

# Niederösterreich im 19. Jahrhundert



## Band 2 **Gesellschaft und Gemeinschaft** Eine Regionalgeschichte der Moderne

Hrsg. Oliver Kühschelm  
Elisabeth Loinig  
Stefan Eminger  
Willibald Rosner

Oliver Kühschelm u. Gertrude Langer-Ostrawsky, Theater auf dem flachen Land. Bürgerliche Öffentlichkeit zwischen Provinz und Metropole. In: Oliver Kühschelm, Elisabeth Loinig, Stefan Eminger u. Willibald Rosner (Hrsg.), Niederösterreich im 19. Jahrhundert, Bd. 2: Gesellschaft und Gemeinschaft. Eine Regionalgeschichte der Moderne (St. Pölten 2021) 649–683; <http://doi.org/10.52035/noil.2021.19jh02.25>

Alle Beiträge vorliegender Publikation mit einem entsprechenden Vermerk haben ein externes Begutachtungsverfahren durchlaufen. Auskunft zum Peer-Review-Verfahren (double blind) unter [doi.org/10.52035/noil.2021.19jh.dok](https://doi.org/10.52035/noil.2021.19jh.dok).

Medieninhaber (Verleger und Herausgeber):  
NÖ Institut für Landeskunde  
3109 St. Pölten, Kulturbezirk 4  
Verlagsleitung: Elisabeth Loinig

Land Niederösterreich  
Gruppe Kultur, Wissenschaft und Unterricht  
Abteilung NÖ Landesarchiv und NÖ Landesbibliothek  
NÖ Institut für Landeskunde  
[www.noef.gv.at/landeskunde](http://www.noef.gv.at/landeskunde)

Redaktion und Lektorat: Heidemarie Bachhofer, Tobias E. Hämmerle  
Korrektorat und Register: Claudia Mazanek  
Englisches Korrektorat: John Heath  
Bildredaktion: Heidemarie Bachhofer, Tobias E. Hämmerle  
Bildbearbeitung: Wolfgang Kunerth  
Layout: Martin Spiegelhofer  
Umschlaggestaltung und Farbkonzept: Atelier Renate Stockreiter  
Druck: Gugler GmbH



UW-Nr. 609

Umschlagabbildung: *Viaduct bei Spiess*, kolorierte Tonlithographie von Nicolas-Marie Joseph Chapuy, ca. 1855, Niederösterreichische Landesbibliothek, Topographische Sammlung, 6.985  
Vorsatzblatt: Karl Schober, Handkarte des Erzherzogthumes Oesterreich unter der Enns (Wien 1888), Niederösterreichische Landesbibliothek, Kartensammlung, CI 152 / 1888  
Nachsatzblatt: Franz Raffelsperger, Übersicht der Eilpost-Fahrten von Wien [...] (Wien [1840]), Niederösterreichische Landesbibliothek, Kartensammlung, CII 273

© 2021 NÖ Institut für Landeskunde, St. Pölten  
ISBN 978-3-903127-26-5 (Gesamtpublikation)  
ISBN 978-3-903127-27-2 (Band 1)  
ISBN 978-3-903127-28-9 (Band 2)  
DOI: [doi.org/10.52035/noil.2021.19jho2](https://doi.org/10.52035/noil.2021.19jho2)

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdruckes, der Entnahme von Abbildungen, der Rundfunk- oder Fernsehsendung, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwendung, vorbehalten. Ein Jahr nach Veröffentlichung des gedruckten Buchs wird dieses Werk als Open-Access-Publikation zur Verfügung stehen. Alle Texte inklusive der Grafiken und Tabellen unterliegen der Creative-Commons-Lizenz BY International 4.0 („Namensnennung“), die unter <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> einzusehen ist. Jede andere als die durch diese Lizenz gewährte Verwendung bedarf der vorherigen schriftlichen Genehmigung des Verlages. Ausgenommen vom Anwendungsbereich dieser Lizenz sind Abbildungen. Die Inhaber\*innen der Rechte sind in der Bildunterschrift genannt und diese Rechte werden auch in der elektronischen Veröffentlichung maßgeblich bleiben.



## Theater auf dem flachen Land. Bürgerliche Öffentlichkeit zwischen Provinz und Metropole

**Abstract:** Das Erzherzogtum Österreich unter der Enns eignet sich in besonderer Weise, um die Entwicklung einer bürgerlichen Theaterlandschaft im Spannungsfeld zwischen Provinz und Metropole nachzuzeichnen, denn in der Mitte des Kronlands lag Wien, um 1900 eine der größten Städte der Welt. Der Beitrag untersucht die Formierung eines bürgerlich bestimmten Kulturbetriebs in einem Raum, der zeitgenössisch als „flaches Land“ bezeichnet wurde und ungefähr dem Gebiet des heutigen Bundeslands Niederösterreich entspricht. Dieser Theaterbetrieb nahm im 19. Jahrhundert langfristig wirksame Konturen an und blieb doch ein prekäres Phänomen. Das gilt auch für Theater als Ausdruck von bürgerlicher Öffentlichkeit, und zwar im doppelten Sinn eines vom Bürgertum getragenen Kulturphänomens und des Versprechens einer breiten Beteiligung, die über Standes- und Klassengrenzen hinausweist.

**Theatre in the Countryside. The Middle Classes and the Public Sphere between the Provinces and the Metropolis.** The Archduchy of Austria below the Enns is particularly suited to tracing the development of a provincial theatrical landscape and investigating its relation to the metropolis, since in the crownland's centre lay Vienna, one of the largest cities in the world around 1900. The article therefore examines the formation of a bourgeois cultural sphere in those parts of Lower Austria that were then known as the "flat countryside" and which roughly correspond to today's federal state. During the 19<sup>th</sup> century, there emerged a theatrical landscape whose principal features proved to be long-lasting and which nevertheless remained a precarious phenomenon. This also applies if we discuss theatre as an expression of the bourgeois public sphere – in both its sense as a theatre business sustained by the middle classes and as the promise to enable participation by a broad public beyond the boundaries of classes and estates.

**Keywords:** provincial theatre, middle classes (Bürgertum), civil society, Jürgen Habermas

## Einleitung

Wenn man Theater als Verbindung von Bürgertum, Stadt und einem sich professionalisierenden Kulturbetrieb untersucht, so drängt sich erstens die Frage nach bürgerlicher Öffentlichkeit auf.<sup>1</sup> Eine idealtypische Vorstellung hat vor Jahrzehnten Jürgen Habermas formuliert und bürgerliche Öffentlichkeit als Schauplatz und Instrument vernunftgeleiteter Debatten gefasst.<sup>2</sup> Die einflussreiche Begrifflichkeit des deutschen Soziologen und Philosophen gibt damit keineswegs passgenaue Antworten auf die Fragen, inwiefern Theater zu Öffentlichkeit beitrug und inwiefern diese bürgerlich war,<sup>3</sup> aber sie ermöglicht es, darüber zu diskutieren. Zweitens sind für unsere Untersuchung die Annahmen relevant, unter denen die historische Forschung seit den 1980er Jahren das Bürgertum des 19. Jahrhunderts untersucht hat: Dieses sei nicht durch wirtschaftliche Interessen oder ständische Privilegierung geeint worden. Vielmehr habe es einen vagen Zusammenhang als soziale Gruppe erlangt, indem es „Kultur“ als ein bürgerliches Ideal pflegte.<sup>4</sup> Dazu gehörte die Teilhabe an Theater,<sup>5</sup> ob als gebildetes Publikum oder als Dilettant\*in im Laienspiel. Dabei muss man stets zwei Dimensionen bürgerlicher Kultur berücksichtigen: einen universalisierenden, demokratisierenden Zug, insofern sie den Gebildeten und jenen, die zu Bildung fähig und bereit waren, offenstehen sollte; und die gegenläufige Bewegung, die darauf zielte, ständische Privilegierung aufrechtzuhalten und sie auf neue Weise zu begründen.<sup>6</sup>

Hinsichtlich der regionalen Forschungssituation ist festzuhalten, dass keine ausführliche Gesamtdarstellung der Theatergeschichte Niederösterreichs existiert, wie

- 
- 1 Zu ihren Bedingungen in der Provinz vgl. Ernst HANISCH u. Ulrike FLEISCHER, Im Schatten berühmter Zeiten. Salzburg in den Jahren Georg Trakls (1887–1914) (Salzburg 1986).
  - 2 Jürgen HABERMAS, Strukturwandel der Öffentlichkeit (Frankfurt am Main 4. Aufl. 1995 [1962]).
  - 3 Vgl. etwa James VAN HORN MELTON, *The Rise of the Public in Enlightenment Europe* (Cambridge 2001); Heinrich BOSSE, Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert. Habermas revisited. In: *Navigationen* 82/1 (2015) 81–97.
  - 4 Jürgen KOCKA, Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft im 19. Jahrhundert. Europäische Entwicklungen und deutsche Eigenarten. In: Jürgen KOCKA (Hrsg.), *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich* (München 1988) 11–76, hier 26–33; Manfred HETTLING, Bürgertum als kulturelle Vergesellschaftung. In: Manfred HETTLING u. Richard POHLE (Hrsg.), *Bürgertum: Bilanzen, Perspektiven, Begriffe* (Göttingen 2019) 9–33.
  - 5 Das aber keinen Fokus der Bürgertumsforschung der 1990er Jahre bildete. Philipp THER, Zivilgesellschaft und Kultur. Programmatik, Organisation und Akteure gesellschaftlich getragener Theater im 19. Jahrhundert. In: Arndt BAUERNKÄMPER (Hrsg.), *Die Praxis der Zivilgesellschaft. Akteure, Handeln und Strukturen im internationalen Vergleich* (Frankfurt am Main, New York 2003) 189–212, hier 192; in Österreich allerdings aus dem Grazer Spezialforschungsbereich Moderne z. B. Reinhard KANNONIER u. Helmut KONRAD (Hrsg.), *Urbane Leitkulturen 1890–1914. Leipzig – Ljubljana – Linz – Bologna* (Wien 1995).
  - 6 KOCKA, Bürgertum, 41–54.

sie für einige Bundesländer vorliegt.<sup>7</sup> Zwar wurden die Stadttheater in Dissertationen<sup>8</sup> behandelt und finden sich detailreiche Darstellungen in lokal- oder regionalgeschichtlichen Publikationen.<sup>9</sup> Es bleiben aber beträchtliche Forschungslücken. So fehlt eine systematische Auswertung der Spielpläne der „Provinzbühnen“, über das Theaterpublikum gibt die vorhandene Literatur kaum Auskunft und Untersuchungen mit geschlechtergeschichtlicher Orientierung wären ebenfalls wünschenswert.

Die theatergeschichtliche Forschung zu den Bühnen Deutschlands hat verschiedentlich die Auseinandersetzung mit dem Theater der Provinz propagiert und betont, man müsse insbesondere auf die Wechselwirkung zwischen Hauptstadt und Provinz achten. Allerdings wird hier unter Provinz das Theater von Mittel- und Großstädten verstanden,<sup>10</sup> wie es sie in Niederösterreich abgesehen von Wien nicht gab. Demgegenüber haben zahlreiche Studien in den 1980er und 1990er Jahren die Kleinstädte der Habsburgermonarchie als Arena bürgerlicher Kultur thematisiert und daher auch das soziale und kulturelle Potential von Theater abseits der Metropolen in den Blick genommen.<sup>11</sup> Ein Fokus auf bürgerliches Theater in der Provinz erfasst freilich nicht alle Formen des Theaterspiels in Niederösterreich und

- 
- 7 Österreichische Akademie der Wissenschaften, Reihe Theatergeschichte Österreichs, zuletzt erschienener Band 10/7 (2017); Überblicke zu Niederösterreich: Hans-Dieter ROSER, „Spectacles müssen seyn...“ Ein Streifzug durch 150 Jahre Theater in Niederösterreich. In: Manfred WAGNER (Hrsg.), Niederösterreich und seine Künste = Niederösterreich. Eine Kulturgeschichte von 1861 bis heute, Bd. 2 (Wien 2005) 75–116; Theater und Kinos. Historische Spielstätten = Denkmalpflege in Niederösterreich 52/Mitteilungen aus Niederösterreich 3 (St. Pölten 2015); Ferdinand OLBORT, Theater in Niederösterreich = Wissenschaftliche Schriftenreihe Niederösterreich 7/8 (St. Pölten, Wien 1975). Vor Olbort hat Robert M. Prosl die Entwicklung des Theaterwesens im Sinn der NS-Ideologie interpretiert: Robert M. PROSL, Zur Geschichte des Bühnenwesens in Niederdonau (Wien 1941).
  - 8 Alois HAIDER, Geschichte des Stadttheaters St. Pölten von 1820–1975 (Diss. Wien 1978); Reinhold SCHAFFRATH, Die Geschichte des Badener Stadttheaters im 19. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Direktoren und Stückgattungen (Diss. Wien 1987); Hermine GRAFE, Theater in Mödling (Diss. Wien 1988); Herbert SCHUSTER, Theatergeschichte von Wiener Neustadt von den Anfängen bis zum Jahre 1794 (Diss. Wien 1959); Andrea ARTNER, Theatergeschichte von Wiener Neustadt vom Jahre 1834 bis 1850 (Diss. Wien 1983); Manfred LECHNER, Das Wf. Neustädter Stadttheater 1860–1918 (Diss. Wien 1991).
  - 9 Viktor WALLNER, Die Geschichte des Stadttheaters Baden. In: Walzersedigkeit und Alltag: Baden in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts; eine Ausstellung der Stadtgemeinde Baden im Frauenbad (Baden 1999).
  - 10 Siehe z. B. über Westfalen bzw. das Ruhrgebiet: MARZI, Theater; Anselm HEINRICH, Theater im Ruhrgebiet 1871–1945. In: Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 10/5 (2017) 122–153.
  - 11 Hannes STEKL u. Peter URBANITSCH (Hrsg.), Kleinstadtbürgertum in der Habsburgermonarchie 1862–1914 = Bürgertum in der Habsburgermonarchie, Bd. 9 (Wien, Köln, Weimar 2000); als Zusammenfassung der Ergebnisse: Hannes STEKL u. Gernot HEISS, Klein- und mittelstädtische Lebenswelten. In: Helmut RUMPLER u. Peter URBANITSCH (Hrsg.), Die Habsburgermonarchie 1848–1918, Bd. 9: Soziale Strukturen, Teilbd. 1: Lebens- und Arbeitswelten in der industriellen Revolution (Wien 2010) 561–619, zum Theater 606–610; Oliver KÜHSHELM, Das Bürgertum in Cisleithanien. In: ebd., Teilbd. 2: Von der Stände- zur Klassengesellschaft, 849–907.

lässt zugunsten des Bürgertums, das nie mehr als ein paar Prozent der Bevölkerung ausmachte, andere soziale Gruppen in den Hintergrund treten. Oft erweisen sich Unterscheidungen freilich als so prekär wie der professionalisierte Theaterbetrieb auf dem flachen Land. Gerade in der Provinz sind einer Ausdifferenzierung von Publika Grenzen gesetzt. Das Wandertheater war nicht exklusiv oder auch nur vorwiegend auf ein bürgerliches Publikum zugeschnitten. Trotzdem lässt es sich nicht scharf von festen Theatern als „bürgerlichen“ Spielstätten trennen, denn diese wurden ebenso von mobilen Theaterunternehmen bespielt.

Der Beitrag besteht aus drei Kapiteln: Ein erstes wird dem höfischen und aristokratischen Theater nachgehen. Das zweite wird sich einer Topographie<sup>12</sup> des bürgerlichen Theaterbetriebs widmen und ein drittes wird in zwei Anläufen die Frage ansprechen, inwiefern sich im Theater auf dem flachen Land bürgerliche Öffentlichkeit ausdrückte.

### Aristokratisches (und großbürgerliches) Theater auf dem Land

Höfisches und adeliges Theater entfaltete im ländlichen Niederösterreich eine Topographie, die mit jener des bürgerlichen Theaterbetriebs nur wenig direkte Berührungspunkte hatte. Anders als in Residenz- und Landeshauptstädten gab es keine vom Hof und den Landständen getragenen Bühnen, die für die Öffentlichkeit zugänglich gewesen wären. Aristokratisches Theater schuf erstens jedoch auf dem Land Spielstätten, die vielfach bis heute existieren und seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert zunehmend für Theater und Konzerte im Rahmen von Festspielen genutzt werden; zweitens sind im Übergang zum Großbürgertum in der ländlichen Diaspora eben doch Anknüpfungspunkte gegeben; drittens war, wie sich immer wieder zeigen wird, „bürgerliche“ Öffentlichkeit nie bloß vom Bürgertum getragen. So stand an den Anfängen fester Bühnen in Baden, Wiener Neustadt und St. Pölten im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert die Beteiligung des Adels, der seine Affinität zum Theater, sein soziales und wirtschaftliches Kapital einbrachte.

Die Rolle des Theaters für die adelige Lebensführung reicht bis zu den höfischen Theaterveranstaltungen und Festen der Frühen Neuzeit zurück. Die barocke Inszenierung von Macht und Herrschaft des Kaiserhofs in Wien strahlte auf das Land aus, wo in Laxenburg, der kaiserlichen Sommerresidenz, Theater- und Operaufführungen stattfanden – meist im Freien, teilweise in temporären hölzernen Gebäuden.<sup>13</sup> Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts verlagerten sich die Feste mehr in den „privaten“, intimeren Bereich der kaiserlichen Lustschlösser, wie dem Schön-

12 Diesen Ansatz entwickelt anhand von Wien Marion LINHARDT, *Residenzstadt und Metropole: zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918)* (Tübingen 2006).

13 Friedrich GRASSEGGGER, *Bau(t)en für die Künste in Niederösterreich*. In: *Theater und Kinos*, 6–11, hier 8–10.

brunner Schlosstheater und dem Jagdschloss Laxenburg. Dieses erhielt unter Maria Theresia 1753/54 ein eigenes Theater. Im 19. Jahrhundert war es Maria Theresia von Neapel-Sizilien, die zweite Ehefrau von Kaiser Franz II. (I.), die zu den Geburts- und Namenstagsfesten ihres Gatten Musikstücke im kaiserlichen Schloss in Laxenburg aufführen ließ.<sup>14</sup> In den 1870er Jahren nutzten Mitglieder der kaiserlichen Familie die Villa Wartholz in Reichenau an der Rax, die Erzherzog Carl Ludwig als Sommersitz hatte errichten lassen, und führten im privaten Rahmen heitere Stücke in einem aufstellbaren Haustheater auf.<sup>15</sup>

Da die adeligen Eliten ihre Lebensführung am Herrscherhaus orientierten, fand im 18. und auch noch im 19. Jahrhundert die Nachahmung kaiserlichen Lebensstils ihren Niederschlag in der Errichtung von selbständigen Theatergebäuden oder Sälen mit eingebauten Bühnen, so in den Schlössern Harmannsdorf bei Korneuburg, Weitra, Grafenegg, Bruck an der Leitha und Hainburg.<sup>16</sup> Das Theater in adeligen Landsitzen war von hoher sozialer Exklusivität. Die Aufführungen fanden vor allem im Familien- und Freundeskreis statt. Einblicke in diese Art von Theater erhielten zwar die Bediensteten, die für die Betreuung und Versorgung der Familien und Gäste zuständig waren und in kleineren Rollen eingesetzt wurden; eine soziale Durchmischung des Publikums aber gab es nur von oben nach unten – gerne nahmen die oberen Schichten, bis hin zum kaiserlichen Hof, an den Belustigungen des einfachen Volkes teil. Umgekehrt war keine Durchlässigkeit gegeben.<sup>17</sup>

Viele Adelige waren selbst begeisterte Laienschauspieler\*innen. Auf Schloss Seisenegg bei Amstetten, das der freiherrlichen Familie Risenfels gehörte, übernahmen bei Aufführungen in den 1830er Jahren neben der Baronin und dem Baron Mitglieder befreundeter adeliger Familien und Personen aus der Beamtschaft und deren Frauen bzw. Töchter die Rollen. In Nachahmung der höfischen Tradition wurden familiäre Anlässe mit theatralischen Aktivitäten begleitet. Zum Namensstag des Barons fanden jährlich im Mai Lustspiele statt. Aufgeführt wurde vor allem August von Kotzebue, der mit seinen unterhaltsamen Stücken einer der meistgespielten Autoren des deutschsprachigen Raumes war. Als Vertreter des Alt-Wiener Volkstheaters und der Lokalposse findet sich auch Adolf Bäuerle<sup>18</sup> mehrmals auf dem Spielplan.

14 Christian FASTL, Art. Laxenburg. In: Oesterreichisches Musiklexikon online: [http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_L/Laxenburg.xml%20/](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Laxenburg.xml%20/) (15.6.2019).

15 Friederike GRIESSLER, Sommerfrische und Theater in Reichenau an der Rax. In: Theater und Kinos, 35–38, hier 36.

16 Matthias J. PERNERSTORFER, Der Adel und das Theater in Niederösterreich. In: Theater und Kinos, 17–20.

17 Marion LINHARDT, Kontrolle – Prestige – Vergnügen. Profile einer Sozialgeschichte des Wiener Theaters 1700–2010. In: LiTheS 5, Sonderbd. 3 (2012) 5–81, hier 11.

18 Adolf (Johann Andreas) Bäuerle (1786–1853), Meister des Wiener Volkstheaters vor Ferdinand Raimund, Schöpfer des „Staberl“.

Die Aufführungen auf Seisenegg dienten auch wohltätigen Zwecken – ganz im Sinne des paternalistischen Verständnisses von Herrschaft, das eine Verpflichtung für das Wohlergehen der Untertan\*innen einschloss. Aus den Einnahmen der Benefizveranstaltungen wurden das Armeninstitut und die Pfarre beteiligt. „Zu einem wohlthätigen Zwecke“ und „für Arme“ fanden beispielsweise 1829 im Monatsrhythmus Aufführungen statt. Im April 1830 wurde für die „Verunglückten Marchfelder“, Opfer einer außergewöhnlichen Hochwasserkatastrophe,<sup>19</sup> *Othellerl der Mohr von Wien oder Die geheilte Eifersucht* gegeben.<sup>20</sup>

Im 19. Jahrhundert traten bürgerliche Aufsteiger zum „alten Adel“, die als Symbol ihres Avancements Schlösser und Herrensitze erwarben. Sie bauten diese nach dem Geschmack der Zeit um und errichteten auch Theater, so etwa Joseph Dietrich, der als Waffenfabrikant und Armeelieferant zum Millionär geworden und durch Franz II. (I.) im Jahr 1824 in den ungarischen Freiherrenstand erhoben wurde.<sup>21</sup> 1815 kaufte Dietrich Schloss Feistritz und ließ die Burg im neoromanisch-neugotischen Stil umbauen.<sup>22</sup> Als leidenschaftlicher Theaterbesucher wollte er ein Theater in das Schloss integrieren und engagierte mit Joseph Kornhäusel einen überaus renommierten Architekten,<sup>23</sup> der im Laufe seiner Karriere eine Reihe von Theaterbauten errichtete. Im ländlichen Niederösterreich waren das neben Feistritz auch das Theater im Schloss der Fürsten Liechtenstein in Eisgrub [*Lednice*], heute Tschechien, sowie ein für das Publikum der Kurstadt geplantes Theater in Baden.

### Rahmenbedingungen und Topographie des bürgerlichen Theaterbetriebs

Um die Konturen des deutschsprachigen Betriebs im 19. Jahrhundert zu erschließen, kann man den *Deutschen Bühnen-Almanach* (DBA) heranziehen, der von 1836 bis 1893 jährlich in Berlin erschien. Er bezog die „Deutschen Bühnen“ der Habsburgermonarchie ein – ebenso wie jene in der Schweiz, aber auch in Amsterdam und Cincinnati, Reval [*Tallinn*] und Odessa; er entfaltet also ein denkbar weit gespanntes Netz. Wir wollen es in jenem Ausschnitt untersuchen, der im Wesentlichen das heutige Bundesland Niederösterreich umfasst. Indem wir einen Blick in ein paar Jahrgänge des Almanachs (1869–1871, 1878) tun, erhalten wir eine Momentaufnahme

19 Im März 1830 hatte ein schweres Hochwasser infolge eines Eisstosses donanahe Siedlungen zerstört und schließlich auch das gesamte Marchfeld überschwemmt. Severin HOHENSINNER u. Andreas HAHMANN, *Historische Hochwässer der Wiener Donau und ihrer Zubringer* (Wien 2015).

20 Niederösterreichisches Landesarchiv (NÖLA), Herrschaftsarchiv Seisenegg, „Denkbuch“ des Schloßtheaters, K.45/6

21 Constantin von WURZBACH, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Bd. 3 (Wien 1858) 292.

22 Klaus MAYR-LUNG, *Das Theater auf Burg Feistritz, Bühnenform und Nutzung*. In: *Theater und Kinos*, 32–34, hier 34.

23 Bettina NEZVAL, *Joseph Kornhäusels Theater in Niederösterreich*. In: *Theater und Kinos*, 30 f.

des Theaterbetriebs. Sie weist zweifellos Lücken und Verzerrungen auf, bildet etwa Berlin genauer ab als Wien; dennoch bietet sie Anhaltspunkte. Der Almanach geht von Bühnen aus, überwiegend von „festen“, doch oft von solchen, die von einem Theaterunternehmen gemeinsam mit anderen Bühnen bespielt wurden. Er nennt die großen Häuser, nimmt aber auch viele temporäre Bühnen wie die Sommertheater in Kurorten auf. Das Inhaltsverzeichnis der Ausgabe von 1870 enthält 321 Einträge von Orten mit „Deutschen Bühnen“.<sup>24</sup> Die Ortsnamen erfassten auch 35 „reisende Gesellschaften“, die über eine Konzession für eine bestimmte Region verfügten, an einem oder mehreren Standorten.

All das lässt die Komplexität und Vielgestaltigkeit eines Netzes professionellen Schauspiels erahnen. Eine renommierte Bühne sollte in dem Almanach immerhin vorkommen bzw. lassen die Eintragungen öfters den Wunsch von weniger prominenten Theaterunternehmen erkennen, sich als Teil dieses großen Betriebs zu behaupten – mit pragmatischen Kalkülen und im Sinne einer vorgestellten Gemeinschaft deutscher Bühnenkultur. Der Direktor einer Truppe, die von der Kleinstadt Horn aus agierte, ließ wissen, er habe „es sich zur Aufgabe gemacht, das für reisende Gesellschaften so sehr gesunkene Vertrauen durch tadellose Direktionsführung u. solide Mitglieder wieder zu heben u. sieht seinen Zweck schon dadurch teilweise erreicht, daß sich die Gesellschaft überall zahlreichen Besuches erfreut“.<sup>25</sup> Der praktische Horizont dieses Anspruchs zeigte sich dann aber als ein regionaler: Die Gesellschaft war für Niederösterreich, Böhmen und Mähren konzessioniert und bediente aktuell „die größeren Orte Niederösterreichs“.

In quantitativer Hinsicht entfielen auf die Habsburgermonarchie ein Fünftel der 1870 in den Almanach aufgenommenen deutschsprachigen Bühnen, 73 Prozent hingegen auf das Deutsche Reich. Dieser große Anteil verweist auf eine Theaterlandschaft, als deren Merkmal ihr Polyzentrismus gilt.<sup>26</sup> Zur Tradition des höfischen Theaters der Fürstentümer kam das bürgerliche Potential der mittleren und großen Städte hinzu,<sup>27</sup> deren Wachstum im 19. Jahrhundert durch die rapide Urbanisierung angeschoben wurde. Das Städtennetz der Habsburgermonarchie war weniger dicht und der Urbanisierungsgrad blieb geringer. Innerhalb des Habsburgerreichs waren „Deutsche Bühnen“ breit über die ungarische und österreichische Reichshälfte gestreut (siehe Grafik 1).

---

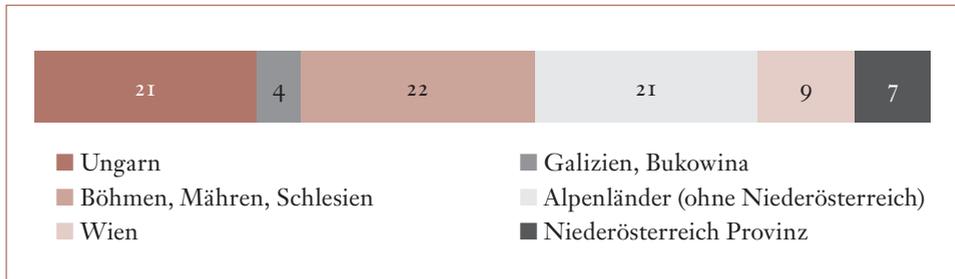
24 Albert ENTSCH (Hrsg.), *Deutscher Bühnen-Almanach (DBA)*, Bd. 34 (Berlin 1870).

25 *DBA* 33 (1869) Teil 2, 169.

26 Britta MARZI, *Theater im Westen – die Krefelder Bühne in Stadt, Region und Reich (1884–1944): Rahmen, Akteure, Programm und Räume des Theaters in der Provinz (Münster 2017)* 29.

27 Manfred BRAUNECK, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 3 (Stuttgart 1999) 12 f., 625.

Grafik 1: „Deutsche Bühnen“ in der Habsburgermonarchie 1869–1871



Zahl der Bühnen, die der *Deutsche Bühnen-Almanach* der Jahrgänge 1869/70/71 zumindest einmal in seinem Inhaltsverzeichnis anführt.

Für die niederösterreichische Provinz wies der Almanach 1870 nur die Stadttheater in Baden, Krems, Wiener Neustadt und St. Pölten aus. Es waren ehemals landesfürstliche Städte, die seit Jahrhunderten zu den bedeutendsten des Landes gehörten. Die städtische Tradition schloss auch das Theaterspiel in seinen frühneuzeitlichen Formen ein.<sup>28</sup> Die Geschichte ihrer festen Theater, d. h. von Bühnen, die einem zahlenden Publikum zugänglich waren und in einem eigenen Gebäude ihren dauerhaften Ort hatten, reicht in das späte 18. Jahrhundert zurück bzw. im Fall von St. Pölten in das dritte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts. Nur in Baden existierte damals schon ein speziell für diesen Zweck errichteter Theaterbau. In Krems und Wiener Neustadt hingegen wurden säkularisierte Sakralräume genützt (siehe Abbildung 1), in St. Pölten ein ehemaliges Militärstrafhaus. Zur städtischen Tradition trat bei St. Pölten, Wiener Neustadt und Baden die Lage an den neuen Hauptverkehrsachsen hinzu – langfristig erwies sich das für die Entwicklungschancen des Theaterbetriebs als wesentlicher. Die Position an der West- bzw. Südbahn verhalf zu Wachstum, angetrieben von Industrie und Dienstleistungen.

Wenn wir weitere Ausgaben des *Deutschen Bühnen-Almanach* konsultieren, kommen immer wieder auch andere Bühnen in den Blick: so 1869 das Sommertheater in Vöslau, 1878 das Stadt- bzw. Sommertheater in Mödling sowie die Vereinigten Theater von Neunkirchen, Gloggnitz und Reichenau oder 1871 das „Stadttheater“ in Waidhofen an der Ybbs. Dieses hatte seit den 1830er Jahren im Dachgeschoß eines Gasthauses, dem heutigen Rathaus, seinen Platz und wurde von Wandertruppen bespielt. Hier bewegen wir uns schon auf das Terrain jenes schwer überschaubaren

28 Zu Krems vgl. jüngst Elisabeth HILSCHER, Zum Theater der Jesuiten in Krems. In: Herbert KARNER, Elisabeth LOINIG u. Martin SCHEUTZ (Hrsg.), *Die Jesuiten in Krems – die Ankunft eines neuen Ordens in einer protestantischen Stadt im Jahr 1616 = Studien und Forschungen aus dem Niederösterreichischen Institut für Landeskunde* 71 (St. Pölten 2018) 347–375.

Netzes von temporären Angeboten und wechselnden Spielstätten, das alle größeren Orte des Landes durchzog.

Tabelle 1: Feste „Deutsche Bühnen“ und ihr Einzugsgebiet

Kronland	Städte mit festen Bühnen (DBA 1869/70/71)		Mittlere Bevölkerung (Median) 1869 (3)		Einwohner*in im jeweiligen Gebiet pro fester Bühne, ca. 1880 (4)
	(1)	(2)	Städte (2) mit festem Theater	Einzugsgebiet der Städte (2) = Gerichtsbezirke	
Niederösterreich (Provinz)*	6	4	9.388	30.991	192.128
Niederösterreich (mit Wien)	15	11	----	----	150.062
Oberösterreich**	6	5	6.842	28.933	149.616
Böhmen	14	12	10.155***	33.341	168.460
Niederösterreich (Provinz) + Oberösterreich + Böhmen	26	21	10.089	32.457	164.793

\* Baden, Krems, St. Pölten, Wiener Neustadt; Vöslau (nur 1869) und Waidhofen an der Ybbs (nur 1871).

\*\* Tschl, Linz, Ried, Steyr, Wels; Vöcklabruck und Enns (nur 1870).

\*\*\* ohne Prag [*Praha*], die Kurorte Marienbad [*Mariánské Lázně*] und Franzensbad [*Františkovy Lázně*].

(1) Die Stadt wird zumindest einmal im Inhaltsverzeichnis des DBA als Standort einer Bühne angeführt; (2) zumindest in zwei Ausgaben angeführte Städte; (3) Orts-Repertorien auf Grund der Volkszählung vom 31. December 1869. Hrsg. Statistische Zentralkommission: Erzherzogthum unter der Enns (Wien 1871), Österreich ob der Enns (Linz 1871), Königreich Böhmen (Prag 1872); (4) Einwohnerschaft mit deutscher Umgangssprache laut Volkszählung 1880; Zahl der Bühnen aus DBA 1878.

Feste Bühnen, die nicht der Repräsentation des Hofes oder der Landstände dienten, bedurften eines hinreichend aufnahmefähigen Markts. Der am leichtesten greifbare Indikator für das Marktpotential einer Stadt und ihres Umlands sind die Bevölkerungszahlen. Um die Überlegungen auf mehr als nur vier Fälle stützen zu können, beziehen wir Böhmen und Oberösterreich in die Betrachtung ein. Die beiden Kronländer zählten wie Niederösterreich zu den wirtschaftlich höchstentwickelten Gebieten des Habsburgerstaates. Es kristallisiert sich eine mittlere Stadtgröße



Abbildung 1: Die Dominikanerkirche in Krems, die ab den 1790er Jahren als Theatergebäude diente, Ansichtskarte 1898, Niederösterreichische Landesbibliothek, Ansichtskarte, 1898, Topographische Sammlung, PK 683/1/322.

heraus, die – noch vor dem Urbanisierungsschub im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts – eine feste Bühne, ein Stadttheater, ermöglichte und deren Stabilisierung und Professionalisierung begünstigte. Mit rund 10.000 Einwohner\*innen und einem Einzugsgebiet<sup>29</sup> von ca. 30.000 Personen ließ sich anscheinend ein bürgerlicher Theaterbetrieb halten (siehe Tabelle 1). Die Unterschiede zwischen den Regionen sind allerdings erheblich: In Oberösterreich waren die Theaterstädte im Mittel am kleinsten, in der niederösterreichischen Provinz deutlich größer und in Böhmen am größten.

Die Gesamtzahl der Bewohner\*innen war aber unter den Bedingungen großer sozialer Ungleichheit nicht identisch mit dem Konsumpotential eines Stadttheaters. In einem Schreiben an die Gemeindevertreter erklärte 1871 der Direktor des Wiener Neustädter Theaters, dieses sei auf eine – vermutlich ins Kleinbürgertum hineinreichende – „Mittelklasse“ angewiesen und klagte über die „Teilnahmslosigkeit“ des „bessere[n] Publikum[s]“. <sup>30</sup> Um diesen nach unten geschlossenen, aber nach oben offenen sozialen Raum quantitativ zu bestimmen, kann man von den in Wiener

29 Ob dieses Einzugsgebiet mehr als nur statistisches Konstrukt ist, bedürfte freilich erst einer empirischen Überprüfung.

30 Zit. nach LECHNER, Wiener Neustädter Stadttheater, 53.

Neustadt zur Teilnahme an den Kommunalwahlen berechtigten Personen ausgehen, denn das Wahlrecht setzte Besitz und Bildung als Kriterien an. Auf diese Weise gelangt man – bezogen ca. auf das Jahr 1860 – zu einer Zahl von 1.800 Personen (rund elf Prozent der Gesamtbevölkerung).<sup>31</sup> Sie stellten das in der Stadt verfügbare Reservoir an potentiellen Interessent\*innen dar.

Um einen regionalen Vergleich zu ermöglichen, gibt Tabelle 1 außerdem für das Jahr 1880<sup>32</sup> eine „Bühnendichte“ als Zahl der Einwohner\*innen pro fester Bühne an. Es zeigt sich zunächst ein ähnliches Zahlenbild für die drei Kronländer. Ohne Wien hatte Niederösterreich allerdings eine deutlich niedrigere Theaterdichte als das deutschsprachige Böhmen oder Oberösterreich.

Das heutige Niederösterreich war politisch, wirtschaftlich und kulturell die „Provinz“ im Verhältnis zu Wien. Hier hatte das deutschsprachige Theater der Habsburgermonarchie seine eindeutig bestimmte höfische und bürgerliche Spitze.<sup>33</sup> In der Übermacht der Hauptstadt nicht nur gegenüber seinem Umland, sondern dem Gesamtstaat glich die Situation jener Englands und Frankreichs in Bezug auf London und Paris.

Für Theater in Niederösterreich waren folglich zwei Momente ausschlaggebend: Die Anziehungs- und Ausstrahlungskraft von Wien und das aus diesem Grund geringe Potential des übrigen Kronlands, eine eigenständige Urbanität zu entwickeln. Eine durchaus dynamische Urbanisierung brachte in Niederösterreich eben vor allem eine Metropole und zahlreiche Kleinstädte hervor, von denen noch 1910 bloß sieben über 10.000 Einwohner\*innen zählten. Die Topographie des Theaterbetriebs in der Provinz und vor allem ihrer festen Theater bleibt deshalb auch gegen Ende des langen 19. Jahrhunderts übersichtlich und auf wenige Orte beschränkt; mit Ausnahme des 1899 eröffneten Theaters in Berndorf, dem Theaterbau in Bruck an der Leitha (1904), der seine Errichtung der Fehlspekulation einer Aktiengesellschaft verdankte, sowie der Mödlinger Bühne (1913) waren es dieselben wie zu dessen Beginn.

Im kleinstädtischen Rahmen bedurfte es für die Etablierung eines bürgerlichen Theaterbetriebs begünstigender Faktoren bzw. deren Zusammenspiels: So zeigte Krems das Profil einer Schul- und Verwaltungsstadt mit einem zahlenmäßig relevanten Bildungsbürgertum. Die Städte, die ein festes Theater etablierten, hatten bis 1848 zur Gruppe der landesfürstlichen Städte gehört und wurden nun durch-

31 Wahlberechtigte 1861 aus der Ersten und Zweiten Kurie sowie ein Drittel der Dritten Kurie – in der Hauptsache männlich, daher verdoppelt, um auch Frauen für die Schätzung zu berücksichtigen. Angaben zu den Wahlberechtigten nach Sigrid FREISLEBEN, Wiener Neustadt – „nach Wien die bedeutendste Stadt im Lande“. In: STEKL u. URBANITSCH, Kleinstadtbürgertum in der Habsburgermonarchie, 421–463, hier 429.

32 Die Volkszählung von 1880 erhob erstmals die Umgangssprache. Diese ist ein zwar problematisches, aber wesentliches statistisches Faktum, um Böhmen und Niederösterreich vergleichen zu können.

33 BRAUNECK, Welt als Bühne 3, 168 f.

wegs Sitz von Bezirkshauptmannschaften. Die Rolle als regionale Verwaltungsmittelpunkte ging mit der entsprechenden Präsenz von höheren Beamten einher. In Garnisonsstädten wie St. Pölten und Wiener Neustadt ergänzten Offiziere das Publikum. Die Kurstädte Baden und Mödling „importierten“ Publikum vor allem aus Wien. Verwaltungs-, Garnisons- und Kurstädte glichen einander darin, dass sie ein gehobenes Bürgertum für einen vorübergehenden Aufenthalt anzogen: den Kurgast für die Sommerfrische, den in der Stadt einquartierten Offizier, den Beamten der Statthaltereireise im Zuge einer Laufbahn, die im besten Fall nach Wien (zurück-)führte. In der *single factory town* Berndorf gab es nichts dergleichen, dafür einen besonders motivierten und finanziell potenten Initiator und Geldgeber, den Großindustriellen Alfred Krupp. Auch hier sorgte man aber mit eigenen Theaterzügen für den Zustrom von auswärtigem Publikum.

Selbst die Wiener Bühnen schnitten noch im frühen 20. Jahrhundert ihr Angebot stark auf das Publikum ihrer näheren Umgebung zu. Das verengte das Konsumpotential und wirkte einer Spezialisierung des Repertoires entgegen.<sup>34</sup> Diese Dynamik betraf das flache Land noch mehr als die Großstadt. Um hinreichend Publikum zu mobilisieren, bedurfte es daher eines Mehrspartenhauses, das von Schauspiel, Oper und Operette bis hin zur Ballettaufführung alle Genres umfasste. Es galt unterschiedlichen Geschmacksrichtungen entgegenzukommen, vom Klassiker bis zum Schwank. Das bürgerliche Theater integrierte die jeweilige Form bürgerlicher Massenkunst, und um 1900 traten neue mediale Angebote der Massenkongressgesellschaft hinzu. In Mödling gelang erst unter diesen Vorzeichen die Etablierung einer im Winter bespielten festen Bühne. Ihr Direktor Karl Juhasz hatte Erfahrungen im Vergnügungsbetrieb des Praters gemacht und rasch das Potential des Films erkannt. Die 1913 eröffnete „Mödlinger Bühne“, für die er eine Partnerschaft mit der Gemeinde einging, nutzte die Spielstätte daher als Theater und Kino.<sup>35</sup> Die Eröffnung zeigte die Richtung an: Neben dem zweiten Akt der „Fledermaus“ wurden „zwei hübsche kinematographische Vorführungen“ gegeben.<sup>36</sup>

### Theater in Bewegung

Im Netz des Theaterbetriebs ziehen die Knotenpunkte die größte Aufmerksamkeit auf sich: also jene Zentren und Subzentren, in denen das Theaterspiel durch repräsentative Gebäude eine nachhaltige Sichtbarkeit im Stadtbild erhielt. Zugleich gilt es, die dauernde Bewegung zwischen diesen (Sub-)Zentren und über sie hinaus zu beachten: von Anbieterseite durch Theaterunternehmen, die mehrere Stadttheater oder Stadt- und Sommertheater im Verbund bespielten oder von einem der Stadttheater ausgehend durch die Orte einer Region tourten; außerdem durch Gastspiele

34 LINHARDT, Residenzstadt, 66–68.

35 GRAFE, Theater, 281–316. Siehe dazu den Beitrag von Karin Moser in diesem Band.

36 Mödlinger Zeitung (12. Oktober 1913) 4.

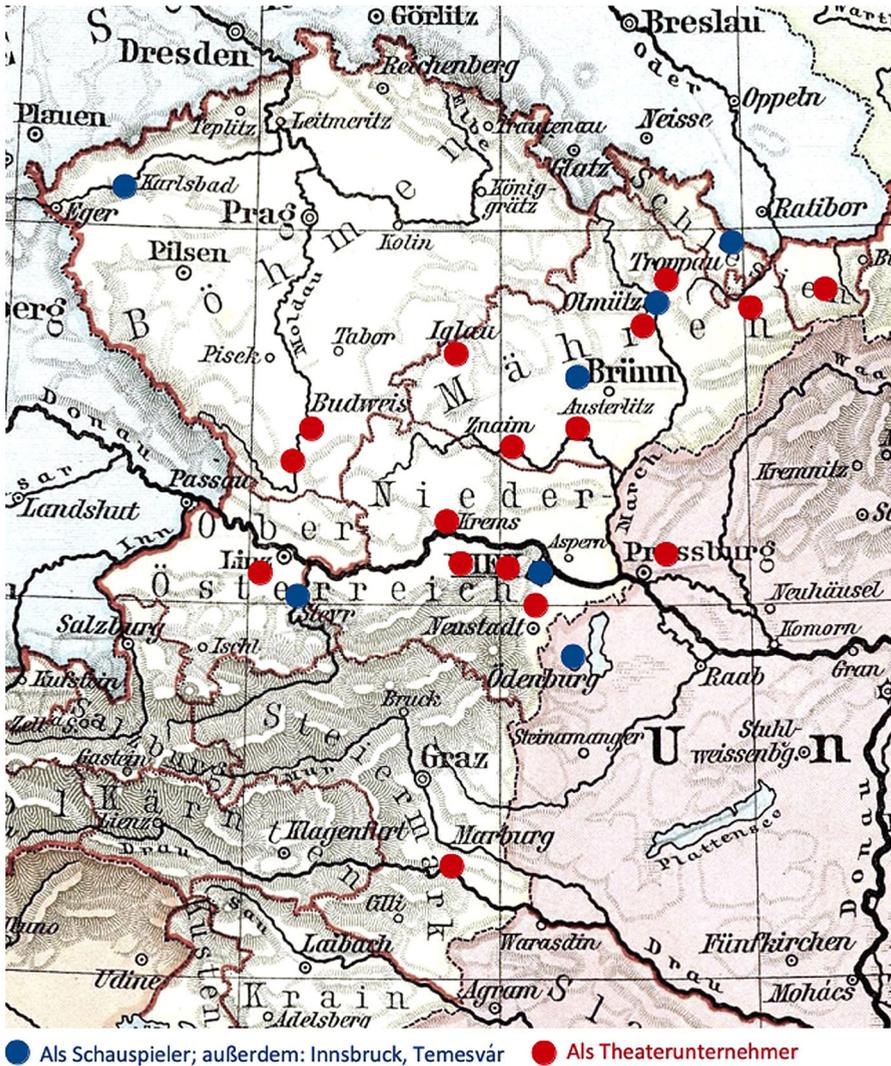


Abbildung 2: Tätigkeitsorte des Johann von Radler als Schauspieler und Theaterdirektor, Ausschnitt der Karte „Österreichisch-ungarische Monarchie und die Schweiz“, aus: Henry LANGE, Volksschul-Atlas (Braunschweig 300. Aufl. 1899), Wikimedia Commons (CCo).

namhafter Schauspieler\*innen und durch Wandertruppen, die an keines der festen Theater gebunden waren. Auch die Konsument\*innen trugen zum Zusammenhalt dieses Netzes bei, indem sie das Theater der benachbarten Stadt besuchten oder

durch den Wien-Aufenthalt, der Theater und Oper einschloss.<sup>37</sup> Umgekehrt brachten Kur und Sommerfrische ein Konsumpotential auf das flache Land.

Um die Mobilität des Theaterbetriebs auf Anbieterseite greifbar zu machen, sei das Beispiel des Johann von Radler herangezogen (siehe Abbildung 2).<sup>38</sup> Als Schauspieler war er in Wien und anderen größeren urbanen Zentren tätig gewesen, als Direktor führte er nur Bühnen in Kleinstädten. Unter den nachgewiesenen Engagements als Schauspieler lagen Innsbruck und Temesvár [*Timișoara*] am weitesten von seiner Geburtsstadt Wien entfernt. Seine Laufbahn als Direktor entfaltete ein Mobilitätsmuster von ausgeprägt regionalem Charakter. In Niederösterreich leitete er von 1861 bis 1870 die sommerlichen Theateraufführungen in Vöslau, 1860/61 und 1865/66 führte er im Winter das Stadttheater in Krems. Darüber hinaus war er in Mähren, dem südlichen Böhmen, Marburg [*Maribor*] und Oberösterreich aktiv. Nach Ungarn brachte ihn die Tätigkeit in Tyrnau [*Trnava*] in der heutigen Slowakei. Über die Habsburgermonarchie hinaus kam er – soweit bekannt – mit seiner Theatergesellschaft nicht. Niederösterreich hatte eben keine Außengrenzen, eine berufliche Verbindung zu Theaterzentren außerhalb des Habsburgerstaates lag zumindest geographisch nicht nahe.

Seit dem 17. Jahrhundert hatten sich Wandertruppen als Gegenstück zu den Hoftheatern gebildet, die für die herrschende Elite eine Repräsentationsfunktion besaßen. Im 18. Jahrhundert sind über 300 verschiedene Wandertheater nachgewiesen, die in Niederösterreich auftraten.<sup>39</sup> Die Aufführungen fanden oft im Freien statt, am Marktplatz, auf Holzbühnen, auch in Stadeln oder Wirtshaussälen. An den meisten Orten des Landes blieben, sieht man vom Laienspiel ab, auch im 19. Jahrhundert mobile Theatergesellschaften und Gastspiele die einzige Möglichkeit, eine Aufführung zu sehen.

Die Truppen wurden von einem Prinzipal oder einer Prinzipalin, oft der Witwe des früheren Direktors, geführt.<sup>40</sup> In Krems wurde 1794 unter der Prinzipalin Karoline Kämpf die neu eingerichtete Bühne in der Apsis der säkularisierten Dominikanerkirche bespielt. Der einschlägigen Literatur gilt das als der Beginn

37 Zur Bedeutung von Wienfahrten mit Theaterbesuch vgl. Hannes STEKL, Vermögen und Lebensstil. Mangel, Solidität, Repräsentation. In: Hannes STEKL (Hrsg.), Kleinstadtbürgertum in Niederösterreich. Horn, Eggenburg und Retz um 1900 = Forschungen zur Landeskunde von Niederösterreich 27 (Wien 1994) 117–146, hier 144; Hanns HAAS, Drei Generationen Sparholz. Bürgerliches Landleben in Rosenberg am Kamp. In: ebd., 177–208, hier 201.

38 Angaben zu Radlers Engagements bei Gerhard BAUMGARTNER, Thalia, weine! Theatertradition in Bad Vöslau (Bad Vöslau 1994) 5–10; Miroslav LUKÁŠ, Art. Johann Edler von Radler. In: Tschechische Theaterzyklopädie, online: [http://de.encyklopedie.idu.cz/index.php/Radler,\\_Johann\\_Edler\\_von](http://de.encyklopedie.idu.cz/index.php/Radler,_Johann_Edler_von) (18.2.2020).

39 Otto G. SCHINDLER, Wandertruppen in Niederösterreich im 18. Jahrhundert. In: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 17 (1970) 1–80.

40 Peter SCHMITT, Schauspieler und Theaterbetrieb: Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielers im deutschsprachigen Raum 1700–1900 (Tübingen 1990).

des ständigen Theaters in Krems.<sup>41</sup> Auch später hatten Frauen immer wieder leitende Funktionen an den festen Bühnen inne. Charlotte Freifrau von Gravenreuth pachtete in der Saison 1855/56 als erste Frau das St. Pöltner Theater, Pauline Basel übernahm hier 1898 für zwei Spielzeiten die Leitung von ihrem Ehemann.<sup>42</sup> Valerie Grey-Stipek, die in Wien eine eigene Schauspielschule und diverse Theater betrieb, führte 1883 die Sommerbühne in Mödling.<sup>43</sup>

Häufig handelte es sich bei den Theatertruppen um Familienbetriebe. Kinder wurden auf der Reise während der Gastspiele geboren und der Schauspielberuf wurde von den Eltern auf die Nachkommen weitergegeben. Die Theaterdynastie der Löwinger<sup>44</sup> bestand sogar bis ins letzte Drittel des 20. Jahrhunderts. Ihren Anfang nahm sie mit dem 1844 geborenen Paul Löwinger, der aus einer jüdischen Familie in der Westslowakei stammte. Ab den 1860er Jahren war er mit der Truppe der Prinzipalin Josefine Maggauer, der Tante seiner Ehefrau Anna, als Darsteller und „artistischer Direktor“ unterwegs. Die Gesellschaft bespielte vor allem Niederösterreich nördlich der Donau.

Die Truppen bevorzugten Orte, an denen zahlreiches Publikum zu erwarten war, auch um den Preis, dass zwei Gesellschaften in unmittelbare Konkurrenz zueinander traten. Beliebte Ziele waren neben den Städten größere Märkte in der Nähe von Wien wie Mödling oder Perchtoldsdorf und die Vororte von Wien. Baden und Laxenburg hatten als kaiserliche Sommerresidenzen einen Sonderstatus – hier konnte mit einem illustren Publikum gerechnet werden, das sich in der Nähe des Hofes aufhielt, und selbst dessen Mitglieder wohnten immer wieder den Vorstellungen bei.

Theatergesellschaften mussten für Vorstellungen auf dem Lande eine Genehmigung des Landespräsidiums (vor 1848 Präsidium der Niederösterreichischen Regierung, nach 1848 Statthaltereie) einholen und diese der Ortsobrigkeit vorlegen. 1836 wurden Normen erlassen, die sowohl die Orte, die Lokalitäten, die Überwachung der Schauspielgesellschaften und die Wahl der Stücke betraf. Auf Vorschlag der Kreisämter sollte das Landespräsidium die Orte festsetzen, an denen gespielt werden durfte, nämlich wo eine Obrigkeit die Gesellschaft überwachen konnte und eine genügend große Besucherzahl eine mindestens einmonatige Spieldauer erwarten ließ.<sup>45</sup> Wollte eine Truppe im gesamten Erzherzogtum unter der

41 ROSER, „Spectacles“, 80; Wolfgang GREISENEGGER (Red.), Theaterwelt Welttheater. Tradition & Moderne um 1900. Niederösterreichische Landesausstellung, Reichenau an der Rax, 1. Mai – 2. November 2003 = Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums NF 442 (Wien 2003) 108; FRANZ HADAMOWSKY, Theater. In: Ausstellung 1000 Jahre Kunst in Krems, 446–458, hier 452.

42 HAIDER, Geschichte, 61, 104–107.

43 GRAFE, Theater, 172–177.

44 Löwinger-Bühne (27. September 2017). In: Wien Geschichte Wiki, <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=L%C3%B6winger-B%C3%BChne&oldid=298494> (20.8.2019).

45 Verordnung des niederösterreichischen Regierungspräsidiums vom 17. März 1836, Zl. 450, zit. in Carl GOCHNAT, Handbuch der politischen, Polizei-, Justiz- und Steuer Gesetze und Verordnungen

Enns auftreten, war eine Generalspielbewilligung erforderlich.<sup>46</sup> Die Stücke, die zur Aufführung gelangen sollten, mussten zuvor durch die Zensur geprüft werden.<sup>47</sup> Im Erzherzogtum unter der Enns waren ab 1838 nur jene Stücke, die bereits für die Hauptstadt Wien zugelassen worden waren, ohne weitere Zensur freigegeben – vice versa waren natürlich alle in Wien verbotenen Stücke auch auf dem flachen Land nicht gestattet.<sup>48</sup> Die Kontrolle über die Einhaltung der gesetzlichen Vorgaben oblag den Kreisämtern bzw. nach 1850 den Bezirkshauptmannschaften.<sup>49</sup> Der Spielplan orientierte sich aus ökonomischen Überlegungen an der jeweiligen Zuschauerschaft. Wandertruppen traten zwar häufig an adeligen Höfen auf, doch ihr Zielpublikum waren vor allem die „einfachen“ Leute.<sup>50</sup> Das Spektrum reichte von Sprech- und Musiktheater in seinen diversen Formen und Mischungen bis zu den Attraktionen der Schaustellerei. Die lang zurückreichende Tradition solcher Unterhaltungsangebote riss im gesamten Betrachtungszeitraum nicht ab. Dazu gehörten „gymnastische Vorführungen“,<sup>51</sup> *Laterna magica*, Marionetten und Tierschaustellungen wie das „Affentheater“,<sup>52</sup> bei dem in menschliche Kostüme gekleidete Affen akrobatische Übungen zeigten.

### Importiertes Konsumpotential – die Sommerfrischen

Mit dem Aufstieg des Bürgertums gewann der moderne Tourismus an Dynamik: Die Sommerfrische wurde ein Statussymbol und auch während des Landaufenthalts wollte man eine standes- und stadtgemäße Unterhaltung nicht missen. In diese Nische stießen Arenen und Sommertheater in den Wiener Vororten und Vorstädten, in den Thermal-Badeorten entlang der Südbahn, aber auch etwas entlegener im Kamptal, um Krems und in Waidhofen an der Ybbs. Das für die Gäste aus Wien

---

(Krems 1863) 717–727, hier 719; vgl. auch Friedrich Arnold MAYER, *Zensurakten aus Baden bei Wien*. In: *Archiv für Theatergeschichte* 1 (1904) 17–42, hier 17–19.

46 HADAMOWSKY, *Theater*, 450.

47 Gertrude LANGER-OSTRAWSKY, *Der rote Strich des Zensors*. In: *Mensch und Archivar*. Anton Eggendorfer zum 70. Geburtstag = *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich* (JbLkNÖ) NF 72/73/74 (2010) 215–217.

48 Niederösterreichisches Regierungspräsidialdekret vom 15. Juni 1838, Zl. 1634, zit. in GOCHNAT, *Handbuch*, 719.

49 Verordnung des Ministeriums des Inneren vom 25. November 1850, zit. in GOCHNAT, *Handbuch*, 721–726.

50 Zu den Wanderbühnen und deren Texten vgl. Stefan HULFELD, Matthias MANSKY u. Eva-Maria HANSER, *Tauschhandel in Sachen Theater. Zur Edition und inhaltlichen Erschließung der Spielhandschrift Ia 38.589* (Wienbibliothek) (Wien o. J.), online: [https://tfm.univie.ac.at/fileadmin/user\\_upload/i\\_theaterwissenschaft/Forschung/Drittmittel/Staatsaktionen\\_zwischen/HULFELD\\_MANSKY\\_HANSER\\_Wanderbuehne\\_Tauschhandel.pdf](https://tfm.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/i_theaterwissenschaft/Forschung/Drittmittel/Staatsaktionen_zwischen/HULFELD_MANSKY_HANSER_Wanderbuehne_Tauschhandel.pdf) (20.10.2018).

51 Diese unterschiedlichen Darbietungen finden sich in den Ansuchen um Spielbewilligung; NÖLA, NÖ Regierung und NÖ Statthalterei, *G-Indizes* (Polizeisachen), HS 20/1–71, 1782–1850, hier HS 20/32, Index 1811.

52 *Znaimer Wochenblatt* (12. November 1892) 12; *Badener Bezirks-Blatt* (29. Juni 1893) 4.

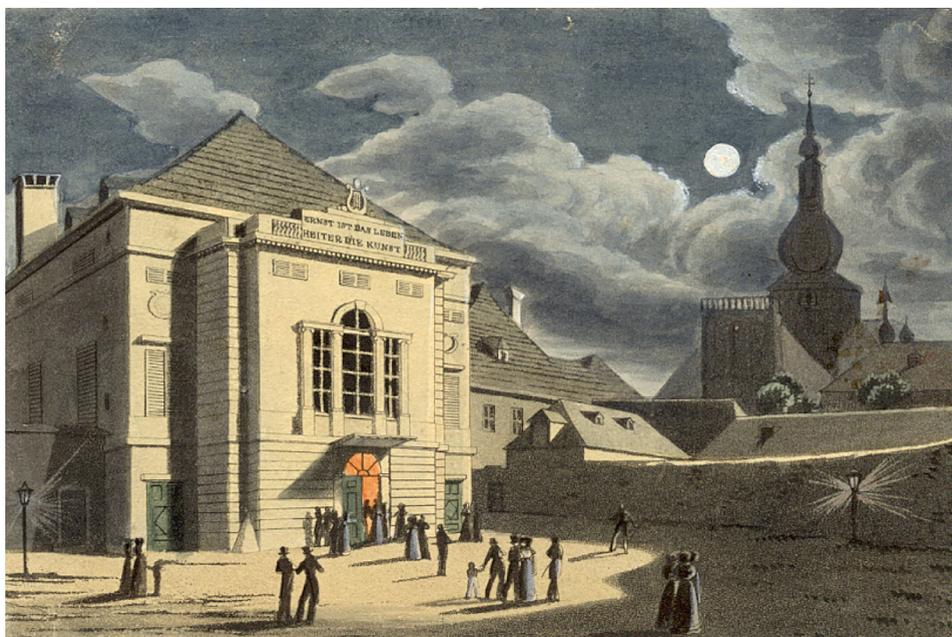


Abbildung 3: Das von Joseph Kornhäusel gebaute Theater in Baden, kolorierte Aquatinta von Eduard Gurk, ca. 1830, Niederösterreichische Landesbibliothek, Topographische Sammlung, 541.

ausgelegte Theater in Sommerfrischen und Kurorten avancierte zu einer tragenden Säule des Provinztheaters.

Der bedeutendste Kurort in Niederösterreich und einer der wichtigsten in der Habsburgermonarchie war Baden mit seinen seit der Römerzeit bekannten Thermalquellen. Eine ständige Theatergruppe ist hier schon seit 1716 nachweisbar. 1774/75 ließ der Badener Magistrat einen einstöckigen Ziegelbau als *Comoedienhaus* errichten und vergab den Betrieb in Pacht. Er wurde am selben Platz 1811/12 durch ein Gebäude von Joseph Kornhäusel ersetzt (siehe Abbildung 3). An seine Stelle trat 1908/09 der Bau von Fellner & Helmer, der bis heute als Stadttheater in Betrieb ist.

Dem lokalen Theaterleben hatte zu einem enormen Aufschwung verholfen, dass Kaiser Franz II. (I.) von 1792 bis 1834 die Sommer über in Baden residierte. Die Anwesenheit des kaiserlichen Hofes zog die gehobene Wiener Gesellschaft und Künstler\*innen nach, aber auch bürgerliche Sommerfrischler\*innen suchten die Stadt auf. Die Kurgäste erwarteten Unterhaltung, und so wurde in der Hauptsaison des Badeortes, in den Sommermonaten, Theater gespielt. Einen Rückschlag erlitt die Stadt nach dem Tod Kaiser Franz' II. (I.) 1835, der einen Verlust vieler Gäste aus dem Umfeld des Hofes nach sich zog. 1841 ließ der damalige Direktor Franz

Pokorny (1797–1850), eine bedeutende Persönlichkeit des Wiener Theaterlebens,<sup>53</sup> eine Sommerbühne errichten, die parallel zum Stadttheater betrieben wurde. Das sollte den Fremdenverkehr wieder beleben, dem die im selben Jahr eröffnete Südbahnstrecke neuen Schwung gab.<sup>54</sup> Da der Theaterbetrieb weitgehend vom finanzkräftigen Publikum der Sommergäste abhing, war in Baden im Unterschied zu anderen Städten der Winter die tote Saison. Erst in den 1850er Jahren begann man, den Theaterbetrieb über das Jahr auszudehnen, indem der Pächter des Theaters zunächst verpflichtet wurde, 20 bis 30 Vorstellungen im *Winter-Course* zu geben.<sup>55</sup> Sommer- und Wintersaison zeigten Unterschiede im Profil: Um 1900 war der Winter in der Tendenz bildungsbürgerlicher, der Sommer deutlicher unterhaltungsorientiert. Operetten und Singspiele dominierten noch mehr, als sie das ohnehin auch im Winterprogramm taten.<sup>56</sup>

### Träger des professionellen Betriebs

Am Theaterbetrieb beteiligten sich vier institutionelle Akteure in verschiedenen Mischungsverhältnissen und mit oft divergierenden Interessen: Unternehmen, Vereinigungen theaterfreundlicher Bürger\*innen, (Stadt-)Gemeinden und nicht zuletzt der (Zentral-)Staat.

Viele gewinnorientierte Unternehmen, vom handwerklichen Kleinbetrieb bis zur Baugesellschaft, waren involviert: als Kreditgeber und Förderer (oft die städtische Sparkasse), bei der Bereitstellung der (baulichen) Infrastruktur oder im laufenden Betrieb. Aber auch für die künstlerischen Darbietungen waren im System des Pachttheaters Unternehmer\*innen verantwortlich, die auf eigene Rechnung wirtschafteten. Die Leiter\*innen einer Schauspieltruppe mussten an die Eigentümer, meist die Stadt, Zins, Betriebskosten und Steuern zahlen, auch Dienstsitze als Freiplätze zur Verfügung stellen. Die Stadt verlangte außerdem eine Kautionsumme, um im Falle einer Pleite Schulden und rückständige Gagen bezahlen zu können. Hinzu kamen Tantiemen und Löhne. Die Direktor\*innen gingen also ein hohes unternehmerisches Risiko ein. Davon zeugen viele Beispiele des Scheiterns und des Rücktritts vom Pachtvertrag.

Gastspiele in Orten ohne eigenes Theater sollten zusätzliche Einnahmen lukrieren und die Schauspieler\*innen beschäftigen, deren soziale und wirtschaftliche Lage prekär war. Hinzu kamen Gastspiele von berühmten Wiener Künstler\*innen. Immer

53 Art. Pokorny, Franz. In: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Bd. 8 (1980) 161 f.; Oskar PAUSCH, Die Pokornys. Ein Beitrag zur mitteleuropäischen Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts. Mit einem Katalog des Nachlasses im Österreichischen Theatermuseum = Publikationsreihe der Internationalen Theatergesellschaft 7 (Wien 2011).

54 ROSER, „Spectacles“, 76.

55 WALLNER, Geschichte, 180; SCHAFFRATH, Geschichte, 39, 132.

56 So SCHAFFRATH, Geschichte, 111, 141 auf Basis einer nach Genres differenzierenden Auswertung des Repertoires von 1899 bis 1908.

wieder wurden zwei oder mehr Bühnen in einem Verbund zusammengespannt. So hatten die Theater in Wiener Neustadt und Baden im Laufe des 19. Jahrhunderts mehrfach eine gemeinsame Direktion. Neben der Bündelung von Provinz- und Sommertheatern war die Verbindung mit Wiener Häusern eine häufige Strategie.

Der Theaterbetrieb sollte sich zwar über den Kartenverkauf an Konsument\*innen, also über den Markt, finanzieren. Doch entscheidend war auch hier die Einbettung in Arrangements, die das Risiko abfedern konnten oder Verbesserungen für den Betrieb brachten. Theaterdirektor\*innen mussten daher bei der lokalen bürgerlichen Öffentlichkeit und insbesondere den Gemeindevertretern Verständnis für Entscheidungen ihrer Betriebsführung schaffen. Um Forderungen stellen zu können, behaupteten sie kulturellen Anspruch und präsentierten sich als gute Bürger\*innen.

In diesem Sinn schrieb 1895 der Pächter des Kremser Theaters, Victor Berthal, einen offenen Brief. Der Theaterbetrieb litt unter einer veralteten Ausstattung des Gebäudes, einer säkularisierten Kirche. Vor allem ließ es sich nicht beheizen. Berthal plädierte für bauliche Verbesserungen, um das Theater für das Publikum zu attraktivieren. Erst das würde es einem Betreiber des Theaters ermöglichen, „seine Lebensbedürfnisse in bescheidener, bürgerlicher Form zu decken“. Indem der Theaterdirektor ein standesgemäßes Auskommen als Ziel formulierte, bewegte er sich im Horizont der Vorstellungen einer „moralischen Ökonomie“.<sup>57</sup> Sie sollten ein Bollwerk gegen unredliches Profitstreben bilden – in diesem Fall von opportunistischen Theaterunternehmern, die der Stadt nur scheinbar billig kämen. Abschließend appellierte Berthal an das „Zusammenwirken der Bewohner“ und insbesondere die „Intelligenz“ der Stadt, da „heutzutage ein Theater für eine Stadt notwendig geworden“ sei.<sup>58</sup> Diese Ansicht war allerdings keineswegs konsensfähig, wenn es um größere Ausgaben ging. Der Neubau eines Stadttheaters wurde zwar diskutiert, kam jedoch nie zur Ausführung. 1913 beschloss die Gemeinde endlich, das bisherige Theater in der Dominikanerkirche zu sanieren, doch der Ausbruch des Ersten Weltkrieges setzte den Plänen ein Ende.<sup>59</sup>

Berthal hatte neben dem finanziellen Engagement der Stadtgemeinde ein ebensolches von „Theaterfreunden“ angeregt, die sich für eine dauerhafte Subventionierung zusammenschließen sollten. Dafür gab es Vorbilder, auch in der Region. An der Wiege des Stadttheaters in St. Pölten war die Gesellschaft des Theaterbaues gestanden. Sie formierte sich 1820 in einem diffusen Raum zwischen Gewinnabsicht und Interesse an Theaterdarbietungen. Die Gesellschaft brachte ein Aktienkapital von 13.800 Gulden Conventionsmünze auf, erwarb das frühere

57 Für den Begriff siehe klassisch Edward P. THOMPSON, *The Moral Economy of the English Crowd in the Eighteenth Century*. In: Edward P. THOMPSON, *Customs in common* (New York 1991) 185–258.

58 Kremser Volksblatt (10. März 1895) 5.

59 Michaela BAUER-KARNER, *Die Stadterweiterung von Krems von ca. 1860 bis 1914*. In: 1000 Jahre Krems. Herausgegeben aus Anlaß der ersten urkundlichen Erwähnung von Krems 995 = JbLkNÖ NF 60/61 (1995) 65–102, hier 80 f.

Militärstrafhaus und baute es zum Theater um, das bereits im selben Jahr verpachtet wurde. Ein einträgliches Geschäft war das Theater längerfristig nicht, denn die Gesellschaft schüttete ab 1837 keine Dividende mehr aus.

War die Theatergesellschaft Ausdruck und Vehikel von bürgerlicher Öffentlichkeit im doppelten Sinn einer Dominanz des Bürgertums und einer vom Staat unabhängigen autonomen Sphäre? Das städtische Bürgertum spielte eine gewichtige Rolle und handelte nicht in staatlichem Auftrag, doch an staatlicher Kontrolle und den alten Eliten führte, zumal vor 1848, kein Weg vorbei.<sup>60</sup> Unter den Aktionär\*innen waren drei Angehörige des Klerus, angeführt vom Bischof, und neun Vertreter\*innen des Hochadels, davon fünf Frauen – die einzigen in einem ansonsten männlichen Kreis von Anteilsbesitzern. Neun Beamte, voran der Kreishauptmann, repräsentierten Verwaltung und Bildung. 23 Aktionäre zählten zu einem überwiegend gewerblich orientierten Stadtbürgertum: vom Apotheker über einen Lederer und einen Bäckermeister bis zu mehreren Handelsmännern. Einige waren als Hausbesitzer oder schlicht als „Bürger“ ausgewiesen. Dazu kam noch eine Gruppe, die als „Die gesammte Bürgerschaft der Stadt St. Pölten“ firmierte und 19 Anteile zeichnete.<sup>61</sup> In der Folgezeit vergrößerte die Bürgerschaft ihren Aktienbesitz allmählich und nach einigen Zwischenschritten war ab 1849 die Stadt St. Pölten Eigentümerin des Theatergebäudes.<sup>62</sup>

Damit sind wir beim dritten Typus institutionalisierter Akteure angelangt, den Gemeinden. Die Details des Übergangs von einem durch Klerus und Adel angeführten Elitenverbund zur Bürgerschaft und Gemeinde sind kompliziert, aber aufschlussreich, um zu verstehen, wie diese Träger mit dem Theaterbetrieb umgingen. Als im Gefolge der Revolution von 1848 das System kommunaler Verwaltung neu aufgesetzt wurde, bedeutete das in St. Pölten, ähnlich wie in anderen Städten, dass das schon bisher von der Stadtkasse verwaltete Separatvermögen der Bürgerschaft in das Gemeindevermögen überführt und damit in neuer Weise „öffentliches“ Eigentum wurde. Allerdings sollte die kommunale Selbstverwaltung das Privileg der Besitzenden und Gebildeten bleiben. Ihre Aufgabe sollte darin bestehen, das Gemeindevermögen zu wahren und zu mehren. Auch ein Theater sollte daher grundsätzlich Einnahmen bringen; und wenn das schon nicht gelang, so sollte es zumindest wenig Kosten verursachen. Von der Vorstellung einer Leistungsverwaltung, die sich auch für Kultur- und Unterhaltungsangebote verantwortlich sieht, war man weit entfernt.

Im frühen 19. Jahrhundert war es üblich gewesen, „Provinzialbühnen“ nicht nur zu verpachten, sondern sie über Lizitationen an den Meistbietenden zu versteigern.

60 Vgl. THER, Zivilgesellschaft, 193 f.

61 Karl HEITZLER, Das Theater in St. Pölten. In: Beiträge für die kulturellen Interessen von St. Pölten und Umgebung 2 (1910) 21–24, hier 21 f.

62 HAIDER, Geschichte, 5–8.

1817 klagte der Regisseur des Wiener Neustädter Theaters über diesen „so stark eingerissene[n] Gebrauch“. In der Beantwortung mehrerer Fragen zum Theaterbetrieb, die *Bäuerles Theaterzeitung* aufgeworfen hatte, gab auch er sich als uneigennütziger Wahrer von Bildung und Kultur. Die Gewinnmaximierung zulasten der Pächter verursache „Nahrungssorgen“ und diese „machen den Sinn für Kunst stumpf“. Er trat stattdessen für langfristige Verträge und eine Ausschreibung der Theaterführung ein, die auf die Qualifikationen der Bewerber\*innen achten sollte.<sup>63</sup> Das war nicht die Realität des Betriebs. Noch für die Saison 1836/37 bestand das Kreisamt als die dem Magistrat der landesfürstlichen Stadt übergeordnete Behörde auf einer Lizitation. Nachdem der Pächter jedoch wegen Überschuldung vom Vertrag hatte zurücktreten müssen, ging man ab 1837/38 vom Modus der Versteigerung ab.<sup>64</sup> Das Pachtssystem aber blieb, und die Stadt Wiener Neustadt entwickelte auch in den folgenden Jahrzehnten kaum weiterführende Perspektiven für den Theaterbetrieb. Die Gemeinde sprang kurzfristig bei Bedarf ein, vor allem wenn es um Instandhaltungen ging. Hier wie andernorts involvierte das Theater die Gemeinde trotzdem immer mehr und in den 1890er Jahren spielten sich regelmäßige Subventionen des Betriebs ein.<sup>65</sup>

Das Theater war „Symbol städtischer Identitätspolitik“,<sup>66</sup> doch musste es sich oft einem anderen Element stadtbürgerlicher Identität unterordnen: einer Hochschätzung von Sparsamkeit. Sie wandte sich gegen einen gerne dem Adel und dem Klerus zugeschriebenen Drang zu Repräsentation, der seine Ressourcen überdehnte. Prosaischer war es die Sorge des Bürgertums, sich durch Infrastrukturausgaben eine höhere kommunale Steuerlast einzuhandeln. Für Landeshauptstädte wie Prag [*Praha*], Brunn [*Brno*] oder Laibach [*Ljubljana*] ist das Bemühen um ein Theater gut belegt, das als Rückgrat einer urbanen Leitkultur nationalistischen Zuschnitts fungieren sollte.<sup>67</sup> An deutschnationalen Honoratioren mangelte es auch in niederösterreichischen Kleinstädten nicht. Doch fehlte die akute Konkurrenzsituation, in

63 *Bäuerles Theaterzeitung* (28. Oktober 1817) 516; (18. November 1817) 549–551.

64 ARTNER, *Theatergeschichte*, 15–17, 26, 67 f.

65 Vgl. LECHNER, *Wiener Neustädter Stadttheater*, 15–18.

66 Heidemarie UHL, „Grossstädtisch“ und „deutsch“. Das Stadttheater als Repräsentation kultureller Identität in Graz um 1900. In: Helfried VALENTINITSCH u. Friedrich BOUVIER (Red.), *Graz um 1900 = Historisches Jahrbuch der Stadt Graz 27/28 (1998)* 517–533, hier 519; vgl. auch THER, *Zivilgesellschaft*; Friedrich LINGER, *Metropolen der Moderne. Eine europäische Stadtgeschichte seit 1850* (München 2. Aufl. 2014) 208–212.

67 Steffen HÖHNE, Tschechisch-deutschböhmisches kulturelle Beziehungen in Prag und den Böhmisches Ländern. In: Wolfgang Friedrich SCHWARZ, Andreas OHME u. Jan JIROUŠEK (Hrsg.), *Zugänge zur literatur- und kulturwissenschaftlichen Bohemistik* (Hildesheim, Zürich, New York 2017) 247–297; vorwiegend am Beispiel des Musiktheaters vgl. Heidemarie UHL, *Leipzig und Laibach/Ljubljana: Zur Strukturentwicklung urbaner Leitkulturen am Beispiel zweier zentraleuropäischer Städte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: KANNONIER u. KONRAD, *Urbane Leitkulturen*, 17–71; Katharina WESSELY, *Theater der Identität. Das Brünner deutsche Theater der Zwischenkriegszeit* (Bielefeld 2011).

der sich das Theater als ein ideales Instrument anbot, um gegenüber lokal präsenten nationalen Rival\*innen den kulturellen Raum für die eigene (Sprach-)Nation zu besetzen.

Die Haltung des lokalen Bürgertums, das dank des Kurienwahlrechts die Gemeindevertretungen dominierte, kann man mit einem Zitat aus dem *Badener Bezirks-Blatt* charakterisieren. Es bezog sich auf die für Theaterunternehmen in der Kurstadt schwierige Winterspielzeit: „Baden kümmert sich nicht um die Möglichkeit oder Unmöglichkeit. Baden sagt nur, ich will ein anständiges Theater auch im Winter haben, überläßt es jedoch dem Director, wenn er darauf reflectirt, ein solcher zu bleiben, das Unmögliche möglich zu machen.“<sup>68</sup> Die Gemeinde konnte sich aber auch zur großen Geste entschließen: 1908 nahm sie ein Darlehen über 800.000 Kronen auf, um einen Neubau des Theaters zu realisieren.<sup>69</sup> Man beauftragte Fellner & Helmer, das Architekturbüro für Theaterbauten in der Monarchie schlechthin.<sup>70</sup> Bei der Grundsteinlegung verlas Oberbaurat Fellner eine Urkunde, die an die große Geschichte des Badener Theaters erinnerte, das den Ruf als „Hoftheater an der Schwachat“ genossen habe.<sup>71</sup> Hier nun fungierte das Theaterprojekt als Monument stadtbürgerlichen Selbstbewusstseins und erneuerte den Anspruch, die Badener Bühne genieße einen Vorrang gegenüber den anderen Provinztheatern des Kronlands. Dem Projekt war ein langes Zögern und Hinauszögern vorausgegangen. Die Behörden hatten schon seit den 1890er Jahren Sanierungsmaßnahmen verlangt.<sup>72</sup>

Das war ein gängiges Konfliktmuster bei Infrastrukturaufgaben, die der Staat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Gemeinden aufdrängte, und traf daher auch bei Theaterbauten zu. Immer wieder forderten die Behörden einen verbesserten Feuerschutz – in Kleinstädten oft mit dem Effekt einer Schließung des Theaters. Nach dem Ringtheaterbrand 1881 musste nicht nur der als Stadttheater firmierende Wirtshaussaal in Waidhofen an der Ybbs aufgegeben werden, selbst in St. Pölten verzichtete man lieber für mehrere Jahre auf den Theaterbetrieb als Sanierungsausgaben in Kauf zu nehmen.<sup>73</sup> Wenn der Staat des 19. Jahrhunderts und das Theater miteinander in Zusammenhang gestellt werden, so denkt man gerne an den Einfluss von Zensurgesetzen. Doch die Behörden prägten den Betrieb auch durch ein breites Spektrum an Regulierungen, die abseits einer inhaltlichen Auseinandersetzung mit den Stücken lagen. Bau- und Feuerpolizei waren ein solches Instrument. Theoretisch lag diese Aufgabe im sogenannten selbstständigen Wirkungsbereich der Gemeinden, dem Kern ihrer Autonomie.<sup>74</sup> Die Praxis der behördlichen Aufsicht

68 *Badener Bezirks-Blatt* (13. Oktober 1883) 2.

69 *Badener Zeitung* (11. Juli 1908) 3 f.

70 Christoph HOFFMANN, *Die Theaterbauten von Fellner und Helmer* (München 1966) 88 f.

71 *Badener Zeitung* (5. Dezember 1908) 5.

72 WALLNER, *Geschichte*, 184.

73 HAIDER, *Geschichte*, 16 f.

74 Jiří KLABOUC, *Die Gemeindevestverwaltung in Österreich 1849–1918* (Wien 1968) 98 f.

gestaltete sich aber gerade bei einem Unternehmen wie dem Theater, das viele Menschen an einem Ort versammelte, markant anders.

Als institutioneller Träger des Theaterbetriebs fungierte also ein komplexes Netzwerk von Akteur\*innen. In ihrem – keineswegs konfliktfreien – Zusammenspiel, in der Verdichtung und personellen Überschneidung, die gerade Kleinstädte kennzeichnete, ermöglichten sie den Betrieb. Dieser bildete einen Teil des Gefüges, das ein US-amerikanischer Politikwissenschaftler mit Blick auf die USA als *associational state*<sup>75</sup> gefasst hat. Die Situation in den Städten des Habsburgerreichs lässt sich ebenso beschreiben, wenn man zugleich im Auge behält, dass dieses Gefüge der Assoziationen vor allem auf Aushandlungen innerhalb von Eliten, von Bürgertum, Adel und Bürokratie, beruhte und deren Interessen entsprach.

### Laientheater

Selbst Theater zu spielen zählte zu den Praktiken, die das Bürgertum als Element eines standesgemäßen Lebensstils schätzte. Man versicherte sich damit eines Bildungs- und Kulturwillens, der Bürgerliche in ihrer Selbstwahrnehmung gegenüber anderen sozialen Gruppen auszeichnete.

Ein Ort dieser Praxis war die Familie. So gehörte es Mitte des 19. Jahrhunderts zu den Kindheitserlebnissen der Söhne und Töchter der in Vöslau ansässigen Unternehmerfamilie Schlumberger, dass sie für *Mama's Geburtstag* unter Anleitung des Hofmeisters *kleine theatralische Aufführungen* boten, etwa ein *französisches Lustspiel*.<sup>76</sup> Die bürgerliche Familie sollte Schutzraum sein, ihre Intimisierung betonte einerseits die Privatheit als Gegenpol zu Öffentlichkeit. Andererseits sollte die Familie durch ihre Erziehung die Kinder auf Öffentlichkeit vorbereiten. Das eigene Spiel wies auf Theaterbesuche im nahen Wien voraus, die für eine großbürgerliche Familie wie die Schlumberger eine Selbstverständlichkeit darstellten.

Laientheaterspiel war aber nicht auf (groß-)bürgerliche Kindheit und eine Einführung in den Konsum eines standesgemäßen Kulturangebots beschränkt. Es konnte ebenso erlauben, als Privatfrau oder Privatmann an Öffentlichkeit teilzuhaben, indem man lokale Theaterkultur produzierte. Laientheaterspiel, das nicht religiös oder familiär gebunden war, hatte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts seinen Ort in Vereinen bzw. den durch sie organisierten Aufführungen. Für die professionellen Theatertruppen bildeten die dilettierenden Bürger\*innen dabei keine Konkurrenz, sondern potentiell Publikum. Paul Löwinger zeigte 1891 in Retz einiges Geschick dabei, Einheimische einzubinden. Zur Aufführung der Operette *Der Bettelstudent* verpflichtete er den 1. Tenor des Hardegger Gesangsvereins für

75 Brian BALOGH, *The Associational State: American Governance in the Twentieth Century* (Philadelphia 2015).

76 Chronik von Goldeck, maschinschriftliche Abschrift, 25.

## Casino-Theater in Waidhofen a. Y.

5. Vorstellung

*Freitag, den 1. März 1881.*

# Des Nächsten Hausfrau.

Luftspiel in 3 Akten von Julius Rosen.

### Personen:

Löffelmann, Gutsbesitzer.	<i>Hr. Prosch</i>
Camilla, seine Frau.	<i>Fr. Bar. Plakke</i>
Camilla, seine Nichte.	<i>Fr. Anna Pederson</i>
Frau Amster, Rathswitwe.	<i>Fr. Marie Jaffer</i>
Julie, ihre Tochter.	<i>" Sophie Pederson</i>
Hugo Donner.	<i>Fr. B. Kramann</i>
Karl Riff, Capitän.	<i>Hr. Schronk</i>
Laura, Stubenmädchen bei Löffelmann.	<i>Fr. Mar. Pederson</i>
Johann, Kellner.	<i>Hr. Fuchs</i>

Ort der Handlung: Ein deutsches Bad. — Zeit: Gegenwart.

Anfang 8 Uhr Abends.

Es wird ersucht, während der Vorstellung nicht zu rauchen.

Druck von A. Henneberg in Waidhofen a. d. Ybbs.

Abbildung 4: Das wohlhabende Bürgertum inszeniert sich selbst: *Des Nächsten Hausfrau*, Komödie mit Rosa von Plenker als Gattin eines Gutsbesitzers, Theaterzettel, 1881, Stadtarchiv Waidhofen an der Ybbs.

die Titelrolle – eine Geschäftsidee, die ein ausverkauftes Haus und eine zweite Vorstellung bescherte.<sup>77</sup>

Während sich professionelle Schauspielerinnen in mehrfacher Weise am Rand von Vorstellungen respektabler Bürgerlichkeit bewegten,<sup>78</sup> boten Amateurbühnen einen Rahmen, in dem auch Frauen der lokalen Elite zur öffentlichen Repräsentation ihrer Ehemänner, Väter oder Brüder beitrugen. In Waidhofen an der Ybbs spielte Rosa von Plenker, die Gattin des langjährigen Bürgermeisters, des Freiherrn Theodor von Plenker, häufig Rollen in Bühnenstücken, auch zusammen mit ihrem Ehemann.<sup>79</sup> Selbst aus einer Theaterdynastie stammend, war sie eine Protagonistin des Casinovereins, der mit Konzerten und Theateraufführungen ein reges Kulturprogramm bot (siehe Abbildung 4).

Sogenannte Casinogesellschaften nahmen einen wichtigen Platz im geselligen Leben von (klein-)städtischen Eliten ein.<sup>80</sup> Auch in Eggenburg traten die männlichen Mitglieder des Casinovereins und deren Frauen als Proponent\*innen des 1877 ins Leben gerufenen Amateurtheaters auf. Die Initiative ging von Dr. Arthur von Holland-Gründenfels aus. Der Jurist war der typische Vertreter eines beamteten Bildungsbürgertums auf dem Karriereweg durch die Provinz, der hier sein soziales Kapital ins Gewicht zu werfen gedachte. Erst ein Jahr zuvor war er in die Weinviertler Kleinstadt versetzt worden, wo er die nicht üppig bezahlte Funktion eines Bezirksgerichtsadjunkten ausübte. In Eggenburg engagierte er sich umgehend im Vereinsleben, wurde schon 1879 in den Gemeindevorstand gewählt und heiratete im selben Jahr die Tochter des Bürgermeisters. 1884 avancierte er zum Bezirksrichter im rund 80 Kilometer entfernten Weitra und 1892 war der Gründer und langjährige Vorstand des Waldviertler Sängergauverbands als Landesgerichtsrat in Wien angelangt. Hier trat er 1907 als Oberlandesgerichtsrat in den Ruhestand. Das Amateurtheater in Eggenburg erweist sich im Rückblick als Mosaiksteinchen der Teilhabe an „Kultur“ und Vereinskultur, die eine erfolgreiche berufliche Laufbahn unterfütterte. Holland-Gründenfels verknüpfte beispielhaft Provinz und Metropole – mit der Hauptstadt als Kultur- und Lebensziel.<sup>81</sup>

77 Znaimer Wochenblatt (18. November 1891) 8.

78 KONSTANZE MITTENDORFER, Schauspielerinnen in den Zeitschriften des Vormärz. Ein Probenbericht von der theatralischen Verkörperung der Geschlechtsrollen. In: Margret FRIEDRICH u. Peter URBANITSCH (Hrsg.), Von Bürgern und ihren Frauen = Bürgertum in der Habsburgermonarchie, Bd. 5 (Wien, Köln, Weimar 1996) 49–67.

79 Eva ZANKL u. Wolfgang SOBOTKA, Aufbruch in die Moderne. 100 Jahre Bürgermeister (Theodor von) Plenker (2011), online: <https://waidhofen.at/19-jahrhundert> (2.11.2018).

80 Hanns HAAS, Elisabeth ULSPERGER u. Hannes STEKL, Provinzbürgertum der Jahrhundertwende – Zwischen Tradition und Moderne. In: STEKL, Kleinstadtbürgertum in Niederösterreich, 209–223, hier 212 f.; Pieter M. JUDSON, The Habsburg Empire: A New History (Cambridge [Massachusetts] 2016) 141–143.

81 Neues Fremden-Blatt (15. Februar 1876) 5; Neuigkeits Welt Blatt 4 (1877) 7; Gerhard DAFERT, Johann Krauhletz (unveröff. Manuskript 2018) – dem Autor sei für den Hinweis gedankt; Der Bote

Auf das von Vereinen getragene Laientheater griffen verschiedene soziale Gruppen in ihrer je eigenen Weise zu, als Publikum ebenso wie als Darsteller\*innen. So verstand sich das Casino in Waidhofen an der Ybbs als Geselligkeitsverein der gehobenen bürgerlichen Schicht.<sup>82</sup> Theateraufführungen hatten im Sommer außerdem die bürgerlichen Gäste aus Wien als Publikum im Auge. An die Einheimischen richteten sich hingegen die volkstümlichen Stücke, die in den Wintermonaten vom Christlichen Gesellenverein aufgeführt wurden.<sup>83</sup>

Dass die im kulturellen Feld gezogenen Differenzierungen das Potential bargen, politisch zu werden, lässt sich an den Erinnerungen von Josef Scheicher ablesen, der in den 1870er Jahren als Kaplan in Waidhofen an der Ybbs tätig war und zu einer Schlüsselfigur des politischen Katholizismus avancierte. Wenn der Gesellenverein unter Anleitung eines Geistlichen als *maitre de plaisir* Theater spielte, nützte er die Verhältnisse im kleinen Gebirgsstädtchen, wo mangels Konkurrenz jedes Drama gefallen habe. Selbst ein frommes Stück habe so „nur Freude“ erregt.<sup>84</sup> Ein christlicher Gesellenverein und sein Unterhaltungsangebot hatten für einen politischen Kopf wie Scheicher maßgeblich den Zweck, als Instrument gegen die liberale Bürgerherrschaft zu dienen. Diese wurde u. a. von dem damals eben erst nach Waidhofen zugezogenen Advokaten, nachmaligen Laienschauspieler und Bürgermeister Theodor von Plenker verkörpert.

### Bürgerliche Öffentlichkeit

Wenn man Theater als Anlass, Instrument und Möglichkeit von bürgerlicher Öffentlichkeit in der Provinz diskutiert, muss man zunächst bedenken, dass bürgerliche Öffentlichkeit erstens nicht nur vom Bürgertum getragen wurde. Zweitens diente Theater, das auf Publikumszuspruch angewiesen war, nicht bloß als Katalysator einer vernunftgeleiteten Verständigung, um die Habermas in seiner Begriffs- und Theoriebildung kreiste. Immerhin öffnete das Bürgertum seit dem 18. Jahrhundert einen sozialen Raum, den es selbst als Mitte beschrieb. Er sollte aus einer Sphäre der Öffentlichkeit bestehen, die zwischen Privatheit der Familie und Staatsgewalt lag. Es war aber ebenso ein Raum der Exklusivität, zwischen den alten Eliten und den Vielen, die das Bürgertum als sozial tieferstehend ansah: bäuerliche Bevölkerung, Arbeiterschaft, Bedienstete, absteigendes Kleinbürgertum. In diesem

---

aus dem Waldviertel (1. September 1879), (15. September 1879); Wiener Zeitung (4. Juni 1884) 2; Deutsche Kunst- und Musik-Zeitung 19 (1892) 132; Neues Wiener Tagblatt (4. Dezember 1907) 16; Arbeiter-Zeitung (28. Dezember 1911) 5.

82 ZANKL u. SOBOTKA, Aufbruch in die Moderne.

83 Vgl. Stadtarchiv Waidhofen an der Ybbs, Theaterzettelsammlung.

84 Thomas MAYR, Aus den Chroniken der Stadt Waidhofen an der Ybbs 1797–1921 = Sonderabdruck aus der Ybbstal-Zeitung (St. Pölten 1925) 205–207.

Raum situierte sich auch ein Theater, das einmal näher an populärer Kultur, ein andermal näher an Formen des höfischen Theaters lag. Ironischerweise wurde das „bürgerliche“ Nationaltheater maßgeblich von den Theaterreformen Josephs II. angestoßen und über das Hofburgtheater etabliert.<sup>85</sup> Doch trotz aller Unschärfen und Kontinuitäten gab es im 19. Jahrhundert einen Theaterbetrieb, den das Bürgertum selbst, auch jenes in den Kleinstädten der Provinz, als einen Ort bürgerlicher Selbstverständigung behandelte.

Wir werden im Folgenden auf die das Theater diskutierende mediale Öffentlichkeit eingehen. Anschließend werden wir die Einweihung des Theaters in Bernsdorf als einen Anlass für bürgerliche Öffentlichkeit betrachten, der ihre Grenzen verdeutlicht.

### „Conversations-Circus“ auf dem flachen Land

„Das Theater ist der Conversations-Circus, so scheint es wenigstens, wenn man das Parterre betritt; nebenbei blickt man auf die Bühne, lacht ein wenig, schimpft ein wenig, applaudiert ein wenig, man hört einige ‚Bravos‘, läßt sich Anekdoten erzählen, Witze aufwärmen, wiederkaut die Tages- und Familienbegebenheiten und so vergeht der Abend im Tempel der Kunst.“<sup>86</sup>

Das Zitat aus dem *Wiener Neustädter Anzeiger* zeigt ein kleinstädtisches Theater zu Beginn der 1860er Jahre als Schauplatz des Unterhaltungskonsums und des zwanglosen Gesprächs. Der Verfasser lässt jedoch erkennen, dass er missbilligt, was er beobachtet. So wie die Zuschauer\*innen im Parterre sollte man sich anscheinend nicht in einem „Tempel der Kunst“ verhalten. Das verweist auf das Ideal eines kultivierten und kultivierenden Theaters, dem das Bürgertum des 19. Jahrhunderts huldigte. Es verweist außerdem darauf, wie Angehörige des Bürgertums auch mithilfe der Institution Theater soziale Distanz herstellten: zu den Menschen auf den billigen Plätzen, hier wohl kleinbürgerliche Gruppen. Der Verfasser charakterisierte nicht nur ein Publikum, das seinen Maßstäben nicht genügte, sondern warnte die Schauspieler davor, sich diesem Publikum in kommerzieller Absicht anzubiedern: „Dem Einen ist die Kunst das Edelste, das Höchste, weil ihre hehren Gebilde ihm allein für die Miserabilitäten dieser sublunaren Welt Ersatz zu geben vermögen. Dem Andern ist sie nur eine nährende Kuh.“<sup>87</sup>

Die Rede von einem „Conversations-Circus“ problematisiert, was den Kern von bürgerlicher Öffentlichkeit ausmacht: die Konversation, die als kultiviertes Gespräch in einem unversöhnlichen Gegensatz zum Spektakel stand oder stehen sollte. Gerade das Theater war ein angemessener Gegenstand für Konversation, die

85 MELTON, Rise, 187–191; LINHARDT, Kontrolle, 20.

86 Wiener Neustädter Anzeiger (17. Oktober 1863), auszugsweise zit. in LECHNER, Das Wr. Neustädter Stadttheater, 31.

87 Wiener Neustädter Anzeiger (17. Oktober 1863) o. S.

aber eben nicht während der Vorstellung und im Zuschauerraum als Plauderei stattfinden konnte. Als medialer Anstoß sollten hingegen die Besprechungen der Stücke und Schauspielerleistungen in Zeitungen und Zeitschriften dienen. Bis Mitte des 19. Jahrhunderts war das auf dem flachen Land ausschließlich durch das Abonnement von in Wien erscheinenden Blättern wie *Bäuerles Theaterzeitung* zu haben. Diese behandelten die Provinzbühnen gelegentlich als Verlängerung und damit als einen Bestandteil der Wiener Theaterszene. Ihre Aufmerksamkeit kleideten sie allerdings oft in die Form eines ironischen Reiseberichts.<sup>88</sup> Am häufigsten bildete Baden den Gegenstand der Berichterstattung, da die Kurstadt enger in den Kulturbetrieb Wiens integriert war als Wiener Neustadt oder St. Pölten. In *Malerischen Streifzügen* hielt 1806 ein Schriftsteller und Redakteur der Residenzstadt über das Theater in Baden fest, es sei „äußerst pikant durch den Kontrast zwischen dem, was es ist, und was es sein sollte“. Das Publikum habe viel zu lachen, freilich – so deutete er an – nicht mit den Schauspieler\*innen, sondern über sie und ihre mangelhafte Kunst.<sup>89</sup> Der Badener Schriftsteller Hermann Rollett, der rund 100 Jahre später diese Schilderung zitierte, fand sie denn doch „etwas arg“.<sup>90</sup>

Ab den 1860er Jahren hatte die Provinz ihre eigene Stimme, denn in niederösterreichischen Kleinstädten wurden regionale Zeitungen gegründet.<sup>91</sup> Sie brachten nun regelmäßig Notizen und Rezensionen über Theateraufführungen. Sie versorgten auch ihr Umland mit Nachrichten und erweiterten damit die Wahrnehmung des städtischen Theaterbetriebs über den Kreis derjenigen, die tatsächlich die in Rede stehende Vorstellung besucht hatten. Neben Standardthemen des bürgerlichen Theaterdiskurses wie Hochkultur versus Kommerzialisierung, der Arbeit an einem Kanon und der Urteilsfähigkeit des Publikums zog sich durch die mediale Selbstbeobachtung der Provinz ein Thema, das sie stets zu beschäftigen schien: ihr Verhältnis zur Metropole. Die Auseinandersetzung mit dem Theater fügte sich dadurch in einen Diskurs, der die Kultur- und Modernisierungsfähigkeit von Kleinstädten verhandelte. Zu den Gelegenheiten, sich dieser Frage zu stellen, gehörten die Diskussionen um die Ausstattung des Theaters, nötige Renovierungsarbeiten oder gar die Perspektive eines Neubaus. In diesem Themenfeld war wiederum die Eröffnung eines neuen Saals oder Theaterbaus der seltenste und hervorragendste Anlass, der Theater zum Gegenstand und Motor bürgerlicher Öffentlichkeit machte. Daran be-

88 Über Mödling z. B. Moritz SAPHIR, Magische Stadtreisen, oder Briefe über Wien aus Wien, an eine Freundin zu Pesth. In: *Bäuerles Theaterzeitung* 95 (9. August 1823) 379; (12. August 1823) 374–376.

89 Josef Georg WIEDEMANN, Mahlerische Streifzüge durch die interessantesten Gegenden um Wien, Bd. 2 (Wien 1806) 67.

90 Hermann ROLLETT, Zur Geschichte des Badener Theaters. Mit Ergänzungen, Nachträgen und Literaturverzeichnis von Paul TAUSIG (Baden bei Wien 1909) 14.

91 Bernd SEMRAD, Printmedien. In: Oliver KÜHSHELM, ERNST LANGTHALER u. Stefan EMINGER (Hrsg.), *Niederösterreich im 20. Jahrhundert*, Bd. 3: Kultur (Wien, Köln, Weimar 2008) 147–174, hier 149–152.

teiligte sich dann nicht nur die regionale Presse, sondern die Wiener Zeitungen nahmen ebenfalls davon Notiz.

Wenn sich nun der folgende Abschnitt der Eröffnung des Theaters in Berndorf widmet, wird er das Augenmerk darauf legen, wie der zivilgesellschaftliche Gehalt von Öffentlichkeit durch Ausschließungen eingeschränkt wurde. Die Festlichkeiten produzierten nicht bürgerliche Öffentlichkeit als gleichberechtigte Teilhabe an der Verständigung über die Gesellschaft. Sie waren als repräsentative Öffentlichkeit<sup>92</sup> angelegt, als Darstellung eines Herrschaftsverhältnisses. Das betraf die Arbeiter\*innen, kehrte sich aber in der Konfrontation mit den alten Eliten auch gegen das Bürgertum selbst.

### Die Einweihung des Theaters in Berndorf – zu den Grenzen bürgerlicher Öffentlichkeit

Einzigartig in Niederösterreich ist die Geschichte des Theaters in Berndorf, denn sie macht in ebenso einzigartiger Weise das Theater als einen Ort sozialer Macht erkennbar. Der Theaterbau wurde 1897/98 errichtet. Bauherr war der Industrielle Arthur Krupp, der Besitzer der Berndorfer Metallwerke AG. Es handelt sich somit um das eindrucksvolle Produkt eines großbürgerlichen Gestaltungswillens.

In der Habsburgermonarchie blieben allerdings die Grenzen bürgerlicher Emanzipation gegenüber dem Kaiserhaus und den alten Eliten deutlich gezogen. Das lässt sich an vielen Details ablesen. Für die Eröffnung hatte Krupp als Reverenz gegenüber dem Herrscherhaus das 50-jährige Regierungsjubiläum Kaiser Franz Josefs im Blick. Die Eröffnung konnte indes wegen der Ermordung Kaiserin Elisabeths nicht im eigentlichen Jubiläumsjahr stattfinden, sondern erst 1899. Das neue Stadttheater wurde nun zwar von der Presse als beispielhafte Munifizienz des bürgerlichen Unternehmers gefeiert, und doch betitelte u. a. die *Badener Zeitung* ihren Bericht von der Eröffnung mit „Der Kaisertag in Berndorf“<sup>93</sup> – eingeweiht wurde zudem eine Spielstätte, die auf der Eingangsfassade ihren Namen stolz als „Kaiser Franz Joseph-Theater“ verkündete.

Für den Bau des Theaters hatte Krupp das Büro Fellner & Helmer engagiert. Sie planten das Haus, das 500 Personen fasste und mit der modernsten Technik ausgestattet wurde, nach außen im Stil der Neorenaissance, das Innere im Stil des Barock und Rokoko. Diese stilistische Kombination hatte das Büro bereits in den 1880er Jahren beim Wiener Volkstheater eingesetzt, einem neuen und wirkmächtigen Theatertypus des Bürgertheaters, das seine Offenheit für das Volk zur Schau stellen wollte. Neorenaissance war der bevorzugte Stil der Wiener Ringstraße. Mit Bezug auf das Theater in Berndorf sprach die *Wiener Zeitung* von einem

92 Zu dem Begriff vgl. HABERMAS, Strukturwandel, 58–67.

93 *Badener Zeitung* (30. September 1899) 1.



Abbildung 5: Das bürgerliche Theater als Bühne für den Kaiser, Erinnerungsblatt anlässlich der Eröffnung des Stadttheaters Berndorf, 1899, Wikimedia Commons (CCo).

„deutschen Renaissance-Stil“ der Fassade.<sup>94</sup> Die Stilentscheidung signalisierte damit großbürgerliche Repräsentation, die sich nationalisierend auch als deutsch interpretieren ließ. Das Barock war nicht nur der Stil von Repräsentationsbauten des Adels und der Kirche, sondern galt auch als volkstümlich.<sup>95</sup> In Berndorf wandte man sich mit dieser Stilentscheidung aus einer bürgerlichen Sicht dem proletarischen Publikum zu, freilich mit dem Machtgestus des Ancien Régime. Der Finanzier und Besitzer des Theaters demonstrierte seinen Anspruch durch die eigene Loge, die mit einem separaten Aufzug zu erreichen war – in Anlehnung an die Loge des Kaisers im Hofburgtheater bzw. in der Hofoper.

Arthur Krupp dominierte Berndorf, das durch seine Fabrik zur Stadt anwuchs. Er hatte bereits Arbeiterwohnungen und eine Schule bauen lassen. Einrichtungen, die eine Verbesserung der Lebensqualität brachten, sollten die Arbeitskräfte eng an das Unternehmen binden und ihre Loyalität zum Arbeitgeber stärken.<sup>96</sup> Bei der Eröffnung des Theaters ließ Krupp einen Theaterzettel an das Publikum verteilen (siehe Abbildung 5), auf dem er sich an „meine Arbeiter“ wandte: Stets habe er ihnen ein Freund sein wollen. Die neue Bühne sei ein „Arbeitertheater! Ein Theater für Arbeiter, die berufen sind, ihr Handwerk durch Kunst zu läutern“. Der „Anblick architektonischer und dichterischer Formenschönheit“ solle ihnen „das Gebiet des geistigen und ästhetischen Genusses“ erschließen.<sup>97</sup>

Wohlwollende Herablassung sprach aus der programmatischen Äußerung Krupps, und der Wille, über „meine Arbeiter“ zu disponieren, charakterisierte die Inszenierung der aufwendigen Festlichkeiten. Der angereichten Elite aus Hochbürokratie, Aristokratie und Großbürgertum wurde nicht nur im neuen Theatergebäude ein Schauspiel geboten, sondern ebenso im Außenraum der Gemeinde. Die Arbeiter\*innen der Fabrik stellten auf einer Tribüne „Arbeit“ dar, indem sie mit Werkzeugen „lustig hantierten“, so die *Badener Zeitung*. Schauspiel oder Täuschung? Die Arbeiter\*innen „hämmerten und feilten, lötheten und polierten [...], daß es fast aussah, als gäbe es ernste Arbeit“, schrieb der durch seine Sozialreportagen bekannt

94 Wiener Zeitung (27. September 1899) 5; ebenso Badener Zeitung (30. September 1899) 4; HOFFMANN, Theaterbauten, 33.

95 Peter HAIKO, Ein Theater für das Bürgertum: Das deutsche Volkstheater in Wien als Modell eines Bürger-Theaters für die gesamte Monarchie. In: Hanns HAAS u. Hannes STEKL (Hrsg.), Bürgerliche Selbstdarstellung. Städtebau, Architektur, Denkmäler (Wien, Köln, Weimar 1995) 153–162, hier 160.

96 Vgl. anhand des paternalistischen Wohnbaus der deutschen Krupps Steffen KRÄMER, Deutsche Unternehmer und ihre Arbeiterkolonien im 19. und frühen 20. Jahrhundert. In: Uwe ALTROCK u. Grischa BERTRAM (Hrsg.), Wer entwickelt die Stadt? Geschichte und Gegenwart lokaler Governance. Akteure – Strategien – Strukturen (Bielefeld 2012) 179–197, hier 187.

97 Badener Zeitung (30. September 1899) 3.

gewordene Journalist Max Winter<sup>98</sup> in der *Arbeiter-Zeitung*.<sup>99</sup> Als der Kaiser durch Berndorf geführt wurde, besuchte er auch eine ausgewählte Arbeiterwohnung. Der hier lebende Arbeiter bekundete „tiefe Ergriffenheit, als er den Monarchen in sein bescheidenes Heim eintreten sah“, beschrieb eine bürgerliche Zeitung die Szene.<sup>100</sup> Für Max Winter war eindeutig, dass „zum Zwecke der Schönmacherei eine Komödie“ gegeben wurde.<sup>101</sup>

Die Vorstellung im zu eröffnenden Theater lag dann nicht in den Händen von Laiendarsteller\*innen. Alexander Girardi gab einen Berndorfer Arbeiter und sprach in dialektaler Färbung einen Prolog, der das neue „Arbeitertheater“ pries.<sup>102</sup> Es sei das erste Theater, „wo wir die Hausherrn sein“, freute sich der vorgebliche Arbeiter unberührt davon, was der Blick in den Zuschauerraum über die Besitzverhältnisse verriet. Im Foyer des Theaters hängt bis heute ein Gemälde (siehe Abbildung 6), das diesen Eindruck auf Dauer stellen sollte. Sein Maler hielt penibel die illustren Gäste des Anlasses fest. Dazu dienten ihm auch nachträgliche Porträtsitzungen, unter anderem mit dem Kaiser. Bei einigen Persönlichkeiten erkundigte er sich außerdem brieflich bezüglich Kleidung, Uniformen und Orden, um in den Details der Repräsentation des sozialen Rangs nicht fehlzugehen.<sup>103</sup>

Worauf zielte die Kritik von Max Winter an dem Theater rund um das Berndorfer Theater? Er begann mit dem marxistischen Standardargument, dass Krupp das Theater aus der Aneignung des Mehrwerts finanziere, den er seinen Arbeiter\*innen vorenthalte.<sup>104</sup> Weit differenzierter entwickelte er die Wahrnehmung einer verzerrten Öffentlichkeit. Die Arbeiter\*innen waren nicht frei und gleichberechtigt in ihrer Teilnahme an den Festlichkeiten; sie mussten in zuvor sorgfältig geprobter Weise eine Erlebniswelt „dankbares Proletariat“ für den Elitenkonsum formen: Jubelrufe, Spalierstehen, Huldigungszug. Am Schluss der Eröffnungsveranstaltung betraten alle 3.000 Arbeiter\*innen der Fabrik die Bühne, um Lorbeerkränze zu Ehren des Kaisers abzulegen.<sup>105</sup> Die Arbeiterschaft erfuhr nicht bürgerliche Öffentlichkeit, sondern eine von Eliten dominierte Öffentlichkeit. Sie wurde

98 Vgl. Max WINTER, Expeditionen ins dunkelste Wien. Meisterwerke der Sozialreportage. Hrsg. Hannes HAAS (Wien 2006).

99 Max WINTER, Die Eröffnung des Berndorfer Arbeitertheaters. In: Arbeiter-Zeitung (29. September 1899) 8 f.

100 Montags-Zeitung (2. Oktober 1899) 2, wörtlich zit. in WINTER, Eröffnung, 8.

101 WINTER, Eröffnung, 8.

102 Der Prolog wurde auch in Zeitungen abgedruckt, u. a. in der Badener Zeitung (30. September 1899) 3.

103 Wir bedanken uns bei Susanne Schmieder-Haslinger, die uns ihren Text über das Gemälde aus der Sonderausstellung „So ein Theater!“ (9.5.–26.10.2019) im krupp stadt museum BERNDORF zur Verfügung gestellt hat.

104 WINTER, Eröffnung, 8.

105 Die Arbeit. Zentralorgan der österreichischen Arbeitgeber 421 (28. September 1899) 3135–3137, hier 3137.



Abbildung 6: Eröffnung des Berndorfer Theaters 1899, Temperabild von Hans Temple, Kruppstadtmuseum BERNDORF.

also in repräsentative Öffentlichkeit eingespannt, in die Inszenierung jenes Herrschaftsverhältnisses, dem sie unterworfen war. Dieses hatte nur eine kapitalistische statt einer absolutistisch-feudalen Form. Das Fest sei „eine lebendige Illustration der Macht des Geldsacks“<sup>106</sup> gewesen, hielt Max Winter fest.

Das bürgerliche Theaterspiel griff in der Festinszenierung auf den Stadtraum aus und erhielt zugleich im Theatergebäude, das mit der Eröffnung seinen Bühnenbetrieb aufnahm, einen dauerhaften Fokus. Es zeigte sich gerade im Berndorfer Beispiel als Ort der Symbolisierung und Stabilisierung von sozialer Macht – in einer Weise, die allerdings auch das Bürgertum zu nachrangigen Zuschauern repräsentativer Öffentlichkeit degradieren konnte. Der Kaiser, „Allerhöchstwelcher die Campaigne Uniform trug“, erzeugte diesen Effekt durch seine bloße Anwesenheit.<sup>107</sup>

### Resümee: Theater im Land unter der Enns – im Schatten der Metropole

Die Kräfte seien „fast ganz von dem reichen Theaterleben in der bis zum Ende des 19. Jahrhunderts mit großer Anziehungskraft begabten Hauptstadt [...], von Wien,

<sup>106</sup> WINTER, Eröffnung, 8.

<sup>107</sup> Badener Zeitung (30. September 1899) 3.

absorbiert“ worden, meinte der Theaterhistoriker Franz Hadamowsky über die Situation Niederösterreichs.<sup>108</sup> Im engeren Umkreis von Wien profitierten die Vorstädte und Vororte vom Aufschwung des Theaterbetriebs in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der durch Bevölkerungsentwicklung und gesteigertes Unterhaltungsbedürfnis eines Massenpublikums begünstigt wurde. In der Provinz, in den kleinen Städten und auf dem Land, war es hingegen schwierig, einen Betrieb mit festen Bühnen zu halten.

Ein regelmäßiger Spielbetrieb und damit die Möglichkeit von Theaterbesuchen als Ausdruck eines neuen, kulturell engagierten bürgerlichen Lebensstils etablierte sich nur in wenigen Städten. Gastspiele großer Theater ermöglichten den Besuch anspruchsvollerer Stücke. Weit verbreitet war hingegen die aktive Mitwirkung in Amateurtheatern und Laienspielgruppen. Dort, wo das touristische Publikum in den Sommermonaten höhere Besuchszahlen garantierte, entstand eine zumindest temporäre Theaterkultur, die auch von den Einheimischen wahrgenommen wurde. Es handelt sich gleichsam um „importiertes“ kulturelles Verhalten. Auch die enge Verbindung der Direktor\*innen mit Wien brachte kulturelle Einflüsse der Residenzstadt auf das Land. Zudem gastierten viele Wiener Schauspieler\*innen in den Stadttheatern und verbreiteten den Wiener Stil in der Provinz. Sie diente als Schule für den Schauspielernachwuchs und eine Erweiterung der Einkommensmöglichkeiten. Das sicherte umgekehrt dem Theaterbetrieb eine Breite, wie es die Metropole für sich genommen nicht hätte gewährleisten können. Eine eigene Tradition konnte sich daraus aber auf dem flachen Land kaum entwickeln.

Gegen dieses Merkmal der niederösterreichischen Theaterlandschaft richtete sich Ende des 20. Jahrhunderts die Aufwertung des Stadttheaters in St. Pölten, der neuen Hauptstadt des Bundeslandes, zum Landestheater Niederösterreich. Einige Theater konnten auch andernorts einen ständigen Betrieb etablieren. Die „Bühne Baden“ fußt weiterhin auf dem Konzept des Stadttheaters und der Sommerarena. Das Stadttheater Wiener Neustadt behauptet sich nach wie vor als kulturelle Institution. Das Mödlinger Stadttheater wird nach wechselvollen Jahren seit 1998 als ganzjähriger Theaterbetrieb geführt.<sup>109</sup> Der Reiz der Sommerbühnen wirkt immer noch – sogar erfolgreicher als im vorletzten Jahrhundert. So weist die Theaterlandschaft der Gegenwart in vieler Hinsicht auf Institutionen und Strukturen zurück, die im 19. Jahrhundert ihre bis heute erkennbare Gestalt annahmen.

Zum Schluss sei nochmals zu Habermas und zur Frage nach den Strukturen von Öffentlichkeit zurückgekehrt. Der vorliegende Aufsatz hat Anhaltspunkte für die Kritik geliefert, dass sich die Vorstellung einer bürgerlichen Öffentlichkeit schwer von der Realität einer durch das Bürgertum ständisch verzerrten Öffentlichkeit

108 HADAMOWSKY, Theater, 446.

109 BRUNO MAX u. Bettina FRENZEL, Das prolongierte Wunder. Von der „Mödlinger Bühne“ zum Stadttheater Mödling, 1913–2013 (Mödling 2013).

trennen lässt. Man kann der Habermas'schen Perspektive vorwerfen, dass sie zu sehr einer Selbstbeschreibung des liberalen Bürgertums aufsitzt und sich dessen normative Ansprüche, sein Moralisieren zu eigen macht. Jedoch sind die Ansprüche z. B. insofern folgenreich, als sie uns Spielstätten und einen Theaterbetrieb hinterlassen haben, der nicht nur „öffentliche“ Förderungen benötigt, sondern sie auch erhält. Auf diese Weise schreibt sich der Beitrag in eine Regionalgeschichte sozialer Macht ein – jene von bürgerlichen Gruppen und sozialen Eliten, die nicht nur die bürgerliche Öffentlichkeit, sondern letztlich auch den Staat als Teil eines Geflechts der Vereinigungen geprägt haben.

**Oliver Kühschelm**, Mag. Dr. PD, habilitiert in Wirtschafts- und Sozialgeschichte an der Universität Wien; leitet seit Juli 2020 das Zentrum für historische Migrationsforschung am Institut für Geschichte des ländlichen Raumes in St. Pölten; Forschungen zu Bürgertum, Stadt, Unternehmensgeschichte, der „Ostöffnung“ seit 1989, Konsumieren, Werbung und Propaganda, Nationalismus und (National-)Staat; Buchmanuskript: Einkaufen als nationale Verpflichtung. Zur Genealogie nationaler Ökonomien in Österreich und der Schweiz, 1920–1980 (de Gruyter 2021).

**Gertrude Langer-Ostrawsky**, Dr., MAS, Studium der Wirtschafts- und Sozialgeschichte, 56. Ausbildungskurs am Institut für Österreichische Geschichtsforschung; 1983–2019 Archivarin am NÖ Landesarchiv, 2005–2018 stv. Direktorin; Ausstellungen, Betreuung von Gemeindearchiven, Ausbildung von Gemeindearchivar\*innen; Lektorin am Institut für Österreichische Geschichtsforschung und am Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte. Schwerpunkte: Frauen- und Geschlechtergeschichte, Theatergeschichte, Euthanasie; zuletzt erschienen gem. mit Margareth Lanzinger, Aushandeln von Ehe. Heiratsverträge der Neuzeit im europäischen Vergleich = L'Homme Archiv 3 (Köln u. a. 2. Aufl. 2015).