

Peter Oliver Loew

"Bretter, die Kulturkulissen markierten. Das Danziger Theater am Kohlenmarkt, die Zoppoter Waldoper und andere Theaterinstitutionem im Danziger Kulturkosmos zur Zeit der Freien Stadt und in den Jahren des Zweiten Weltkriegs", Stephan Wolting, Wrocław 2003 : [recenzja]

Studia Germanica Gedanensia 14, 309-314

2006

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Stephan Wolting: *Bretter, die Kulturkulissen markierten. Das Danziger Theater am Kohlenmarkt, die Zoppoter Waldoper und andere Theaterinstitutionen im Danziger Kulturkosmos zur Zeit der Freien Stadt und in den Jahren des Zweiten Weltkriegs.* Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2003, 686 S. Abb.

Die Geschichte des Danziger Stadttheaters im 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hätte eine gute Darstellung verdient¹: Als eines der kulturellen Zentren im nordöstlichen deutschen Sprachraum spielte es für die Ausbildung literarischer und musikalischer Geschmäcker sowie für die Vergesellschaftung der lokalen und provinziellen Elite eine herausragende Rolle. Vorarbeiten gibt es nur wenige – einige Liebhaberarbeiten zur Spielplangestaltung², einige theaterhistorische Aufsätze³, einige Passagen in stadthistorischen Überblickswerken⁴. Auch Aspekte des polnischen Theaterlebens sind gut aufgearbeitet⁵. Man konnte deshalb annehmen, daß Stephan Wolting, der längere Zeit in Danzig verbracht und Gelegenheit zum gründlichen Quellenstudium hatte, in seiner Habilitationsschrift einen Einblick in das Danziger Theater zwischen den Kriegen bieten würde, der über die reine Faktographie hinausgeht. Die Ziele, die sich der Autor gesetzt hat, sind gewaltig: Aufbauend auf eine Darstellung des Danziger Theaterlebens zwischen 1918 und 1945, die „so akribisch wie möglich“ (S. 9) sein soll, will er „ganzen Danziger Kulturkosmos“ (S. 340) erfassen und versuchen, das „innerste Bedürfnis des Danziger Publikums“ (S. 338) zu begreifen. Dieses Ansinnen erfordert dreierlei: Eine sehr fundierte theoretisch-methodische

¹ Diese Rezension ist in polnischer Sprache bereits in „Zapiski Historyczne“ 2005, H. 4 erschienen.

² Otto Rub, *Die dramatische Kunst in Danzig von 1615 bis 1893*, Danzig 1894; nur zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: E. A. Hagen, *Geschichte des Theaters in Preußen, vornämlich der Bühnen in Königsberg und Danzig von ihren ersten Anfängen bis zu den Gastspielen J. Fischer's und L. Devrient's*, Königsberg 1854, v.a. S. 593–605 und 735–778.

³ Insbesondere in: *200 lat teatru na Targu Węglowym w Gdańsku*, hg. v. Jan Ciechowicz, Gdańsk 2003; manches auch in: *Gdańsk teatralny. Historia i współczesność*, hg. v. Jan Ciechowicz, Gdańsk 1988; Zenon Ciesielski, *Niemieckie teatry Wolnego Miasta Gdańska i ich stosunek do społeczeństwa polskiego*, „Rocznik Gdański” 28 (1969), S. 53–76.

⁴ V.a. Bohdan Czyżak in: *Historia Gdańska*, Bd.IV/I, hg. v. Edmund Cieślak, Sopot 1998, insb. S. 205–210, S. 475–485, zu den großen Mängeln dieser Darstellung vgl. Peter Oliver Loew, *Zur Danziger Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts*, „Studia Germanica Gedanensia” 7 (1999), S. 207–214 sowie die Entgegnung auf eine Polemik B. Czyżaks in ebd. 8 (2000), S. 220–223.

⁵ Zenon Ciesielski: *Teatr polski w Wolnym Mieście Gdańsku 1920–1939*, Gdańsk 1969; Raszewski, Zbigniew: *Polskie tradycje teatralne Gdańska [1793–1900]*, in: ders., *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*, Wrocław 1955, S. 65–104.

Vorgehensweise, ein eingehendes Quellen- und Literaturstudium und einen breiten Blick über die engen Grenzen des Theaterlebens hinaus, denn ein „Kulturkosmos“ besteht – wahrscheinlich, denn der Begriff wird nirgends definiert – aus mehr als nur einem Theater. Wolting ist allerdings nicht in der Lage, seinem Anspruch gerecht zu werden, mehr noch – seine voluminöse Arbeit steckt voller Fehler, Fehlinterpretationen und Lücken. Wenn der Autor vollmundig schreibt: „Die Darstellung kann Anspruch auf relative Vollständigkeit erheben, weil sich der Verfasser aller verfügbaren Quellen und Materialien bediente“ (S. 10), so kann sich der Rezensent nur sehr wundern – zum einen, weil „relative Vollständigkeit“ ein absurder Begriff ist (entweder ist die Darstellung vollständig oder nicht, relativ kann eine Vollständigkeit nicht sein; und es klingt doch sehr anmaßend, von einer „vollständigen“ Darstellung zu sprechen?), zum anderen, weil sich der Verfasser eben nicht „aller verfügbaren Quellen und Materialien bediente“. Und wenn Wolting in seinem repertoiregeschichtlichen Teil anhand von Aufführungshäufigkeit, Wiederaufnahmen und Neuinszenierungen „Hypothesen über die soziokulturelle Situation der Stadt“ (S. 77) aufstellen möchte, so fragt man sich zunächst, ob das ein Scherz ist, denn alleine aufgrund des Theaterspielplans zu solch weitreichenden Schlüssen zu gelangen, erscheint sehr fragwürdig. Man ist dann am Ende doch erleichtert, daß man diese Hypothesen im Buch vergeblich sucht.

Aber der Reihe nach. Wolting stellt zunächst kurz den Forschungsstand zur Geschichte der Freien Stadt Danzig dar. Überaus verwunderlich nimmt sich hier seine Behauptung aus, es gebe „noch immer keine wirkliche Gesamtdarstellung der Geschichte der Freien Stadt Danzig“ – nicht alleine deshalb, weil mir der Unterschied zwischen „wirklichen“ und „unwirklichen“ Gesamtdarstellungen nicht klar ist, sondern auch, weil es eine wissenschaftliche Gesamtdarstellung wirklich gibt – den entsprechenden Band der *Historia Gdańska*, der 1999 erschien, auch wenn er nicht wirklich zufriedenstellend ist⁶. In seiner Literaturüberschau fehlen ganz entscheidende Titel, während Machwerke wie jene des rechtslastigen Stuttgarter Hobby-Historikers und „Berufs-“ Danzigers Rüdiger Ruhnau ausgiebig kommentiert werden.

In einem zweiten Abschnitt behandelt Wolting „Voraussetzungen des kulturellen Lebens“ und offenbart schon im ersten Satz sein ungenügendes Vermögen zur sprachlichen Differenzierung, wenn er von Danzig als einer „aus einer slawischen Gründung hervorgegangene[n], ehemals deutsche[n] Hansestadt“ (S. 20) spricht – das ist konfus, da Danzig als Stadt zwar von

⁶ *Historia Gdańska*, Bd.IV/I, hg. v. Edmund Cieślak, Sopot [o.J., 1999]. Die theatergeschichtlichen Seiten von Marek Andrzejewski lassen hier übrigens sehr zu wünschen übrig.

slawischen Herzögen gegründet wurde, sich aber als von Menschen deutscher Zunge besiedelte Bürgerstadt entwickelte und niemals eine „deutsche Hansestadt“ war. Es folgt eine Aufteilung der freistädtischen Danziger in ein „über viele Jahrzehnte ansässige[s] Volk von Geschäftsleuten und Arbeitern“, das „marktwirtschaftlich“ (!) orientiert gewesen und an guten Beziehungen zu Polen interessiert gewesen sei, und in eine Gruppe aus meist Zugewanderten, „vor allem aus Beamten und ehemaligen Militärs“, die expansive Politik und Propaganda betrieben hätten (S. 22 f.). Das ist eine sehr holzschnittartige Vereinfachung und hat mit „Hypothesen über die soziokulturelle Situation der Stadt“ auch nicht das geringste zu tun. Der polnischen Bevölkerung der Freien Stadt wird eine viel zu große Bedeutung zugemessen, und die Juden waren viel zu assimiliert, als daß man von Danzig in der Zwischenkriegszeit als „multikulturelle[r] Stadt“ (S. 24) oder gar von „drei [gleichberechtigten] Kulturen“ (S. 337) sprechen könnte.

Spätestens an dieser Stelle wären zumindest rudimentäre Ausführungen über die beabsichtigten Methoden des Autors fällig gewesen, mit denen er den „Danziger Kulturkosmos“ untersuchen möchte. Sowohl Ausführungen als auch Methoden fehlen, wir erfahren nicht, was ein „Kulturkosmos“ überhaupt ist und können nur erahnen, daß es sich um das gesamte kulturelle Leben handelt, also um Theater, Literatur, Musik, bildende Kunst, Architektur, Denkmalschutz, politische und geistige Kultur etc. Was folgt, sind lediglich Ausführungen zum Theater, und auch diese sind vielfach höchst zweifelhaft. Es macht keinen Sinn, gut 250 Seiten einer vorgeblich theaterhistorischen Untersuchung durchzugehen, um die unglaubliche Zahl von Fehlern und Entstellungen en détail aufzuzeigen. Einige Beispiele müssen genügen.

Wem gehörte das Danziger Theater? Auf S. 54 f. schreibt Wolting, das Theater sei zuerst im Besitz des königlichen Fiskus gewesen und habe sich zwischen 1918 und 1920/21 „in den Händen“ des Vereins „Freie Volksbühne“ befunden, um dann in den Besitz der Freien Stadt überzugehen, auf S. 55 wird es zu Beginn der Freistadtzeit der „Kommission für die Teilung des Staatsvermögens“ übergeben und sei „somit“ der Freien Stadt „zugeteilt“ gewesen, auf S. 71 war das Theatergebäude seit den 1830er Jahren im Besitz des Kaufmanns Heinrich Jantzen und sei 1919 an die Freie Stadt übergegangen, und auf S. 215 geht im Jahre 1924 „das frühere Danziger Pachttheater in städtische Regie“ über. Was sollen wir uns aussuchen?

Auf S. 59 wird festgestellt, daß es aufgrund fehlender Quellen unmöglich sei, das Repertoire des Wilhelmtheaters (das konsequent falsch „Wilhelms-theater“ geschrieben wird) zu recherchieren, dabei hätte ein Blick in den Anzeigenteil der zeitgenössischen Tageszeitungen genügt, um das Repertoire zusammenstellen zu können. Wenn Wolting dann davon ausgeht, daß in der

Zwischenkriegszeit „am Wilhelmstheater [!] eine ähnliche Programmatik und ‚Ideologie‘ wie am Stadttheater vorherrschte” (59), so ist das schlichtweg falsch, denn von Ideologie war an dieser Unterhaltungsbühne wenig zu spüren, es sei denn, daß sie von entsprechend interessierten Vereinen gemietet bzw. gepachtet wurde.

Auf S. 73 schreibt Wolting, daß erst seit der Spielzeit 1933/34 „explizit” Stücke „mit ideologischer Intention” aufgeführt worden seien und nennt eine Ausnahme mit Max Halbes Stück *Freiheit*, das schon 1924/25 aufgeführt worden sei – letzteres ist allerdings kein ideologisches Stück im Sinne des Nationalsozialismus und genauso viel und so wenig ideologisch wie viele andere konservative Stücke aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Ein Theaterstück Namens *Kampf um Danzig*, das Wolting im Spielplan 1933 entdeckt haben will, hat Halbe nie geschrieben, und es wurde auch nicht am Danziger Theater aufgeführt – selbst in Woltings Anhang (der Dokumentation der Aufführungen am Danziger Theater zwischen 1918 und 1944) taucht es nicht auf.

Woltings Arbeit konzentriert sich auf das Danziger Stadttheater (ab 1935: Staatstheater) und behandelt ausführlich das Repertoire dieser Bühne. Das ist zum einen oft Faktendarstellung, zum anderen kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß zahlreiche Bewertungen der literarischen Strömungen der Zeit aus der Sekundärliteratur übernommen wurden. Besonders auffällig sind jedenfalls die geringe Quellensättigung (von den Tageszeitungen wird zum Beispiel die in den 1920er Jahren noch sehr wichtige „Danziger Zeitung” nicht ausgewertet) und der häufige Rückgriff auf einige Positionen der Fachliteratur (lange Paraphrasen zum Beispiel auf S. 129–131). Ansonsten ist die Repertoirearstellung sehr wenig analytisch, vielmehr geht es hier recht durcheinander und auch das 8 Seiten lange Resümee zu diesem Teil bringt keinen Aufschluß.

Es folgt ein rund 50 Seiten langer Teil zum Personal am Danziger Stadttheater; er besteht zu nicht unerheblichen Teilen aus langen Fußnoten mit unaufgearbeitetem Material zur Biographie einzelner Künstler. Die Grundtendenz, daß nämlich viele Schauspieler „wegen zu geringem künstlerischen Anspruch und damit verbundenen beschränkten eigenen Entwicklungsmöglichkeiten bald wieder das Theater” (231) verließen, hat Wolting richtig erkannt, nicht erschließen aber läßt sich, was Wolting mit seiner Auflistung von Künstlernamen bezweckt. Und warum es in einem Kapitel „Personalien am Danziger Theater” einen Exkurs zu Max Halbe geben muß (S. 261–268), bleibt ein Geheimnis des Autors, der sich hier übrigens weitgehend auf die gute Vorarbeit von Bogusław Drewniak verläßt.

Gemessen am restlichen Buch sind Woltings Ausführungen über die Zoppoter Waldoper durchaus aufschlußreich, sieht man einmal von den ellenlangen

faktenhuberischen Fußnoten und der wiederholten Paraphrasierung fremder Werke (z. B. S. 277 f. nach Carl Lange) ab. Denn Wolting hat sich hier die Mühe gemacht, tatsächlich einige „Quellen und Materialien“ aufzustöbern, die so noch nicht bekannt waren, nämlich einige Mappen aus dem Politischen Archiv des Auswärtigen Amtes in Berlin. Sie zeigen die bedeutende Finanzierung der Waldoper durch das Reich seit den 1920er Jahren (S. 285–288). Wenn sich daran dann wieder Aufzählungen von Künstlern, Gagen und anderen ungeordneten Details anschließen, verwischt sich dieser zwischenzeitliche „Aha“-Effekt beim Leser jedoch schnell wieder.

Das Schlußkapitel gilt dem „Theater der Minderheiten“ in Danzig. Das polnische Theater in der Freien Stadt war fast ausschließlich ein Liebhabertheater (dazu kamen gelegentliche Gastspiele professioneller Ensembles). Wolting stützt seine Darstellung auf die Sekundärliteratur sowie auf einige Jahrgänge der „Gazeta Gdańska“. Seltsam, daß bei ihm der Verein „Ogniwo“ bereits 1827 besteht (S. 307), wo dieser doch erst 1876 gegründet worden ist. Und seltsam, daß dieser ausführlichen Behandlung des polnischen Liebhabertheaters nicht auch eine Darstellung des deutschen Liebhabertheaters gegenübergestellt wird, das es natürlich auch gab, das aber nur bei einer intensiven Presserecherche ausfindig gemacht werden kann.

Stellvertretend für die Fehlerhaftigkeit von Woltings Arbeit seien einige musikalische Details genannt: Die Spielzeit 1937/38 endete tatsächlich mit einem „festlichen Konzert“ (S. 155), unerwähnt aber bleibt, daß dies im Rahmen der kulturpolitisch bedeutungsvollen „Gaukulturwochen“ geschah. Auch hieß der Danziger Komponist, dessen Werke hier aufgeführt wurden, nicht „Hanemann“, sondern „Hannemann“, es ist kein „alter Danziger Name“, da der Musiker aus Stolp zugewandert war, das von ihm aufgeführte Werk hieß nicht etwa „drei Vorspiele für eigenen Chor und Orchester“, sondern: „Drei Vorspiele über eigene Choräle für Orchester“⁷. Emil Nikolaus von Reznicek (1860–1945) wurde nicht erst als „Gaumusikschuldirektor“ bekannt, und seine Oper „Donna Diana“ war nicht etwa erst nach 1940, als sie in Danzig ihre Erstaufführung erlebte, eine „weltbekannte Oper“, sondern schon nach ihrer Ur-aufführung 1894 zu einiger Bekanntheit gelangt (S. 188). Und in diesem Jahr 1940 gab es zwar ein Konzert mit Werken Danziger Komponisten (S. 189), an dem jedoch von Alfred W. Paetsch und Werner Schramm keine „Streichkonzerte“ aufgeführt wurden, sondern „Streichquartette“, an dem Johannes Hannemann nicht teilnahm, und auch der Geiger Henry Prins nicht, der zu jener Zeit bereits als Jude nach Holland geflüchtet war (was Wolting in einem Zitat auf

⁷ Siehe „Danziger Neueste Nachrichten“ 45 (1938), Nr. 144 (23.6.).

S. 336 übrigens selbst schreibt). Schließlich war Cornelius Kun nicht Opernregisseur, sondern Kapellmeister (S. 74, richtig auf S. 205).

Es ist mir unerklärlich, wie eine Schrift wie diese als Grundlage einer Habilitation eingereicht werden kann. Selbst als unerhört aufgeblähte Magisterarbeit hätte sie kaum Bestand, da sie jegliches Methodenbewußtsein und jegliche Analyse vermissen läßt und eine kaum glaubliche Zahl von Fehlern und Ungenauigkeiten enthält. Wenn sich der Autor zu Interpretationen verleiten läßt, so sind sie chaotisch und unbegründet. So hebt Woltings letzter Absatz in der Zusammenfassung über den „Danziger Theaterkosmos“ an: „Nicht zuletzt an der starken Bindung zwischen Schauspieler und Theater oder Bevölkerung zu den Schauspielern und ihrem Theater (...) wird die Verbindung von öffentlichen und privaten Personen deutlich“. Muß man das wirklich schreiben? Es geht dann so weiter: „Damit verbunden war die symbolische und konkrete Errichtung von Kulissen, die nicht einfach ein Theater meinten, sondern die einen ganzen Danziger Kulturkosmos im Sinne des erwähnten Eskapismus beschrieben“. Das ist nun sehr enigmatisch: Mit der Bindung zwischen Schauspielern und Bevölkerung soll die Errichtung von Kulissen zusammenhängen, die nicht nur das Theater, sondern den ganzen Kulturkosmos beschrieben? Und das dann noch im Sinne des Eskapismus? Mit Verlaub, aber das ist Unsinn. Und Woltings Schlußsatz schlägt dann den Bogen vom Eskapismus = „Revolte des konservativen Bewußtseins“ = „Flucht der Danziger in die Phantasiewelt der Operette“ = „Sehnsucht nach neuen, anderen Kulissen“ bis hin zu den Kulissen, die sich „nicht mehr verschieben ließen, weil der herannahende Krieg seinen Ring um die Stadt zu ziehen begann“ (S. 340). Was will der Autor damit bloß sagen?

Am Ende der Lektüre steht man ratlos vor einem Haufen Buchstaben und fragt sich: Wozu? Und was hat Prof. Janusz Degler dazu bewogen, diesen Text in seine Reihe „Dramat – Teatr“ aufzunehmen? An dieser Bewertung von Woltings Schrift ändert auch der 300 (!) Seiten lange Anhang mit dem Stadttheaterspielplan zwischen 1918 und 1944 nichts⁸.

Peter Oliver Loew (Darmstadt)

⁸ Ich habe derzeit nur Aufzeichnungen zur 1942/43 zur Verfügung – hier ist Woltings Aufstellung unvollständig, da er die Aufführung des *Troubadour* (10. Okt.) übergeht. Außerdem ist es bedauerlich, daß Wiederaufnahmen aus der Vorsaison nur cursorisch und ohne Angabe der Aufführungsdaten angegeben werden und daß nur die Aufführungsdaten von Erstaufführungen, nicht aber der weiteren Spieltage genannt werden.