

# **Die deutschsprachigen Provinztheater Böhmens und Mährens zwischen lokaler, regionaler und nationaler Identität**

von  
Katharina Wessely

Im Zentrum des folgenden Textes sollen die Zusammenhänge von Theater und Identitätskonstruktionen stehen. Ausgehend davon, dass Identitäten keine feststehenden Größen sind, sondern als diskursive Prozesse von verschiedenen AgentInnen (re)produziert werden<sup>1</sup>, werden im Folgenden die böhmischen und mährischen deutschsprachigen Provinztheater als Medien in diesem (Re-)Produktionsprozess beschrieben.

Der Begriff „Provinztheater“ wird hierbei nicht in seinem abfälligen Gebrauch im Sinne von „Schmierentheater“ verwendet, sondern bezieht sich darauf, dass sich diese Theater in Mittel- und Kleinstädten in der „Provinz“ befanden, wo sie zumeist das einzige (deutschsprachige) Theater darstellten. Die Provinztheater unterschieden sich dementsprechend wesentlich von Großstadtbühnen. Denn während diese es sich in Abgrenzung zu anderen Theatern derselben Stadt leisten konnten und mussten, ein eigenes Gesicht zu entwickeln, mussten Provinztheater möglichst integrativ vorgehen und versuchen, alle Richtungen der Bevölkerung bzw. des Bürgertums der jeweiligen Stadt mit einzubeziehen. Die Verbindung zwischen Publikum und Theater war daher eine intensivere, gleichsam symbiotischere als bei Großstadtbühnen; die bürgerliche (klein)städtische Öffentlichkeit erwartete vom Theater eine Repräsentation ihrer selbst. Was und wie auf diesen Theatern gespielt wurde, hing daher immer auch mit dem Selbstverständnis der jeweiligen Stadtbevölkerung (bzw. ihres theaterbesuchenden Teils) zusammen. Die AkteurInnen, die hierbei eine Rolle spielten, waren von Stadt zu Stadt unterschiedlich. Angefangen bei der Frage, ob es sich um ein rein bürgerliches Publikum handelte oder ob Sozialdemokratie und Arbeiterschaft ebenfalls an den Diskursen beteiligt waren, bis hin zu religiösen oder politischen Differenzen zwischen verschiedenen Gruppen im Publikum – immer muss beachtet werden, wer im Prozess der Identitätskonstruktionen am Theater gerade eine Rolle spielte.

Diesen Fragen soll anhand einiger konkreter Beispiele nachgegangen werden. Dazu werden in einem ersten Abschnitt die in diesem Kontext relevanten Spezifika des Provinztheaters erläutert, in einem weiteren auf Zusam-

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu mit Bezug auf die böhmischen Länder: ROGERS BRUBAKER: *Nationalism Re-framed*, Cambridge 1996; PIETER M. JUDSON: *Guardians of the Nation. Activists on the Language Frontiers of Imperial Austria*, Cambridge/Mass. u.a. 2006; JEREMY KING: *Budweisers into Czechs and Germans. A Local History of Bohemian Politics, 1848-1948*, Princeton – Oxford 2002.

menhänge von Theater und Identität, die für Böhmen und Mähren von Bedeutung waren, eingegangen. Als Beispiel dient hierbei das deutschsprachige Theater in Brünn, dessen Geschichte reich an exemplarischen Ereignissen ist. Anhand zweier Fallbeispiele, dem Theaterskandal als Kampf um die Diskurs-hoheit einerseits, einem möglichen Exempel für die Schwerpunktverschiebung von lokaler zu staatlicher Identität andererseits, soll danach die Rolle der Theater im Prozess der Identitätskonstruktionen der deutschen BrünnInnen respektive TschechoslowakInnen aufgezeigt werden.

### Provinztheater

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts gehörte ein Stadttheater zu den wichtigsten bürgerlichen Kennzeichen der mitteleuropäischen Provinzstädte. Die infrastrukturellen Modernisierungsmaßnahmen wie Straßenbau, Gasbeleuchtung, Kanalisation, öffentlicher Verkehr u.Ä. waren zu dieser Zeit meist abgeschlossen oder in Vollendung. Während diese Maßnahmen konkrete soziale und politische Zwecke erfüllten, war der Wert des Theaters ein in erster Linie symbolischer: Mit dem Bau eines repräsentativen Bühnenhauses, das nach Möglichkeit nicht nur das Sprechtheater, sondern auch die Oper beherbergte (die Operette stand als publikumswirksamstes Genre ohnehin außer Frage), stellte das Bürgertum seine Kultiviertheit unter Beweis. Ein Stadttheater hob die „Provinzstadt“ aus dem verpönten Provinziellen scheinbar in die höheren Sphären städtischer Kultur. In den gemischtsprachigen Gebieten Böhmens und Mährens unterstrich es zudem noch deutlich die Zugehörigkeit der jeweiligen Stadt zum deutschen Kulturkreis – nicht zufällig wurde in den meisten dieser Stadttheater vor 1918 fast ausnahmslos deutsch gespielt. Dass die Theaterlandschaft gerade in diesem Raum der Habsburgermonarchie so ausgesprochen reich war, mag mit eben dieser Tatsache zusammenhängen; zwischen 1868 und 1900 veranlassten auf dem Gebiet der späteren Tschechoslowakei die Stadtgemeinden von Brünn (Brno), Eger (Cheb), Franzensbad (Františkové Lázně), Karlsbad (Karlovy Vary), Marienbad (Marianské Lázně), Pilsen (Plzeň), Reichenberg (Liberec), Teplitz-Schönau (Teplice-Šanov) und Znaim (Znojmo) den Neubau eines Stadttheaters. Nach der Jahrhundertwende entschlossen sich Aussig (Ústí nad Labem) und Mährisch-Ostrau (Moravská Ostrava), aber auch ausgesprochene Kleinstädte wie Brüx (Most), Gablonz (Jablonec), Jungbunzlau (Mladá Boleslav) und Teschen (Český Těšín) für den Bau oder Neubau einer städtischen Bühne; abgesehen davon wurde in vielen Städten weiterhin auf den in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erbauten Theatern gespielt.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Im Großen und Ganzen muss festgestellt werden, dass zur Geschichte der deutschsprachigen Theater in Böhmen und Mähren immer noch große Forschungslücken existieren. In den letzten Jahren sind allerdings einige Sammelbände zum Thema entstanden: *Deutschsprachiges Theater in Prag. Begegnungen der Sprachen und Kulturen*, hrsg. von ALENA JAKUBCOVÁ, JITKA LUDVOVÁ und VÁCLAV MAIDL, Praha 2001; *Verlorener Kontext. Zu den Wechselbeziehungen tschechischer und deutschsprachiger Theaterkultur in Böhmen und Mähren / Ztracené kontexty. K souvztažnostem české a německý*

Die Stadt stellte bei den meisten dieser Bauten den Baugrund zur Verfügung, beauftragte (oft nach vorangegangenem Wettbewerb) einen Architekten und bezahlte den Neubau. Danach wurden die Theater in der Regel in Eigenregie von der Stadt betrieben, d.h. sie wurden keinem eigenverantwortlichen Pächter übergeben, sondern die Stadt bestellte den Direktor oder die Direktorin und übernahm Beheizung und Beleuchtung, in vielen Fällen auch das Betriebsrisiko. Da Theater so gut wie nie Überschüsse erwirtschafteten, heißt das, dass die Stadt *de facto* die Subventionierung der Bühne übernahm. Im Gegenzug war der Direktor bzw. die Direktorin der Stadt gegenüber verantwortlich. Die Städte bildeten meist Theaterkommissionen, die als Verhandlungspartner des Direktors bzw. der Direktorin auftraten. Hier zeigt sich eine Besonderheit der Stadttheater gegenüber anderen Theaterformen: Während DirektorInnen von Großstadtbühnen allein nach ihren Interessen (und denen der Kasse) entscheiden konnten und die DirektorInnen der (v.a. deutschen) Hoftheater dem Fürsten, vertreten durch einen Theaterintendanten, gegenüber verantwortlich waren, sahen sich die DirektorInnen der Stadttheater mit äußerst heterogen zusammengesetzten Kommissionen, deren Mitglieder dementsprechend unterschiedliche Interessen verfolgten, konfrontiert. Da sich die Zusammensetzung der Kommissionen meist nach der Sitzverteilung der Parteien im Stadtrat richtete, waren auch PolitikerInnen der unterschiedlichsten Richtungen hier vertreten. Diese ohnehin schon schwierige Situation verschärfte sich nach 1918 noch, insbesondere aber in den 1930er Jahren, als die politischen Meinungen auch in Theaterfragen immer weiter auseinanderklafften und die einzelnen Mitglieder der Theaterkommissionen und Theatervereine völlig unterschiedliche Vorstellungen davon hatten, was die Theater spielen sollten und was die Aufgaben des deutschsprachigen Theaters in der Tschechoslowakischen Republik wären.

Neben diesen Vorgesetzten hatten die DirektorInnen der Provinztheater aber auch die Wünsche des Publikums zu beachten – während eine Großstadtbühne sich auf einen Teil des Publikums konzentrieren konnte, musste das Theater einer Kleinstadt stets darauf achten, das gesamte Publikum zufrieden zu stellen. Daher wirken die Spielpläne dieser Bühnen auf den ersten Blick einigermaßen wild durcheinandergewürfelt, harmlose Possen finden sich neben engagierten Inszenierungen aktueller Stücke, die Stücke linker DramatikerInnen stehen neben solchen völkischer Richtung – kein Teil des Publikums sollte nachhaltig verprellt werden. Dieses Kunststück wurde in den dreißiger Jahren zunehmend zum Problem, da die politischen Einstellun-

---

mluvící divadelní kultury v Čechách a na Moravě, hrsg. von BOŘIVOJ SRBA und JANA STAREK, Brno 2004; O divadle na Moravě a ve Slezsku II: Mezinárodní konference v Olomouci 20.-22.11.2003. Sborník příspěvků [Das Theater in Mähren und Schlesien II: Internationale Tagung in Olmütz, 20.-22.11.2003. Sammelband], Olomouc 2004; O divadle 2008: příspěvky pronesené na teatrologických konferencích v Uměleckém centru Univerzity Palackého v Olomouci [Das Theater 2008: Beiträge der theaterwissenschaftlichen Konferenz im Kunstzentrum der Palacký-Universität in Olmütz], hrsg. von JIŘÍ ŠTEFANIDES, Olomouc 2009.

gen einzelner Teile des Publikums immer weiter auseinanderdrifteten, was sich auch im Besuch der Theater zeigte. So klagte der Brünner Theaterdirektor Leopold Kramer 1937:

„Wenn heute die deutschen Theaterbesucher, in Parteien zerklüftet, durch Politik und Weltanschauung auseinandergerissen, nicht mehr jene einige Masse bilden, die man Publikum nennt, [...] wenn Parteiengruppen die sonst wohlwollenden, der Kunst ergebenden Kreise der Theaterbesucher aller Schattierungen abhalten, das Theater zu besuchen, wenn hüben und drüben private Interessen irgendeiner politischen Anschauung den normalen, praktischen, altgewohnten, alle Teile befriedigenden Betrieb zu ändern, also zu stören versuchen, dann ist ein gedeihlicher Theaterbetrieb unmöglich.“<sup>3</sup>

Dass die Theater von politischen Fragen überhaupt berührt wurden, liegt daran, dass dem Stadttheater einer Provinzstadt eine besondere Aufgabe zugeschrieben wurde, die darin bestand, die EinwohnerInnen (respektive das Bürgertum) der jeweiligen Stadt zu repräsentieren. Schon von ihrer Architektur her waren die Provinztheater als Repräsentationsbauten gedacht.<sup>4</sup> Nach außen verdeutlichte die prächtige Außengestaltung den Wunsch nach kultureller Vormachtstellung, Säulen zierten die Mauern, nicht selten fanden sich verschiedene Figurengruppen auf den Dächern und nicht zuletzt sollten Aufschriften den umfassenden Anspruch verdeutlichen. Auch der Innenraum war mit einem großzügigen Foyer und weitläufigen zentralen Stiegenaufgängen für den großen Auftritt des Publikums gebaut; mit Logen, die auf Kosten der ungehinderten Sicht zur Bühne das alte Spiel des „Sehens und Gesehenwerdens“ ermöglichten, und Pausenräumen, in denen das Bürgertum sich der gepflegten Unterhaltung hingeben konnte. Das Theater diente dabei nicht nur der Selbstdarstellung einzelner Personen, die sich im Theater präsentierten, sondern auch der Selbstdarstellung des Publikums an sich, das sich gleichzeitig als städtische Öffentlichkeit verstand – die Tatsache, dass es sich hierbei um eine weitgehend bürgerliche Öffentlichkeit handelte, wurde tunlichst ausgeblendet. In diesem Zusammenhang der Selbstdarstellung der Stadt im Theaterpublikum spielten auch die Theaterskandale eine Rolle, auf die ich weiter unten näher eingehen werde.

Eine weitere Besonderheit nicht nur der Provinztheater, sondern auch ganz allgemein des Theaters in der Zwischenkriegszeit bestand darin, dass nach dem Ende des Ersten Weltkriegs allgemein von Seiten der Theaterschaffenden, aber auch der theaterbegeisterten Kritiker und der Theoretiker davon ausgegangen wurde, dass das Theater eine wichtige soziale und politische Funktion bei der Veränderung und Erneuerung der Welt habe. In Böhmen und Mähren trafen diese neuen Ideen auf die bereits seit dem 19. Jahrhundert zumindest beim tschechischen Theater vertretene Ansicht, dass das Theater

<sup>3</sup> Tagesbote vom 26.06.1937, Morgenausgabe, S. 3 f.

<sup>4</sup> Die Zusammenhänge zwischen (in diesem Falle nationalem) Anspruch und Theaterarchitektur hat für das tschechische Nationaltheater in Prag Michaela Marek aufgezeigt. Vgl. MICHAELA MAREK: Kunst und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozess der tschechischen Nationsbildung, Köln u.a. 2004.

eine große Rolle für die geistige Entwicklung der Nation spiele, so dass die Geschehnisse um und auf der Bühne nicht selten mit einer Bedeutung aufgeladen wurden, die heute auf den ersten Blick nicht immer ganz nachvollziehbar erscheint.

Das Brüner Theater, um das es im Folgenden gehen soll, wurde 1882 als Stadttheater von der Brüner Stadtgemeinde erbaut und in Folge wie selbstverständlich deutsch bespielt. Das tschechische, von einem Verein betriebene „Národní divadlo“ spielte hingegen in einem umgebauten Wirtshaussaal, dem „Divadlo na Veveří“. 1918 wurde im Zuge der Republikgründung auch die Theaterkommission des Stadtrats neu besetzt – dieses nun mehrheitlich tschechische Gremium beschloss, die Konzession für das Stadttheater ab der nächsten Saison dem „Národní divadlo“ zu verleihen. Das deutsche Theater, das nun von einem Verein betrieben wurde, behielt als Spielstätte das ebenfalls in Gemeindebesitz befindliche Redutengebäude, das im Herbst 1918 als Kammerspielbühne des deutschen Theaters neu eröffnet worden war. Dieses war allerdings nicht nur weniger repräsentativ, sondern mit seinen rund 650 Plätzen auch wesentlich kleiner, was vor allem für die Opern ein Problem darstellte. In langen Verhandlungen wurde schließlich eine Regelung erzielt, die einen Tausch der beiden Häuser an zwei Tagen in der Woche vorsah. Diese beiden Tage im großen Haus wurden vom deutschen Theater in erster Linie für die Aufführung von Opern, manchmal auch von Klassikern des Sprechstücks genutzt. Da die Zuschauerkapazitäten in der Redoute als zu niedrig für einen rentablen Betrieb galten, wurde außerdem im Festsaal des Deutschen Hauses eine Bühne für die Operettenvorführungen eingebaut. Der deutsche Theaterbetrieb fand nun also in drei Häusern statt: Am Montag und Dienstag wurde im ehemaligen Stadttheater gespielt (meist Oper), von Dienstag bis Sonntag in der Redoute (meist Schauspiel) und von Dienstag bis Samstag parallel dazu im Deutschen Haus (meist Operette). Die Regelung galt vorerst nur für drei Jahre, in dieser Zeit sollte ein eigenes tschechisches Theater gebaut werden. Dazu kam es jedoch nie. Der geteilte Theaterbetrieb blieb die ganze Zwischenkriegszeit hindurch aufrecht (allerdings ab 1934 mit nur noch einem Spieltag im ehemaligen Stadttheater), auch wenn das deutsche Theater stets über die damit verbundenen logistischen Schwierigkeiten und zusätzlichen Kosten, das tschechische wiederum über den Verlust der Einnahmen an den beiden getauschten Tagen klagten.<sup>5</sup>

### Theater und Identität

In Böhmen und Mähren waren die Debatten über das Theater meist auch unter nationalpolitischen Vorzeichen geführt worden. Der seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts immer erbitterter geführte „Nationalitätenkampf“

---

<sup>5</sup> Zum Brüner deutschen Theater im Allgemeinen vgl. GUSTAV BONDI: Geschichte des Brüner deutschen Theaters 1600-1925, Brünn 1924, und KATHARINA WESSELY: Theater der Identität. Das Brüner deutsche Theater der Zwischenkriegszeit, Bielefeld 2011 (im Erscheinen).

zwischen Deutschen und Tschechen wurde in der Monarchie vor allem auf dem Feld der Sprachenpolitik<sup>6</sup> und der Kultur ausgetragen. Während dem tschechischen Theater dabei eine wichtige Rolle in der Bewegung der Nationalen Wiedergeburt und der Verbreitung und Propagierung der tschechischen Hochsprache zugeschrieben wurde<sup>7</sup>, verstanden sich die deutschsprachigen Stadttheater in erster Linie als unpolitische bürgerliche Repräsentationsmedien. Mit der Gründung der Republik änderte sich allerdings diese Rollenverteilung: Während das tschechische Theater, v.a. das Nationaltheater in Prag, „zum ersten Mal seit dem Beginn seiner Existenz nicht mehr an erster Stelle ‚außertheatralische‘ Fragen berücksichtigen *musste*“<sup>8</sup>, wurden diese für die deutschen Theater immer zentraler, und den Theatern wurde zunehmend die Aufgabe eines „nationalen Bollwerks“ übertragen. Diese Rollen wurden von den einzelnen Theatern zwar nicht immer erfüllt, waren aber im Diskurs über die Theater von Bedeutung.

Neben dieser nationalen Gegenüberstellung zeigten sich am Theater aber auch die Diskussionen darüber, wie eine sudetendeutsche bzw. deutsch-tschechoslowakische Identität aussehen könnte. Der Zusammenbruch der Monarchie hatte die bis dato selbstverständliche Identität der deutschsprachigen BewohnerInnen Böhmens und Mährens erschüttert, im Lauf der Zwischenkriegszeit begannen sich unterschiedliche neue Konzepte zu entwickeln. Diese entstanden in Bezug und in Abgrenzung zu den Deutschen im Deutschen Reich einerseits, zum tschechoslowakischen Staat andererseits.<sup>9</sup> Die Bandbreite der Vorstellungen reichte dabei von kompletter Übereinstimmung mit den nationalsozialistischen Ideen auf der einen Seite bis hin zu staatsloyalen tschechoslowakischen Positionen am anderen Ende der Skala, wo Gemeinsamkeiten vielmehr mit den TschechInnen, mit denen man seit Jahrhunderten denselben Raum bewohnte, gesehen wurden und sich die Selbstbezeichnung als „tschechoslowakische Deutsche“ durchzusetzen begann. Der Begriff „sudetendeutsch“ hingegen wurde lange Zeit in erster Linie von völkischen Vereinen und Institutionen verwendet und begann sich erst langsam von diesen aus weiter zu verbreiten. Als Sammelbezeichnung für *alle* in Böhmen und Mähren lebenden Deutschen hingegen setzte er sich erst mit der Vertreibung nach dem Zweiten Weltkrieg endgültig durch; in der Zwischen-

---

<sup>6</sup> Zur Rolle der Sprachenpolitik in den böhmischen Ländern vgl. ERIC J. HOBBSBAMM: Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780, Frankfurt – New York 1991; JAROSLAV KUČERA: Minderheit im Nationalstaat. Die Sprachenfrage in den tschechisch-deutschen Beziehungen 1918-1938, München 1999.

<sup>7</sup> Vgl. dazu MAREK (wie Anm. 4); CHRISTOPHER P. STORCK: Kulturnation und Nationalkunst. Strategien und Mechanismen tschechischer Nationsbildung von 1860 bis 1914, Köln 2001.

<sup>8</sup> JAN ČÍSÁŘ: Přehled dějin českého divadla. II. Od roku 1862 do roku 1945 [Überblick über die Geschichte des tschechischen Theaters. II. Vom Jahr 1862 bis zum Jahr 1945], Praha 2004, S. 123. Hervorhebung im Orig.

<sup>9</sup> Zu dieser Dreieckskonstellation aus nationalisierendem Staat, Mutterlandnationalismus und nationaler Minderheit vgl. BRUBAKER (wie Anm. 1).

kriegszeit hingegen bestanden die verschiedensten Identitätskonzepte in jeder Stadt in einem anderen Mischungsverhältnis nebeneinander.<sup>10</sup>

Reflektiert, aber auch mitgeschrieben wurden diese Entwicklungen u.a. von den Theatern. Der Besuch des Theaters diente nicht einfach nur der Unterhaltung, sondern war vor dem Ersten Weltkrieg ein wichtiger Bestandteil des bürgerlichen Habitus gewesen. Für die Demonstration, wie kultiviert man war, aber auch, was man sich leisten konnte, war das Abonnement einer Loge oder zumindest eines festen Platzes im Stadttheater ein wichtiges Element. Mit der Republikgründung 1918 änderte sich nun für das deutschsprachige Bürgertum in vielen Städten fast alles. Besonders die eigene Stellung war davon betroffen, gehörte man doch plötzlich in der „eigenen“ Stadt zu einer marginalisierten Minderheit mit beschränkten Mitsprachemöglichkeiten. Den Gang ins Theater, der genauso zelebriert wurde wie zu Zeiten der Monarchie, kann man daher nach 1918 als kulturelle Praktik der identifikatorischen Selbstbestätigung beschreiben: Im Theater hatte sich scheinbar nichts geändert, dort konnte sich die bürgerliche Gesellschaft als in ihrem Kern identisch mit derjenigen vor 1914/18 präsentieren. Auch daher rührten wohl die Bemühungen der deutschen BrünnenInnen, das Gebäude des Stadttheaters nicht zur Gänze zu verlieren, und die immer wiederkehrende Beschwörung in Zeitungsartikeln, dass man mehr als das Theater aufgeben, wenn man den Theaterbetrieb zu stark einschränke. Gleichzeitig präsentierte man sich, indem man unerschütterlich an dem Brauch des Theaterbesuchs festhielt, als „Kulturvolk“, ein Selbstbild, das auch die Vehemenz erklärt, mit der mitunter der Theaterbesuch zur Demonstration, zur Darstellung erklärt wurde.

Ein Beispiel dafür ist ein zweitägiges Gastspiel des russischen Bassisten Georg Baklanoff im Brünner deutschen Theater 1920, gegen das es Demonstrationen von tschechischer Seite gab, da der Auftritt eines slavischen Künstlers an einem deutschen Theater als unpassend empfunden wurde. Die DemonstrantInnen drangen dabei bis ins Theatergebäude vor, wo sie den Abbruch der Vorstellung erzwingen wollten. Die Reaktion des deutschen Publikums darauf und die Stimmung im Theater am nächsten Abend beschreibt der *Tagesbote* wie folgt:

„Der Theaterbesuch – das Haus war auch gestern wieder ausverkauft – erlitt durch die in einzelnen deutschen Kreisen immerhin wachgerufene Befürchtung, daß es auch gestern wieder zu irgendwelchen Rohheitsakten beim Theater kommen könnte, keinerlei Beeinträchtigung. Das Haus war mehr noch als Montag in allen

<sup>10</sup> Zu diesem Themenkomplex vgl. JÖRG KRACIK: Die Politik des deutschen Aktivismus in der Tschechoslowakei 1920-1938, Frankfurt am Main u.a. 1999, S. 253 f.; KARL BRAUN: Der 4. März 1919. Zur Herausbildung sudetendeutscher Identität, in: *Bohemia* 37 (1996), S. 353-380, hier v.a. S. 373 ff., und MANFRED ALEXANDER: Phasen der Identitätsfindung der Deutschen in der Tschechoslowakei, 1918-1945, in: *Nation, Nationalismus, Postnation. Beiträge zur Identitätsfindung der Deutschen im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von HARM KLUETING und LEO HAUPTS, Köln u.a. 1992, S. 123-132.

seinen Teilen von einem festlich geschmückten, für edelsten Genuß kunstfreudig gestimmten Publikum gefüllt.“<sup>11</sup>

Gedeutet wurde dieser Theaterbesuch hier als nationale Demonstration, der festliche Gang ins Theater, unabhängig von den Geschehnissen auf der Straße, wurde als Bestätigung der eigenen Kunstfreudigkeit und Kultiviertheit gesehen. Mit dieser Haltung vergewisserte sich das Brünner deutsche Bürgertum seiner eigenen, durch Krieg, „Umsturz“ und Machtverlust unversehrten Identität als „Kulturvolk“. Dabei ist allerdings zu beachten, dass die Deutung im *Tagesboten* lediglich eine von mehreren möglichen war. Die tatsächlichen Beweggründe des Publikums lassen sich naturgemäß nicht mehr feststellen.

### Theaterskandale als Kampf um die Diskurshoheit

Während Theaterskandale in der Forschungsliteratur meist unter ästhetischem Blickwinkel oder unter dem Aspekt der Provokation behandelt werden, soll hier eine andere Lesart vorgeschlagen werden, die soziale und politische Faktoren stärker miteinbezieht. Ausgangspunkt dafür bildet die Überlegung, dass Theaterskandale nicht nur theaterimmanente Gründe haben, sondern auch außerhalb des Theaters liegende, dass neben dem Geschehen auf der Bühne die gesellschaftlichen Konflikte der jeweiligen Stadt eine zentrale Rolle spielen. Die Frage, die dabei anhand des Beispiels Brünn behandelt werden soll, lautet: Was bezwecken die UrheberInnen eines Skandals, welche Position soll, wenn schon nicht durchgesetzt, so doch zumindest öffentlichkeitswirksam demonstriert werden?

Unter Theaterskandal versteht man heute im Allgemeinen Protestkundgebungen des Publikums bzw. von Teilen des Publikums gegen ein Stück, gegen dessen Inhalt, Sprache, Darstellungsform etc. Insbesondere seit den Skandalen am Ende des 19. Jahrhunderts, die sich an den zahlreichen neuen Stilrichtungen am Theater entzündeten, und der bewussten Einkalkulierung des Skandals von Seiten der Theatermacher im 20. Jahrhundert steht diese ästhetische Betrachtungsweise im Vordergrund. Als Beispiel für diese immanent theaterästhetisch argumentierende Position sei der entsprechende Eintrag in einem einschlägigen Lexikon genannt. Darin wird der Theaterskandal definiert als „Bruch der kommunikativen Konvention durch zumindest einen Teil des Publikums“, als Reaktion auf die Überschreitung von

„Tabus, an deren Durchbrechung sich immer wieder Skandale entzündeten. Wie die gesellschaftlichen unterliegen aber auch die theatralischen Tabus dem historischen Wandel. An welchen Themen sich die Gemüter bis zum Skandal erhitzen, ist an den jeweiligen Stand der theatralischen Konvention gebunden.“<sup>12</sup>

Nun hat der Theaterskandal aber nicht nur ästhetische Gründe, sondern vor allem auch soziale und politische, wie Arno Paul in seiner bereits 1969

<sup>11</sup> Tagesbote vom 13.10.1920, Morgenausgabe, S. 4.

<sup>12</sup> PETER KELTING: Theaterskandal, in: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, hrsg. von MANFRED BRAUNECK und GÉRARD SCHNEILIN, Reinbek 1986, S. 998-1000, hier S. 998.

erschienenen Arbeit zum Theaterskandal der Goethezeit darlegt.<sup>13</sup> Die Sichtweise des zitierten Theaterlexikons ist dagegen selbst eine historisch bedingte, die sich den Abläufen der Theaterskandale des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts verdankt. Anhand einer Analyse der verschiedenen randalierenden Publikumsteile weist Paul nach, dass die Vorgänge auf der Bühne zwar den Skandal ermöglichen, ihn aber keineswegs bedingen, dass der Zweck des Skandals vielmehr in gesellschaftlichen Positionskämpfen zu suchen ist. Theaterskandale gab es lange vor der Entwicklung der verschiedenen Stilrichtungen des 19. Jahrhunderts, und Auslöser eines Skandals war nicht immer eine unkonventionelle Aufführung. So mag der jeweilige Stand der theatralischen Konvention zwar Einfluss darauf haben, ob sich ein Skandal bei diesem oder jenem Stück entfacht, doch übergeht diese Sichtweise zum einen völlig die Tatsache, dass Skandale selten spontan im vom Tabubruch überraschten Publikum entstehen, sondern oftmals bereits im Vorhinein geplant werden. Zum anderen ging gerade im 20. Jahrhundert die Planung dieser Skandale meist von Gruppierungen aus, die über den Umweg des Theaters ihre politischen Vorstellungen durchzusetzen versuchen. Dass die meisten Theaterskandale des frühen 20. Jahrhunderts antisemitisch oder völkisch geprägt waren, verwundert insofern nur wenig.

Hier soll nun ein Brünner Theaterskandal der Zwischenkriegszeit exemplarisch analysiert und dabei aufgezeigt werden, wie dieser zustande kam, welche AkteurInnen in ihm eine Rolle spielten und welche Ziele diese durchzusetzen versuchten. Dabei wird sich herausstellen, dass es weniger um die Durchsetzung ästhetischer als politischer Positionen ging, sondern dass im Zentrum des Skandals die beiden Fragen danach standen, was in Brünn, für die BrünnerInnen, als „deutsche Kultur“ gelten sollte und wie die BrünnerInnen (bzw. Teile des Brünner Bürgertums) ihre „deutsche Identität“ am Theater widergespiegelt sehen wollten.

Das Beispiel, das ich dafür vorstellen möchte, ist eine Aufführung von Frank Wedekinds „Schloss Wetterstein“ im April 1921, bei der es zu Protesten seitens der Studenten der Brünner Deutschen Technischen Hochschule kam. Hierbei handelte es sich gewissermaßen um einen Skandal in zwei Akten, von denen der eine im Theater spielte, der andere auf der Straße. Erst die Zusammenschau beider Akte verdeutlicht das eigentliche Thema dieses Skandals. Das Stück handelt von den familienähnlichen Beziehungen und Verstrickungen eines Mannes (Rüdiger Freiherr von Wetterstein, eines verarmten Adligen), einer Frau (Leonore von Gystrow, seiner Geliebten) und eines jungen Mädchens (Effie, Leonores Tochter, die im Verlauf des Stückes zur Edelprostituierten wird). Am Ende des Stückes hat Rüdiger Leonores Mann im Duell erschossen und Leonore Rüdigers größten Gläubiger in den Selbstmord getrieben; Effie wird von einem vermeintlich todessehnsüchtigen

---

<sup>13</sup> Vgl. ARNO PAUL: *Aggressive Tendenzen des Theaterpublikums. Eine strukturell-funktionale Untersuchung über den sog. Theaterskandal anhand der Sozialverhältnisse der Goethezeit*, München 1969.

Kunden dazu gebracht, einen Becher Gift zu trinken – durchaus also Zutaten zu einem Skandalstück.

Dass sich der Protest in Brünn allerdings nicht in erster Linie gegen das Stück richtete, zeigt sich bereits am Datum des Ereignisses: Bei der letzten Vorstellung, als das Stück bereits abgesetzt war (also die Durchsetzung von ästhetischen Positionen nicht mehr bezweckt werden konnte), kam es zu „Lärmszenen und Prügeleien“<sup>14</sup>, während es bei den vorhergegangenen Vorstellungen zu keinerlei Vorkommnissen gekommen war. Auch die politische Stoßrichtung des Skandals wird schnell offensichtlich, wenn man die Zeitungsberichte verfolgt.

Zunächst begann alles wie ein klassischer Theaterskandal: Bei den Worten „Jesus Christus“ im 2. Akt erhob sich auf den hinteren Parterresitzen und auf der Galerie Lärm und Tumult, nachdem es schon zuvor einige Male zu Fußescharren gekommen war. Durch Pfiffe, Sirenen und Gejohle versuchte ein Teil des Publikums, das Weiterspielen zu verhindern. Nachdem Direktor Rudolf Beer auf die Bühne getreten war und die Protestierenden aufgefordert hatte, sich an der Kasse ihr Geld zurückgeben zu lassen, ging das Stück weiter, bis bei einer weiteren „anstößigen“ Szene der Lärm von neuem losging. Daraufhin griffen jedoch die übrigen Zuschauer selbst ein:

„Zunächst wurde der Kaufmann Kolouček [der den Protest angeblich bereits beim ersten Mal angezettelt hatte; K.W.] ins Freie befördert. Wache und Bühnenarbeiter warfen noch etliche andere, widerspenstige Hörer aus dem Saale, es kam zu wüsten Szenen – Maultschellen klatschten, Männer schrieten – dann wurde nach abermaliger Aufforderung des Direktors zur Ruhe weiter gespielt.“<sup>15</sup>

Nun könnte man auf den ersten Blick denken, dass hier ZuschauerInnen, die sich in ihrer (christlichen) Weltanschauung angegriffen fühlten, mehr oder weniger spontan Einspruch erhoben – wenn nicht sowohl die mitgebrachten Sirenen dagegen sprächen als auch die Tatsache, dass es sich um die letzte Aufführung des Stückes handelte, das davor in den Zeitungen sehr wohl besprochen worden war. Wedekind war ja grundsätzlich als Bürgerschreck bekannt, so dass die Vorstellung als Nachtvorführung mit Jugendverbot angesetzt worden war. Zudem versammelten sich zu dem Zeitpunkt, als im Zuschauerraum der Tumult ansetzte, am Krautmarkt vor dem Theater um die 150 junge Männer, größtenteils Studenten, die versuchten, das Theatergebäude zu stürmen. Dies wurde von der eintreffenden Polizei verhindert, die auch die ersten Randalierer festnahm. Im Anschluss zogen die Studenten durch die Stadt, wobei sie teils friedlich, teils aggressiv auftraten und es zu einigen weiteren Verhaftungen kam. Die tschechische Tageszeitung *Lidové noviny* beschreibt die Ereignisse folgendermaßen:

„Im Übrigen ist auch bekannt, dass die deutschen Techniker sonst in den nächtlichen Wirtshäusern und Orten mit zweifelhaftem Ruf genügend Liberalität zeigen. Interessant ist, dass die Demonstrationen der deutschen Studenten auch

---

<sup>14</sup> Tagesbote vom 25.04.1921, Morgenausgabe, S. 2.

<sup>15</sup> Ebenda.

gegen die Besucher von Wedekinds Stück gerichtet waren und dass besonders deutsche Juden auf den Straßen von den deutschen Studenten beschimpft und angegriffen wurden.“<sup>16</sup>

Damit sind wir bei einem zentralen Punkt des Skandals: Es handelte sich offensichtlich weniger darum, vom Theater zu verlangen, blasphemische oder unmoralische Stücke nicht zu spielen, als vielmehr um einen willkommenen Anlass zu offenem Antisemitismus. So hatte auch ein „den Protestparteien nahestehende[r] Gefolgsmann“ dem Theaterkritiker des Brünner *Tagesboten* gegenüber gemeint:

„Man soll doch unser armes deutsches Volk mit Stücken dieser Art unbehelligt lassen. Wenn sie schon gespielt werden müssen, so setze man auf die Ankündigungen: Nur für Juden geeignet und zugänglich.“<sup>17</sup>

Nun hatte das Theater zwar nicht gerade eine derartige Ankündigung verlautbart, aber doch mit der nächtlichen Aufführungszeit und dem Abspielen des Stückes außer Abonnement jedem und jeder freigestellt, das Stück zu besuchen oder nicht. Die Protestkundgebungen richteten sich daher tatsächlich weniger gegen das Theater als vielmehr gegen die Besucher des Stückes, die entweder für „jugendliche, unreife, haltlose Personen“<sup>18</sup> oder für Juden gehalten wurden – die einen müssten geschützt werden, vor den anderen sei dieser Logik zufolge zu schützen. Antisemitische Kundgebungen waren bei Aufführungen Wedekinds in Deutschland durchaus an der Tagesordnung, schon eineinhalb Jahre zuvor war es bei der Münchner Aufführung von „Schloss Wetterstein“ zu Störversuchen gekommen, die weniger vom Publikum ausgingen als vielmehr (auch) gegen das Publikum gerichtet waren.<sup>19</sup>

Gegen Bevormundungsversuche, wie sie aus dem oben zitierten Ansinnen sprechen, verwahrte sich in einem langen Artikel der Theaterkritiker Josef Gajdeczka:

„Energisch muß es sich aber jeder erwachsene, nur sich selbst verantwortliche Mensch verbieten, daß ihm ein terroristisches Häuflein unerzogener Skandalmacher vorzuschreiben wagt, was er sich im Theater anschauen darf und was nicht.“<sup>20</sup>

Hinsichtlich des antisemitischen Grundtenors des Protests meldeten sich einige Tage später auch die Angegriffenen selbst zu Wort, und zwar in einer Stellungnahme im *Tagesboten*, die hier ausführlicher zitiert werden soll:

„Gestatten Sie mir ein paar Worte der Abwehr namens des bewußten Dritten, der aber leider nie Gelegenheit hat sich zu freuen, wenn zwei sich streiten, sondern bei solchen Anlässen stets die Kriegskosten zu zahlen hat – namens der Judenschaft Brünns. Wie bei allen möglichen Anlässen der letzten Jahre, Kriegserklärung und Friedensschluß, Sieg und Besiegung, Aufstieg und Zerfall, Blüte und

<sup>16</sup> Lidové noviny vom 25.04.1921, ráno, S. 3.

<sup>17</sup> Tagesbote vom 28.04.1921, Morgenausgabe, S. 4.

<sup>18</sup> Tagesbote vom 27.04.1921, Morgenausgabe, S. 5.

<sup>19</sup> Vgl. dazu PAUL (wie Anm. 13), S. 238 ff., Anm. 1.

<sup>20</sup> Tagesbote vom 28.04.1921, Morgenausgabe, S. 4.

Verderben, immer ist ja der Jude der schuldige Teil. So hat sich denn auch der letzte Wedekind-Skandal in erster Linie unter dem ‚Schlag‘-Worte ‚Gegen die Juden‘ entsponnen. Aber was haben die Brüner Juden mit den Nacht-Vorstellungen überhaupt, mit Wedekind, mit der Bildung des Spielplanes, und mit der ganzen Theaterführung zu tun? Das Eine, daß sie der Mehrheit nach leidenschaftliche Theaterbesucher sind und für die Erhaltung des Theaters, ich betone, des deutschen Theaters zu jedem Opfer bereit sind. Die Mitgliederliste des Theatervereines dürfte in dieser Hinsicht eine genaue Ziffernsprache reden. Entspricht der Einfluß der Brüner Juden in der Leitung des Theatervereines und des Theaters selbst diesen Tatsachen? Ja, haben die Juden einen solchen Einfluß je angestrebt? Die Meinung über die Angelegenheit Schloß Wetterstein ist unter den Juden genau so geteilt, wie unter den Ariern, nur daß die Juden durchaus nicht dem Theaterdirektor oder dem Theaterverein ihre Meinung aufdrängen. Oder will man durch die Angriffe die Juden vom Theaterbesuche abhalten? Wird das der Brüner Theaterverein, wird das das Brüner deutsche Theater vertragen? Mehrere Juden.“<sup>21</sup>

Die Bedeutung des jüdischen Publikums für das Brüner deutsche Theater unterstrich auch der Dramaturg des Theaters, Guido Glück, in einer 1922 erschienenen Broschüre, in der er über die Zusammensetzung des Publikums schrieb: „Wie in allem, was mit dem Theater zusammenhängt, ist auch bei uns der jüdische Einschlag sehr groß.“<sup>22</sup> Und genau diese wichtige Position, die die jüdischen Brüner für das Theater hatten, wurde bei dem Skandal um „Schloß Wetterstein“ angegriffen.

Die Studenten der Brüner Deutschen Technischen Hochschule fielen immer wieder durch nationalistische Demonstrationen und antisemitische Auftritte auf und waren auch oft an den Theaterskandalen führend beteiligt. Arno Paul erklärt die häufige Präsenz von Studenten bei Theaterskandalen mit deren widersprüchlicher Rolle in der Gesellschaft und der damit zusammenhängenden Diskrepanz zwischen ihrem Selbstbild als zukünftiger Elite der Gesellschaft (durch ihre Ausbildung, oft auch durch ihre Herkunft) und ihrem schlechten aktuellen sozialen Status, der sie als Studenten einer eher marginalisierten Bevölkerungsgruppe zurechnet.<sup>23</sup> Diese Beschreibung der Studenten des 18. Jahrhunderts trifft auf StudentInnen generell zu, insbesondere aber auf die deutschen StudentInnen der Ersten Tschechoslowakischen Republik. Sie konnten sich deutlich schlechtere Chancen am Arbeitsmarkt ausrechnen als ihre tschechischen KollegInnen, da nach 1918 höher qualifizierte Stellen, die ein Studium voraussetzten, vorzugsweise mit tschechischen AbsolventInnen besetzt wurden und gleichzeitig mit dem Ende der Monarchie auch deren großer Arbeitsmarkt weggefallen war.

Da es, wie gezeigt wurde, den Demonstrierenden bei diesem Skandal weniger darum gegangen zu sein scheint, künstlerische Positionen durchzusetzen, muss etwas anderes das Ziel der Demonstration gewesen sein. Dieses lag demnach vielmehr in der Durchsetzung gesellschaftlicher Positionen, und

<sup>21</sup> Tagesbote vom 1.05.1921, Morgenausgabe, S. 4.

<sup>22</sup> GUIDO GLÜCK: Zur Brüner Theaterfrage, Brünn 1922, S. 29.

<sup>23</sup> Vgl. PAUL (wie Anm. 13), insbesondere S. 156 ff.

zwar darin, festzuhalten, wie die Identität des „deutschen Brünn“ aussah bzw. auszusehen habe – und das bedeutete nach Ansicht der Demonstranten „arisch“ und christlich.

Der Grund für das Aufbegehren lag also darin, dass das Theater für die Demonstranten offensichtlich das Brüner Deutschum repräsentieren sollte; deshalb war „Schloss Wetterstein“ ein Skandal. Denn was wäre tatsächlich der Effekt davon gewesen, auf das Theaterplakat, wie oben polemisch gefordert, die Ankündigung „nur für Juden geeignet und zugänglich“ zu platzieren? Spinnt man die zu dieser Zeit noch absurd anmutende Idee einer Trennung der Zuschauergruppen nach rasseideologischen Vorgaben weiter, so hätte diese Ankündigung doch wohl weniger das „arische“ Publikum tatsächlich vom Besuch der Vorstellung abgehalten als vielmehr öffentlich demonstriert, dass die Vorführung dieses Stückes nicht für das (rassisch verstandene) Brüner Deutschum stehe. Die Annahme, dass Theateraufführungen repräsentativ in dem Sinne sind, dass sie Ausdruck oder Verkörperung der Bevölkerung der jeweiligen Stadt sind, hängt mit der oben beschriebenen Rolle der Stadttheater zusammen. Das Stadttheater heißt nicht nur so, weil es von der Stadt betrieben wird, sondern auch, weil es die Stadt repräsentieren soll – und das wurde auch in der Tschechoslowakischen Republik weiterhin von den deutschsprachigen Theatern verlangt. Nur war zu dieser Zeit eben höchst unklar, *was* genau dabei repräsentiert werden sollte, wie die Identität der, beispielsweise, Brüner Deutschen aussah, was sie inkludierte und was sie ausschloss. In genau dieser Frage versuchten die Demonstranten mit ihren Aktionen gegen die Aufführung von „Schloss Wetterstein“ die Diskurshoheit zu erlangen.

#### Von BrünerInnen zu TschechoslowakInnen?

Die neuere Nationalismusforschung hat sich eingehend damit beschäftigt, wie gegen Ende des 19. Jahrhunderts Sprache in Mitteleuropa zum Distinktionsmerkmal unterschiedlicher „Nationen“ wurde und wie nationalistische Bewegungen auf beiden Seiten aus deutschsprachigen und tschechischsprachigen BewohnerInnen Böhmens und Mährens „Deutsche“ und „Tschechen“ gemacht haben.<sup>24</sup> Auch damit, wie nach 1918 aus den „Deutschen“ in Böhmen und Mähren „Sudetendeutsche“ wurden, beginnt sich die Forschung, besonders in Zusammenhang mit dem Aufstieg der nationalen, später nationalsozialistischen Sudetendeutschen Partei, zunehmend zu beschäftigen.<sup>25</sup> Über mögliche alternative Entwicklungen existieren allerdings bisher kaum Studien. Ob und in welcher Form es nach 1918 Ansätze dazu gab, aus „Deutschen“ und „TschechInnen“ wieder BudweiserInnen oder BrünerInnen zu machen, ist ein weitgehend unerforschtes Gebiet. Im Folgenden soll der Ver-

<sup>24</sup> Vgl. v.a. JUDSON (wie Anm. 1) und KING (wie Anm. 1).

<sup>25</sup> Vgl. neben den in Anm. 10 genannten Werken außerdem TOBIAS WEGER: Die Konstruktion einer Gruppe. Der 4. März als zentraler sudetendeutscher Erinnerungsort der Zwischenkriegsjahre, in: Brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien – Slowakei, NF 14 (2006), S. 63-75.

such unternommen werden, die Festvorstellungen am Brüner deutschen Theater in diesem Kontext als Versuche zu sehen, solche alternativen Identitäten zu etablieren bzw. erst einmal zur Diskussion zu stellen.

Wenn man voraussetzt, dass in der Zwischenkriegszeit viel stärker als heute davon ausgegangen wurde, dass Vorführungen im „Stadttheater“<sup>26</sup> repräsentativ im oben beschriebenen Sinne wären, dann gilt dies umso mehr für Festvorstellungen der Theater. Nicht nur zu Jubiläen, die wie z.B. Dichtergeburtstage für den Theater- und Kunstbetrieb relevant waren, fanden besondere Feiern in den Theatern statt, sondern auch zu Anlässen, die mit dem Theater nicht in direkter Verbindung standen. An diesen Aufführungen lässt sich mitunter einiges über das Selbstverständnis der BürgerInnen sowie die dem Theater dabei zugeschriebene Rolle ablesen. Ein in diesem Zusammenhang besonders interessantes Beispiel, an dem sich nicht nur eine Momentaufnahme des Selbstbildes eines Teils der Brüner deutschen BürgerInnen ablesen, sondern sich auch die Veränderung dieses Selbstbildes beobachten lässt, möchte ich nun beschreiben.

Im September 1922 wurde in Brünn der Geburtstag eines wichtigen Sohnes der Stadt gefeiert: Gregor Mendel, der Begründer der Erblehre, hatte seine Theorie in den fünfziger und sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts im Brüner Augustinerkloster entwickelt. Zu seinem 100. Geburtstag wurde nun eine große Feier veranstaltet, an der NaturwissenschaftlerInnen aus ganz Europa und aus Übersee sowie deutsche und tschechische PolitikerInnen der Tschechoslowakei teilnahmen. Die WissenschaftlerInnen betonten in ihren Reden neben den Verdiensten Mendels die völkerversöhnende Aufgabe der Wissenschaft, die zum „Bindegliede der Nationen und zum Wege zum dauernden Frieden“<sup>27</sup> werden solle. Einen ersten Schritt dazu taten ihrem Empfinden nach die BrünerInnen, die, wie ein Redner hoffte, mit diesem Kongress den „Grundstein der Versöhnung“<sup>28</sup> legten. Die Festgäste erwartete ein reiches Programm, das von der Besichtigung des Klosters über ein Festbankett und etliche Reden bis hin zu dessen besonderen Höhepunkt, einer Festvorstellung im Stadttheater, reichte. Diese wurde, wie die gesamten Feierlichkeiten, von Brüner TschechInnen und Deutschen gemeinsam ausgerichtet. Zum ersten Mal sollten nun, nur vier Jahre nach der Gründung der Republik und drei Jahre nachdem die Deutschen unter Protest ihr vermeintliches Recht auf das Stadttheater hatten aufgeben müssen, das tschechische und das deutsche Ensemble an einem Abend gemeinsam auf der so umkämpften Bühne stehen.

---

<sup>26</sup> Da das Theater nicht mehr von der Stadt betrieben wurde, ist diese Bezeichnung eigentlich falsch. Sie wird hier trotzdem gewählt, um zu unterstreichen, dass das bürgerliche deutsche Publikum das Theater weiterhin als ein solches betrachtete. Die Vereinsleitung unterschied sich bis in die dreißiger Jahre kaum von der städtischen Theaterkommission vor 1918.

<sup>27</sup> Prager Presse vom 24.09.1922, S. 4.

<sup>28</sup> Ebenda.

Auf dem Programm standen Auszüge aus den beiden Nationalopern schlechthin: Das tschechische Theater führte den ersten Akt aus der „Verkauften Braut“ von Bedřich Smetana auf, das deutsche die Festwiesenszene von Richard Wagners „Meistersingern von Nürnberg“. Beide Opern wurden zu dieser Zeit national interpretiert, beide waren gerade dafür berühmt und beliebt, den angeblichen „Volkscharakter“ des tschechischen bzw. deutschen Volkes auf ideale Art darzustellen und zu verkörpern; ein Artikel der *Lidové noviny* bezeichnete sie als „die tschechischeste und die deutscheste Musik“<sup>29</sup>. Doch während die Auswahl dieser Opern heute beinahe wie eine Kampfansage wirkt, wurde damals gerade diese Zusammenstellung als wichtiger Beitrag zur Versöhnung von TschechInnen und Deutschen interpretiert und von den Zeitungen gefordert, die Bedeutung der nationalen Eigenschaften anzuerkennen. Nicht die Nivellierung der Unterschiede, sondern ihre Anerkennung wurde in der Festvorstellung gefeiert. So schrieb beispielsweise der Musikkritiker des *Tagesboten*, Hans Flögl, über die Feier:

„daß es sich bei diesem friedlichen Wettstreit nicht etwa nur um ein Messen der einzusetzenden Kräfte, um eine national indifferente Kunstangelegenheit handle – galt es doch hüben und drüben den Einsatz des eigenen Volkstums, zweier zutiefst aus Geist und Seele des Volkes schöpfer, dieses in seiner reinsten Verkörperung offenbarender Werke: ‚Meistersinger‘ und ‚Die verkaufte Braut‘, Herzensangelegenheiten der beiderseitigen Nationen, einten sich hier zum Ganzen, zu einem hohen Lied der Kunst, in deren Feiertempel alles Trennende versinkt, Mensch zum Menschen sich brüderlich bekennt.“<sup>30</sup>

Auch in der regierungsnahen *Prager Presse* wurde die nationale Bedeutung der beiden Komponisten nicht unterschlagen:

„Die Aufführung [...] darf als ein verheißungsvoller Fortschritt im friedlichen Zusammenleben beider Völker bezeichnet werden. Wagner und Smetana, führende nationale Musiker, kündeten in allversöhnenden Tönen das Wunder des menschlichen Genies, jeder in seiner Art wohl zunächst für sein Volk, aber auch für das Brudervolk, sobald es reif geworden, hinter dem nationalen Gewande das allgemeine verbindende Menschliche zu erfassen. Und daß auch dafür die Zeit gekommen ist, dafür sprach der ungeteilte Beifall der heimischen und auswärtigen Zuhörer, die das Theater bis auf das letzte Plätzchen füllten.“<sup>31</sup>

Obwohl 1922 sehr unklar war, wie die Identität deutscher TschechoslowakInnen überhaupt aussehen sollte, war die Frage nach der lokalen Identität für Deutsche wie TschechInnen offenbar geklärt: Zuallererst waren sie in diesem Kontext deutsche und tschechische BrünerInnen, und als solche feierten sie gemeinsam den berühmten Sohn ihrer Stadt, den sie ebenfalls vor allem als Brüner und weniger als Deutschen oder Tschechen sahen. Dies dürfte auch in Zusammenhang mit dem Augustinerkloster, in dem Mendel wirkte, stehen, über das der tschechische Literaturhistoriker Arne Novák noch 1935 schrieb, dass es „bis heute noch kein völkisch eindeutiges

<sup>29</sup> Zit. nach ebenda, S. 4.

<sup>30</sup> Tagesbote vom 25.09.1922, Abendausgabe, S. 3.

<sup>31</sup> Prager Presse vom 27.09.1922, S. 6 f.

Gepräge hat.“<sup>32</sup> In diesem städtischen, lokalen, auf das Feld der Wissenschaft und der Kunst bezogenen Kontext dürfte es für die BrünerInnen einfacher gewesen sein, ihre gemeinsame Brüner Identität in den Vordergrund zu stellen, als bei vielen anderen Gelegenheiten. Mit dem nächsten Beispiel möchte ich aufzeigen, wie sich das Spektrum der möglichen Gelegenheiten, eine gemeinsame Identität zu präsentieren, in den folgenden Jahren der Republik erweitert hat.

Acht Jahre später kam zu einem anderen Anlass exakt dasselbe Programm auf die Bühne des Brüner Theaters, und hier scheint sich nun der Schwerpunkt des Selbstbildes verschoben zu haben. Zum 80. Geburtstag des Staatsgründers und Präsidenten Tomáš Garrigue Masaryk im März 1930 führten die beiden Ensembles bei einer Festveranstaltung genau dieselben Ausschnitte aus „Verkaufter Braut“ und „Meistersingern“ auf wie zur Mendelfeier 1922. Wie damals hoben die Zeitungsartikel die versöhnende Wirkung der beiden Nationalopern hervor und betonten die jeweiligen nationalen Eigenheiten.

Nicht zufällig war es gerade Masaryks Geburtstag, zu dem diese Veranstaltung wiederholt wurde. Dieser stand mit seinem Ausspruch von „Gleichen unter Gleichen“ im Lauf der Zwischenkriegszeit zunehmend für die Bewahrung der Minderheitenrechte. In der immer tiefer gehenden Spaltung der Deutschen Böhmens und Mährens in völkische und staatsloyale wurde er für zweitäre *die* Symbolfigur schlechthin. Zwar darf man dabei nicht übersehen, dass es vor allem die staatsloyalen Zeitungen waren, die diese Einstellung vertraten, die längst nicht von allen Deutschen in der Tschechoslowakei geteilt wurde. Doch zeigt gerade deren sich mit der Zeit verändernde Einstellung, dass es durchaus deutsche Bevölkerungsschichten gab, deren Haltung zum tschechoslowakischen Staat sich von Akzeptanz zu Identifikation gewandelt hatte.<sup>33</sup> Während Mitte der 1920er Jahre selbst die liberalen Zeitungen noch sehr distanziert über die tschechischen Feiern zu Masaryks Geburtstag berichtet hatten, änderte sich dies im Lauf der Zeit und der Präsident wurde auch von manchen deutschen TschechoslowakInnen als „Vater des tschechoslowakischen Staates“ gesehen und verehrt. Konnte man 1925 im *Tagesboten* noch lesen, dass die Deutschen dem „innigen Verhältnis zwischen Masaryk und dem tschechischen Volke volles Verständnis“<sup>34</sup> entgegen brächten, so fragte die *Prager Presse* nach seinem Tod 1937: „Können aber

---

<sup>32</sup> ARNE NOVÁK: Brünn und der Geist seiner Kultur, in: Slavische Rundschau 7 (1935), S. 232-244, hier S. 235.

<sup>33</sup> Martin Zückert weist am Beispiel der tschechoslowakischen Armee überzeugend nach, dass die von den TschechInnen und SlowakInnen als Nationalstaat verstandene Republik den Angehörigen der Minderheiten nur wenige Identifikationsmöglichkeiten bot. Sofern es sie aber gab, sollten sie im Sinne einer nicht-teleologischen Geschichtsschreibung meines Erachtens größere Beachtung finden als bisher. Vgl. MARTIN ZÜCKERT: Zwischen Nationsidee und staatlicher Realität. Die tschechoslowakische Armee und ihre Nationalitätenpolitik 1918-1938, München 2006 (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, 106).

<sup>34</sup> Tagesbote vom 7.03.1925, Morgenausgabe, S. 1.

Worte überhaupt die Trauer ermessen, welche uns alle, das ganze Volk, befallen hat, da dieses Heldenleben verlöscht ist?“<sup>35</sup>

Die aufrichtige Wertschätzung Masaryks belegen auch die Feiern zu seiner Wiederwahl 1934, die der *Tagesbote* für Brünn folgendermaßen beschreibt:

„Für uns Deutsche hatte die gestrige Kundgebung eine weitere Bedeutung, da zum ersten Male seit dem Bestand der tschechoslowakischen Republik deutsche Bürger unserer Stadt gemeinsam, gleichsam Seite an Seite mit unseren tschechischen Mitbürgern, ihre Freude über die Wahl des bedeutendsten und überzeugtesten Vertreters der demokratischen Verfassung dieses Staates, jenes Mannes, der sich immer wieder für den Grundsatz ‚Gleiche unter Gleichen‘ eingesetzt hat, zum Ausdruck brachten. Der Freiheitsplatz erwies sich als zu klein, um all die Menschen zu fassen, die gekommen waren, um der Feier beizuwohnen.“<sup>36</sup>

Wie man sieht, galt Masaryk insbesondere nach 1933, als klar geworden war, wie wenig selbstverständlich demokratische Grundrechte waren, den deutschen demokratischen TschechoslowakInnen als Garant für die Unversehrtheit des Staates. Doch bereits zuvor hatte er als Identifikationsfigur eine wichtige Rolle für ihr entstehendes Selbstverständnis als deutsche TschechoslowakInnen gespielt. Die Zeitungsberichte über die Geburtstagsfeier betonten auch 1930 bei der gemeinsamen Feier im Stadttheater die nationenübergreifende Begeisterung, die das deutsch-tschechische Publikum ergriff:

„schon einmal haben Smetana und Wagner, ‚Verkaufte Braut‘ und ‚Meistersinger‘, die beiden Gegenpole völkisch-rassiger Urwüchsigkeit, das Einigungswerk besiegelt. Wieder offenbarten sich auch diesmal, durch den festlichen Anlaß zu denkbarster Selbststeigerung entboten, die beiden, aus gemeinsamen Wurzeln der Kunst erwachsenen und in der Kunst zusammenstrebenden Welten, in der Eigenart ihrer Gefühlssphäre, ihrer Kunstform, offenbarten sich mit so drängender Kraft, daß die durch den festlichen Anlaß an sich gehobene Stimmung im übervollen Hause nach den beiderseitigen Vorführungen zu ehrlicher Hingerissenheit anschwell.“<sup>37</sup>

Der Staatsgründer bot somit als Symbol Anlass dafür, ein Gemeinschaftsgefühl zu demonstrieren, das es wenige Jahre zuvor so noch nicht gegeben hatte.

Nachdem sie ursprünglich abgelehnt worden war, gewann die Tschechoslowakische Republik in den deutschen Bevölkerungsschichten ab Mitte der zwanziger Jahre zunehmend an Akzeptanz. Von 1926 bis 1938 stellten Mitglieder deutscher „aktivistischer“<sup>38</sup> Parteien Minister in der tschechoslowakischen Regierung – ein Zeichen dafür, dass die anfängliche Skepsis in weiten Kreisen mittlerweile staatsloyalen Haltungen gewichen war. Ob und inwieweit es über dieses staatsloyale Verhalten hinaus auch zu einer Identifikation der deutschsprachigen BürgerInnen mit dem tschechoslowakischen Staat

<sup>35</sup> Prager Presse vom 14.09.1937, S. 2.

<sup>36</sup> Tagesbote vom 25.05.1934, Morgenausgabe, S. 5.

<sup>37</sup> Tagesbote vom 8.03.1930, Morgenausgabe, S. 8.

<sup>38</sup> Der „Aktivismus“ bezeichnet die konstruktive Haltung deutscher Parteien der Tschechoslowakei, die zu aktiver Mitarbeit im Staat bereit waren.

gekommen ist, ist meines Erachtens noch zu wenig erforscht, insbesondere lokale Studien könnten hier Aufschluss bringen. Die Gegenüberstellung von Mendel-Feier und Masaryks Geburtstag legt den Schluss nahe, dass die Betonung von Gemeinsamkeiten und einem gewissen Zusammengehörigkeitsgefühl zwischen tschechischen und deutschen StaatsbürgerInnen der Republik sowie deren öffentliche Zurschaustellung zuallererst auf lokaler Ebene möglich gewesen sein dürften. Zwischen 1922 und 1930 scheint sich neben dem Verständnis von gemeinsamer lokaler Identität auch eine Deutschen und TschechInnen gemeinsame Berufung auf Masaryk als Vaterfigur des Staates und damit ein erster Ansatz für eine gemeinsame staatliche Identität herausgebildet zu haben. Diese Entwicklung wurde durch die Ereignisse im Herbst 1938 und im Frühjahr 1939 gewaltsam unterbrochen, doch schon zuvor war diese Position mehr und mehr zur Ansicht einer Minderheit unter den deutschen TschechoslowakInnen geworden<sup>39</sup>.

### Fazit

Identität braucht Orte, an denen sie sich manifestieren, aber auch erst einmal entwickeln kann – einer der bevorzugten Orte (klein)städtischer Öffentlichkeit, an denen dies möglich war, stellten vom letzten Drittel des 19. bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Stadttheater dar. Durch die besondere Rolle, die sie einerseits für das Bürgertum, andererseits im Nationalitätenstreit spielten, aber auch durch die Verquickung von Präsentation und Repräsentation in ihren Räumen – auf der Bühne genauso wie im Zuschauerbereich – sind sie ideale Transformationsmedien, an denen sich Identitätsdiskurse beobachten lassen. Die Identitätskonzepte, die dabei entworfen wurden, waren, wie die beiden Beispiele gezeigt haben, keineswegs stabil, sondern ständigen Definitionsprozessen unterworfen. Auch ist es kaum möglich, selbst in einer mittleren Stadt wie Brünn mit einer deutschsprachigen Einwohnerschaft von rund 55 000 Personen von „den“ Brünnern Deutschen zu sprechen. An den Theaterskandalen, die als Kampf um die Diskurshegemonie beschrieben werden können, lässt sich zeigen, dass auch innerhalb dieser Gruppe des Theaterpublikums – in der die ArbeiterInnen wohlgemerkt

---

<sup>39</sup> Zum Aufstieg der Sudetendeutschen Heimatpartei, die Zeichen und Motor einer immer stärker werdenden Abwendung weiter Bevölkerungsteile vom Staat war, vgl. u.a. VOLKER ZIMMERMANN: Die Sudetendeutschen im NS-Staat. Politik und Stimmung der Bevölkerung im Reichsgau Sudetenland (1938-1945), Essen 1999 (Veröffentlichungen der Deutsch-Tschechischen und Deutsch-Slowakischen Historikerkommission, 9; Veröffentlichungen des Instituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im Östlichen Europa, 16), und MARTIN ZÜCKERT: Vom Aktivismus zur Staatsnegation? Die Sudetendeutschen zwischen Staatsakzeptanz, regional-nationalistischer Bewegung und dem nationalsozialistischen Deutschland, in: Staat, Loyalität und Minderheiten in Ostmittel- und Südosteuropa 1918-1941, hrsg. von PETER HASLINGER und JOACHIM VON PUTTKAMER, München 2007 (Buchreihe der Kommission für Geschichte und Kultur der Deutschen in Südosteuropa, 39), S. 69-98.

ohnehin nicht inkludiert waren – wiederum verschiedene Ansichten über die „deutsche“ Identität der BrünerInnen herrschten.

Die Herausbildung alternativer Selbstverständnisse als BrünerInnen oder als deutsche TschechoslowakInnen als *ein* Strang der Identitätskonzepte konnte am Beispiel zweier Festveranstaltungen beobachtet werden. Gruppenidentität besteht aus verschiedenen Komponenten, eine davon sind Symbole, mit denen sich die Gruppe identifizieren kann. Allzu viele dieser gemeinsamen Referenzpunkte konnten Deutsche und TschechInnen in der Ersten Republik nicht finden; viele der für den tschechoslowakischen Staat konstitutiven Mythen und Symbole schlossen die Deutschen aus oder erschwerten ihnen eine Identifikation. Der Brüner Mendel scheint sich jedoch für eine a-nationale Interpretation geeignet zu haben; und Masaryk zählt ganz eindeutig zu den wenigen Symbolen, die im Lauf der Zeit von einem tschechischen zu einem tschechoslowakischen wurden und somit Identifikation ermöglichten<sup>40</sup>.

Die Provinztheater Böhmens und Mährens standen so an der Schnittstelle der verschiedenen Identitätsdiskurse, je nach Situation wurden auf ihnen lokale, regionale oder nationale Identitäten verhandelt und repräsentiert.

### Summary

*The German language provincial theatres of Bohemia and Moravia betwixt local, regional and national identities.*

An identity needs a location, a place in which it can first of all develop, and then manifest itself. One of the particular places in which this was possible for the middle classes from the final third of the 19<sup>th</sup> until the first half of the 20<sup>th</sup> century was the municipal theatre. Consequently the main focus of this paper is on the role of the theatre in the processes by which identity was produced, taking the German Theatre in Brünn (Brno) in the period between the world wars as the example.

In an introductory section relevant specific features of the “provincial theatre” are examined and explained. In the German speaking areas of Bohemia and Moravia these not only functioned as representative media, but also underlined the sense that the town in question belonged to the German cultural sphere. After a section dealing with the links between theatre and identity, which examines the role of the theatre in the “struggle of nationalities” between the Germans and the Czechs, the text deals with two specific case studies from the history of the Brünn theatre. The first case shows how anti-Semitic theatre scandals were staged in Brünn to provoke a debate over what was to be regarded as “German” and what was to be excluded. The second case poses the question of how far Czech-German co-operation in festival performances may be seen as evidence for the development of alternative, non-national identities, such as those with a region, or with the Czechoslovak State. As the special theatrical productions in honour of his birthday show, it appears that President T.G. Masaryk in particular represented a symbol which enabled identification with the Czechoslovak State.

The text shows that the provincial theatres of Bohemia and Moravia stood at the interface of the various identity debates. Depending on the situation, they presented and dealt with local, regional, and national forms of identity.

---

<sup>40</sup> Inwiefern dieser Befund auch auf die SlowakInnen zutrifft, ist eine andere Frage, der hier nicht nachgegangen werden kann.