



SZENE & HORIZONT

BAND 7

Miriam Höller

Traditioneller Fortschritt

Das Stuttgarter Hoftheater,
die elektrische Moderne und die
Großstadt (1851–1912)



J.B. METZLER

Szene & Horizont. Theaterwissenschaftliche Studien

Band 7

Reihe herausgegeben von

Peter W. Marx, Köln, Nordrhein-Westfalen, Deutschland

Die 2017 begründete Reihe bringt Monographien, Sammelbände sowie Editionen zu Themen der Theaterwissenschaft und Medienkultur.

Weitere Bände in der Reihe <http://www.springer.com/series/15733>

Miriam Höller

Traditioneller Fortschritt

Das Stuttgarter Hoftheater, die
elektrische Moderne und die Großstadt
(1851–1912)



J.B. METZLER

Miriam Höller
Köln, Deutschland

Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München unter dem Titel „Traditioneller Fortschritt. Die elektrische Moderne im provinziellen Hoftheater am Beispiel Stuttgarts (1851–1912)“, vorgelegt von Miriam Höller aus Bad Honnef, 2019. Erstgutachter: Prof. Dr. Ulf Otto, Zweitgutachter: Prof. Dr. Christopher Balme. Datum der mündlichen Prüfung: 21. Mai 2019

Szene & Horizont. Theaterwissenschaftliche Studien
ISBN 978-3-476-05152-3 ISBN 978-3-476-05153-0 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-476-05153-0>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature 2020

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Einbandabbildung: Stuttgart, Großes Haus, kolorierte Postkarte © akg-images/picture-alliance

Planung/Lektorat: Oliver Schütze

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Dank

Diese Studie, die 2019 als Dissertation an der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München unter dem Titel *Traditioneller Fortschritt. Die elektrische Moderne im provinziellen Hoftheater am Beispiel Stuttgarts (1851–1912)* angenommen wurde, wäre ohne die Hilfe und Unterstützung von vielen Seiten nicht denkbar gewesen.

Ich danke an erster Stelle meinem Betreuer, Prof. Dr. Ulf Otto, der mir anfangs in Hildesheim und schließlich in München stets mit großem Engagement zur Seite stand, meine Arbeit mit wichtigen Impulsen eng begleitet hat, aber mir dennoch die Freiheiten gewährte, verschiedene Ansätze und Forschungswege zu erkunden. Ebenso danke ich Prof. Dr. Christopher Balme für die Zweitkorrektur sowie Prof. Dr. Katja Schneider, die die Disputation als Drittprüferin begleitet hat. Auch Dr. Berenika Szymanski-Düll sei an dieser Stelle gedankt, ebenso wie allen KollegInnen am Institut für Theaterwissenschaft der LMU, die mit mir im Rahmen des Forschungskolloquiums diskutiert haben und mir dabei manche Anregung gegeben haben. Auch meinen MitstreiterInnen des Doktorandennetzwerkes der AG für Theaterhistoriographie in der Gesellschaft für Theaterwissenschaft sowie Prof. Dr. Stefan Hulfeld und der Gesellschaft für Theatergeschichte e. V. möchte ich an dieser Stelle für wertvolle Hinweise und Denkanstöße danken.

Meine Forschungsarbeit sowie die Drucklegung dieser Studie wurde von der Volkswagen-Stiftung im Rahmen des Forschungsprojektes „Energien des Spektakels. Zur Theatralität der Elektrizität und der Elektrifizierung des Theaters, 1870–1930“ gefördert. Ein herzliches Dankeschön für diese Möglichkeiten.

Des Weiteren möchte ich Prof. Dr. Peter W. Marx als Herausgeber der Reihe und Dr. Oliver Schütze für die Veröffentlichung und Betreuung der Studie danken. Außerdem danke ich den MitarbeiterInnen in den Archiven des Hauptstaatsarchivs Stuttgart, des Staatsarchivs Ludwigsburg, des Stadtarchivs Stuttgart sowie des Deutschen Theatermuseums in München für ihre fachkundige Unterstützung. Ein ganz besonderer Dank geht an Prof. Dr. Anja Dauschek in Hamburg, an Dr. Markus Speidel vom Landesmuseum Württemberg, an Dr. Torben Giese und insbesondere an Dr. Edith Neumann vom StadtPalais – Museum für Stuttgart, die mich für Stuttgart und seine Technik- und Theatergeschichte nachhaltig begeistert haben.

Schließlich danke ich meinen Eltern und meinen Schwestern für ihre Begleitung durch die Höhen und Tiefen, die mit dem Erstellen dieser Studie verbunden waren. Ganz besonders danke ich schließlich dir, Michael, für dein kritisches Auge, aber vor allem für deine Geduld und den liebevollen Rückhalt, den du mir stets gibst!

Miriam Höller

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Das Zusammenspiel von Theater, Stadt und Elektrizität	1
1.2	Forschungsfragen und Leit motive	8
1.3	Methodische Zugänge	18
1.4	Literatur und Forschungsstände	23
2	Das alte Hoftheater in der provinziellen Residenzstadt (bis 1902)	33
2.1	Das Hoftheater im Kontext der Stadtraumentwicklung	33
2.1.1	Das Neue Lusthaus und die Residenzstadt. Räumliche Bezüge	33
2.1.2	Verstädterung und urbanes Vergnügen? Modernisierungsprozesse in der Stadt (1850–1902)	37
2.2	Vorbild und Vernetzung. Die technische Verknüpfung von Theater und Stadt	50
2.2.1	Das Neue Lusthaus (bis 1846)	50
2.2.2	Gaslicht und Eisenbahn. Das Hoftheater zwischen Attraktion und Vernetzung (1846)	52
2.2.3	Vom Theater- zum Stadtlicht? Elektrisches Theater-Effektlicht als städtische Attraktion (1851)	60
2.2.4	Sicherheit und Wettbewerb. Die Elektrifizierung des Hoftheaters (1883)	63
2.3	Vorbild Hoftheater? Spektakuläre Auftritte der Elektrizität in der Stadt	82
2.3.1	Elektrizität als Machtsymbol. Festbeleuchtung am Königshof	83
2.3.2	Elektrische Theatrkultur als Gradmesser bürgerlicher Fortschrittlichkeit	87
2.4	Zwischenfazit	107

3 Die neuen Hoftheater und die Großstadtwerdung Stuttgarts (1902–1912)	111
3.1 Traditioneller Fortschritt. Stuttgarter Stadtentwicklung ab 1902	111
3.1.1 Die elektrische Topografie der Stadt	116
3.1.2 Liberales Mäzenatentum. Stuttgart als moderne Kunststadt	123
3.2 Urbane Netzwerke. Die stadträumliche Verflechtung der Interimstheater	127
3.2.1 Die Interimstheater und die elektrische Straßenbahn	127
3.2.2 Vernetztes Provisorium. Das Interimtheatergebäude von 1902	130
3.3 Die Hoftheater von Max Littmann und die Imagination der Großstadt	136
3.3.1 Stadtraumfragen und elektrische Stadtraumwirkungen.	137
3.3.2 Theater als Architektur und Apparat. Die Littmann'schen Theatergebäude	165
3.4 Zwischenfazit.	208
3.5 Ausblick. Das Ende eines Narrativs der Moderne	211
4 Schlussbetrachtung	217
Anhang	231
Abbildungsnachweise	233
Quellen- und Literatur	235

Abkürzungsverzeichnis

DTM	Deutsches Theatrumuseum München
HSTAS	Landesarchiv Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv Stuttgart
StAL	Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Ludwigsburg
StAS	Stadtarchiv Stuttgart
StPS	StadtPalais – Museum für Stuttgart

1.1 Das Zusammenspiel von Theater, Stadt und Elektrizität

Der heutige Tag ist für immer in die Geschichte der Schwäbischen Residenzstadt eingezeichnet: Das Hoftheater ist heute Nacht zusammengebrannt. [...] Ueber die Entstehungsursache verlautet [sic!], daß Kurzschluß den Brand veranlaßt habe. Das elektrische Licht habe, nachdem der Brand entdeckt worden sei, vollständig versagt.¹

So informierte die *Schwäbische Kronik*² über eine nächtliche Brandkatastrophe, die sich im Januar 1902 nach einer Aufführung der *Meistersinger* im Stuttgarter Hoftheater ereignet hatte. Das Zitat benennt drei miteinander verknüpfte Leit-motive, um die die vorliegende Arbeit kreisen wird: Erstens verweist es auf ein Hoftheater, zweitens auf dessen Verortung in der schwäbischen Residenzstadt Stuttgart sowie drittens auf die Elektrizität, die hier von der Presse als Brandursache ausgemacht wurde und somit in Verbindung zum Theater und seiner Katastrophe stand. Im Folgenden wird die Arbeit der Verschränkung dieser drei Motive nachgehen und zeigen, wie diese Beziehung den Prozess der Großstadtwerdung in Stuttgart bestimmte.

Die Studie ist daher als ein Plädoyer für die Berücksichtigung der Elektrizität beziehungsweise der Technik des Theaters in der Theaterwissenschaft zu verstehen. Sie möchte insbesondere dazu anregen, Technik im – ebenfalls hier zu stärkenden – Theaterraum jenseits der Bühne und ihrer ästhetischen Entwicklung in den Blick zu nehmen. Dabei begreift die Studie die technischen Fortschritte im Theater nicht als unabhängige Prozesse, sondern als integrale Bestandteile von städtischen Veränderungsvorgängen. Somit können ferner neue Perspektiven auf die Wechselwirkung von Theater und Stadt sowie insbesondere auf die Rolle, die

¹*Schwäbische Kronik* (20.01.1902).

²Eine der zu dieser Zeit führenden regionalen Tageszeitungen, nationalliberal.

das Theater im Modernisierungs- und Urbanisierungsprozess der Städte in der klassischen Moderne einnahm, eröffnet werden.

Hoftheater

Das Feuer hatte verheerende Folgen für das erstgenannte Leitmotiv, das Hoftheater: Die Feuerwehr rund um Brandmeister Bruno Jacoby kämpfte bis in die frühen Morgenstunden gegen die Flammen an. Dennoch wurde König Wilhelm II. von Württemberg (1848–1921) Zeuge des Niedergangs seines Hoftheaters. Das an der Ostseite des Residenzschlosses stehende Theatergebäude brannte bis auf die Grundmauern nieder.

Wie die Presse berichtete, erreichten die Flammen bereits nach kurzer Zeit den Schnürboden und setzten das gesamte Bühnenhaus in Brand.³ Gegen drei Uhr morgens stürzte schließlich der Mittelgiebel des Zuschauerhauses ein. Dabei schlugen die einstürzenden Mauerteile „[...] das Dach des am längsten verschont gebliebenen Maschinenhauses ein, so daß auch dort das Feuer verheerend wirken konnte.“⁴ Die Zerstörung des Maschinenhauses – in dem sich bis dato die „elektrischen Beleuchtungsanlagen und Maschinen“⁵ befunden hatten – bedeutete das vorläufige Ende der Elektrizitätsversorgung für die gesamten höfischen Gebäude der Residenzstadt, die bislang von diesem Maschinenhaus ihren elektrischen Strom bezogen hatten.⁶

Das Hoftheatergebäude konnte nach der Brandnacht nicht mehr genutzt werden. Anfangs hoffte der *Staats-Anzeiger für Württemberg* noch, dass das Theater „[...] wie ein Phönix sich in verjüngter Schönheit bald aus der Asche erheben wird!“⁷ Im Juni 1902 erklärte jedoch die Württembergische Kammer der Abgeordneten, dass eine Wiederherstellung des Theaters aufgrund des schlechten Zustandes der Theaterruine ausgeschlossen sei.⁸ Dies wurde keineswegs als Verlust gesehen, so resümierte Rudolf Krauß, der Stuttgarter Archivrat, 1916:

Mancher Kunstfreund mochte im Herzen dem verheerenden Elemente nicht allzusehr zürnen, weil es Stuttgart plötzlich an das heißersehnte Ziel eines Theaterneubaus brachte, das ohne den Eingriff der Naturgewalt schwerlich so bald erreicht worden wäre.⁹

Demnach wurde die scheinbar elektrische Katastrophe eher als Auftakt und Chance für einen Theaterneubau begriffen. Das Hoftheater-Ensemble stand indes ohne eigene Spielstätte da. Zunächst musste das Wilhelmatheater in Cannstatt als

³Vgl. *Neues Tagblatt* (20.01.1902).

⁴*Neues Tagblatt* (20.01.1902).

⁵*Neues Tagblatt* (25.01.1902).

⁶Vgl. Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Ludwigsburg, [im Folgenden StAL], E 18 V Bü 914.

⁷*Staats-Anzeiger für Württemberg* (20.01.1902).

⁸Vgl. StAL, E 21 Bü 208.

⁹Krauß (1916, 565). Vgl. *Schwäbische Kronik* (24.01.1902).

Ausweichsbühne dienen. Dieses besaß allerdings rund 70 % weniger Zuschauerplätze und war für den Sommer 1902 bereits an ein privates Theaterunternehmen verpachtet. Im Juni ging das Hoftheater-Ensemble daher auf Tournee.¹⁰ Im Herbst 1902 wurde an anderer Stelle das sogenannte Interimtheater – ein in aller Schnelle errichtetes Provisorium – eingeweiht. Erst 1912 erfolgte die Einweihung des neuen Hoftheaters, das als Doppelhaustheater errichtet wurde.

Stadt

Hier schließt sich das zweite eingangs genannte Leitmotiv, das Motiv der Stadt, an. Denn die scheinbar katastrophale Verbindung zwischen dem Theatergebäude und der Elektrizität beeinflusste auch den Stadtraum und die Alltagswirklichkeit der Einwohner.¹¹

Das Hoftheater stand am Stuttgarter Schlossplatz, dem zentralsten Platz der Stadt. Das Feuer im Theatergebäude erregte daher die Aufmerksamkeit der Residenzstadtbewohner und lockte eine Vielzahl Schaulustiger in den frühen Morgenstunden auf den Platz.¹² Der Brand wurde hier zu einem performativen Ereignis, das sich über die Beziehung der nächtlichen Zuschauenden zum brennenden Theaterhaus formulierte:¹³ Das *Neue Tagblatt* sah in dem Spektakel ein „[...] furchtbar schönes Schauspiel, wie es noch nie erlebt worden war an dieser Stätte der Schauspiele [...]“.¹⁴ Somit bewirkte der Brand über die Verbindung von Theatergebäude und Stadtraum einen neuen Attraktionsgehalt des Theaters. Geboten wurde den Zuschauenden dabei eine greifbare, substanzuell-sinnliche Erfahrung, denn die „[...] vom Feuerherd ausstrahlende Hitze war so intensiv [...]“,¹⁵ dass man sie noch „auf der Mitte des Schloßplatzes“¹⁶ spüren konnte. Das Feuer war zudem weithin sichtbar, eine „[...] mächtige Feuersäule mit prasselndem Funkenregen stieg empor und beleuchtete die Stadt mit roter Glut.“¹⁷ Des Weiteren muss man von einem lärmenden Spektakel ausgehen. So schilderte Adrienne von Bülow-Putlitz (1891–1965), die Tochter des damaligen Intendanten: „Ich erinnere mich des furchtbaren Kraches, als der große Kronleuchter im Zuschauer-raum herunterfiel.“¹⁸ Und: „Donnernd stürzten [...] brennende Kulissenteile“¹⁹

¹⁰Vgl. Janzen (1995, 142).

¹¹Soweit personenbezogene Bezeichnungen aus Gründen der Lesbarkeit in dieser Arbeit nur in männlicher Form angeführt sind, beziehen sie sich dennoch auf Männer und Frauen sowie das dritte Geschlecht in gleicher Weise.

¹²Adrienne von Bülow-Putlitz erinnert: „Natürlich war halb Stuttgart auf den Beinen [...]“ Stadtarchiv Stuttgart [im Folgenden StAS], F. 7.2.2.

¹³Zur Definition eines performativen Ereignisses vgl. Fischer-Lichte (2003, 16).

¹⁴*Neues Tagblatt* (20.01.1902).

¹⁵*Neues Tagblatt* (20.01.1902).

¹⁶*Neues Tagblatt* (20.01.1902).

¹⁷*Staats-Anzeiger für Württemberg* (20.01.1902).

¹⁸StAS, F 7.2.2.

¹⁹*Neues Tagblatt* (22.01.1902).

auf die Feuerwehrleute ein. Auch der Bühnenturm krachte mit „einer mächtigen Detonation“²⁰ in das brennende Theater. Die Straßen der Stadt, zum Beispiel der Kanonenweg (heute Haußmannstraße), waren bald von Asche bedeckt.²¹ Noch in Gablenberg – welches etwa zwei Kilometer vom Stadtzentrum entfernt liegt – wurden „Tuch- und Leinwandfetzen“²² gefunden. Darüber hinaus wurde das Feuer schließlich zu einer unmittelbaren Bedrohung für „ein ganzes Stadtviertel“²³ als gegen drei Uhr morgens der Wind drehte und das Feuer „[...] nach dem Residenzschloß hintrieb [...]“²⁴ Doch ein Übergreifen auf weitere Gebäude im Stadtraum wurde letztlich verhindert. Eine scheinbar durch die Elektrizität verursachte Katastrophe griff demnach in diesem Moment spektakulär in die städtische Lebenswelt ein. Das nächtliche Flammenheer des Hoftheaters durchdrang in seiner bedrohlichen Gewalt die Stadt erstens physisch.

Zweitens veränderte der Brand auch die Alltagswirklichkeit der Bevölkerung, zumal es nicht bei den nächtlichen Einwirkungen auf den Stadtraum blieb: In den ersten Tagen nach der Brandkatastrophe musste der öffentliche Nahverkehr der elektrischen Straßenbahnen eingestellt werden. Denn aufgrund herabgestürzter Mauerteile des Theatergebäudes waren die „Kraftleitungsdrähte der Straßenbahn gestört“,²⁵ sodass der Strom abgestellt werden musste und die Linie ‚Karlsvorstadt – Berg‘ zwischen dem Schlossplatz und der Neckarstraße nicht verkehren konnte. Der Alltagsbetrieb am zentralsten Stuttgarter Platz war demnach eingeschränkt, die Infrastruktur des städtischen Verkehrs – die zu dieser Zeit bereits eine elektrische war – war außer Betrieb gesetzt.²⁶

Drittens wandelte sich mit dem Brand die Funktion des Hoftheatergebäudes. Denn die Brandruine wurde in den Tagen nach dem Unglück zu einem voyeuristischen Anziehungspunkt. Der Platz war von „Tausenden und Abertausenden umlagert [...]“²⁷ Der Hoftheaterintendant Joachim zu Putlitz (1860–1922) plante zunächst, die Brandstätte zur Besichtigung freizugeben. Zur Aufführung sollten also die Folgen der elektrischen Katastrophe kommen. Mit dem Eintrittsgeld wollte Putlitz die Theaterangestellten finanziell unterstützen. Doch aufgrund des baufälligen Zustands der Ruine konnte dies nicht realisiert werden.²⁸ Nichtsdestotrotz versuchten zahlreiche Amateurfotografen auf „erlaubten und unerlaubten Wegen“²⁹ eine gute Fotografie von den Trümmerhaufen zu erhalten. So finden

²⁰*Staats-Anzeiger für Württemberg* (20.01.1902).

²¹Vgl. *Cannstatter Zeitung* (20.01.1902).

²²Günther (2003, 25).

²³*Neues Tagblatt* (22.01.1902).

²⁴*Neues Tagblatt* (22.01.1902).

²⁵*Schwäbische Kronik* (20.01.1902).

²⁶Vgl. *Neues Tagblatt* (21.01.1902).

²⁷*Schwäbische Kronik* (20.01.1902).

²⁸Vgl. *Neues Tagblatt* (29.01.1902).

²⁹*Neues Tagblatt* (22.01.1902).

sich heute diverse Postkartenmotive, die nicht nur die Zerstörung des Theaters (s. Abb. 1.1) bezeugen, sondern auch den veränderten Attraktionsgehalt des brennenden Theaters durch die Abbildung des Feuerspektakels vor Augen führen (s. Abb. 1.2). Die Katastrophe machte demnach das Theater zu einem Ort einer touristisch-voyeuristischen Attraktion, mit der auch ein mediales Spektakel einherging. Nun fungierte allerdings nicht mehr die Theaterbühne als Raum für die Attraktion, stattdessen wurde jetzt das Theatergebäude selbst eine solche. Die kulturelle Bedeutung des Theaters lässt sich demzufolge nicht auf das Bühnengeschehen begrenzen. Denn im Fokus stand nun nicht der künstlerisch-ästhetische Gehalt des Theaters, sondern sein – kraft eines vermeintlichen Versagens des technischen Theaterapparates – verändertes architektonisches Erscheinungsbild. Architektur und Technik bildeten also 1902 die neuen Parameter der Attraktion.

Neben den unmittelbar mit dem Feuer verknüpften kurzfristigen Veränderungen des Alltags sind viertens längerfristige Konsequenzen für die Stadt und ihr stadträumliches Erscheinungsbild auszumachen: Die Brandruine blieb zunächst als mahnendes Denkmal in der Stadt bestehen und prägte bis zu ihrem Abbruch im Herbst 1902 den Stadtraum.³⁰ Die anschließend bestehende Baulücke wurde erst mit dem Bau des 1913 eingeweihten Kunstgebäudes beseitigt. Die Baulücke bildete demnach am zentralen Stuttgarter Platz zehn Jahre lang eine Leerstelle.³¹

Das Beispiel des Theaterbrandes macht somit deutlich, dass ein Theatergebäude Stadträume verändern konnte und zugleich selbst in einen stadträumlichen Kontext eingebunden war. Hitze, Lärm, Ruß, der Ausfall der städtischen Verkehrs-Infrastruktur und eine Zerstörung des bekannten Stadtraumes zeugen dabei von einer physischen Verschränkung von Stadtraum und Theatergebäude. Es zeigt, dass Theater und Stadt in einer materiellen Verbindung stehen, der die vorliegende Studie im Weiteren nachgehen wird.

Elektrizität

Das dritte Leitmotiv der Studie bildet die Elektrizität. Indem die Stuttgarter Presse 1902 einen Kurzschluss in einer der elektrischen Leitungen vermutete, wurde die Katastrophe zu einer elektrischen gemacht – unabhängig von noch ausstehenden Untersuchungen zur tatsächlichen Brandursache. Diese Vorstellung stützte sich allein auf die Beobachtung, dass das elektrische Licht während der Brandnacht im Theater und den umliegenden höfischen Gebäuden nicht mehr gebrannt hatte.³²

Auch einige Tage nach dem Brand war die Brandursache „[...] immer noch nicht aufgeklärt und wird wohl auch kaum je zu ermitteln sein.“³³ Es folgte aber in der *Schwäbischen Kronik* der Hinweis: „Die Sachverständigen neigen mehr

³⁰Vgl. *Schwäbische Kronik* (02.09.1902).

³¹Obwohl das *Neue Tagblatt* (08.02.1902) bereits im Februar 1902 forderte, diese Lücke könne „[...] unausgefüllt niemals bleiben [...]“.

³²Auch Bülow-Putlitz betonte: „Man nahm an, daß es Kurzschluß war [...]“ StAS, F 7.2.2.

³³*Schwäbische Kronik* (25.01.1902).



Abb. 1.1 Die Brandruine des Hoftheaters auf einer Postkarte, Februar 1902



Abb. 1.2 Die Attraktion des brennenden Hoftheaters, undatierte Postkarte

und mehr der Ansicht zu, daß das Feuer in der That durch elektrischen Kurzschluß veranlaßt worden ist.“³⁴ Nun wurden also Experten ins Feld geführt, die die Kurzschluss-Theorie belegen sollten. Es wurde demnach eine wissenschaftliche Beweiskraft für das Versagen der Elektrizität institutionalisiert.

Dennoch gab es in der Stadt auch Gegenstimmen, die die Kurzschluss-theorie anzweifelten. Sie machen deutlich, dass es 1902 in Stuttgart unterschiedliche Bewertungen und Wahrnehmungen von der Elektrizität gab. Der Vertreter der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG) in Stuttgart, Paul Reisser, versuchte beispielsweise, die Gerüchte um ein elektrisches Versagen zu widerlegen. Als Akteur der Elektroindustrie kann Reisser durchaus ein ökonomisches Interesse daran unterstellt werden, die Skepsis gegenüber der Elektrizität zu zerstreuen. In Stellungnahmen an den Hoftheaterintendanten und in den Tageszeitungen forderte er ein Ende der Spekulationen um die Brandursache.³⁵ Dabei widersprach er der Kurzschluss-theorie, die sich auf das Erlöschen der elektrischen Lichter während der Brandnacht stützte. Denn „[...] selbst wenn die Beleuchtung sofort versagt hätte, wäre dies noch kein Beweis für Kurzschluss [...]“.³⁶ Das *Neue Tagblatt*

³⁴*Schwäbische Kronik* (25.01.1902).

³⁵Vgl. StAL, E 18 V Bü 1387.

³⁶StAL, E 18 V Bü 1387. Reisser an Putlitz, Kopie einer Stellungnahme an das *Neue Tagblatt* (24.01.1902).

schien überzeugt, Anfang Februar wurde berichtet: „Aber es ist thöricht, dem so arg verlästerten ‚Kurzschluß‘ alles Ueble zuzuschreiben. Durch Kurzschluß ist das alte Hoftheater gewiß nicht abgebrannt.“³⁷ Dies bedeutete also eine Wende in der Berichterstattung.

Eine längerfristige negative Zuschreibung der Elektrizität scheint es in Stuttgart ferner nicht gegeben zu haben, für private Theater, Hotels oder Straßen wurde weiterhin eine elektrische Beleuchtung von Seiten der Stadtbevölkerung eingefordert.³⁸ Sicherlich muss in diesem Zusammenhang auch darauf hingewiesen werden, dass die eigentliche Brandursache nie ermittelt wurde. Mit zunehmendem Untersuchungsfortschritt wurde sogar eine Brandstiftung immer wahrscheinlicher.³⁹

Doch der vielschichtige und kontroverse Umgang mit der vermeintlichen elektrischen Katastrophe zeigt letztlich, wie wenig selbstverständlich das seit den 1880er Jahren aufgekommene Licht der elektrischen Glühbirnen noch nach 1900 war. Elektrizität konnte hier einerseits, z. B. bei Reisser, positiv wahrgenommen werden, andererseits aber auch auf Ablehnungen, Ängste und negative Zuschreibungen (z. B. als feuergefährliche Komponente) treffen. Die Durchsetzung der Elektrizität war damit, wie die Studie zeigen wird, von einer vielfältigen Perzeption und divergenten Perspektiven und Imaginationen begleitet.

1.2 Forschungsfragen und Leitmotive

Im Zentrum der vorliegenden Studie steht die Beziehung von Theater und Stadt über die Elektrizität und deren Vermittlung. Die Studie fragt danach, wie die Elektrizität die Räume des Theaters und der Stadt veränderte und miteinander verknüpfte. Dabei geht sie nicht nur einem materiellen Wandel nach, sondern spürt zugleich verändernden Idealen und Wahrnehmungen von der Stadt und dem Theater im elektrischen Licht nach. Im Fokus steht folglich die Frage nach dem Einfluss des elektrischen Theaters auf die Stadt und der elektrischen Stadt auf das Theater.⁴⁰ Hieraus ergeben sich für die Studie folgende übergeordnete Forschungsfragen: Inwiefern war das Hoftheater, insbesondere über seine Elektrizität, ein Vehikel für die Transformation der Residenzstadt Stuttgart zur modernen Großstadt? Inwieweit wurde vice versa das Hoftheater von Elektrifizierungs-, Urbanisierungs- und Modernisierungsprozessen in der Stadt geprägt?

³⁷*Neues Tagblatt* (03.02.1902).

³⁸Beispielsweise für das Wilhelmatheater, vgl. StAS, 903-Cannstatt, 2608/1. Auszug aus dem Protokoll des Gemeinderats in Verwaltungssachen (23.10.1902).

³⁹Vgl. StAL, E 18 V Bü 1387.

⁴⁰Unter ‚Elektrifizierung‘ wird in der vorliegenden Studie die aktive Einrichtung der elektrischen Ausstattung in Stadt und Theater verstanden. Die daran anschließend genutzten Räume werden als ‚elektrische Stadt‘ und ‚elektrisches Theater‘ bezeichnet.

Die am Beispiel des Brandes von 1902 eingeführte Verknüpfung von Theater und Stadt über die Elektrizität wird demzufolge weitergeführt. Die These der Studie lautet dabei, dass das elektrische Hoftheater im Urbanisierungs- und Modernisierungsprozess der Stadt ein Konstituens der modernen Großstadt wurde, indem es Stadträume und Imaginationen von Stuttgart als Großstadt gleichermaßen prägte. Erstens veränderte das Hoftheater den städtischen Raum, indem es zu einem Vorbild im Technisierungsprozess der Stadt wurde. Schon das Beispiel des Theaterbrandes hat deutlich gemacht, dass das (elektrische) Theater materiell auf städtische Infrastrukturen einwirken konnte. Der durch das Theater bedingte zunehmende Ausbau der städtischen Netzwerke (insbesondere des Gas- und Stromnetzes) verwob aber zugleich auch das Theater physisch (beispielsweise durch Stromleitungen) mit der Stadt. Somit wurde also auch das Theater wiederum von Entwicklungen in der Stadt der Moderne geprägt. Zweitens, so die Annahme der Studie, wurden über das Theater kollektive Imaginationen städtischer Moderne abgebildet und ausformuliert. Dabei war das Hoftheater nicht nur ein Spiegelbild von Veränderungsprozessen in der Stadt, sondern wurde selbst als Ort der Moderne erfahren und verortet. Diese Moderne wurde allerdings nicht über eine ästhetische Ebene auf der Bühne, sondern über eine technische Ebene, ausgehandelt. Das Hoftheater wurde damit insbesondere über seine Elektrizität (und Architektur) zu einem Ausgangspunkt kollektiver Großstadtimaginationen in Stuttgart.

Die Studie will besonders auf die Ambivalenzen im Elektrifizierungs-, Modernisierungs- und Urbanisierungsprozess um 1900 aufmerksam machen. Schon das Beispiel der Brandnacht hat verschiedene Umgangsweisen mit Technik und diverse Sichtweisen auf die Elektrizität aufgezeigt. Die Studie will zeigen, dass sich im Falle des elektrischen Theaters Konzepte von Tradition und Innovation überlagerten bzw. miteinander verknüpften. Somit ist auch die Frage nach der Vermittlung von Fortschritt und Tradition im Moment des Aufeinandertreffens von Kunst und Technik zentral. Besonders die Spannungsverhältnisse und Gegensätze interessieren hier: So stand beispielsweise in Stuttgart das Postulat von Moderne und Innovation konservativen Realisierungen entgegen, Fortschrittseuphorie traf auf zögerliches Abwarten, der sich liberal gebende König traf für das Hoftheater konservative Entscheidungen, neue Stadträume wurden über elektrische Straßenbahnen erschlossen, während zeitgleich das Zentrum historistisch ausgestaltet wurde. Diese genannten Aspekte bilden zwei Seiten einer Medaille. Sie verdichten sich zu einem Bild, das die vorliegende Studie unter dem Begriff *traditioneller Fortschritt* fasst.⁴¹ Jener Begriff meint hier einen wenig radikalen, kaum revolutionären, vielmehr nahezu

⁴¹Die Studie versteht Tradition und Fortschritt (bzw. verwandte Konzepte wie Kontinuität und Wandel) als relationale Begriffe. Ihre Zuschreibungen drücken keine objektiven Zustände, sondern zeitgenössische Wahrnehmungen und Interpretationen aus, „[...] wobei uns langsame Entwicklungsrhythmen als Verkörperung traditionaler Struktur erscheinen, schnelle Veränderungstempi hingegen als innovatives Moment.“ Kaschuba (2006, 165).

gezähmten Fortschritt, der keine gänzliche Ablösung des Alten durch Neues vorsah, sondern Kontinuität und Wandel miteinander zu vereinen versuchte.⁴²

Leitmotive

Das Beispiel des Hoftheaterbrandes hat bereits auf die drei Leitmotive der Studie hingewiesen: Stadt, Theater und Elektrizität. Entlang dieser Leitmotive wird die Studie den Forschungsfragen nachgehen. Sie stellen demnach das Analyseraster dar, um dem Wandel der Stadt zur modernen Großstadt über das elektrische Theater und dem Einfluss der technisierten Stadt auf das Theater nachzuspüren. Eine exakte Trennung in drei Ebenen ist dabei kaum möglich, da gerade der Wechselbeziehung zwischen den Motiven nachgegangen werden soll. Besonders die Elektrizität, die als verbindendes Moment fungiert, tritt demzufolge nicht getrennt von den anderen Motiven auf.

Die urbane Stadt. Verstädterung, Urbanisierung und Stadtbilder

Die Großstadt bzw. ihre übersteigerte Form, die Metropole, gilt als „paradigmatischer Ort“⁴³ der Moderne.⁴⁴ Ihre Entwicklung ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wird als Urbanisierungsprozess definiert, der den Stadtraum und die Stadtgesellschaft gleichermaßen veränderte. Dabei unterscheidet die Städtegeschichte- und Urbanisierungsforschung zwischen den Phänomenen einer Verstädterung und einer sogenannten inneren Urbanisierung.⁴⁵ Der Begriff der Verstädterung meint die quantitativ zu erfassende und sichtbar materielle Veränderung der Stadt, ihre stadträumliche Verdichtung sowie die Expansion in geografischer und demografischer Hinsicht.⁴⁶ Der Begriff der inneren Urbanisierung beschreibt hingegen nach der mentalitätsgeschichtlich geprägten Definition des Volkskundlers Gottfried Korff die qualitativen „[...] Auswirkungen des Großstadtlebens auf die Mentalität der Menschen [...]“⁴⁷ und damit die „[...]

⁴²Die Studie verwendet für diesen Prozess nicht den Begriff des ‚Traditionalismus‘, sondern bewusst eine Zuschreibung als ‚traditioneller Fortschritt‘, um den Prozess gegenüber eher folkloristischen Phänomenen und Strategien abzugrenzen, die ebenso einen Rückgriff auf eine vermeintliche Vergangenheit suggerieren, aber dabei als reine und bewusste Verklärung der Vergangenheit auftreten. Zwar sind im Rahmen dieser Arbeit die Grenzen fließend, doch mit den Begriff des ‚traditionellen Fortschritts‘ soll gerade darauf aufmerksam gemacht werden, dass neben diesen Rückblick auf Vergangenes auch ein Prinzip einer gemäßigten Fortschrittlichkeit in der eigenen Zeit tritt. Der Begriff des ‚traditionellen Fortschritts‘ verbindet damit also hier ‚erfundene Traditionen‘ und einen gemäßigten Fortschritt in der klassischen Moderne miteinander. Vgl. Kaschuba (2006, 173 ff.); Hobsbawm (2004).

⁴³Schmidt-Lauber (2010, 13 f.).

⁴⁴Zur Metropole vgl. Morat et al. (2016); Nolte (2016a); Dietze/Dornhof (2014a); Becker et al. (2011).

⁴⁵Vgl. Korff (1985).

⁴⁶Vgl. Leonhardt (2008, 137); Zimmermann (1996, 11).

⁴⁷Becker/Niedbalski (2011, 17).

Anpassung der Menschen an das Leben in der Großstadt [...]“⁴⁸ die schon Georg Simmel (1858–1918) 1903 bemerkte.⁴⁹ Dabei sollte aber die innere Urbanisierung der Stadtbevölkerung nicht als selbstverständliche Konsequenz der Verstädterung begriffen werden.⁵⁰

Das Beispiel des Theaterbrandes – die Zerstörung des Theaterraumes durch die elektrische Katastrophe und deren Auswirkung auf den Stadtraum – hat die unmittelbar physische Verknüpfung von Theater und Stadtraum aufgezeigt. Es hat damit die Relevanz einer Berücksichtigung des Raumes für das Forschungsanliegen deutlich gemacht. Auch die Elektrizität trat nicht in einem leeren Raum auf, sondern eben in der Stadt oder im Theaterraum. Um die Wechselbeziehung von Stadt und Theater im Elektrifizierungs- und Urbanisierungsprozess herauszuarbeiten, bedarf es in der vorliegenden Studie demzufolge einer besonderen Beachtung der Räume der elektrischen Stadt und des elektrischen Theaters. Raum wird dabei in Anlehnung an den *spatial turn* begründende Raumdiskurse als sozial konstruiert verstanden.⁵¹ Der Stadtraum ist demgemäß in gleichem Maße als Produkt und als Voraussetzung für soziale und kulturelle Praktiken zu begreifen. Damit kann für den Rahmen der vorliegenden Studie angenommen werden, dass der Raum den Modernisierungs- und Urbanisierungsprozess der Stadt prägte und wiederum selbst von diesem verändert wurde. Daran anknüpfend stellt die Studie daher das Theater in den Kontext der konkreten Stadtraumentwicklung und geht allgemeinen Verstädterungsprozessen des Raumes sowie speziell durch das elektrische Theater bewirkten Raumveränderungen nach.

Um den Verstädterungsgrad Stuttgarts analysieren zu können (ohne dabei Bewertungen aus einer heutigen Perspektive zu verfallen), orientiert sich die vorliegende Studie an den Analysen der Stadt- und Urbanisierungsforschung um Paul Nolte.⁵² Erstens können demografische Faktoren herangezogen werden, unter die Nolte die „extreme Verdichtung der Bevölkerung“⁵³ – inklusive einer neuen sozialen und kulturellen Diversität durch Migration und einhergehend mit dem Verlust des Naturraumes – fasst. Nolte bezieht hier zudem ein beschleunigtes Stadtwachstum und die Steigerung des Stadt-Land-Gegensatzes als Kriterien der Verstädterung ein.⁵⁴

⁴⁸Becker/Niedbalski (2011, 8).

⁴⁹Vgl. Simmel (1995).

⁵⁰Vgl. Leonhardt (2008, 137).

⁵¹Nach Henri Lefebvre ist „*der (soziale) Raum ein (soziales) Produkt* [Hervorhebung im Original].“ Lefebvre (2018, 330). Auch Michel de Certeau sieht den Raum (*espace*) im Unterschied zum Ort (*lieu*) als ein „[...] Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben, ihn verzeitlichen [...]“. Certeau (2018, 345). Vgl. weiterhin Löw (2018, 2001).

⁵²Vgl. das 2014 beendete Forschungsprojekt „Metropole und Vergnügungskultur. Berlin im transnationalen Vergleich, 1880–1930“ und die daraus hervorgegangenen Publikationen: Nolte (2016a); Morat et al. (2016); Becker (2014); Fischer-Lichte et al. (2012); Becker et al. (2011).

⁵³Nolte (2016, 4).

⁵⁴Vgl. Nolte (2016, 5).

Er benennt zweitens die aufkommende Vergnügungskultur als „konstitutives Element“⁵⁵ der modernen Stadt und charakterisiert die Räume der Vergnügungskultur als Erfahrungsräume der Moderne.⁵⁶ An diesem Kriterium ist bereits ablesbar, dass Veränderungsprozesse des Raumes mit Prozessen der inneren Urbanisierung – also mit neuen subjektiven Erfahrungen des Großstadtlebens wie z. B. dem Erleben von Nachtleben und dem Geschehen auf den Varieté Bühnen – verknüpft waren. Denn die urbanen Räume brachten diese Erfahrungen erst hervor, während doch zugleich auch die urbanen Räume selbst durch die Großstadterfahrungen konstituiert wurden.

Als drittes Kriterium des Urbanen kann nach Nolte die Öffentlichkeit in der modernen Stadt benannt werden.⁵⁷ Die Jahrhundertwende markierte mit dem Aufkommen des Kinos und der Fotografie den allmählichen Beginn der Massenmedien und die Ausrichtung der Unterhaltung auf ein Massenpublikum. Insbesondere aber die Straße wurde „[...] zu einem Raum der öffentlichen Begegnung und Aushandlung [...]“.⁵⁸ Auch die neuen urbanen Räume – beispielsweise die Vergnügungsviertel, Passagen, Warenhäuser, Grandhotels, Theater oder zoologischen Gärten – begründeten neue soziale Begegnungsräume, ohne allerdings die sozialen Grenzen innerhalb der Stadtgesellschaft gänzlich zu überwinden.⁵⁹ Zugleich macht dies auf die Verlagerung der Unterhaltung aus dem privaten Raum der bürgerlichen Lesezirkel und Salons in den öffentlichen Raum aufmerksam. Diese Beobachtung steht damit Richard Sennetts populärer These von der „Tyrannei der Intimität“,⁶⁰ die einen „Niedergang der Öffentlichkeit“⁶¹ durch Kapitalismus und Säkularismus beschwört, entgegen.

In Ergänzung zu diesen drei Kriterien von Nolte wurden die Räume viertens, so die Annahme in dieser Studie, durch urbane Netzwerke bestimmt.⁶² Unter urbanen Netzwerken werden im Folgenden erstens materielle Verflechtungen (wie Schienen der elektrischen Straßenbahnen, Gas- und Stromleitungen) verstanden. Die urbanen Netzwerke nahmen nach Maßgabe der Urbanisierungsforschung gleichermaßen Einfluss auf den Stadtraum und auf die subjektive Erfahrung der Stadt: So griff beispielsweise die elektrische Straßenbahn zum einen mit ihrem

⁵⁵Nolte (2016, 3).

⁵⁶Nolte unterscheidet zwischen Vergnügungskultur und Massenkultur. Erstere fasst er als Räume, die der „Unterhaltung, der Belustigung, des Vergnügens“ dienen und meist kommerzielle Ziele haben. Den Begriff der Massenkultur lehnt er für diesen Kontext als zu unspezifisch ab, da darunter auch die Massenpresse und das Warenhaus gefasst werden. Nolte (2016, 3).

⁵⁷Diese drei Kriterien benennen auch Becker/Niedbalski (2011, 8). Vgl. für die Stadtsoziologie maßgeblich: Bahrtdt (1998).

⁵⁸Nolte (2016, 6).

⁵⁹Vgl. Warstat (2016, 162); Leonhardt (2008, 137).

⁶⁰Vgl. Sennett (1986).

⁶¹Sennett (1986, 33).

⁶²Vgl. Schivelbusch (1977, 16 ff.); Schott (1999a, 2).

Schienennetz und den Oberleitungen materiell in den Stadtraum ein.⁶³ Zum anderen wird, unter anderem von Schivelbusch und Schott, angenommen, dass die Straßenbahn ebenso auf die innere Urbanisierung wirkte, denn sie bedingte zugleich subjektive Eindrücke von Beschleunigung, Bewegung und Zirkulation.⁶⁴ Auch eine negative Wahrnehmung der modernen Großstadt, eine „Verlustdiagnose“⁶⁵ als Erfahrung von Transitivität, Flüchtigkeit und Kontingenz – die im ästhetischen Diskurs mit Charles Baudelaires *Le peintre de la vie moderne* 1863 unmittelbare Zuschreibungen der Moderne wurden – lag hier begründet.⁶⁶

Die materiellen Netzwerke rekurrieren schließlich auf ein Prinzip der Zirkulation, was im Bild der Straßenbahnnetzpläne oder der Stromkreise besonders deutlich wird. Die Zirkulation prägte so die moderne Stadt. Zirkulierendes galt dabei nach Schivelbusch als urban, modern, fortschrittlich, vital, nützlich und effektiv.⁶⁷ Daran anknüpfend können urbane Netzwerke zweitens auch immateriell auftreten, z. B. in der Vorstellung einer sozialen Verflechtung oder in bürgerlichen Idealen wie dem Hygienekonzept des 19. Jahrhunderts, das sich im Wesentlichen durch die ausreichende Zirkulation von Wasser, Licht und Luft auszeichnete.⁶⁸ Die Studie wird aber überwiegend den besser greifbaren materiellen Netzwerken nachgehen.

Der Blick auf die urbanen Netzwerke zeigt, dass der Eindruck des Raumes letztlich auch von subjektiven Erfahrungen abhängt. Die Stadtsoziologin Martina Löw und ihre Mitautoren konstatieren: „Städte sind durch dieses Erfahrender des Ortes immer auch gedeutete und wahrgenommene Formen [...]“.⁶⁹ Den semiotischen Kulturbegriff des amerikanischen Anthropologen Clifford Geertz aufgreifend, kann weiterhin eine Stadt als ein „engmaschiges Gewebe aus

⁶³So veränderte z. B. die Metro Paris, indem die Haltestellen zu Treffpunkten wurden und Orte durch die Linienführung neu verknüpft wurden. Vgl. Beltran/Carré (1991, 91 ff.).

⁶⁴Vgl. Schivelbusch (1977, 16 ff.); Schott (1999a, 2); Binder (1999, 211). Ebenso generierte die Telegraphie ab 1849 eine neue Erfahrung von Raum. Vgl. Marx (2017, 19 f.).

⁶⁵Lenger (2013, 240).

⁶⁶„La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent [...]“ Baudelaire (1868, 69). Dabei ist die Erfahrung von relativer Zeit und Raum ein verbindendes Element zwischen der Straßenbahn und dem Theater. Bis dahin waren Manipulationen von Raum oder Zeit in der Fantasie oder im Theater erfahren worden. Mit der Technik ist eine Überführung von der Fiktion zur Realität feststellbar. Vgl. Daniel (1995, 365).

⁶⁷Vgl. Schivelbusch (1977, 172). Schivelbusch (1977, 165 ff.) zeigt zudem auf, dass sich jene Zirkulation auch mit dem Aufkommen des Warenhauses (Bon Marché, Paris 1851) in eben diesem und dem veränderten Warenverkehr ablesen lässt. Zur Übertragung auf das Theater und die Analyse der Rezeption des Publikums über die „Metapher der Zirkulation“ vgl. Marx (2008, 33 ff.). In der Elektrizitätslehre war die Zirkulation bereits zuvor wesentlich. Benjamin Franklin (1706–1790) begriff z. B. nach Meya und Sibum (1987, 77) Mitte des 18. Jahrhunderts die „[...] Zirkulation des elektrischen Fluidums [...] als einen für die elektrischen Wirkungen notwendigen Bewegungsvorgang.“

⁶⁸Vgl. Otto (2016, 59).

⁶⁹Löw et al. (2008, 12).

Bedeutungen und Strukturen⁷⁰ verstanden werden.⁷¹ Folglich nimmt die Stadtforschung an, dass sich im Zuge der Urbanisierung und Modernisierung der Stadt neue Vorstellungen und Ideen von der Stadt selbst ergaben, die Fragen nach der Spezifik der eigenen Stadt und damit auch nach der „Stadt-Identität“⁷² aufwarfen und verhandelten. Peter W. Marx nennt diese Perzeptionsebene eine „kollektive Imagination der Metropole“,⁷³ die vorliegende Studie fasst sie – um den Metropolenbegriff für Stuttgart zu umgehen – unter dem Begriff der *Stadtbilder*. Die Studie spürt neben den stadträumlichen Veränderungen auch diesen Stadtbildern in Stuttgart nach und fragt danach, inwiefern das Hoftheater von Stadtbildern geprägt wurde und inwiefern jene Bilder durch das Hoftheater wiederum verändert oder hervorgebracht wurden. Damit begreift die Studie Stadtbilder als Konstrukte, die einem beständigen Wandel und neuen Zuschreibungen unterworfen sind.⁷⁴ Dies macht dann die Stadt zu einem Schwellenraum, in der sich verschiedene Stadtbilder durchaus überlagern können.

Der Fokus auf das Hoftheater gibt für den Rahmen der Studie die Beschränkung auf bürgerliche und aristokratische Stadtbilder und Identitätskonstrukte vor. Das Bürgertum war nach Jürgen Kocka ab den 1840er und besonders ab den 1860er Jahren zunehmend in Auflösung begriffen, trotzdem blieben aber ständische Selbstverständnisse und soziale Trennungen bestehen.⁷⁵ Bürgerlichkeit wird in der Studie daher, anknüpfend an Kocka und Marx, nicht über Besitz oder Bildung definiert, sondern wird stattdessen als eine „soziale Praxis“⁷⁶ bzw. als eine „performative Praxis“⁷⁷ verstanden. Der eigene Habitus wird demnach zum integrierenden Moment,

[...] d. h. zum Bürger konnte der werden, der aktiv an dieser Kultur teilhatte. Theater wie auch andere Institutionen gesellschaftlichen Lebens wurden zu Kristallisationspunkten dieser Identität, zu Orten, an denen Chancen, aber auch Grenzen dieses Identitätsmusters öffentlich praktiziert, demonstriert und verhandelt wurden.⁷⁸

⁷⁰Moser/Egger (2013, 178 f.). Vgl. Geertz (2002).

⁷¹Zu den Unterscheidungen von Stadtforschung, Anthropologie der Stadt und Stadtanthropologie in der Europäischen Ethnologie vgl. Moser/Egger (2013, 181 f.); Lindner/Moser (2006, 13 f.); Hauser (2007, 31).

⁷²Morat (2016, 13). Zum Konstruktionscharakter kollektiver Identitäten vgl. Anderson (2006).

⁷³Marx (2016, 106). Schott (1998, 206) nennt die Generierung von Stadtbildern die „mentale Produktion von Stadt [...]“.

⁷⁴Vgl. Kleiner (2013, 35).

⁷⁵Kocka (2001, 100).

⁷⁶Marx (2007, 101).

⁷⁷Marx (2006, 25).

⁷⁸Marx (2006, 25).

Damit hat dann auch eine *Cultural performance* identitätsstiftend Momente, „durch die sich soziale Wirklichkeit bildet.“⁷⁹

Theater und Raum

Bereits mit dem 1931 aufgeworfenen Schlagwort der „Bühnenkunst als Raumkunst“⁸⁰ hat Max Herrmann auf die Bedeutung des Raumes für das Theater hingewiesen. Da die vorliegende Studie gleichermaßen nach der Wirkung des elektrischen Theaters auf Stadtbilder und Stadträume und vice versa fragt, müssen neben dem Stadtraum auch das Theater in eben diesem Raum und zudem das Theatergebäude als Raum selbst hier eine Berücksichtigung finden.

Marvin Carlson betont in *Places of Performance*⁸¹ die Bedingtheit des Theaters durch seine physische Umgebung, indem er diese als wesentliches Element für die Rezeption und Interpretation einer Aufführung durch die Zuschauenden charakterisiert:

The entire theatre, its audience arrangements, its other public spaces, its physical appearance, even its location within a city, are all important elements of the process by which an audience makes meaning of its experience.⁸²

Mit Jens Roselt kann daran anschließend die Lage des Theaters in der Stadt als eine „soziale Dimension“⁸³ begriffen werden und die Wahl eines neuen Theaterstandortes als Produkt der zeitgenössischen Stadtgesellschaft verstanden werden.⁸⁴ Folglich kann der Theaterstandort als Indikator der jeweiligen Gesellschaftsordnung und Soziotopografie einer Stadt und ihrer urbanen Veränderung gelesen werden.⁸⁵ Daran anknüpfend versteht die vorliegende Studie das Theater als einen Raum, der mit seiner Umgebung verwoben ist, auf diese wirkt und selbst von dieser geprägt wird. Theater wird damit zu einem Raum, der in den Kontext der kulturellen, sozialen, politischen, infrastrukturellen und ökonomischen Stadtentwicklung eingebunden ist und zugleich selbst auf die Stadt, auf Stadträume und Stadtbilder, rückwirkt. Dies wird in der vorliegenden Studie besonders über die elektrische Verknüpfung bzw. über die urbanen (größtenteils elektrischen) Netzwerke, die sich von dem Theater in die Stadt und von der Stadt ins Theater spinnen, analysiert. Die Studie fragt hier z. B. nach der materiellen Einbindung

⁷⁹Marx (2008, 28).

⁸⁰Herrmann (2018, 501).

⁸¹Carlson (1993).

⁸²Carlson (1993, 2).

⁸³Roselt (2014, 280).

⁸⁴Zum Theater im Stadtraum vgl. Becker (2014, 131 ff.); Linhardt (2006, 20); Knowles (2004, 53 ff.); Buck (1990).

⁸⁵Harald Zielske (1998, 53) definiert die Einbettung des Theaters in den Raum, in seine sozialen, ökonomischen, infrastrukturellen, politischen und historischen Kontexte, als die „kulturelle Identität eines Theatergebäudes [...]“. Vgl. ferner zum „luoghi teatrali“ Hulfeld (2007, 285 ff.).

des Theaters in das städtische Stromnetz oder nach der verkehrstechnischen Anbindung an den Bahnhof und an elektrische Straßenbahnen. Mit Peter W. Marx – der ausgehend von der Analyse diverser Zirkulationskonzepte das urbane Konzept der Zirkulation als „Konstituens kultureller Räume“⁸⁶ sieht – kann jene Verknüpfung zwischen Theater- und Stadtraum des Weiteren aber auch als ein immaterieller, zirkulierender, energetischer Austausch von sozialen und kulturellen Phänomenen verstanden werden.⁸⁷

Überdies nimmt die Studie die diversen Stuttgarter Hoftheatergebäude selbst in den Blick. Einerseits können so der Technisierungsprozess im Innern des Theaters und infolgedessen die Vorbildfunktion des Theaters für den technischen Fortschritt der Stadt nachvollzogen werden, andererseits kann die Wirkung der Stadt auf das elektrische Theater erfragt werden. Dabei ist das Theatergebäude selbst als ein Abbild der jeweiligen Gesellschaftsstruktur zu begreifen, das sowohl die faktische als auch die „vorgestellte soziale Ordnung“⁸⁸ widerspiegelt. Insbesondere das freistehende Opernhaus des 18. Jahrhunderts – das Carlson vom Fassadentheater unterscheidet – sei im Verlauf des 19. Jahrhunderts zum Symbol einer bourgeoisen Elitenkultur geworden, so Carlson. Die Bourgeoisie habe sich nun in prunkvollen Foyers selbst in Szene setzen können.⁸⁹ Somit ist der Theaterraum im Allgemeinen als Symbol und Produkt der jeweiligen Gesellschaft zu verstehen, die in diesem agierte und sich dabei selbst inszenierte. Folglich ist auch der Zuschauerraum als ein soziales Produkt und Abbild sozialer Strukturen zu begreifen. Besonders deutlich wird dies am Beispiel des Zuschauerraums im Barocktheater, dessen Sichtachsen gänzlich auf den Fürsten ausgerichtet waren.⁹⁰ Damit wurden Zuschauende und Akteure über den Raum und in seiner Beziehung zur Bühne in ein bestimmtes Beziehungsverhältnis gesetzt, das Roselt als „funktionale Dimension“⁹¹ des Theaterraumes definiert. Infolgedessen muss in der vorliegenden Studie für die Untersuchung der Vehikelfunktion des Hoftheaters für die Großstadtwerdung Stuttgarts eine Ergänzung vorgenommen werden. Neben der elektrischen Ausstattung des Theaters berücksichtigt die Studie (besonders in der Analyse der neuen Zuschauerräume der Littmann-Theater in Kap. 3) auch die funktionale Architektur des Raumes, in dem das elektrische Licht und die Zuschreibungen der Moderne auftraten. Anknüpfend an Carlson wird hier davon ausgegangen, dass die Architektur der Hoftheaterräume die sozialen Verhältnisse Stuttgarts widerspiegelte. Demnach gilt es letztlich der erweiterten Frage nachzugehen, inwiefern in Stuttgart die Modernität des Theaters und der Stadt zunehmend über die Architektur und die Technik des Theaters rezipiert und verhandelt wurden.

⁸⁶Marx (2008, 33). Marx bezieht dies auch auf die ökonomische Zirkulation der Waren in der aufkommenden Konsumgesellschaft.

⁸⁷Vgl. Marx (2008, 34 ff.).

⁸⁸Becker (2014, 109).

⁸⁹Vgl. Carlson (1993, 88 und 151 f.).

⁹⁰Vgl. Roselt (2014, 282); Becker (2014, 109 ff.); Carlson (1993, 140); Zur Nieden (2010, 11 ff.).

⁹¹Roselt (2014, 280 f.).

Elektrizität und Fortschritt

Das dritte Leitmotiv dieser Studie ist die Elektrizität, besonders das elektrische Licht, das als „[...] eindrucksvollste Form der Visualisierung von Elektrizität [...]“⁹² galt. Es wird in der vorliegenden Studie als das verbindende Element zwischen Theater und Stadt verstanden, das auf beide sowohl materiell als auch immateriell wirkte.⁹³ Dies hat das Beispiel des Theaterbrandes von 1902 bereits deutlich machen können. Im Fall des Theaterbrandes hatte der vermeintliche elektrische Kurzschluss die Stadt und das Theater konkret verändert. Doch die Oberleitungen der elektrischen Straßenbahnen, die Lichtmasten der elektrischen Straßenbeleuchtung oder die Schaufensterbeleuchtungen veränderten den Stadtraum ebenso auf einer materiellen Ebene. Auch Akkumulatorenbatterien, Dynamos und elektrische Lichter nahmen in ihrer Materialität Einfluss auf das Theater. Die Erforschung materieller Verbindungen wird daher ein wesentlicher Punkt der vorliegenden Studie sein.

Weiterhin hat das Exempel des Theaterbrandes gezeigt, dass die Elektrizität außerdem über eine immaterielle Ebene verhandelt wurde. Hier macht die aufgeregte Berichterstattung unmittelbar nach der Brandkatastrophe – die zuerst der Elektrizität ohne schlüssige Indizien oder konkrete Beweise die Schuld zuschrieb – auf Zuschreibungen von Gefahr und auf Ängste gegenüber der neuen Technik aufmerksam.⁹⁴ Elektrizität wurde im Anschluss an den Brand als zerstörerische Kraft bewertet und von der Presse anfänglich zum Sündenbock gemacht. Noch im Juli 1902 bemerkte der Stuttgarter Stadtrat Fischer: „Man macht gar häufig die Wahrnehmung, dass bei einem Unglück wenn irgend möglich der Elektrizität die Schuld gegeben wird.“⁹⁵ Doch neben diesen negativen Wahrnehmungen gab es im Zuge der Verhandlung der Elektrizität auf einer immateriellen Ebene auch positive Zuschreibungen, wie eine volkscundliche Arbeit von Beate Binder bereits aufgezeigt hat.⁹⁶ Sie hat nachgewiesen, dass mit der Elektrizität ein Konzept von Fortschritt, Moderne und Urbanität verknüpft war.⁹⁷ Besonders das Bürgertum verstand sich selbst als Begründer, Multiplikator und Teilhaber jenes elektrischen Fortschritts. Elektrizität wurde hier zugleich überhöht, wurde zur Lösung der sozialen Frage und zum Auslöser kulturellen Fortschritts erklärt. Elektrizität wurde zum Symbol der Moderne.⁹⁸

So veränderte die Elektrizität nicht nur auf einer materiellen Ebene den Stadtraum, sondern generierte neue, die innere Urbanisierung betreffende, Erfahrungen, wie das Nachtleben und die Nachtarbeit. Das elektrische Licht wurde hier „[...]

⁹²Felber (1998, 112).

⁹³Vgl. Binder (1998, 192).

⁹⁴Zu negativen Erfahrungen der elektrischen Stadt vgl. Schlör (1991, 12).

⁹⁵StAS, Depot B, 11-4318. Protokoll des Gemeinderates (24.07.1902).

⁹⁶Vgl. Binder (1999).

⁹⁷Vgl. Binder (1998, 193).

⁹⁸Vgl. Binder (1999, 25).