03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 63

Johannes tom Dieck: Kulturpolitik in Altona in der Ära Brauer

Das Beispiel Altonaer Stadttheater 1924-1929

Vorbemerkung. Der vorliegende Text gibt wesentliche Teile einer umfangreicheren Studie über die Kulturpolitik in Altona 1919 bis 1933 wieder, die als Magisterarbeit im Dezember 1997 im Studiengebiet Sozial- und Kulturgeschichte des Studienganges Angewandte Kulturwissenschaften in Lüneburg vorgelegt wurde. Die Studie ist ein erster Baustein zur Rekonstruktion des vielfältigen Altonaer Kulturlebens der Weimarer Republik. Aufgrund der schwierigen Quellenlage, des nahezu kompletten Verlustes der Altonaer Archivbestände waren bis dahin keine Untersuchungen hierzu abgeschlossen worden. Dieser Sachverhalt hat sich bis heute nicht geändert. Die einzige größere Untersuchung zu Altona stammt von dem englischen Historiker Anthony McElligott, dessen Dissertation aus dem Jahre 1990 erst 1998 als Buch veröffentlicht wurde.

Im Zentrum dieser Analyse steht das Altonaer Stadttheater in der Mittelphase der Weimarer Republik 1924 bis 1929, das heißt während der sogenannten goldenen Jahre der Republik, in denen die wirtschaftliche Situation des Theaters eher gesichert war. Einzig die künstlerische Bilanz greift über diese Jahre hinaus.

Das Altonaer Stadttheater, 1876 gegründet, ein großes Haus, hatte bis 1919 unter einer Direktion mit dem Hamburger Stadttheater gestanden. 1919 wurde es dann selbständig. Der Beitrag untersucht, wie die Ära dieser selbständigen Theaterpolitik aussah und ob es in der Folgezeit eine eigenständige Kulturpolitik in Altona gegeben hat. Altona war eine Stadt, deren Bevölkerung sich einmal aus den Arbeitermassen in der Altstadt und in den neuen städtischen Siedlungen zusammensetzte, sodann aus den wohlhabenden Bevölkerungsschichten in den neu dazu gekommenen Elbgemeinden: zum großen Teil Groß-Hamburger Kaufleute aus Blankenese, Groß- und Kleinflottbek, aus Hochkamp und Nienstedten. Diese Gemeinden waren erst 1927 nach erbitterten Auseinandersetzungen eingemeindet worden, mit dem vorrangigen Ziel, die Steuerkraft der Arbeiterstadt zu stärken. Diese Eingemeindungspolitik hatte vor allem der 1924 nach dem plötzlichen Tod des bürgerlichen Amtsvorgängers Bernhard Schnackenburg neu ins Amt gekommene Oberbürgermeister der Stadt, der Arbeitersohn Max Brauer, vorangetrieben. Brauer und sein langjähriger Kulturdezernent im Magistrat, August Kirch, suchten zwischen diesen beiden Polen der heterogenen Altonaer Bevölkerung auch in der Kulturpolitik der Stadt zu vermitteln und andererseits der Kulturpolitik der Stadt ein eigenes Profil gegenüber Hamburg zu geben. Die Arbeiterschaft sollte am kulturellen Leben der Stadt in der neuen Republik teilhaben, andererseits sollten die bürgerlichen Schichten nicht majorisiert werden. Wie sah dieses Programm einer „Volksbühne“ für alle Schichten aus und konnte es überhaupt erfolgreich sein ?

Die politische Situation in Altona nach der Novemberrevolution. In Altona vollzog sich die Revolution ebenso dramatisch und im Resultat doch

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 64

Rechte Seite:
Max Brauer (1887-1973), SPD, Oberbürgermeister von Altona 1924-1933; 1933 Emigration; 1946-1953 und 1957-1960 Erster Bürgermeister der Freien und Hansestadt Hamburg; Quelle: Das Altonaer Stadttheater. Ein Jahrbuch. 1930/1931, S. 4.

wieder undramatisch wie in vielen anderen deutschen Städten. Bereits am 3. November 1918 hatte im Altonaer Kaiserhof eine Volksversammlung stattgefunden. Ein Beschwichtigungsaufruf, den der zentrale Parteivorstand der SPD am folgenden Tag im konservativen Altonaer Tageblatt abdrucken ließ, blieb ohne Erfolg,[1] am 6. November erreichte der Aufstand Hamburg und Altona. Im Hamburger Gewerkschaftshaus wurde ein Arbeiter- und Soldatenrat eingerichtet, der zuerst von linksorientierten Gruppen um die USPD dominiert wurde. Die SPD, wegen ihrer Mitarbeit im kaiserlichen Staat und ihrer Abwiegelungspolitik in Misskredit geraten, konnte sich jedoch sehr schnell wieder durchsetzen. Bereits Ende Dezember rückte der spätere Altonaer Senator Walter Lamp'l zum ersten Vorsitzenden des Arbeiter- und Soldatenrates auf. Daneben wurde er, von Gustav Noske bestätigt, militärischer Stadtkommandant für Groß-Hamburg.

Die Situation auf der Straße war bis zum „Spartakistenputsch von Bahrenfeld" am 5. Februar 1919 noch von leidenschaftlichen Protestbekundigungen und Krawallen geprägt.[2] Abgesehen von den Hamburger Lebensmittelunruhen Ende Juni, in deren Folge Arbeiterpatrouillen in Altona kurzzeitig die politische Macht übernahmen, setzte sich der Arbeiter- und Soldatenrat gegenüber spontanen Aufständen durch. „Ruhe und Ordnung" kehrten auch im Altonaer Rathaus schnell wieder ein. Wie andernorts stand für die Altonaer Sozialdemokraten die Möglichkeit, auf die bewährten, eingespielten Verwaltungsinstanzen zu verzichten, nicht zur Diskussion. So blieben der Oberbürgermeister Bernhard Schnackenburg und die meisten besoldeten Senatoren im Amt. Nur der zweite Bürgermeister, Adolf Schulz, wurde wegen „reaktionärer und antisozialistischer Haltung" entlassen.[3] Senator Heydemann ging als Oberbürgermeister nach Rostock. Die unbesoldeten Senatoren, bis dahin zumeist Vertreter örtlicher Gewerbegruppen, waren gemäß Beschluss der preußischen Regierung bereits vorher komplett entlassen worden.[4] Im Zuge der Revolution kamen stattdessen fünf Sozialdemokraten, die bereits Mitglieder der Stadtverordnetenversammlung waren, als kommissarische Senatoren (Beigeordnete) in den Magistrat: Hermann Thomas, Max Brauer, Carl Stoll, Wilhelm Sievert und August Kirch. Maßnahmen, welche die städtische Verwaltung betrafen, bedurften fortan ihrer Zustimmung.[5]

In Altona fanden sich die politischen Gruppen schnell wieder in der hergebrachten Form parlamentarischer Arbeit zusammen. Die bereits seit den späten 1890ern und dann im Krieg erfolgreich eingeübte Zusammenarbeit zwischen „Sozis" und Bürgerlichen unterstützte die Entwicklung, in der die Revolution auf ruhigeren Gleisen verlief. Am 28. Februar 1919 fanden wieder Stadtverordnetenwahlen statt und von diesem Zeitpunkt an blieb, trotz sich stark verschiebender Mehrheiten, eine Koalition der linken Mitte zwischen SPD und DDP faktisch bestimmend für die Altonaer Politik. Ansätze für ein sozialistisches Altona waren kaum zu erkennen. Mit 53,5 % erreichte die SPD bei dieser Wahl die absolute Mehrheit.[6] Von den 66

1 Vgl. Krause (1984), S. 47 ff. , auch für die folgende Passage.

2 Die Vorgänge werden von Hoffmann (1929), Bd. 1, S. 6 ff., mit einigen Details geschildert. Danach erscheinen die Sozialdemokraten Kirch, Thomas und Sievert als diejenigen Sozialdemokraten, die dem Unmut der Demonstrierenden gegenüber den Einrichtungen des alten Regimes besänftigend entgegentraten.

3 Folgt man der Darstellung Hoffmanns (1929), Bd. 1, S. 42, trat Schulz aufgrund von Meinungsverschiedenheiten mit den Städtischen Kollegien am 1. April 1919 freiwillig zurück.

4 Vgl. Krause, S. 45 f.

5 Vgl. Hoffmann (1929), Bd. 2, S. 39. McElligott (1990), S. 168, und Krause machen bezüglich der Frage, in welcher Weise und wie viele Sozialdemokraten 1918/19 in den Magistrat gelangten, widersprüchliche Angaben.

6 Bei der Wahl zur Nationalversammlung stimmten in Altona 54% und bei der Wahl zum Preußischen Landtag 56,4% für die SPD. Vgl. Krause, S. 48.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 65

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 66

Sitzen erhielt sie 36, die USPD 6, die DDP 14 und die „verbundenen Wahlvorschläge“ (Bürgerliche Gemeinschaft, die vor allem aus DVP- und DNVP-Mitgliedern bestand) 10.[7] Auffällig ist hierbei auch die hohe Zahl der DDP-Sitze, denn bis zum Krieg war in Altona die SPD die einzige als Partei auftretende politische Kraft gewesen.[8] Insgesamt hatte sich die Altonaer Bevölkerung damit deutlich für die parlamentarische Demokratie ausgesprochen.

Die Sozialstruktur Altonas: eine Skizze. Die soziale Struktur und Verteilung der Arbeiterbevölkerung in Altona spiegelt den Stand der Entwicklung zu einer Arbeiter- und Industriestadt wider. Konkret betrug im Jahre 1925[9] der Anteil der lohnabhängigen Arbeiter an der Gesamtzahl der Erwerbstätigen 49,6%. Der Anteil der Arbeiterklasse an der Gesamtbevölkerung lag mit 45,15% knapp darunter. Damit befand sich Altona vor Hamburg und Kiel nur knapp hinter typischen Arbeiterstädten wie Chemnitz.[10] Der große Anteil sozial schwacher Bevölkerung, der auch durch die Eingemeindungen 1889/90 nicht entscheidend verbessert wurde, verursachte auch während der Weimarer Republik sehr hohe Fürsorgelasten. Gemessen am Etat bildete das Wohlfahrtsamt den größten städtischen Verwaltungszweig.[11]

In den Grundzügen verteilte sich diese Arbeiterbevölkerung in der Weise, dass im engen Straßengewirr der sanierungsbedürftigen und überbelegten Altstadt, und dort besonders in den Teilen zu St. Pauli und zum Hafen hin, die weniger bemittelten Proletarier ihr Quartier hatten. Dabei handelte es sich zu einem großen Teil um „unständige“ Arbeiter, die sehr häufig durch das Wohlfahrtsamt unterstützt werden mussten. In der Altstadt zwischen Bahnhof und Großer Freiheit, dem „Abruzzenviertel“, lebte fast die Hälfte der Altonaer Bevölkerung.[12] Hier vor allem hatte die KPD ihren politischen Rückhalt.[13] In den gründerzeitlichen Häusern der Industriestadtteile Ottensen und Bahrenfeld, deren Wohnverhältnisse teilweise nicht weniger zu wünschen übrigließen, lebten dagegen bessergestellte Arbeiter, die in den nahegelegenen Betrieben arbeiteten, zusammen mit Handwerkern und kleinen Angestellten.[14] Durch Umzüge und Neubezüge – hier lagen die meisten der in den zwanziger Jahren neu errichteten fortschrittlichen Wohnblöcke – fand hier eine soziale „Aufwertung“ der Bevölkerungszusammensetzung statt, während der Trend in den ärmlicheren Vierteln der Altstadt gerade umgekehrt war.[15] Politisch dominierte in Ottensen und in den neu entstehenden Stadtvierteln im Norden und Nordwesten die SPD.[16] Die meisten ihrer Funktionäre in Altona-Ottensen, dem Zentrum der Partei in Schleswig-Holstein, stammten nach McElligott[17] aus diesem Milieu, das er als kleinbürgerlich beschreibt.

Im Stadtteil Bahrenfeld, und hier vor allem in der neuen Siedlung Steenkamp (seit 1914) überwog ein eher kleinbürgerliches Milieu; im Vorort Othmarschen, schon 1890 eingemeindet, dominierten demgegenüber eher besitzbürgerliche Bevölkerungsschichten. Am 1. Juli 1927 wurden dann die mehrheitlich großbürgerlich geprägten

7 Zu den Wahlergebnissen 1919, 1924 und 1927: Hoffmann (1929), Bd. 1, S. 50 f.
8 Vgl. McElligott (1990), S. 160.
9 Nur für dieses Jahr liegen mit der Berufszählung, die Kaufmann auswertet, verlässliche Zahlen vor. Sie dürften jedoch für die gesamte Zeit der Weimarer Republik einen Orientierungswert geben.
10 Vgl. Kaufmann, S. 37 und 40.
11 Vgl. Kaufmann, S. 118 f. In einem Vergleich mit anderen Städten (Tabelle S. 112) lag der Aufwand mit 3,01 Mark pro Einwohner deutlich an der Spitze, dabei auch deutlich vor den drei anderen Städten im Großraum Hamburg.
12 Vgl. McElligott (1982), S. 493 ff.
13 Vgl. Timm, S. 22. Er bezieht sich auf die nach Stadtteilen aufgeschlüsselten Wahlergebnisse im statistischen Jahrbuch der Stadt Altona 1923, 1924 und 1925-27.
14 Ebda., S. 21.
15 Vgl. Kaufmann, S. 69 f.
16 Vgl. Timm, S. 22 und McElligott (1984), S. 35 f.
17 Vgl. McElligott (1984), S. 35.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 67

Elbgemeinden von Großflottbek bis Blankenese nach Altona eingemeindet, bis dahin Villenvororte im Landkreis Pinneberg, in denen vor allem reiche Hamburger Kaufleute wohnten. Neben Blankenese mit rund 13 000, Nienstedten mit knapp 3000, Kleinflottbek mit 2200 und Großflottbek mit etwas mehr als 6000 Einwohnern wurden darüber hinaus die Gemeinden Rissen, Osdorf, Lurup, Sülldorf, Eidelstedt und Stellingen-Langenfelde, Gemeinden mit einer eher kleinbürgerlichen Zusammensetzung und noch einmal zusammen knapp 16 000 Einwohnern, zu Altona geschlagen. Durch diese Eingemeindungen erhöhte die Stadt ihre Bevölkerungszahl von etwas mehr als 185 000 Einwohnern auf knapp 232 000 und überflügelte wieder Kiel als größte Stadt in Schleswig-Holstein.

Der Beginn der Ära Brauer. Max Brauer, ein entschiedener Gegner räterepublikanischer Vorstellungen, gewann in dieser Zeit als Sprecher[18] der nunmehr stärksten Fraktion in der Stadtverordnetenversammlung schnell an politischem Gewicht.[19] 1887 in Ottensen als Sohn eines Glasbläsers geboren und selbst eine Zeitlang als Glasbläser tätig, hatte Brauer in der SPD des Kaiserreiches schnell Karriere gemacht: Er war 1916 auf der sozialdemokratischen Liste aufgerückt und hatte sich, selbst Mitarbeiter in der Leitung des gewerkschaftlichen Konsum-, Bau- und Sparvereins „Produktion“, als Fachmann für die Lebensmittelversorgung profiliert. Sowohl Brauers als auch August Kirchs Verdienste um die Wiederherstellung „geordneter“ Verhältnisse wurden von der DDP gewürdigt.[20] So unterstützte auch diese Partei im September 1919 die Wahl beider als besoldete Beamte in den Magistrat für zwölf Jahre. Brauer erhielt das Amt des zweiten Bürgermeisters, das die Sozialdemokraten für sich beanspruchten.

Während die SPD auf Reichsebene bereits im Juni 1920 wieder aus der Regierungsverantwortung schied, konnte sie in Altona zusammen mit den Demokraten, bis 1924 auf eine komfortable Mehrheit gestützt, eine fortschrittliche Politik in Gang bringen. Spätestens mit Beginn der stabilen Jahre entwickelten sich im Zeichen kommunalsozialistischer Vorstellungen der Sozialdemokraten die Konturen des „Neuen Altona“, wie sie in entscheidendem Maße der energischen Politik Max Brauers zuzuschreiben sind. Brauer war nach dem überraschenden Tod Schnackenburgs von der Stadtverordnetenversammlung als Nachfolger für das Amt des Oberbürgermeisters vorgeschlagen worden. Am 31. März 1924 gaben von dem knappen Zehntel der Altonaer Bürger, die zur Wahl gegangen waren, 96,8 % Max Brauer ihre Stimme.[21] So wie die Liberalen keinen Gegenkandidaten für die Wahl des Oberbürgermeisters aufgestellt hatten, wurde im Gegenzug von der SPD im Juni die Wahl des Demokraten Dr. Hans Ebert zum zweiten Bürgermeister unterstützt.

In der Phase der Stabilisierung seit 1924 verloren die Demokraten jedoch kontinuierlich ihren politischen Rückhalt, während die Sozialdemokraten, nachdem auch sie bei den Stadtverordnetenwahlen 1924 eine Halbierung ihrer Sitzzahl hatten hinnehmen müssen, einen Teil ihrer Wählerschaft zurückgewinnen und sich bis 1932 als

18 Vgl. Timm, S. 22.

19 Die Informationen zu Brauer beziehen sich, soweit nicht anders gekennzeichnet, auf Fladhammer/Wildt (1994), S. 15 ff.

20 So äußerte sich Justizrat Löwenthal (DDP). Bericht über die Sitzung der Stadtverordnetenversammlung im Hamburger Echo, Nr. 349 vom 31. Juli 1919, z. n. Fladhammer/Wildt (1994), S. 85.

21 Gleichzeitig wurde Gustav Oelsner, der Favorit Brauers, mit 57,25 % der Stimmen bei 15,31 % Wahlbeteiligung zum neuen Bausenator gewählt. Vgl. Timm, S. 22.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 68

deutlich stärkste Partei behaupten konnten. Im Einzelnen entwickelte sich die Verteilung der Sitze in der Stadtverordnetenversammlung folgendermaßen:[22]

	1919	1924	1927	1929
SPD	36	18	26	25
KPD	-	10	11	9
USPD	6	-	-	-
DDP	14	7	3	4
Zentrum	-	-	-	-
DVP	-	-	5	-
DNVP	-	-	5	-
Bürg. Gemeinschaft (a)	10	-	-	16
Wirtschaftspartei (b)	-	2	1	4
Gemeinschaftsliste (c)	-	-	9	-
Einheitsliste (d)	-	13	-	-
NSDAP (e)	-	(5)	1	3
Gesamt	66	55	61	61

Zu dieser Aufstellung ist anzumerken, dass in Altona die Vertretung der Mittelklassen, abgesehen von DDP, Zentrum und Wirtschaftspartei, in verschiedenen Gruppierungen zur Wahl antrat. Nur 1927 waren DVP, DNVP und die sich als unpolitisch verstehende „Gemeinschaftsliste des Zentralausschusses der kommunalen Vereine“ direkt wählbar.[23] Ansonsten erschienen sie 1924 als „Einheitsliste“ und 1919 sowie 1929 als „Bürgerliche Gemeinschaft“.

Für den lange Zeit geringen Einfluss der Parteien außerhalb des SPD/DDP-Bündnisses gab es neben der Zersplitterung der bürgerlichen Mittelparteien, die ein allgemeines Kennzeichen der Weimarer Republik war, zwei Ursachen: Zum ersten wurde die sozialdemokratische Politik von Preußen mit Nachdruck unterstützt. Zum zweiten waren rechtsbürgerliche Parteien wie auch Kommunisten im Magistrat unterrepräsentiert. Dieser bestimmte aber als Exekutive die Grundlinien der Politik. Er stellte das Zentrum der Machtausübung dar, „the real hub of power“.[24] In seiner Zusammensetzung zeigt sich, dass das rechtsbürgerliche Lager, nachdem es seine traditionelle Mehrheit in der Revolution verloren hatte, in der Folge sogar noch einen weiteren Senatorenposten abgeben musste. Sozialdemokraten und Demokraten blieben im Magistrat bis zum Ende der Republik tonangebend.[25]

SPD und vor allem DDP konnten anfänglich davon profitieren, dass die Senatoren seit 1918 von den Bürgern direkt zu wählen waren. Die Kandidatenlisten wurden von der Stadtverordnetenversammlung aufgestellt.[26] Damit profitierten diese Senatoren aufgrund der zwölfjährigen Amtsperiode teilweise bis zum Ende der

22 Die Zusammenstellung wurde übernommen von McElligott (1990), S. 160. Erläuterungen: a: DVP, DNVP und Kommunalvereine; b: für 1924 Wirtschaftsblock, eine lokale Interessengruppe; c: Gemeinschaftsliste des Zentralausschusses der kommunalen Vereine; d: Einheitsliste der politischen und wirtschaftlichen Verbände; e: für 1924 Völkischsozialer Block.

23 Die allgemeinen Informationen zu den politischen Gruppierungen beziehen sich durchgängig auf McElligott (1990), speziell auf das Kapitel: Politics, Elections and Parties in Altona, S. 156-269. Auf Einzelnachweise wird daher verzichtet.

24 Vgl. McElligott (1990), S. 166.

25 Die Zusammenstellung entstammt ebenfalls McElligott (1990), S. 164. Anders als dort versehentlich angemerkt, sind auch Oberbürgermeister und Bürgermeister hierin enthalten.

26 Vgl. Hoffmann (1929), Bd. 2, S. 39.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 69

	SPD	DDP	DVP	KPD	Kons.	NS	Gesamt
1918	3	1	-	-	8	-	12
1919/23	6	3	-	1	3	-	13
1924/26	5	4	-	1	2	1	13
1927/28	6	3	1	1	2	-	13
1929	6	3	1	1	2	-	13

Republik von der bis 1924 bestehenden Stimmenmehrheit. Die Wahl der beiden Bürgermeister 1924, kurz vor der Neuwahl der Stadtverordnetenversammlung, ist ein gutes Beispiel dafür. Allerdings respektierten die Sozialdemokraten auch die Amtszeit der älteren Senatoren. Wilhelm Harbeck, „der als typischer Vertreter der Vorkriegszeit es ausgezeichnet verstand, sich den neuen Verhältnissen anzupassen“,[27] blieb bis zum Erreichen der Altersgrenze im Frühjahr 1929 im Amt. Selbst dann setzte er seiner Pensionierung, die Brauer gerne früher durchgesetzt hätte, größte Widerstände entgegen.

Eine Koalition der beiden linken Parteien wäre zwar theoretisch möglich gewesen, sie wurde jedoch aufgrund „tiefsitzender persönlicher Feindseligkeiten“[28] und divergierender politischer Vorstellungen nicht in Erwägung gezogen. Die „lib-lab coalition“ dagegen wurde durch zahlreiche, auch persönliche Beziehungen gefestigt. Dass die SPD in Altona, statt allein zu regieren, die Zusammenarbeit mit den Liberalen und damit Teilen der Mittelklasse suchte, hatte seine Ursache zum einen darin, dass diese in ihren Reihen die Fachleute besaß, die für einen reibungslosen Ablauf der Stadtverwaltung wichtig waren. Die gemeinsame Arbeit war bereits in der Vorkriegszeit erprobt worden. Zum anderen muss davon ausgegangen werden, dass auch hinsichtlich ihrer kommunalpolitischen Vorstellungen sozialer Integration und konfliktfreien Zusammenlebens Anknüpfungspunkte bestanden. Notwendigerweise bedeutete die „lib-lab Realpolitik“ Kompromisse für die SPD.

Persönlich wurde die Kooperation von Seiten der Liberalen besonders von zwei ihrer führenden Vertreter befürwortet: August Bielfeldt, dem späteren ersten Vorsitzenden der Altonaer Stadttheatergemeinde, und Stadtsyndikus Otto Löwenthal. Außer bei den Gebildeten fanden sich auch im Handwerkssektor wichtige Fürsprecher. Die Freundschaft Max Brauers mit dem Industriellen Philip Reemtsma war bekannt. Außerdem wurden Brauer wie Kirch von Senator Les Juhl, dem ehemaligen Klassenlehrer Brauers, sehr geschätzt.[29] Insgesamt bestand ein weiter Kreis einflussreicher Persönlichkeiten, die dem Reformkurs unter Brauers Führung positiv gegenüberstanden. Der Wille zur politischen Zusammenarbeit, der darin zum Ausdruck kam, ging in Altona über den Pragmatismus hinaus, der nach dem Krieg in vielen Städten solche Koalitionen begünstigte. In diesem Sinne bekräftigte Bielfeldt 1925 die gemeinsame Politik: „Das was er [Schnackenburg] begonnen hat, wird von

27 STAH Personalakten der Stadt Altona H 176a, Bd. 2, Zeitungsausschnitt vom 21. März 1929, ohne weitere Angaben.
28 Vgl. McElligott (1990), S. 168 ff., auch für das Folgende.
29 Interview des Verfassers mit Wolfgang Hartz, Maler und Graphiker in Ottensen, im Juli 1997.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 70

Rechte Seite:
Fassade des Altonaer Stadttheaters in der Königstraße in Altona, 1930; im Frühjahr 1945 zerstört; Quelle: Das Altonaer Stadttheater. Ein Jahrbuch. 1930/31, S. 3.

seinem Nachfolger Oberbürgermeister Brauer und der gesamten Stadtverwaltung mit Energie weiter fortgesetzt."[30]

Das Altonaer Stadttheater im Umbruch: Konsolidierungsversuche unter dem neuen Direktor F. O. Fischer. Das Altonaer Stadttheater konnte 1918 bereits auf eine lange Tradition zurückblicken.[31] In anderer Weise als in den deutschen Staaten konnte sich hier, im liberalen kulturellen Klima unter dänischer Hoheit, bereits 1783 eine bürgerliche Bühne etablieren. Dieses Altonaer Schauspielhaus an der Palmaille bestand mit nur kurzen Unterbrechungen bis 1869. Der Neubau, das Altonaer Stadttheater in der Königstraße, wurde sieben Jahre später eröffnet. Die Finanzierung war durch eine AG erfolgt. Deren Kapital wurde zu 64 % von Privaten, der Rest zu zwei Dritteln vom Altonaer-Unterstützungs-Institut gehalten. Die Stadt war nur mit dem verbleibenden Drittel an dem Theater beteiligt.[32]

Nach dem verlorenen Krieg verschlechterten sich die ökonomischen Rahmenbedingungen für das Theater gravierend: Gründe dafür waren die galoppierende Inflation und die Forderungen der Bühnenangehörigen, die ihre in der Tarifgemeinschaft mit dem Deutschen Bühnenverein (DBV) errungenen Verbesserungen nicht eingeschränkt sehen wollten. Die Stadttheater-AG wollte den für alle deutschen Bühnen gültigen Tarifvertrag nicht anerkennen.[33] Also streikten seit April 1921 in Altona die Schauspieler, und die Einnahmen blieben aus. Der Theaterdirektor Arthur Wehrlin, dessen Interesse und Geschick sicherlich mehr der künstlerischen Seite des Bühnenschaffens galt, schien durch diese politischen Konflikte tatsächlich überfordert zu sein. Da von seiner Seite Lösungen für das Problem, wie bei insgesamt sinkenden Einnahmen die tariflich gestützten Forderungen der Schauspieler erfüllt werden sollten, nicht mehr erwartet wurden, verhandelten zuerst die Stadttheater-AG und in der Folge die Stadt bereits seit dem Jahreswechsel 1920/21 mit einem anderen Kandidaten.

Friedrich Otto Fischer konnte als Theaterdirektor bereits eine elfjährige Erfahrung vorweisen. Zu den Stationen seiner Karriere zählten die Leitung des Stadttheaters in Wandsbek, die Einrichtung von Freilichtbühnen für Volkskultur in Wandsbek und Düsseldorf und die Organisation von Soldatenbühnen im Krieg.[34] Besonderes Ansehen und Kontakte in Hamburg hatte er sich mit der Leitung des Harburger Stadttheaters erworben, die er seit 1912 innehatte.[35] Dort hatte er mit der Einrichtung einer Schauspielgemeinde erste Erfahrungen bezüglich einer planwirtschaftlichen Organisation des Theaters gemacht. Fischer wollte in Altona zuerst eine „Arbeitsgemeinschaft" einrichten. Alle sollten an einem Strang ziehen, jeder durch Zugeständnisse zur Erhaltung des Theaters beitragen. Dies wurde von den Schauspielern, deren tarifliche Ansprüche, und hier besonders die Teuerungszulagen, zurückgestellt werden sollten, abgelehnt. Strittig war auch, ob die Schauspieler in Altona Gagen in gleicher Höhe wie in Hamburg verlangen konnten.[36] Zur Verhärtung der Positionen trugen dabei sowohl die unversöhnliche Haltung der

30 „Zum Geleit", August Bielfeldt (Herausgeber) im Altonaer Stadtkalender 13. Jg. (1925).

31 Hierzu liegt eine Monographie vor, die 1926, zum 50-jährigen Jubiläum des Theaters in der Königstraße, als Auftragsarbeit von dem Stadtarchivar Paul Th. Hoffmann verfasst wurde.

32 Adressbuch der Stadt Altona 1929. Das Altonaer-Unterstützungs-Institut, 1799 „von Altonaer Bürgern als wohltätiges und gemeinnütziges Institut" gegründet, war die größte Sparkasse am Platz. Daneben existierte noch die „Sparkasse der Stadt Altona", die sich im Besitz der Stadt befand.

33 „Der Altonaer Theater-Skandal. Keine Eröffnung des Stadttheaters ohne Aufhebung der Sperre." AT vom 14.5.1921 (ThS ZAS).

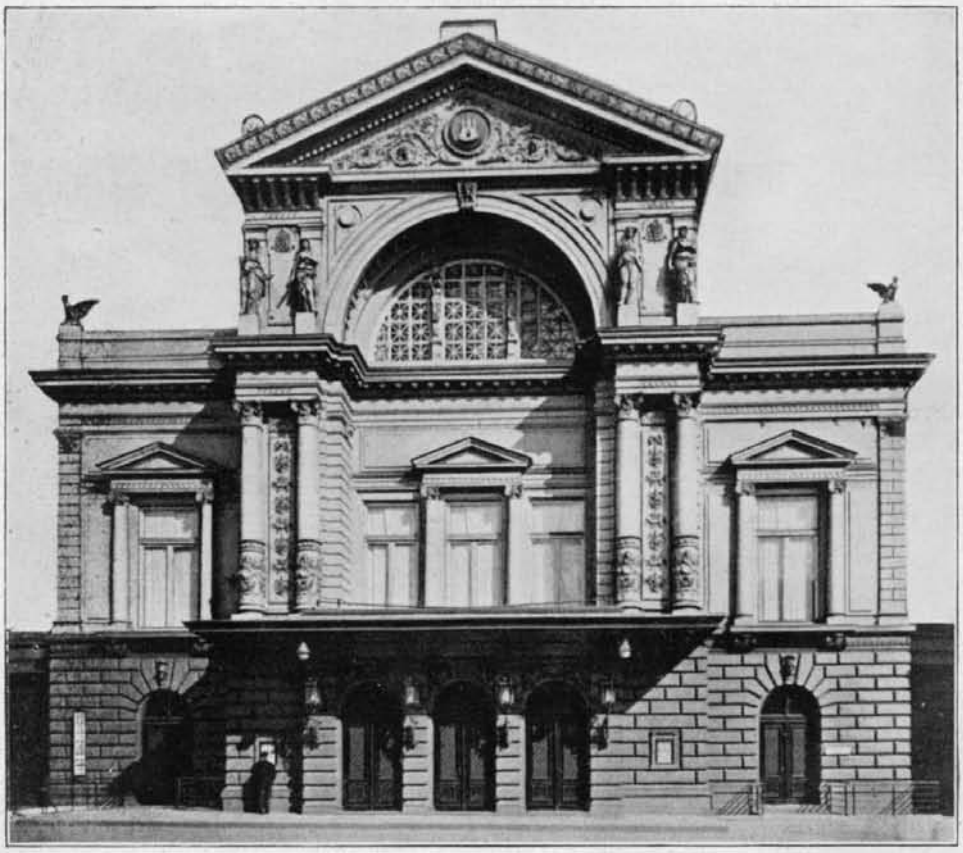
34 Zur Biographie vgl. Fischer, F. O.: Festschrift zu seinem 25-jährigen Bühnenjubiläum 1930.

35 Vgl. zu Harburg: 1. Otto Henning: Friedrich Otto Fischer. In: Altonaer Stadtkalender 1931, S. 12-16; 2. Sechzig Jahre Harburger Theater (1894-1954). Weg und Verpflichtung, Harburg 1954 und 3. Reinhardt, S. 385.

36 STAH 424-5 Kämmerei Altona, 151, Bd. 4, Bericht von Fischer vom 14. Dezember 1921.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 71

DAS ALTONAER STADTTHEATER



JAHRBUCH 1930

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 72

Rechte Seite:
Zuschauerraum des Altonaer Stadttheaters; Quelle: Prospekt Stadttheater Altona. Spielzeit 1937/38, hintere Umschlagseite.

Stadttheater-AG bei, deren Charakter am ehesten dem eines „Honoratiorenvereins“ entsprach,[37] als auch die Tatsache, dass in Altona damals die radikale Minderheit innerhalb der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger (GDBA) tonangebend war. In der Folge traten die Schauspieler, wie bereits erwähnt, in den Streik und wurden daraufhin von der Stadttheater-AG entlassen. Es folgten die Sperre des Theaters durch den DBV und die Anrufung des Schiedsgerichts durch die GDBA.

Zur gleichen Zeit, nachdem ein Plan Fischers zur Vereinigung mit dem Harburger Theater – nach seiner Aussage – von Brauer abgelehnt worden war,[38] verhandelten die städtischen Kollegien mit positivem Ergebnis über einen Zusammenschluss mit dem Altonaer Schillertheater[39], das bis dahin ebenfalls sporadische Zuschüsse erhalten hatte, und die Verpachtung beider Theater an Fischer.[40] Die hierzu nötigen Maßnahmen rückten das Theater wieder ein Stück weiter in die Verantwortlichkeit der Stadt, hieß es doch in der Vorlage bereits: „Es erweist sich als unbedingt erforderlich, dass in gleicher Weise wie für einen städtischen Verwaltungszweig so auch für die beiden Theater ein Voranschlag aufgestellt wird.“ Aus dieser Einsicht heraus stimmten die Mehrheitssozialdemokraten (Stadtverordneter Kirchner) nur mit Vorbehalten zu. Für die sich eventuell langfristig ergebenden Verbindlichkeiten wollten sie nicht die Verantwortung übernehmen. Die „äußerste Rechte“ lehnte den Beschluss ab (Stadtverordneter Sievers).[41] Wie dieser „Versuch einer Gesundung der Altonaer Theaterverhältnisse“ vorsah, übernahm die Stadt mehrheitlich die Ablösesumme für den bisherigen Direktor des Schillertheaters, Pichler. Sie stellte einen Zuschuss für die folgende Spielzeit in Aussicht und verzichtete auf die Abführung der Lustbarkeitssteuer. Zuletzt bürgte sie auch für das nach § 32 Reichsgewerbeordnung notwendige Pfand für die Theaterkonzession Fischers.[42]

Der Zusammenschluss als „Vereinigte Bühnen Altona“, der mit Beginn der Spielzeit 1921/22 auch den Anfang von Fischers zwölfjähriger Tätigkeit in Altona sah, zeigte sich in der Not als hilfreicher Kompromiss. Die Einnahmen des Schillertheaters, das eher auf Possen, Singspiele und Revuen abonniert war, trugen dazu bei, das Stadttheater über das nächste Jahr zu retten.[43] Wesentlichen Anteil an der allmählichen Verbesserung der Lage hatte Fischer, der sich mit „planmäßiger Energie“[44] und vielseitigen Ideen für organisatorische Änderungen einsetzte. Selbstverständlich waren ihm die Ausnutzung der Synergieeffekte durch den Zusammenschluss beider Theater und der Austausch von Stücken. Im Stadttheater konnte das Programm aus vorwiegend Klassikern auf diese Weise durch Operetten bzw. Lustspiele erweitert werden – und umgekehrt. Gerade die Einführung der Operette mit eigens dafür eingestelltem Personal war für Altona eine Neuerung. Stark verbilligte Eintrittspreise und Jugendaufführungen zählten ebenfalls zu Fischers Programm.[45]

Bevor das Theater jedoch im September wiedereröffnet werden konnte, musste der Streit mit den ausgesperrten Schauspielern beigelegt werden. Einige Zeitungen hatten aufgrund der Tatsache, dass

37 Dafür spricht, dass neben Harbeck und Bestmann beispielsweise der Fabrikbesitzer Peter Theodor Zeise bis 1920/21 im Aufsichtsrat saß (ThS Bestand Harbeck, Bericht über das Geschäftsjahr, 1. September 1920 bis 31. August 1921 [vom Vorstand der AG], 20.12.21).

38 LASH Abt. 352, Nr. 8414. Selbstdarstellung Fischers im Prozess 1933, als Anhang zur Verteidigungsschrift seiner Anwälte (Bucerius und Samwer), 24. November 1933. Im Folgenden zitiert als „Selbstdarstellung Fischer“.

39 Vgl. zur Geschichte des Schillertheaters: Königstein (1983).

40 ThS Bestand Harbeck, Städtische Kollegien Altona, Drucksache 5392, 10. Mai 1921. Fischer war durch den Ankauf des Harburger Theaters zur selben Zeit finanziell erheblich in Anspruch genommen.

41 „Die Verschmelzung des Altonaer Stadttheaters und Schiller-Theaters“, Altonaer Bürgerzeitung, 14.5.1921 (STAH ZAS 100a). Allerdings betonte auch Oberbürgermeister Schnackenburg, der als maßgeblicher Befürworter der Pläne aufgetreten war, dass die Stadt mit diesem Versuch keine Sicherheit für den Erhalt des Theaters gäbe.

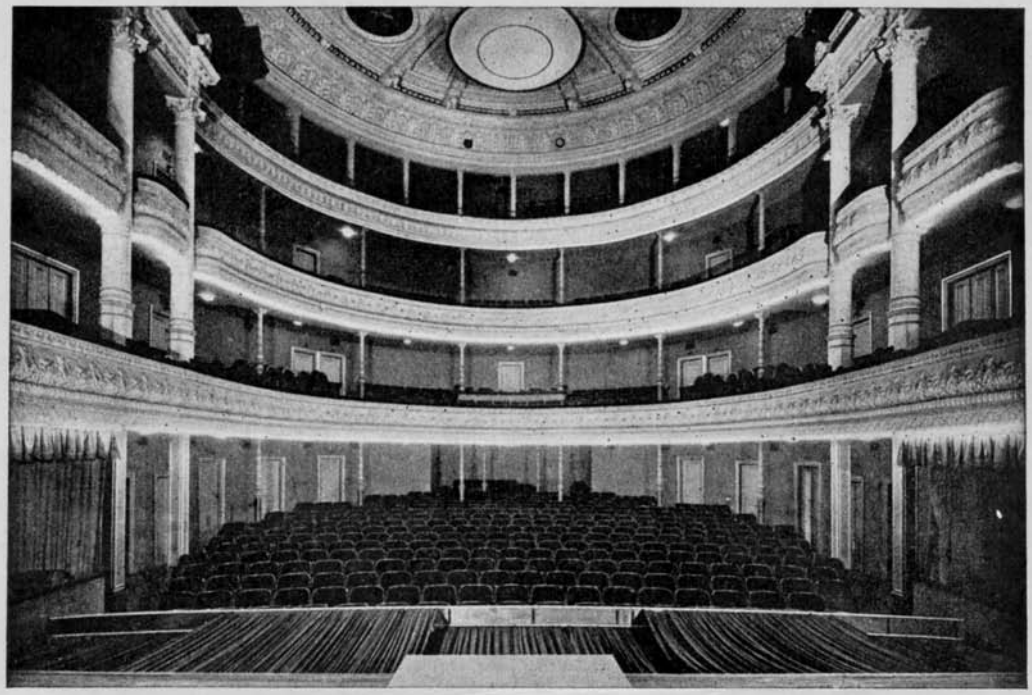
42 „Der Altonaer Theater-Skandal. Keine Eröffnung des Stadttheaters ohne Aufhebung der Sperre.“ AT vom 14.5.1921 (ThS ZAS).

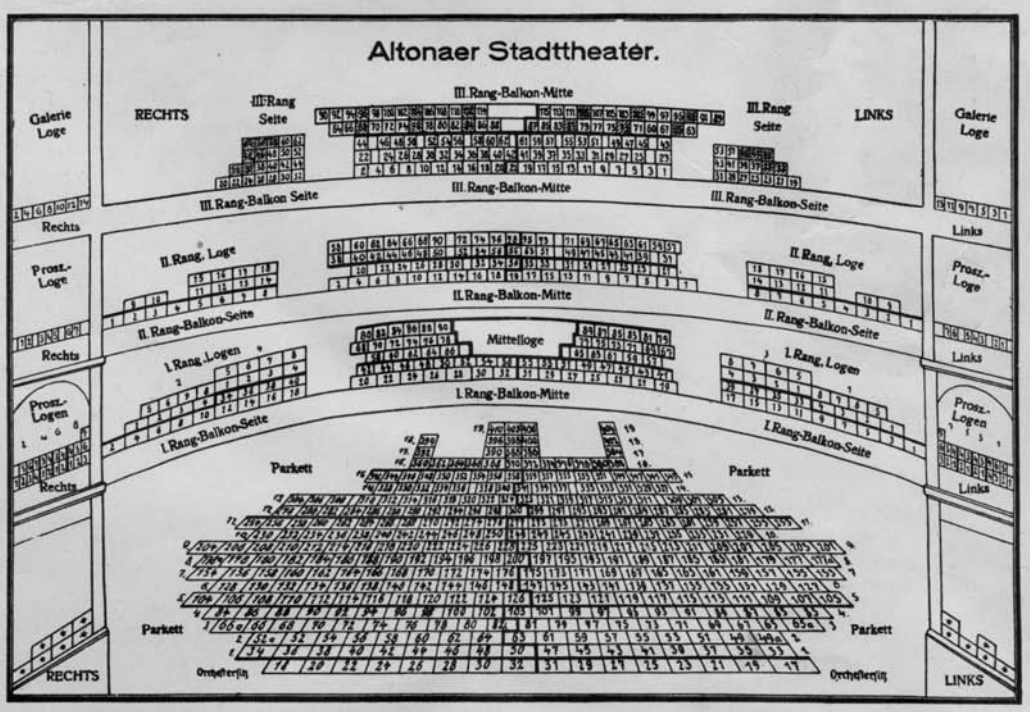
43 Vgl. Hoffmann (1926), S. 234.

44 ThS Bestand Harbeck, Bericht über das Geschäftsjahr vom 1. September 1921 bis 31. August 1922 (vom Vorstand der AG), 20.12.1922.

45 Schon am 11.3.1921 war ein Artikel Fischers „Über die Zukunft des Altonaer Stadttheaters“ im Amtsblatt der Stadt Altona (1. Jg. 1921, Nr. 165) erschienen, in dem er seine Pläne auseinandersetzte.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 73





Theaterkasse: Hinrich-Lohse-Straße 166 • Fernsprecher: 42 37 10 und 42 30 75

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 74

Rechte Seite:
Friedrich O. Fischer (geb. 1884), Intendant des Altonaer Stadttheaters 1921-1933; Quelle: Das Altonaer Stadttheater. Ein Jahrbuch. 1930/31, S. 6.

in der Groß-Hamburger Schauspielerschaft die linke Minderheit in der GDBA für kurze Zeit tonangebend war, bereits von „moskowitischer Zerstörungswut“ und vom „Bolschewiki-Palast“ in Altona gesprochen.[46] Das Bühnenschiedsgericht nun bestätigte die Entlassungen vom April, wies weiterreichende Ansprüche der ausgesperrten Schauspieler zurück und hob die Sperre auf.[47] Diese Entscheidung lag auf der Linie der Politik des Interessenausgleichs zwischen GDBA und DBV, die von ihren Führungsspitzen vertreten wurde. Von den ausgesperrten Mitgliedern schlossen sich viele zur „Freien Bühne, Theater des werktätigen Volkes“ zusammen. In der Folge wurden im Hamburger Gewerkschaftshaus Revolutions- und Freiheitsdramen zu Einheitspreisen gespielt.[48] Für Fischer ergab sich als positive Folge, dass er nun Neueinstellungen für das künstlerische Personal nach seinen eigenen Vorstellungen vornehmen konnte. Die Wiedereröffnung mit „König Lear“ im September 1921 wurde in Altona als Rückkehr der Theaterkunst und verheißungsvoller Neuanfang gefeiert.[49]

Von seiner Gründung 1876 an war das Altonaer Stadttheater an die Direktion des Hamburger Stadttheaters verpachtet worden. Eine Arbeitsteilung hatte in der Weise bestanden, dass in Hamburg die Oper und in Altona das Schauspiel angesiedelt war. In Altona war man lange mit dieser Regelung, die der Stadt gute Schauspiel- und Opernaufführungen sicherte, zufrieden. Entgegen dem Trend in den Kommunen seit 1918, ihre Stadttheater in Eigenregie zu übernehmen, wurde in Altona, da sich das Theatergebäude weiterhin im Besitz der AG befand und die Kollegien ihr finanzielles Engagement begrenzen wollten, eine Ersatzlösung gefunden. Aufgrund der Finanzschwäche der Stadt wurde ein neues gemischtwirtschaftliches Unternehmen gegründet. Als Mitgesellschafter traten dabei die Besucherorganisationen auf. Diese Form des unabhängig vom Theater in Vereinen organisierten Publikums gewann in der Weimarer Republik große Bedeutung für einen ausgeglichenen Besuch der kommunalen Bühnen. Die beiden großen Verbände der Besucherorganisationen, der Bühnenvolksbund (im folgenden BVB) und der Verband der Deutschen Volksbühnenvereine (im folgenden VVB), waren als Gesellschafter zusammen an acht stehenden Theatern im Deutschen Reich beteiligt, der VVB außerdem noch an zwei weiteren allein. An drei Theatern waren örtliche Volksbühnenvereine beteiligt.[50]

In dieser Weise sollte auch die neu zu gründende Freie Volksbühne Altona (im folgenden FVA[51]) zur Mitgesellschafterin der neuen Theaterbetriebsgesellschaft werden. Die Pläne für die Einrichtung der GmbH drängten zur Eile: „Schnell zugreifend, wurde dann in Altona eine besondere Volksbühnenorganisation und eine Theater-Gemeinde geschaffen.“[52] Vorsitzender und sicherlich auch Gründungsvater[53] der FVA war der Theaterdezernent August Kirch, während die Einrichtung der Altonaer Stadttheatergemeinde auf die Initiative des Intendanten des Stadttheaters, Fischer, zurückging. Dieser brachte aus Harburg Erfahrungen mit der Organisation des Publikums mit. Wenn in der Besprechung im Dezember 1922 so-

46 Robert Warnecke, Theaterkritiker der AN, zur „Wiedereröffnung des Altonaer Stadttheaters“ im September 1921, ohne genaues Datum, und der Artikel „Vom Bolschewiki-Palast zum Gewerkschaftstheater“, in: Wovon man spricht, 18.6.1921 (beide ThS ZAS).

47 ThS Bestand Harbeck, Bericht über das Geschäftsjahr, 1. September 1920 bis 31. August 1921, 20.12.1921 und Bericht über das Geschäftsjahr, 1. September 1921 bis 31. August 1922, 20.12.1922.

48 Es wird aus den Artikeln nicht deutlich, ob es sich tatsächlich um dieselben Initiativen handelt. Der letztgenannte Artikel verdrehte die Auseinandersetzungen in Altona dahingehend, dass das streikende Ensemble unter der „Diktatur“ von Marie Borchardt am Altonaer Stadttheater ein von Russland aus finanziertes bolschewistisches Theater hätte aufziehen wollen. Nachdem die Pläne gescheitert seien, habe man in Hamburg ein Gewerkschaftstheater eröffnet.

49 „Wiedereröffnung des Altonaer Stadttheaters“, a. a. O.

50 Vgl. Gentsch (1942), S. 26.

51 Diese Abkürzung wird trotz der zentralen Bedeutung des Vereins für das behandelte Thema eingeführt, weil zur Abgrenzung gegenüber dem Verband oder anderen Volksbühnenvereinen ansonsten immer die vollständige Bezeichnung genannt werden müsste.

52 August Kirch: Mein Glückwunsch! (zum Jubiläum des Theaters). Aus den nicht nummerierten Programmheften des Altonaer Stadttheaters 1926/27.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 75

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 76

wohl von Fischer als auch von Kirch geäußert wurde, dass eine Schauspielgemeinde bereits gegründet und dadurch das Theater jeden Abend zu einem großen Teil ausgelastet sei, kann davon ausgegangen werden, dass sich aus dieser Schauspielgemeinde durch ausgedehnte Werbearbeit im Sommer 1923 die Freie Volksbühne Altona und die Stadttheatergemeinde als Besucherorganisationen entwickelten.[54]

Als regionale Besonderheit ist dabei festzuhalten, dass diese beiden Vereine in direktem Zusammenhang mit der Schaffung der gemeinnützigen Betriebsgesellschaft gegründet wurden. „So sei denn zur Erhaltung des Altonaer Stadttheaters, dieser alten Kulturstätte, die Freie Volksbühne Altona gegründet worden", hieß es im September im Amtsblatt.[55] Dadurch waren die Besucherorganisationen mit dem Spielplan, den sie ihren Mitgliedern anbieten konnten, eng an dieses Theater gebunden.

Neben der Zusicherung der Stadt, nun regelmäßig Zuschüsse zu leisten, wurde mit den Besucherorganisationen die wichtigste Voraussetzung geschaffen, auf der das Theater in seiner erfolgreichen Entwicklung der nächsten Jahre aufbauen konnte. Denn das Publikum war überall in Deutschland durch den Krieg, die politischen Unruhen und die Inflation verunsichert worden. Man ging nicht mehr mit derselben Selbstverständlichkeit ins Theater wie früher. Dafür war die Demokratisierung von Bildung und Kultur zur weitgehend anerkannten Forderung geworden. Grob gesagt konzentrierte sich nun der BVB darauf, jenes angestammte bürgerliche Publikum wieder für das Theater zu gewinnen, während die Volksbühne im Sinne der Demokratisierung neuen Besuchern aus der Arbeiterschaft und den Kreisen der kleinen Beamten und Angestellten das Theater näherbringen wollte.[56] Die Leistung der Besucherorganisationen bestand also im Wesentlichen in einer Reorganisation des Publikums.

In Altona hatte die Theaterleitung es zudem seit jeher mit einem besonders schwierigen Publikum zu tun, „das es nicht lassen konnte, im nachbarlichen Hamburg alles, und natürlich auch das Theater, für weit schöner zu halten als den eigenen Besitz."[57] Aus diesem Grunde war es hier um so bedeutsamer, dass die Besucherorganisationen das Publikum an das Theater banden und es diesem ermöglichten, mit den festen Einnahmen aus den Vorstellungen, die jene für ihre Mitglieder abnahmen, zu kalkulieren. Planwirtschaft, ein Schlagwort in der zeitgenössischen Theaterdebatte, wurde so zur Vorbedingung eines niveauvollen Spielplans, wie er für ein Kulturtheater als würdig erachtet wurde. Das Handbuch der Volksbühnenbewegung stellte in diesem Zusammenhang heraus: „*Ein ungemein glückliches Zusammenarbeiten mit dem Stadttheater, das mit Hilfe der beiden örtlichen Besucherorganisationen zu einem Musterbetrieb auf planwirtschaftlicher Grundlage umgestaltet worden ist, ermöglicht der Freien Volksbühne Altona letzte Entfaltung. Von Anfang an belegt die Freie Volksbühne Altona eine erstaunlich hohe Zahl von Spielabenden im Stadttheater.*"[58]

53 Über die genauen Umstände der Gründung liegen keine Informationen vor.
54 Fischer äußerte in seinem Prozess 1933, dass er mit Rücksicht auf diese Werbearbeit sogar einen „ehrenvollen Antrag" nach Amerika abgelehnt habe („Selbstdarstellung Fischer").
55 Amtsblatt der Stadt Altona, 21. September 1923 (STAH ZAS 100a).
56 Vgl. Herterich, (1937) S. 143.
57 „Die Schicksale des Altonaer Stadttheaters", Altonaer Bürgerzeitung, 5.4.1924 (ThS ZAS).
58 Vgl. Brodbeck (1930), S. 255 f.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 77

Dieser hohe Anteil, den die organisierten Besucher beider Vereine an der Auslastung des Theaters hatten, war eine Besonderheit in Altona, dem darin wohl nur noch Potsdam gleichkam. Die dortige Schauspielhaus GmbH soll zeitweilig sämtliche Vorstellungen an organisierte Besucher vermietet haben, „so dass letztlich der gesamte Theaterbetrieb in idealer Weise den Ansprüchen und Bedürfnissen einer kulturellen Besucherschaft angepasst werden konnte.“[59] In einer Besuchsstatistik für die Spielzeiten 1928/29 und 1929/30[60] steht Altona in dieser Beziehung unangefochten an der Spitze. Die im Vergleich hohe Auslastung des Theaters von 67 % hätte sich ohne Besucherorganisationen auf 17 bzw. 18,9 % reduziert.[61] Bei keinem der in der Statistik aufgeführten Theater ergab sich ein ähnliches Bild.[62] Aus diesen kurzen Hinweisen ergibt sich die zentrale Bedeutung, die den Besucherorganisationen in der Weimarer Republik, und in besonderer Weise in Altona, zukam. Da außerdem Intendant Fischer und vor allem Senator Kirch als erster Vorsitzender der FVA großen Anteil an ihrer Entwicklung hatten, soll diese im Folgenden ausführlich dargestellt werden.

Die Besucherorganisationen: Stadttheatergemeinde und Freie Volksbühne. Während für die FVA mit der Organisation der Hamburger Volksbühne und den Volksschauspielen, an denen August Kirch großen Anteil gehabt hatte, bei ihrer Gründung bereits lokale Traditionen bestanden, sind solche Anknüpfungspunkte bei der Stadttheatergemeinde schwerer auszumachen. In ihrer Organisation kam sie der Form des Abonnements nahe, dessen Bedeutung für das Theater damals stark zurückging.[63] In Altona gab es allerdings verschiedene Kulturvereine, an die sich die Stadttheatergemeinde zum Zwecke der Unterstützung wenden konnte. Zudem brachte der Intendant Fischer aus Harburg Erfahrungen mit der dortigen Schauspielgemeinde mit. Um eine solche Organisation des Publikums bemühte er sich in Altona von Beginn seiner Tätigkeit an, wobei er sicher mehr das bürgerliche Publikum im Auge hatte. Ein Zusammenarbeiten mit der Volksbühne war ihm dennoch wichtig.[64]

An der Gründung der Stadttheatergemeinde war Fischer direkt beteiligt. Mit Datum vom 11. Mai 1923 erhielt er einen Brief von der Zentralstelle des BVB[65]: Der Geschäftsführer Gerst ließ durch einen Vertreter ausrichten, er wolle wegen „BVB-Sachen“ nach Altona kommen und mit ihm „Nägel mit Köpfen machen“. Eile war geboten, denn vor der Gründung der Betriebsgesellschaft musste sich auch die BVB-Gemeinde formiert haben. Dass Fischer nicht in ähnlicher Weise an der Entstehung der Volksbühne beteiligt war, obwohl auch er für kurze Zeit bei den Volksschauspielen in Hamburg die Position eines stellvertretenden Direktors einnahm, zeigt ein Abschnitt aus einem Exposé, das er 1932 im Zusammenhang mit der Intendantenkrise verfasste: „*Da ich im Gegensatz zu der Theatergemeinde, mit welcher mich ja vom ersten Tage an innige persönliche Beziehungen verknüpfen, keine persönliche Verbindung mit der Freien Volksbühne habe, und leider auch noch niemals an einer Sitzung des*

59 Ebda., S. 227.

60 Vgl. Herterich (1937), S. 159. Potsdam und Saarbrücken, das ebenfalls als vorbildlich für einen planwirtschaftlich geführten Theaterbetrieb galt, tauchen in den Erhebungen, auf die sich Herterich bezieht, leider nicht auf. Allerdings handelt es sich bei sämtlichen Theatern um gemeinnützige Betriebe.

61 Damit gehörten insgesamt drei Viertel der Zuschauer den Besuchergemeinden an. In der Spielzeit 1926/27 waren es sogar knapp 85 % (Statistisches Jahrbuch deutscher Städte, 1929, S. 329). In Hannover, das einen der höchsten Werte aufweist, waren es 49 %.

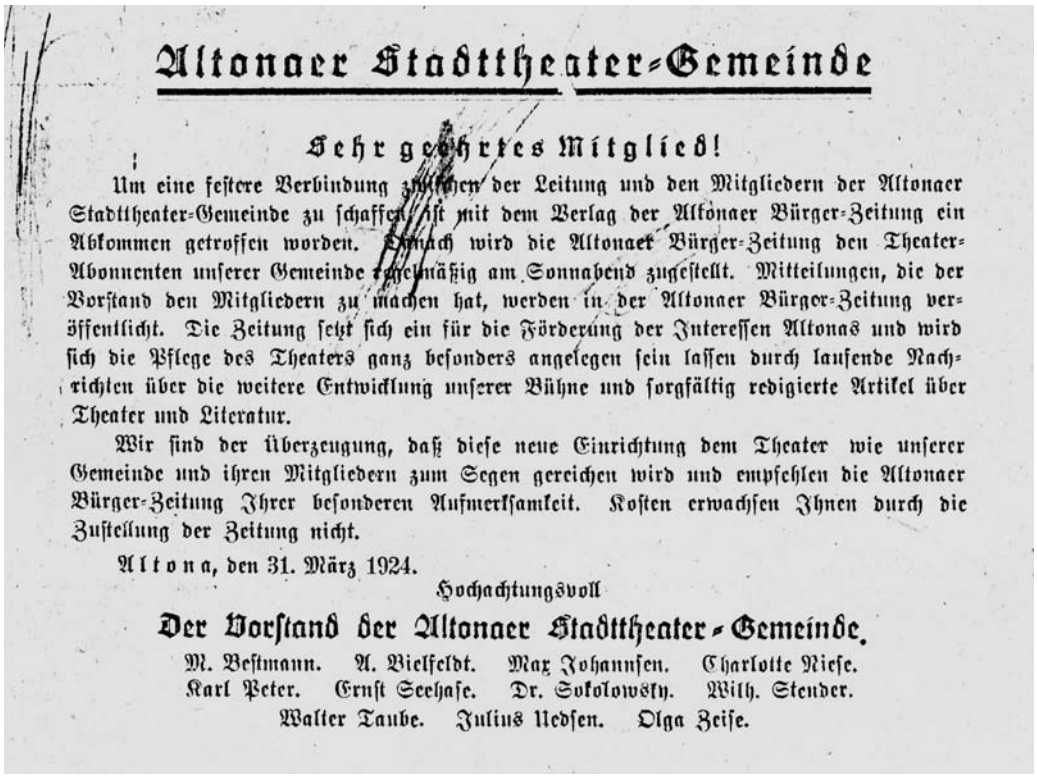
62 Harburg-Wilhelmsburg bspw. war zu etwa 62 % ausgelastet, ohne Besucherorganisationen zu 35 %.

63 Der Unterschied einer Besucherorganisation zum Abonnement bestand im Wesentlichen darin, dass jene ein selbständiger Verein war, der mit seinem Angebot nicht notwendigerweise auf die Vorstellungen eines Hauses beschränkt sein musste. Die Freie Volksbühne Hannover beispielsweise „mietete“ neben Vorstellungen der beiden städtischen Bühnen auch solche von zwei Privattheatern (Ziegan [1991], S. 72). Außerdem musste beim Abonnement die gesamte Organisation und Werbearbeit vom Theater selbst übernommen werden.

64 Dies geht aus den Plänen für seine Direktionstätigkeit in Altona hervor, die er im März 1921 im Amtsblatt der Stadt Altona vorstellte (1. Jg. 1921, Nr. 15, 11.3.1921). Fischer denkt hier noch an die Hamburger Volksbühne.

65 LASH Abt. 352 Altona, Nr. 8427.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 78



Altonaer Stadttheater-Gemeinde

Sehr geehrtes Mitglied!

Um eine festere Verbindung zwischen der Leitung und den Mitgliedern der Altonaer Stadttheater-Gemeinde zu schaffen, ist mit dem Verlag der Altonaer Bürger-Zeitung ein Abkommen getroffen worden. Danach wird die Altonaer Bürger-Zeitung den Theater-Abonnenten unserer Gemeinde regelmäßig am Sonnabend zugestellt. Mitteilungen, die der Vorstand den Mitgliedern zu machen hat, werden in der Altonaer Bürger-Zeitung veröffentlicht. Die Zeitung setzt sich ein für die Förderung der Interessen Altonas und wird sich die Pflege des Theaters ganz besonders angelegen sein lassen durch laufende Nachrichten über die weitere Entwicklung unserer Bühne und sorgfältig redigierte Artikel über Theater und Literatur.

Wir sind der Überzeugung, daß diese neue Einrichtung dem Theater wie unserer Gemeinde und ihren Mitgliedern zum Segen gereichen wird und empfehlen die Altonaer Bürger-Zeitung Ihrer besonderen Aufmerksamkeit. Kosten erwachsen Ihnen durch die Zustellung der Zeitung nicht.

Altona, den 31. März 1924.

Hochachtungsvoll

Der Vorstand der Altonaer Stadttheater-Gemeinde.

M. Bestmann. A. Bielfeldt. Max Johannsen. Charlotte Niese.
Karl Peter. Ernst Seehase. Dr. Sokolowsky. Wilh. Stender.
Walter Taube. Julius Uedsen. Olga Zeise.

Mitteilung der Altonaer Stadttheatergemeinde vom 31. März 1924; Quelle: Stadtteilarchiv Ottensen, Ordner „Theater".

Vorstandes der Freien Volksbühne teilgenommen habe, so muss ich natürlich Wert darauf legen, mit diesen Herren einmal zusammen zu kommen, um auch diese Kreise über die Machenschaften dieser Herren zu informieren."[66]

Von der Altonaer Stadttheatergemeinde haben sich nur zehn Mitteilungshefte erhalten.[67] Diese wenigen schmalen Hefte lassen nur eine knappe Einschätzung der Arbeit und des Selbstverständnisses der Stadttheatergemeinde zu. Insgesamt scheint in noch stärkerem Maße als bei der FVA, die eher auf das gemeinschaftsbildende Moment kultureller Veranstaltungen abhob, die Bildung der Persönlichkeit und des Bewusstseins deutscher Tradition in den literarischen Klassikern im Mittelpunkt gestanden zu haben. Für die sonntäglichen Morgenfeiern, die in Eigenregie der Besucherorganisationen vorbereitet wurden, bestand zeitweilig eine Arbeitsteilung in der Weise, dass die FVA für die musikalischen und die Stadttheatergemeinde für die literarischen Aufführungen zuständig war. Solchen „Gedenkveranstaltungen" für Klassiker wurde große Bedeutung zugeschrieben, weil „*für den besseren Teil unseres Volkes die gewaltigen oder die zarten, die strengen oder milden Meister in der Dichtkunst, der Malerei, der Philosophie usw. wirklich zu religiösen Symbolen, zu Heiligen geworden sind, in deren Schutz wir flüchten, wenn uns die Bitterkeiten des Lebens bedräuen. In deren Atmosphäre von Anmut und Heiterkeit auch wir das Leben bejahen können* (…)."[68]

66 LASH Abt. 352 Altona, Nr. 8413. Mit „Machenschaften", sind die Angriffe gegen Fischer von Seiten nationalsozialistisch orientierter Schauspieler gemeint.

67 Da diese durchgängig nummeriert sind, ist davon auszugehen, dass sie für die erhaltenen Jahrgänge (1925-27) auch vollständig sind. In den Jahren 1923 und 1924 wurden noch keine Hefte herausgegeben.

68 MSG, Nr. 2 1925, S. 2 f.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 79

So der stellvertretende Intendant Felix Hauser, der hier die Zuflucht zum „Guten, Wahren und Schönen“ im erhabenen Reich der Kunst predigt. Ebenso wie als Erziehungsanstalt, sollte das Theater danach auch als Ort der Erbauung dienen.[69] Hauser war bis zu seinem Tod zur Jahreswende 1927/28 sozusagen für die Öffentlichkeitsarbeit des Theaters zuständig. Er schrieb Artikel für das Altonaer Amtsblatt und auch für die Mitteilungen der FVA. Beim Mitteilungsblatt der Stadttheatergemeinde war er zusammen mit dem Vorsitzenden, Rektor A. Bielfeldt, für die Schriftleitung zuständig. Von Hauser stammt ein großer Teil der Beiträge. Daneben finden sich heimatkundliche Artikel von August Volquardsen vom Altonaer Bürgerverein. Der Spielleiter Dr. Günther Bobrik, der im Januar 1919 an den Hamburger Kammerspielen angefangen hatte, feierte an gleicher Stelle in einer Beschreibung seines Werdegangs die Frontjahre als seinen einzigen und besten dramatischen Unterricht.[70] Neben besonderer Pflege des Niederdeutschen wurde in den Heften des Stadttheaters das 1924 gegründete Nordmark-Landestheater als Kulturfaktor gewürdigt, „der nicht mehr aus unserem grenzländischen Kulturleben fortzudenken ist“[71]. Um neben der Information und literarischen Bildungsarbeit den Kontakt zu den Mitgliedern zu intensivieren, wurde 1927 ein „Briefkasten“ eingerichtet.

Die künstlerische Entwicklung des Altonaer Stadttheaters beobachtete der Verein, das heißt besonders der Vorsitzende Bielfeldt, mit Wohlwollen und Zufriedenheit, da er in Altona ein überregional anerkanntes Kulturtheater verwirklicht sah. Forderungen der Mitglieder folgend, war man allerdings genötigt, den Anteil, den die „Stunden der Freude“, also Komödien und leichtere Unterhaltung, am Spielplan haben sollten, des Öfteren zu diskutieren. Unter Beschwörung des „Guten, Wahren und Schönen“ und seines erhebenden Einflusses auf die Persönlichkeit suchte man solche Wünsche aber in schulmeisterlicher Weise abzukühlen.[72]

Der Vorstand des Vereins setzte sich 1926 folgendermaßen zusammen:[73] Rektor A. Bielfeldt, Vorsitzender; Direktor Bestmann (Altonaer-Unterstützungs-Institut, Vorstand der Stadttheater-AG); Druckereibesitzer C. Dingwort; Felix Hauser, beratendes Mitglied; Kaufmann Hugo Jansen (Kaffee-und-Tee-Großhändler, Aufsichtrat der Stadttheater-AG); Rektor M. Johannsen; Charlotte Niese (Schriftstellerin); Kaufmann E. Seehase (ab 1927 Stadtverordneter für die Bürgerliche Gemeinschaft); Professor Sokolowsky; Mittelschullehrer W. Stender; Reichsbankrat W. Taube (Aufsichtsrat der Theater-GmbH); Olga Zeise (Tochter des Fabrikbesitzers Th. Zeise) und Geschäftsführer J. Uedsen.

Anders als in der Volksbühnenbewegung zahlten die Mitglieder der Stadttheatergemeinde, wie im BVB üblich, Staffelpreise, also einen festen Preis für einen bestimmten Platz. Begründet wurde dies allgemein damit, dass durch einen Einheitspreis bestimmte Bevölkerungskreise abgeschreckt würden. Damit konnten nur Besserverdienende gemeint sein, denen die bei der Verlosung gegebene Möglichkeit, einen schlechten Platz zu ziehen, nicht zugemutet werden

69 Der Aspekt der Erbauung wurde besonders in der Zeit wirtschaftlicher Krise betont. Vgl. Werbeblatt der Altonaer Stadttheatergemeinde, datiert Mitte Juni 1932 (ThS Bestand Harbeck).

70 MSG, Nr. 4 1926, S. 9.

71 MSG, Nr. 7 1927, S. 9.

72 Vgl. z. B. die Ansprache Bielfeldts auf der Mitgliederversammlung 1926, MSG, Nr. 6 1926, S. 1 f.

73 Ebda., S. 3. Die Zusammensetzung des Vorstands veränderte sich über die Jahre nur wenig.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 80

Rechte Seite:
August Kirch (1879-1959), SPD, Senator und Theaterdezernent der Stadt Altona 1918-1933;1945-1954 Orts- bzw. Bezirksamtleiter in Altona; Quelle: Das Altonaer Stadttheater. Ein Jahrbuch. 1930/31, S. 5.

sollte. Der „Abonnementpreis" lag in Altona zwischen 0,75 und 3,50 RM und damit etwa 40-50 % unterhalb der Kassenpreise.

Die Zahl der Mitglieder (1923/24: 3170[74]) konnte anfangs mit der der FVA mithalten, stagnierte dann aber mit unwesentlichen Schwankungen bei den erreichten 3000, um nach Rückgang in der Krise seit 1929 zu Anfang 1932 einen Tiefstand von 2400 Personen zu erreichen[75]. Die alten Verbindungen des Theaters zur Nachbarstadt zeigten sich an einem nicht geringen Anteil Hamburger Mitglieder.[76] Zur sozialen Zusammensetzung wurden keine Feststellungen gemacht. Leopold Jeßner formulierte im Jahre 1930 folgendermaßen: „Die Arbeitermassen der Altstadt und der neuen städtischen Siedlungen, der Mittelstand und die wohlhabenden Kreise der Elbgemeinden wurden in zwei nach sozialer Schichtung organisierten Theaterverbänden gesammelt."[77]

August Kirch und die Volksschauspiele des Arbeiter-Bildungsausschusses Hamburg-Altona. Ebenso wie Max Brauer konnte sich auch August Kirch als echtes Arbeiter-Kind Altonas fühlen. Am 25. 11. 1879 wurde er in Ottensen als Kind einer Tabakarbeiterfamilie geboren.[78] Bereits mit elf Jahren arbeitete er selbst als „Rapperstreifer" bei den Zigarrenmachern in Altona-Ottensen. Von denen habe es damals in jedem Hause fast ein Dutzend gegeben, wie er in einem Rückblick schreibt.[79] Bei den Zigarrenmachern, die Kirch als kulturbegeistert bezeichnet, war er auch als Vorleser tätig, einer wichtigen Form der selbstorganisierten Arbeiterbildung. Ebenso lernte er durch sie das Theater kennen, wobei die Stationen über Volksvorstellungen im späteren Ernst-Drucker-Theater zum Altonaer Stadttheater und zur Oper führten. Kirch entwickelte sich zu einem theaterbesessenen Schwärmer: „*Meine ganzen literarischen Kenntnisse habe ich auf dem dritten Rang des Altonaer Stadttheaters gewonnen. Wer weiß heute noch etwas von dem dritten Rang! Man stellte sich nachmittags um 5, 5 1/2 Uhr vor dem Tor des Galerieeingangs auf und wartete bis um 7 Uhr, dass die Kasse geöffnet werde. Ein unerhört imponierender Türschließer, mit zwei mächtigen Händen ausgestattet, hält die Wache.* (…) *und wenn nun gegen 7 Uhr das Gedränge losging und der Türschließer streckte die Hand aus, dann war ich völlig verschwunden. Aber es waren doch schöne Zeiten.*"[80]

Eine solche Bemerkung ist deswegen von Bedeutung, weil sie zeigt, in welcher Form Arbeiter im Kaiserreich an der bürgerlichen Theaterkultur teilhaben konnten. Auf den billigsten Stehplätzen standen sie abseits der Theaterveranstaltung, so dass sie auch in den repräsentativen Zuschauerraum wie auf eine Bühne herabsahen. Nicht weniger drückt sich in solchen Erinnerungen aber der verklärende Blick zurück aus.

Während seiner beruflicher Karriere vom Schriftsetzer zum Sekretär in der Geschäftsleitung von Auer & Co. (Hamburger Echo) und Aktivisten in der Gewerkschaftsbewegung[81] entwickelte sich Kirch vom begeisterten Zuschauer zum Organisator von Theaterveranstaltungen. Bereits zu Beginn des Jahrhunderts führte er als Vor-

74 Vgl. Hoffmann (1929), Bd. 2, S. 603.
75 Stellungnahme Bielfeldts in einem Artikel des Deutschen Theaterdienstes (IV, 142/143, 20./21. Januar 1932).
76 Im Jahrbuch 1929/30 wird ein 20 %iger Anteil, immerhin 600 Personen, ausgewiesen.
77 Das Theater, Jg. XI, 1930, Geleitwort, S. 261.
78 Max Brauer: August Kirch zum Gedächtnis. Gedenkrede, gehalten am 21.11.1959 (Zusammenstellung gedruckter Reden Brauers in der Staatsbibliothek Hamburg, A 1958/P 409).
79 Wie ich zum Theater kam. In: Jahrbuch des Altonaer Stadttheaters 1930/31, S. 11-14.
80 Ebda., S. 12.
81 Kirch war eines der ersten Mitglieder in der Groß-Hamburger Konsum-Genossenschaft „Produktion", die zur Zeit der Jahrhundertwende gegründet wurde. Nach Brauer, Gedenkrede, a. a. O.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 81

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 82

sitzender der Arbeiterbildungskommission für Ottensen eine Bühne mit eigenem Ensemble.[82] Zusammen mit anderen organisierte er Vorstellungen im späteren Elitetheater in der Bahrenfelderstraße. Alle acht Tage gab es eine Veranstaltung in einem improvisierten Rahmen, die stets überfüllt gewesen sei.

Der organisatorische Rahmen weitete sich aus, als Kirch von etwa 1909 bis zum Ausbruch des Krieges zusammen mit Leopold Jeßner für die Zentralkommission des Arbeiter-Bildungswesens Hamburg-Altona in den Sommermonaten sogenannte Volksschauspiele inszenierte. Aus dieser Zeit stammt auch Kirchs Bekanntschaft mit Friedrich Otto Fischer, der dort 1909 stellvertretender Direktor und Oberspielleiter war.[83] Durch den Eintritt Jeßners hätten die Volksschauspiele „einen ungeheuren Aufschwung" erhalten. Sämtliche Vorstellungen seien ausverkauft gewesen.[84] Während in Hamburg in diesen Jahren jeweils in der „toten Saison" in erster Linie im Gewerkschaftshaus gespielt wurde, bestanden in Altona wegen politischer Vorbehalte Schwierigkeiten, ein geeignetes Haus zu finden. Erst etwa 1913 „gelang es endlich, in Altona ein Gebäude zu mieten, das wie kein anderes für die Zwecke der Kommission geeignet ist, nämlich das Altonaer Stadttheater."[85] In seiner Ansprache zur ersten Vorstellung dort zeigte sich Jeßner als engagierter Vorkämpfer der Volksschauspiele, „die auch dann schon ihren Zweck erfüllten, wenn sie nur auf die Notwendigkeit einer Volksbühne hinwiesen". Schon zu dieser Zeit sah Jeßner hierin außerdem „das einzige wirksame Mittel zur Bekämpfung der Kinoseuche".[86]

Leopold Jeßner war seit 1904 als Regisseur und seit 1908 als Oberregisseur am Thalia-Theater beschäftigt. Folgt man der Darstellung Paul Möhrings[87], hat Jeßner seine Tätigkeit als „Regenerator" dort aufgegeben, weil er die Leitung einer in Hamburg zu gründenden „Neuen Freien Volksbühne" übernehmen wollte. Da sich diese Pläne zerschlugen, ging er 1915 nach Königsberg.[88]

Zwischen Kirch und Jeßner hatte sich schon sich in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg eine enge Freundschaft entwickelt. Es liegt nicht fern, hierin einen wichtigen Grund dafür zu sehen, dass Jeßner in den zwanziger Jahren in so umfangreichem Maße gerade am Altonaer Stadttheater eigene Stücke inszenierte.

Kirch wurde 1914 eingezogen. Als er 1917 zurückkam, arbeitete er beim Hamburger Echo und wurde ein Jahr später wieder „Theaterdirektor".[89] Von September bis Dezember 1918 improvisierte er im Gewerkschaftshaus Volksschauspiele. Daneben wurde er bereits 1913 in Altona zum Stadtverordneten und im November 1918 zum kommissarischen Senator gewählt.

Die Freie Volksbühne: „Kunst dem Volke". Die Neugründung des Altonaer Theaterbetriebes in gemeinnütziger Form im Jahre 1923 stand für Kirch eindeutig in einer Kontinuität zu den Bemühungen des Arbeiterbildungswesens, bei denen das Interesse der Arbeiterorganisationen am Theater an erheblichen Zuschüssen deutlich geworden sei.[90] Organisatorisch setzten sich die beschriebenen Bemühungen des Ar-

82 Wie ich zum Theater kam, a. a. O., S. 13.

83 Vgl. Otto Henning: Friedrich Otto Fischer. In: Altonaer Stadtkalender 1931, S. 12-16, hier S. 13. Auch Fischer selbst erinnert in seinen Grußworten zu Kirchs 50. Geburtstag 1929 an eine solche Zusammenarbeit. Noch vor 1909 hätten sie zusammen „mit wenig Mitteln, aber glühender Begeisterung" die Sommerspiele im Hamburger Gewerkschaftshaus durchgeführt. (Vgl. MFV, 7. Jg. [1929/30], Nr. 4, S. 65 f.). Kirch will mit Fischer bereits früher in Ottensen zusammengearbeitet haben (Wie ich zum Theater kam, a. a. O.).

84 Kirch, August: Die Deutsche Volksbühnen-Bewegung. In: Hamburger Jahrbuch für Theater und Musik 1948/49, hg. von Paul Th. Hoffmann, Hamburg 1949, S. 157-160, hier S. 158.

85 Vgl. Besprechung („Über die Kraft" – Björnson) von R. W. (=Robert Warnecke), Ausschnitt in der ThS, ohne Datum und Nachweis.

86 Z. n. ebda.

87 Paul Möhring inszenierte seit den zwanziger Jahren in Hamburg Revuen und volkstümliche Stücke und ist daneben wegen seiner Sammelleidenschaft für die Überlieferung der Theatergeschichte(n) von großer Bedeutung. Über das Altonaer Stadttheater existiert in der ThS ausführliches Dokumentationsmaterial über Spielplan und Ensemble (s. Quellenverzeichnis). Außerdem veröffentlichte er zahlreiche Aufsätze mit Erinnerungen an Hamburger Theater und Theater-Persönlichkeiten.

88 Möhring, Paul: Leopold Jeßner. Künstlerische Tätigkeit in Hamburg (Manuskript, 30 S., ThS). Neben einem kurzen Text enthält dieses Manuskript vor allem eine detaillierte Übersicht der von Jeßner am Thalia-Theater, in den Volksschauspielen und später am Altonaer Stadttheater inszenierten Stücke.

89 Wie ich zum Theater kam, a. a. O., S. 14.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 83

beiterbildungswesens Hamburg-Altona jedoch 1919 in der Gründung der Hamburger Volksbühne fort, die 1920 unter Beteiligung zahlreicher Kultur- und Bildungsvereinigungen zur Volksbühne Groß-Hamburg erweitert wurde.[91] Für Kirch wäre es eine Selbstverständlichkeit gewesen, auch für Altona mit diesem Zusammenschluss für Groß-Hamburg zusammenzuarbeiten. Vom preußischen Kultusministerium wurde es aber zur Auflage für die finanzielle Unterstützung gemacht, dass in Altona eigenständige Besucherorganisationen gegründet wurden.[92] Wenn an dieser Stelle Aussagen zur Eigenart der Freien Volksbühne Altona e.V. gemacht werden, so beziehen sie sich fast ausschließlich auf die Selbstdarstellung des Vereins in seinen Mitteilungen.[93] Mit durchschnittlich etwa 20 Seiten zählten diese zum Kreis der umfangreicheren und auch überregional bedeutsamen Vereinszeitschriften.[94] Neben Berichten zur Entwicklung der Volksbühne in Altona, im Bezirk „Nordmark“ und in der gesamten Republik, mit Schwerpunkt Berlin, finden sich dort Einführungen zu Stücken, Vorschauen und Rückblicke auf den Spielplan und programmatische Artikel zu den verschiedensten Bereichen. Breiten Raum nehmen auch geschäftliche Mitteilungen, Auf- und Ausbau der Organisation und Verhaltensvorschriften für Theaterbesucher ein.

Die Anfänge der FVA sind für das Frühjahr 1923 anzusetzen. Die Satzung des Vereins trägt das Datum 15. Mai 1923.[95] Zum Zweck des Vereins heißt es in §1: „*Der Verein stellt eine sich selbst verwaltende Kunstgemeinde dar. Unter Ausschaltung aller Gewinnabsichten schließt er alle Bevölkerungskreise zur Pflege der Kunst und zur Vertiefung des Kunstverständnisses zusammen. Diesem Zweck dient er vornehmlich durch Veranstaltungen und Vermittlung von Theatervorstellungen, Konzerten, Vorträgen, Vorlesungen, Ausstellungen und Museumsführungen*.“

Diese offenen Formulierungen, die geradezu auf Mehrheitsfähigkeit zugeschnitten zu sein scheinen, sind auch durch den Zeitpunkt der Gründung bedingt. Im Jahre 1923 waren die politischen Aufbrüche und Erschütterungen bereits zu einem wesentlichen Teil beigelegt worden, und wirtschaftliche (und kulturelle, wie es dem vielfach publizierten Selbstbild und der Diagnose des VVB entsprach) Nöte standen in Altona im Vordergrund.

Ganz anders hatte die Entstehung der Volksbühne in Kiel ausgesehen. Dort, im Brennpunkt der Revolution, war sie 1920 durch einen Gründungsaufruf sämtlicher sozialistischer Parteien als „Besucherorganisation des Proletariats“ ins Leben gerufen worden. 300 organisierte Arbeiter waren auf der Gründungsversammlung geschlossen beigetreten, und nur auf die Kreise der Arbeiter bezog sich auch zuerst die Werbearbeit.[96] Dieser Verein, der in seiner Tätigkeit mit sehr viel ungünstigeren Rahmenbedingungen zu kämpfen hatte, geriet mit der Inflation bereits in eine entscheidende Krise, während man in Altona sehr schnell über den Höhepunkt der Krise hinaus – im ersten Jahr musste jedes Mitglied 500 000 Mark Beitrag leisten – und in günstigeres Fahrwasser geriet.

90 August Kirch: Mein Glückwunsch! (zum Jubiläum des Theaters). Aus den nicht nummerierten Programmheften des Altonaer Stadttheaters 1926/27.

91 Vgl. Lilje (1991), S. 256, der auch auf die übliche Vorreiterschaft der Volksvorstellungen des Arbeiterbildungswesens für die Gründung von Volksbühnenvereinen hinweist, und den „Rechenschaftsbericht“ von Johannes Schult: Die Hamburger Arbeiterbewegung als Kulturfaktor. Ein Beitrag zur Hamburgischen Kulturgeschichte, Hamburg (1954), S. 40 f. und 100 ff. In seiner Beschreibung der SPD-nahen Kultur- und Bildungsaktivitäten und der Hamburger Volksbühne seit ihrer ersten Gründung 1893 stellt Schult die zentrale Rolle Emil Krauses heraus. Als künstlerischer Berater der 1909 gegründeten Zentralkommission für das Arbeiterbildungswesen und „Kulturpolitiker der Sozialdemokratie in der Bürgerschaft und im ‚Hamburger Echo‘ war er in den Kreisen der Kunstkenner und der Künstler bestens bekannt und hatte überall seine Freunde“ (S. 40). In den Erinnerungen Kirchs wird Krause, der sicher für die politische Unterstützung der Volksvorstellungen die einflussreichste Rolle spielte, nicht erwähnt.

92 Vgl. August Kirch: Mein Glückwunsch! (zum Jubiläum des Theaters), a. a. O., und ders.: Die Deutsche Volksbühnen-Bewegung. a. a. O., S. 158.

93 Diese sind für die ersten acht Jahrgänge vollständig, für den 9. Jg. (1931/32) in Teilen und für den letzten Jg. nicht mehr erhalten. Schriftleiter war der stellvertretende Vorsitzende und Geschäftsführer, Gewerbeoberlehrer Friedrich Ahlzweig.

94 Handbuch der Volksbühnenbewegung, S. 181 f.

95 MFV, 2. Jg. (1924/25), Nr. 9, S. 70f.

96 Vgl. zur Volksbühne Kiel: Jeske (1983-85).

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 84

Anders als in Kiel war daneben in Altona die Gründung der Volksbühne aufs engste mit der Gründung der Betriebsgesellschaft verbunden gewesen. Ausgangspunkt der Arbeit war also weniger der kulturelle Stellvertretungsanspruch einer bestimmten Bevölkerungsgruppe, sondern das von der Schließung bedrohte Altonaer Stadttheater, zur Zeit des Kaiserreiches Zeiten die bürgerliche Kulturinstitution der Stadt.

Diese besondere Situation drückt sich deutlich in der zitierten programmatischen Kernaussage aus. Ausgangspunkt war dabei der Stellenwert, den man dem Theater als Volkserziehungsanstalt einräumte. „Liebigs Wort vom Seifenverbrauch als Kulturmesser" wollte man durch den Grad der Inanspruchnahme sittlicher und geistiger Werte – lies: den häufigen Besuch von Theatervorstellungen mit kulturellem Niveau – ersetzen. Man sah im Theater die „sozialste, alle anderen Künste gleichsam vereinende Kunstgattung",[97] womit man die hervorragende Bedeutung des Theaters in der Weimarer Republik als künstlerisches Ausdrucksfeld gesellschaftlicher Aufbrüche und Verwerfungen sicher richtig einschätzte. Damit war das zentrale Arbeitsfeld bestimmt. Großen Wert legte auch die FVA auf die Betonung der Unabhängigkeit des Vereins: „*Die Volksbühne steht im Dienste keiner Partei, keiner Konfession, keiner einzelnen Klasse, keiner bestimmten literarischen Strömung.*

Freilich: damit verzichtet sie noch nicht auf einen eigenen Charakter. Sie will keine bloße Vertriebsstelle billiger Theaterkarten sein. Sie will eine Gemeinschaft gleichgesinnter Menschen sein, die als organisierte Theaterbesucher ihrem Theater, das heißt, einem Spielplan, einen ganz bestimmten Stempel geben. Mit anderen Worten: wer Mitglied der Volksbühne sein will, muss eine bestimmte, die „Gemeinschaft" sichernde geistige Einstellung haben. Nur dass sie sich nicht in der Festlegung auf ein bestimmtes politisches oder konfessionelles Programm zu äußern hat.

Die „Gesinnung", die von jedem Volksbühnenmitglied vorausgesetzt wird, soll vielmehr nur in einem Bekenntnis zur Kunst und der Sehnsucht nach einer neuen, geläuterten Gemeinschaftskultur bestehen. Der einzelne mag diesen oder jenen Geschmack haben; das Entscheidende ist, dass er den Willen hat, über Kitsch und Tand zum wirklichen Kunstwerk vorzudringen, dass er allem Ringen um künstlerische Gestaltung mit Achtung begegnet, dass er im Theater mehr sieht und sucht als eine bloße Amüsieranstalt. Der Einzelne mag den Weg zu einer neuen Gemeinschaftskultur so oder so sehen – das Entscheidende ist, dass er über die heutige „Kultur" hinausstrebt zu einer neuen Gemeinschaft, die von brüderlichem Geiste beseelt ist, die jeden Menschen mit seinen Gaben und Fähigkeiten sich freier und reicher entfalten lässt, und die jedem einen möglichst großen Anteil an den Gütern der Kunst, der Freude und Schönheit sichert."[98]

In diesen programmatischen Äußerungen werden auch verschiedene Ansatzpunkte für Angriffe deutlich, denen sich die Volksbühne – in Altona allerdings nur in geringerem Maße – ausgesetzt sah. So

97 Vgl. bis hierhin den Bericht über die erste Mitgliederversammlung, MFV, 1. Jg. (1923/24), Nr. 1 (dieser Jg. ohne Seitenzählung).

98 „Grundsätzliches zum Wesen der Volksbühne", MFV, 2. Jg. (1924/25), Nr. 2, S. 12 f. Es erscheint nicht notwendig, hier eine größere Anzahl ähnlicher Zitatstellen zu „montieren", da in dieser stellvertretend das Selbstverständnis deutlich zum Ausdruck kommt.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 85

führte die starke Verbilligung der Karten, die bei der großen Zahl und der garantierten Abnahme natürlich gerechtfertigt war, zu Vorwürfen, Volksbühnenvereine trügen zur schwierigen wirtschaftlichen Lage der Theater noch bei. Die Forderung, Einfluss auf den Spielplan zu nehmen, die auch in Altona an verschiedenen Stellen mit aller Deutlichkeit vertreten wurde, war den konservativen Ver-

Prospekt der Freien Volksbühne Altona. o. D. (vor 1929); Quelle: Neues Altona 1919-1929. Zehn Jahre Aufbau einer deutschen Großstadt, dargestellt im Auftrag des Magistrats der Stadt Altona von Paul Th. Hoffmann, Bd. II, Jena 1929, S. 602.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 86

tretern in den Stadtverordnetenversammlungen und Theaterkommissionen natürlich ein Dorn im Auge.[99] Sprach man von der Freiheit von einem konfessionellen Programm und verstand sich stattdessen als „Kunst-Gemeinde", so drückte sich darin der tiefe Zweifel an Religion und Kirche und ihrem „Erlösungspotenzial" aus, wie er besonders in der Arbeiterbewegung eine lange Tradition hatte. Durchaus liberal setzte die Volksbühne in den von ihr organisierten Morgenfeiern dagegen, „dass wir in denselben und durch dieselben unseren Brüdern eine Feierstunde bereiten wollen, die geeignet ist, denjenigen an Sonntagen den Gottesdienst zu ersetzen, die an den alten Formen des bisherigen Kultes keine innere Befriedigung mehr finden."[100]

In dem oben zitierten Ausschnitt ist besonders der erste Absatz von zentraler Bedeutung, der sehr deutlich mit der geforderten politischen Unabhängigkeit den Rückzug in rein künstlerische Gefilde markiert. Eine linke Opposition, die wie in Berlin eine politische Stellungnahme forderte, gab es in Altona nicht. Agitprop-Truppen wie „Die Nieter" und politisches Kabarett wie „Lachen links" gab es nur im benachbarten Hamburg.[101] Das politische Theater fand in den Kammerspielen Erich Ziegels statt.

Mit der Betonung des rein Künstlerischen werden die Fundierung der Vorstellungen in einem „bürgerlichen" Kunstideal und die Orientierung an humanistischen Bildungsvorstellungen wie der Entfaltung der Persönlichkeit deutlich.

War das Nahziel der Volksbühne die Erhaltung des Altonaer Stadttheaters und die Demokratisierung des Theaterbesuchs durch verbilligte Karten sowie durch Information und Belehrung in der eigenen Zeitschrift, so war das Fernziel der Vereinsarbeit das Ideal einer kulturellen Gemeinschaft der Theaterbesucher. Der dritte Absatz der oben zitierten Erklärung macht dies deutlich: „*Die 'Gesinnung', die von jedem Volksbühnenmitglied vorausgesetzt wird, soll vielmehr nur in einem Bekenntnis zur Kunst und der Sehnsucht nach einer neuen, geläuterten Gemeinschaftskultur bestehen*", heißt es dort auch für Verlautbarungen in späteren Jahren beispielhaft. Diese und die folgenden Passagen lassen in ihrer eindeutig idealistischen Bewegtheit weiten Raum für inhaltliche Interpretationen Die Forderung an die „Gesinnungsgenossen", im Theater mehr zu sehen als eine „bloße Amüsieranstalt", stellte einen zentralen Konfliktpunkt in den Forderungen zur Gestaltung des Spielplans dar. Gegen die Wünsche der Mitglieder nach einem höheren Anteil heiterer Kost wandte sich die Leitung des Vereins mit erzieherischem Impetus. Dieser zeigte sich in den Forderungen, die eigene künstlerische Persönlichkeit im Stadttheater als einer Volkserziehungsanstalt zu bilden.

„*Miterleben, mitfühlen, mitgestalten muss jeder, hineinwachsen in ein persönliches Verhältnis zum aufgeführten Kunstwerk – sich mitverantwortlich fühlen. Das ist nicht von heute auf morgen zu erreichen, eine langsame Erziehungsarbeit tut not. Erziehen muss die Bühne durch die Werke, die sie aufführt, erziehen durch die Art, in der sie sie zur Aufführung bringt. Erziehen muss ein j e d e r s i c h*

99 Vgl. dazu Feldmann (1931), Sudkamp (1926) und Ziegler (1926).
100 MFV, 1. Jg. (1923/24), Nr. 4.
101 Vgl. Michael Diers: „Die Bühne betritt der Prolet". Arbeiter und Theater. In: Vorwärts – und nicht vergessen. Arbeiterkultur in Hamburg um 1930, hg. von der Projektgruppe Arbeiterkultur Hamburg, Hamburg 1982, S. 231-247. Hinweise auf Gastspiele dieser Gruppen in Altona fanden sich nicht.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 87

s e l b s t durch Miterleben-Wollen, durch ein Sich-öffnen künstlerischen Werten gegenüber, durch ein Überwinden reaktionärer Hemmungen. (…) *Erst wenn das Erleben eines Kunstwerks dem einzelnen Bedürfnis geworden ist, wenn künstlerisches Werterleben als lebensnotwendig empfunden wird, dann erst kann von wirklicher 'Kultur' die Rede sein.*"[102]

Diesen hehren Ansprüchen schien allerdings das Verhalten der Mitglieder im Theater entgegenzuarbeiten. Sicher macht die FVA darin keine Ausnahme,[103] doch nehmen in ihren Mitteilungsblättern die Ermahnungen und Erziehungsversuche wegen ungebührlichen Verhaltens sehr breiten Raum ein. Als „Eingewöhnungsschwierigkeiten" in den immer noch nach bürgerlicher Etikette ablaufenden Theaterbetrieb wurden beklagt: verspätetes Erscheinen, lautstarke Hustenanfälle und Unterhaltungen, herzhaftes Lachen an der falschen Stelle und das Verzehren mitgebrachter Stullen. Liest man die mit erhobenem Zeigefinger mahnenden Artikel, die humoristischen Verse und Bildergeschichten, wird man an die idyllischen Szenen in Volkstheatern wie dem Ernst-Drucker-Theater erinnert, an die sich August Kirch als „Mitgehen des Publikums" in positiver Weise erinnert: „*Jeder Satz wurde gewissermaßen vom Publikum unterstrichen, miterlebt. Heute sitzt das Publikum still, gesittet, bis zum Schluss des letzten Aktes im Theater. Damals – gleich am Anfang Ablehnung oder begeisterte Zustimmung. So erinnere ich mich, dass als Faust in einem wundervollen Trikot auf die Bühne kam, er das* (…) *Malheur gehabt hatte, sich hinten die Hose zu zerreißen. Kaum hatte er dem Publikum den Rücken zugewendet, als einer der Zuschauer glaubte, die anderen darauf aufmerksam machen zu müssen, und laut und vernehmlich sagte: 'Faust hettn Lock in de Bücks'.* (…) *Damals wurde noch während der Aufführungen mit Bier und Butterbroten herumgegangen, und an den schönsten Stellen bot der Kellner laut und vernehmlich seine Sachen an.*"[104]

Eben diese „klassengebundenen Reaktionsweisen"[105] wollten die Volksbühne und ihr Vorsitzender Kirch nun den Zuschauern, die vom Dritten Rang ins Parkett „aufgestiegen" waren, abgewöhnen – im Interesse der kulturellen Hebung des Publikums.

Bezüglich des Organisatorischen wie zum Beispiel der Platzverlosung bewegte sich die FVA im Rahmen der auch in anderen Vereinen des Verbandes gängigen Regelungen. Auf der ersten Mitgliederversammlung wurde zwar noch eine Dreiteilung der Plätze und damit der Preise erwogen,[106] man blieb dann aber doch beim üblichen Prinzip der Preiseinheit und Verlosung der Plätze. Neben einem geringen Jahresbeitrag mussten die Mitglieder für einen Gutschein zwischen RM 0,80 in der Spielzeit 1923/24 und RM 1,60 in der Saison 1929/30 zahlen.

Üblicherweise konnte jedes Mitglied alle 14 Tage eine Abendveranstaltung besuchen, ergänzt noch durch die zahlreichen Sonderveranstaltungen. Diese Frequenz ist im Vergleich zu anderen Vereinen als sehr hoch anzusehen. Für viele Besucher scheint sie allerdings zu hoch gewesen zu sein, denn es wurden oft Klagen über

102 Dr. Hedwig Arnold-Kohler: Fünf Jahre Freie Volksbühne Altona, MFV, 6. Jg. (1928/29), Nr. 1, S. 1 f. (Sperrung im Original). In diesem Fall stammt der Artikel aus der Feder einer Vertreterin des Vereins (Mitglied im künstlerischen Ausschuss). Ansonsten sind gerade programmatische Artikel oft nicht unterzeichnet, so dass anzunehmen ist, dass viele aus Verbandsschriften übernommen wurden und somit auch die Nähe zu dessen Politik zeigen.

103 Vgl. Brigitta Wortmann: Ein Weg zum „Kulturtheater". Die Freie Volksbühne in Hannover. In: Schmidt / Weber (1995), S. 24 f. und Ziegan (1926), S. 77 ff. (für Hannover); Dörte Schmidt und Ina Klein: Stadttheater und Publikum. Die Bedeutung der Besucherorganisationen in Bochum. In: Schmidt/Weber (1995), S. 67 f.

104 Wie ich zum Theater kam, a. a. O., S. 11 f.

105 Vgl. Schwerd (1975), S. 58.

106 MFV, 1. Jg. (1923/24), Nr. 1.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 88

nicht abgeholte Gutscheine veröffentlicht, die deshalb von den Obleuten zugestellt werden müssten. Grund für diese Ausfälle war auch, dass der Dritte Rang – früher als einziger für Arbeiter erschwinglich – bis zu seiner Aufwertung im Zuge des Umbaus 1926 so unbeliebt war, dass in der ersten Spielzeit sogar zusätzliche Abschlüsse mit der Hamburger Volksbühne getätigt wurden.

Die Aktivitäten der FVA beschränkten sich nicht auf die Auswahl und Vermittlung regulärer Abendvorstellungen. Es wurde daneben eine Vielzahl unterschiedlichster, meist musikalischer Zusatzveranstaltungen für sehr geringen oder freien Eintritt angeboten. Als Beispiel mag dafür die Spielzeit 1927/28 dienen.

Das künstlerische Ergebnis des fünften Spieljahres, MFV, 6. Jg. (1928/29), Nr. 4, S. 58 ff. Einen Überblick über die Entwicklung der Veranstaltungen der FVA gibt Hoffmann (1929), Bd. 2, S. 698:

Spielzeit	Veranstaltungen	Besucher
1923/24	85	60 946
1924/25	130	81 713
1925/26	157	80 202
1926/27	188	121 890
1927/28	204	145 024
1928/29	267	178 569

Das waren in sechs Spieljahren insgesamt 1031 Veranstaltungen mit 668 344 Besuchern.

In den Abendvorstellungen fanden 21 Stücke in 166 Vorstellungen insgesamt 116 832 Besucher (der FVA). Daneben gab es sechs musikalische Morgenfeiern mit 3190, zwölf Sonderveranstaltungen (z. B. Volksbühnenfest, Nachtvorstellungen oder Ibsen-Feier) mit 10 385, 14 „Eigene Freiveranstaltungen für unsere Mitglieder“ (Chorische Morgenfeiern, städtische Volkskonzerte, unter anderem im Kaiserhof) mit 11 759 und sechs „Freiveranstaltungen des Altonaer Stadttheaters für unsere Mitglieder“ (Tanzmatineen mit Lisa Mey und ihrer Gruppe) mit 2858 Besuchern. Es ergab sich eine Summe von 145 024 Besuchen, bei der man, legt man sie auf den damaligen Mitgliederbestand von etwa 5600 um, auf einen durchschnittlichen Besuch von knapp 26 Veranstaltungen in der Spielzeit 1927/28 kommt. In diesem Ergebnis sah man, sicherlich zu Recht, den Wahlspruch der Volksbühne „Kunst dem Volke“ verwirklicht, wobei noch zu klären sein wird, wie sich dieses „Volk“ in Altona zusammensetzte.

Die hohe Frequenz, die sich aus der Regelung des 14-tägigen Besuches, den vielen zusätzlichen Veranstaltungen und der Besonderheit der FVA ergab, ihre Nachfrage nur am und in Zusammenarbeit mit dem Altonaer Stadttheater zu decken, führte in diesem mitglie-

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 89

derstarken Jahr bereits dazu, dass ihre Unterbringung schwierig wurde. Verschiedentlich wurde in der Folgezeit über Verhandlungen berichtet, die das Ziel verfolgten, den Anteil der Veranstaltungen für die Volksbühne, der ohnehin höher lag als der der Stadttheatergemeinde, noch zu erhöhen.[107]

Als wichtiges Charakteristikum soll auf die großen Anstrengungen der FVA hingewiesen werden, neben dem regulären Theaterbetrieb – und über den in der Satzung des Vereins genannten Zweck hinaus – eigene aktive Kulturarbeit zu betreiben. Auch im Handbuch der Volksbühnenbewegung wird der gesamte Katalog dieser Arbeit der Untergruppen als Besonderheit Altonas hervorgehoben: „*Die Freie Volksbühne hat, wie selten eine andere Volksbühnenorganisation, im Laufe der Jahre so ziemlich alle Möglichkeiten einer weit ausgreifenden Volksbühnenarbeit erfasst: Einrichtung eines Sprechchors, Aufbau einer Bibliothek, Gründung eines Bewegungschors, Veranstaltung von musikalischen Morgenfeiern, Märchenvorführungen, Sprechchormatineen, Lichtbildervorträge, Vorträge überhaupt, Einrichtung eines Kindersprechchors, Gründung eines Kammerorchesters, Arbeitsgemeinschaft mit dem Orchesterverein, Vorstellungen für Berufsschüler, gesellige Sonderveranstaltungen, Gründung eines Jugendgesangchors, literarische Morgenfeiern und schließlich als letzten Zweig planmäßige und regelmäßige Filmvorführungen.*“[108]

Die erste dieser Abteilungen, der Anfang 1925 gegründete Sprechchor, nahm neben eigenen Veranstaltungen auch als Komparserie an regulären Aufführungen des Stadttheaters teil. Neben der Gründung von Chören für die verschiedensten Altersgruppen ist noch bemerkenswert, dass der Chorverein Altona für einige Jahre der FVA eingegliedert wurde.[109]

Im Hinblick auf das Fernziel des Vereins, der „Entwicklung hin zur echten, tätigen Gemeinschaft in Arbeit und Erleben“, bilanzierte Dr. Hedwig Arnold-Kohler diese Aktivitäten Ende 1928: „*Immer weitere Kreise zieht das Bestreben, die Fäden, aus denen die Gemeinschaft sich webt, stärker und fester zu machen. Je öfter gemeinsames Erleben die einzelnen Glieder der Volksbühne zusammenführt, desto mehr erstarkt das Gefühl der Zusammengehörigkeit, des seelischen Verwandtseins.* (…) *Darum zieht unsere Volksbühne immer mehr Veranstaltungen in ihren Bereich.*“[110]

Versuche zum Aufbau einer Film-Besucherorganisation. Neben den bereits angesprochenen Untergruppen der FVA, die vor allem in musikalischen „Abteilungen“ bestanden, die eine große Palette aktiver Kulturarbeit anboten, war man im Oktober 1927 geschlossen der Ortsgruppe der Schleswig-Holsteinischen Universitätsgesellschaft beigetreten. Ohne weiteren Aufpreis konnten die Mitglieder so an Vorträgen im Altonaer Museum teilnehmen, deren Spektrum von „Einige Großtaten der chemischen Industrie“ über „Die Entstehung der Maschinenindustrie und der Industriearbeiterschaft“ bis zu volks- und heimatkundlichen Themen reichte.[111]

107 Bereits seit 1925 hatte die FVA in dem festen 14-tägigen Rhythmus, in dem jeweils ein neues Stück herausgebracht wurde, zusätzlich zu 6 Wochentagen noch einen Teil der Sonntagskarten erhalten. Nachdem dann in einer Übergangsphase jede Besucherorganisation jeweils an sieben Tagen die Abend-Veranstaltungen belegt hatte, war seit 1926/27 die Verteilung so geregelt, dass die FVA beide Sonntage und die Wochentage der ersten, die Stadttheatergemeinde nur die Wochentage der zweiten Woche belegte.

108 Handbuch der Volksbühnenbewegung, S. 256.

109 Diese Eingliederung fand im Februar 1927 statt, vgl. MFV, 6. Jg. (1928/29), Nr.1, S. 2.

110 Fünf Jahre Freie Volksbühne, MFV, 6. Jg. (1928/29), Nr.1, S. 1 f.

111 MFV, 5. Jg. (1927/28), Nr. 3, S. 29.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 90

Ein Jahr nach dem Anschluss an diese Einrichtung einer eher traditionellen Form der Volksbildung wurde in den Mitteilungsheften die Gründung einer Film-Gruppe bekanntgegeben. Beweggrund dafür scheint nicht in erster Linie die Konkurrenz des Kinos zum Theater gewesen zu sein, denn Klagen darüber finden sich in den Verlautbarungen des Vereins nicht. Vielmehr wollte man sich, wie zuvor für die Ablösung des „Geschäfts-“ durch das „Kulturtheater“, für eine eigene Filmkunst und gegen bloße Unterhaltung einsetzen, wie sie das Kino üblicherweise böte. Mit dieser Film-Volksbühne, die ebenfalls als Besucherorganisation mit Einheitspreis und Garderobenzwang geplant wurde, wollte man „heran an die große Masse der täglichen Kinobesucher“, um eine „Bresche zu brechen in den Filmschund und -Kitsch“.[112]

Um sich vom Kino abzusetzen, sollte der Film in ein „Bei-Programm“ eingebettet werden, das „inhaltsgemäß durch allmähliche Steigerung auf die Kurve des Films gebracht werden“ sollte. Dadurch wollte man zwar versuchen, „die Qualität des Spielfilms ins rechte Licht zu rücken“, dieser sollte aber nicht den alleinigen Anziehungspunkt des Abends bilden. In dieser Form der gehobenen Unterhaltung sah man „den Gegensatz zwischen uns und den Kinos in künstlerischer Hinsicht ausgedrückt“.[113] Anders als bei vielen anderen Filmgruppen stand aber nicht ein „Kulturfilm“, also etwa eine Dokumentation, ein Naturfilm oder der Bericht über eine ethnologische Entdeckungsreise, im Mittelpunkt des Abends, sondern ein Spielfilm mit Anspruch, der durch ein kulturelles Rahmenprogramm aufgewertet wurde. Für einen Chaplin-Abend im Januar 1929 bestand dieses zum Beispiel aus zwei Streichquartettsätzen, die einen Vortrag über Chaplin einrahmten.[114]

Bis zum Ende der Spielzeit wurden insgesamt fünf Filme vorgeführt. Die sechs Veranstaltungen hatten 3860 Besucher.[115] 1112 von ihnen hatten am 25. November 1928 im Hotel Kaiserhof „Das Ende von St. Petersburg“ (Wsewolod Pudowkin) gesehen. Die Wirkung des bedeutenden Revolutionsdramas und der Versuch darzustellen, „dass der Film auf ganz andere Art wie das Theater sehr wohl berufen ist, wahre Kunst zu verbreiten“[116], scheinen aber durch technische und organisatorische Mängel zunichte gemacht worden zu sein. In der folgenden Mitgliederversammlung, bei welchen Gelegenheiten der Vorstand sonst die eigene Arbeit im besten Licht darzustellen wusste, wurde sie als glatter Reinfall bezeichnet.[117] Um die Planungen für eine eigene Film-Besucherorganisation auf eine professionellere Basis zu stellen, bemühte sich die Film-Volksbühne im folgenden Jahr darum, ihre Filme im Tosca-Lichtspielhaus in der Holländischen Reihe aufführen zu können. Der Film-Ausschuss gab zu diesem Zweck eine zwölfseitige Denkschrift heraus,[118] in der sehr detailliert die Chancen und Belastungen für den Aufbau einer solchen Organisation abgewogen werden.

War anderthalb Jahre vorher noch sehr viel mehr auf den Film als eigenständige Kunstform abgehoben worden, so wollten die Mitglieder des Film-Ausschusses nun die breite Masse der Bevölkerung

112 MFV, 6. Jg. (1928/29), Nr. 3, S. 33.
113 Vorhergehende Zitate: v. F. (von Frieling): Unsere erste Filmveranstaltung, MFV, 6. Jg. (1928/29), Nr. 5, S. 72.
114 MFV, 6. Jg. (1928/29), Nr. 5, S. 73.
115 MFV, 7. Jg. (1929/30), Nr. 2, S. 28. Gezeigt wurden: „Das Ende von St. Petersburg“, „Goldrausch“, zweimal „Das große weiße Schweigen“, Lichtbildervortrag „Mit Graf Zeppelin nach Amerika“ und „Die Hose“ (nach Carl Sternheim) zusammen mit einem Chaplin-Film.
116 MFV, 6. Jg. (1928/29), Nr. 5, S. 72.
117 MFV, 7. Jg. (1929/30), Nr. 5, S. 93.
118 LASH, Abt. 352 Altona, Nr. 8425.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 91

erreichen, die sich, verstärkt durch die Wirtschaftskrise, einen Theaterbesuch nicht leisten konnten. Teilweise wurde, wie man vermuten darf, der Kinobesuch jedoch ohnehin als Unterhaltung vorgezogen. Es sollte nun bewusst die Entwicklung zum Kino organisatorisch aufgefangen werden. Aus diesem Grunde war man sehr aufgeschlossen gegenüber dem Tonfilm, der ansonsten im Verhältnis zum Stummfilm als Ausdruck der Filmkunst in der Volksbühnenbewegung geringer geschätzt wurde,[119] und anderen Neuerungen wie dem „Farbentonfilm“ und dem „Panoramafilm“. Hier zeigte sich jedoch die Schwierigkeit, die das Unternehmen letztlich zum Scheitern brachte. Allein für die Umrüstung auf den Tonfilm wurden 12 000 RM einkalkuliert. Daneben lag das Kino in der Holländischen Reihe sehr weit abseits, weshalb ein regulärer Kinobetrieb dort bisher gescheitert war. Alle Hoffnungen bezogen sich deshalb auf die planmäßige Organisation des Publikums, die sich im Theaterbereich als so erfolgreich erwiesen hatte. Das Wiederanknüpfen an eine Arbeitsgemeinschaft sozialistischer Organisationen vor Ort, umfangreiche Betriebswerbung und Agitation sowie Sonderveranstaltungen mit anderen kulturellen und wissenschaftlichen Organisationen sollten den gewünschten Erfolg bringen.

Im Frühjahr 1930 wurden in den Tosca-Lichtspielen drei Film-Matineen „inszeniert“, um die Reaktion und Beteiligung der Besucher zu testen. Der Preis für alle drei Vorstellungen betrug eine Reichsmark. Allerdings konnte das Echo nur bei „Pamir“, einem Kulturfilm, befriedigen, der Besuch des Spiel- wie des Sportfilms blieb dagegen deutlich zurück. Trotz dieser Versuche, des Aufrückens des für den Film zuständigen H. v. Frieling in den Vorstand[120] und des großen Raums, den der Film jetzt in Besprechungen, programmatischen Artikeln und der „Filmecke“ als neue Rubrik in den Mitteilungsblättern einnahm, schreckte die FVA letztlich davor zurück, das Lichtspiel-Theater in Pacht und die notwendigen finanziellen Verpflichtungen zu übernehmen.

Zu dieser Entscheidung trug sicherlich die Tatsache bei, dass sich die Volksbühne wiederholt Angriffen ausgesetzt sah, sie leiste keine der hohen Mitgliederzahl entsprechenden Zahlungen an das Stadttheater. Im November 1930 wurde in einer Aufsichtsratssitzung der GmbH vom Stadtverordneten Steen (Bürgerliche Gemeinschaft) bemängelt, es würden von den 1,60 RM, die das Mitglied für eine Vorstellung zahle, nur 1,35 RM an das Theater abgeführt. Die Differenz, so klärte Senator Kirch auf, würde für die diversen kulturellen Aufgaben aufgewendet, die für das Kulturleben der Stadt Altona von Wichtigkeit seien.[121] Es ist demnach offensichtlich, dass Kirch als erster Vorsitzender der Volksbühne Ausgaben für weitere Aktivitäten nach außen nicht hätte vertreten können.[122]

Auf der Mitgliederversammlung im Dezember 1930 zog man bezüglich der Filmaktivitäten ein negatives Resümee. Das zu geringe Interesse der Mitgliedschaft führte man auf die wirtschaftliche Krise zurück. Die Pläne für die Übernahme der Tosca-Lichtspiele, wo diese Versammlung stattfand und beispielhaft mit einem Film („Johan-

119 Vgl. Ziegan (1926), S. 84.

120 MFV, 7. Jg. (1929/30), Nr. 5, S. 94.

121 Protokoll der Aufsichtsrats-Sitzung vom 4.11.1930, LASH Abt. 352 Altona, Nr. 5113.

122 Zwei Monate später teilte Kirch mit, die Volksbühne verringere ihren Aufgabenkreis und könne deswegen statt der 1,35 nun 1,40 RM zahlen. Vgl. Niederschrift einer Sitzung der Unterkommission des Aufsichtsrates am 15.1.1931, LASH Abt. 352 Altona, Nr. 8430.

123 MFV, 8. Jg. (1930/31), Nr. 4, S. 108. Von einer „Übernahme“ und dem Betrieb des Kinos in eigener Regie wird zuerst in einem Aufruf in MFV, 7. Jg. (1929/30), Nr.5, S. 97 gesprochen.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 92

na von Orleans“) abgeschlossen wurde, erklärte der Vorstand nun auch offiziell für gescheitert.[123]

Dieser Dämpfer für die Bemühungen der filmbegeisterten Mitglieder musste um so mehr enttäuschen, als ihre Arbeit noch kurz zuvor in Berlin lobend erwähnt worden war: „Gerade auf dem Gebiet des Films hat die Freie Volksbühne Altona innerhalb der Volksbühnenbewegung durch aufschlussreiche Experimente Vorbildliches geleistet.“[124] Diese Experimente, obwohl letztlich gescheitert, waren deshalb von Bedeutung, weil die Führungsspitzen in Berlin und innerhalb des Verbandes zwar die „Filmproblematik“ häufig diskutierten, aber die Gründung eigener Film-Besuchergruppen noch nicht angegangen waren und wohl auch teilweise keine Notwendigkeit dafür sahen, da das Kino wegen seiner niedrigen Eintrittspreise für jeden zugänglich sei.[125]

Mitgliederzahlen und -struktur. Eine ihrer wichtigsten Aufgaben sah die Volksbühne darin, in einem ersten Schritt das Parkett, also den Zugang zum Theater, und in einem zweiten den Spielplan zu demokratisieren. Auf der ersten Mitgliederversammlung im September 1923 äußerte Kirch große Erwartungen bezüglich der Entwicklung der Mitgliederzahlen: „Und es müsste merkwürdig zugehen, wären in Altona nicht 30 000 Menschen, durch die das Theater nicht nur in dieser Spielzeit gesichert werde.“[126] Tatsächlich erreichten beide Besucherorganisationen zusammen nie mehr als 8500 Mitglieder, was für eine Stadt mit etwa 227 000 Einwohnern (1927), der zudem das gesamte kulturelle Angebot Hamburgs zur Verfügung stand, immer noch einen erfreulichen Wert darstellte. Die Kieler Volksbühne etwa hatte 1928 nur 514 Mitglieder, die Schleswiger immerhin 850.[127]

In noch stärkerem Maße als bei der Stadttheatergemeinde kamen bei der Freien Volksbühne die Mitglieder nicht nur aus Altona, sondern aus dem gesamten Groß-Hamburger Raum, aus Wilhelmsburg, Harburg, Finkenwerder, Pinneberg oder Elmshorn.[128] Der Jahresbericht 1929/30 des Theaters weist eine Verteilung von jeweils einem Drittel für Altona, Hamburg und Ottensen/Bahrenfeld/Elbvororte

Jahr	Mitglieder	Bemerkungen
1923/24	2800	Beginn der Spielzeit
Ende 1923	4200	
Mai/Juni 1924	4300	
Januar 1925	4200	
1925/26	2816	Beginn der Spielzeit
1925/26	3754	Ende der Spielzeit
Oktober 1926	4850	
Oktober 1927	5500	
Januar 1928	5588	

124 Handbuch der Volksbühnenbewegung, S. 256. Brodbeck gibt auf den S. 152-169 einen Überblick über die bisherige Beschäftigung der Volksbühne mit dem Film. Daraus wird deutlich, dass der Film gewürdigt und in seiner künstlerischen Bedeutung erkannt wurde, organisatorische Gehversuche aber erst auf regionaler Ebene unternommen worden waren. Insgesamt herrschte eine abwartende Haltung vor. Die Bemühungen der Volksbühne in Altona mögen vom 7. Volksbühnentag 1926 in Hamburg, auf dem zur „Gründung des Volksfilms“ im Rahmen der Volksbühne aufgerufen wurde, inspiriert worden sein. Ihr Beginn trifft zeitlich mit der Formulierung der „Leitsätze zur Filmfrage“ (S. 161 ff.) durch Vorstand und Verwaltungsrat des Verbandes im November 1928 zusammen.

125 Vgl. Erhard Schütz: „Plötzlich, ganz plötzlich...“. Volksbühne und Film. In: Pforte (1990), S. 123-144, hier S. 139.

126 MFV, 1. Jg. (1923/24), Nr. 1.

127 MFV, 5. Jg. (1927/28), Nr. 8, S. 85.

128 MFV, 5. Jg. (1927/28), Nr. 3, S. 27.

129 Zusammengestellt nach den MFV.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 93

Jahr	Mitglieder	Bemerkungen
1928/29	5122	Beginn der Spielzeit
November 1928	5600	
1929	5530	
Dezember 1929	4882	
1929/30	4137	

aus. Im Einzelnen entwickelten sich die Mitgliederzahlen wie folgt:[129]

Zur Frage der sozialen Zusammensetzung lassen sich relativ detaillierte Angaben machen, da die Freie Volksbühne zwischen 1926 und 1930 vier Berufs-Statistiken veröffentlichte.[130] Was dabei zuerst auffällt, ist der überaus hohe Frauenanteil von bis zu 65 %. Dieser lag an der Spitze der generell mit etwa 57 bis 67 % beachtlichen Frauenquote in der Volksbühnenbewegung.[131] Allerdings waren in Altona durchweg mehr als zwei Drittel davon Hausfrauen (einige auch Haustöchter und Witwen), das heißt, es wurden keine anderen Berufsangaben gemacht. Der Anteil der berufstätigen Frauen verteilte sich vor allem auf die kaufmännischen Angestellten, daneben fallen nur noch die Bereiche „Ungelernte Arbeiter“, „Hausangestellte“ und „Schneider“ ins Gewicht. Wie in anderen Volksbühnenvereinen spiegelte sich diese hohe Frauenquote in keiner Weise in der Vereinsleitung wider. Einzig „Fräulein“ Dr. Hedwig Kohler vertrat als Mitglied des Vorstands wie des künstlerischen Beirates die Interessen der Frauen. In ihren zahlreichen Beiträgen in den Mitteilungsheften erinnerte sie durch die Betonung traditioneller Geschlechterrollen allerdings eher an die Stellungnahmen der bürgerlichen Frauenbewegung.

Die männlichen Mitglieder gaben bis auf wenige „Rentner und Invaliden“ jeweils Berufe an. Daraus lässt sich nicht ableiten, wie viele von ihnen arbeitslos waren. Der Anteil der beiden Großgruppen „Geistige Arbeiter“ (entspricht in etwa den Angestellten, wobei auch Selbständige, Studenten, Künstler usw. hier einzurechnen sind) mit 32 % und „Gewerbliche und Industrie-Arbeiter“ mit 24 % blieb über die Jahre relativ konstant. Zwischen 1929 und 1930 ging der Anteil der Arbeiter auf 20 % zurück.Besonders ausgeprägt war dieser Rückgang bei den ungelernten Arbeitern. Hier vor allem wirkte sich der Rückgang der Mitgliedschaft in absoluten Zahlen aus. Der Anteil der Arbeiter lag damit unter dem der wenigen anderen Vereine, für die Zahlen vorliegen.[132] Hier war das Verhältnis entweder mit jeweils etwa 32% ausgeglichen oder es dominierten deutlich die Arbeiter. Allerdings ist auch andernorts zu erkennen, dass beim Rückgang der Mitgliederzahlen gegen Ende der zwanziger Jahre die Arbeiter überproportional vertreten waren.[133]

Hinsichtlich einzelner Berufgruppen fällt in Altona auch bei den männlichen Arbeitnehmern der hohe Anteil der kaufmännischen An-

130 MFV, 4. Jg. (1926/27), Nr. 3 (Stand: 1.10.1926); 5. Jg. (1927/28), Nr. 6 (Stand: 1.1.1928) ; 7. Jg. (1929/30), Nr. 5 (Stand: 15.12.1929) ; 8. Jg. (1930/31), Nr. 4 (Stand: 15.12.1930).

131 Vgl. Lilje (1992), S. 304.

132 Ebda., S. 305 ff.

133 Ziegan (1926), S. 76.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 94

gestellten (Männer und Frauen zu gleichen Teilen und zusammen etwa 18% der Gesamtmitgliedschaft) wie der ungelernten Arbeiter (7 % – 1926 auf 4,6 % – 1930) auf. Die selbständigen Geschäftsleute (ca. 5,5 %) waren fast durchweg Männer, während zu den Beamten (ca. 5 %) auch zahlreiche Frauen gehörten. Lehrer, Architekten, Ingenieure und Techniker waren ebenfalls namhaft vertreten, etwas weniger dagegen sonstige Akademiker und Studenten. In diesen Gruppen war, was sich die Volksbühne stolz anrechnete, immerhin „auch eine stattliche Schar derer (…) zu sehen, die zu der geistigen Oberschicht des Volkes gehören und sich durch ihre Mitgliedschaft bereit erweisen, an unserem Werke mitzuschaffen.“[134] Bei den „Handarbeitern“ sticht neben den Metallarbeitern (ca. 4,5 %) keine Gruppe besonders hervor.

Zusammenfassend wird deutlich, dass die Freie Volksbühne Altona kaum als originäre Arbeiterorganisation anzusprechen ist. Dies erhält zusätzliche Bedeutung dadurch, dass Altona eine ausgeprägte Arbeiterbevölkerung besaß. Diese scheint danach unterrepräsentiert gewesen zu sein, worüber aber kein abschließendes Urteil gefällt werden kann, weil die Hausfrauen sich keiner Gruppe zuordnen lassen. Einen derartigen Anspruch vertrat im Übrigen die Freie Volksbühne selbst nicht, vielmehr stellte sie sich mit der Demokratisierung des Publikums und der Betonung des erhebenden künstlerischen Gemeinschaftserlebnisses eine integrative gesellschaftliche Aufgabe. Schwerpunktmäßig blieb die Volksbühne dennoch wegen des Einheitspreises und vor allem der Platzverlosung auf die weniger begüterten Bevölkerungskreise beschränkt. Diese Regelung stand als Ausdruck des sozialen Anspruchs und des angestrebten Gemeinschaftsgeistes nie ernsthaft zur Diskussion.

Setzt man das Ergebnis der Betrachtung des Altonaer Volksbühnenvereins, in dem schon durch das Engagement des Theaterdezernenten Kirch die sozialdemokratische Position im Magistrat ihren direktesten Ausdruck finden musste, in Beziehung zu Untersuchungen wie der von Schwerd[135], die einen ideologiekritischen Blickwinkel einnehmen, so ist das Ergebnis eindeutig: Dem dort erhobenen Verdikt der „Verbürgerlichung“ der Volksbühne ist inhaltlich voll zuzustimmen. Die Anstrengungen gingen auch in Altona dahin, die neuen Besucherkreise an eine „Institution der bestehenden Kultur“[136] heranzuführen, wie Ritter bereits mit Blick auf das Kaiserreich anmerkt. Der neue, eigenständige kulturelle Ausdruck der Arbeiterschaft, den zu finden viele ihrer offiziellen sowie selbsternannten Stellvertreter leidenschaftlich bemüht waren, stand in Altona nicht im Mittelpunkt des Interesses.

Die künstlerische Bilanz des Altonaer Stadttheaters: Das Jubiläum 1926. Als das Theater zu Beginn der Spielzeit 1926/27 mit großem Aufwand sein 50-jähriges Jubiläum feierte, fand dieses bis in die überregionale Presse hinein ein einhellig euphorisches Echo. Seine Mustergültigkeit im Sinne des Eingangszitats zu diesem Kapitel wurde dort ebenso herausgestellt, wie das Anknüpfen an die Tradition des vor

134 MFV, 4. Jg. (1926/27), Nr. 3, S. 28.
135 Vgl. Schwerd (1975).
136 Vgl. Ritter (1979), hier S. 25 (Hervorhebung J.t.D.).

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 95

Die Schauspielerin Grete Holtz; Quelle: Neues Altona 1919-1929. Zehn Jahre Aufbau einer deutschen Großstadt, dargestellt im Auftrag des Magistrats der Stadt Altona von Paul Th. Hoffmann, Bd. II, Jena 1929, S. 608.

allem auf die Klassiker konzentrierten Schauspielhauses anerkannt. Neben Leopold Jeßner legten auch zahlreiche andere Persönlichkeiten Zeugnis dafür ab: W. Gerst (Bühnenvolksbund), Siegfried Nestriepke (Verband der deutschen Volksbühnenvereine), Staatssekretär Heinrich Schulz als Vertreter des Reichsinnenministeriums, Oberpräsident Heinrich Kürbis aus Schleswig und mehrere Entsandte Hamburgs, wie der für Kultur zuständige Senator Emil Krause, der neidvoll auf die Erfolge der Volksbühne in Altona blickte und die Verbundenheit der beiden Städte betonte.[137]

Gleichzeitig nutzte die Leitung des Theaters die Gunst der Stunde, um die künstlerische Bilanz der nunmehr drei Spielzeiten seit der Neuformierung des Theaters zu ziehen. So veröffentlichte der stellvertretende Intendant des Theaters, Felix Hauser, einen Artikel, der von dem Anspruch ausging, es sei „der Beweis erbracht, dass das Problem der Gemeinschaftsbühne auf sozialer Basis lösbar und für

137 „Die Jubelfeier des Altonaer Stadttheaters", Hamburger Echo, 27.9.1926 (ThS ZAS).

138 Der Vorspruch. Blätter der Volksbühne Groß-Hamburg. 2. Jg., Nr. 10, 26. Oktober 1926, S.152.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 96

Rechte Seite:
Jahresübersicht über die Besucherzahl 1923/24–1929/30; Quelle: Altonaer Stadttheater. Jahresbericht über die Spielzeit 1929-1930, Altona 1930.

jede Kommune tragbar ist, die die Pflege des künstlerischen und kulturellen Eigenlebens ihrer Einwohner zu ihren Pflichten zählt."[138] Der Aufbau des Schauspielerstammes hatte in jedem Fall davon profitiert, indem es aufgrund des finanziellen Fundaments nun möglich war, längerfristige Verträge abzuschließen und dieselben Gagen wie in Hamburg zu zahlen. So wurden mit Gustav Knuth, Kurt Eggers-Kestner, Hanns Fischer, Karl Zistig, Edith Wiese, Günther Bobrik, Kurt Gerdes, Ernst Sattler, Grete Holtz und anderen zahlreiche angesehene Schauspieler und Schauspielerinnen verpflichtet, die in den ersten Rollen dazu beitrugen, das künstlerische Renommee des Theaters zu festigen. Daneben sicherten ältere Darsteller und Darstellerinnen, die sich in Altona langjähriger Beliebtheit erfreuten, die Verbindung zur Tradition des Hauses.[139]

Die prosperierende Entwicklung wusste die Leitung des Theaters in den folgenden Jahren in eigenen Veröffentlichungen[140] anschaulich herauszustellen: Die Programmhefte wurden zu einer Zeitschrift erweitert, deren Umfang und redaktionelle Vielseitigkeit beständig zunahm. Für die Spielzeiten 1927/28 bis 1929/30 erschienen Jahresberichte, in denen die Erweiterung der Aktivitäten anhand von Zahlen und Aufstellungen vorgeführt wurde. Den Höhepunkt bildete das aufwendig ausgestattete Jahrbuch des Altonaer Stadttheaters 1930, das mit zahllosen Fotos und Aufsätzen das Theaterpersonal im stolzen Hochgefühl seiner gesicherten Stellung und Anerkennung im Kulturleben Altonas zeigt.

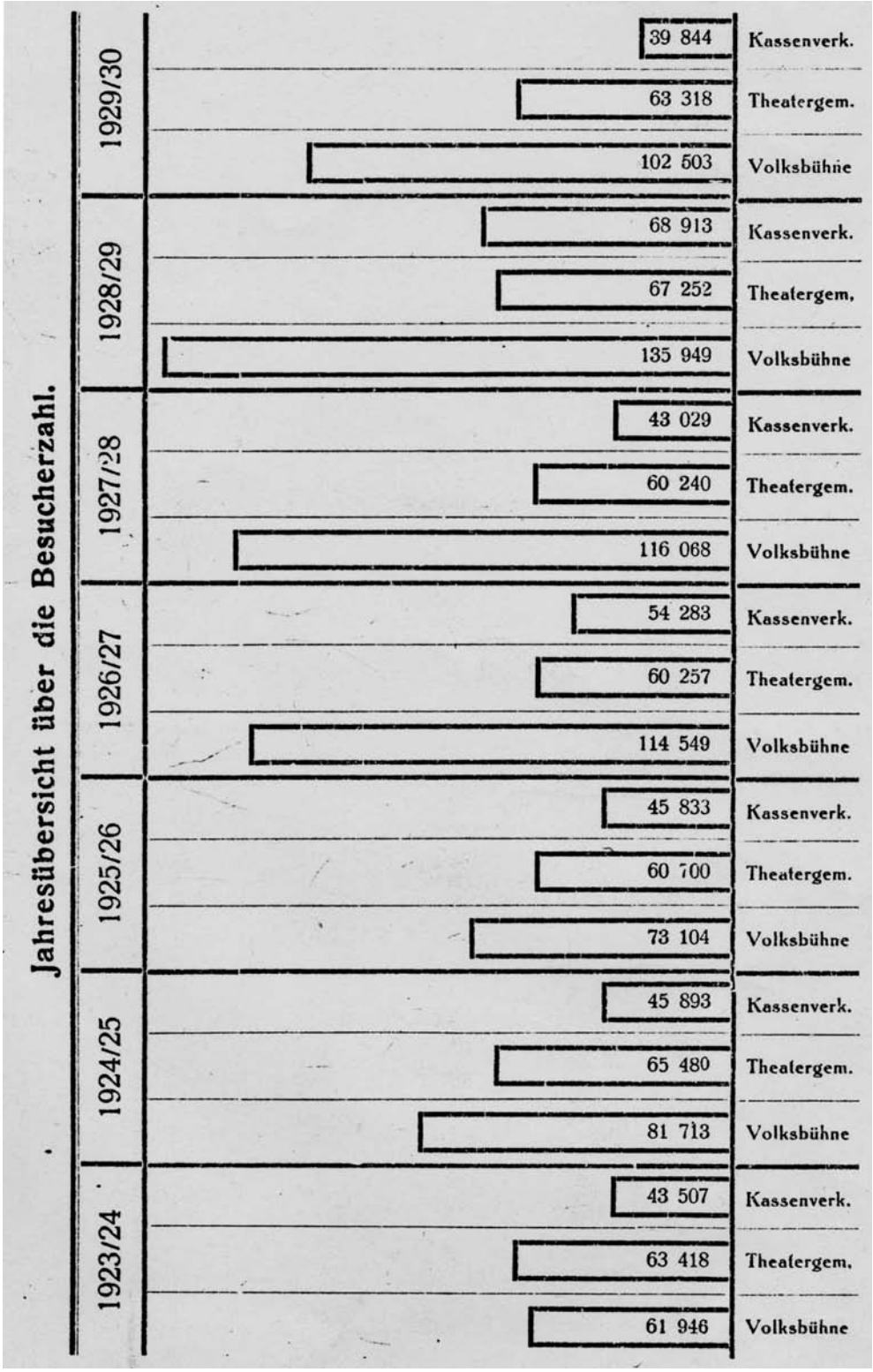
Dabei vermitteln die Jahresberichte in der Tat ein beeindruckendes Bild. Allein die Zahl der Veranstaltungen, 388 in der Spielzeit 1927/28, zeigt einen Betrieb, der kaum zur Ruhe gekommen sein dürfte. Neben den regulären Abendvorstellungen – alle 14 Tage wurde ein neues Stück herausgebracht – gab es für verschiedene Organisationen an Nachmittagen Sonderveranstaltungen, Schülervorstellungen, literarische und musikalische Morgenfeiern, Vorträge, Tanzveranstaltungen und Nachtvorstellungen („zugunsten der zu errichtenden Pensionskasse"). Die Entwicklung der Besucherzahlen bestätigt, bei stagnierendem freiem Verkauf, die zentrale Bedeutung der beiden Besucherorganisationen für die Auslastung des Theaters.

Der Spielplan: Positionen und Einwirkungen. Eine zentrale Frage für die Erörterung der Theaterpolitik ist: Wer „machte" den Spielplan und wer hatte Einfluss darauf, welche Stücke dort aufgenommen und eventuell auch wieder abgesetzt wurden? In Altona kam es nur im Zusammenhang mit einem Stück zu vergleichsweise zaghaften Protestbekundungen. Allein diese Tatsache sagt bereits sehr viel über das geringe Maß des dort mit dem Spielplan verbundenen Konfliktpotenzials aus. Da dieser Zugang darüber hinaus wenig ergiebig ist, soll zuerst versucht werden, an die für die beiden Besucherorganisationen bereits einführend dargestellten Aussagen zum Spielplan anzuknüpfen. In diesen eher offiziellen Verlautbarungen war bereits erkennbar, dass von keinem der beiden Vereine politisch oder künstlerisch eigenständige Forderungen geäußert wurden, wie man sie im

139 An dieser Stelle sei noch einmal darauf hingewiesen, dass es sich diese Arbeit nicht zur Aufgabe setzt, die künstlerische Entwicklung des Altonaer Stadttheaters nachzuzeichnen. Soweit dies für Theateraufführungen wegen der Einmaligkeit der Inszenierungen überhaupt möglich ist, wären dazu in der ThS umfangreiche Materialien vorhanden (Besprechungen, Materialsammlungen von Paul Möhring usw.). Vgl. zur Entwicklung des künstlerischen Ensembles (mit vielen Fotos) zusätzlich Hoffmann (1929), Bd. 2, S. 603 ff. und das Jahrbuch 1930/31.

140 Diese befinden sich sämtlich in der ThS. Soweit Programmhefte mit einem anderen Fundort zitiert werden, ist dies ausdrücklich angemerkt.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 97



03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 98

Der Schauspieler Curt Gerdes; Quelle: Neues Altona 1919-1929. Zehn Jahre Aufbau einer deutschen Großstadt, dargestellt im Auftrag des Magistrats der Stadt Altona von Paul Th. Hoffmann, Bd. II, Jena 1929, S. 602.

Zusammenhang mit der Entstehung ihres jeweiligen Verbandes trotz aller behaupteten Unabhängigkeit hätte erwarten können.

Insbesondere kam in den Mitteilungen der FVA die Berücksichtigung des proletarischen und des politischen Theaters nur ansatzweise zum Ausdruck.[141] Über die diesbezüglichen Auseinandersetzungen in der Berliner Volksbühne, über Erwin Piscator und die Sonderabteilungen, über Proletkult und Agitprop wurde nicht berichtet. Bestenfalls wurden in einer losen Reihe Arbeiterdichter oder der junge Bertolt Brecht vorgestellt. Dabei ging man aber nur auf literarische Aspekte ein, ohne Bezüge zur Theaterpraxis herzustellen und ohne die Berücksichtigung solcher Autoren bei der Auswahl der Stücke einzuklagen. Die FVA war in dieser Hinsicht mit der Herausstellung Gerhard Hauptmanns als richtungweisendem Dramatiker zufrieden. Dies wird in besonderer Weise augenfällig an einer einzelnen erhaltenen Nummer der Mitteilungshefte vom November/De-

141 Auf Einzelnachweise aus den Mitteilungen der beiden Vereine wird in diesem Kapitel im Wesentlichen verzichtet.

142 MFV, 10 Jg. (1932/33), Nr. 2 (Ex. in der Bibliothek der Friedrich-Ebert-Stiftung). Aus diesem Jahrgang konnten keine weiteren Exemplare ermittelt werden.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 99

Der Schauspieler Dr. Günther Bobrik; Quelle: Neues Altona 1919-1929. Zehn Jahre Aufbau einer deutschen Großstadt, dargestellt im Auftrag des Magistrats der Stadt Altona von Paul Th. Hoffmann, Bd. II, Jena 1929, S. 598.

zember 1932.[142] In dieser Zeit äußerster politischer Spannungen steht die Sonderveranstaltung zu Gerhard Hauptmanns 70. Geburtstag absolut im Vordergrund. Daneben finden sich ausschließlich Einführungen zum Spielplan: Schiller, Molnár, Gide, Verdi, Bizet und zum Schluss die Vorstellung zweier niederdeutscher Dramatikerinnen.

Bei der Altonaer Stadttheatergemeinde ist aufgrund der schlechten Überlieferung eine solche Einschätzung der Spielplanvorstellungen schwerer möglich. Immerhin ist aus dem Erhaltenen erkennbar, dass nicht einmal eine stärkere Berücksichtigung christlicher oder konservativer Autoren eingeklagt wurde, wie es den Grundüberzeugungen des BVB entsprochen hätte. Gemeinsam war beiden Vereinen, dass sich die ohnehin nur schwach ausgeprägte demokratische Mitbestimmung in ihren Reihen vor allem darin ausdrückte, dass die Mitglieder bei dem im Sinne des Kulturtheaters strebsamen Spiel-

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 100

Die Schauspielerin Edith Wiese; Quelle: Neues Altona 1919-1929. Zehn Jahre Aufbau einer deutschen Großstadt, dargestellt im Auftrag des Magistrats der Stadt Altona von Paul Th. Hoffmann, Bd. II, Jena 1929, S. 611.

plan eine stärkere Berücksichtigung des unterhaltenden Elements vermissten.

Im Jahre 1926 sah sich die Leitung der Stadttheatergemeinde aufgrund zahlreicher Zuschriften in dieser Richtung gezwungen, grundsätzlich dazu Stellung zu nehmen. Bezeichnenderweise tat sie dies aber nicht selber, sondern ließ die Theaterleitung zu Wort kommen. Daraus wird deutlich, dass in Spielplanfragen besonders das Verhältnis zwischen Stadttheatergemeinde und Theaterleitung sehr eng war. Dieser Sachverhalt ließe sich auch an anderer Stelle belegen. Kritik an dem, was man geboten bekam, findet sich nirgendwo in den Äußerungen der Vereinsleitung. Vielmehr schloss der erste Vorsitzende Bielfeldt die Stellungnahme der Intendanz mit den Worten ab: „*Wir hoffen mit ihr, dass sich die Mitglieder unserer Stadttheatergemeinde den Gründen nicht verschließen werden, welche bei der Aufstellung des Spielplanes maßgebend sind und maßgebend bleiben müssen*."[143]

143 MSG, Nr. 6 1926, S. 5.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 101

Die Schauspielerin Gustel Busch; Quelle: Neues Altona 1919-1929. Zehn Jahre Aufbau einer deutschen Großstadt, dargestellt im Auftrag des Magistrats der Stadt Altona von Paul Th. Hoffmann, Bd. II, Jena 1929, S. 599.

Es war darauf hingewiesen worden, dass die Klagen über zu wenige Unterhaltungsstücke vor allem aus den Reihen der Stadttheatergemeinde gekommen seien. Aber auch in der FVA meldeten sich Mitglieder mit dem Wunsch nach mehr Lustspielen zu Wort. Es ist aber insgesamt erkennbar, dass aus der Volksbühne daneben auch die Forderung nach einem größeren Anteil moderner Theaterliteratur drang. Der Absender solcher Vorschläge war allerdings eher der Vorstand als die „Basis". Immerhin versuchte man hier über das hinauszukommen, was im Januar 1925 noch als erste Pflicht empfunden wurde, „unseren Mitgliedern das Bewährte und über allem Richtungsstreit Erhabene in künstlerisch einwandfreien Vorführungen nahe zu bringen"[144], womit zunächst einmal kulturelle Aufbauarbeit geleistet werden sollte. Die Forderungen, Werke der aktuellen Literatur auf die Bühne zu bringen, wirkten aber zu jeder Zeit verhalten. Das vielbeschworene niveauvolle Stück wurde vor allem in

144 MFV, 2. Jg. (1924/25), Nr. 6, S. 1.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 102

Der Schauspieler Kurt Eggers-Kestner; Quelle: Neues Altona 1919-1929. Zehn Jahre Aufbau einer deutschen Großstadt, dargestellt im Auftrag des Magistrats der Stadt Altona von Paul Th. Hoffmann, Bd. II, Jena 1929, S. 599.

dem gesehen, was ohnehin auch beim bürgerlichen Mitstreiter mehrheitsfähig war. Bezüglich der von den Mitgliedern angeblich bevorzugten „volkstümlichen" Werke grenzte man sich gegenüber dem Kitschigen und Seichten ab, drängte aber doch auf „theatermäßig starke Wirkungssicherheit"[145]. „Alles Unklare, unseren Besuchern Unklare, hat kein Recht auf der Altonaer Bühne",[146] schrieb Kirch. Ein Werbeaufruf der Stadttheatergemeinde[147] liest sich nahezu identisch. Nur grenzte diese sich nicht nur gegenüber dem „Banalen, Seichten", sondern auch gegenüber dem „Abstraktliterarischen" strikt ab.

Ginge man von der Satzung der FVA aus, war die Mitbestimmung bei der Auswahl des Spielplans durchaus vorgesehen. In der Vorkriegszeit war Demokratie in den eigenen Reihen eine der strittigen Fragen gewesen, die von den beiden Vereinen der gespaltenen Berliner Volksbühne völlig gegensätzlich gehandhabt wurde.[148] In

145 MFV, 6. Jg. (1928/29), Nr. 7, S. 113.
146 „Was erwartet man von dieser Spielzeit?" von Senator Kirch, Das geöffnete Tor 1930/31, Nr. 2.
147 Amtsblatt der Stadt Altona, 8. Jg. 1928, Nr. 35, 1. September 1928.
148 Vgl. Lilje (1992), S. 251.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 103

Hanns Fischer, Spielleiter; Quelle: Neues Altona 1919-1929. Zehn Jahre Aufbau einer deutschen Großstadt, dargestellt im Auftrag des Magistrats der Stadt Altona von Paul Th. Hoffmann, Bd. II, Jena 1929, S. 599

Altona nun wurden der Vorstand wie auch der künstlerische Beirat auf der Mitgliederversammlung gewählt. Der künstlerische Beirat hatte folgende Aufgabe: „*Der Beirat entscheidet zusammen mit dem Vorstand über die künstlerischen Veranstaltungen des Vereins. Im Besonderen ist es seine Aufgabe, in Gemeinschaft mit der künstlerischen Leitung der Theater auf den Spielplan der Pachttheater einzuwirken und die Vorstellungen für den Verein auszuwählen.*“[149]

Ende 1926 setzte sich dieser Beirat folgendermaßen zusammen: Stadtschulrat Köster, Matthäus Becker (städtisches Presseamt), Frl. Dr. H. Kohler, Oberstudiendirektor Dr. Schliebitz, Dr. G. Schober, Gewerbelehrer Ewald Egg, und Stadtarchivar Dr. Paul Hoffmann.[15] Die Zusammensetzung zeigt die üblichen Akademiker, „die sich irgendwo und irgendwann einmal um die kulturellen Interessen der Stadt verdient gemacht haben“,[151] wie an anderer Stelle boshaft formuliert wurde. Praktisch wurde über den Spielplan jedoch nur in der

149 MFV, 2. Jg. (1924/25), Nr. 9, S. 70 f., Satzung vom 15. Mai 1923.
150 MFV, 4. Jg. (1926/27), Nr. 3, S. 25.
151 „Die Provinztheater“, von Peter A. Horn, a. a. O., S. 644.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 104

Der Schauspieler Gustav Knuth; Quelle: Neues Altona 1919-1929. Zehn Jahre Aufbau einer deutschen Großstadt, dargestellt im Auftrag des Magistrats der Stadt Altona von Paul Th. Hoffmann, Bd. II, Jena 1929, S. 608.

Führung des Vereins diskutiert. Im Bericht über die Mitgliederversammlung 1927 heißt es: „*Der Spielplan und die Sonderveranstaltungen* (…) *lösten in der Aussprache verschiedentlich ein pro und contra aus. Im Verlauf dieser Debatte wurde dann einmal auf die Arbeit der Spielplankommission, des künstlerischen Ausschusses, ferner auf die Art und Weise, wie überhaupt ein Spielplan zustande kommt und welche verschiedensten Faktoren hierbei zu berücksichtigen sind, von verschiedenen Rednern hingewiesen. Es wäre nur zu wünschen gewesen, dass alle diejenigen Mitglieder anwesend gewesen wären, die ihrer Unzufriedenheit über einzelne Stücke durch Briefe an uns und an die Theaterleitung wiederholt Ausdruck gegeben haben*."[152]

Gegenstand der Klage war wiederum der Mangel an Stücken, „die nach des Tages Arbeit behagliche und fröhliche Stimmungen in uns hervorrufen." Deutlich wird hier aber vor allem, dass Mitbestimmung möglich war, aber nicht genutzt wurde. Die mangelnde Betei-

152 MFV, 5. Jg. (1927/28), Nr. 3, S. 27.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 105

ligung an den Mitgliederversammlungen wurde jedes Jahr wieder vom Vorstand bedauert. Statt persönlich zu erscheinen, beschränkten sich die Unzufriedenen auf Leserbriefe. Von der Leitung der Stadttheatergemeinde scheint dies auch theoretisch als einziger Weg der Mitsprache für das organisierte Publikum angesehen worden zu sein.

Wenn man also die Frage beantworten will, „wie oft einer Einflussnahme auf die Spielplangestaltung gruppeninterne Diskussionen vorangingen, wie oft Vereinsfunktionäre nur ihre persönlichen Ansichten gegenüber dem Theater vertraten“,[153] so muss man für Altona zunächst die grundsätzliche Möglichkeit des Publikums, „innerhalb der Institution Theater seine Bedürfnisse zu artikulieren“,[154] festhalten. Daneben ist jedoch offensichtlich, dass die sporadischen Wortmeldungen von den „Vereinsfunktionären“ nicht aufgenommen werden konnten, da sie einzig auf einen Verlust des kulturellen Niveaus abzuzielen schienen. Nach ihrem Selbstverständnis wollten die Leiter der Besucherorganisationen dagegen das Theater von der Rücksichtnahme auf ein „Laufpublikum“ „mit seiner Vorliebe für Operetten und Kitsch“ befreien. Bereits im Mai 1924 war dazu in einem programmatischen Artikel zu lesen: „*Denn wenn bei den Wünschen einer Besucherorganisation auch die besondere geistige Einstellung der Mitglieder mitspricht, so werden doch im großen ganzen die Wünsche der organisierten Besucherschaft oder richtiger der in ihrem Kern tätigen, ihre Richtung bestimmenden Kreise stets auf künstlerisch wertvolle Werke hinzielen*.“[155]

Argumentativ konnten Vereinsleitung und Intendanz die Liebhaber der leichteren Unterhaltung ohnehin jederzeit zum Verstummen bringen. Aus dem bisher eingenommenen Blickwinkel erscheinen die Theaterleitung und die Führung der Besucherorganisationen in Spielplanfragen als eine Interesseneinheit. Tatsächlich fällt auf, dass auch darüber hinaus an anderer Stelle selten über den Spielplan diskutiert wurde.

Der Spielplan wurde nicht von der Schauspielgemeinde, sondern von der Intendanz aufgestellt und dann der Spielplankommission zur Genehmigung vorgelegt.[156] In dieser waren in der Spielzeit 1929/30 vertreten: Senator August Kirch (Vorsitzender), Senator a. D. Dr. Wilhelm Harbeck, Stadtoberschulrat Hermann Köster, Rektor August Bielfeldt, Gewerbeoberlehrer Friedrich Ahlzweig, Professor Alfred Weidler, Mittelschullehrer Karl Stender, Paul von Frieling.[157] Protokolle der Sitzungen der Spielplankommission sind nicht überliefert, es ist aber ohnehin davon auszugehen, dass Wünsche beziehungsweise Ansprüche bezüglich des Spielplans bereits im Vorfeld außerhalb des offiziellen Rahmens geäußert wurden. Nach dem bisher Ausgeführten fällt es nicht schwer nachzuvollziehen, dass, wie es in einem Schreiben heißt, der Spielplan besonders von bürgerlicher Seite, also von der Stadttheatergemeinde, begrüßt worden sei.[158]

Wenn man aufgrund der Geschichte der Volksbühne und ihrer gesellschaftlichen Stellung zumindest eine linke Tendenz vermuten

153 Jaron (1981), S. 64.
154 Ebda, S. 65.
155 Theatervereine und Besucherorganisationen (anonym), Amtsblatt der Stadt Altona, 4. Jg. 1924, Nr. 22, 31. Mai 1924.
156 Bis zum Juli 1931 gehörte diese zur Betriebsgesellschaft, nach deren Auflösung wurden ihre Aufgaben von der neu geschaffenen Theaterkommission übernommen.
157 Jahresbericht über die Spielzeit 1929/30 (ThS).
158 ThS Bestand Harbeck, Harbeck in einem Schreiben vom 24.9.1933 an Bucerius und Samwer, in Beantwortung ihres Rundschreibens zu Fischers Person.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 106

würde, so haben sich dafür in Altona weder bei der Analyse der Mitteilungshefte der FVA noch in anderem Zusammenhang Hinweise ergeben. Es ist aber zu belegen, dass Fischer der Volksbühne gegenüber zu Zugeständnissen jedweder Art nicht bereit war. Dass 1929 eine Büste für Senator Kirch aus dem Etat des Theaters bezahlt wurde, habe jener lieber zugelassen, „als einen Einfluss der Volksbühne auf den Spielplan zu gestatten."[159]

Die Ablehnung gegenüber dieser Besucherorganisation bestand sicherlich, nur ist ihre Entstehung weniger auf deren angebliche politische Zugriffsversuche zurückzuführen. Viel wahrscheinlicher ist, dass Fischer das Publikum der Stadttheatergemeinde in seiner traditionellen Prägung einfach näherstand. Wäre er ein politischer Mensch in der Weise gewesen, wie es das folgende Zitat nahelegt, hätte er sich in seiner Spielplangestaltung nicht so opportunistisch verhalten. Robert Bürkner, ehemaliger Spielleiter in Altona, schrieb zu Fischers Entlastung:

„*Dabei war es mir persönlich immer besonders interessant zu beobachten, wie geschickt Fischer, der persönlich auf der politischen Rechten stand, den Spielplan von links gerichteter einseitiger Tendenz freizuhalten wusste.* (…) *politisch gleicher Überzeugung, fanden wir uns stets in dem Bestreben zueinander, den Einfluss, den die Linke gelegentlich zu nehmen versuchte, restlos abzubiegen. So nur konnte es kommen, dass die politisch der Freien Volksbühne gegenüberstehende Altonaer „Theatergemeinde"* (…) *dieselben Werke ohne weiteres abnehmen konnte wie sie der Freien Volksbühne* (…) *vorgespielt wurden*."[160]

Bei dieser Erörterung soll dabei nicht vergessen werden, dass die hohe Mitgliederzahl der FVA – und die dadurch garantierten Einnahmen für das Theater – dieser an sich schon einen Einfluss gewährten, der zum Ausgleich des Kräfteverhältnisses beitrug. In der Ablehnung der Pläne, Kirch die besagte Büste zu stiften, sah Fischer sogar die Existenz des Theaters gefährdet, weil er damit „die Besucherorganisationen vor den Kopf gestoßen hätte".[161] Außerdem blieb Kirch, der erste Vorsitzende der FVA, trotz seiner schwachen Position gegenüber Fischer bis 1933 städtischer Theaterdezernent und konnte bei den Verhandlungen um die lebensnotwendigen Zuschüsse nicht vollständig übergangen werden. Deswegen glaubte Fischer, dass er „bei der Stange halten gehalten werde müsse."[162] Zudem habe Fischer gewusst „von unterirdischen Strömungen (…), welche dahin trieben, die Freie Bühne als Besucherorganisation aus dem Hause heraus zu bringen und ein eigenes Theater für diese Freie Volksbühne aufzuziehen."

Übersicht und Würdigung der aufgeführten Stücke. Das Stadttheater besaß eine anerkannte Tradition in der Aufführung solcher Stücke, die ohne Zweifel zum bürgerlichen Klassiker-Kanon gezählt werden konnten. In der Weimarer Republik nun wurde daran angeknüpft und gleichzeitig mit der unermüdlich wiederholten Beschwörung des niveauvollen Kulturtheaters eine Erweiterung vollzogen: Eine

159 Ebda., Verteidigungsschrift Fischers 1933, S. 26.
160 LASH Abt. 352, Nr. 5112. Robert Bürkner an Bucerius und Samwer, 28.7.1933.
161 LASH Abt. 352, Nr. 5112, Strafkammeranklage vom 14. Oktober 1933.
162 Verteidigungsschrift 1933, S. 26.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 107

wichtige Aufgabe des Theaters sollte darin bestehen, Institution der Volkserziehung zu sein. Um dem gerecht zu werden, versuchten sich die Verantwortlichen von „Extremen“ fernzuhalten. Darin sahen sie in erster Linie solche Stücke, die entweder künstlerischer Experimentierfreudigkeit verpflichtet waren oder denen das Etikett „politisch“ bereits angeheftet worden war, bevor in Altona an eine Inszenierung gedacht wurde. Wenn Günther Rühle stellvertretend für viele andere Autoren schreibt: „Die Entdeckungsfreudigkeit, aber auch der Mut zum Risiko blieben in der Provinz bis zum Ende der Republik größer als in den Berliner Theatern“,[163] so bezieht er sich damit auf Darmstadt, Frankfurt, Düsseldorf, Mannheim und Hamburg mit seinen Kammerspielen, aber eben nicht auf Magdeburg, Hannover oder Altona. Hanns-Henny Jahnn, ein Sohn der Stadt, sandte dem Theater auf dessen Anfrage 1930 zwar einmal ein Leseexemplar seines neuen Stückes „Straßenecke“ zu,[164] aufgeführt jedoch wurden er und die meisten anderen jungen Autoren aus der Region in den Hamburger Kammerspielen oder direkt in Berlin. Das galt auch für den älteren Ernst Barlach, dessen Stücke in den frühen zwanziger Jahren zum künstlerischen Renommee Erich Ziegels in den Hamburger Kammerspielen beitrugen.[165]

In Altona schätzte die Theaterleitung das Publikum allerdings nicht für sehr aufgeschlossen gegenüber einem fortschrittlichen Theaterrepertoire ein. Ein Stück wie K. M. Finkelnburgs „Amnestie“, das nach der Berliner Matinee-Uraufführung 1929 zuerst in Altona herausgebracht wurde, ließ aufgrund des großen Zuspruchs – es war das am besten besuchte Stück der Saison[166] – zwar das Gegenteil vermuten, es sorgte aber auch für ersten größeren Unmut. Ein Jahr darauf kam es zu dem besagten einzigen „Eklat“ in Altona. Der Auslöser war die ebenfalls kurz zuvor in Berlin mit überwältigendem Erfolg uraufgeführte Komödie „Krach um Leutnant Blumenthal“ von Alfred Herzog. Aufgrund zahlreicher ablehnender Leserbriefe sah sich die Intendanz gezwungen, in einem offenen Brief Stellung dazu zu nehmen und den Vorwurf, politische Dinge am Theater zu verhandeln, weit von sich zu weisen. Stattdessen betonte sie die Problematik des Allgemein-Menschlichen, deren gültigen künstlerischen Ausdruck zu finden das einzige Ziel des Theaters sei.[167]

Anlässlich der Aufführung von Georg Büchners „Woyzeck“ im Mai 1929 glaubte sich auch Robert Warnecke, langjähriger Kritiker der Altonaer Nachrichten, der größten Zeitung in der Stadt, ärgern zu müssen.[168] Allerdings nicht über das Stück, das er als „starke Regietat“ lobte und in dem er besonders Gustav Knuth in der Titelrolle hervorhob, sondern über die Verständnislosigkeit des Publikums. Das habe nach dem Ende der Aufführung, die Warnecke als „eine der besten, die man hier je hat erleben dürfen“ empfand, „*teils fröhlich, teils ärgerlich, teils verlegen gelacht, dann irgendwo vom Rang her durchdringend gepfiffen, was andere Geistesärmlinge zu gleichem Tun ermunterte, bis hier und da ein kräftiges Beifallklatschen aufsprang, das nun die größere Masse des Publikums, ausschließlich an solche Meinungsäußerung in diesem Familientheater ge-*

163 Vgl. Rühle (1976), S. 21.
164 Nachlass Jahnn, Handschriftensammlung der Staatsbibliothek Hamburg, Briefwechsel mit dem Altonaer Stadttheater, Anfrage vom September 1930, Antwort vom 5. November.
165 Theaterstadt Hamburg (1989), S. 110.
166 Jahresbericht 1929/30. Allerdings konnte dieses Stück aufgrund des Erfolgs in Berlin auch sehr gut beworben werden. Zudem wurden unverhältnismäßig viele Freikarten verteilt.
167 Das geöffnete Tor, 1930/31, Nr. 9.
168 „Skandal im Altonaer Stadttheater“, von R. W. (Robert Warnecke), AN v. 27.5.1929 (ThS ZAS).

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 108

wöhnt, mit sich riss. So wurde die Schande und Blamage, das vielbewunderte Nachlasswerk (…) *in Altona durchfallen zu sehen, noch glücklich abgewendet*."

Es gibt zu denken, wenn der Theaterkritiker der auflagenstärksten Zeitung feststellt, es bliebe Altona („unsere kulturfortschrittlich eingestellte Stadt") „vorbehalten, die Verständnislosigkeit eines Teils seines Theaterpublikums in peinlichster Weise offenbar werden zu lassen." Immerhin nur eines Teils des Publikums, so dass Warnecke vorschlug: „Die Altonaer Theaterbesucher-Organisationen sollten in zwei friedlich getrennte Lager geteilt werden: die Modern-Fortschrittlichen und die Ewig-Gestrigen." In einem geistigen Klima, das dem von Warnecke beschriebenen auch nur annähernd ähnelte, wäre die Aufführung von Stücken wie zum Beispiel den frühen Dramen Hans H. Jahnns in der Tat undenkbar gewesen.

Dabei hatte das Theater nach Bekunden seiner offiziellen Sprecher bereits ein Fortschreiten von Stücken, die das Theaterverständnis erst schulen sollten, zu solchen in Angriff genommen, die auch die aktuelle und anspruchsvolle Theaterliteratur repräsentierten. Im Dezember 1927 schrieb der Dramaturg Felix Hauser, man habe sich nun in die Gegenwartsliteratur vorgewagt, während man bisher auf die Einführung der Besucherschaft in die Schätze der Literatur hätte Rücksicht nehmen müssen.[169] Die Folge davon sei „ein gewisser, wenn auch guter und zu rechtfertigender Traditionsstil" gewesen. Mit Beginn der Spielzeit 1927/28 war dann auf gemeinsamen Beschluss der Theaterleitung und der Spielplankommission Abschied genommen worden vom Prinzip des starren Spielplans. Stattdessen sollte Platz für vier bis sechs Neuerscheinungen bleiben, um „mit der Gegenwartsliteratur im engsten Kontakt zu bleiben und die Besucher unseres Theaters mit deren bedeutsamen Erscheinungen bekannt zu machen."[170] Hierin mag man einen Erfolg Kirchs und der Freien Volksbühne sehen, die sich, wie bereits deutlich wurde, häufiger für das Gegenwartsstück aussprach, wenn auch mit Einschränkungen bezüglich der Komplexität, die den Altonaer Besuchern zuzumuten sei.[171]

Wie weit das Theater in dieser Hinsicht dann fortschrittliche Theaterarbeit leistete, kann hier nicht mit gültigem Ergebnis diskutiert werden. Das negative Bild von Warnecke ist kaum Grund genug, dieses auszuschließen. Die Uraufführung der Tragödie „Kreuzabnahme" von Ehm Welk jedenfalls, dessen „Gewitter über Gottland" (1927) im Jahr darauf Anlass für das Zerwürfnis zwischen Piscator und der Berliner Volksbühne wurde, habe 1927 „ein nie dagewesenes Echo in der deutschen Presse und teilweise auch im Ausland hervorgerufen."[172]

Im Folgenden soll beispielhaft der Spielplan 1929/30 vorgestellt werden, weil dieses Jahr in mancher Hinsicht repräsentativ dafür zu sein scheint, wie sich die Intendanz in künstlerischer Hinsicht darzustellen wünschte. Eine große Schwierigkeit, die sich bei der Untersuchung des Spielplans ergibt, ist, dass sich die besondere Form der Inszenierung nicht mehr oder nur ansatzweise durch mühsames Her-

169 Rückblick und Ausblick auf die Spielzeit 1927/28, von Felix Hauser, Amtsblatt der Stadt Altona, 7. Jg. 1927, Nr. 49, 10.12.1927.

170 Ausblick ins nächste Spieljahr, von Felix Hauser, Amtsblatt der Stadt Altona, 7. Jg. 1927, Nr. 14, 9.4.1927 und MSG, Nr. 7 1927, S. 12.

171 „Was erwartet man von dieser Spielzeit?" von Senator Kirch, Das geöffnete Tor 1930/31, Nr. 2.

172 Rückblick und Ausblick auf die Spielzeit 1927/28, von Felix Hauser, a. a. O.

173 Ein mögliches Verfahren, um zu einer Einschätzung des Spielplans zu gelangen, wäre das von Dussel angewandte. Er ordnet die Stücke Kategorien zu (Klassiker, Literarische Moderne, Theater der Linken/Rechten, ernste und heitere Gebrauchsdramatik) und zählt dann aus. Das erhaltene statistische Material benutzt er, um Kontinuitäten von der Weimarer Republik bis ins Dritte Reich zu belegen. Abgesehen von den Schwierigkeiten der Einordnung der Stücke und des eigenen Charakters der Inszenierungen, machte dieses Verfahren hier nur im Rahmen eines Vergleichs mit anderen Bühnen Sinn (Dussel untersucht vier).

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 109

ausfiltern aus verstreuten Kritiken rekonstruieren ließe.[173] Gerade in der Weimarer Republik hatte sich jedoch in der Abkehr von der Illusionsbühne Reinhardt'scher Prägung eine „Dominanz der Inszenierung"[174] entwickelt. Daran war neben Reinhardt selbst und zahlreichen anderen Regisseuren besonders Leopold Jeßner beteiligt. Durch seine häufige Gastregie in Altona verstärkt, wurde die neue Art des Inszenierens auch dort wirksam. Zeitgenossen galt das Altonaer Stadttheater gegen Ende der zwanziger Jahre so auch als „Stilbühne"[175]. Die Entwürfe für Bühnengestaltungen des künstlerischen Beirats Karl Gröning können einen ersten Eindruck davon vermitteln.[176] Darüber hinaus bemühte sich das Altonaer Stadttheater in zahlreichen Ausstellungen um das aktuelle Kunstgeschehen. Wenn diese auch nur im Wandelgang des III. Ranges stattfanden, so ist doch bemerkenswert, dass dem Altonaer Publikum in der Spielzeit 1929/30 vorgestellt wurden: Plastiken von G. H. Wolff, „Junge Architektur in Altona" von Karl Schneider und Werner Kallmorgen, „Der Mensch in heutiger Photographie" mit Aufnahmen von August Sander und Fritz Schleifer (Architekt in Altona), Gemälde von Ernst Thoms und zuletzt Bühnenbild-Entwürfe von Karl Gröning.[177]

Insgesamt sah sich das Theater in der Spielzeit 1929/30 in seiner künstlerischen Entwicklung immer noch im Aufbau.[178] Der Umfang der Veranstaltungen hatte jedoch seinen Höhepunkt erreicht. 32 verschiedene Aufführungen wurden in 405 Vorstellungen von insgesamt 230 747 Zuschauern besucht, von denen knapp die Hälfte von der Volksbühne und zusammen 75 % von beiden Besucherorganisationen stammten.[179] Dabei „wurde der Gedanke, Schau- und Lustspiel, sagen wir ruhig schwerere und leichtere Kost, abzuwechseln, (…) konsequent durchgeführt", „mit wechselvollsten Schattierungen".

Der Schauspielteil wurde eingeleitet von Schillers „Räubern", einer Aufführung, „die bei aller Modernität in Regie (Henning) und Bühnenbild (Gröning) Schillerschen Geist eindringlich und mitreißend sprechen ließ." Es folgte „Rose Bernd" (Hauptmann) in der Regie von Jeßner. Beide Stücke fanden großen Zuspruch.

Die „moderne dramatische Dichtung" war vertreten mit Emile Verhaerens „Morgenröte", einer Erstaufführung unter Beteiligung des Sprechchors der Freien Volksbühne, und Erwin G. Kolbenheyers „Heroische Leidenschaften". In diesen beiden Stücken sah man auf Seiten des Theaters die literarischen Schwerpunkte des Spielplans. Als wahre Dichtkunst grenzte die Theaterleitung sie ab gegenüber einer zeitgenössischen Entwicklung: „Das Laienstück, das Problem- und Diskutierstück ist eingedrungen, findet Interesse, packt, bereichert die Schauspielkunst. Was macht es, wenn es nicht für die Ewigkeit bestimmt ist?" In dieser etwas belächelten Richtung, gemeint ist das damals vieldiskutierte „Zeitstück", sah man den Typ eines neueren Volksstücks. Das bereits erwähnte Werk von Karl M. Finkelnburg, „Amnestie", bildete den einzigen Vertreter dessen, was in Berlin und an vielen anderen Bühnen ein wichtiger Ausdruck aktuellen Theaterschaffens war. Als älteres Volksstück setzte man in

174 Vgl. dazu das so benannte Kapitel bei Hermand/Trommler (1978), S. 201-211.

175 Interview mit Wolfgang Hartz, Maler und Graphiker in Ottensen, im Juli 1997. Hartz stammt aus einer Künstlerfamilie, Tante und Vater waren Schauspieler in Altona.

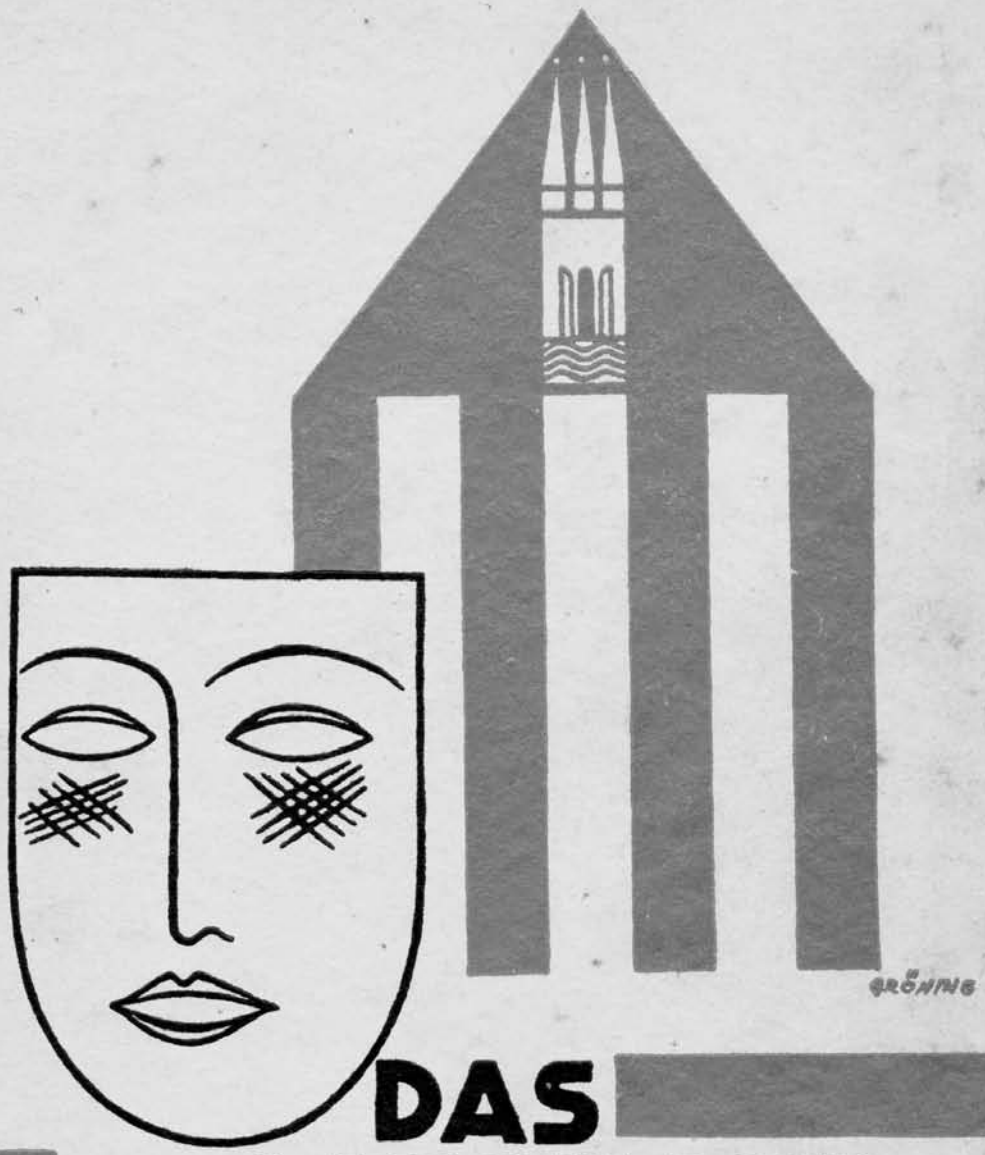
176 Einige Skizzen finden sich im Jahrbuch des Altonaer Stadttheaters 1930/31.

177 Jahrbuch des Altonaer Stadttheaters 1930/31. In den Programmheften (Das geöffnete Tor) wurden diese Ausstellungen durch zahlreiche Artikel begleitet.

178 Dieser Abriss folgt dem Artikel „Spielzeitende – Rückblick und Ausblick" des Schriftleiters der theatereigenen Zeitschrift/Programmhefte, Albert Buesche, Das geöffnete Tor, 1929/30, Nr. 22.

179 Die Zahlen entstammen dem Jahresbericht 1929/30.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 110



DAS ALTONAER STADTTHEATER

EIN JAHRBUCH · 1930/1931

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 111

Altona Ludwig Anzengrubers Stück „Pfarrer von Kirchfeld“ dagegen.

Großen Raum gab man dagegen dem „Gesellschafts- und Sittenstück“, in dem die „soziale Frage“ im weitesten Sinne ausgedrückt sei. Es sollte das Gerüst eines modernen Spielplans bilden. Dazu zählten Rolf Lauckners „Krisis“, Frank Wedekinds „Musik“ (Regie Jeßner) und Dietzenschmidts „Hinterhauslegende“. In dieser letzten Inszenierung von Otto Henning sah Albert Buesche als Vertreter der Intendanz den schauspielerischen Höhepunkt der Spielzeit. „Wer Gelegenheit gehabt hat, dieses Werk vorher zu lesen, wird überrascht gewesen sein, wie in dieser Aufführung alles, was irgendwie verletzen oder stören könnte, aufgesogen war von einer höheren, reinen Menschlichkeit.“ In einem solchen Kommentar wird die Auffassung deutlich, dass die Kunst einzig das reine und allgemein Menschliche suchen müsse, dessen gültiger Ausdruck aber zu allen Zeiten gleiche Aktualität beanspruchen könne. Dramatiker, die diesem Anspruch gerecht wurden, erkannte man in der Gegenwart kaum, jedenfalls nicht bei den Autoren der „Zeitstücke“. Wenn überhaupt erschließe Georg Kaiser als „der interessanteste lebende Dramatiker faszinierendes Neuland“. Er treibe „seine Fragen weiter als üblich, höher“.

Die Aufführung seines „Von Morgens bis Mitternacht“ wurde daher als eigene Gattung herausgestellt. Als Kontrast dazu ist zu sehen, dass beispielsweise „Gas I“ von Kaiser, der als Neuerer der Theaterliteratur immer noch großes Ansehen genoss, in Frankfurt am Main bereits im November 1918 uraufgeführt wurde und in der folgenden Spielzeit an zahlreichen Provinztheatern Erstaufführungen erlebte. In Altona dagegen wurde das Stück erst 1928 (von Jeßner) inszeniert.[180]

Hinsichtlich der Lustspiele wandte sich die Leitung des Theaters gegen eine oft behauptete Gegensätzlichkeit oder einen möglichen Qualitätsunterschied zum Schauspiel. Bei Shakespeares „Londoner verlorener Sohn“, Shaws „Pygmalion“, Wildes „Lady Wintermeres Fächer“ und Molières „Tartüff“ und „Die gelehrten Frauen“ handele es sich „nicht um reine Belustigungsspiele, sondern um den gleichen Ernst wie in Schau- und Trauerspielen, nur in anderer Form, die aber vielleicht menschlicher, womöglich ebenso tief“ sei. Die „reine Lustigkeit“ sah man dagegen in Curt Goetzens „Menagerie“ oder im „Reporter“ von Ben Hecht und Charles McArthur vertreten. „Der Kuckuck und sein Kind“ von Herbert Eulenberg sei vom Publikum aufgrund seines rheinischen Humors kaum als Lustspiel wahrgenommen worden.

Das Fehlen eines im eigentlichen Sinne proletarischen Theaters, sei es auch „nur“ in der Form proletarisch-revolutionärer Stücke, wie sie von bürgerlichen Intellektuellen befördert wurden, ist bereits angemerkt worden. Aber wo waren die heiß umkämpften Zeitstücke,[181] wo war das epische Theater Brechts? Sie alle fielen einer Spielplangestaltung „zum Opfer“, die sich von allem Politischen und Experimentellen strikt fernzuhalten versuchte. Gerade dieser

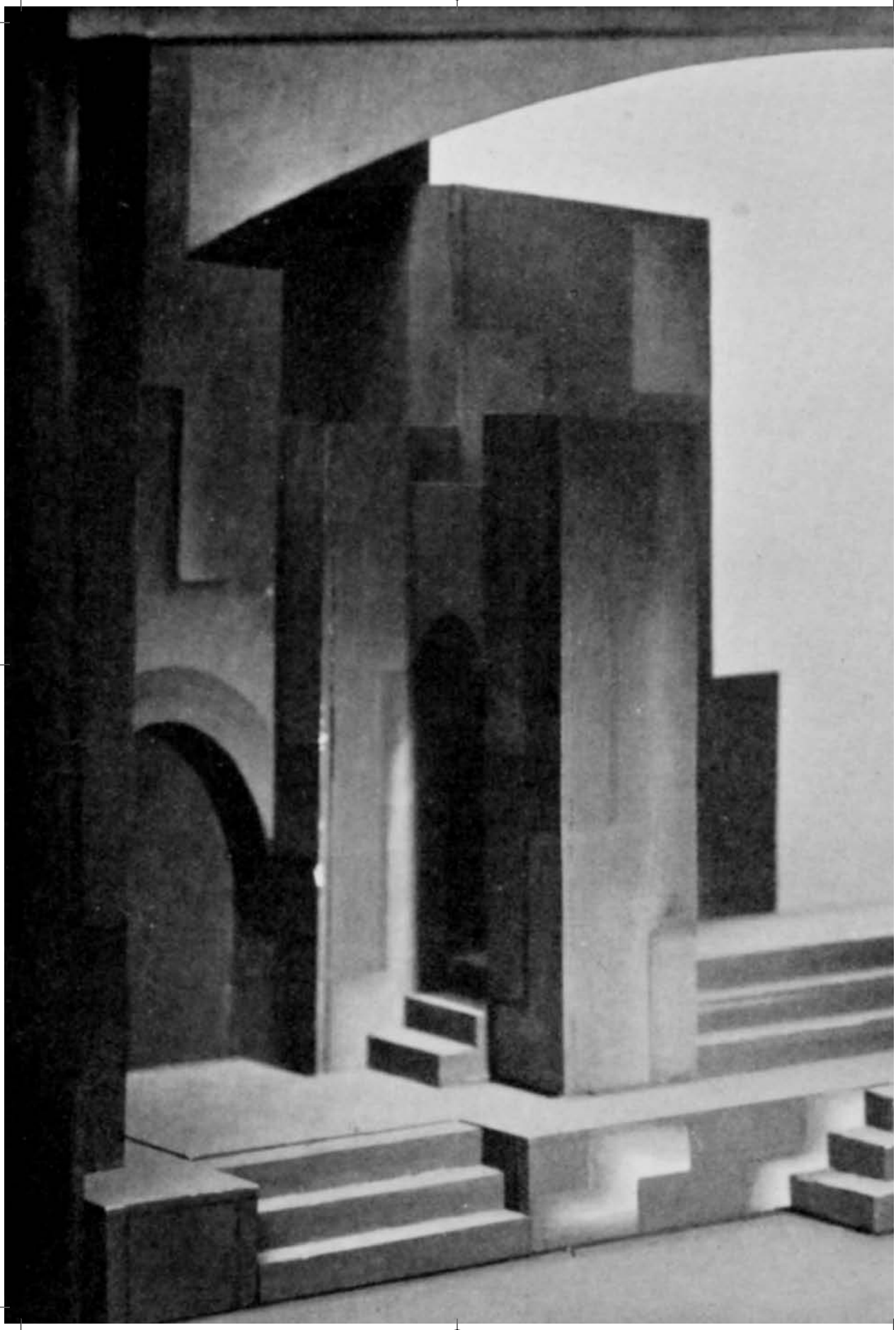
Linke Seite:
Titelseite des Jahrbuchs 1930/31 des Altonaer Stadttheaters: Ein Beispiel für die grafische Moderne (Entwurf Karl Gröning).

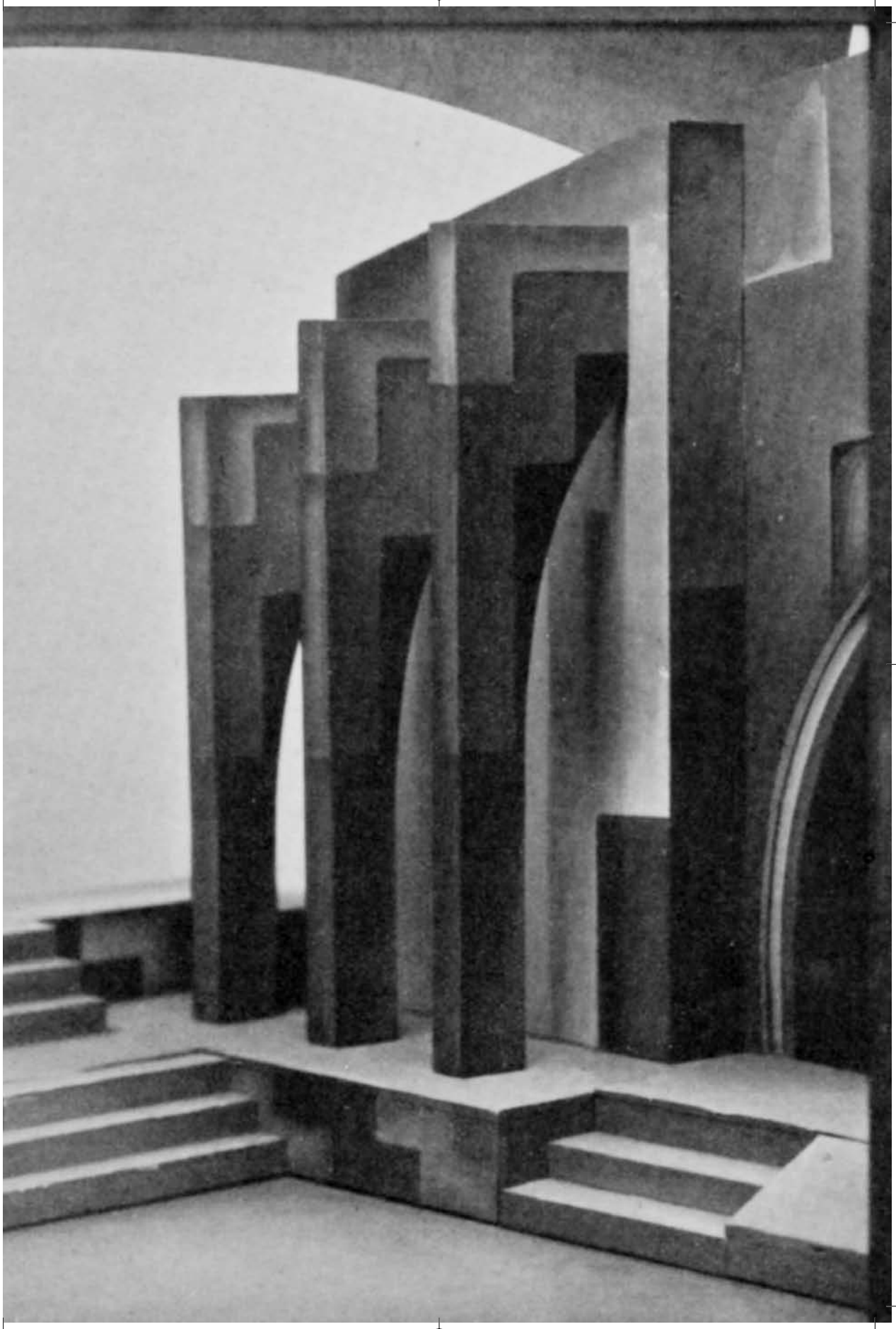
180 Vgl. Michaela Giesing u. a.: Moloch „Technik“ – Die Gesellschaft auf dem Theater des „Expressionismus“. In: Weimarer Republik, S. 763-767, mit Abbildungen von Bühnenbildern Grönings.

181 In der folgenden Spielzeit wurden zwar fünf der aufgeführten Stücke als Zeitstücke bezeichnet, der Rückblick auf die Spielzeit bestand jedoch im wesentlichen aus einer Argumentation gegen solche aktuellen Stücke, denen die alleinige Bedeutung des „Nurmenschlichen“ in nimmermüder Reihung entgegengesetzt wurde. Der Artikel schloss mit der Hoffnung auf das „Verschwinden des aktuellen Problemstückes“. Anscheinend war also nur aus populistischen Gründen in Altona das Theater „zum Diskussionsplatz“ geworden („Theater 1931“, Das geöffnete Tor, 1930/31, Nr. 23).

182 Vgl. Hermand / Trommler (1978), S. 248.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 112





03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 114

Vorangehende Seiten:
Heinz Daniel (1893-1960), Bühnenbildner in Altona und Berlin; Bühnenbild für das Theaterstück „Brunhild" von Otto Ernst 1925/26; Quelle: Neues Altona 1919 - 1929, Bd. II, S. 596.

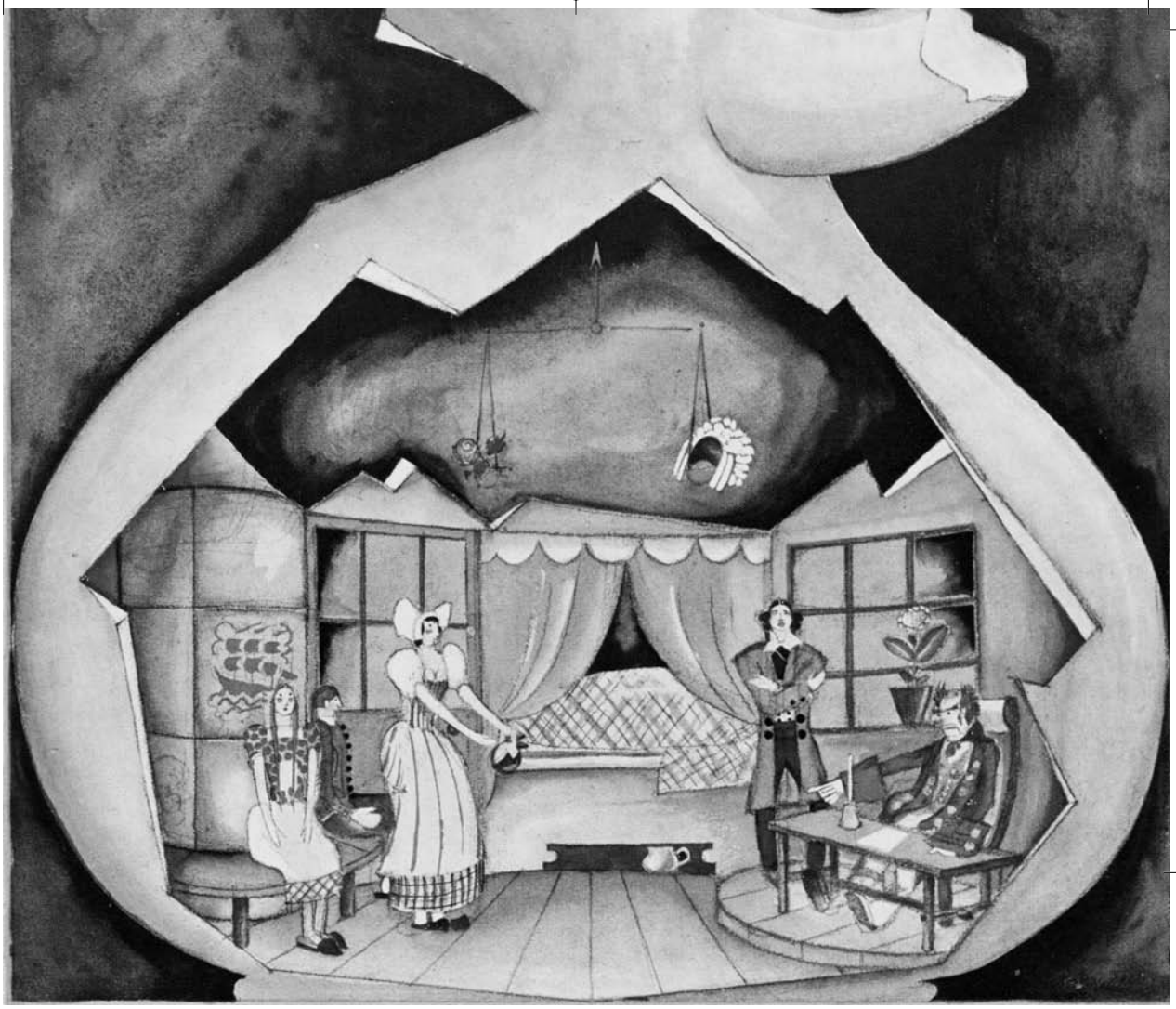
„Sprung ins Wagnis politisch-gesellschaftlicher Diskussion"[182] bedeutete aber den entscheidenden Schritt, mit dem es dem Theater nach Meinung der zeitgenössischen (Berliner) Theaterkritik wie der heutiger Kulturhistoriker gelang, die künstlerische Krise Mitte der zwanziger Jahre zu überwinden und sich in Konkurrenz mit der Medien- und Massenkultur zumindest bis 1930 zu behaupten.

Letztlich entstand in Altona so ein „Kompromiss-Spielplan"[183], der sich „wohl oder übel damit begnügen [musste], dass sowohl dem organischen Gedanken der Freien Volksbühne, wie dem des Bühnenvolksbundes in der kunsterzieherischen Arbeit durch die großen Grundlinien ihrer Spielplanforderungen Ausdruck gegeben ist." Dieser „Ausdruck" beruhte eher auf den von allen Verantwortlichen geteilten kunstpädagogischen Vorstellungen als auf konkreten Forderungen der organisierten Besucher. Von verschiedenen „Theatermachern" wurde das Altonaer Stadttheater auch dieser Richtung entsprechend gewürdigt:[184] Es habe das klassische Drama gepflegt, „von modernen Mätzchen oder irgendwelchen unzulässigen Verbeugungen gegen politische Richtungen habe ich persönlich nichts bemerkt", schrieb Robert Petsch, Ordinarius für deutsche Literatur an der Universität Hamburg. An anderer Stelle wurde die „gesunde Mittellinie" gerühmt, die im Spielplan zum Ausdruck gekommen sei. „Es wurden Klassiker, alte und neue Werke aufgeführt, die in den Spielplänen aller Deutschen Bühnen zu finden waren." Friedrich-Carl Kobbe merkte in seinem Überblick über die Hamburger Theaterlandschaft des Jahres 1930 zum Altonaer Stadttheater an, es sei die einzige der vier ernstzunehmenden Hamburger Sprechbühnen, die „von einer Stadtverwaltung und zwei Besucherorganisationen sicher geführt, aber auch auf einer wenig wandelbaren Linie festgehalten werde."[185]

Mit dieser Formulierung wird dem Theater sicher schon mehr Gerechtigkeit getan. Eine treffende Variante der Selbstcharakterisierung stammt aus dem Büro der Theaterleitung: „Das Altonaer Stadttheater, ein Provinztheater? Durchaus, in allem. Aber Berlin beneidet es um das ruhige, sichere Arbeiten, um diesen Kontakt mit dem Publikum, um diesen Spielplan von höchstem Niveau. Provinz? Nicht zu bestreiten. Aber dieser Begriff von Provinz hört auf, den Beigeschmack von zweiter Klasse zu tragen."[186]

Künstlerisches Aushängeschild: Die Gastspiele von Leopold Jeßner. „*Zu der angeschnittenen Frage, bei den Gastspielen Honorar-Einsparungen zu machen, ist zu bemerken, dass die ständigen Regie-Gastspiele des Generalintendanten der staatlichen Schauspiele, Berlin, Herrn Professor Leopold Jeßner, dem Altonaer Stadttheater und damit der Stadt Altona ein großes künstlerisches und ideelles Ansehen geben, ganz abgesehen davon, dass die Regie-Gastspiele des zurzeit wohl bedeutendsten deutschen Regisseurs der gesamten künstlerischen Arbeit des Altonaer Stadttheaters einen bedeutenden Auftrieb geben. Die Zahl der Vorstellungen, die für ein Stück im allgemeinen 14 beträgt, erhöht sich bei den Jeßner-Gastspielen bis zu 25. So sind*

183 „Spielplan-Probleme" von Felix Hauser (erschienen nach seinem Tod), Jahrbuch des Altonaer Stadttheaters 1930, S. 22 f.
184 Hier sind einige kurze Kommentare zusammengestellt, die Zuschriften entstammen, die Fischers Anwälten nach ihrem bereits erwähnten Rundschreiben zur Beurteilung von Fischers Charakter im Dezember 1933 zugingen (LASH Abt. 352, Nr. 5112). Auf Einzelnachweise wurde verzichtet, der besondere Zusammenhang dieser Zuschriften ist natürlich zu bedenken.
185 Vgl. Kobbe (1930), S. 6.
186 „Das Altonaer Stadttheater" von Albert Buesche, a. a. O., S. 268.
187 STAH ZAS 100b, Auszug aus dem Begleitbericht zum Etatvoranschlag 1928/29.



Karl Gröning (1897- 1980), Bühnenbildner, Maler und Innenarchitekt in Altona und Hamburg; Bühnenbild 1928/29 für H. v. Kleists „Der zerbrochene Krug"; Quelle: Neues Altona 1919-1929, Bd. II, S. 605.

auch wieder für die „Peer Gynt"-Aufführung zunächst 21 Vorstellungen vorgesehen."[187]

Für das Renommee des Theaters bedeuteten die häufigen Gastspiele Leopold Jeßners ohne Zweifel einen wichtigen Baustein, den an gebührender Stelle hervorzuheben nie vergessen wurde. Und in der Tat ist erwähnenswert, dass Jeßner, nachdem er sich in den Jahren nach 1919 seinen Ruf als einflussreichster Regisseur der Republik aufgebaut hatte, für Gastspiele nicht an seine alte Wirkungsstätte, nach Hamburg, zurückkehrte, sondern nach Altona. Das war einerseits sicherlich durch die Struktur der Hamburger Bühnenlandschaft bedingt,[188] andererseits durch die alten Kontakte zu Kirch und man muss annehmen auch zu Fischer. Die Organisation des Altonaer Stadttheaters entsprach zudem den Forderungen des erklärten Republikaners Jeßner für die Reform des Theaters. Er konnte dort ohne Hemmnisse in seinem Stil inszenieren. Mit Lob sparte Jeßner, „der für das Prinzip des Theaters nach der Art des Altonaer Stadttheaters seit Jahren propagandistisch eingetreten" war,[189] nicht: Er stellte die Ensemblearbeit heraus, die sich wohltuend vom verbreiteten Starwesen und der Bevorzugung einzelner Protagonisten abhebe. Die Aufführungen enthielten „nicht selten sogar inaugurierende Hinwei-

188 Das Hamburger Stadttheater war ein reines Opernhaus, Thalia-Theater und Schauspielhaus waren an H. Röbbeling verpachtet, der, ohne Zuschüsse zu erhalten, ein kommerzielleres Programm vertrat, und die Kammerspiele entsprachen als kleine, avantgardistische Bühne nicht dem Rahmen, der Jeßners Inszenierungen entsprochen hätte.

189 Stadttheater Altona, Sonderausgabe der Zeitschrift „Deutscher Theaterdienst", IV, 142/143, 20./21. Januar 1932 (ThS, ZAS).

Leopold Jeßner (1878-1945), ständiger Gastregisseur am Altonaer Stadttheater; Intendant des staatlichen Schauspielhauses in Berlin 1919-1928, Generalintendant der Schauspielbühnen des Staatstheaters Berlin 1928-1930, 1933 entlassen und in die USA emigriert; Quelle: Das Altonaer Stadttheater. Ein Jahrbuch. 1930/31, S. 9.

Zeichnung von Großmann, Berlin

Foto E. Bieber, Hamburg

Zeichnung von Gröning, Altona

PROF. LEOPOLD JESSNER, BERLIN
ständiger Gastregisseur

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 117

se“[190]. Reiches Lob erntete auch die Stadt: „*Hinzu kommt, dass die Atmosphäre der Stadt und die Gesinnung ihrer Behörden dieses Theater und seine Bestrebungen besonders kultiviert. Sowohl der Oberbürgermeister Brauer, wie der Referent für das Theaterwesen Kirch, geben dieser Bühne die Möglichkeit, unter den künstlerischen Vorposten des Reiches den ersten Platz einzunehmen*.“[191]

Wesentlich war Jeßner der Vorbildcharakter im Sinne „sozialer Kunstpflege“. Es sei in Altona gelungen, „*die verschiedensten Gesellschaftsschichten systematisch zum Theaterbesuch heranzuziehen. Die Arbeitermassen der Altstadt und der neuen städtischen Siedlungen, der Mittelstand und die wohlhabenden Kreise der Elbgemeinden wurden in zwei nach sozialer Schichtung organisierten Theaterverbänden gesammelt. Eine unparteiische Intendanz weiß die durch weltanschauliche und politische Gegensätze getrennten Besucherorganisationen zu gemeinsamem Interesse zu verbinden*.“[192]

Jeßner kennzeichnete das Altonaer Stadttheater mit solchen Worten als das vorbildliche republikanische Theater im Raum Hamburg, einen Typus, für den er selber mit seiner ganzen Person stand.[193] Die Altonaer Form planwirtschaftlicher Organisation erschien ihm auch für Hamburg in den schweren Jahren nach 1930 der einzig mögliche Ausweg aus der Krise zu sein. Ende 1930 schrieb er in diesem Sinne an Senator Emil Krause, Kirchs Hamburger Kollegen.[194] In der Umbildung des Hamburger Schauspielhauses nach dem Muster Altonas sah er eine Möglichkeit, „auch der Hamburger Arbeiter-Bevölkerung das Theater zu schaffen.“ Das System „eine Woche Volksbühne, eine Woche sogenanntes Gesellschaftsabonnement“ habe sich dort bewährt. Darüber hinaus erschien ihm eine Interessengemeinschaft der beiden Theater wünschenswert, wie sie in Altona, ebenfalls aufgrund von Jeßners Vermittlung, 1926 bereits einmal mit Bezug auf das Hamburger Stadttheater angedacht worden war.[195] Als Leiter dieses Zusammenschlusses hielt er Fischer für den geeigneten Mann. Dieser war es, der im Gegenzug Jeßners Gastregie in Altona gegenüber rigiden Sparentwürfen als unverzichtbar für die künstlerische Fortentwicklung in Schutz zu nehmen wusste. In diesem Zusammenhang ist auch das Eingangszitat zu lesen. Eine ähnliche Situation trat wieder zu Beginn des Jahres 1931 ein. In der Sitzung der Unterkommission des Aufsichtsrats präsentierte Kirch einen „Sparetat“, der entgegen dem von Fischer aufgestellten Plan die Position für Jeßners Gastregie einschränkte.[196] Obwohl sich der Intendant gegen eine solche Maßnahme verwahrte, scheint sie wirksam geworden zu sein. Seit der Spielzeit 1931/32 hat Jeßner nicht mehr in Altona inszeniert. Dafür können allerdings sehr wohl auch persönliche Gründe ausschlaggebend gewesen sein, denn Jeßner war 1930 als Generalintendant der Berliner Staatlichen Schauspiele zurückgetreten und befand sich in einer künstlerischen Umbruchphase.

Rückblickend hatte er in Altona seit der Spielzeit 1925/26 Gastregie geführt und von 1927/28 bis 1930/31 jeweils drei Stücke dort realisiert. Insgesamt waren so 15 verschiedene Inszenierungen zu-

190 Geleitworte Jeßners zu dem Sonderteil aus „Das Theater“, Jg. XI, 1930, S. 261-268, hier S. 261 (ThS ZAS, ohne detailliertere Angaben).

191 Grußwort Jeßners zu: Bürkner, S. 509.

192 Geleitworte Jeßners. a. a. O.

193 Vgl. zu Jeßner: Rühle, bes. das Kapitel: Leopold Jeßner. Die Revolution im Staatstheater, S. 47-81.

194 LASH Abt. 352, Nr. 8430, Abschrift eines Briefes mit Datum vom 24.12.1931.

195 LASH Abt. 352, Nr. 8430, Verhandlungs-Niederschrift zur Aufsichtsratssitzung am 29. Januar 1926. Als Fürsprecher dieses Zusammenschlusses erschien hier Senator Kirch.

196 LASH Abt. 352, Nr. 8430, Protokoll der Sitzung am 15. Januar 1931.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 118

stande gekommen. Sein viel beschriebener Stil wirkte sehr wohl prägend. Andererseits kann man behaupten, dass Jeßner um 1925 gleich der expressionistischen Ära den Zenit seiner künstlerischen Vorreiterschaft in der Weimarer Theaterszene erreicht oder schon überschritten hatte. Obwohl in den Besprechungen zu seinen Inszenierungen in Altona auch kritische Töne enthalten waren, die sich entweder auf die in Jeßners Stil enthaltene äußerste Reduktion der Mittel oder eine behauptete Überspannung seiner und der Möglichkeiten der Altonaer Schauspieler bezogen, so überwog doch insgesamt die Anerkennung.

Zusammenfassung. In seiner Theaterpolitik entsprach Brauer der allgemeinen Einschätzung, dass „*eine starre, einseitig parteipolitische Haltung* (…) *bei den Stadttheatern und ähnlichen gemeinnützigen Betrieben kaum vorhanden* [war]*, weil dies ihre Stellung im Kultur- und Wirtschaftsleben der Gemeinde und ihre Aufgabe, alle Besucher unabhängig von ihrer Parteirichtung zu befriedigen, unmöglich gemacht hätte*."[197]

Ausdrücklich distanzierte er sich davon, Einfluss auf die Auswahl der Stücke sowie andere künstlerische Aspekte nehmen zu wollen. Dies entsprach der tatsächlich geübten Praxis, wie sie in den weitreichenden Vollmachten des Intendanten Fischer zum Ausdruck kam. Umso nachdrücklicher focht Brauer für den Erhalt der notwendigsten finanziellen Grundlage des Theaters. Als dessen Schirmherr war er dabei in den krisenhaften letzten Jahren von größerer Bedeutung als der Theaterdezernent August Kirch. Im Anknüpfen an die Tradition des bürgerlichen Theaters sah Brauer nicht nur inhaltlich und volksbildnerisch, sondern zuvorderst auch für die Festigung des kulturellen Ansehens Altonas den richtigen Weg.

Tatsächlich gelang es nach der Gründung der Theaterbetriebsgesellschaft sehr schnell, zur kulturellen Reputation Hamburgs aufzuschließen und das Theater zu einer über Norddeutschland hinaus beachteten Bühne zu entwickeln. Ansehen genoss das Theater jedoch weniger bei Künstlern und Kritikern, für die das künstlerische Programm im Vordergrund stand. Anders als etwa die Architektur Gustav Oelsners, für die das ohne Zweifel zutrifft, lag dieses nicht auf der Höhe der Zeit. Als vorbildlich galt das Theater dagegen Theaterleitern und Kulturpolitikern wegen des dennoch anspruchsvollen Spielplans und seiner planwirtschaftlich fortgeschrittenen Organisation. Hinsichtlich der für das Theaterleben der Weimarer Republik überaus bedeutsamen Verbreitung des gemeinnützigen Theaters in kommunaler Trägerschaft kann das Altonaer Stadttheater sogar als herausragendes Beispiel gelten. Großen Anteil daran hatten die beiden Besucherorganisationen. Sie waren die Träger einer erfolgreichen Reorganisation des Publikums. Durch den hohen Anteil an der Auslastung des Altonaer Stadttheaters garantierten sie eine Kalkulationsbasis der Einnahmen.

Die Entwicklung zu einem, wenn nicht dem Mittelpunkt des kulturellen Lebens in Altona, die das Theater als städtische Beteili-

197 Vgl. Gentsch (1942), S. 132.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 119

gungsgesellschaft nahm, wurde besonders durch die Freie Volksbühne und ihre vielfältigen Aktivitäten unterstützt. In erster Linie dort fand auch eine Demokratisierung des Theaters statt, indem Arbeitern wie kleinen und mittleren Angestellten ein gleichberechtigter Zugang ermöglicht wurde. Ihrer Zusammensetzung sowie ihren Zielen nach handelte es sich bei der Freien Volksbühne Altona jedoch nicht um einen Teil der Arbeiterkulturbewegung. So ist der Einsatz von Brauer und Kirch, der durch die Fortführung der städtischen Zuschüsse ein niedriges Preisniveau für die Volksbühne ermöglichte, zwar als soziale Politik zu werten, jedoch nicht als explizite Stellvertretung für die Altonaer Arbeiterschaft. Die Politik des Magistrats unter Brauer auch wegen der Bezuschussung des Theaters indes für fehlgeschlagen zu erklären, wie es McElligott interpretiert, erscheint allerdings einseitig. Die im kommunalen Vergleich und am Gesamthaushalt gemessen geringen Zuschüsse lassen sich, auch wenn sie vielen Arbeitern nicht direkt zugute kamen, nicht gegen notwendige Sozialleistungen aufrechnen. Vielmehr wären denkbare positive Effekte für die Gesamtsituation Altonas und die Grenzen der Wohlfahrtspolitik zu berücksichtigen.

Insgesamt stellt sich die Kulturpolitik Brauers und Kirchs demnach zwar in ihrer Ermöglichung der Volksbühnenarbeit als sozial dar, hinsichtlich der Inhalte war sie jedoch wenig visionär beziehungsweise offen für neue Formen des Theaterschaffens. Sie war vielmehr orientiert an der „lib-lab Realpolitik“ (McElligott), der in erster Linie an der Repräsentationsfunktion des Theaters gelegen war.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 120

Quellen und Literatur

1. Archivbestände

a. Landesarchiv Schleswig-Holstein

Abt. 301, Nr. 5828

Abt. 352, Nr. 5111-5113, 8408-8431

b.Theatersammlung der Universität Hamburg/Zentrum für Theaterforschung

Bestand Senator Wilhelm Harbeck

Zeitungsausschnittsammlung Altonaer Stadttheater

Möhring, Paul: Das Altonaer Theater in der Königstraße, (maschinenschriftl.) o. J. [B2/A/M] – detaillierter Spielplan, Mitgliederverzeichnis

ders.: 3 Ordner Loseblatt, o. J. [B2/A/M] – Fotodokumentation

c. Staatsarchiv Hamburg

424-5 Kämmerei Altona: 150, 151 Band 3, 151 Band 4, 153, 247, 745, 801, 802

421-5 Regierung Schleswig: Kc 1a, Kc 10, DK 8, DK 22, DK 39

424-2 Bd. 1 Stadtbücher: IVe 35-49 (Kollegienprotokolle 1919-1933)

Zeitungsausschnittsammlung 100 a+b

Zeitschriften: Z 532/157 (Programme), Z 532/158 (Jahresberichte)

d. Stadtteilarchiv Ottensen

Haushaltspläne der Stadt Altona 1919-1932

2. Zeitungen, Zeitschriften, Periodika

Altonaer Nachrichten

Altonaer Stadtkalender 1920-1932

Altonaer Tageblatt

Amtsblatt der Stadt Altona 1920-1929

Deutsches Bühnenjahrbuch 1919-1929

Jahrbuch des Altonaer Stadttheaters 1930/31, Schriftleitung: Dr. Kurt Zimmermann, Dr. Albert Buesche

Jahresbericht des Altonaer Stadttheaters 1926/27 bis 1929/30

Mitteilungen der Freien Volksbühne Altona, 1.-8. Jg., 1923/24-1930/31

Mitteilungsblatt der Altonaer Stadttheatergemeinde Nr. 1-3 (1925), 4-6 (1926), 7-8 und 2 weitere o. Nr. (1927); Schriftleitung: Bielfeldt, Hauser

Programme des Altonaer Stadttheaters von 1924/25 bis 31/32 und 33/34 bis 34/35 mit verschiedenen Titeln:

1924-27: Gemeinnützige Betriebsgesellschaft m.b.H. des Altonaer Stadttheaters

1927-29: Blätter des Altonaer Stadttheaters

1929-32: Das geöffnete Tor. Blätter des Altonaer Stadttheaters

Der Vorspruch. Blätter der Volksbühne Groß-Hamburg. 1. Jg. 1925 und ff.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 121

3. Literatur

(Bei einigen schwer zu recherchierenden Titeln wurde der Fundort in eckigen Klammern angegeben.)

Becker, Matthäus: Die Stadt Altona (Monographien deutscher Städte, hg. v. Erwin Stein, Bd. 27), Berlin-Friedenau 1928.

Boetzkes, Manfred und Marion Queck: Die Theaterverhältnisse nach der Novemberrevolution. In: Weimarer Republik. Katalog zur Ausstellung, hg. vom Kunstamt Kreuzberg, Berlin, und dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln, Berlin und Hamburg 1977, S. 687-715.

Brauer, Max: Städte und Theaterkultur, Rede, gehalten auf einer Kundgebung des Sozialistischen Kulturbundes im Mai 1932. Abgedruckt in: Das geöffnete Tor. Blätter des Altonaer Stadttheaters, Spielzeit 1931/32, Nr. 22, S. 1-8.

Ders.: Nüchternen Sinns und heißen Herzens. Reden und Ansprachen, 2. erw. Aufl., Hamburg 1956.

Braulich, Heinrich: Die Volksbühne. Theater und Politik in der deutschen Volksbühne, Berlin (Ost) 1976.

Brodbeck, Albert: siehe unter Handbuch der deutschen Volksbühnenbewegung.

Bürkner, Robert: Das Altonaer Stadttheater in Wort und Bild, Sonderdruck aus „Das Theater“, 9. Jg. 1928, Heft 22, S. 509-516. [ThS]

Devrient, Eduard: Geschichte der deutschen Schauspielkunst, neu bearbeitet und bis in die Gegenwart fortgeführt als „Illustrierte deutsche Theatergeschichte“ von Intendant Willy Stuhlfeld, Berlin, Zürich 1929.

Dussel, Konrad: Ein neues, ein heroisches Theater? Nationalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen in der deutschen Provinz, Bonn 1988.

Feldmann, Walther: Die Theaterbesucherorganisationen und ihre wirtschaftliche und soziale Bedeutung für das Theater, (Diss. Göttingen 1930) Lübeck 1931. [Stadtbibliothek Lübeck]

Ders.: Die Preußische Landesbühne. Ihre Geschichte, ihr Aufbau und ihre Aufgabe, Berlin 1932. [Stadtbibliothek Lübeck]

Fischer, Claudia: „Das Theater gehört dem Volk!“ Die ästhetische „Erziehungsarbeit“ der Kölner Sozialdemokratie zwischen Emanzipation und Kompensation. In: ergebnisse, Zeitschrift für demokratische Geschichtswissenschaft 26, 1984, S. 73-88.

Fischer, Friedrich Otto: Festschrift zu seinem 25-jährigen Bühnenjubiläum 1930, o. O.

Fladhammer, Christa/Wildt, Michael (Hg.): Max Brauer im Exil. Briefe und Reden aus den Jahren 1933-1946, Hamburg 1994.

Freitag, Hans-Günther und Hans-Werner Engels: Altona. Hamburgs schöne Schwester, Geschichte und Geschichten, Hamburg 1991.

Fülberth, Georg: Konzeption und Praxis sozialdemokratischer Kommunalpolitik 1918-1933. Ein Anfang, Marburg 1984.

Gentsch, Adolf: Die politische Struktur der Theaterführung, Dresden 1942.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 122

Guttsman, W. L.: Workers' culture in Weimar Germany. Between Tradition and Commitment, New York, Oxford, Munich 1990.
Handbuch der deutschen Volksbühnenbewegung, bearbeitet von Albert Brodbeck, Berlin 1930.
Heidenreich, Frank: Arbeiterkulturbewegung und Sozialdemokratie in Sachsen vor 1933, Weimar, Köln 1995.
Hermand, Jost/Frank Trommler: Die Kultur der Weimarer Republik, München 1978.
Herterich, Fritz: Theater und Volkswirtschaft, München und Leipzig 1937. [ThS]
Hoffmann, Paul Th.: Die Entwicklung des Altonaer Stadttheaters. Ein Beitrag zu seiner Geschichte, Altona 1926.
Ders.: Neues Altona 1919-1929. Zehn Jahre Aufbau einer deutschen Großstadt, 2 Bde., Jena 1929.
Ders.: Mit dem Zeiger der Weltenuhr. Bilder und Erinnerungen, Hamburg 1949.
Jahnn, Hans Henny: Paul Th. Hoffmann „Neues Altona", Rezension. In : Schriften zur Kunst, Literatur und Politik 1915-1935 (Werke in Einzelbänden, Hamburger Ausgabe), Hamburg 1991, S. 1106-1113.
Jaron, Norbert: Das demokratische Zeittheater der späten 20er Jahre. Untersucht am Beispiel der Stücke gegen die Todesstrafe. Eine Rezeptionsanalyse, Frankfurt/M. 1981.
Jeske, Marlies: 90 Jahre Kieler Volksbühne. In: Mitteilungen der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte 69, 1983-1985, S. 101-140.
Jeßner, Leopold: Schriften. Theater der Zwanziger Jahre, hg. von Hugo Fetting, Berlin (Ost), 1979.
Kaufmann, Heinz: Die soziale Gliederung der Altonaer Bevölkerung und ihre Auswirkungen auf das Wohlfahrtsamt, Altona 1928.
Kleiner Führer durch die Stadt Altona, Altona 1927.
Kobbe, Friedrich-Carl: Zwischen den Zeiten. Hamburger Theater 1930, Hamburg 1930.
Königstein, Horst: Die Schiller-Oper in Altona. Eine Archäologie der Unterhaltung, Frankfurt/M. 1983.
Krause, Thomas: „Das bürgerliche Trauma". Revolution in Altona. In: Das andere Altona, hg. von Arnold Sywottek, Hamburg 1984, S. 39-59.
Lenk, Wolfgang: Das kommunale Theater, Diss. Berlin 1933. [ThS]
Lilje, Peter: Der Verband der Deutschen Volksbühnenvereine. In: Dietmar Klenke, Peter Lilje, Franz Walter: Arbeitersänger und Volksbühnen in der Weimarer Republik (Solidargemeinschaft und Milieu: Sozialistische Kultur- und Freizeitorganisationen in der Weimarer Republik, Bd. 3), Bonn 1992, S. 249-335.
Lüth, Erich: Hamburger Theater 1933-1945, Hamburg 1962.
Ders.: Max Brauer. Glasbläser, Bürgermeister, Staatsmann, Hamburg 1972.
McElligott, Anthony: Das „Abruzzenviertel". Arbeiter in Altona 1918-1932. In: Arbeiter in Hamburg, hg. von Arno Herzig, Die-

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 123

ter Langewiesche und Arnold Sywottek, Hamburg 1983, S. 493-507.

Ders.: Altona vor dem ersten Weltkrieg. Zur wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und politischen Entwicklung. In: Das andere Altona, hg. von Arnold Sywottek, Hamburg 1984, S. 21-38.

Ders.: Kommunalpolitische Entwicklungen in Altona von Weimar zum Dritten Reich. In: Stadtteilarchiv Ottensen e.V.: „Ohne uns hätten sie das gar nicht machen können", Nazi-Zeit und Nachkrieg in Altona und Ottensen, Hamburg 1985, S. 7-19.

Ders.: „Wir stehen hier nicht als Gäste…", Nazis, Herrschaft und Bevölkerung in Altona von Weimar bis 1937. In: Stadtteilarchiv Ottensen e.V.: „Ohne uns hätten sie das gar nicht machen können", Nazi-Zeit und Nachkrieg in Altona und Ottensen, Hamburg 1985, S. 20-30.

Ders.: Municipal politics during the Weimar Republic and the rise of nazism. The case of Altona, 2 Bde. maschinenschriftl., Diss. University of Manchester 1990.

Ders., Contested City. Municipal Politics and the Rise of Nazism in Altona, 1917-1937, Ann Arbor 1998

Miller, Susanne: Sozialdemokratische Oberbürgermeister in der Weimarer Republik. In: Klaus Schwabe (Hg.): Oberbürgermeister, Boppard am Rhein 1981, S. 109-124.

Möhring, Paul: Ein Blick zurück: Acht Jahrzehnte Altonaer Stadttheater, in fünf Fortsetzungen erschienen in den Programmheften des Altonaer Theaters 1956-1957.

Ders.: Von Ackermann bis Ziegel. Theater in Hamburg, Hamburg 1970.

Patterson, Michael: Deutsches Theater. Eine Bibliographie von Anfang bis 1995, Leicester 1996.

Pforte, Dietger (Hg.): Freie Volksbühne Berlin 1890-1990. Beiträge zur Geschichte der Volksbühnenbewegung in Berlin, Berlin 1990.

Reinhardt, Uta: Das Stadttheater Harburg 1894-1937. In: Harburg. Von der Burg zur Industriestadt. Beiträge zur Geschichte Harburgs 1288-1938, hg. von Jürgen Ellermeyer, Klaus Richter und Dirk Stegmann, Hamburg 1988, S. 383-391.

Rühle, Günther: Theater in unserer Zeit, Frankfurt/M. 1976.

Ritter, Gerhard A.: Arbeiterkultur im Kaiserreich. Probleme und Forschungsansätze. In: Ders. (Hg.): Arbeiterkultur, Königstein/Ts. 1979, S. 15-39.

Ders.: Zeit und Theater, 3 Bde., Frankfurt/M. und Berlin 1980.

Saldern, Adelheid von: Arbeiterkulturbewegung in Deutschland in der Zwischenkriegszeit. In: Arbeiterkulturen zwischen Alltag und Politik. Beiträge zum europäischen Vergleich in der Zwischenkriegszeit, hg. von Friedhelm Boll, Wien, München, Zürich 1986, S. 29-70.

Schmidt, Dörte und Brigitte Weber (Hg.): Keine Experimentierkunst. Musikleben an Städtischen Theatern in der Weimarer Republik, Stuttgart, Weimar 1995.

03 tom Dieck 26.01.2012 14:27 Uhr Seite 124

Schöndienst, Eugen: Geschichte des Deutschen Bühnenvereins. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters, Bd. 1: 1846-1935, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1979.

Schwerd, Almut: Zwischen Sozialdemokratie und Kommunismus. Zur Geschichte der Volksbühne 1918-1933, Wiesbaden 1975.

Statistisches Jahrbuch deutscher Städte. Amtliche Veröffentlichung des Deutschen Städtetages 24. Jg. (N.F. 3. Jg.), Leipzig 1929.

Sudkamp, Heinrich: Stadtverwaltungen und Besucherorganisationen (Schriften des Verbandes der deutschen Volksbühnenvereine, H. 6a), Berlin 1926.

Sywottek, Arnold: Max Brauer. In: Treuhänder des Deutschen Volkes. Hg. von W. Mühlhausen und Cornelia Regin, Melsungen 1991, S. 181-205.

Theaterstadt Hamburg. Schauspiel, Oper, Tanz. Geschichte und Gegenwart, hg. vom Zentrum für Theaterforschung der Universität Hamburg, Manfred Brauneck u. a., Hamburg 1989.

Timm, Christoph: Gustav Oelsner und das Neue Altona. Kommunale Architektur und Stadtplanung in der Weimarer Republik, Hamburg 1984.

Vacano, Wolfgang: Theatergeschichte in Altona. In: Altona. Hamburgs historisches Kleinod mit Zukunft (Festschrift zum Jubiläum 325 Jahre Stadt Altona 1664-1989, Hamburg-Altona 1989, S. 129-142.

Volquardsen, August: Das Werden und Wirken des Altonaer Stadttheaters. Erinnerungen aus fünfzig Jahren, (Jubiläumsfestschrift der Altonaer Stadttheatergemeinde) Hamburg-Altona 1926.

Weimarer Republik. Katalog zur Ausstellung hg. vom Kunstamt Kreuzberg, Berlin, und dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln, Berlin und Hamburg 1977.

van der Will, Wilfried und Rob Burns: Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik. Eine historisch-theoretische Analyse der kulturellen Bestrebungen der sozialdemokratisch organisierten Arbeiterschaft, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1982 (1).

Dies.: Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik. Texte, Dokumente, Bilder, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1982 (2).

Wille und Werk. Ein Handbuch des Bühnenvolksbundes, hg. von der Arbeitsgemeinschaft in der Reichsgeschäftsstelle des Bühnenvolksbundes. Unter Leitung von Wilhelm Karl Gerst, Berlin 1928. [ThS]

Ziegan, Uta: „Die Kunst dem Volke“. Die „Freie Volksbühne Hannover“ in den zwanziger Jahren. In: Adelheid von Saldern und Sid Auffarth (Hg.): Wochenend und schöner Schein. Freizeit und modernes Leben in den Zwanziger Jahren: das Beispiel Hannover, Berlin 1991, S. 71-88.

Ziegler, August: Zuschauerorganisationen und das Theater (Schriften des Verbandes der deutschen Volksbühnenvereine, H. 10), Berlin 1926.