

„Maulschellen klatschten, Männer schriean“ – Theaterskandale im Brünn der Ersten Republik

Katharina Wessely

Kollektive Identitäten werden auf den verschiedensten kulturellen Feldern verhandelt – prädestiniert dafür ist wegen der ihm immanenten Bedeutung von Darstellung, Verkörperung und Repräsentation das Theater. Besonders deutlich wird diese Rolle des Theaters anlässlich von Theaterskandalen, die in diesem Text nicht in erster Linie als Bestandteile der Literatur- oder Dramengeschichte verstanden werden, sondern als performative Situationen, in denen differierende Ansichten des Publikums aufeinander stoßen. Zur Verhandlung stehen dabei weniger unterschiedliche Kunstauffassungen, als vielmehr unterschiedliche Identitätskonzepte. Im Zentrum dieses Textes stehen daher die innerdeutschen Konflikte, die sich im Brünn der Zwischenkriegszeit als Theaterskandale an einzelnen umstrittenen Theateraufführungen entzündeten.

Theaterskandale haben, wie eben erwähnt, nicht nur theaterimmanente Gründe, sondern auch außerhalb des Theaters liegende. Neben dem Geschehen auf der Bühne spielen die gesellschaftlichen Konflikte der jeweiligen Stadt eine zentrale Rolle. Die Fragen, auf die der Text sich konzentriert, lauten: Wer verursacht wann, aus welchem Grund und zu welchem Zweck einen Theaterskandal? Welche Bevölkerungsgruppen sind an den Skandalen beteiligt, gegen wen sind sie gerichtet und welche Identitätskonzepte stehen dabei zur Diskussion? Auffällig hierbei ist, dass es bis Mitte der zwanziger Jahre in Brünn immer wieder zu Skandalen kam, während das Theater von da an nicht mehr so oft als Ort für die Austragung gesellschaftlicher Differenzen gewählt wurde. Möglichen Gründen dafür, sowie den Hintergründen der einzelnen Skandale, wird dieser Text im Folgenden nachgehen.

1. Brünn

Brünn war mit der Republikgründung 1918 nicht nur von einer deutsch zu einer tschechisch verwalteten Stadt geworden, es wurde auch von einer nicht besonders wichtigen Provinzstadt der österreichischen Monarchie zur (tschechischen) Hauptstadt Mährens und somit zur zweitwichtigsten Stadt der jungen tschechoslowakischen Republik. Tschechische Politiker, aber vor allem auch Künstler und Intellektuelle gingen mit Verve und der Energie des Aufbruchs an die Umgestaltung der Verhältnisse; die Gründung der Masaryk Universität als zweite tschechische Hochschule 1919 sowie die Umgestaltung des Stadtbilds durch moderne Bauten im Stil des Funktionalismus sind nur zwei Beispiele dafür. Für die Brünnner Deutschen hingegen war eine Neudefinition ihrer Rolle weit schwieriger. Zwischen realistischen Auseinandersetzungen mit der verän-

1 ANONYM (1921: 2).

dernten Situation und dem Beharren auf alten Standpunkten waren alle Haltungen möglich. Das Schwanken zwischen den verschiedenen Positionen zeigt sich beispielsweise auch in den Diskussionen um die neue Aufteilung des Theaters.

Hatte das tschechische Theater in Brünn bis 1918 seine Hauptbühne im adaptierten Saal des ehemaligen Gasthauses *U Maronkských* gehabt, so hatte das deutsche Theater wie selbstverständlich das 1882 neu erbaute Stadttheater bespielt und sogar im Oktober 1918 noch eine zweite Bühne, das sogenannte Kleine Schauspielhaus, im Gebäude der ehemaligen Redoute eröffnet. Dass dieser Zustand in einer zweisprachigen Stadt nicht länger andauern konnte, scheint aus heutiger Perspektive vorhersehbar, 1919 allerdings argumentierten die deutschen Vertreter des Theaters sogar mit ihren durch „Ersitzung“ erworbenen Rechten auf das Stadttheater (ANONYM 1918: 1). Doch auch die Brünnener Deutschen waren keine homogene Gruppe – selbst dann nicht, wenn es um die Frage nach dem Bestand des Theaters ging.

Im Winter 1918 beschloss die städtische Theaterkommission, das Gebäude des Stadttheaters von nun an in erster Linie dem tschechischen Ensemble zur Verfügung zu stellen, während das deutsche Theater seine Hauptbühne in der Redoute beziehen sollte – ein Entschluss, der nach langen Verhandlungen insofern abgemildert wurde, dass schließlich an den Montagen und Dienstagen die Bühnen getauscht werden sollten. Im Anschluss daran entbrannte unter den Deutschen die Diskussion, wie nun am besten zu verfahren sei: Die einen meinten, man sollte den regulären Theaterbetrieb einstellen und alle Kräfte auf den Neubau eines deutschen Theaters konzentrieren, die anderen sahen darin die endgültige Zerstörung des Theaters und forderten einen weitestgehend normalen Spielbetrieb bei gleichzeitigen Vorbereitungen und Geldsammlungen für den Neubau. In dieser Debatte, die die gesamte Zwischenkriegszeit hindurch immer wieder aufgegriffen und teilweise recht hitzig geführt wurde, waren die Differenzen zwischen den Verfechtern der einen oder anderen Lösung in erster Linie sachlich begründet. Gleichzeitig vertieften sich allerdings in der Brünnener deutschsprachigen Bevölkerung mit der Zeit auch die ideologischen Gräben. Insbesondere nach der sog. Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland und der Ankunft von Emigranten auch in Brünn wurde dies deutlich. Doch auch davor waren in der Brünnener deutschsprachigen Bevölkerung verschiedene politische Richtungen vertreten gewesen.

Hatte das ungleiche Wahlrecht vor 1918 dem deutschliberalen (Groß-)Bürgertum, das durch die vielen Textil- und Maschinenfabriken seit jeher stark gewesen war, stets eine sichere Mehrheit garantiert, so änderte sich dies mit der Gründung der Republik gravierend. Die Demokratisierung des Wahlrechts bewirkte einerseits auf Seiten der deutschen Parteien die Stärkung der Sozialdemokratie, die von 1919 bis 1935 in Brünn die stärkste deutsche Partei darstellte. Größeren Einfluss auf die Entwicklung der Stadt hatte allerdings der erstmalige Einzug tschechischer Abgeordneter in den Brünnener Gemeinderat, wo sie ab da die Mehrheit der Abgeordneten stellten (DŘIMALA 1973: 92).²

2 Die Verschiebung der Mehrheitsverhältnisse zwischen Deutschen und Tschechen hatten neben dem geänderten Wahlrecht auch mit der lange aufgeschobenen und nun durchgeführten Stadterweiterung zu tun.

Betrachtet man die Brüner Theaterskandale der Zwischenkriegszeit, so fällt als erstes auf, dass diese nicht allzu zahlreich sind. Obwohl sich am Spielplan von Zeit zu Zeit durchaus skandalträchtige Stücke finden, die in anderen Städten Ausgangspunkt zahlreicher Krawalle geworden waren, gingen diese in Brünn meist ohne weitere Vorkommnisse über die Bühne – so blieb beispielsweise der von den Zeitungen im Vorfeld bereits erwartete Skandal bei Zuckmayers *Fröhlichem Weinberg* 1926 aus.

Dazu ist zuerst zu bemerken, dass die skandalträchtigsten Stücke von der Zensur ‚bearbeitet‘ auf die Bühne kamen und die Brisanz neuer Stücke durch einen eher traditionellen Regie- und Schauspielstil gemildert wurde – schließlich handelte es sich nicht um eine Avantgardebühne, sondern um ein Stadttheater, das ganz unterschiedliche Publikumsinteressen befriedigen musste. Doch scheint das Brüner Publikum kleineren Neuerungen gegenüber durchaus aufgeschlossen gewesen zu sein, unter der Direktion von Rudolf Beer (1889-1938, Theaterdirektor in Brünn 1918/19) wurden regelmäßig Stücke des Expressionismus gegeben, auch Uraufführungen waren zu der Zeit keine Seltenheit. Diese Stücke fanden sich allerdings in einer eigenen Reihe im Kleinen Schauspielhaus, eingeleitet von literaturwissenschaftlichen Vorträgen und somit klar als Experimente für eine kunstverständige Elite gekennzeichnet.

Zudem musste das Theater, das für eine Gesamtbevölkerung von rund 55.000 deutschsprachigen Brüner spielte, von denen allerdings nicht alle zum Theaterpublikum gezählt werden dürfen, den ständigen Ausgleich zwischen den verschiedenen Publikumsinteressen finden. Einen Teil des potentiellen Publikums durch einen – in welche Richtung auch immer – exponierten Spielplan konnte sich das Theater ganz einfach finanziell nicht leisten. Der Teil des Publikums wiederum, der ein Abonnement besaß, dürfte nicht zum lautstarken Protest geneigt haben: Zum einen gehörte ein gewisses Maß an künstlerischer Aufgeschlossenheit zum bürgerlichen Habitus, auch spielte in Brünn die Religion eine kleinere Rolle für die Wertmaßstäbe der Menschen, als in anderen Städten Deutschlands oder Österreichs. Zum anderen bestand ein guter Teil der Brüner Deutschen, vor allem aber des Theaterpublikums, aus jüdischen Deutschen, die, wie im Verlauf des Textes noch zu sehen sein wird, in den nationalen Kämpfen zwischen Deutschen und Tschechen von beiden Seiten angegriffen wurden und daher vermutlich wenig dazu neigten, mit Protestkundgebungen Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.

Doch betrachten wir nun die tatsächlich erfolgten Skandale – bzw. die in den Zeitungen als solche bezeichneten Vorkommnisse – genauer. Es handelt sich dabei in erster Linie um zwei ‚Klassiker‘ der Skandalchronik des deutschsprachigen Theaters: Frank Wedekinds *Schloss Wetterstein* und Ernst Tollers *Hinkemann*. Doch auch der Fall einer Gruppe Studenten, die eine Aufführung anlässlich des Staatsfeiertags zum Protest nutzte, sowie zwei Beispiele für nicht erfolgte Skandale sollen Beachtung finden. Diese Fälle sollen kurz skizziert und jeweils darauf hin untersucht werden, welche Strategien dabei von wem zu welchem Zweck eingesetzt wurden. Zuvor gehe ich allerdings noch kurz auf den Begriff des Theaterskandals ein.

2. Theaterskandal

Unter Theaterskandal werden im allgemeinen Protestkundgebungen des Publikums bzw. einzelner Teile des Publikums gegen eine bestimmte Aufführung verstanden, gegen deren Inhalt, Sprache, Darstellungsform etc. Insbesondere seit den Skandalen Ende des 19. Jahrhunderts, die sich an den unterschiedlichsten neuen Stilrichtungen am Theater entzündeten, und der bewussten Einkalkulierung des Skandals von Seiten der Theatermacher seitdem, steht diese ästhetische Betrachtungsweise im Vordergrund. Das Theaterlexikon von Brauneck/Schneilin ist ein Beispiel für diese theaterästhetisch immanent argumentierende Position: Darin wird der Theaterskandal definiert als „Bruch der kommunikativen Konvention durch zumindest einen Teil des Publikums“, als Reaktion auf die Überschreitung von

Tabus, an deren Durchbrechung sich immer wieder Skandale entzündeten. Wie die gesellschaftlichen unterliegen aber auch die theatralischen Tabus dem historischen Wandel. An welchen Themen sich die Gemüter bis zum Skandal erhitzen, ist an den jeweiligen Stand der theatralischen Konvention gebunden. (KELTING 1986: 998)

Nun haben Theaterskandale aber nicht nur ästhetische Gründe, sondern vor allem auch soziale und politische, wie Arno Paul in seiner 1969 erschienenen Arbeit zum Theaterskandal der Goethezeit darlegt (PAUL 1969). Die Sichtweise des Theaterlexikons ist demnach selbst eine historisch bedingte, die sich den Abläufen der Theaterskandale des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts verdankt, als neue künstlerische Entwicklungen und Stücke heute berühmter Autoren zu Publikumsprotesten führten. Der Theaterskandal wird so zu einer Etappe einer teleologischen Fortschrittsgeschichte künstlerischer Entwicklung durch (vorerst unverstandene) Avantgarden, zu einem Bestandteil der Meistererzählung der Moderne. Analysen von konkreten Theaterskandalen, die von einer sich rein auf künstlerische Gründe beschränkenden Definition ausgehen, geraten jedoch schnell in Schwierigkeiten, da vor allem das Merkmal der Spontanität nur selten vorliegt.³

Anhand einer Analyse der verschiedenen randalierenden Publikumsteile weist Paul nach, dass die Vorgänge auf der Bühne zwar den Skandal ermöglichen, ihn aber keineswegs bedingen, dass der Zweck des Skandals vielmehr in gesellschaftlichen Positionskämpfen zu suchen ist. Theaterskandale gab es lange vor der Entwicklung der verschiedenen Stilrichtungen des 19. Jahrhunderts und Auslöser eines Skandals ist nicht immer eine unkonventionelle Aufführung. So mag der jeweilige Stand der theatralischen Konvention zwar beeinflussen, ob ein Skandal bei diesem oder jenem Stück entbrennt, doch übergeht diese Sichtweise völlig die Tatsache, dass Skandale zum einen selten spontan im vom

3 So beispielsweise Führers Untersuchung von Theaterskandalen der Weimarer Republik, der seiner Definition als „spontan und kollektiv“ sofort eine Fußnote nachstellen muss, in der er auf die sich in der Endphase der Republik mehrenden geplanten Theaterskandale hinweist. Auch stellt eines seiner beiden untersuchten Beispiele gerade einen geplanten Theaterskandal dar. Vgl. FÜHRER (2009: 389-412).

Tabubruch überraschten Publikum entstehen, sondern oftmals bereits im Vorhinein geplant werden; zum zweiten geht gerade im 20. Jahrhundert die Planung dieser Skandale oftmals von politischen Gruppierungen aus, die über den Umweg des Theaters ihre politischen Vorstellungen durchzusetzen versuchen. Dass die meisten Theaterskandale des frühen 20. Jahrhunderts von nationalistischen bis antisemitischen Gruppierungen ausgingen, verwundert insofern wenig. Das Theater war einer der bevorzugten Orte bürgerlicher Identitätskonstruktion geworden, für die ab dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts die nationale Komponente eine zunehmend größer werdende Rolle spielte. So zeigt beispielsweise Heidemarie Uhl (2006) an den Theaterskandalen im Graz der Jahrhundertwende, wie das Theater von verschiedenen bürgerlichen Gruppierungen genutzt wurde, um deren Identitätsvorstellungen zu artikulieren – auf dem Spiel stand die Definitionsmacht der städtischen Identität, im Fall von Graz der Streit um die Vorherrschaft zwischen den Vertretern des „katholischen Graz“ mit denen des „liberalen Graz“.

Paul weist auch auf die Tatsache hin, dass Theaterskandale oft von gesellschaftlich marginalisierten Gruppen ausgehen, wie beispielsweise Studenten und unterprivilegierten Militärangehörigen, deren Rolle er für die Theaterkrawalle Mitte des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts betont. Er führt dies auf die Diskrepanz zwischen deren Selbstbild als (potentiell) wichtigen Mitgliedern der Gesellschaft und ihrem schlechten (aktuellen) sozialen Status zurück (PAUL 1969: insb. 156ff.); eine Diskrepanz, die im Brünn der Zwischenkriegszeit insbesondere auf die tschechischen Legionäre und die deutschen Studenten zutrifft, zwei Bevölkerungsgruppen, die bei diversen öffentlichen Krawallen immer wieder von den Zeitungen genannt werden. Vor allem die deutschsprachigen Studenten sind für unsere Beispiele von Interesse. Mit dem Zerfall der Monarchie war für sie auch ein wichtiger Arbeitsmarkt weggefallen, da die tschechische Republik nicht bloß flächenmäßig kleiner war, sondern auch die Politik verfolgte, vor allem in der Beamtenschaft vorwiegend tschechische Bewerber einzustellen. Deutschsprachige Akademiker gehörten damit zu den größten Verlierern der politischen Veränderungen, womit auch ihre spätere Führungsrolle in den unzähligen Vereinen des sudetendeutschen „Volkstumskampfes“ zu erklären ist, die Jaworski als „Rationalisierung ihrer eigenen Pauperisierung“ (JAWORSKI 1977: 45) bezeichnet. Auf die Brüner deutschsprachigen Studenten trafen also zwei Merkmale zu: Einerseits der Unterschied zwischen ihrem gefühlten und ihrem tatsächlichen sozialen Status, andererseits die Befürchtung, dass die erhoffte Karriere und die damit verbundene Statusanhebung nie eintreten wird.

Sehen wir uns nun also die Brüner Skandale und ihre Akteure genauer an.

3. Schloss Wetterstein

Das erste Beispiel ist eine Aufführung von Wedekinds *Schloss Wetterstein*, gegen die im April 1921 Studenten der Brüner deutschen Technischen Hochschule

le protestierten. Hierbei handelte es sich gewissermaßen um einen Skandal in zwei Akten, von denen der eine im Theater spielte, der andere auf der Straße. Erst die Zusammenschau beider Akte verdeutlicht das eigentliche Thema dieses Skandals. Dass es dabei nicht in erster Linie um Protest gegen das Stück ging, zeigt sich bereits am Datum des Ereignisses: Zu „Lärmszenen und Prügeleien“ (ANONYM 1921: 2) kam es erst bei der letzten Vorführung des Stücks, als dieses bereits abgesetzt war, also die Durchsetzung von ästhetischen Positionen nicht mehr bezweckt werden konnte. Bei den vorhergegangenen Vorstellungen hingegen war es zu keinerlei Vorkommnissen gekommen. Und auch die politische Stoßrichtung des Skandals wird schnell klar, wenn man die Zeitungsberichte verfolgt.

Das Stück, das laut Wedekinds (ca. 1920: [7]) Vorwort seine „Anschauungen über die inneren Notwendigkeiten, auf denen Ehe und Familie beruhen“, behandelt, dreht sich um einen Mann (Rüdiger, Freiherr von Wetterstein, ein verarmter Adeliger), eine Frau (Leonore von Gystrow, seine Geliebte) und ein Kind (Effie, Leonores Tochter, die im Verlauf des Stücks zur Edelprostituierten wird) und deren familienähnliche Beziehungen und Verstrickungen. Am Ende des Stücks hat Rüdiger Leonores Mann im Duell erschossen, Leonore Rüdigers größten Gläubiger in den Selbstmord getrieben und Effie wird selbst von einem vermeintlich todessehnsüchtigen Kunden dazu gebracht, einen Becher Gift zu trinken – durchaus also Zutaten zu einem Skandalstück. Die Vorgänge begannen denn auch wie ein klassischer Theaterskandal: Im 2. Akt erhob sich bei den Worten „Jesus Christus erfand seinerzeit die geeignete Weltanschauung für das Heer von Ausgestoßenen, das heutzutage entweder im Zuchthaus oder im Irrenhause sitzt“ (ANONYM 1921: 2) auf den hinteren Parterresitzen und auf der Galerie Lärm und Tumult, nachdem es schon zuvor einige Male zu Fußbescharren gekommen war. Durch Pfliffe, Sirenen und Gejohle versuchte ein Teil des Publikums, das Weiterspielen zu verhindern. Nachdem Direktor Beer auf die Bühne getreten war, und die Protestierenden aufgefordert hatte, sich an der Kassa ihr Geld zurückgeben zu lassen, wurde weiter gespielt, bis bei einer weiteren ‚anstößigen‘ Szene der Lärm von Neuem losging. Dies jedoch wurde von den übrigen Zuschauern nicht mehr hingegenommen:

Nun begannen aber die Theaterbesucher sich sehr entschieden gegen die Ruhestörer zur Wehr zu setzen. Zunächst wurde der Kaufmann Kolouček [der den Protest bereits beim ersten Mal angezettelt hatte; K. W.] ins Freie befördert. Wache und Bühnenarbeiter warfen noch etliche andere, widerspenstige Hörer aus dem Saale, es kam zu wüsten Szenen – Mauschellen klatschten, Männer schrienen – dann wurde nach abermaliger Aufforderung des Direktors zur Ruhe weiter gespielt. (ANONYM 1921: 2)

Nun könnte man auf den ersten Blick denken, dass hier Zuschauer, die sich in ihrer christlichen Weltanschauung angegriffen fühlten, mehr oder weniger spontan Einspruch erhoben. Wenn nicht sowohl die mitgebrachten Sirenen dagegen sprächen als auch die Tatsache, dass es sich um die letzte Aufführung des Stücks handelte, das davor in den Zeitungen sehr wohl besprochen worden war – wie ja auch Wedekind ganz generell als Bürgerschreck bekannt war – und

das noch dazu als Nachtvorführung mit Jugendverbot angesetzt war. Zudem versammelten sich zum gleichen Zeitpunkt, als im Zuschauerraum der Tumult ansetzte, am Krautmarkt vor dem Theater um die 150 junge Männer, großteils Studenten, die versuchten, das Theatergebäude zu stürmen. Dies wurde von der eintreffenden Polizei verhindert, die auch die ersten Randalierer festnahm. Im Anschluss zogen die Studenten durch die Stadt, wobei sie teils friedlich, teils randalierend auftraten und es zu einigen weiteren Verhaftungen kam. Die tschechische Tageszeitung *Lidové noviny* schreibt über die Ereignisse:

Ostatně je také známo, že němečtí technické projevují jinak dostatečnou liberálnost v nočních hospodách a místnostech pochybné pověsti. Zajímavé je, že demonstrace německých studentů byly namířeny také proti návštěvníkům Wedekindovy hry a že zejména němečtí židé byli na ulicích od německých studentů insulťování a napadáni. (LIDOVÉ NOVINY, 25.04.1921: 3)

[Im Übrigen ist auch bekannt, dass die deutschen Techniker [d. h. Technikstudenten; K. W.] sonst in den nächtlichen Wirtshäusern und Orten mit zweifelhaftem Ruf genügend Liberalität beweisen. Interessant ist, dass die Demonstrationen der deutschen Studenten auch gegen die Besucher von Wedekinds Stück gerichtet waren und dass besonders deutsche Juden auf den Straßen von den deutschen Studenten beschimpft und angegriffen wurden.]

Auch in dem Bericht des *Tagesboten* über den Skandal ist zu lesen, dass sich die Studenten „noch einige Zeit mit wüsten Schimpfereien, besonders auch gegen ‚die jüdische Wirtschaft‘ im Theater“ „vergnügten“ (ANONYM 1921: 2). Und damit sind wir bei einem zentralen Punkt des Skandals: Es handelte sich offensichtlich weniger darum, vom Theater zu verlangen, ‚unchristliche‘ oder unmoralische Stücke nicht zu spielen, als vielmehr um einen willkommenen Anlass zu offenem Antisemitismus. So hatte auch ein „den Protestparteien nahestehende[r] Gefolgsmann“ dem Theaterkritiker des *Brünner Tagesboten* gegenüber gemeint:

Man soll doch unser armes deutsches Volk mit Stücken dieser Art unbehelligt lassen. Wenn sie schon gespielt werden müssen, so setze man auf die Ankündigungen: Nur für Juden geeignet und zugänglich. (GAJDECZKA 1921: 4)

Nun hatte das Theater zwar nicht gerade diese Ankündigung verlautbart, aber doch mit der nächtlichen Aufführungszeit und dem Abspielen des Stücks außer Abonnement jedem freigestellt, das Stück zu besuchen oder nicht. Die Protestkundgebungen richteten sich daher tatsächlich weniger gegen das Theater, als vielmehr gegen die Besucher des Stücks, die entweder für „jugendliche, unreife, haltlose Personen“ (KLOBUCZAR 1921: 5) oder für Juden gehalten wurden – die einen müssen geschützt werden, vor den anderen ist dieser Logik zufolge zu schützen. Antisemitische Kundgebungen waren bei Aufführungen Wedekinds in Deutschland durchaus an der Tagesordnung, schon eineinhalb Jahre zuvor war es bei der Münchner Aufführung von *Schloss Wetterstein* zu rechten Störversuchen gekommen, die weniger vom Publikum ausgingen als vielmehr (auch) gegen das Publikum gerichtet waren (PAUL 1969: 238ff., Anm. 1). Gegen diese Versuche der Geschmacksdiktatur verwehrt sich in einem langen Artikel der Brünner Theaterkritiker Josef Gajdeczka:

Energisch muß es sich aber jeder erwachsene, nur sich selbst verantwortliche Mensch verbieten, daß ihm ein terroristisches Häuflein unerzogener Skandalmacher vorzuschreiben wagt, was er sich im Theater anschauen darf und was nicht. (GAJDECZKA 28.04.1921: 4)

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

Gestatten Sie mir ein paar Worte der Abwehr namens des bewußten Dritten, der aber leider nie Gelegenheit hat sich zu freuen, wenn zwei sich streiten, sondern bei solchen Anlässen stets die Kriegskosten zu zahlen hat – namens der Judenschaft Brünns. Wie bei allen möglichen Anlässen der letzten Jahre, Kriegserklärung und Friedensschluß, Sieg und Besiegung, Aufstieg und Zerfall, Blüte und Verderben, immer ist ja der Jude der schuldige Teil.⁴ So hat sich denn auch der letzte Wedekind-Skandal in erster Linie unter dem ‚Schlag‘-Worte ‚Gegen die Juden‘ entsponnen. Aber was haben die Brüner Juden mit den Nacht-Vorstellungen überhaupt, mit Wedekind, mit der Bildung des Spielplanes, und mit der ganzen Theaterführung zu tun? Das Eine, daß sie der Mehrheit nach leidenschaftliche Theaterbesucher sind und für die Erhaltung des Theaters, ich betone, des deutschen Theaters zu jedem Opfer bereit sind. Die Mitgliederliste des Theatervereines dürfte in dieser Hinsicht eine genaue Ziffernsprache reden. Entspricht der Einfluß der Brüner Juden in der Leitung des Theatervereines und des Theaters selbst diesen Tatsachen? Ja, haben die Juden einen solchen Einfluß je angestrebt? Die Meinung über die Angelegenheit Schloß Wetterstein ist unter den Juden genau so geteilt, wie unter den Ariern, nur daß die Juden durchaus nicht dem Theaterdirektor oder dem Theaterverein ihre Meinung aufdrängen. Oder will man durch die Angriffe die Juden vom Theaterbesuche abhalten? Wird das der Brüner Theaterverein, wird das der Brüner deutsche Theater vertragen? Mehrere Juden. (TAGESBOTE, 01.05.1921: 4)

Die Frage, ob man die jüdische Bevölkerung Brünns vom Theaterbesuch abhalten möchte, sind hier natürlich rein rhetorisch gestellt. Noch haben in Brunn die Demokraten die Mehrheit, noch setzen sie sich im Theater selbst durchaus auch handgreiflich zur Wehr um ihre Interessen zu verteidigen – und zwar nicht die Interessen an „Hurenstücken“ (TAGESPOST FÜR MÄHREN UND SCHLESISIEN, 21.04.1921), sondern an einer pluralistischen Gesellschaft, die auch einander widersprechende Haltungen erträgt; das Stück selber war nämlich auch von den Vertretern der Theaterfreiheit nicht unbedingt gelobt worden. Im Jahr 1938 allerdings wurden die Brüner Juden tatsächlich aus den verschiedensten deutschen Vereinen ausgeschlossen. Im Theaterverein konnte das zwar verhindert werden, doch nur um den Preis der Auflösung des Vereins und der Gründung zweier Konkurrenzvereine – eines demokratischen und eines völkischen.⁵

Wenige Wochen vor dem Wedekind-Skandal hatte, ebenfalls wegen antisemitischen Protests, ein Gastvortrag Alexander Moissis verschoben werden

4 Gerade wenn man bedenkt, dass auch die tschechischen Tumulte um das Stadttheater im März 1920 von antisemitischen Äußerungen durchzogen waren, muss die Schlüssigkeit dieser Feststellung für die jüdischen Brüner zu dieser Zeit besonders einsichtig gewesen sein. Auch bei der Beschlagnahme des Prager Ständetheaters kam es zu antisemitischen Ausschreitungen (BECHER 1994).

5 Zu den Vorgängen im Jahr 1938 vgl. SCHNEIDER (2004) sowie WESSELY (2007).

müssen,⁶ ein halbes Jahr später wurde ein antisemitischer Skandal anlässlich der Aufführung von Henry Bernsteins Stück *Israel*, das den Antisemitismus zum Thema hat, zwar angekündigt, jedoch nicht aufgeführt. Bereits der Zensor hatte befürchtet, dass das Stück „zdejší německým antisemitickým kruhům“⁶⁷ [in den hiesigen deutschen antisemitischen Kreisen] zu Demonstrationen führen könnte. Der „Ironimus“ des *Tagesboten* beschreibt die erwartungsvolle Haltung des Publikums und unterstreicht gleichzeitig nochmals die Bedeutung des jüdischen Publikums für das Brünner deutsche Theater:

Am Abend saß ich im Theater. Nicht Bernsteins wegen, den liebe ich nicht, sondern der Demonstration wegen. Die liebe ich. Und wartete. Viele andere offenbar auch, denn das Theater war, trotzdem es nicht die Erstaufführung war, gut besucht. Alles Gute, auch eine Demonstration, kommt von oben.^[8] Jede Weile, wenn sich etwas regte, drehte ich mich mit vielen anderen um, denn wir dachten, jetzt kommt es. Aber es kam nichts. Oder doch. Als gerade ein Herr auf der Bühne die Worte sprach: ‚Juden heraus!‘, trampelte ein junger ‚Trampel ‚fritsch‘ [sic] drauf los. Das war die ganze Demonstration. Ich glaube, selbst der hat es nicht ernst gemeint, denn wenn die Juden in Brünn wirklich aus dem Theater herausgingen, wer bliebe drin? (TAGESBOTE, 24.11.1923: 5)

Auch die versuchte Verhinderung von Schnitzlers *Reigen* im Februar 1921 stand unter antisemitischen Vorzeichen (BONDI 1924: 153), auch hierbei fielen wie so oft die deutschen Studenten Brünns auf. Das jüdische Publikum zu verprellen, konnte sich das Theater allerdings tatsächlich nicht leisten.⁹ Guido Glück, der langjährige Dramaturg des Brünner deutschen Theaters, schrieb in seiner 1922 erschienenen Broschüre *Zur Brünner Theaterfrage* über das Brünner Publikum:

Sehr viel kommt auf die Zusammensetzung des Publikums an. Wie in allem, was mit dem Theater zusammenhängt, ist auch bei uns der jüdische Einschlag sehr groß. Wir brauchen deshalb noch kein jüdisches Theater zu machen, aber der moderne Einschlag, an dem auch der beste und reinste Arier sein ungetrübtetes Vergnügen haben kann, wird unserem Theater nicht fehlen dürfen; die richtige, gemischte Kost wird auch hier die allerbekömmlichste sein. (GLÜCK 1922: 29)

6 Prager Tagblatt (27.04.1921: 6): „Dieselben Kreise, die die dritte Wiederholung von Wedekinds ‚Schloß Wetterstein‘ durch einen Theaterskandal zu seiner letzten machten, erzwangen von der Leitung des Deutschen Hauses die Verweigerung des großen Festsaales für einen Vortragsabend Alexander Moissis, der ein ‚jüdischer Kommunist‘ sei. Ob er vortragen könne, kommt ja weniger in Betracht.“ Die Annahme, dass *Schloß Wetterstein* wegen des Skandals abgesetzt wurde, ist laut den Angaben in den Brünner Zeitungen unrichtig.

7 Zensurakt vom 19.10.1923, Mährisches Landesarchiv, fond B26 policejní ředitelství, Karton 2411. Im September 1919, als das Brünner tschechische Theater um Spielerlaubnis angesucht hatte, hatte der Brünner Zensor noch empfohlen, die Aufführung auf einen späteren Zeitpunkt zu verlegen, „až by se nynější antisemitická nálada obecnstva uklidnila“ [bis sich die heutige antisemitische Stimmung des [tschechischen] Publikums beruhigt hätte]. Zensurakt vom 3.9.1919, ebd.

8 Dies ist eine Anspielung darauf, dass ein Theaterskandal – zumindest in dieser Zeit – meist von den billigsten Plätzen, also der Galerie, ausging.

9 Das war allerdings nicht der Hauptgrund für die Zurückhaltung des Theaters mit antisemitischen Stellungnahmen, sondern das Brünner deutsche Theater bewies bis 1938 immer wieder seine demokratische Grundhaltung (WESSELY 2006; 2007).

4. Hinkemann

Auch der nächste Skandal war in erster Linie gegen das Publikum gerichtet. Die Angegriffenen waren diesmal nicht die jüdischen Theaterbesucher, sondern die Sozialdemokraten. Dabei versuchten die Gegner – des Stücks? – schon gar nicht mehr, mit ästhetischen Punkten zu argumentieren, sondern übten offen rechten Terror aus und nahmen selbst die Gefährdung von Menschenleben in Kauf. Es handelte sich auch hier um ein besonders skandalträchtiges Stück, das davor bereits in Berlin, Wien und Dresden zu heftigen nationalsozialistischen Protesten geführt hatte – die Rede ist von Ernst Tollers *Hinkemann*.

Das Stück zeigt, wie das Leben und die Ehe von Eugen Hinkemann, der durch eine Kriegsverletzung sein Geschlecht verloren hat, an der brutalen Umwelt der Nachkriegszeit zerbrechen. Während im Stück nichts auch nur irgendwie ‚Unsittliches‘ gezeigt wird, sorgte vor allem Hinkemanns Verletzung für Empörung. Während eben diese Verletzung auch meist als Grund für die Skandale, die das Stück in vielen Städten auslöste, genannt wurde, liegt der wahre Grund für die Entrüstung der Zeitgenossen wohl eher in der schonungslosen Darstellung des Umgangs der Nachkriegsgesellschaft mit den Nöten der Kriegsheimkehrer und ihrer Frauen.

Zunächst sah es allerdings so aus, als würde der Skandal in Brünn ausbleiben; während aufgrund der Vorkommnisse in anderen Städten ein Skandal regelrecht erwartet wurde, ging die Vorstellung – eine Vormittagsmatinee der deutschen Sozialdemokraten, mit Wiener Gästen in den Hauptrollen – ruhig vorüber. Nur über einen Fehllarm bei der Feuerwehr während der Vorstellung berichtete der *Tagesbote* des nächsten Tages. Während in dieser Meldung nur festgestellt wurde, dass „die Vermutung, daß durch den Feuerlärm die Fortsetzung der Aufführung gestört oder unmöglich gemacht werden sollte, [...] nicht von der Hand zu weisen“ ist (TAGESBOTE, 27.10.1924: 2), nannten die *Lidové noviny* (27.10.1924: 2f.) bereits eine Panik im Theater als mögliche Konsequenz. Tatsächlich stellte sich kurz darauf heraus, dass es sich um eine gezielte, lange vorbereitete Aktion handelte – die wiederum weniger das Theater, als vielmehr die Zuschauer treffen sollte.

Was war passiert? Ein Mann hatte die Feuerwehr angerufen und einen Brand im Stadttheater gemeldet – er nannte sich angeblich Nowotny, sprach aber laut *Lidové noviny* schlechtes Tschechisch. Während nun neben der Berufsfeuerwehr sämtliche freiwillige Feuerwehrtruppen sowohl aus Brünn, als auch aus der näheren Umgebung ausrückten, sollte im Theater selbst durch „Feuer“-Rufe eine Panik im Publikum ausgelöst werden.¹⁰ Dieser Teil des

10 Die Folgen eines Theaterbrands und der damit verbundenen Panik waren beim Ringtheaterbrand 1881 deutlich geworden, als im brennenden Theater hunderte Menschen ums Leben kamen. Zwar waren seitdem über vierzig Jahre vergangen, doch war eine der weiterreichenden Folgen des Brandes die verschärfte feuerpolizeilichen Auflagen in der Monarchie, die wiederum der Grund dafür waren, dass das damals im Bau befindliche Brünner Stadttheater als erstes Theater auf dem europäischen Kontinent mit elektrischer Beleuchtung ausgestattet wurde. Da auf diesen Umstand bei Jubiläumsfeiern des Thea-

Plans wurde jedoch dadurch verhindert, dass die dafür abgestellten Burschen sich verplapperten und ein aufmerksamer Sitznachbar den im Theater diensthabenden Feuerwehrmann verständigte, welcher wiederum drei Wachmänner zur Bewachung der Verdächtigen während der Vorstellung holte. Sowohl Hakenkreuzler als auch Deutschnationale hatten bereits im Vorfeld versucht, die Vorstellung von *Hinkemann* zu verhindern, doch da sich der Parlamentsabgeordnete und Vorsitzende der Deutschen Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Ludwig Czech beim Landesamt für die Aufführung eingesetzt hatte, war das Stück genehmigt worden; auch eine versuchte Intervention beim Theaterdirektor Georg Höllering (ca. 1878-1930, Direktor in Brünn 1922/23-Dezember 1924) war erfolglos geblieben.¹¹ Auch hier ging es offensichtlich also nicht darum, den Theaterspielplan zu beeinflussen – das Stück war gar nicht im Zuge des eigentlichen Spielplans, geschweige denn des Abonnements zu sehen, sondern bei eigenen Veranstaltungen, deren Träger nicht das Theater, sondern die Deutsche Sozialdemokratische Arbeiterpartei war. Vielmehr war diese Aktion ein gezielter Angriff auf Personen, die sich ein solches Stück ansahen oder die generell Veranstaltungen der DSAP besuchten. Die Wahl des Theaters als Angriffsort hatte dabei den Vorteil, dass dieses Ziel hinter angeblichen künstlerischen Bedenken verschleiert werden konnte – während bei einem Angriff auf eine Parteiveranstaltung der terroristische Zweck offensichtlich würde, wehrte man sich in diesem Fall vordergründig gegen „Schmutz und Schund“. Der Urheber des Fehlalarms blieb überhaupt anonym, somit konnte jegliche Verbindung zu politischen Parteien abgestritten werden. Der *Volksfreund*, die Zeitung der Brüner deutschen Sozialdemokratie, war verständlicherweise besonders empört über den Vorfall und schrieb:

Es wird auch nicht gelingen, den auf der Hand liegenden moralischen Zusammenhang zu verwischen, der zwischen den Vollzugsorganen dieser gemeinen Lumperei und den ‚geistigen‘ Urhebern besteht. Denn aus dem ‚Geiste‘ des Hakenkreuzlertums ist dieser mißglückte Versuch eines Angriffs auf das Leben und die geraden Glieder von Hunderten von Menschen erfolgt. Er trägt in seiner feigen Niedertracht alle Merkmale der Methoden, mit denen das Hakenkreuzlertum den deutschen Namen schändet und den berechtigten Zorn aller sittlich empfindenden Menschen gegen sich erregt. (VOLKSFREUND, 28.10.1924: 3)

Nach diesem erfolglosen Versuch eines Theatertumults wurde das Stück wegen des großen Erfolges nicht wie geplant nur einmal, sondern bis Dezember immer wieder gespielt.

ters immer wieder hingewiesen wurde, hat sich der Ringtheaterbrand sicherlich deutlicher ins Gedächtnis des Brüner Publikums eingeschrieben, als das in anderen Städten der Fall war. In eben diesem Haus fand nun besagte *Hinkemann*-Aufführung statt.

11 Vgl. die Akten zu *Hinkemann* im Mährischen Landesarchiv, fond B26 policejní ředitelství, Karton 2412 und 2422.

5. Schluss

Bevor ich zu den nicht erfolgten Skandalen komme, möchte ich noch in Kürze auf ein weiteres Vorkommnis im Theater eingehen, das von den Zeitungen ebenfalls als Theaterskandal titulierte wurde. Es handelt sich hierbei um den Protest einiger Technik-Studenten im Stadttheater anlässlich der Zehnjahresfeier der Republik im Oktober 1928. Das deutsche Theater beging die Feier mit der Aufführung der Oper *Herbststurm* von František Neumann, dem Direktor des Brüner *Národní divadlo*. Als die Staatshymnen, mit denen die Feier begonnen hatte, zu Ende waren,

erscholl aus der linken großen Seitenloge des zweiten Ranges, in der vier junge Leute saßen, eine laute Stimme. Ein junger Mann war an die Brüstung getreten und begann wie folgt zu sprechen: ‚Im Namen der deutschvölkischen akademischen Jugend erhebe ich feierlich Einspruch gegen diese Festvorstellung, zu der kein Anlaß vorliegt.‘ (BOHEMIA, 31.10.1928: 4)

An weiteren Verlautbarungen wurde er dadurch gehindert, dass das Orchester mit der Ouvertüre begann, daraufhin wurden die vier verhaftet. Bei dem folgenden Prozess wegen des Verstoßes gegen das Gesetz zum Schutz des Staats war Direktor Hans Demetz (1895-1984, Direktor in Brünn Februar 1926-1931/32) einer der Zeugen, seine Aussage gegen den Studenten nahmen ihm die Deutschnationalen sehr übel.¹² Interessant ist hierbei auch der Aspekt, dass die Studenten für ihre Darbietung entweder eigens eine Loge angemietet hatten oder die ihrer Eltern nutzten – jedenfalls hatten sie damit einen weit auftrittsmächtigeren Ort gewählt, als den sonst üblichen Ausgangspunkt von Krawallen, nämlich die Galerie, von der aus man schlecht gehört und kaum gesehen wird. Die Logen jedoch, die ja auch architektonisch zum ‚Gesehenwerden‘ angelegt sind, boten eine wesentlich theatralere Bühne für die geplante Performance.

Der nächste erwartete Skandal, bei Zuckmayers *Fröhlichem Weinberg* im Februar 1926, der ebenfalls in einigen Städten zu massiven Protesten geführt hatte, blieb allerdings aus. Nach einer Schilderung der Frankfurter Vorkommnisse, wo Stinkbomben auf die Bühne geworfen worden waren, schrieb die *Bobemia* (26.2.1926: 5):

Man war daher gespannt, ob nicht auch Brünns Theatergemeinde zu dieser drastischen Art der Ablehnung greifen würde, zumal Brünn, ob mit Recht oder Unrecht, sei dahingestellt, zu den moralischsten Städten der Republik gezählt wird.

Doch diesmal blieb alles ruhig, offensichtlich fühlten sich die Brüner von Zuckmayers satirischer Behandlung des Landlebens nicht provoziert, also nicht angesprochen, was bei der Unterschiedlichkeit des Milieus des Stücks von demjenigen in Brünn durchaus verständlich ist. Warum allerdings auch die Studenten schwiegen, die in anderen Städten durchaus protestiert hatten (auch wenn

12 Der Vorwurf, dass durch seine Aussage „ein deutscher Mann ins Kriminal gebracht wurde“ tauchte beispielsweise auf einer Hauptversammlung des Deutschen Hauses im Mai 1931 auf (TAGESBOTE, 20.05.1931: 2).

die damit dokumentierte Selbstidentifikation mit dem im Stück lächerlich gemachten Assessor und ehemaligen Couleurstudent Knuzius bezeichnend ist und selbst Zuckmayer [1997: 484] verwunderte), muss hier ungeklärt bleiben.

Der versuchte Anschlag auf die *Hinkemann*-Besucher blieb jedenfalls in der Zwischenkriegszeit der letzte Brünner Theaterskandal, der sich an einem Stück entzündete. Der Frage, woran das lag, soll im Folgenden kurz nachgegangen werden, auch wenn die Überlegungen dazu notgedrungen spekulativ bleiben müssen.

Wie bereits oben ausgeführt vertritt Arno Paul die These, dass ein Theaterskandal weniger ein ästhetisches als vielmehr ein gesellschaftliches Phänomen ist, bei dem es weniger um geschmackliche als vielmehr um Machtfragen geht, die unter den Vertreter der verschiedenen Interessen verhandelt werden. Dies sind dabei meist nicht so sehr die Theaterleute, als viel eher verschiedene gesellschaftliche Gruppen, also Teile des Publikums, die das Theater als Anlass und/oder Ort ihrer Kämpfe benutzen (PAUL 1969). Das Theater stellt einen zentralen Ort der Diskussion verschiedener Identitätskonzepte dar – und nach 1918 war die Identität der Brünner Deutschen besonders diskussionswürdig. In der ČSR herrschte nach Kriegsende einige Jahre lang ein Zustand nationaler Anspannung sowohl von Deutschen als auch von Tschechen – immer wieder kam es zu Zusammenstößen, zu nationalen Demonstrationen, eine gewisse Aufgeregtheit beherrschte auch den Ton der Zeitungsberichte. Die Räterepublik in Süddeutschland wurde mit ebenso wachen Augen beobachtet wie die Restaurationsversuche des Exkaisers Karl in Ungarn und Österreich, kommunistische Unruhen und Streiks standen auch in der Tschechoslowakei an der Tagesordnung. In der aufgeheizten Atmosphäre dieser Jahre lagen die – nationalen, politischen – Nerven aller Akteure blank, gegenseitige Provokationen kamen weitaus häufiger vor als Beschwichtigungsversuche. Diese Stimmung schlug sich natürlich auch auf die Theater nieder, die einerseits mitunter selbst zur Sprache der Demagogie griffen, andererseits rasch ins Schussfeld handfester Kritik gerieten.

Auffällig dabei ist das wiederholte Auftreten der Studenten, die offensichtlich versuchten, ihre Vorstellungen von Brünner deutscher Identität durchzusetzen. Dies gelang ihnen jedoch nicht: Ab Mitte der zwanziger Jahre hatten sich die nationalen Verhältnisse in Brünn anscheinend eingespielt und die Studenten scheinen ihre Tätigkeit auf andere Felder verlegt zu haben. Dass Theaterskandale ab dieser Zeit hier so gut wie gar keine Rolle mehr spielten, mag also auch an der Beruhigung der Gemüter liegen. Insbesondere in Brünn entwickelte sich das Zusammenleben der Nationen vielversprechend, am Theater, genauer in der Oper, kam es sogar zur Zusammenarbeit des deutschen und tschechischen Ensembles. Innerhalb der Brünner deutschen Bevölkerung hatten die aktivistischen Kräfte, deren Engagement im tschechoslowakischen Staat mit der Regierungsbeteiligung 1926 ein deutliches Zeichen setzte, lange eine Mehrheit. Und schließlich konzentrierte sich die deutschnationale und nationalsozialistische Rechte bis zur ‚Machtergreifung‘ Hitlers in Deutschland auf andere Ziele als das Theater, das erst mit dem Einfluss NS-Deutschlands und der dortigen Betonung des Theaters für Propagandazwecke zum umkämpften Kulturgut wurde. Bis

dahin hatte sich allerdings auch die Taktik geändert. Statt Theaterskandale zu provozieren, wurden in den späten dreißiger Jahren offen die ‚undeutschen‘ Verhältnisse und einzelne jüdische oder sozialdemokratische Theaterdirektoren angegriffen. Zumindest für die SdP und ihre Anhänger hatte sich die Vorstellung von deutscher Identität auf rassistischer Grundlage geklärt. Das Brünner Theater und der Theaterverein widersprachen dieser vermeintlichen Eindeutigkeit bis in den Herbst 1938 – da hatten sie allerdings, im Gegensatz zu den zwanziger Jahren, nicht mehr die Mehrheit in der Bevölkerung und im Publikum.

Archivalien

Zensurakten *Schloss Wetterstein*: Moravský zemský archiv [Mährisches Landesarchiv], fond B26, policejní ředitelství [Polizeidirektion], karton 2421.

Zensurakten *Hinkemann*: Moravský zemský archiv [Mährisches Landesarchiv], fond B26, policejní ředitelství [Polizeidirektion], karton 2412, 2422.

Zensurakten *Israel*: Moravský zemský archiv [Mährisches Landesarchiv], fond B26, policejní ředitelství [Polizeidirektion], karton 2411.

Literatur

ANONYM (1918): Die Zukunft des Brünner Stadttheaters. – In: *Tagesbote* (8.12.1918, Morgenausgabe), 1.

ANONYM (1921). Ein Theaterskandal. – In: *Tagesbote* (25.4.1921, Morgenausgabe), 2.

BECHER, Peter (1994): Kulturpolitische Konfliktherde in der Ersten Republik: Der Streit um das Prager Ständetheater 1920 und die Prager Tonfilmaffäre 1930. – In: Hoensch, Jörg (Hg.), *Das Scheitern der Verständigung: Tschechen, Deutsche und Slowaken in der Ersten Republik. (1918-1938)*. Essen: Klartext, 119-134.

BOHEMIA, 26.2.1926, 5.

BOHEMIA, 31.10.1928, 4.

BONDI, Gustav (1924): *Geschichte des Brünner deutschen Theaters 1600-1925*. Brünn: Deutscher Theaterverein.

DRÍMALA, Jaroslava u. a. (1973): *Dějiny města Brna 2* [Geschichte der Stadt Brünn]. Brno: Blok.

FÜHRER, Karl Christian (2009): „Pfui! Gemeinheit! Skandal!“ Bürgerlicher Kunstgeschmack und Theaterskandale in der Weimarer Republik. – In: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 57/5, 389-412.

GAJDECZKA, Josef (1921): Theaterskandal 2. – In: *Tagesbote* (28.4.1921, Morgenausgabe), 4.

GLÜCK, Guido (1922): *Zur Brünner Theaterfrage*. Brünn: Selbstverlag.

JAWORSKI, Rudolf (1977): *Vorposten oder Minderbeit? Der sudetendeutsche Volkstumskampf in den Beziehungen zwischen der Weimarer Republik und der ČSR*. Stuttgart: DVA.

KELTING, Peter (1986): Theaterskandal. – In: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hgg.), *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek: Rowohlt, 998-999.

KLOBUCZAR, Paul (1921): Theaterskandal. – In: *Tagesbote* (27.4.1921, Morgenausgabe), 5.

LIDOVÉ NOVINY, 25.4.1921, Morgenausgabe, 3.

LIDOVÉ NOVINY, 27.10.1924, Morgenausgabe, 2.

PAUL, Arno (1969): *Aggressive Tendenzen des Theaterpublikums. Eine strukturell-funktionale Untersuchung über den sog. Theaterskandal anhand der Sozialverhältnisse der Goethezeit*. München: Schön.

PRAGER TAGBLATT, 27.4.1921, 6.

SCHNEIDER, Hansjörg (2004): Ein Theater in der Zerreißprobe. Die deutsche Bühne in Brünn im Jahre 1938. – In: *Zeitschrift für Germanistik* 1, 165-173.

TAGESBOTE, 1.5.1921, Morgenausgabe, 4.

TAGESBOTE, 24.11.1923, Morgenausgabe, 5.

TAGESBOTE, 27.10.1924, Morgenausgabe, 2.

TAGESBOTE, 20.5.1931, Abendausgabe, 2.

UHL, Heidemarie (2006): Moderne als Provokation. Zur sozialen Funktion von Theaterskandalen in Graz um 1900. – In: Suppanz, Werner (Hg.), *Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900*. Bd. 2. Wien: Passagen, 163-177.

VOLKSFREUND, 28.10.1924, 3.

WEDEKIND, Frank (ca. 1920): *Schloß Wetterstein*. München: Georg Müller.

WESSELY, Katharina (2006): Antikriegsstücke am Brünner deutschsprachigen Theater 1918-1938. – In: Thomas, Tanja/Virchow, Fabian (Hgg.), *Banal Militarism. Zur Veralltäglichsung des Militärischen im Zivilen*. Bielefeld: transcript, 101-113.

WESSELY, Katharina (2007): Die Wege der Schauspieler des Brünner deutschen Theaters nach 1938. – In: *Theresienstädter Studien und Dokumente 2006*. Prag: Sefer, 115-149.

ZUCKMAYER, Carl (1997): *Als wär's ein Stück von mir: Horen der Freundschaft*. Gesammelte Werke in Einzelbänden, Frankfurt/M.: Fischer.

