert – der immense Ausbau des Netzes von Kurorten und Sommerfrischen im späteren 19. Jahrhundert und ein entsprechend massives Anwachsen der Reisendenzahlen bei vorerst gleichbleibend hoher Frequenz äußerst wohlhabender Kurgäste. Allgemeiner formuliert: Bedingung für das beschriebene Kurtheaterwesen waren spezifische soziale Strukturen mit ihren Konsequenzen für kulturelle Praxisformen, die nach 1918 nur noch eingeschränkt und nach 1945 gar nicht mehr gegeben waren. Für das Kurtheaterwesen, wie es sich in der Kaiserzeit darstellte, bedurfte es eines finanzstarken Publikums, zugleich aber eines zahlenmäßig umfangreichen Publikums, das im 18. und frühen 19. Jahrhundert noch fehlte. Und es bedurfte eines Publikums, für das Unterhaltung und Vergnügen entscheidende Motive für den Aufenthalt im Kur- oder Badeort darstellten. Um die Mitte des 20. Jahrhunderts hatte sich die Situation der Kurgäste und damit der Kurorte grundsätzlich geändert: An die Stelle der Privatkurgäste waren als nahezu ausschließliche Klientel der Kurorte Sozialkurgäste getreten – und das leitende audiovisuelle Unterhaltungsmedium gerade für die hier angesprochenen gesellschaftlichen Schichten war längst nicht mehr das Theater, sondern das Kino.



„Die Kunst dem Volke“

Zur ökonomischen, sozialen und kulturellen Bedeutung der Theaterbesucherorganisationen 1889–1950¹

Von Konrad Dussel

Das in der Überschrift zitierte Postulat ist geradezu legendär, und die „Freie Volksbühne“, die von Bruno Wille gegründete Theaterbesucherorganisation (deren Monatsschrift dieses Motto lange Jahre im Titel trug), ist vor allem für ihre Früh- und Hoch-Zeiten – also die Jahre zwischen 1890 und 1933 – breit erforscht. Da läge es nahe, sich im Folgenden ganz auf die Geschichte der Volksbühnen zu beschränken, vielleicht noch ergänzt um ein paar Hinweise auf die weit weniger umfassend untersuchte Konkurrenzorganisation während der Weimarer Republik, den Bühnenvolksbund, und die nachfolgenden nationalsozialistischen Organisationsbemühungen. Auf einen solchen institutionengeschichtlichen Abriss kann selbstverständlich nicht verzichtet werden. Er soll jedoch in einen Kontext gerückt werden, dem bislang nur wenig Aufmerksamkeit galt: der Wandlung der Theaterfinanzierung und den damit verbundenen Legitimationsnotwendigkeiten. Mit dieser Perspektive wird nämlich deutlich, dass sich in der Weimarer Republik zwei Entwicklungslinien miteinander verbanden, die im Kaiserreich aus ganz unterschiedlichen Problemfeldern entstanden waren: Auf der einen Seite hatten die deutschen Theater mit einer strukturellen Unterfinanzierung zu kämpfen. Der suchten sie nun nicht durch Organisation neuer Zuschauerschichten zu entkommen, sondern durch die Einwerbung immer höherer, vor allem städtischer Subventionen. Und auf der anderen Seite entstanden die ersten Theaterbesucherorganisationen in Berlin nicht, um die Ökonomie bestehender Theater zu verbessern, sondern um ihren Mitgliedern mehr oder minder neue inhaltliche Angebote offerieren zu können. Erst in der Weimarer Republik wurde ein ganz neuer Zusammenhang hergestellt: Die wachsenden Theatersubventionen wurden nun nicht zuletzt durch den dadurch erleichterten Besuch für die Besucherorganisationen legitimiert, während umgekehrt gewisse inhaltliche Veränderungen im Theaterangebot die Folge waren. Aufgrund der Subventionen musste immer weniger Rücksicht auf das voll zahlende Tagespublikum und seine Unterhaltungsbedürfnisse genommen werden. Eine sich wechselseitig verstärkende Bewegung kam in Gang, die immer größere Dynamik hin zu immer höheren Subventionen erhielt. Dass zu diesem Prozess auch andere Faktoren beitrugen – vor allem die zunehmenden Alternativen im Bereich unterhaltsamer Freizeitgestaltung –, ist selbstverständlich, hier jedoch kein Thema.

1 Der Beitrag gibt den Forschungsstand von 2013 wieder.

Abschied vom Abonnement?

Das von der öffentlichen Hand hoch subventionierte Theater der Gegenwart hat keine lange Tradition. Im Wesentlichen entstand es seit Beginn der Weimarer Republik. Aber auch seine beiden Hauptwurzeln reichen nicht sehr weit in die Geschichte zurück. Das bürgerliche Stadttheater war im Großen und Ganzen ein Kind des 19. Jahrhunderts. Und selbst die großen Hoftheater entstanden erst im 18. Jahrhundert. Beide Theaterformen plagte von Anfang an dasselbe zentrale Problem: die Sicherung ausreichender Einnahmen. Mit dem Verkauf von Einzelkarten allein ließ sich nämlich kein komplexer Theaterbetrieb über längere Zeit finanzieren. Festere Formen der Publikumsbindung waren erforderlich, um die nötigen Einnahmen zu sichern, denn selbst fürstliche Kassen waren nur begrenzt zu strapazieren. Die sehr vielschichtigen Gegebenheiten und Entwicklungen des 18. und 19. Jahrhunderts können hier nicht ausführlicher dargestellt werden. Gleichwohl bedarf es einer kurzen Skizze, um den Neuerungen des frühen 20. Jahrhunderts einigermaßen gerecht zu werden.²

Als Frühform des Abonnements ist die Logenpachtung, wenn nicht sogar der Logenkauf durch den Adel zu betrachten, womit man im deutschsprachigen Raum italienischen und französischen Vorbildern folgte.³ Für die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert sind jedoch nur punktuelle Nachweise zu führen.⁴ Zentrale Bedeutung erlangte das System erst während des 18. Jahrhunderts. Nach und nach wurde eine Fülle von Regelungsmöglichkeiten entwickelt, bei denen aus dem Abstand der Zeit jedoch eine zentrale Gemeinsamkeit heraussticht: Organisiert wurde nicht ein sporadischer, vielleicht einmal monatlich stattfindender Theaterbesuch, sondern eine permanente Freizeitbeschäftigung. Im Wien des Jahres 1772 wurden Abonnements ausgeschrieben, „um denen, *welche täglich das Theater besuchen wollen*, eine Erleichterung zu verschaffen.“ Doch noch immer waren die Preise horrent:

„Eine Loge im französischen Theater zu drey Personen kostet jährlich 800 Gulden. Eben daselbst wird eine Loge im zweyten Stock für drey Personen jährlich mit 700 Gulden bezahlt. Für das Parterre noble zahlt man monatlich 21, jährlich 150 Gulden. Für einen gesperrten Sitz monatlich 25 Gulden. Für den dritten Stock monatlich 15, jährlich 100 Gulden. Für das zweyte Parterre monatlich 9, jährlich 60 Gulden.“⁵

Nun braucht es hier nicht um die Höhe der Preise insgesamt und ihre Staffelung zu gehen. Hervorzuheben ist, dass von einem im Prinzip täglichen Theaterbesuch ausgegangen wurde, auf den man sich zumindest für einen Monat, wenn nicht sogar für das ganze Jahr festlegen sollte. Dies galt nicht nur in Wien, sondern auch

2 Das Folgende nach Walther Meyer: Die Entwicklung des Theaterabonnements in Deutschland. Emsdetten: Lechte 1939.

3 Ebenda, S. 15.

4 Ebenda, S. 16–17.

5 Zitiert in ebenda, S. 52 (meine Hervorhebung, KD).



in anderen Städten und an anderen Hoftheatern. In Stuttgart beispielsweise, wo der König selbst das Abonnementswesen sorgfältig beobachtete, gab es zumeist vier Vorstellungen pro Woche, für die noch Anfang des 19. Jahrhunderts mindestens ein Monatsabonnement (mit 16 Vorstellungen) abgeschlossen werden musste.⁶ Bürgerliche Stadttheater wichen nicht weit davon ab. Im Nürnberg des Jahres 1833 umfasste das Theaterjahr 50 Wochen mit je drei Vorstellungen, die geschlossen zu abonnieren waren, im Ulm der 1840er Jahre gab es nur eine Winterspielzeit mit sieben Monaten und je zwölf Vorstellungen.⁷

Nur am Rande ist hier auf die zentrale Folge für die Spielplangestaltung hinzuweisen: Wer im Prinzip täglich das Theater besucht, will auch ständig etwas Neues sehen. Gabriele Papke hat dies für das Bamberger Theater detailliert untersucht. Für die Spielzeit 1864/65 resümiert sie: „In 119 Vorstellungen kamen 121 verschiedene Bühnenwerke, davon 45 Einakter, zur Aufführung, von denen 24 zwei- bis dreimal wiederholt wurden; diese relativ große Zahl von Reprisen war dem Publikum ein Ärgernis“, wie sie aus der zeitgenössischen Presse zitiert:

„Man macht den Herrn Theaterdirektor darauf aufmerksam, daß obwohl bei den öfteren Repetitionen auf dem Zettel immer ‚Auf Verlangen‘ steht, es doch sehr zu wünschen wäre, daß diese Repetitionen sich nicht mehr zu sehr häufen möchten, da namentlich nach den letzten zwei Benefizvorstellungen zweimal nacheinander dieselben Stücke wiederholt wurden, was die Abonnenten ermüden muß.“⁸

Und das Wort der Abonnenten hatte einiges Gewicht, standen im Bamberg der 1860er Jahre doch monatlichen Einnahmen aus Abonnements von 1.600 Gulden nur 400 Gulden aus dem Tagesverkauf gegenüber.⁹

Wenn nun in Bamberg vier Fünftel der Einnahmen von Abonnenten aufgebracht wurden, scheint dies eine ziemliche Ausnahme gewesen sein, denn gut informierte Zeitgenossen hielten es schon für ein „ganz unerhörtes Verhältnis“, wenn beim Frankfurter Theater zwei Drittel der Kasseneinnahmen den Abonnements entstammten. Als Durchschnittsertrag wurde ein Drittel der Gesamteinnahme betrachtet.¹⁰ Diese Frage ist hier nicht weiter zu diskutieren. Viel wichtiger erscheint der Befund, dass selbst in Bamberg ein erhebliches Defizit zu verbuchen war: 2.000 Gulden Einnahmen standen 2.600 Gulden Ausgaben gegenüber, und um die Deckung der kontinuierlichen Defizite gab es lang andauernde Streitereien zwischen Theaterpächtern und Stadt.

6 Ebenda, S. 123–124.

7 Ebenda, S. 142 bzw. S. 149.

8 Gabriele Papke: Wenns löfft, donn löfft's. Die Geschichte des Theaters in Bamberg von 1860 bis 1978. Alltag einer Provinzbühne. Bamberg: Bayerische Verlags-Anstalt 1985, S. 105–106.

9 Ebenda, S. 129.

10 Meyer, Theaterabonnement, S. 167.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts versuchte man die Einnahmen aus den Abonnements mit verschiedenen Methoden zu erhöhen. Einigermaßen originell mutet auf den ersten Blick der Versuch in Wien an, Abonnements nicht nur auf ganze, sondern auch „auf *halbe* und *viertel* Logen- und Parkettsitze“ auszugeben. Die praktische Lösung der Sitz-Aufteilung legte jedoch schon fast ein ganz anderes System nahe: Halbe Sitze gab es in Wien für jeden geraden oder ungeraden Tag, viertel Sitze für jeden zweiten geraden oder ungeraden.¹¹ Von da war es nur ein Schritt, nunmehr Abonnements an bestimmte Wochentage zu binden und so mehrere Abonnementreihen parallel aufzulegen.¹² Die finanziellen Erfolge blieben jedoch begrenzt. Der Einfluss der Reformen „auf die Gesamtlage des Theaters blieb indes geringer, als die Theater selbst erwarten mochten“.¹³

Theaterfinanzierung und Publikumsorganisation. Zur ökonomischen Bedeutung der Theaterbesucherorganisationen

Für das breit entwickelte deutsche Theatersystem bedeutete die Revolution im Herbst 1918 mit ihrem Übergang von der Monarchie zur Republik in ökonomischer Hinsicht einen Einschnitt, dessen Tiefe man gar nicht überschätzen kann. Die Krise der Theaterfinanzierung hatte sich zwar schon im Kaiserreich abgezeichnet, aber mit viel Verdrängung und noch mehr Improvisation war der prekäre Status verschleiert worden. Seit 1919 war dies nicht mehr möglich. Die Kosten stiegen immer mehr und die Einnahmen gingen eher zurück, als den Ausgaben zu folgen. Die Defizite wuchsen stetig, und ihre Deckung wurde zunehmend schwieriger. In dieser Situation sprangen vor allem die Kommunen in die Bresche; immerhin hatten sie ja erste Schritte auf diesem Weg schon vor dem Ersten Weltkrieg zurückgelegt. Zunächst mochte man vielleicht noch gedacht haben, dass die eigene Stadt einen Einzelfall und die Lage nach dem verlorenen Krieg eine Ausnahme darstellte. Aber beides erwies sich schnell als Trugschluss. Die Krise wurde allgemein und zum Dauerzustand. Das traditionelle Theater war nicht mehr durch Eintrittsgelder zu finanzieren.

Ende der 1920er Jahre begannen die Kommunen statistisches Material zur Theaterfinanzierung zusammenzutragen und nach einheitlichem Schema zu veröffentlichen. Und weil sie dies über längere Zeit beibehielten, ist damit ein Überblick über fast 25 Jahre Entwicklung zu erhalten. Die folgende Tabelle stellt die wichtigsten Daten der kommunalen Theater für zwei Spielzeiten vor Beginn der Weltwirtschaftskrise, für ein Jahr nach ihrer Überwindung (und vor dem Beginn des Zweiten Weltkriegs) und für ein Jahr im Übergang zur neuen Bundesrepublik zusammen.

11 Ebenda, S. 170–171 (Hervorhebung im Original).

12 Ebenda, S. 173.

13 Ebenda, S. 175.

**Tab. 1: Die Einnahmen kommunaler Theater: Anteile der wichtigsten Bereiche¹⁴**

Spielzeit (Jahr)	1926/27	1928/29	1936	1949
Kartenverkauf	39,8 %	34,5 %	26,6 %	31,9 %
Sonstige Betriebseinnahmen	8,7 %	8,5 %	7,3 %	6,5 %
Zuschüsse insgesamt	51,5 %	57,0 %	66,1 %	61,6 %
	100 %	100 %	100 %	100 %
Gesamtbetrag in Mio. RM/DM	79,335	89,318	70,097	102,898

Im vorliegenden Zusammenhang interessiert selbstverständlich die Zusammensetzung des Postens „Kartenverkauf“ am meisten. Glücklicherweise wurden dabei schon von den Zeitgenossen mindestens drei Hauptkategorien unterschieden: der Tagesverkauf, die Platzmieten und die Einnahmen durch geschlossene Vorstellungen bzw. Besuchergemeinden.¹⁵ Die jeweiligen Werte für die bereits vorgestellten Jahre sind der folgenden Tabelle zu entnehmen.

Tab. 2: Der Kartenverkauf kommunaler Theater: Einnahmeanteile der wichtigsten Bereiche¹⁶

Spielzeit (Jahr)	1926/27	1928/29	1936	1949
Tageskarten	54,3 %	57,4 %	53,8 %	62,4 %
Platzmieten	33,9 %	32,2 %	30,1 %	21,3 %
Geschlossene Vorstellungen bzw. Besuchergemeinden	11,8 %	10,4 %	16,1 %	16,3 %
	100 %	100 %	100 %	100 %

Die Daten sprechen für sich: Unübersehbar ist zum einen der kontinuierliche Bedeutungsverlust der „Platzmieten“, der Abonnements – ein Befund, der sich nahtlos an den Trend der vorangegangenen Jahrzehnte anschließt. Ausdrücklich muss dazu jedoch hervorgehoben werden, dass nicht der Eindruck entstehen darf, die Abon-

14 Für 1926/27 und 1928/29: Sigmund Schott: Theater und Orchester. In: Statistisches Jahrbuch deutscher Städte 25 (1930), S. 45; für 1936: Rudolf Lawin: Theater und Orchester 1936. In: Statistisches Jahrbuch deutscher Gemeinden 33 (1938), S. 159; für 1949: Bernhard Mewes: Theater und Orchester 1949. In: Statistisches Jahrbuch deutscher Gemeinden 38 (1950), S. 261.

15 Erst im Jahrbuch 1950 wird von „Besuchergemeinden“ gesprochen. Zuvor ist in den Tabellen immer von „Geschlossenen Vorstellungen für Vereine, Schüler usw.“ die Rede. Im Jahrbuch 1950 werden auch noch „Jugend- und Studentenkarten“ gesondert ausgewiesen. Ihr Anteil von 1,3 % wurde in Tabelle 2 dem Tagesverkauf zugerechnet.

16 Wie Anm. 14.

nennten hätten noch 1926/27 oder 1928/29 ein Drittel der Theateretats finanziert, wie dies häufig im 19. Jahrhundert der Fall war. Ihr Anteil hatte sich in dieser Hinsicht halbiert, weil ja die Hälfte der Kosten durch Zuschüsse gedeckt werden musste.

Zum anderen fällt die beträchtliche Zunahme des Besuchergemeinden-Anteils¹⁷ seit Mitte der 1930er Jahre auf. Hatte er in den 1920er Jahren den Theatern im Vergleich mit den Abonnement-Erträgen nur etwa ein Drittel eingebracht, so lag er 1949 nur noch wenige Prozentpunkte hinter den Abonnement-Erträgen. Allerdings genügte sein Wachstum nicht, die Ausfälle bei den Abonnements auszugleichen. Die Summe der beiden Einnahmearten sank.

Diese hoch aggregierten Daten liefern selbstverständlich Durchschnittswerte, die die enormen Unterschiede zwischen den einzelnen Städten und ihren Theatern völlig verdecken. Um die Spannbreite der tatsächlichen Gegebenheiten zu illustrieren, genügt es, aus dem reichen Material der Statistischen Jahrbücher nur ein paar Beispiele herauszugreifen. Auf der einen Seite rangierten Städte wie Kiel und Oberhausen, die 1928/29 weder Einnahmen aus Platzmieten noch durch Besuchergemeinden zu verzeichnen hatten. In Kiel gelang es, 42,5% der Einnahmen nur durch Tagesverkauf zu erwirtschaften und mit einem Zuschuss von 50,7% auszukommen; in Oberhausen lauteten die entsprechenden Werte 36,3 bzw. 59,2%. Auf der anderen Seite gab es Städte, deren Theaterkarten ganz überwiegend entweder von Abonnenten oder von Besuchergemeinden abgenommen wurden. Ein Beispiel für den ersten Fall bietet die Stadt Aachen, wo der Tageskartenverkauf 1928/29 nur 187.000 Mark erbrachte, während auf die Platzmieten 240.000 und auf die Besuchergemeinden 58.000 Mark entfielen. Der gesamte Betrieb musste am Ende mit 66,9% der Ausgaben bezuschusst werden. In Halle dagegen dominierten die Besuchergemeinden. Sie nahmen für 245.000 Mark Karten ab, während die Platzmieten nur 126.000 Mark und die Tageskarten 200.000 Mark erbrachten. Der Zuschussbedarf betrug hier 45,7%.¹⁸

Der Anteil an den Einnahmen ist nun nicht umstandslos mit dem Anteil an den jeweiligen Besuchergruppen gleichzusetzen. Weil die Theatergemeinden erhebliche Preisverbilligungen erhielten, musste ihnen bei den Besucherzahlen größeres Gewicht zukommen. Aufgrund der sehr komplexen Gegebenheiten können hier keine Durchschnittswerte genannt werden. Die Betrachtung verschiedener Einzelfälle muss genügen. Stettin beispielsweise gehörte zu jenen Städten, in denen die Theatergemeinden allein mit geschlossenen Vorstellungen versorgt wurden. 1928/29 gab es dort 272 öffentliche Vorstellungen, die von 161.652 Personen besucht wurden (d. h. durchschnittlich 594). Daneben gab es 106 geschlossene Vorstellungen, für die 74.494 Besucher gezählt wurden (im Durchschnitt: 705). Auf die Gesamtbesucher-

17 Der Vergleich der verschiedenen Angaben bei Schott und Lawin zeigt, dass die Rubrik „geschlossene Vorstellungen“ auch die Einnahmen aus bei öffentlichen Vorstellungen an die Besucherorganisationen abgegebenen Karten enthalten muss.

18 Alle Beispiele aus Schott, Theater und Orchester, S. 62–63.



zahl bezogen entsprach das einem Anteil von 31,5 %. Gleichzeitig erbrachten diese 106 geschlossenen Vorstellungen aber nur 139.000 Mark, während für die öffentlichen Vorstellungen Einnahmen von 385.000 Mark zu verzeichnen waren. Bezogen auf die Einnahmen lag der Anteil der Besuchergemeinden also nur bei 26,5 %. In Halle gab es dagegen zwar auch ein paar wenige (insgesamt zwölf) geschlossene Vorstellungen, in ihrer großen Mehrheit wurden die Mitglieder der Theatergemeinden aber in den öffentlichen Vorstellungen untergebracht. Alles in allem organisierten die Theatergemeinden 47 % der insgesamt 303.208 Besuche. Ihr Anteil bei den Kasseneinnahmen lag bei 43 %. Verschwiegen werden darf selbstverständlich nicht, dass mancherorts die Bedeutung der Besucherorganisationen wesentlich geringer war. Im Großen Haus des Düsseldorfer Theaters wurden nur 25 % der Besuche von Theatergemeinden organisiert – und beim Kleinen Haus waren es nicht mehr, sondern mit 20 % sogar noch weniger. Geschlossene Vorstellungen gab es in beiden Fällen nicht. Der Anteil an den Kasseneinnahmen erreichte gerade einmal 11 %.¹⁹

Die bisher genannten Daten und Beispiele spannen einen Rahmen auf, in dem die ökonomische Bedeutung der Theaterbesucherorganisationen für die Theaterszene insgesamt realistisch zu beurteilen ist: Bezogen auf den gesamten Finanzbedarf aller Theater sorgten die Besucherorganisationen zwischen 1925 und 1950 immer nur für einen Anteil um 5 %. Das ist nicht allzu viel. Andererseits geht es auch da in absoluten Beträgen schon um Millionen, die erst einmal auf andere Weise hätten beigebracht werden müssen. In der zeitgenössischen Diskussion spielte dieses Argument jedoch gar keine Rolle. Hier sah man nur, wie viele Menschen die Organisationen in die Theater brachten, und dies allein schon rechtfertigte immer höhere öffentliche Zuschüsse.

Ursprünglich war dies jedoch nicht abzusehen gewesen. Die Anfänge der Theaterbesucherorganisation waren von ganz anderen Überlegungen geprägt gewesen.

Von der „Freien Bühne“ über die „Freie Volksbühne“ zur „Neuen Freien Volksbühne“. Die Anfänge im Berlin der Kaiserzeit

Die allererste deutsche Theaterbesucherorganisation im engeren Sinne wollte weder dem Theater neue Publikumsschichten erschließen noch einfach bloß für billigere Eintrittskarten sorgen. Ihr Ziel war es, der preußischen Theaterzensur auszuweichen und für Kenner neueste, von Aufführungsverboten bedrohte Stücke zur Aufführung zu bringen. Nach dem Vorbild des kurz zuvor entstandenen Théâtre libre in Paris wurde dazu am 5. April 1889 die „Freie Bühne“ als ganz spezieller Verein gegründet: Obwohl die Mitgliedschaft im Verein jedem offen stehen sollte, waren die Theateraufführungen, die man dann organisieren wollte, nicht öffentlich – weil eben nur den Vereinsmitgliedern zugänglich – und damit nicht der Theaterzensur unterworfen. Im Verein selbst herrschte eine klare Hierarchie: Er bestand aus nur zehn ordentlichen Mitgliedern, nämlich den Gründern. Alle weiteren Mitglieder

¹⁹ Berechnet nach ebenda, S. 60 und S. 62.

konnten lediglich eine außerordentliche Mitgliedschaft erwerben. Sie hatten damit ein Anrecht auf Theaterbesuche, aber keinen Einfluss auf die künstlerische Leitung. Aber auch die ordentlichen Mitglieder hatten in dieser Hinsicht keine Entscheidungsbefugnis, sondern nur ein Vorschlagsrecht. Zum allein entscheidenden Mann hatten sie aus ihrer Mitte Otto Brahm bestimmt.²⁰

Brahm positionierte sich als entschiedener Befürworter des damals neuen Naturalismus und fand damit viel Zulauf. Nach einem Jahr zählte der Verein bereits mehr als 1.000 Mitglieder. Als erstes Drama wurde am 29. September 1889 *Gespenster* von Henrik Ibsen aufgeführt, als zweites folgte die Uraufführung von Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* am 29. Oktober. Auch Hauptmanns *Die Weber* wurde von der „Freien Bühne“ uraufgeführt, am 26. Februar 1893.

Das Konzept fand aber auch über die eigentlichen Mitglieder hinaus großen Nachhall. Der Sozialdemokrat Bruno Wille war es, der es ein Stück weit seines bürgerlichen Kontextes entkleiden und damit für die Arbeiterschaft zugänglich machen wollte. Am 23. März 1890 veröffentlichte er im *Berliner Volksblatt*, dem hauptstädtischen Organ der Sozialdemokraten, seinen Aufruf zur Gründung der „Freien Volksbühne“. Alles andere als klassenkämpferisch, teilte er durchaus zentrale bürgerliche Vorstellungen, wie er gleich im ersten Satz deutlich machte: „Das Theater soll eine Quelle hohen Kunstgenusses, sittlicher Erhebung und kräftiger Anregung zum Nachdenken über die großen Zeitfragen sein.“ Im Prinzip stand er auch inhaltlich völlig hinter dem Ansatz der „Freien Bühne“. Ein Problem stellte für ihn allerdings die finanzielle Frage dar, das heißt die hohen Mitgliedsbeiträge: „Da nun aber die Mitgliedschaft der ‚Freien Bühne‘ aus wirtschaftlichen Gründen dem Proletariat versagt ist, so scheint mir die Begründung einer ‚Freien Volks-Bühne‘ wohl angebracht zu sein.“ Sein Vorschlag war deshalb: „Die Mitglieder erwerben durch einen Vierteljahresbeitrag den entsprechenden Theaterplatz für drei Vorstellungen. [...] Die Beiträge [...] werden so niedrig wie möglich bemessen; hoffentlich sind die billigen Plätze für 1,50 Mark vierteljährlich (also für drei Vorstellungen) zu erwerben.“ Der Einladung zur Gründungsversammlung wurde begeistert Folge geleistet. Sie wurde am 29. Juli 1890 von mehr als 2.000 Männern und Frauen besucht. Schon wenig später nahm der Verein seine Arbeit auf. Noch 1890 kamen die ersten drei Stücke zur Aufführung: Ibsens *Stützen der Gesellschaft* am 19. Oktober, Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* am 9. November und Ibsens *Ein Volksfeind* am 25. Dezember.²¹

20 Gernot Schley: Die Theaterleistung der Freien Bühne. Berlin, FU, Diss., 1966; ders.: Die Freie Bühne in Berlin. Der Vorläufer der Volksbühnenbewegung. Ein Beitrag zur Theatergeschichte in Deutschland. Berlin: Haude und Spener 1967. Darüber hinaus gehen auch alle Darstellungen zur Volksbühnengeschichte kurz auf diesen Vorläufer ein.

21 Heinz Selo: „Die Kunst dem Volke“. Problematisches aus den Jugend- und Kampffahren der berliner Volksbühne. Berlin: Volksbühnen-Verlag 1930 (der gesamte Aufruf im Anhang, S. 185–186). Heinrich Braulich: Die Volksbühne. Theater und Politik in der deutschen Volksbühnenbewegung. Berlin (DDR): Henschelverlag 1976 (Aufruf S. 33–34; die Spielpläne S. 251–292). Hyun-Back Chung: Die Kunst dem Volke oder dem Proletariat? Die



Sehr schnell kam es im Verein und vor allem in seiner Führung zum Streit über die zu verfolgende Richtung: Verstand man sich primär als mehr oder minder unpolitische Freunde des Theaters, die „die Kunst dem Volke“ zu bringen suchten, wie es Bruno Wille von Anfang an programmatisch formuliert hatte, oder stand nicht doch der klassenkämpferische Impetus im Vordergrund, die Instrumentalisierung der dramatischen Kunst zugunsten des benachteiligten Proletariats? Als der Berliner Polizeipräsident 1891 versuchte, die „Freie Volksbühne“ zum „politischen Verein“ zu erklären und der Theaterzensur zu unterwerfen, beschritt Wille zwar den Klageweg, versuchte seine Organisation jedoch so weit wie möglich aus der Schusslinie der Obrigkeit zu halten. In der Generalversammlung des Vereins am 15. Januar 1892 kam es darüber zu einer scharfen Auseinandersetzung. Schriftführer Julius Türk formulierte entschieden die Gegenposition zu Wille: „Scheuen wir uns doch nicht, es auszusprechen: Wir wollen auf öffentliche Angelegenheiten einwirken und wir sind stolz darauf!“²²

Zwischen den Streitenden gab es keinen Kompromiss. Während der Generalversammlung am 11. Oktober 1892 sprach sich die Mehrheit der Mitglieder für Türk und gegen Wille aus. Wille trat daraufhin mit einer ganzen Reihe Gleichgesinnter aus der „Freien Volksbühne“ aus und gründete mit ihnen am 22. Oktober 1892 die „Neue Freie Volksbühne“. Zum neuen Vorsitzenden der „Freien Volksbühne“ wurde der 1846 geborene Franz Mehring gewählt, Redakteur und Mitherausgeber der sozialdemokratischen Wochenschrift *Neue Zeit*. Mehring führte den Verein auf parteipolitischem Kurs und hatte damit beträchtlichen Erfolg, auch wenn allein schon das einmalige Beitrittsgeld von zunächst einer Mark, dann von nur 50 Pfennigen eine hohe Hürde für viele Arbeiter und ihre Frauen darstellte. Tatsächlich war der Verein durch und durch proletarisch: Von seinen – im Januar 1894 – 6.312 Mitgliedern zählten nur 250 nicht zum Proletariat. Zugleich war das Verhältnis zwischen Männern und Frauen fast ausgeglichen: 3.272 Männern standen 3.040 Frauen gegenüber.²³

Nicht zuletzt aufgrund der zunehmenden Erfolge der „Freien Volksbühne“ ging die Berliner Polizeibehörde gegen die mittlerweile drei Theatervereine vor. Am 18. April 1895 verfügte sie, dass sich „Freie Bühne“, „Freie Volksbühne“ und „Neue Freie

Geschichte der Freien Volksbühnenbewegung in Berlin 1890–1914. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang 1989 (Aufruf S. 284–285). Freie Volksbühne Berlin 1890–1990. Beiträge zur Geschichte der Volksbühnenbewegung in Berlin. Herausgegeben von Dietger Pforte. Berlin: Argon 1990. Vgl. schließlich auch Siegfried Nestriepke: Geschichte der Volksbühne Berlin. Teil 1: 1890 bis 1914. Berlin: Volksbühnen-Verlag 1930 (mehr nicht erschienen), und Julius Bab: Wesen und Weg der Berliner Volksbühnenbewegung. Berlin: Wasmuth 1919, sowie den ebenfalls von Bab verfassten, aber nicht namentlich gezeichneten Abschnitt „Die Geschichte der Berliner Volksbühnenbewegung“ in: Handbuch der deutschen Volksbühnenbewegung. Herausgegeben von Albert Brodbeck. Berlin: Volksbühnen-Verlag 1930, S. 327–363.

22 Zitiert nach Braulich, Volksbühne, S. 47.

23 Ebenda, S. 55.

Volksbühne“ der Zensur zu unterwerfen hätten. „Die weitere Aufführung von Stücken ohne die vorherige Einholung der zensurpolizeilichen Genehmigung wird von hier aus inhibiert werden.“²⁴ Die „Freie Volksbühne“ beschritt den Rechtsweg, unterlag jedoch. Weil man sich der Zensur aber nicht unterwerfen wollte, wurde der Verein am 9. März 1896 aufgelöst. Bruno Wille ging mit seiner „Neuen Freien Volksbühne“ einen anderen Weg. Er schloss verschiedene Kompromisse mit der Polizeibehörde, um am Ende doch die Zensurpflicht umgehen zu können. Dieser Weg wurde nach einem gewissen Hin und Her auch von der „Freien Volksbühne“ akzeptiert. Am 12. März 1897 kam es zu ihrer Wiedergründung, am 1. April wurde Dr. Conrad Schmidt, Gründer der *Sozialistischen Monatshefte*, zum neuen Vorsitzenden gewählt. Mehring war zunächst noch Vorstandsmitglied, schied aber 1898 aufgrund von Differenzen mit Schmidt aus.

Die neue „Freie Volksbühne“ erreichte bald wieder ihre früheren Mitgliederzahlen und blieb dabei ein Arbeiterverein. Trotzdem ergaben sich gravierende Veränderungen. Zunächst hatte sie damit begonnen, für ihre Vorstellungen einfach nur ein Theater zu pachten und von einem eigenen Regisseur die Stücke inszenieren zu lassen, die ihre Leitung für angemessen hielt. Dieses Modell geriet jedoch bald ins Wanken. Zum einen wuchsen die Kosten, wenn die Qualität des Gebotenen erhöht werden sollte, zum anderen bedurfte es für immer mehr Mitglieder auch immer mehr Aufführungen. Damit geriet der Verein unter den Druck, zunächst einmal allen Mitgliedern Theaterplätze zu verschaffen. Die naheliegende Lösung war, im bestehenden Theaterangebot Plätze anzukaufen. Allerdings führte dies zu Einschränkungen bei der Stückauswahl. Man konnte nur noch aus dem Angebotenen auswählen, eigene Initiativen waren nicht mehr möglich. Diese blieben auf das Segment des in Eigenregie Veranstalteten beschränkt.

Eine ähnliche Entwicklung machte Bruno Willes „Neue Freie Volksbühne“ durch, allerdings mit einem erheblichen Unterschied: Über einige Jahre hin war sie aufgrund nur geringer Mitgliederzahlen in ihrem Bestand extrem gefährdet. Noch im Jahre 1900 musste Wille mit einem Flugblatt warnen: „Der Verein ist in Gefahr unterzugehen.“²⁵ Wenig später brachte eine glückliche Entscheidung dann die Wende. Der Naturalismus Ibsens und Hauptmanns, wie er von Otto Brahm durchgesetzt worden war, verlor an Zugkraft. Zum neuen Star der Theaterstadt Berlin avancierte der Neuromantiker Max Reinhardt. Seine am 25. Januar 1903 erstmals vorgestellte Inszenierung von Maxim Gorkis *Nachtsyl* balancierte noch meisterhaft auf dem Grat zwischen Altem und Neuem, Shakespeares *Ein Sommernachtstraum*, den er am 31. Januar 1905 herausbrachte, war bereits ein Glanzpunkt des neuen, die Menschen bezaubernden Stils. Teilhaber dieses Erfolgs war auch Bruno Willes „Neue Freie Volksbühne“ – und sie verstärkte ihn nach Kräften: „Reinhardts Aufstieg zum bedeutendsten Theatermann seiner Zeit fällt zusammen mit dem Aufstieg der ‚Neuen

24 Zitiert nach ebenda, S. 58.

25 Zitiert nach ebenda, S. 81.



Freien Volksbühne' zur größten Besucherorganisation der Epoche“, musste trotz seiner Vorbehalte gegen die Wille-Organisation selbst Heinrich Braulich feststellen.²⁶

Der Besuch der Reinhardt-Inszenierungen führte der „Neuen Freien Volksbühne“ Mitglieder in ungeahnter Zahl zu. Schon 1905 war sie auf 10.000 Mitglieder gewachsen, 1910 waren es fast 37.000. Unter diesen Umständen stieß auch die „Neue Freie Volksbühne“ an ihre Grenzen. Um den Bedarf an preiswerten Karten für ihre Mitglieder zu decken, wurde ein eigenes Theater erforderlich. Im März 1910 pachtete der Verein das Theater in der Köpenicker Straße, das als „Neues Volkstheater“ am 30. August 1910 sein Programm für die „Neue Freie Volksbühne“ mit einem traditionsreichen Volksbühnen-Stück eröffnete: Ibsens *Die Stützen der Gesellschaft*. Die Erfolgsbilanzen der „Neuen Freien Volksbühne“ waren beeindruckend. Im Jahr 1913 organisierte sie 826 Vorstellungen, davon 352 in eigener Regie.²⁷

Um diese Zeit waren die programmatischen Unterschiede zwischen „Freier Volksbühne“ und „Neuer Freier Volksbühne“ nur noch minimal. Sie wogen umso geringer, als sie zudem durch zwei gewichtige Gemeinsamkeiten überdeckt wurden: zum einen zunehmende öffentliche Repressionen durch die Berliner Polizei seit 1910, zum anderen die Vorhaben, nicht nur pachtweise über ein eigenes Theater zu verfügen, sondern selbst einen Theaterbau zu besitzen. Die Mittel der „Freien Volksbühne“ reichten dazu nicht aus. Und selbst die der „Neuen Freien Volksbühne“ waren recht knapp. Vereinigt, musste alles viel besser aussehen. Im Februar 1913 wurde deshalb ein erster Kartellvertrag zwischen den beiden Organisationen geschlossen. Am 14. September 1913 konnte daraufhin der Grundstein für einen eigenen Theaterbau am Bülowplatz gelegt werden. Die Arbeiten wurden auch durch den Ausbruch des Ersten Weltkriegs nicht unterbrochen. Im Dezember 1914 war das damals technisch modernste Theater mit 2.000 Sitzplätzen vollendet.

Die Arbeit der beiden sich wieder sehr nahe gekommenen Volksbühnenvereine wurde durch den Krieg jedoch schwer beeinträchtigt. Man fand einen Kompromiss. Das neue Haus wurde Max Reinhardt kostenlos zur Nutzung überlassen. Dafür stellte er die Hälfte aller Plätze den Volksbühnenmitgliedern zur Verfügung. Diese Regelung galt bis Sommer 1918.²⁸ Danach übernahm die Volksbühne ihr Haus wieder in eigene Regie. Als letzte Inszenierung vor der Revolution im November wurde am 13. Oktober Leo Falls Operette *Die Dollarprinzessin* herausgebracht.²⁹ Operette und Oper hatten bereits seit der Jahrhundertwende bei den beiden Volksbühnen Einzug gehalten – eher zurückhaltend bei der „Freien Volksbühne“, ziemlich offensiv bei der „Neuen Freien Volksbühne“.³⁰

26 Ebenda, S. 84.

27 Ebenda, S. 89.

28 Ebenda, S. 96.

29 Ebenda, Spielplanübersicht, S. 274.

30 Die „Freie Volksbühne“ wartete 1899/1900 mit dem *Freischütz* als erstem Opernangebot (unter sechs Stücken) auf; bei der „Neuen Freien Volksbühne“ waren es in derselben Spiel-

Theaterbesucherorganisation reichsweit. Volksbühnenbewegung und Bühnenvolksbund in der Weimarer Republik

Vor dem Ersten Weltkrieg blieb die Volksbühnenbewegung im Prinzip auf Berlin beschränkt; die wenigen (und zeitlich äußerst begrenzten) Versuche in anderen Städten sind kaum erwähnenswert.³¹ Dies änderte sich nach Kriegsende ganz entscheidend. In zahlreichen Städten entstanden nach dem Berliner Vorbild größere Volksbühnenvereine. Zu einem ersten Treffen fanden sich im Oktober 1920 Vertreter von 17 der damals bestehenden 20 Vereine zusammen. Wichtigstes Ergebnis dieses Treffens war die Gründung eines „Verbands der deutschen Volksbühnenvereine“, dessen Statuten vom Sekretär der Berliner Volksbühne, Siegfried Nestriepke, vorbereitet worden waren.³² In Berlin hatten sich bereits im April 1920 die alte „Freie Volksbühne“ und die „Neue Freie Volksbühne“ zur „Volksbühne e. V.“ verschmolzen.³³ Insgesamt organisierten die 17 Gründungsmitglieder des Verbands rund 150.000 Mitglieder. Die weitere Entwicklung vollzog sich sprunghaft und wurde auch durch die Hyperinflation der Jahre 1922/23 nicht ernsthaft behindert. Schon 1922 gehörten dem Verband 72 Vereine mit mehr als 300.000 Mitgliedern an, 1924 waren es fast 500.000 in 127 Vereinen. Danach wurde vor allem die Organisation ausgebaut. Die Zahl der Vereine wuchs fast kontinuierlich bis zu ihrem Höchststand 1930 mit 298. Die Mitgliederzahl hatte dagegen schon 1926 mit 560.000 ihr Maximum erreicht. In den nächsten Jahren gab es zwar leichte Rückgänge, die 500.000er-Grenze wurde jedoch nicht unterschritten.³⁴ Nach wie vor stellte Berlin den größten Verein. 1930 zählte er fast 90.000 Mitglieder (bei 520.000 Mitgliedern reichsweit). Erst mit weitem Abstand folgten die Breslauer und die Dresdner Volksbühne mit 25.000 bzw. 20.000 Mitgliedern. Vier Vereine zählten 10.000–20.000, neun weitere zwischen 5.000 und 10.000 Mitglieder. Mehr als 200 Vereine organisierten demgegenüber maximal 1.000 Mitglieder.³⁵

Die Volksbühnen standen der SPD zwar nahe, verloren jedoch noch stärker als diese ihr proletarisches Profil unter den Mitgliedern. Es liegen zwar keine umfassenden Statistiken zur sozialen Zusammensetzung vor, Einzelbefunde zeigen jedoch, dass Angestellte und Beamte in immer größerer Zahl vertreten waren. Und ganz unüber-

zeit gleich sechs Opern unter 18 Stücken. Als erste Operette folgte hier in der nächsten Saison Johann Strauß' *Fledermaus*. Auch bei der „Freien Volksbühne“ war dies die erste Operette, allerdings erst 1905/06 (ebenda, passim).

31 Walther Feldmann: Die Theaterbesucherorganisationen und ihre wirtschaftliche und soziale Bedeutung für das Theater. Lübeck: Schmidt-Römhild 1931 (Diss., Göttingen 1930), S. 44.

32 Ebenda.

33 Braulich, Volksbühne, S. 104.

34 Feldmann, Theaterbesucherorganisationen, S. 45.

35 Ebenda, S. 46.



sehbar war ein zweiter Trend: Die Frauen dominierten immer mehr. In manchen Vereinen übertraf ihre Zahl die der Männer sogar um mehr als das Doppelte.³⁶

Angesichts der auch nach dem Ersten Weltkrieg anhaltenden tief greifenden Fragmentierung der deutschen Gesellschaft wäre es verwunderlich gewesen, wenn ausgerechnet auf dem Gebiet der Theaterbesucherorganisation nur ein Verein das Feld behauptet hätte – und dies umso mehr, wenn dieser Verein auch noch eine gewisse Nähe zur Sozialdemokratie aufwies. Es war deshalb wenig überraschend, dass Ende 1918 erste Pläne geschmiedet wurden, „die christlich-deutschen Kreise deutscher Zunge zu einem Bunde aufzurufen“:

„Wir wollten den Zugang zu den Toren des Theaters erzwingen, dem Dramatiker aus christlichem Geist die Möglichkeit verschaffen, von der Bühne herab wieder zu dem deutschen Volke sprechen zu können, und wollten das Volk außerdem in Gemeinschaften zusammenschließen, um durch gemeinsamen Theaterbesuch und durch gemeinsame Pflege des Bühnenspiels in seinen verschiedenen Formen sich das Land der Schönheit und der Freude zurückzuerobern, aus dem es volksfremder Geist und die Herrschaft eines bedenkenlosen Vergnügungsgeschäftes nahezu ganz verbannt hatten.“

Die Gründung des „Bühnenvolksbundes“ war die Folge, der am 9. April 1919 ins Vereinsregister in Frankfurt am Main eingetragen wurde.³⁷ Die weltanschauliche Profilierung hielt § 3 der Bundessatzung fest: „Der Bühnenvolksbund (Vereinigung zur Theaterpflege im christlich-deutschen Volksgeist) bezweckt die Förderung der dramatischen und musikalischen Bühnenkunst und der dramatischen Dichtung im Sinne deutschen Volkstums und christlicher Lebensauffassung.“³⁸

Innerhalb weniger Jahre gelang es, eine umfangreiche und vielgliedrige Organisation aufzubauen. 1928 waren dem siebenköpfigen Bundesvorstand 17 Landesverbände mit mehr als 300 Ortsausschüssen nachgeordnet, die insgesamt 180 Angestellte und 3.000 ehrenamtliche Mitarbeiter beschäftigten.³⁹ Über die eigentlichen Mitgliederzahlen bewahrte der Bund hingegen Stillschweigen. Eine andere Quelle berichtet von 220.000 Mitgliedern im Jahre 1926 und 240.000 Mitgliedern in 235 Theatergemeinden 1929.⁴⁰ Damit hätte der Bühnenvolksbund nicht ganz die Hälfte der Mitgliederzahl des Volksbühnenverbands erreicht.

Günstige Arbeitsbedingungen scheint der Bund vor allem in kleineren Städten gefunden zu haben. „In den mittleren und großen Städten“, so wurde demgegenüber

36 Ebenda, S. 47–48.

37 Wille und Werk. Ein Handbuch des Bühnenvolksbundes. Herausgegeben von Wilhelm Karl Gerst. Berlin: Bühnenvolksbundverlag 1928, S. 3.

38 Ebenda, S. 7.

39 Ebenda, S. 23–24 und S. 47.

40 Feldmann, Theaterbesucherorganisationen, S. 52. Bei der Angabe „24.000“ für 1929 muss es sich um einen Druckfehler handeln. „240.000“ auch bei Fritz Herterich: Theater und Volkswirtschaft. München; Leipzig: Duncker & Humblot 1937, S. 142.

festgestellt, „haben sich der Arbeit der Theatergemeinden in den letzten Jahren eine Reihe Schwierigkeiten in den Weg gestellt. Naturgemäß begegnen unsere Theatergemeinden bei vielen Theaterleitungen einer mehr oder minder versteckt feindseligen Haltung, die aus politischen oder weltanschaulichen Ursachen herrührt.“⁴¹ Allerdings scheint sich im Laufe der Zeit doch manche programmatische Ecke abgeschliffen zu haben, und auch die Unterschiede zum Verband der Volksbühnen gingen immer mehr zurück. Im Wesentlichen erhalten blieb nur ein eher sekundäres Unterscheidungsmerkmal: Während die Volksbühnen konsequent am Einheitspreis für alle Plätze in einem Theater festhielten, wurde dies vom Bühnenvolksbund abgelehnt. „Wir müssen immer wieder betonen und absolut daran festhalten, daß wir eine Gesinnungsgemeinschaft sind und uns, auch in unseren Theatergemeinden, aus allen Schichten rekrutieren müssen.“⁴² Mit Staffelpreisen sollten Mitglieder mit ganz unterschiedlichen Einkommensverhältnissen angesprochen werden. Inwieweit dies gelang, kann nicht sicher beurteilt werden, weil der Bühnenvolksbund keine Angaben zur sozialen Zusammensetzung seiner Mitgliedschaft veröffentlichte. Daten einzelner Ortsgruppen ergeben jedoch, „daß die betreffenden Vereine sich aus Angehörigen aller Bevölkerungsschichten und Berufsarten, vorwiegend aber aus Angehörigen des Mittelstandes zusammensetzten.“⁴³

Volksbühnenverband und Bühnenvolksbund standen letztlich vor demselben Problem: Im Großen und Ganzen waren sie nicht in der Lage, Theater in eigener Regie zu veranstalten, sondern mussten sich darauf beschränken, dem Angebot bestehender Bühnen Besucher zuzuführen. Drei Ausnahmen sind jedoch zu erwähnen. Zum ersten gab es nach wie vor das eigene Volksbühnen-Theater in Berlin. Zum zweiten beteiligten sich sowohl Volksbühnenverband wie auch Bühnenvolksbund am Betrieb verschiedener kleinerer Theater.⁴⁴ Und zum dritten riefen beide Organisationen eigene Wandertheater ins Leben. Dass es dabei keine unüberbrückbaren weltanschaulichen Differenzen gab, zeigt die Tatsache, dass verschiedene Projekte auch gemeinsam betrieben wurden.

Bis 1930 baute die Volksbühne insgesamt fünf Verbands-Wanderbühnen auf: 1924 entstanden das Ostdeutsche und das Mitteldeutsche Landestheater (beide mit Sitz in Berlin), 1925 folgte das Schlesische Landestheater mit Sitz in Bunzlau, 1927 das Westfälisch-Ostfriesische Landestheater mit Sitz in Herford und 1929 das Landes-

41 Gerst, Wille und Werk, S. 26.

42 Ebenda, S. 27.

43 Feldmann, Theaterbesucherorganisationen, S. 52.

44 Der Bühnenvolksbund war 1928 an 13 ortsfesten Stadttheatern und – mit dem Volksbühnenverband – an zwei Wanderbühnen beteiligt, dem Rheinischen Städtebundtheater mit Sitz in Neuss und der Württembergischen Volksbühne mit Sitz in Stuttgart (Gerst, Wille und Werk, S. 133–134). Bei den 13 Stadttheatern war im Falle des Landestheaters Südstpreußen in Allenstein auch die Volksbühne beteiligt (Brodbeck, Handbuch, S. 81). Feldmann, Theaterbesucherorganisationen, S. 85–86.



theater für Ost- und Westpreußen mit Sitz in Königsberg.⁴⁵ Das älteste Wandertheater des Bühnenvolksbundes war die 1925 gegründete „Schlesische Bühne“ mit Sitz in Breslau.⁴⁶ Ihr folgten die Gründung der Mitteldeutschen Bühne (mit Sitz zunächst in Braunschweig, dann in Hannover) und der Südwestdeutschen Bühne mit Sitz in Frankfurt am Main. 1927 wurden schließlich die Ostpreußische Bühne mit Sitz in Königsberg (seit 1929 in Tilsit), die Westdeutsche Bühne mit Sitz in Trier (später in Düsseldorf) und einem Einzugsgebiet von der Mosel bis zur belgischen Grenze sowie die Märkische Bühne mit Sitz in Berlin aufgebaut.

Um die Kosten niedrig zu halten, beschränkten sich alle diese Wandertheater auf das Schauspiel und ein geringes Personal. Das Minimum bestand bei der Westdeutschen Bühne 1927/28 aus einem Ensemble von sieben Herren und vier Damen sowie einem einzigen Techniker (das heißt zwölf Personen), das Maximum bei der Schlesischen Bühne aus neun Herren, sechs Damen und zwei Technikern, also 17 Personen insgesamt. Einen Eindruck vom Umfang des von diesen Bühnen absolvierten Programms liefern bereits die Zahlen der Spielzeit 1929/30. Danach besuchten die fünf Wanderbühnen des Volksbühnenverbands während einer Spielzeit von 8–9 Monaten 127 Orte regelmäßig und boten 66 Werke in insgesamt 1.040 Vorstellungen.⁴⁷

Bei aller Kooperation war das Nebeneinander der beiden großen Besucherorganisationen doch nicht völlig komplikationslos. Vor allem im Volksbühnenverband entwickelte sich das Verhältnis zum Bühnenvolksbund zu einem ganz heiklen Thema, zwang es ihn doch, eindeutig zur Frage der weltanschaulichen Ausrichtung der eigenen Arbeit Stellung zu nehmen. In seiner 1924 in zweiter Auflage erschienenen Handreichung für die Gründung lokaler Volksbühnen war für Siegfried Nestriepke noch klar, dass trotz punktueller Zusammenarbeit „die Gegensätze nicht übersehen“ werden durften. Für ihn hatten die Volksbühnen zu „verhindern, daß das Theater in den Dienst einer bestimmten reaktionären Richtung gestellt wird; sie müssen deshalb alles tun, um eine Vorherrschaft christlich-nationaler Theatergemeinden [...] zu vereiteln.“⁴⁸ Aber schon während des 5. Volksbühnentages im Juni 1924 wurde diese Abgrenzung von einem neuen Gemeinschaftsgedanken überlagert. Zwar gab es von manchen Delegierten die Forderung: „keine Kompromisse mit dem Bühnenvolksbund“ und die klare Feststellung: „Es ist viel von Gemeinschaft gesprochen worden. Diese Gemeinschaft aber ist Lüge“. Aber selbst in vergleichbarem Votum mischten sich Töne, an die auch ganz andere Positionen anknüpfen konnten. „Das Theater kann uns bei dem Drängen zu unseren großen Zielen nicht Selbstzweck, sondern muß uns Mittel zum Zweck [...] sein“, klang auf der einen Seite sehr klassenkämpferisch,

45 Brodbeck, Handbuch, S. 81 und S. 96.

46 Die folgenden Angaben nach Gerst, Wille und Werk, S. 131–133, sowie Feldmann, Theaterbesucherorganisationen, S. 79–80.

47 Brodbeck, Handbuch, S. 96; Feldmann, Theaterbesucherorganisationen, S. 80.

48 Siegfried Nestriepke: Volksbühnen-Gemeinden. Wesen, Aufbau, Wirken. 2. Aufl. Berlin: Volksbühnen-Verlag 1924, S. 8.

wurde auf der anderen Seite aber durch den Einschub „allerdings ein sehr gutes Mittel zu der von uns erstrebten Gemeinschaftskultur“ wieder deutlich abgemildert. Von da war es eigentlich nur noch ein Schritt zu Nestriepkes neuer Forderung, „aus unseren Volksbühnen Gemeinschaften zu bilden und ein Theater zu schaffen, das Ausdruck des Gemeinschaftswillens ist, das nicht nur für das Volk spielt, sondern aus dem Volk heraus, aus einem Volk, das sich als Gemeinschaft fühlt.“ Nestriepke bekannte sich zwar nach wie vor „zu der sozialen Auffassung der Gesellschaft“, verzichtete jedoch auf jede programmatische Profilierung. Ganz im Gegenteil hatte für ihn die Volksbühnenbewegung „außerhalb aller bestimmten Wirtschafts- und Machttheorien, aller Klasseninteressen und Parteiprogramme“ zu bleiben.⁴⁹ Von Nestriepke und Julius Bab zum Programm ausformuliert, wurden diese Thesen dann mit deutlicher Mehrheit von den Delegierten des 6. Volksbühnentages 1925 in Jena verabschiedet. Ganz von bürgerlicher Kulturauffassung durchdrungen und offen für viel weiter gehende völkisch-nationale Interpretationen hieß es da:

„Die Volksbühne wendet sich an alle Volksgenossen, die in der Offenbarung des menschlich-Großen in der Kunst, besonders im Drama, einen höchsten Wert erkennen und deshalb jede Unterordnung des Strebens nach seiner Gestaltung unter politische oder konfessionelle Gesichtspunkte ablehnen. [...] Letztes Ziel ist es, als lebendige Zelle beim Aufbau einer neuen wahren Volksgemeinschaft mitzuwirken.“⁵⁰

Unter diesen Umständen stand die Volksbühnenbewegung seit Mitte der 1920er Jahre vor einer ähnlichen Situation wie 1892: Ging es ihr primär um verbilligte Theaterkarten, oder vertrat sie ein politisch-proletarisches Anliegen? Die Position der Volksbühnenleitung war eindeutig. Sie wurde darin von der Mehrheit der Mitglieder unterstützt, die kein weltanschauliches Problemtheater erleben wollten, wie in Hunderten von Briefen artikuliert wurde: „Laßt uns mit allen diesen Problemen, Hunger, Revolution, Klassenkampf, Elend, Korruption, Prostitution zufrieden, wir haben davon an unseren Parteizahlhabenden, in unseren Betrieben, unserem Heim, unserer Nachbarschaft übergenug!“⁵¹

Eine Minderheit sah dies jedoch ganz anders. Der konkrete Konflikt entbrannte um die Inszenierungen Erwin Piscators.⁵² Zwischen Mai 1924 und Februar 1926 hatte Piscator fünf Regiearbeiten mit dezidiert politischem Anspruch auf die (Volks-) Bühne gebracht. Und von Anfang an hätten die Kontraste nicht schärfer sein können: Die Uraufführung von Alfons Paquets *Fahnen* war umrahmt von Operetten-

49 Alle Zitate nach Braulich, *Volksbühne*, S. 136–137.

50 Brodbeck, *Volksbühnenbewegung*, S. 424; Braulich, *Volksbühne*, S. 139.

51 Zitiert nach Braulich, *Volksbühne*, S. 143.

52 Vgl. die beiden Spezialstudien von Herbert Scherer: *Die Volksbühnenbewegung und ihre interne Opposition in der Weimarer Republik*. In: *Archiv für Sozialgeschichte* 1 (1974), S. 213–251, und Almut Schwerdt: *Zwischen Sozialdemokratie und Kommunismus. Zur Geschichte der Volksbühne 1918–1933*. Wiesbaden: Athenaion 1975.



Aufführungen – Carl Millöckers *Gasparone* und Carl Zellers *Der Vogelbändler*.⁵³ Die Wogen der Diskussion schlugen immer höher, zum Eklat kam es jedoch erst nach der Premiere der Piscator-Inszenierung von Ehm Welks *Gewitter über Gottland* am 23. März 1927.⁵⁴ Eigentlich handelte es sich nur um ein Drama um die Auseinandersetzung zwischen Hanse und den Vitalienbrüdern unter Störtebecker, aber (von Welk gebilligte) Textänderungen und Filmprojektionen verwandelten es in ein Stück aktuellen Klassenkampf. Als die Volksbühnenleitung danach massive Änderungen an der Inszenierung durchsetzte, widersprach ihr nicht nur die Künstlerschaft. Um die Einheit der Volksbühnenorganisation zu erhalten, wurde ein Kompromiss geschlossen. Am 12. Juli 1927 bewilligte die Leitung die Gründung von „Sonderabteilungen“. Ihnen gehörten bald 16.000 Mitglieder an.⁵⁵

Die Sonderabteilungen lösten sich nicht völlig von der Volksbühne. Von den zehn Vorstellungen, die sie ihren Mitgliedern boten, erfolgten weiterhin drei bis vier im Volksbühnen-eigenen Theater am Bülowplatz und weitere ein oder zwei im Theater am Schiffbauerdamm oder im Thalia-Theater. Die anderen fünf Vorstellungen wurden jedoch der neuen Piscator-Bühne, dem Theater am Nollendorfplatz, abgenommen. Die Piscator-Unternehmung war zwar nicht von langer Dauer, der revolutionäre Elan der Sonderabteilungen hielt jedoch an, zumal er von der neuen, auf totale Konfrontation ausgerichteten Kulturpolitik der KPD unterstützt wurde. Im Mai 1930 kam es zur definitiven Spaltung. Aus den Sonderabteilungen entstand die „Junge Volksbühne“, die weiterhin auf Erwin Piscator setzte, der nun das Berliner Wallner-Theater betrieb. Finanziell erfolgreich war das allerdings nicht. Im April 1931 musste das Theater schließen.⁵⁶

Die Hauptorganisation der Volksbühne suchte mit einem ganz anderen Kurs ihr Überleben zu sichern. Was für den Berliner Verein festgestellt wurde, galt mit geringen Abstrichen auch andernorts: „Mit einer unverbindlich abwechslungsreichen Programmgestaltung, erstklassiger Starbesetzung und besten Regisseuren versuchte die Volksbühnenleitung sich ihr Abonnementspublikum in dieser Endphase der Republik und der Wirtschaftskrise zu erhalten und der ständigen Abnahme der Mitgliederzahlen zu steuern. [...] Selbst die Operette hatte Einzug in das Haus der Volksbühne gehalten.“⁵⁷ In Mannheim beispielsweise unterschieden sich Bühnenvolksbund und Volksbühne nur noch minimal voneinander und hatten sich schon Mitte der 1920er Jahre weit dem Musiktheater geöffnet. 1925/26 offerierten beide Organisationen ihren Mitgliedern je sechs Aufführungen in geschlossenen Vorstel-

53 Vgl. die Spielplanübersicht bei Braulich, *Volksbühne*, S. 278.

54 Vgl. ausführlich Schwerd, *Zwischen Sozialdemokratie und Kommunismus*, S. 91–115.

55 Braulich, *Volksbühne*, S. 145.

56 Ebenda, S. 155–156.

57 Ebenda, S. 157.

lungen. Beim Bühnenvolksbund gab es fünf Opern und ein Schauspiel, bei der Volksbühne zwei Opern, eine Operette und drei Schauspiele.⁵⁸

Zur sozialen und kulturellen Bedeutung der Theaterbesucherorganisationen

Es gab zwar bereits in der Weimarer Republik immer wieder Diskussionen darüber, ob die Besucherorganisationen nicht insofern der Rentabilität der Theater abträglich seien, als Bessergestellte die Mitgliedschaft nutzen würden, um einfach nur zu Eintrittspreismäßigungen zu gelangen; große Bedeutung wurde diesem Phänomen jedoch nicht beigemessen. Alles in allem herrschte die Überzeugung, dass die Besucherorganisationen den Theatern eher neue Besucher zuführten und damit auch die Einnahmen zu erhöhen halfen.⁵⁹

Darüber hinaus darf der Einfluss von Volksbühnen und Bühnenvolksbund auf die Spielplangestaltung der Theater nicht unterschätzt werden. Siegfried Nestriepke, der Geschäftsführer des Verbands der deutschen Volksbühnenvereine, stellte 1924 in seiner bereits zitierten Handreichung zur Gründung neuer Vereine unmissverständlich klar: „Selbstverständlich ist, daß bei jedem Abkommen mit einem Theater größtes Gewicht auf das *Recht zur Beeinflussung des Spielplans* gelegt werden muß.“⁶⁰ Welche inhaltlichen Vorstellungen man hatte, zeigt vor allem die von Julius Bab zusammengestellte Werk-Klassifikation, deren eindeutigen Schwerpunkt die „künstlerisch vollwertigen Dichtungen“ bildeten. Auf die Nebenkategorien der „besseren Abendunterhaltung“ und der „stofflich ernstesten Theaterstücke [...], deren Qualität über einen Unterhaltungswert kaum wesentlich hinausgeht“, entfiel kaum ein Fünftel der fast 400 genannten Werke. Konsequenterweise wurde ausgeschaltet, „was lediglich der Sensationslust dienen soll, was süßlich-sentimentaler Kitsch oder zotige Albernheit ist.“⁶¹

Inwieweit dieses Recht der Einflussnahme tatsächlich verwirklicht werden konnte, wäre im Einzelfall zu prüfen – wenn überhaupt einschlägige Unterlagen erhalten blieben. Sicherlich konnte es von der Volksbühne in ihrem eigenen Theater in Berlin umgesetzt werden und galt außerdem für die organisationseigenen Wander-

58 Bühnenvolksbund: Giacomo Puccinis *Madame Butterfly* (zweimal), Pietro Mascagnis *Cavalleria rusticana* und Ruggero Leoncavallos *Bajazzo*, Carl Maria von Webers *Oberon*, Richard Wagners *Tannhäuser* und Hugo von Hofmannsthals *Großes Welttheater*; Volksbühne: Puccinis *Madame Butterfly*, Webers *Freischütz* und Franz von Suppés *Boccaccio* sowie Georg Kaisers *Zweimal Oliver*, Bernard Shaws *Heilige Johanna* und Gerhart Hauptmanns *Rose Bernd*. Vgl. Konrad Dussel: Theaterkrise und städtisches Kulturbewußtsein. Das Beispiel des Mannheimer Nationaltheaters in der Weimarer Republik. In: Stadt und Land. Bilder, Inszenierungen und Visionen in Geschichte und Gegenwart. Herausgegeben von Sylvia Schraut und Bernhard Stier. Stuttgart [u. a.]: Kohlhammer 2001. (= Veröffentlichungen der Kommission für Geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg. Reihe B. Forschungen. 147.) S. 275–287, hier S. 283–284.

59 Vgl. dazu ausführlich Feldmann, Theaterbesucherorganisationen, S. 103–120.

60 Nestriepke, Volksbühnen-Gemeinden, S. 35 (meine Hervorhebung, KD).

61 Ebenda, S. 41–42, der Spielplan S. 43–50.



bühnen. Ansonsten wird es wohl eher indirekt wirksam geworden sein: Auf jeden Fall konnten die Vereine aus dem Angebot der Theater auswählen. Aber schon auf diesem Wege war einiges zu bewirken. Beim Bühnenvolksbund war man beispielsweise sicher, dass „die Sammlung der Besucher und die Hinführung zum Theater bei bestimmten Vorstellungen [...] das Gesamtniveau des Spielplans heben“ würde, „denn die Theaterleitung erwartet mit Recht, daß die Theatergemeinde nur wertvolle Werke auswähle.“⁶²

Dies mit ganz allgemeinen Daten und Fakten zu belegen, ist nicht möglich. An dieser Stelle muss der Blick auf einen Einzelfall genügen. Das Breslauer Schauspiel bildete nicht nur darin eine Ausnahme, dass es noch 1928/29 ganz außergewöhnliche 86,4% seiner Ausgaben durch eigene Einnahmen decken konnte; es lieferte zu dieser Spielzeit auch detaillierte Angaben, welche Einnahmen welche Stücke erbrachten und inwieweit sie aus freiem oder organisiertem Besuch stammten. Immerhin verfügte die Volksbühne dort über einen der reichsweit größten Vereine mit 20.500 Mitgliedern, und auch die Ortsgruppe des Bühnenvolksbundes konnte 4.000 Mitglieder mobilisieren. Alles in allem stellten die beiden Organisationen in jener Spielzeit 53% der Besucher.⁶³ Aufgrund der ihnen gewährten Preisermäßigungen konnten sie nun nicht auch ungefähr die Hälfte der Gesamteinnahmen erbringen. Sie setzten stattdessen ganz eindeutige Akzente.

Tab. 3: Die Einnahmen des Breslauer Schauspiels bei ausgewählten Inszenierungen (in RM)⁶⁴

Einnahmen aus freiem Besuch	Einnahmen aus organisiertem Besuch	Gesamt
Bei fünf „wertvollen“ Werken		
21.993,05	41.009,60	63.002,65
Bei fünf „Kassenstücken“		
154.794,25	53.945,10	208.739,35
176.787,30 (65%)	94.954,70 (35%)	271.742,00 (100%)

Die Tabelle zeigt zweierlei mit aller wünschenswerten Deutlichkeit:

1. Den Löwenanteil der Einnahmen (hier: 77%) erbrachten jene Werke, die damit zu Recht als „Kassenstücke“ bezeichnet wurden.
2. Die Besucherorganisationen boten ihren Mitgliedern zwar auch „Kassenstücke“, ihre Bedeutung für die Theater war bei den „wertvollen“ Werken jedoch viel größer.

⁶² Gerst, Wille und Werk, S. 25.

⁶³ Feldmann, Theaterbesucherorganisationen, S. 108–109.

⁶⁴ Berechnet nach ebenda, S. 109–110.

Noch interessanter wird dieser Befund, wenn man sich nicht auf die bloßen Zahlen beschränkt, sondern einen Blick auf die jeweils zugeordneten Stücke wirft. Die Klassifizierung von Johann Wolfgang von Goethes *Faust I*, Heinrich von Kleists *Penthesilea*, Ibsens *Die Wildente*, Leo Tolstois *Der lebende Leichnam* und Gerhard Menzels Kriegsdrama *Toboggan* als „wertvolle“ Werke dürfte wenig überraschen. Verblüfft wird man dagegen aus heutiger Perspektive sein, welche fünf Stücke nicht nur als „Kassenstücke“, sondern auch als „reine Amüsier- und Sensationsstücke“ bezeichnet wurden. Das waren nicht nur die Komödie *Arm wie eine Kirchenmaus* von Ladislaus Fodor sowie die Krimis *Der Hexer* von Edgar Wallace und *Der Prozeß Mary Dugan* von Bayard Veiller, sondern auch Klabunds Märchenspiel *Der Kreidekreis* und Carl Zuckmayers *Der fröhliche Weinberg*. Dem Schluss ist nur schwer auszuweichen, dass Unterhaltendes nur von den Besuchern geschätzt wurde; für die Spielplanverantwortlichen, aber auch die Funktionäre der Besucherorganisationen war es lediglich zweite Wahl. Nur deshalb wird verständlich, dass schon von den Zeitgenossen darauf hingewiesen wurde, dass „die Theater bei der Erfüllung ihrer kulturellen Aufgaben, um derentwegen sie überhaupt aus öffentlichen Mitteln subventioniert werden, in erster Linie auf die Unterstützung der Besucherorganisationen angewiesen“ sind.⁶⁵

In der Auseinandersetzung zwischen „Geschäftstheater“ und „Kulturtheater“⁶⁶ bezogen vor allem die Städte eindeutig zugunsten des Kulturtheaters Stellung und nahmen dafür ständig wachsende Subventionen in Kauf. Obwohl schon damals die Theaterkrise nicht nur auf die allgemeine Wirtschaftskrise zurückbezogen wurde, sondern auch auf die „Gesamtzunahme des Angebots an öffentlichem Unterhaltungsstoff“, auf eine „Umschichtung des Unterhaltungskonsums [...], die dem Theater, besonders dem Kulturtheater, keineswegs zum Vorteil gereicht“,⁶⁷ konnte das Unterhaltungsangebot in den Theaterspielplänen aufgrund der immer aufs Neue bewilligten Subventionen eher zurückgefahren werden.⁶⁸ Letztlich waren es selbstverständlich die städtischen Entscheidungsträger, die „einen Typus von Theater“ zu konservieren halfen, „der historisch eigentlich schon ins Wanken gekommen war“ – „das bürgerliche Bildungstheater“ war nun „vom Druck des konkurrierenden Marktes befreit“. ⁶⁹ Entscheidende Unterstützung war ihnen jedoch von den Funktionären der Theaterbesucherorganisationen zuteil geworden. Damit war im Laufe der 1920er Jahre eine Weichenstellung vorgenommen worden, die über Jahrzehnte Gültigkeit behielt.

65 Ebenda, S. 110.

66 Ludwig Seelig: *Geschäftstheater oder Kulturtheater?* Berlin: Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger 1914.

67 Felix Pinner: *Die Krise der Theaterwirtschaft*. In: *Die Deutsche Bühne* 17 (1925), S. 5–6.

68 Die Argumentationen am Mannheimer Einzelfall detailliert nachzeichnend: Düssel, *Theaterkrise*.

69 Uwe-Karsten Ketelsen: *Ein Theater und seine Stadt. Die Geschichte des Bochumer Schauspielhauses*. Köln: SH-Verlag 1999, S. 235–236.



Deutsche Bühne, Nationalsozialistische Kulturgemeinde und Kraft durch Freude. Gleichgeschaltete Theaterbesucherorganisation im NS-Staat

Nationalsozialistische Bemühungen um eine eigene Organisation der Theaterbesucher gab es erst in den letzten Monaten der Weimarer Republik. Dilettantisch unternommen, endeten sie zunächst einmal in einem finanziellen Desaster. Erst die Reichskanzlerschaft Hitlers und die daran anschließende „Machtergreifung“ sorgten für ganz neue Voraussetzungen. Nun konnten die bestehenden Organisationen „gleichgeschaltet“ werden. In den innerparteilichen Auseinandersetzungen verlor die neue „Nationalsozialistische Kulturgemeinde“ jedoch schnell jegliches ideologisches Profil und wurde in den „Kraft-durch-Freunde“-Ansatz eingereiht.

Initiator der nationalsozialistischen Bemühungen war der 1895 geborene Walter Stang, der schon 1923 an Hitlers Putsch in München teilgenommen hatte. 1926 mit einer Arbeit über „Das Weltbild in Walter Flex' Drama ‚Lothar‘“ promoviert, konnte Stang im Herbst 1930 in der Geschäftsstelle von Alfred Rosenbergs „Kampfbund für deutsche Kultur“ den Posten eines Referenten für Theaterfragen übernehmen.⁷⁰ Anfang 1932 gelang es ihm nicht nur, eine eigene Zeitschrift zu gründen – die *Deutsche Bühnenkorrespondenz* –, er vermochte auch Unterstützung für viel weiter gehende Pläne zu gewinnen. Am 31. Juli 1932 bewilligte Gregor Strasser, der Reichsorganisationsleiter der NSDAP, die „Errichtung von Besucherorganisationen im ganzen Reichsgebiet“.⁷¹ Doch damit nicht genug. Im Namen der neu gegründeten Besucherorganisation „Kampfbundbühne“ mietete Stang zu Beginn der Wintersaison 1932/33 sogar das Münchner Prinzregententheater, um mit eigenem Spielbetrieb zu beginnen. In kürzester Zeit war man allerdings pleite. Stang wurde von Rosenberg gekündigt und nur noch aushilfsweise beim *Völkischen Beobachter* als Kritiker beschäftigt.⁷²

Wie für viele andere „alte Kämpfer“ war die Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 auch für Walter Stang ein Glücksfall, der ihm zu ganz neuen Erfolgen verhalf. Irgendwie gelang es ihm in den turbulenten Wochen des Frühjahrs, Rudolf Heß zumindest zu einer gewissen Unterstützung seiner neuen Theaterbesucherorganisation zu bewegen. Am 11. April 1933 ordnete der Stellvertreter Hitlers an: „Der vom Kampfbund für deutsche Kultur gegründete Reichsverband ‚Deutsche Bühne‘ wird hiermit als einzige Theaterbesucherorganisation für die NSDAP anerkannt. Bereits bestehende nationalsozialistische Theaterbesucherorganisationen sind in die [...] ‚Deutsche Bühne‘ überzuführen [...]. Die Gauleitungen

70 Reinhard Bollmus: Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1970. (= Studien zur Zeitgeschichte. 1.) S. 32.

71 Zitiert nach ebenda, S. 38.

72 Ebenda, S. 38–39.

und Ortsgruppen werden ersucht, den Ausbau dieser Organisation tatkräftig zu unterstützen.“⁷³

Wenn man genau las, enthielt die Anordnung keineswegs die Aufforderung an nicht-nationalsozialistische Organisationen, sich der „Deutschen Bühne“ anzuschließen. Aber wer las um diese Zeit schon genau? Bereits am 13. April 1933 meldete die Presse den Zusammenschluss von Bühnenvolksbund und „Kampfbund für deutsche Kultur“ zu einer „einheitlichen nationalen und christlichen Theaterbewegung“.⁷⁴ Aus dem Bühnenvolksbund heraus gab es zwar gewisse Widerstände, die jedoch relativ schnell gebrochen werden konnten. Und fast noch problemloser gestaltete sich die Vereinnahmung der der Sozialdemokratie nahestehenden Volksbühnenbewegung. Am 1. Juni 1933 konnte Stang an Rosenberg schreiben, dass „die Heranziehung der wertvollen Kräfte der Volksbühnenorganisationen [...] reibungslos“ vor sich gegangen sei.⁷⁵ Entsprechend rasant wuchsen die Mitgliederzahlen der „Deutschen Bühne“. Im Juni 1934 sollen es eine Million gewesen sein, Ende 1935 sogar eineinhalb Millionen.

Obwohl die Selbstdarstellung des NS-Staates als rational gegliedert und effizient bis heute nachwirkt, sah die Wirklichkeit anders aus. Die Organisation der Theaterbesucher bildete dabei keine Ausnahme. Noch im Laufe des Jahres 1933 etablierte sich eine mächtige Konkurrenz zu der dem Chefideologen der Partei unterstehenden „Deutschen Bühne“. Propagandaminister Goebbels und Robert Ley, der Führer der Deutschen Arbeitsfront, der Nachfolgeorganisation der verbotenen Gewerkschaften, hatten sich auf die Gründung einer neuen Freizeitorganisation geeinigt. Am 27. November 1933 wurde „Kraft durch Freude“ (KdF) der Öffentlichkeit vorgestellt. Selbstverständlich erhielt die neue Organisation auch ein Kulturamt und bot verbilligte Theaterbesuche an.

Der Konflikt war vorprogrammiert: In der Tradition früherer Besucherorganisationen wandte sich die „Deutsche Bühne“ an Einzelmitglieder, die sich zur Abnahme einer bestimmten Anzahl von Theateraufführungen zu verpflichten hatten, die zuvor nach ideologischen Gesichtspunkten ausgewählt worden waren. KdF sollte ‚Volksgemeinschaft‘ „ohne Rücksicht auf ideologische Fiktionen“ verwirklichen, indem einfach nur Karten zu niedrigen Preisen verkauft und ganze Fabrikbelegschaften in die Theater geführt wurden.⁷⁶

Um sich besser zu positionieren, verfügte Rosenberg am 6. Juni 1934 den Zusammenschluss des „Kampfbundes für deutsche Kultur“ mit der „Deutschen Bühne“ zur „Nationalsozialistischen Kulturgemeinde“ (NSKG). Der parteirechtliche Status

73 Zitiert nach ebenda, S. 40.

74 Zitiert nach ebenda, S. 41.

75 Zitiert nach ebenda, S. 42. Zu den weiteren Stationen bis zur Löschung des Vereins im März 1939 vgl. Braulich, Volksbühne, S. 159–168.

76 Bollmus, Amt Rosenberg, S. 62.



blieb ungeklärt. Die NSKG war weder eine Gliederung noch ein angeschlossener Verband der NSDAP.⁷⁷ Die Qualität und die Reichweite der ideologischen Maßstäbe, die die NSKG setzen wollte, blieben begrenzt. Für die Saison 1934/35 pachtete sie das Berliner Theater am Nollendorfplatz, um an der einstigen Wirkungsstätte Erwin Piscators programmatisch die neue nationalsozialistische Kunst vorzuführen. Präsentiert wurden die beiden Dorfkomödien *Die Frösche von Büschenbüll* und *Hockewanzel* sowie die beiden Bauerntragödien *Einsiedel* und *Heilige Erde*. Nach einer Spielzeit wurde die Unternehmung abgebrochen.⁷⁸

Genauere Angaben zu den Ergebnissen dieser und anderer Projekte der NSKG sucht man vergebens. Nirgends finden sich Bilanzen über Einnahmen und Ausgaben, ja noch nicht einmal Zusammenstellungen aller NSKG-Ortsgruppen. Zurückgeführt wird dies nicht auf Überlieferungsverluste, sondern auf die blanke Unfähigkeit der Organisationsleitung, vor allem Walter Stangs.⁷⁹ Während die NSKG-Leitung ihren Erfolg als „schlechthin triumphal“ darstellte, wurde im Propagandaministerium darauf hingewiesen, dass 1935 „nur 3 Prozent aller verkauften Theaterkarten auf die NS-Kulturgemeinde“ entfallen seien, was zeige, „in welcher maßloser Weise die tatsächliche Bedeutung der NS-Kulturgemeinde durch ihre Propaganda übertrieben worden“ sei.⁸⁰

Pläne, die NSKG als 8. Kammer in die von Goebbels geleitete Reichskulturkammer aufzunehmen, wurden zwar 1936 erörtert, aber nicht verwirklicht. Stattdessen kam es zu immer schärferen Auseinandersetzungen zwischen Robert Ley und Alfred Rosenberg, die oberflächlich betrachtet zwar mit einem Kompromiss, tatsächlich jedoch mit einer Niederlage Rosenbergs endeten. Bezüglich ihrer Freizeitorganisationen unterzeichneten beide am 7. Juni 1937 ein Abkommen, das Personalunion zwischen KdF und NSKG her- und den gesamten Apparat Ley unterstellte. Die NSKG „geriet fortan allmählich in Vergessenheit“.⁸¹

KdF setzte auf Massenattraktivität durch konkurrenzlos günstige Preise. 1938 bot beispielsweise die Berliner Volksoper über KdF ihre Vorstellungen im Einzelverkauf für eine Mark an (einschließlich Garderobe und Programm) und erreichte so eine Auslastung von 99%. „Volk und Oper finden zueinander“, wurde daraufhin getitelt.⁸² Bewusst rückte man vom ideologieträchtigen Schauspiel ab und setzte verstärkt auf Musiktheater. 1938/39 nahm etwa der KdF-Gau Bayerische Ostmark

77 Ebenda, S. 66–67.

78 Ebenda, S. 72–73.

79 Ebenda, S. 73.

80 Zitiert nach ebenda, S. 73, und Fußnote 79, S. 276.

81 Ebenda, S. 101–102.

82 Zitiert nach Konrad Dussel: Ein neues, ein heroisches Theater? Nationalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen in der Provinz. Bonn: Bouvier 1988, S. 135.

dem Landestheater Coburg 40 Aufführungen musikalischer Werke als geschlossene Vorstellungen ab, aber nur zehn Schauspiele.⁸³

Anders als die NSKG hielt KdF mit ihren Erfolgsbilanzen nicht hinter dem Berg. Schon 1934, im ersten Jahr ihres Bestehens, verbuchte sie 2,1 Mio. Teilnehmer an ihren Theaterveranstaltungen, 1935 waren es 5,1 Mio. und 1936 6,3 Mio. Zahlen zum absoluten Theaterbesuch jener Jahre liegen nicht vor. Anhand verschiedener Werte wie der zur Verfügung stehenden Gesamtplatzzahl, den durchschnittlichen Aufführungszahlen und den Platzausnutzungskoeffizienten kommunaler Theater lässt sich für 1936 näherungsweise eine Abgabe von 30 Mio. Theaterkarten berechnen. KdF hätte damit in diesem Jahr ungefähr ein Fünftel der Zuschauerschaft organisiert. 1938, nach der Eingliederung der NSKG, aber auch nach verschiedenen territorialen Erweiterungen des Reiches, waren es dann 14,1 Mio. von KdF organisierte Theaterbesuche. Damit scheint ein Endpunkt erreicht gewesen zu sein. Nach Kriegsbeginn wurde der militärische Bereich wichtiger als der zivile. Hauptarbeitsgebiet wurde die Truppenbetreuung im weitesten Sinne, wozu selbstverständlich auch Theaterangebote zählten. 1941 soll es hier mindestens 27 Mio. Besuche gegeben haben.⁸⁴

Die Aufhebung der Volksbühne im FDGB. Die kurze Geschichte der Volksbühne im Osten Deutschlands nach 1945

Kaum schwiegen nach dem Zweiten Weltkrieg die Waffen, wurde erneut ans Theater gedacht. Siegfried Nestriepke, der *spiritus rector* der Volksbühnenbewegung in der Weimarer Republik, legte dem von den Alliierten neu eingesetzten Berliner Magistrat bereits am 20. Mai 1945 eine Denkschrift zur Neuordnung des Berliner Theaterwesens vor. Und sofort entwickelte sich jener grundlegende Widerspruch, der die Volksbühne schon im Kaiserreich und in der Weimarer Republik geprägt hatte: der Widerspruch zwischen den Plänen „für eine politisch indifferente Kultur- und Theaterbesucherorganisation und der Idee einer neuen Volksbühne als wichtiges politisch-ideologisches Instrument im Kampf um die Durchsetzung antifaschistisch-demokratischer Prinzipien“, wie Heinrich Braulich in seiner ebenso materialreichen wie parteiischen Darstellung festhielt.⁸⁵

Letztlich war es die spezielle Situation Berlins, die eine Entwicklung wie überall in den sowjetisch besetzten deutschen Gebieten verhinderte, wo es zu einer Wiederbegründung der Volksbühnenvereine unter enger Anlehnung an die neuen Gewerkschaften, den Freien Deutschen Gewerkschaftsbund, kam. In Berlin konnte

83 Ebenda, Fußnote 3, S. 136.

84 Ebenda, S. 132.

85 Braulich, Volksbühne, S. 174. Vgl. mit ganz anderer Argumentation die ausführliche Darstellung des auf West-Berliner Seite zentral Beteiligten: Siegfried Nestriepke: Neues Beginnen. Die Geschichte der Freien Volksbühne Berlin 1946 bis 1955. Berlin: Arani 1956, S. 13–15.



Nestriepke mit Unterstützung der Westalliierten ein solches Vorgehen verhindern. Es war deshalb sogar bereits zur Gründung eines ostdeutschen Bundes Deutscher Volksbühnen im Mai 1947 gekommen, ehe am 19. August jenes Jahres ein eigener Volksbühnenausschuss in Ost-Berlin zusammentrat und die Grundlagen für die Berliner Neuorganisation schuf. Als daraufhin am 12. Oktober 1947 von Nestriepke eine West-Berliner Volksbühne gegründet wurde, hatte sich auch im Bereich der Theaterbesucherorganisation die deutsch-deutsche Spaltung manifestiert.⁸⁶

War die Führung der ostdeutschen Volksbühne durch den FDGB auch unbestritten, so wurde zunächst doch an einer gewissen Aufgabenteilung festgehalten. Selbst im FDGB wurde gesehen, dass die direkte Organisation des Theaterbesuchs durch die Gewerkschaften die Folge hätte, „daß diejenigen Bevölkerungskreise, die nicht gewerkschaftlich organisiert sein können, sich dann eben ihre besonderen Organisationen oder Einrichtungen schaffen müßten.“⁸⁷ Schon nach wenigen Jahren galt ganz anderes. Die II. Parteikonferenz der SED im Juli 1952 verfügte auf Initiative Walter Ulbrichts, dass nun die Grundlagen des Sozialismus zu schaffen wären. Im ökonomischen Bereich wurde die Gründung von landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften bzw. Produktionsgenossenschaften des Handwerks verordnet. Gleichzeitig erhielt der FDGB als „Klassenorganisation der Arbeiter und vornehmster Vertreter und Sachwalter der Lebensbedürfnisse aller Werktätigen eine Schlüsselstellung“.⁸⁸ Er hatte nicht nur das Krankenkassen- und Versicherungswesen aufzunehmen, sondern auch die Volksbühnenorganisation. „Am 1. Februar 1953 faßte daher die zentrale Delegiertenkonferenz der Deutschen Volksbühne den Beschluß, die Deutsche Volksbühne aufzulösen und ihre Aufgaben dem FDGB zu übertragen, um mit Hilfe dieser größten Massenorganisation der Werktätigen den regelmäßigen und organisierten Theaterbesuch noch stärker auf alle Werktätigen, insbesondere auf die Produktionsarbeiter auszudehnen.“⁸⁹

Als 1954 das im Krieg fast vollständig zerstörte Gebäude der Volksbühne in Berlin nach jahrelanger Arbeit wieder aufgebaut worden war, zierte zwar erneut die Bezeichnung „Volksbühne“ die geschwungene Fassade; die Tradition der dahinter stehenden Bewegung wurde jedoch nur noch im Westen Deutschlands gepflegt.

Volksbühnen und Theatergemeinden. Die Neuorganisation der Verbände im Westen Deutschlands

Die in der Weimarer Republik entwickelten Strukturen und Konfliktlinien erfuhren nach dem Untergang des NS-Staats eine gewisse Wiederbelebung, allerdings mit klarer räumlicher Verteilung: Während in Berlin und im Osten Deutschlands nach

86 Braulich, Volksbühne, S. 180, S. 182, S. 189.

87 Zitiert nach ebenda, S. 182.

88 Ebenda, S. 211.

89 Ebenda, S. 212.

dem Zweiten Weltkrieg mehr die Frage nach dem politischen Selbstverständnis der Volksbühnen im Vordergrund stand, prägte im Westen eher der Dualismus zwischen Volksbühnen und christlichen Theatergemeinden die Entwicklung.

Der Aufbau der Volksbühnen vollzog sich in Westdeutschland ganz ähnlich dem nach dem Ersten Weltkrieg. Als erstes formierten sich eine Reihe lokaler Vereine, zumeist initiiert von den alten Aktivisten. Nur allmählich konnten sie Verbindungen zueinander auch über die Zonengrenzen hinweg aufbauen. Zu einem ersten „Volksbühnentag“ kam es deshalb erst am 20. Mai 1948 in Hamburg. 33 Vereine aus allen drei Westzonen einschließlich (West-)Berlins hatten 100 Vertreter entsandt. Sie erneuerten den 1933 verbotenen Verband. Zu seinem neuen Sitz wurde Hamburg bestimmt.⁹⁰

Für den Berliner Verein bedeutete dies zwar eine gewisse Enttäuschung, doch es half, eine Menge Schwierigkeiten zu umgehen. Diese bestanden nicht nur in der besonderen geografischen Lage der Stadt, sondern auch in den komplexen politischen Gegebenheiten. Weil im Ostteil der Stadt eine eigene Volksbühnengründung vollzogen worden war und es im Westen an einer übergeordneten Instanz fehlte, mussten im Herbst 1947 zunächst einmal Lizenzen für drei verschiedene Vereine bei allen Militärregierungen beantragt werden. Die sektoralen Vereine schlossen sich zwar sogleich zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammen (und wählten Siegfried Nestriepke zu ihrem Vorsitzenden), die formelle Verschmelzung konnte jedoch erst zum 30. Oktober 1949 erfolgen.⁹¹ Die Härten der Währungsstellung und der Blockade waren da zwar schon bewältigt, es blieb jedoch das Problem der Ost-Mitglieder und der damit verbundenen Abgrenzungsschwierigkeiten. 1949/50 hatte die Organisation deshalb noch einmal eine schwere Krise zu bestehen. Danach schossen die Mitgliederzahlen jedoch geradezu nach oben: von 32.000 Mitte 1950 über 68.000 im Frühjahr 1952 bis auf 82.000 in der Saison 1953/54, hinter denen noch einmal 18.000 Vormerkungen verzeichnet waren.⁹² Ihren proletarischen Charakter hatte die Berliner Volksbühne da längst verloren. Dies zeigten nicht zuletzt die Ergebnisse einer Umfrage, die der Verein 1952/53 unter seinen Mitgliedern durchführte. Von den Erwerbstätigen waren gerade einmal 14 % Arbeiter – kaum mehr als Selbständige und mithelfende Familienangehörige (11 %). Die überwältigende Mehrheit von 75 % waren Angestellte. Den Erwerbspersonen standen zwar 40 % Nichterwerbstätige gegenüber, aber die Zuordnung von Ehefrauen und Töchtern, Rentnern und Pensionären dürfte diese Zahlen ebenso wenig auf den Kopf stellen wie eine Spekulation darüber, wie repräsentativ die Werte auf der Basis eines Fragebogen-Rücklaufs von 43 % tatsächlich waren.⁹³

90 Albrecht Schöne: Genossenschaftsartige Vereinigungen der Theaterbesucher. Eine unternehmensmorphologische Analyse. Göttingen: Schwartz 1960. (= Schriften des Seminars für Genossenschaftswesen der Universität zu Köln. 6.) S. 13.

91 Nestriepke, Neues Beginnen, S. 59–60; S. 78; S. 130–131.

92 Ebenda, S. 129–130; S. 169; S. 215.

93 Ebenda, S. 216–217.



Die anfängliche Dominanz des Berliner Vereins bei den Mitgliederzahlen des Verbands ging in nur wenigen Jahren erheblich zurück, auch wenn er stets der mit Abstand größte blieb und als einziger – seit 1949 – ein eigenes Theater betreiben konnte. Schon 1951 / 52 zählte man 250.000 Mitglieder in 51 Vereinen; Ende 1958 waren es 420.000 in 100. Allein Berlin steuerte dazu jeweils rund ein Viertel bei, 1952 genau 63.700, 1958 dann 106.462. Als zweitgrößter Verein behauptete sich die Hamburger Volksbühne. Mit 47.050 Mitgliedern war sie 1958 genauso groß wie alle baden-württembergischen Volksbühnen zusammen. Die 15 dort ansässigen Volksbühnen kamen auf 47.041 Mitglieder, wobei die Spanne von der kleinen Organisation in Heilbronn mit 232 Mitgliedern bis zur Spitzengruppe von Mannheim und Stuttgart mit rund 15.000 bzw. 13.000 Mitgliedern reichte.⁹⁴ Sozialstatistische Daten liegen nur wenige vor. Sie bestätigen jedoch die bereits beschriebenen Berliner Befunde.⁹⁵ Wenn damit auch die kleinen und mittleren Angestellten zum zentralen Faktor innerhalb der Volksbühnen-Klientel geworden waren, heißt dies nicht, dass wirtschaftliche Motive für die Mitgliedschaft in den Hintergrund getreten wären. Noch 1960 wurde festgestellt: „Die Aufgabe, verbilligte Karten zu vermitteln, ist bis heute dominierend geblieben“, und als zentrales Unterscheidungsmerkmal zur großen Konkurrenzorganisation wurde hervorgehoben: „Die Volksbühnen treiben in erster Linie Selbstversorgung aus Gründen finanzieller Schwäche, die Theatergemeinden aus Mangel an geeigneten Theatervorstellungen mit ‚christlichem‘ Inhalt.“⁹⁶

Auch die die Ideen des Bühnenvolksbundes aufgreifenden Theatergemeinden waren nach 1945 zunächst in lokalen Organisationen entstanden. Ein gemeinsamer Dachverband wurde auf Initiative des Vorsitzenden des Augsburgsberger Vereins erst am 18. Februar 1951 in Frankfurt am Main gegründet. Ideen und Organisationsprinzipien des alten Bühnenvolksbundes wurden zwar übernommen, aus rechtlichen Gründen entschied man sich allerdings für die Bezeichnung „Bund der Theatergemeinden“. Nach wie vor bekannte man sich jedoch dazu, nicht nur eine „kartenverteilende Organisation zu sein, sondern christlichen Geist dem Theater gegenüber zur Geltung zu bringen“, wie der erste Vorsitzende Max Honester 1952 während der Jahrestagung formulierte.⁹⁷ Alles in allem vollzog sich das weitere Wachstum des Bundes weniger rasant als beim Volksbühnenverband. Ende der Spielzeit 1957 / 58 gehörten ihm 19 Vereine an, von denen 14 im Raum zwischen Köln und Frankfurt am Main lagen und fünf in Bayern. Sie zählten zusammen 98.138 Mitglieder. Die mit Abstand größte Organisation war die Münchener Theatergemeinde mit rund 33.000 Mitgliedern.⁹⁸

94 Schöne, Vereinigungen, S. 19 und S. 114.

95 Ebenda, S. 58, mit Zahlen für Mannheim 1958.

96 Ebenda, S. 75 bzw. S. 112.

97 Ebenda, S. 90.

98 Ebenda, S. 89–91.

Eine genaue Statistik der 1956/57 vermittelten Karten zeigt, wie sehr bei den Theatergemeinden das Musiktheater gegenüber dem Schauspiel an Bedeutung gewonnen hatte: Von rund 750.000 Karten entfielen nur noch knapp die Hälfte auf das Schauspiel, die zweite Hälfte dagegen auf das Musiktheater (273.000 für Oper, 107.000 für Operette).⁹⁹ Dieser Trend galt auch für die Volksbühnen und hatte sich bereits bald nach Kriegsende abgezeichnet. 1949 entfielen von gut 1,8 Mio. Theaterbesuchen der Besuchergemeinden sogar 60 % auf das Musiktheater (37 % Oper, 23 % Operette) und nur 40 % auf das Schauspiel. Das war deutlich mehr als die 52 % für das Musiktheater im Tagesverkauf und die 51 % bei den Abonnements. Während sich die Operette beim Tagesverkauf jedoch eines regen Zuspruchs erfreute, waren die Besucherorganisationen gerade für die Auslastung der Oper überlebensnotwendig geworden.¹⁰⁰

Die Volksbühnen verteilten 1956/57 knapp 20 % aller in der Bundesrepublik und in West-Berlin verkauften Theaterkarten. Auf alle Theaterbesucherorganisationen zusammen, also Volksbühnen, Theatergemeinden und private Besucherringe,¹⁰¹ entfielen rund 30 % der 20 Mio. Karten. Ein Prozentpunkt weniger wurde im freien Verkauf abgesetzt, ein weiterer Prozentpunkt weniger im Abonnement. 10 % wurden an Schüler und Studenten abgegeben.¹⁰²

Ausblick

Bis Ende der 1950er Jahre herrschten goldene Zeiten für das Theater und seine Besucherorganisationen. Zu den größten Problemen der Volksbühnen zählte nicht der Mitgliederangel, sondern ganz im Gegenteil die Theaterraumknappheit in den Großstädten. Sie verhinderte, dass weiterhin geschlossene Vorstellungen für die Mitglieder angeboten werden konnten, denn dies hätte an zu vielen Tagen zu einer Blockade der Theater für den freien Kartenverkauf geführt.¹⁰³ In den 1960er Jahren begann sich das Bild zu wandeln. Die Zahl der Volksbühnenvereine und ihrer Mitglieder stagnierte, um seit den frühen 1970er Jahren rasant zu fallen. Im Jahrzehnt zwischen 1964/65 und 1975/76 sank die Mitgliederzahl von 429.528 auf 270.956, also um ein gutes Drittel.¹⁰⁴

99 Ebenda, S. 92 (ohne Berücksichtigung von 97.000 Karten für sonstige Veranstaltungen, vor allem Konzerte).

100 Mewes, Theater und Orchester, S. 260.

101 Die Erforschung der privaten Besucherringe ist ein Desiderat. Bis heute existiert zum Beispiel noch die 1949 von Dr. Otto Kasten gegründete Organisation (<http://besucherring.de/geschichte> [2011-11-22]).

102 Schöne, Vereinigungen, S. 75.

103 Ebenda, S. 17.

104 https://www.lustaufkultur.de/_bilder/wir_ueber_uns/volksbuehnenspiegel/Volksbuehnenspiegel_2010-2.pdf (S. 9) [2011-11-21].



Den Gründen für diese Entwicklung nachzugehen, würde eine ganz eigene Untersuchung erfordern. Geendet sei deshalb nur mit einem Schlaglicht auf die aktuelle Situation, das nicht nur die spezifischen Probleme der Theaterfinanzierung am Anfang des 21. Jahrhunderts, sondern auch die mittlerweile völlige Randständigkeit von Theaterbesucherorganisationen beim Theaterbesuch grell beleuchtet. Nach der zusammenfassenden Statistik des Deutschen Bühnenvereins wurden in der Spielzeit 2010/11 alles in allem 20.957.593 Theaterbesuche gezählt, das entspricht etwa dem Wert von 1956/57 für die alte BRD. Von Theaterbesucherorganisationen wurden davon aber nur noch gerade einmal 6,5 % organisiert – das war die Größenordnung, die auch auf Ehren- und Freikarten sowie Dienstplätze entfiel (6,3 %). Durch Abonnements kamen immerhin noch 18 % zusammen. Und die ökonomische Bedeutung der Besucherorganisationen war noch geringer. Die knapp 16,5 Mio. Euro, die sie in die Theaterkassen brachten, machten nur 3,3 % der Betriebseinnahmen aus. Bezogen auf die Einnahmen insgesamt waren es sogar nur 0,6 %. 82,2 % der Einnahmen bestanden nämlich aus Zuschüssen.¹⁰⁵

¹⁰⁵ <http://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html>. [2011-08-16].

Bildnachweis

Cover:

Richard Strauss, *Ariadne auf Naxos* (Berlin, Staatstheater 1926); Regie: Franz Ludwig Hörth; Bühne: Panos Aravantinos. Fotografie von Hans Böhm. In: Fritz Engel und Hans Böhm: *Berliner Theaterwinter. 99 Bilder aus 55 Stücken*. Berlin: Eigenbrödler-Verlag 1927. (= *Die Kunst der Bühne. 2.*) S. 31.

Nürnberg, Opernhaus. Fotografie. 1917. In: Gisela Schultheiß und Ernst-Friedrich Schultheiß: *Vom Stadttheater zum Opernhaus. 500 Jahre Musiktheater in Nürnberg*. Nürnberg: A. Hofmann 1990, S. 122.

Preußen und das Deutsche Reich nach 1876. Historische Karte. Ausschnitt.

Distanz und Nähe:

S. 21: *Bühne und Welt* 3 (1900/01), 2. Halbjahresbd., Tafel vor S. 585.

S. 23: Die Aufführung von Devrients Luther in Berlin. Neues Königliches Operntheater (Kroll). Herausgegeben von Frau Superintendent Hübner und George Paul Sylvester Cabanis. Berlin: Fritz Rühle 1901, S. 29.

S. 26 oben: 150 Jahre Coburger Landestheater. Festschrift. Im Auftrag des Landestheaters herausgegeben von Harald Bachmann und Jürgen Erdmann. Coburg: Selbstverlag Coburger Landestheater 1977, S. 80.

S. 26 unten: Herzog Ernst II. von Sachsen-Coburg und Gotha 1818–1893. Jubiläumsschrift im Auftrag der Städte Coburg und Gotha. Herausgegeben von Harald Bachmann, Werner Korn, Helmut Claus und Elisabeth Dobritzsch. Augsburg: Maro Verlag 1993, S. 187.

Berlin als Raum für Theater:

S. 44: 100 Jahre Theater des Westens. 1896–1996. Herausgegeben vom Theater des Westens. Berlin: Propyläen 1996, S. 21.

S. 46: Ruth Freydank: *Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945*. Berlin: Argon 1988, S. 277.

S. 47 oben: *Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende*. Herausgegeben von Ruth Freydank. Berlin: Edition Hentrich 1995, S. 37.

S. 47 unten: Ruth Freydank: *Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945*. Berlin: Argon 1988, S. 291.

S. 53: Thomas Wieke: *Vom Etablissement zur Oper. Die Geschichte der Kroll-Oper*. Berlin: Haude & Spener 1993. (= *Berlinische Reminiszenzen. 68.*) S. 73.

S. 56: *Erinnerungen an das Rosetheater erzählt von Edith Krull und Hans Rose*. Berlin (DDR): Henschelverlag 1960, n. p.



- S. 58: Peter Sprengel: Populäres jüdisches Theater in Berlin von 1877 bis 1933. Berlin: Haude & Spener 1997, S. 12.
- S. 74 oben: Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende. Herausgegeben von Ruth Freydank. Berlin: Edition Hentrich 1995, S. 21.
- S. 74 unten: Ruth Freydank: Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945. Berlin: Argon 1988, S. 301.
- S. 76: Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende. Herausgegeben von Ruth Freydank. Berlin: Edition Hentrich 1995, S. 50.
- S. 77: Jost Lehne: Der Admiralspalast. Die Geschichte eines Berliner „Gebrauchs“Theaters. Berlin: be.bra wissenschaft verlag 2006, S. [6].
- S. 82: Wolfgang Jansen: Das Variété. Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenen Kunst. Berlin: Edition Hentrich 1990. (= Beiträge zu Theater, Film und Fernsehen aus dem Institut für Theaterwissenschaften der Freien Universität Berlin. V.) S. 137.
- S. 83: Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende. Herausgegeben von Ruth Freydank. Berlin: Edition Hentrich 1995, S. 90.
- S. 84: Heinrich Huesmann: Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen. München: Prestel 1983. (= Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. 27.) S. 135.
- S. 85: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boehm,_Plan_von_Berlin_und_Umgegend_bis_Charlottenburg,_1861.jpg [letzter Zugriff: 2017-12-04].
- S. 86 oben: Geschichtslandschaft Berlin. Orte und Ereignisse, Bd. 1: Charlottenburg, Teil 1: Die historische Stadt. Herausgegeben von Helmut Engel, Stefi Jersch-Wenzel und Wilhelm Treue. Berlin: Nicolai 1986. (= Publikation der Historischen Kommission zu Berlin aus Anlaß der 750-Jahr-Feier der Stadt Berlin 1987.) S. 408.
- S. 86 unten: Die Deutsche Oper Berlin. Herausgegeben von Gisela Huwe. Mit einem Essay von Götz Friedrich. Berlin: Quadriga Verlag J. Severin 1984, S. 314.
- S. 89: Karl-Heinz Metzger und Ulrich Dunker: Der Kurfürstendamm. Leben und Mythos des Boulevards in 100 Jahren deutscher Geschichte. Herausgegeben vom Bezirksamt Wilmersdorf von Berlin aus Anlaß der 750-Jahr-Feier der Stadt Berlin 1987. Berlin: Konopka 1986, S. 91.
- S. 94 oben: Apollini et musis. 250 Jahre Opernhaus Unter den Linden. Herausgegeben von Georg Quander. Frankfurt am Main; Berlin: Propyläen 1992, S. 358.
- S. 94 unten: Thomas Wieke: Vom Etablissement zur Oper. Die Geschichte der Kroll-Oper. Berlin: Haude & Spener 1993. (= Berlinische Reminiszenzen. 68.) S. 77.
- S. 97: Ruth Freydank: Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945. Berlin: Argon 1988, S. 429.
- S. 98: Ruth Freydank: Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945. Berlin: Argon 1988, S. 405.

S. 99: Heinrich Huesmann: Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen. München: Prestel 1983. (= Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. 27.) S. 153.

S. 105: Geschichtslandschaft Berlin. Orte und Ereignisse, Bd. 1: Charlottenburg, Teil 1: Die historische Stadt. Herausgegeben von Helmut Engel, Stefi Jersch-Wenzel und Wilhelm Treue. Berlin: Nicolai 1986. (= Publikation der Historischen Kommission zu Berlin aus Anlaß der 750-Jahr-Feier der Stadt Berlin 1987.) S. 384.

S. 107: Karl-Heinz Metzger und Ulrich Dunker: Der Kurfürstendamm. Leben und Mythos des Boulevards in 100 Jahren deutscher Geschichte. Herausgegeben vom Bezirksamt Wilmersdorf von Berlin aus Anlaß der 750-Jahr-Feier der Stadt Berlin 1987. Berlin: Konopka 1986, S. 61.

S. 109: Heinrich Huesmann: Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen. München: Prestel 1983. (= Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. 27.) S. 146.

S. 115: Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende. Herausgegeben von Ruth Freydank. Berlin: Edition Hentrich 1995, S. 174.

S. 120: 100 Jahre Theater des Westens. 1896–1996. Herausgegeben vom Theater des Westens. Berlin: Propyläen 1996, S. 158.

Theater im Ruhrgebiet:

S. 123: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ruhr_area-map.png [letzter Zugriff: 2017-12-04].

S. 124: https://de.wikipedia.org/wiki/Ruhrgebiet#/media/File:Ruhr_area-administration.png [letzter Zugriff: 2017-12-04].

S. 125: 75 Jahre Städtisches Theater in Dortmund 1904–79. Herausgegeben vom Direktorium der Städtischen Bühnen Dortmund. Dortmund: Wulff-Verlag o. J., S. 71.

S. 126: Festschrift zur Einweihung des Hagener Stadttheaters am 5./6. Oktober 1911. Im Auftrage der Hagener Theater-Aktiengesellschaft unter Mitwirkung von Freunden herausgegeben von Dr. Carl Cremer, Carl Hartenfels und Prof. Dr. Ing. Ernst Vetterlein. [Hagen]: Verlag der Hagener Theater-A.-G. [1911], S. 50.

S. 127 oben: Uwe-K. Ketelsen: Ein Theater und seine Stadt. Die Geschichte des Bochumer Schauspielhauses. Köln: SH-Verlag 1999, S. 63.

S. 127 unten: Harald Zielske: Deutsche Theaterbauten bis zum Zweiten Weltkrieg. Typologisch-historische Dokumentation einer Baugattung. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte 1971. (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. 65.) S. 216.

S. 128: Harald Zielske: Deutsche Theaterbauten bis zum Zweiten Weltkrieg. Typologisch-historische Dokumentation einer Baugattung. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte 1971. (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. 65.) S. 227.



S. 140: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lange_diercke_sachsen_deutschland_ruhrgebiet_1930.jpg [letzter Zugriff: 2017-12-04].

Theater in Kur- und Badeorten:

S. 160: Bad Pyrmont. Stadt- und Badgeschichte aus drei Jahrhunderten. Bildheft des Museums im Schloß Bad Pyrmont Nr. 1. Herausgegeben von der Stadt Bad Pyrmont. Pyrmont: o. V. 1986, n. p.

S. 162: Ulrich Coenen: Von Aquae bis Baden-Baden. Die Baugeschichte der Stadt und ihr Beitrag zur Entwicklung der Kurarchitektur. Aachen: Verlagshaus Mainz 2008, S. 520.

S. 164: Jörg Diefenbacher: Die Schwalbacher Reise, gezeichnet von Anton Mirou, in Kupfer gestochen von Matthäus Merian d. Ä., 1620. Mannheim: Jörg Diefenbacher 2002, S. 38.

S. 165: A[dolph] Doebber: Lauchstädt und Weimar. Eine theaterbaugeschichtliche Studie. Berlin: Ernst Siegfried Mittler und Sohn 1908, Tafel 1.

S. 167: Angelika Marsch: Kur- und Badeorte Schlesiens – einst und jetzt. Śląskie kurorty i zdroje – dawniej i dziś. Würzburg: Bergstadtverlag Wilhelm Gottlieb Korn 2009, S. 97.

S. 175: Bertram Lucke: Die drei Sommerresidenzen des Herzogs Georg II. von Sachsen-Meiningen in Bad Liebenstein und auf dem Altenstein. Baugeschichte – Deutung – Denkmalpflege. Bad Homburg; Leipzig: Verlag Ausbildung + Wissen 1994. (= Arbeitshefte des Thüringischen Landesamtes für Denkmalpflege. 6/1994.) S. 12.

S. 177: Das Gesicht des deutschen Theaters. Mit einem Vorwort und Anhang herausgegeben von Willy Springer. Oldenburg: Gerhard Stalling Verlag 1926, S. 126.

S. 181: Theater Putbus. Dokumentation zur Restaurierung 1992–1998. Herausgegeben vom Landkreis Rügen [u. a.]. Putbus: Rügen Druck 1999, S. 11.

S. 182: Angelika Marsch: Kur- und Badeorte Schlesiens – einst und jetzt. Śląskie kurorty i zdroje – dawniej i dziś. Würzburg: Bergstadtverlag Wilhelm Gottlieb Korn 2009, S. 37.

S. 185: https://de.wikipedia.org/wiki/Kurtheater_Bad_Kissingen#/media/File:Kurtheater_Bad_Kissingen.jpg [letzter Zugriff: 2017-12-04].

S. 187: Eckhardt Peterson: „Das Königliche Kurtheater“ in Bad Wildbad. Sonderdruck aus: Der Landkreis Calw – Ein Jahrbuch 23 (2005), rückwärtiges Cover.

S. 188: Eckhardt Peterson: „Das Königliche Kurtheater“ in Bad Wildbad. Sonderdruck aus: Der Landkreis Calw – Ein Jahrbuch 23 (2005), S. 153.

S. 189: Das Gesicht des deutschen Theaters. Mit einem Vorwort und Anhang herausgegeben von Willy Springer. Oldenburg: Gerhard Stalling Verlag 1926, S. 101.

S. 190: <http://koenig-albert-theater.de/de/unser-theater.html> [letzter Zugriff: 2017-12-04].

- S. 194: Angelika Nold: Das Kursaalgebäude zu Bad Ems und sein Erbauer Johann Gottfried Gutensohn. In: Nassauische Annalen. Jahrbuch des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung 91 (1980), S. 208–225, hier S. 217.
- S. 196: Kurstädte in Deutschland. Zur Geschichte einer Baugattung. Herausgegeben von Rolf Bothe. Berlin: Frölich & Kaufmann 1984, S. 335.
- S. 198: Angelika Baeumerth: Königsschloß contra Festtempel. Zur Architektur der Kursaalgebäude von Bad Homburg vor der Höhe. Marburg: Jonas-Verlag 1990. (= Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Landeskunde zu Bad Homburg v. d. Höhe. 38.) S. 201.
- S. 199: Angelika Baeumerth: Königsschloß contra Festtempel. Zur Architektur der Kursaalgebäude von Bad Homburg vor der Höhe. Marburg: Jonas-Verlag 1990. (= Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Landeskunde zu Bad Homburg v. d. Höhe. 38.) S. 261.
- S. 200: Annette Hausmanns: Zeiträume. Geschichte(n) rund um das Dolce Bad Nauheim. [Bad Nauheim: Dolce 2011], S. 54.
- S. 201: Annette Hausmanns: Zeiträume. Geschichte(n) rund um das Dolce Bad Nauheim. [Bad Nauheim: Dolce 2011], S. 41.
- S. 204: Karl-Heinz Stuhr: Norderney. Ein historischer Streifzug. Erfurt: Sutton 2011. (= Die Reihe Archivbilder.) S. 101.
- S. 205: Das Königliche Theater in Bad Kissingen. Erbaut von Heilmann & Littmann in München. München: Alphons Bruckmann [1905], n. p.
- S. 206: Kurstädte in Deutschland. Zur Geschichte einer Baugattung. Herausgegeben von Rolf Bothe. Berlin: Frölich & Kaufmann 1984, S. 419.
- S. 207: Das Gesicht des deutschen Theaters. Mit einem Vorwort und Anhang herausgegeben von Willy Springer. Oldenburg: Gerhard Stalling Verlag 1926, S. 121.