

**Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte**

Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris

(Institut historique allemand)

Band 30/3 (2003)

DOI: 10.11588/fr.2003.3.45492

---

Rechtshinweis

Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

BERNHARD VON HÜLSEN

HEIMAT OHNE NATION  
DAS ELSÄSSISCHE THEATER IM DEUTSCHEN KAISERREICH

Nationskonzepte für das Elsaß

Der Nationalismus ist ein charakteristisches Merkmal des 1871 neu entstandenen deutschen Nationalstaats. Besonders Arbeiten, in denen die Nation weniger als eine »objektive« Gegebenheit betrachtet als deren konstruierter Charakter hervorgehoben wird, zeigen die Bedeutung des Nationalismus für das junge Kaiserreich<sup>1</sup>. Zwei Merkmale der Konstruktion des Nationalen werden immer wieder betont: die Abgrenzung gegenüber einem äußeren Feind und das Komplementärverhältnis von Heimat und Nation.

Gerade für die Analyse sich voneinander abgrenzender Nationen sind Grenzregionen von besonderem Interesse. So stand das Elsaß im Mittelpunkt der sich in einem dialektischen Prozeß entwickelnden deutschen oder französischen Nationskonzepte. Dies wurde schon in der Antwort von Fustel de Coulange auf Theodor Mommsen deutlich, der im Juli und August 1870 drei offene Briefe an Mailänder Zeitungen geschrieben hatte<sup>2</sup>. In seinen Briefen forderte Mommsen bereits zu Beginn des Deutsch-Französischen Kriegs die Annexion von Elsaß und Lothringen als Kompensation für die französische Aggression. Zur Begründung führte er sprachliche und ethnische Argumente an, die auf eine »objektive« deutsche Natio-

- 1 Diese vor allem von Deutsch (Karl W. DEUTSCH: *Nationalism and Social Communication. An Inquiry into the Foundations of Nationality*, 2. Aufl., Cambridge 1969) und Gellner (Kap. 7 in: Ernest GELLNER, *Thought and Change*, Chicago 1965) angeregte und von Konzepten wie »invention of tradition« (Eric HOBBSBAWM, Terence RANGER (Hg.), *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983) oder »imagined communities« (Benedict ANDERSON, *Die Erfindung der Nation*, Frankfurt a. M. 1988) geprägte Denkfigur in der Nationalismusforschung zeigen meines Erachtens am besten Geoff ELY, Ronald Grigor SUNY, Introduction. *From the Moment of Social History to the Work of Cultural Representation*, in: DIES. (Hg.), *Becoming National. A reader*, Oxford 1993, S. 3–37. Zum deutsch-französischen Kontext vgl. Heinz-Gerhard HAUPT, *Der Nationalismus in der neueren deutschen und französischen Geschichtswissenschaft*, in: Étienne FRANÇOIS, Hannes SIEGRIST, Jakob VOGEL (Hg.), *Nation und Emotion. Deutschland und Frankreich im Vergleich. 19. und 20. Jahrhundert*, Göttingen 1995, S. 39–55. Als Forschungsüberblick vgl. Dieter LANGEWIESCHE, *Nation, Nationalismus, Nationalstaat. Forschungsstand und Forschungsperspektiven*, in: *Neue politische Literatur* 40 (1995) S. 190–236 sowie Heinz-Gerhard HAUPT, Charlotte TACKE, *Die Kultur des Nationalen. Sozial- und kulturgeschichtliche Ansätze bei der Erforschung des europäischen Nationalismus im 19. und 20. Jahrhundert*, in: Wolfgang HARDTWIG, Hans-Ulrich WEHLER, *Kulturgeschichte Heute*, Göttingen 1996, S. 255–283.
- 2 Vgl. Theodor MOMMSEN, *Agli Italiani*, Firenze 1870 und Fustel de COULANGES, *L'Alsace est-elle allemande ou française? Réponse à M. Mommsen*, in: *Le nationalisme français. Textes choisis et présentés par Raoul GIRARDET*, Paris 1966, S. 63–65.

nalität der Elsässer zielten. Fustel de Coulange, der gerade seinen Lehrstuhl in Straßburg verlassen hatte, stellte darauf in einem viel rezipierten und ebenso offenen Brief Mommsens deterministischem und kollektivem Nationenbegriff einen voluntaristischen und individuellen gegenüber. Für Fustel de Coulange konstituierte sich die Nation mit Blick auf das annektierte Elsaß und Lothringen über gemeinsame Verlangen, Ideen, Interessen und Neigungen. »La patrie, c'est ce qu'on aime. Il se peut que l'Alsace soit allemande par la race et par le langage. Mais par la nationalité et le sentiment de la patrie, elle est française.« In dieser Tradition, ohne allerdings das Elsaß im Wortlaut zu erwähnen, beantwortete Ernest Renan zwölf Jahre später seine berühmte Frage: »Qu'est-ce qu'une nation?« mit der ebenso berühmten Antwort: »L'existence d'une nation est [...] un plébiscite de tous les jours, comme l'existence de l'individu est une affirmation perpétuelle de vie«<sup>3</sup>. Diese »subjektive« Begründung der Nation, die – obwohl sie Renan durchaus neben Elemente wie Rasse, Sprache und natürliche Gegebenheiten stellte – konstitutiv für die Gegenüberstellung eines »objektiven« deutschen und eines »subjektiven« französischen Verständnisses der Nation wurde, muss allerdings auch in Bezug auf das Elsaß verstanden werden. So sah Renan zumindest in einem Briefwechsel mit David-Friedrich Strauss schon im August 1870 seinen Ansatz weniger als Grundlage jeglicher Nationsbildung denn als Mittel an, das Problem Elsaß-Lothringen für Frankreich zu entscheiden<sup>4</sup>.

Es ist sicherlich zu weit gegriffen, den französischen Nationalismus und den mit ihm konstruierten Begriff des Nationalen als ein Produkt der Niederlage im Deutsch-Französischen Krieg sowie der deutschen Vereinnahmung von Elsaß und Lothringen aufzufassen. Das Gleiche gilt für die Lesart des deutschen Begriffs als Versuch, den annektierten Elsässern und Lothringern Kriterien entgegenzustellen, die sie »objektiv« zu Deutschen machten<sup>5</sup>. Letztlich zeigt ein detaillierterer Blick auf das Elsaß, wie gering der Einfluß unterschiedlicher deutscher oder französischer Nationskonzepte für konkrete Strategien des »nation building« in der umstrittenen Region war. In zwei Arbeiten zur Universität und zur Volksschule kontrastieren John Eldon Craig und Steven Harp deutsche und französische Versuche zur Funktionalisierung zentraler Bildungseinrichtungen im Zuge der jeweiligen Vereinnahmung des Elsaß<sup>6</sup>. Beide zeigen nicht nur die geringe Effektivität der jeweiligen kulturpolitischen Maßnahmen<sup>7</sup>.

3 Ernest RENAN, *Qu'est-ce qu'une nation?* Conférence prononcée à la Sorbonne le 11 mars 1882, in: *Le nationalisme français* (wie Anm. 2) S. 66.

4 Dieser Briefwechsel ist abgedruckt *ibid.* S. 107–163. Vgl. dazu auch die Einleitung zu diesem Band von Joël ROMAN, S. 12f. und 22f. sowie HAUPT (wie Anm. 1) S. 48.

5 Zu dieser Lesart vgl. Michael JEISMANN, *Das Vaterland der Feinde. Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich 1792–1918*, Stuttgart 1992, S. 281.

6 John Eldon CRAIG, *Scholarship and nation building. The universities of Strasbourg and Alsatian society. 1870–1939*, Chicago 1984; Steven HARP, *Learning to Be Loyal. Primary Education and Nation Building in Alsace and Lorraine 1850–1940*, DeKalb 1998.

7 Zu dem Ergebnis der politischen Wirkungslosigkeit der Reichsuniversität Straßburg auf die reichsländische Bevölkerung kommt auch Bernd SCHLÜTER, *Reichswissenschaft. Staatsrechtslehre, Staatstheorie und Wissenschaftspolitik im Deutschen Kaiserreich am Beispiel der Reichsuniversität Straßburg 1872–1918*, Berlin (unveröff. Diss.) 2001. Umgekehrt stellt Schlüter allerdings eine hohe Wirkungsmächtigkeit der an der Universität gebildeten und von der reichsländischen Situation geprägten staatstheoretischen Kategorien für die rechtswissenschaftliche Theoriebildung im Deutschen Reich fest.

Insbesondere Harp verdeutlicht auch, daß möglichen Unterschieden deutscher oder französischer Politik weniger differierende Nationskonzepte zugrunde lagen, als vielmehr ganz allgemein der zunehmenden Bedeutung nationaler Kategorien im Untersuchungszeitraum geschuldet waren.

Die in Abgrenzung zueinander entwickelten unterschiedlichen Nationskonzepte konnten also durchaus zu ähnlichen Resultaten oder eben Fehlschlägen führen. Damit stellt sich die Frage, ob für die Nationalismusforschung auch die Wirkungsmächtigkeit des Komplementärverhältnisses von Heimat und Nation in einer Region wie dem Elsaß neu bewertet werden muß. Gerade Arbeiten zur Heimatbewegung im Deutschen Kaiserreich Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts betonen immer wieder den engen Zusammenhang von Heimat und Nation<sup>8</sup>. Aber auch neuere Forschungen zur Dritten Republik weisen darauf hin, daß selbst im Zentralstaat Frankreich regionale Identitäten gefördert und als Vermittlungsinstanzen zur Nation aufgefaßt wurden<sup>9</sup>. Am deutlichsten wird dies in der Untersuchung von Anne-Marie Thiesse zur französischen Volksschule<sup>10</sup>. Sie zeigt, in welcher Form die »petite patrie« den Schulkindern nahegebracht wurde, um sie auf die »grande patrie« vorzubereiten.

Soll das Komplementärverhältnis von Heimat und Nation für das Elsaß genauer untersucht werden, lohnt es allerdings, den Blick weniger auf staatliche gelenkte Institutionen denn auf »genuin« elsässische Einrichtungen zu lenken. So ist um die Jahrhundertwende gerade im Elsaß eine Bewegung zu beobachten, die ähnlich der deutschen Heimatbewegungen oder der von Thiesse untersuchten französischen Schulbücher eine Aufwertung bäuerlicher Vergangenheit sowie eine Neubewertung des Dialekts beginnt. Es kann von einer regelrechten »Elsässischen Renaissance« gesprochen werden, in der das Elsässische Theater eine prominente Rolle mit starker Breitenwirksamkeit einnimmt<sup>11</sup>. Das Elsässische Theater wurde 1898 als Zusam-

8 Vgl. Celia APPLGATE, *A Nation of Provincials. The German Idea of Heimat*, Berkeley 1990; Alon CONFINO, *The Nation as Local Metaphor. Württemberg, Imperial Germany, and National Memory. 1871–1918*, Chapel Hill 1997; Werner HARTUNG, *Konservative Zivilisationskritik und regionale Identität. Am Beispiel der niedersächsischen Heimatbewegung 1895 bis 1919*, Hannover 1991. Nicht so komplementär schätzt Dieter Buse in seinem Aufsatz zu Bremen das Verhältnis ein. Hier wirkten Urbanisierung und Industrialisierung als Katalysatoren einer Nationalisierung der Bürgerschaft. Vgl. Dieter K. BUSE, *Urban and national identity. Bremen 1860–1920*, in: *Journal of Social History* 26 (1993) S. 521–537.

9 Vgl. M. AGULHON, *Conscience nationale et conscience régionale en France de 1815 à nos jours*, in: J. C. BOOGMANN, G. N. VAN DER PLAAT (Hg.), *Federalism. History and Current Significance of a Form of Government*, The Hague 1980, S. 243–266; Catherine BERTHO, *L'invention de la Bretagne. Genèse sociale d'un stéréotype*, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 35 (1980) S. 45–62; Heinz-Gerhard HAUPT, *Die Konstruktion der Regionen und die Vielfalt der Loyalitäten in Frankreich*, in: Günther LOTTES (Hg.), *Region, Nation, Europa. Historische Determinanten der Neugliederung eines Kontinents*, Heidelberg 1992, S. 121–126; Anne-Marie THIESSE, *Ils apprenaient la France. L'exaltation des régions dans le discours patriotique*, Paris 1997. Zur analogen, lebensweltlich bedingten Konstruktion von regionalem Selbstbewußtsein über nationale Selbstbestätigung gerade durch Notabeln und Bürgertum in Deutschland und Frankreich vergleichend Charlotte TACKE, *Denkmal im sozialen Raum. Nationale Symbole in Deutschland und Frankreich im 19. Jahrhundert*, Göttingen 1995.

10 THIESSE (wie Anm. 9).

11 Das Elsässische Theater als Institution wird vom elsässischen Theater als einem Theater im Elsaß durch die Groß- bzw. Kleinschreibung unterschieden. Im Gegensatz dazu wird die »Elsässische Renaissance« als Selbstdeutung in Anführungszeichen gesetzt.

menschluß von Laienschauspielern und Dichtern gegründet. Sie kreierten ein zumeist komisches Repertoire im elsässischen Dialekt. In ihren Stücken griffen sie auf humorvolle Weise die spezifische Situation der Elsässer zwischen Deutschland und Frankreich auf und thematisierten witzig bis satirisch deren Verhältnis zu den sogenannten eingewanderten »Altdeutschen«. Ausgangspunkt des Theaters war die spezifische Situation im Elsaß, in der zwischen Integration und Abgrenzung die »Elsässische Renaissance« eine ganz eigene Dynamik entfalten konnte.

### Das Elsaß und seine Renaissance

Die Auseinandersetzung um die Gleichberechtigung und Eigenständigkeit von Elsaß und Lothringen im Reichsverbund und die Frage nach der Integration der in das Land eingewanderten sogenannten »Altdeutschen« beherrschten fast fünfzig Jahre das Verhältnis des neuen Reichslandes zum Sieger von 1870/71. In einer Studie zur Eingliederung von Elsaß und Lothringen in das Deutsche Kaiserreich kommt Hans-Ulrich Wehler zu einem vernichtenden Urteil: »Das Bürgertum blieb vom borussischen Geschichtsbild, das im Reich eine tiefe integrierende Wirkung ausübte, unberührt; Bauern und Arbeiter wurden durch Kulturkampf und Sozialistengesetz mit Skepsis gegenüber der Reichspolitik erfüllt. Die Mißachtung der elsäß-lothringischen Eigenarten und der jahrzehntelange Zentralismus ohne Berücksichtigung einer gewissen Landesautonomie trennten die Reichslandbevölkerung überdies von den »Altdeutschen«. [...] Durch eine vielseitige Ausnahmebehandlung der doch wegen ihres Deutschtums angegliederten Elsaß-Lothringer wurde fast fünfzig Jahre lang das Gefühl genährt, nicht nur gegen den eigenen Willen annektiert, sondern fortan auch als deutsche Staatsbürger minderen Ranges behandelt worden zu sein«<sup>12</sup>. Schuld an dieser Entwicklung waren, so Wehler, die Starrheit des Verfassungsbaus im Kaiserreich und die Reformunfähigkeit seines politischen Personals. Insbesondere die Entwicklung nach der mit großer Hoffnung erwarteten, aber letztlich unvollständigen Verfassungsreform von 1871 gibt Wehler im Rückblick recht. Sie hatte das Reichsland Elsaß-Lothringen doch nicht zu einem gleichberechtigten Bundesstaat im Reichsverbund aufsteigen lassen. Nachdem die Reformpolitik 1871 ins Stocken geraten war, sorgte 1872 ein Ultimatum an die Lokomotivenfabrik in Graffenstaden, den frankophilen Direktor Frédéric Heyler zu entlassen oder alle Staatsaufträge zu verlieren, für einen ersten Stimmungsumschwung. Die Zabern-Affäre 1873 als Ausdruck einer Strukturkrise des wilhelminischen Kaiserreichs vertiefte den Graben, der bald durch die Entwicklung im Ersten Weltkrieg unüberbrückbar wurde. Als das Elsässische Theater 1898 gegründet wurde, waren dagegen die Halbherzigkeit der Verfassungsreform, Graffenstaden oder Zabern nicht absehbar. Im Gegenteil war ein Ende der Zugehörigkeit zum Deutschen Reich kaum denkbar, und es stand die Frage im Vordergrund, welchen Anteil Elsaß-Lothringen am Reich nehmen konnte.

12 Hans-Ulrich WEHLER, Elsaß-Lothringen von 1870 bis 1918. Das »Reichsland« als politisch-staatsrechtliches Problem des zweiten deutschen Kaiserreichs, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 109 (1961) S. 133–199. Hier S. 197.

Neben den Bemühungen um eine Verfassungsreform sowie der sukzessiven Angleichung der Elsaß-Lothringischen Parteienlandschaft an die Verhältnisse im übrigen Deutschen Reich sind vornehmlich der Gebrauch der deutschen Sprache und die ständige Präsenz der sogenannten »Altdeutschen« kennzeichnend für die Situation im Elsaß. Gerade die Sprache ist ein – wenn auch schwieriger – Indikator für die Frage nach dem Verhältnis zwischen »Altdeutschen« und »Altelsässern«. Vor 1870 sprach die elsässische Oberschicht zunehmend Französisch. Mit der Annexion wurde das Französische außer zu einem Zeichen der Angehörigkeit zur Oberschicht bald zu einem Ausdruck des Protests. In Abgrenzung zur altdeutschen Elite transformierte sich die französische Sprache der frankophilen Bourgeoisie zum Hochdeutsch, zur »Sonntagssprache«<sup>13</sup> der Elsässer. Französisch wurde insbesondere von einer kleinen, aber stabilen Minderheit gesprochen, die neben der Mundart eine gehobene Sprache benutzen, aber nicht Hochdeutsch sprechen wollte<sup>14</sup>. Dennoch gefielen sich auch hohe deutsche Beamte darin, mit den Angehörigen dieser Gesellschaftsschicht Französisch zu sprechen. Außerhalb dieser elitären Gruppe verzeichnete die deutsche Sprache große Fortschritte. Die Reorganisation der Volksschule hatte die kontinuierliche Überlieferung des Französischen unterbrochen. Der Wehrdienst, die zunehmende Zeitungslektüre, die Verwaltung, die wirtschaftliche Integration in das Reich und vor allem der Umgang mit »Altdeutschen« im beruflichen Alltag führte zu einer weiteren Verbreitung der deutschen Sprache gerade in der männlichen Bevölkerung<sup>15</sup>. Insgesamt bemühte sich bei einem insgesamt breiteren und besseren Gebrauch der deutschen Sprache eine schmale Oberschicht, die französische Sprache zu bewahren, die damit insbesondere eine Bedeutung als soziales Distinktionsmittel erhielt.

Ihre Fortschritte verdankte die deutsche Sprache auch der zunehmenden Präsenz eingewanderter »Altdeutscher«, deren Gegensatz zu den Elsässern immer wieder das Elsässische Theater um Pointen bereicherte. Abgesehen von der Verwaltung, in der mit zwei Fünfteln der Beamten Zuwanderer aus anderen Teilen des Reichs omnipräsent waren, fanden sich »Altdeutsche« vor allem im Dienstleistungssektor: Ein Sechstel der Einzelhändler, ein Fünftel der Angestellten im Bankwesen und ein Viertel derjenigen im Versicherungswesen sowie ein Drittel der Post- und Eisenbahnbeamten waren außerhalb des Reichslandes geboren<sup>16</sup>. Das galt auch für ein Viertel der Lehrer und die Hälfte der Journalisten. Es verwundert nicht, wenn diese Präsenz Auswirkungen auf das Heiratsverhalten zeigte: 1910 wurden im gesamten Reichsland 12% aller Ehen zwischen einem im Reichsland und einem in einem anderen deutschen Bundesstaat gebürtigen Partner geschlossen<sup>17</sup>. Am höchsten war

13 Paul LÉVY, *Histoire linguistique d'Alsace et de Lorraine*, 2. Bd., Paris 1929, S. 396.

14 Auf die Frage nach der Muttersprache antworteten sowohl 1900, 1905 als auch noch 1910 jeweils 5% der Elsässer – darunter eine deutliche weibliche Mehrheit – mit Französisch. Ibid.

15 1910 waren von den 3178 Straßburgern, die angaben ihre Muttersprache sei Französisch, insgesamt 63% weiblich. Vgl. Bernard VOGLER, *Histoire culturelle de l'Alsace. Du Moyen Age à nos jours, les très riches heures d'une région frontalière*, 3. Aufl., Strasbourg 1994, S. 369f.

16 Zu den Zahlen vgl. Roger KIEHL, Francis RAPP, Henri NONN, *Strasbourg et le Reichsland. Pouvoirs – Cultures – Sociétés*, in: Georges LIVET et Francis RAPP (Hg.), *Histoire de Strasbourg des origines à nos jours*, Bd. 4, Strasbourg 1980, S. 373f.

17 Es läßt sich allerdings nicht bestimmen, wie viele dieser im Reichsland geborenen Ehepartner Kinder Altdeutscher Eltern waren.

der Prozentsatz altdeutsch-elsässischer Ehen in industriellen und städtischen Zentren entwickelt. Allein in Straßburg belief sich ihr Anteil zwischen 1896 und 1910 auf knapp 25%<sup>18</sup>.

Diesen Zahlen zu »commercium« und »conubium«, die eine verstärkte altdeutsch-elsässische Annäherung zumindest im Heiratsverhalten nahelegen, entspricht der gleichzeitig stattfindende politische Wandel von Protest zu Autonomieforderungen im Sinne der bundesstaatlichen Gleichberechtigung des Reichslandes. Insbesondere um die Jahrhundertwende schien die Gelegenheit zum Ausgleich so günstig wie selten: Während das französische Modell durch Dreyfus-Affäre, Panama-Skandal und die heftige Auseinandersetzung um die Säkularisierung des Schulwesens, gepaart mit andauerndem Antiklerikalismus, an Ausstrahlung verlor, fielen im Reichsland Diktaturparagraph und Paßzwang. Ein liberales Vereinsgesetz wurde eingeführt, und elsässische Wehrpflichtige durften ihre Dienstzeit nun auch im Reichsland ableisten. Wie schon gesagt, endeten die vielversprechenden Reformen in der halbherzigen Verfassungsänderung von 1911. Diese Entwicklung war allerdings noch nicht abzusehen, als seit den 1890er Jahren eine im Reichsland aufgewachsene Generation zunehmend die Meinungsführerschaft übernahm.

Gleichzeitig zu dem eben beschriebenen städtischen Leben läßt sich allerdings eine hohe Persistenz des Einflusses der Notabeln in ländlichen Regionen feststellen. Am deutlichsten wird sie im wichtigsten Organ elsässischer Selbstverwaltung, dem Landesausschuß. Indirekt gewählt, repräsentiert seine Zusammensetzung aus Bürgermeistern ländlicher Gemeinden, Notaren, Ärzten, Rechtsanwälten, Unternehmern und Großgrundbesitzern den Machterhalt der vorher in das bonapartistische Regime integrierten elsässischen Notabelngesellschaft<sup>19</sup>. Während sich im Frankreich der Dritten Republik diese Notabelngesellschaft zunehmend auflöste, wurde sie im Elsaß eine Stütze der neuen deutschen Verwaltung. Sie bewahrte in großen Teilen ihre Orientierung an Frankreich und bestand so neben einem neu entstehenden deutsch geprägten Bürgertum. Bezeichnend ist, daß in dieser Notabelnschicht ihre Bedrohung durch die Sozialdemokratie und die deutsche Sozialgesetzgebung leicht dem nationalen Systemwechsel und weniger sozialen Veränderungen angelastet werden konnte<sup>20</sup>.

In diesem durch einen Generationswechsel, die mühsame Integration der Altdeutschen, das Fortbestehen einer frankreichorientierten Notabelnschicht und das schwierige Hineinwachsen in das Deutsche Reich geprägten Umfeld wurde in der »Elsässischen Renaissance« das Elsaß neu erfunden. Schon von ihren Zeitgenossen wurde die »Elsässische Renaissance« sehr unterschiedlich bewertet. Während für deutschlandorientierte Beobachter die Konstruktion einer regionalen Identität ihren

18 Interessant ist, daß die weiblichen Ehepartner überwiegend aus dem Reichsland, die männlichen Ehepartner überwiegend aus anderen deutschen Bundesstaaten stammten, was für einen vorwiegend männlichen Zuzug spricht. Gleichzeitig widersprechen diese Zahlen der gängigen These einer starken Bevorzugung französischer Ehepartner durch elsässische Frauen.

19 Zur Elsässischen Notabelngesellschaft vor der Annexion vgl. François IGERSEIM, *L'Alsace des notables 1870–1914. La bourgeoisie et le peuple alsacien*, Strasbourg 1981, S. 13–22.

20 So in ihrer Arbeit zur Sozialpolitik in Mülhausen Sandrine KOTT, *Des philanthropies aux politiques sociales. Solutions françaises et allemandes à la question sociale en Haute-Alsace 1850–1914*, Paris (Thèse de Doctorat) 1991.

Reiz aus der Wiederbelebung deutscher Traditionen gewann, wurde aus einer an Frankreich orientierten Perspektive gerade die Unauflösbarkeit genuin elsässischer Traditionen im deutschen Volkstum betont. Jenseits dieser Gegensätze entwickelte sich das Elsaß zu einem »großen Atelier«, in dem die »fünf großen C« – cathédrale, cigogne, coiffe, choucroute, colombages – aufgewertet und ständig reproduziert, bald den Wert von Markenzeichen für das Elsaß erlangten<sup>21</sup>.

Zwei Bewegungen können dabei deutlich voneinander unterschieden werden. Beide nahmen ihren Ausgang 1893: Auf der einen Seite stand der Alsbund mit seinem Vereinsorgan *Erwinia*. Er sah sich als Zusammenschluß der Hochdeutsch schreibenden Literaten im Elsaß und rekrutierte seine Mitglieder in erster Linie bei Lehrern und Pfarrern. Aus den eigenen Reihen wurde die *Erwinia* auch als »kleine Hochburg des deutschnationalen Gedankens« charakterisiert<sup>22</sup>. Auf der anderen Seite begann zeitgleich der sogenannte »Kreis von St. Leonhard« mit der Herausgabe der *Elsässer Bilderbögen/Images Alsaciennes* – kostbarer Kunstblätter mit zweisprachigem Text, die Legenden und Geschichten aus dem Elsaß darstellten. Von dieser Gruppe wurde 1898 die *Revue Alsacienne Illustrée/Illustrirte Elsässische Rundschau* ins Leben gerufen<sup>23</sup>. Sie wandte sich an ein gehobenes Publikum, das sich die aufwendig illustrierte und zu drei Vierteln in französischer Sprache abgefasste Publikation leisten konnte. Der Avantgarde im Kunstgewerbe verpflichtet, pflegte die *Revue Alsacienne* ein hohes intellektuelles Niveau.

Neben den beiden Antipoden *Erwinia* und *Revue Alsacienne* war das Elsässische Museum – abgesehen vom Elsässischen Theater – die dauerhafteste und öffentlichkeitswirksamste Gründung im Rahmen der »Elsässischen Renaissance«<sup>24</sup>. Nachdem 1902 eine Gesellschaft der Freunde des Elsässischen Museums initiiert wurde, konnte das Museum 1907 öffnen. Bis dahin waren in jahrelanger Arbeit Artefakte volkstümlicher Kunst bzw. Kunsthandwerks wie Möbel, Werkzeuge, Keramik und vor allem Trachten gesammelt worden. Als Anregung verwiesen die Museumsgründer dabei weniger auf die überall im Deutschen Kaiserreich entstehenden Heimatmuseen, als auf das von Frédéric Mistral 1896 in Arles gegründete provençalische *Museon Arlaten*. Letztlich unterschied sich das Elsässische Museum in den ausgestellten Gegenständen jedoch kaum von anderen Heimatmuseen im Deutschen Reich. Wird der Argumentation eines seiner Gründer, Pierre Bucher, gegenüber Maurice Barrès gefolgt, wollte er mit dem neuen Museum allerdings explizit das Gegenteil bewirken. Ganz im Gegensatz zu vergleichbaren Heimatbewegungen in

21 Zum Elsaß als »großem Atelier« für die »fünf großen C« vgl. Georges BISCHOFF, *L'Invention de l'Alsace*, in: *Saisons d'Alsace* 45 (1993) S. 34–69.

22 Karl GRUBER, *Zeitgenössische Dichtung des Elsaßes*, Straßburg 1905, S. 46.

23 Zur *Revue Alsacienne Illustrée* vgl. Jean-Claude RICHEZ, *L'Alsace Revue et inventée. La Revue Alsacienne Illustrée 1898–1914*, in: *Saisons d'Alsace* 45 (1993) S. 83–93.

24 Zum Elsässischen Museum vgl. VOGLER (wie Anm. 15) S. 373; James WILKINSON, *The uses of popular culture by rival elites: the case of Alsace. 1890–1914*, in: *History of European Ideas* 11 (1989) S. 608f.; *La Naissance du Musée alsacien et la Revue Alsacienne Illustrée*, Strasbourg 1985; Hans HAUG, *Les Musées de Strasbourg 1900–1950*, in: *Saisons d'Alsace* 3 (1950) S. 311–340 sowie zeitgenössisch vor allem Maurice BARRÈS, *Sur la conscience Alsacienne. La Revue Alsacienne Illustrée et le Musée alsacien*, in: *Revue Alsacienne Illustrée/Illustrirte Elsässische Rundschau* 6 (1904) S. 41–44 und Léon DOLLINGER, *Das elsässische Museum in Straßburg und seine Bestrebungen*, in: *Das Neue Elsaß* 1 (1911) S. 167–168, 181–184, 201–203.

den angrenzenden oder nahen Ländern des Deutschen Reichs wie der Pfalz oder Württemberg sollte das Elsässische »Heimatmuseum« nicht in Ergänzung oder im Zusammenhang mit der deutschen Nation gesehen und gedacht werden, sondern gerade in Abgrenzung von Deutschland wirken.

Am Beispiel des Elsässischen Museums zeigt sich die Vielfältigkeit der Interpretationsmöglichkeiten der »Elsässischen Renaissance«. Sie werden in Bezug auf das Elsässische Theater insofern komplexer, als seine Träger gegenüber den Animatoren des Elsässischen Museums ungleich heterogener waren und sich kaum selbst auf nationale Positionen festlegten oder festlegen ließen. Zwischen den Polen einer stark vernetzten und dennoch heterogenen und sich ständig wandelnden Gruppe können innerhalb einer Wiederbelebung elsässischer Regionalkultur mit dem Begriff der »Elsässische Renaissance« sowohl die deutschtümelnden Anstrengungen der *Erwinia* sowie die zunehmend in Richtung Frankreich orientierten Abgrenzungsbemühungen der *Revue Alsacienne* gefaßt werden. Obwohl beide in den 1890er Jahren von ähnlichen Grundlagen ausgingen, konnte schon 1905 Gruber in seinem Buch *Zeitgenössische Dichtung des Elsaßes* deutlich zwischen einer »deutsch-mittelalterlichen Linie« und einem »national-elsässischem Lager« unterscheiden<sup>25</sup>.

### Das Elsässische Theater

Als das Elsässische Theater Straßburg (ETS) 1898 gegründet wurde, startete es als eine enthusiastisch begrüßte elsässische-altdeutsche Initiative, die sich zum Ziel gesetzt hatte: »1) das elsässische Idiom zu pflegen; 2) der guten elsässischen, dramatischen Litteratur eine würdige Heimstätte zu bieten; 3) durch Aufführung würdig befundener Theaterstücke eine billige Volksunterhaltung edler Art ins Leben zu rufen«<sup>26</sup>. Beim ETS handelte es sich in erster Linie um einen Zusammenschluß der erfolgreichsten Schauspieler und Dramatiker der seit Anfang der 90er Jahre sehr lebendigen Vereinstheater. Wichtigster Motor der Neugründung war der 1868 in Aachen geborene und seit seinem vierten Lebensjahr in Straßburg lebende Jurist

25 GRUBER (wie Anm. 22) S. 61.

26 Statut und Verordnungen des Elsässischen Theaters Strassburg, Straßburg 1900, S. 3. Detailliert zum Elsässischen Theater Straßburg sowie eingehender zur Quellen und Materialbasis vgl. Bernhard VON HÜLSEN, *Szenenwechsel im Elsaß. Theater und Gesellschaft in Straßburg zwischen Deutschland und Frankreich 1890–1944*, Leipzig 2003. Hier wird auch im einzelnen auf die bisherige Literatur zum Elsässischen Theater eingegangen. An dieser Stelle sei nur auf vier Arbeiten von Eve Cerf hingewiesen, die eingehend die Motive und Themen des Elsässischen Theaters untersucht hat. Von ihren Arbeiten hat die eigene Analyse des Repertoires zu weiten Teilen profitiert. Sie beschreibt das Elsässische Theater zurecht als bewußte Aufwertung der Tradition und Aufruf zur Einheit gegenüber sozialem Wandel und Germanisierung, situiert es darüber hinaus allerdings nicht weiter in seinem historischen Kontext. Außerdem fragt Cerf nicht nach charakteristischen Merkmalen des Genres »bürgerliches Lachtheater«, so daß sie manche dem Schwank oder der Posse entlehnten Mittel des Elsässischen Theaters für dramaturgische Innovationen hält. Vgl. Eve CERF, *Essai sur le Théâtre alsacien et le Barabli*, Strasbourg 1991; DIES., *Le Théâtre alsacien de Strasbourg. Miroir d'une société. 1898–1939*, in: *Saisons d'Alsace* 43 (1972) S. 337–359; DIES., *Les contes merveilleux du Théâtre alsacien de Strasbourg*, in: *Revue des Sciences sociales de la France de l'Est* (1975) S. 3–30; DIES., *Structure et fonction de textes alsaciens mis en scène de 1816 à 1986*, Grenoble (Thèse de Doctorat) 1987.

Julius Greber. Seine komischen und in Straßburger Dialekt geschriebenen Einakter hatten bisher große Erfolge an den verschiedenen Vereinsbühnen gefeiert. Nun galt es, sowohl eine eigene Spielstätte für das elsässische Theater zu finden, als auch abendfüllende Stücke zu schreiben.

Zunächst konnte das ETS den Theatersaal eines katholischen Vereinshauses und später das Straßburger Stadttheater als Spielstätte nutzen. Die Kapazitäten beider Häuser, die durchschnittlich nur 20 Aufführungen pro Spielzeit zuließen, reichten aber bei weitem nicht aus, um die Nachfrage zu befriedigen. Der Kapazitätsmangel in Straßburg wurde dafür durch eine rege Gastspieltätigkeit ausgeglichen. Aus diesem Grund konnte das Erfolgsstück des Elsässischen Theaters – *D'r Herr Maire* von Gustav Stoskopf – schon in der vierten Spielzeit seine fünfzigste Aufführung erleben, da es als Gastspiel nicht nur in Hagenau und Mülhausen, sondern auch in Baden-Baden, Karlsruhe, Mannheim, Freiburg, Mainz, Basel, Zürich und selbst Berlin zu sehen war.

Es war Stoskopfs Stück, das als zweite Aufführung des Theaters mit einem Triumph bei Kritik und Publikum dem neuen Unternehmen seinen Erfolg sicherte. Stoskopf übernahm auch 1901 die Leitung des Theaters, nachdem Greber aus beruflichen Gründen Straßburg verlassen hatte. Der 1869 in der Nähe von Straßburg geborene und in Paris ausgebildete Maler hatte schon 1897 mit einem von den Künstlern des »Kreises von St. Leonhard« illustrierten Band mit Dialektgedichten *Luschtigs üs'm Elsaß* auf sich aufmerksam gemacht. Bei seinem ersten Stück für das Elsässische Theater – *D'r Herr Maire* – handelte es sich um eine auf die Situation im Elsaß zugeschriebene Zeitsatire von enormer Komik. Als Ort der Handlung hatte Stoskopf ein »Dorf im Unterelsaß« und als Zeit der Handlung schlicht die »Gegenwart« angegeben. Mit dem Maire, einem reichen Bauern und Dorfbürgermeister, prägte Stoskopf einen Typ, der bald zum Standard im komischen Repertoire wurde: den im Kräftefeld von Opposition und Anbiederung zum Narr zwischen den Stühlen gewordenen Elsässer, dessen Verhalten bald Opportunismus, Ablehnung oder Pragmatismus widerspiegelt. Da der *Maire* schnell stilbildend für die nachfolgende elsässische Dialektdramatik werden sollte, lohnt ein Blick auf die Handlung und ihre Charaktere:

Der Maire selber besuchte bis zu seinem vierzehnten Lebensjahr das Collège in Pfalzburg, dann schickte ihn sein Vater »uff Nazig in e Café, for garçon d'Café [...] un um de Savuar-Vivre ze lehre«<sup>27</sup>. Mit Stolz rekurriert er auf diese Bildung. Aber auch seine Verdienste als Bauer und Bürgermeister wird er nicht müde aufzuzählen. Unter diesen Voraussetzungen empfindet er es als selbstverständlich, daß ihm ein Orden zusteht, zumal der Schulzebür aus Zievelse schon ausgezeichnet wurde. Seine Hoffnungen steigern sich ins Unermeßliche, als der Kreisdirektor postalisch seinen Neffen, den Assessor Dr. Müller, ankündigt. In banger Erwartung des möglichen Ordenüberbringers steigert sich der Maire in alle möglichen Ängste hinein: »Gotte se-n-am Ende verrothe han, dass i e-n-Arrière cousin hab, wie französischer Officieer isch, od'r dass i als Zucker in mine Wien mach ...?! Awer nee, diß mache se jo alli ...! Od'r, dass i mini Rhümatische anno 70 in de Casematte vun Stroßburri als Gardmobil verwitscht hab?! [...] Wen-i bedenk alli mini Mérites: (dieselben für sich

27 Gustav STOSKOPF, *D'r Herr Maire*. Lustspiel in drei Aufzügen, 12. Aufl., Straßburg 1909, S. 26f.

an den Fingern abzählend) 25 Jahr Maire, fünf Mol prämeert, Kriejerverän, landwirthschaftliche Conferenze, Kunstmisch, hab allewyl for de Candidat vun d'r Regeerung g'schafft .... (einschaltend) for ne g'stimmt hawi zwar nie, diß isch wohr, awer diß kann m'r doch nit wisse! – ihre Durichläust hett m'r eijehandig d'Hand gedrickt ... «<sup>28</sup>. Vor der Ankunft des Dr. Müller erscheint allerdings Dr. Freundlich. Der Privatgelehrte arbeitet an einem Dialektlexikon und hat sich in Marie, eine der beiden Töchter des Maire, verliebt. Nachdem der Maire seiner Tochter jedoch kurz zuvor ziemlich drastisch dargelegt hatte, daß er jeden Stadtherren, der es wagen würde, seinen Hof zu betreten, ohne viel Federlesen über den Haufen schießen werde, gibt Marie den Dr. Freundlich kurzerhand für den Neffen des Kreisdirectors aus. Der Maire ist entzückt, und Dr. Freundlich fügt sich ergeben in sein Schicksal. Gemeinderat und Schulmeister werden eingeladen und alle wetteifern darin, dem vermeintlichen Dr. Müller von der Kreisdirection die größten Sehenswürdigkeiten des Dorfes zu zeigen. Im Schweiß seines Angesichts muß Dr. Freundlich Kuhställe und Taubenschläge inspizieren. Dabei reiht sich ein Mißgeschick an das andere, und Dr. Freundlich verliert nicht nur sukzessive seine Kleidungsstücke, sondern auch die Liebe seiner Angebeteten. Dafür wird er mit einer reichen Ausbeute an Ausdrücken für sein Idiotikon versöhnt. Währenddessen ist der ebenso reiche wie dumme Bauer Seppel erschienen, der mit Unterstützung des Maire um die Hand der anderen Tochter Gretel anhalten will. Selbst solch einer delikaten Situation kaum gewachsen, hat er seinen eloquenten Freund Jerry um Hilfe als Brautwerber gebeten, wobei allerdings Jerrys Erfolge bei Gretel den eigentlichen Bewerber an den Rand drängen. Außerdem findet sich ein Kolonialwarenhändler aus Straßburg ein, in dem Marie eine alte Liebe entdeckt. Bis der eigentliche Dr. Müller schneidig und jovial die Bühne betritt, sorgen des Weiteren ein Dorfpolizist, zwei frankophile Velocipedisten und die alte Haushälterin für Abwechslung und Komik. Durch sein Erscheinen löst Dr. Müller schließlich den dramatischen Knoten. Der mittlerweile völlig entblößte Dr. Freundlich bekommt kurz den Zorn des Maire zu spüren, welcher allerdings schnell verklingt, als Dr. Müller in Freundlich einen Studienkollegen erkennt, der Maire bekommt seinen langersehten roten Kronenorden vierter Klasse, und seine Töchter können von der plötzlichen Milde ihres Vaters profitieren und sich mit den ursprünglich nicht anvisierten Kandidaten verloben.

Der *Maire* wurde in der gesamten Straßburger Presse jeglicher Couleur einmütig als treffende und wahre Satire gerühmt. Das Paradigmatische der Figuren und vor allem des Maire als Typus wurde sofort erkannt<sup>29</sup>. Dabei sicherte die Komik den Erfolg<sup>30</sup>. Wichtig war auch, daß die Satire nicht nur auf den Maire zielte. Der buchstäblich entblößte Dr. Freundlich, die frankophilen Velocipedisten, der schneidige

28 Ibid. S. 13f.

29 So schrieb die liberale Straßburger Bürgerzeitung in ihrer Rezension »Die Satire ist überall scharf und mehr, ohne zur Karikatur zu werden. Stoskopf's Maire ist mehr als eine Person, er ist ein Typus, der Typus des gefügigen Bauern-Bürgermeisters [...]«. Straßburger Bürgerzeitung 28.11.1898.

30 Hier beispielsweise die katholische Tageszeitung der Elsässer: »Man lachte sich krank: es gab tosenden Beifall bei offener Scene, und nach jedem Aufzuge durfte der glückliche Autor vor der Rampe den superlativen Dank des Publikums und mächtige Kränze in Empfang nehmen«. Der Elsässer 28.11.1898.

Dr. Müller oder der übereifrige Dorfpolizist wurden durchaus zwiespältig dargestellt. So konnte gerade die konservative und als »Professorenblatt« apostrophierte *Straßburger Post*, deren Leser sich sicherlich im Neffen des Kreisdirektors und im Dr. Freulich wiederfanden, zwar die soziale und politische Färbung hervorheben, gleichzeitig aber betonen, wie ausgewogen Licht und Schatten verteilt seien<sup>31</sup>. Auch die Prominenz konnte sich der Anziehungskraft des Theaters kaum entziehen. Nicht nur Großherzog Friedrich von Baden besuchte zweimal den *Herrn Maire*. Selbst Wilhelm II. ließ sich 1908 anlässlich eines Straßburgbesuchs das Vergnügen eines Abends im Elsässischen Theater nicht nehmen und amüsierte sich kaiserlich. Er fügte der Aufführung des *Maire* allerdings eine weitere Pointe hinzu. Am Ende der Vorstellung überreichte er den Schauspielern nicht nur die üblichen Präsente. Stoskopf erhielt den von seinem Maire so sehnsüchtig erwarteten Orden mit den Worten: »Nun will ich mich Ihnen gegenüber in derselben Weise revanchieren, wie Sie es im Stück gezeigt haben!«<sup>32</sup>. Es bleibt offen, ob Wilhelm II. damit einfach der Komik des Stücks seine Hochachtung zollen oder vielleicht das ETS für die Wiederbelebung des Dialekts im Elsaß auszeichnen wollte. Möglicherweise dachte er aber auch einen Schritt weiter, und ihm ging es mit seiner Geste um die Delegitimierung jeglicher Aufsässigkeit in Stoskopfs Satire durch nachträgliche Anerkennung.

Es war nicht nur der *Maire*, der die Wahrnehmung des ETS prägte. Durch seinen Erfolg angeregt, bestimmte jedoch das komische Repertoire den Erfolg des Theaters, während die an anderen Heimattheatern im Deutschen Reich gerne gespielten Bauern- und Volksstücke wenig Resonanz fanden<sup>33</sup>. Die spezifisch für das Elsässische Theater geschriebenen Stücke heiteren und oft satirischen Inhaltes lassen sich kaum unter einen Oberbegriff fassen. Am ehesten kann noch der von Volker Klotz für Komödie, Posse, Schwank und Operette geprägte Begriff des »bürgerlichen Lachtheaters« auf das heitere Repertoire am Elsässischen Theater Anwendung finden<sup>34</sup>. Konstitutiv für das »bürgerliche Lachtheater«, so Klotz, ist die Störenfriedformel: »Eine geschlossene soziale Gruppe mit eingeschliffenen Verkehrsformen wird aufgewühlt durch einen Außenseiter. Seine Andersartigkeit, als Bedrohung empfunden, reizt in Überreaktion die Eigenartigkeit der Gruppe heraus. Unverhältnismäßig auf den Fremdkörper ansprechend, gerät auch die Verhältnismäßigkeit ihres üblichen Alltagsbetriebs in überscharfes Licht. Was bislang selbstverständlich ablief, muß unverhofft sein Selbstverständnis offenbaren und rechtfertigen«<sup>35</sup>.

Als Spielart des bürgerlichen Lachtheaters sind die Stücke des Elsässischen Theaters primär von Posse und Schwank geprägt. So gab schon die zwischen 1819 und 1870 im deutschsprachigen Raum entstandene Posse als Genre den Umgang mit der Mundart vor<sup>36</sup>. Sie grenzt sich nicht nur gegen die verstörenden Auswirkungen des wirtschaftlichen und sozialen Wandels, sondern auch gegen die Hochsprache aus

31 *Straßburger Post* 28.11.1898.

32 *Straßburger Neueste Nachrichten* 04.09.1908.

33 Für eine präzise Analyse des Repertoires sowie der Erfolge einzelner Stücke sei noch einmal auf VON HÜLSEN (wie Anm. 26) verwiesen.

34 Zum Begriff vgl. Volker KLOTZ, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*, München 1980.

35 *Ibid.* S. 18.

36 Zur Posse vgl. *Ibid.* S. 89–150.

»Gründen der sozialen Selbstverteidigung« ab<sup>37</sup>. Die Mundart dient in der Posse als Kontrastfolie. Sie begünstigt und ermöglicht als scharf umgrenzte sprachliche Umgangsform komische Deplazierungen. Diese befremdlichen Zusammenstöße konnten die Autoren des Elsässischen Theaters allein schon aufgrund des sozialen Umfeldes ihrer Handlungen, in dem Altdeutsche und Elsässer immer wieder aufeinander trafen, den Zuschauern als zwingend komische Elemente auf dem Silbertablett servieren. Wenn zackige Altdeutsche mit Elsässern und diese wiederum mit ihren rudimentär französisch sprechenden Ehefrauen kollidierten, war der Lacherfolg garantiert. Es bleibt die Frage, inwieweit sich die Mundart als sonst selbstverständlich gesprochene und vernommene Alltagssprache, in dem Augenblick, in dem sie von außen durch eine Hochsprache in Frage gestellt wird, in einen bewußten Akt der Abgrenzung und Selbstwahrnehmung verwandelt.

Abgesehen von einer der Possentradition verpflichteten Behandlung der Mundart, hinterließ vor allem der Schwank seine Spuren im Repertoire des Elsässischen Theaters<sup>38</sup>. Unmittelbar vor der Gründung des ETS entstanden die Klassiker des Genres von Schönthan oder Blumenthal und Kadelburg. Mit deren Schwänken teilen die Stücke des Elsässischen Theaters neben dem Personal auch dessen Charakter und sozialen Status: Es sind die »gutbürgerlichen« Kreise jenseits der Metropolen, die als Protagonisten auftreten. Die dargestellten Typen sind als Jedermann primär nicht komisch. Erst durch spezifische Konstellationen werden sie der Lächerlichkeit preisgegeben. Konstitutiv für den Schwank ist dabei die Situationskomik als Komik des Unfreiwilligen durch Überraschung, Verwechslung und Mißverständnis. Gerade Stoskopfs Stücke sind Beispiele perfekt beherrschter Situationskomik. An ihnen zeigt sich der Vorteil der besonderen elsässischen Situation als dramaturgischer Effekt. Die politische Situation zwischen reichsdeutscher Übermacht und elsässischer Selbstbehauptung ist als Ausgangspunkt komischer Mißverständnisse wie geschaffen. Sie zwingt zu kleinen Notlügen, die eine Folge weiterer Lügen und Verwechslungen nach sich ziehen.

In drei Punkten unterscheidet sich das Repertoire des Elsässischen Theaters allerdings erheblich von üblichen Stücken des »bürgerlichen Lachtheaters«: Im Elsässischen Theater steht nicht nur der heimliche Geschlechterkampf am Anfang komischer Mißverständnisse. Auslöser der Verwirrungen kann genauso das Auftreten altdeutscher Figuren sein. Im herkömmlichen Schwank wird außerdem das Milieu nicht thematisiert, sondern als unproblematisch gegeben vorausgesetzt und lediglich als Schauplatz benutzt. Anders verhält es sich im Elsässischen Theater, in dem sich ein altdeutsches und ein elsässisches Milieu gegenüberstehen. Auch auf die Mundart wird im Schwank primär nicht zurückgegriffen. Die Sprache soll »natürlich« klingen, »dem Leben abgelauscht«<sup>39</sup>. Dagegen ist im Elsässischen Theater, entsprechend zur Posse, der Dialekt bestimmend für das Geschehen. Möglicherweise lag hier der Ausgangspunkt der vielen Mißverständnisse um das Elsässische Theater: Von der Form her eine klassische Mundartbühne in der Tradition anderer Heimatbewegun-

37 Ibid. S. 258.

38 Zum Schwank vgl. auch die Dissertation von Bernd WILMS, *Der Schwank. Dramaturgie und Theaterereffekt. Deutsches Trivialtheater 1880–1930*, Berlin 1969.

39 Vgl. *ibid.* S. 117.

gen im deutschsprachigen Raum, spielte das Elsässische Theater kaum Volksstücke oder Bauerntheater sondern ein Repertoire, das städtische und auch ländliche Gesellschaft in seinem Lachtheater ironisch bis satirisch beschrieb.

Bei einem weiteren Blick aufs Repertoire fällt gerade die geringe Relevanz des Unterschieds von ländlichen oder städtischen Schauplätzen für den Fortgang der Handlung ins Auge. Zentrale Figuren der ländlichen Handlungen sind die reichen Bauern sowie Gastwirte und Herbergsleute. Meist sind die Protagonisten Bürgermeister oder ähnliche Funktionsträger im Dorf. Innerhalb ihrer Familien herrscht theoretisch eine auf das Familienoberhaupt ausgerichtete Hierarchie, dessen Autorität sich Kinder und besonders Frauen eigentlich unterwerfen sollten. Zur Familie gehören in vielen Stücken außerdem ein unverheirateter Onkel oder Tante sowie Knechte oder Mägde, die durch loses Mundwerk auffallen. Dieses Idyll wird schwankgerecht durch die Kinder und ihre Liebesbeziehungen gefährdet. Die Eltern versuchen in der Regel vergeblich, eine Ehe im selben oder höheren sozialen Umfeld zu arrangieren. Gerne wird die materielle Bedeutung der Ehe so deutlich wie nur möglich von den Eltern hervorgehoben. Dennoch scheitern sie immer mit ihren Heiratsplänen, und die Töchter verloben sich schließlich aus Liebe mit einem anderen Kandidaten, der sich letztlich als keine schlechtere Wahl erweist. Die älteren Tanten versuchen inzwischen erfolglos, einen Kandidaten am Rande der legitimierten Heiratskreise zu finden.

Ähnliche Handlungsstränge dominieren auch die Stücke in städtischem Dekor: Charakteristisch sind hier die Gewerbetreibenden und, in einem fortgeschrittenen Stadium, die Rentiers. Nach erfolgreichen Geschäftsjahren als Bäcker, Schlachter oder Kolonialwarenhändler haben sie sich im Alter von ungefähr fünfzig Jahren und einem stattlichen Vermögen von der Arbeit zurückgezogen. Während die Männer gerne an ihre geschäftlichen Erfolge erinnern, proben die Frauen den Auftritt als Damen der Gesellschaft, denen die Erinnerung an die merkantile Vergangenheit ihrer Gatten nicht unbedingt zusagt. So bemüht sich beispielsweise Madame Grinsinger in Stoskopfs Komödie *D'r Hoflieferant* vergeblich, hinter einem ostentativ falschen Französisch ihre bäuerliche Herkunft zu verbergen. Auch in der Stadt geht es um ein zentrales Thema, dem auch die Heirat der Kinder dient: den sozialen Aufstieg. Als Kriterien für Sozialprestige zählen dabei in erster Linie finanzielle Unabhängigkeit und Vermögen. Bildung ist zweitrangig, wobei die Beherrschung der französischen Sprache keine Frage der Bildung, sondern der Zugehörigkeit zu einer gehobenen sozialen Schicht ist, die über Reichtum definiert wird.

Im Elsässischen Theater gibt es neben ständigen Verunsicherungen durch unvorhergesehene Liebesverwicklungen und dem Wunsch nach sozialem Aufstieg einen weiteren mächtigen Störfaktor, der immer wieder am Anfang einer Kette von Irrungen und Wirrungen steht: den reichsdeutschen Einfluß und das altdeutsche Personal der Stücke. Aufgrund dieser Elemente kann ein Großteil des Repertoires am ETS eher als »satirisches Lachtheater«, denn als Schwank apostrophiert werden. In diesen Stücken wird meist der mit den Ansprüchen wechselnder Nationen konfrontierte und darüber zum Opportunisten gewordene Elsässer thematisiert. Sein Verhalten changiert zwischen Pragmatismus, Aufsässigkeit und Anpassung. Als paradigmatische Figur dieses Genres wurde schon der Maire beschrieben. Angesichts der erwarteten Ankunft des Dr. Müller ersetzt er zum Beispiel ein Bild von Napo-

leon durch sein Ochsendiplom. Ganz ähnlich fragt der Weinhändler Rebholz im Stoskopfs *Demonstration*, nachdem er glaubt, im Vollrausch die Marseillaise gesungen zu haben, nach verdächtigen Objekten im Haus. Immer wieder wollen es Stoskopfs Helden allen Seiten gleichzeitig recht machen. Beispielsweise der Konservenfabrikant Grinsinger, ein verelsässerter Sachse in der Komödie *D'r Hoflieferant*, der mühsam versucht, seine Herkunft zu verbergen. Eigentlich Mitglied der frankophilen Fanfare Alsacienne, wird er durch verwickelte Umstände auch Mitglied des Sachsenbundes. Gleichzeitig versucht er seinen Konservenabsatz durch den Titel eines sächsischen Hoflieferanten zu erhöhen und durch die Palmes Academique jeglichen Zweifel an seiner frankophilen Einstellung aus dem Weg zu räumen. Nicht nur im *Maire* oder im *Hoflieferanten* geraten die Helden dabei zwischen alle Stühle. Dasselbe Muster erfüllen der Gastwirt Schimmel zwischen dem Obergrenzkontrollleur Biedermann und dem Schmuggler Sperber in Arthur Dinters *Schmuggler*, der tragische Held Xavier zwischen Fremdenlegion und deutschem Heer in Herrmann Günthers *Fremdenlegionär*, der Beigeordnete Klopfer zwischen der Concordia und dem von Frau Plaschke, Frau des Ehren-Oberschützenmeisters des Kriegervereins, geführten Wahlvereins in Stoskopfs *D'r verbotte Fahne* oder der Weinhändler Georg Rebholz zwischen Cercle und Kriegerverein in *E Demonstration*.

Immer bedacht, gegenüber den reichsländischen Behörden nicht als antideutsch aufzufallen, versuchen die Protagonisten des satirischen Lachtheaters auch, die Behörden im Wettstreit mit ihren elsässischen Intimfeinden zu instrumentalisieren. Entsprechend fällt die erste Reaktion des Maire auf seinen neuen Orden aus: »D'r Adjund mueß verknelle vor Wueth!«<sup>40</sup>. Genau diese innerelsässische Konkurrenz, in der eine altdeutsch dominierte behördliche Allmacht als Kampfmittel eingesetzt wird, ist das Thema in Stoskopf *D'r verbotte Fahne*. Der Beigeordnete Klopfer hat durchgesetzt, daß eine Fahne in den elsässischen Farben rot-weiß, die sein Konkurrent dem Verein Concordia stiften wollte, verboten wird. Nun wendet sich die Stimmung unverhofft gegen ihn. Um seine Haut zu retten, versucht er nun auch das Verbot einer Trommel durchzusetzen, die er der Feuerwehr spenden wollte und die auch ein wenig rot und weiß ist. Leider muß er feststellen, daß sich Verbote nicht nach Belieben verhängen oder aufheben lassen und daß die Behörden unnachgiebig auch erkannte Fehler durchsetzen. Hier zeigt sich, wie sehr der Opportunismus der meist lebenswerten Helden entsprechend der Störenfriedformel einer übermächtigen Situation geschuldet ist, die am Anfang einer Reihe von Überraschungen, Verwechslungen und Mißverständnissen steht. Wie es das spezifische Genre im Lachtheater verlangt, sind sie einer ständigen Bedrohung ausgesetzt, die sie zwingt, sich selbst oder ihre Vergangenheit zu verleugnen. Die Inkarnation dieser Bedrohung ist der schneidige Altdeutsche. Vom Polizisten wird der Assessor Müller im *Maire* folgendermaßen charakterisiert: »Der isch ziemli grob, diß schient ebs fin's ze sin«<sup>41</sup>. Während Müller allerdings noch mit einem Zug sympathischer Jovialität gezeichnet ist, wird der Beamte Plaschke aus *D'r verbotte Fahne* schon als »schnauzig« und »zackig« in der Personenliste präsentiert. Er zeigt sich auch in der Durchsetzung seiner Fehler als kompromißlos und versteckt sich hinter der Würde seines

40 STOSKOPF, *D'r Herr Maire* (wie Anm. 27) S. 45.

41 Ibid. S. 89.

zweifelhaften Amtes. Der von Stoskopf in seinem satirischen Lachtheater am drastischsten gezeichnete Typ des schneidigen Altdeutschen ist jedoch der Vorsitzende des Kriegervereins und Rittmeister der Reserve beim Train Stiessecke in *E Demonstration*. Stiessecke hat hinter sich Kriegerverein, Sachsenverein, Pommernverein und Bayernverein, »kurz, die besseren Elemente der hiesigen Bürgerschaft« gesammelt, denen nur »das meist minderwertige Material, das sich aus eingeborenen Elementen zusammensetzt«, gegenübersteht. Während er über »welschen Tand und welsche Unnatur« wettet, verweist er stolz auf die eigenen Erfolge als Kriegervereinsvorsitzender: »Wenn ich mir noch die erste Sitzung vergegenwärtige! Nicht ein einziges patriotisches Lied kannten die eingeborenen Elemente, und heute nach anderthalb Jahren singen die Kerls die ›Wacht am Rhein‹ und schreien ›Hurra!‹ dass es eine wahre Wonne ist!«<sup>42</sup>. Diese Altdeutschen sind nicht nur schneidig, sondern ständig mit dem Elsaß unzufrieden. Pommern ist viel schöner, der Zucker im Elsaß nicht so süß wie in Norddeutschland und auch das Eigelb weniger voll. Dafür wird den Elsässern in den Stücken des Elsässischen Theaters mehr als genug Gelegenheit gegeben, eine deutsche Titelsucht zu karikieren.

Eine weitere Figur, die viele Stücke des Elsässischen Theaters in deutlichem Kontrast zum schneidigen Altdeutschen bereichert, ist der lebenswürdige und weltfremde altdeutsche Gelehrte. In Perfektion ist diese Figur im Professor Zipfel in Dinters *Schmuggler* gezeichnet. Den Prototyp hatte jedoch schon Stoskopf mit seinem Privatgelehrten Dr. Freundlich im *Maire* geschaffen. Ein weiterer Gelehrter, Dr. Kneppchen, darf schließlich in Stoskopfs *Hoflieferant* den dramatischen Knoten auflösen. So konnte Kneppchen aufgrund anthropologischer Kopfvermessungen wissenschaftlich beweisen, daß es sich bei den Protagonisten des Stückes eigentlich um einen Elsässer mit sächsisch-preußischen, einen Sachsen mit französischen und einen Pariser mit jüdisch-berlinerischen Vorfahren handelt. Alle wissen nichts über ihre Vorfahren oder verleugnen sie und gerieren sich als deutsche, französische oder elsässische Chauvinisten. Darüber kommt es zu einer allgemeinen Verbrüderung, an deren Ende jedoch ein unbedarfter Sachse, der aus Begeisterung »Vive la France« gerufen hat, abgeführt wird.

Gerade im satirischen Lachtheater beschreiben die Autoren des Elsässischen Theaters die Elsässer als Menschen mit menschlichen Schwächen im Konflikt mit einem ständig überlegenen Gegenüber. Aus Ohnmacht machen sie sich über ihn lustig, ohne seine Autorität in Zweifel zu ziehen. Während die Altdeutschen auf der Bühne anwesend sind und ihre Präsenz deutlich die Handlung bestimmt, treten bis auf eine Ausnahme keine Franzosen auf. Das Verhältnis zu Frankreich bestimmt sich in den Stücken des Elsässischen Theaters vor allem über frankophile Elsässer, wobei Frankophilie in erster Linie eine Frage des gesellschaftlichen Status ist. Erst in zweiter Linie zeigt sich hier eine Abwehrhaltung gegenüber den Altdeutschen und ganz sicher keine Überzeugung. Gerade diese frankophilen Elsässer stehen immer wieder im Mittelpunkt der Ironisierung. Sie fühlen sich als etwas Besseres, obwohl ihr Französisch in der Regel einiges zu wünschen übrig läßt. Was sich Stoskopfs Charaktere von Deutschland bzw. Frankreich versprechen, wird am deutlichsten in der Person Grinsingers, der gleichzeitig auf die Palmes Academiques wie auf den

42 Gustav STOSKOPF, *E Demonstration*. Elsässische Komödie in drei Akten, Strassburg 1903, S. 30–33.

Titel eines sächsischen Hoflieferanten hofft. Die *Palmes Academiques* versprechen den Zugang zu einer gehobenen elsässischen Gesellschaft, die seine Gattin auch durch ihr falsches Französisch zu simulieren versucht. Selbst tritt diese Gesellschaft in den Stücken des Elsässischen Theaters jedoch nicht in Erscheinung. Der Titel eines sächsischen Hoflieferanten verdeutlicht dagegen den wirtschaftlichen Erfolg des Konservenfabrikanten und verspricht Vorteile gegenüber der Konkurrenz.

Es ist unmöglich, das Elsässische Theater auf eine Aussage zu reduzieren. Auffallend ist jedoch, wie scharf gerade die Uneinigkeit zwischen Elsässern unter eine satirische Lupe genommen wird. Ganz sicher wird für ein erhöhtes elsässisches Selbstbewußtsein und Einigkeit sowohl gegenüber Deutschen als auch Franzosen plädiert. Elsässischer Opportunismus wird als einer übermächtigen Situation geschuldet dargestellt und liebevoll karikiert, aber auf keinen Fall glorifiziert. Im Gegenteil scheint dieser Opportunismus einem gleichberechtigten Nebeneinander und Gegenüber von Elsässern und Altdeutschen immer wieder im Wege zu stehen. Die Zugehörigkeit des Elsaß zum Deutschen Reich wird dabei als gegeben vorausgesetzt. Fragwürdig sind nur manche altdeutsche Verhaltensweisen von Beamtengehabe bis Titelsucht und die Reaktionen der elsässischen Protagonisten. Während die Theatergründung in der Regel als elsässisch-altdeutsche Koproduktion im Miteinander glorifiziert wurde, thematisieren die Stücke des Elsässischen Theaters deutlich ein elsässisch-altdeutsches Gegeneinander und im besten Fall ein gleichberechtigtes Gegenüber.

### Konkurrierende Sichtweisen auf das Elsässische Theater

Das satirische Lachtheater von Stoskopf bot im komplizierten Miteinander von Elsässern und Altdeutschen bei aller Parodie weder Handlungsanleitungen noch deutliche Feindbilder. Auch wenn die Gründer des ETS immer wieder ihre »Neutralität« betonten, gab es beispielsweise schon nach den ersten Vorstellungen deutliche Kritik aus den Reihen der hochdeutsch schreibenden und im Alsbund organisierten elsässischen Schriftsteller<sup>43</sup>. Christian Schmitt, Herausgeber der *Erwinia*, warf Stoskopf beispielsweise vor, sein *Maire* sei nichts weiter als ein billiger Schwank auf Kosten der Landbevölkerung. Deren Mehrheit würde als »niederträchtige Gesinnungslumpen« dargestellt<sup>44</sup>. Der Schriftsteller Friedrich Lienhard, Sohn eines elsässischen Lehrers und Anhänger von Langebehn, verurteilte die Kulti-

43 Stoskopf selber erklärte, daß sein Theater nichts mit Politik zu tun habe. (Rede in Ribeauvillé am 8. August 1909, zitiert bei Jean Marie GALL, *Le Théâtre alsacien de Strasbourg 1898–1998*, in: E.T.S./T.A.S. 1898–1998. Hundert Jahr Elsässisches Theater Strossburi/Les Cent ans du Théâtre alsacien de Strasbourg, Strasbourg 1998, S. 15–67, hier S. 36). Auch Greber betonte die eigene Neutralität: »Wir haben uns auch bemüht, in unseren Stücken alle Schärfe wegzulassen, welche eine der Bevölkerungsklassen verletzen könnte. Die satirischen Stücke Stoskopfs gießen ihren Spott gleichmäßig über beide Teile, und wenn der eine seinen Hieb bekommt, kann man sicher sein, dass auch der andere nicht leer ausgeht. Nicht zersetzend, nein, versöhnend wollten wir wirken, wir wollten einen neutralen Boden schaffen, der geeignet wäre, die vorhandenen Gegensätze auszugleichen«. Julius GREBER, *Die Gründungsgeschichte des Elsässischen Theaters in Straßburg*, in: *Elsässische Monatsschrift für Geschichte und Volkskunde* 1 (1911) S. 674–694, hier S. 691.

44 Christian SCHMITT, *Im »Elsässischen Theater«*, in: *Erwinia* 6 (1898/99) S. 45–47.

vierung einer verdorbenen, gekünstelten und verstädterten Mundart, die nur das Zwerchfell bediene<sup>45</sup>. Dies läge am französischen Einfluß, der lediglich geistreiche Satire, aber keine Ausbildung des Gemüts fördere. Im Partikularismus des Elsässischen Theaters käme sein Zwittercharakter zum Ausdruck, der von der Bevölkerung geteilt würde. Mit dieser Kritik isolierten sich Schmitt und Lienhard allerdings derart, daß sich Schmitt gezwungen sah, die Schriftleitung der *Erwinia* abzugeben<sup>46</sup>.

Der Kritik von Schmitt und Lienhard stand nicht nur die einmütige Begeisterung in der gesamten elsässischen Tagespresse anlässlich der Uraufführung des *Maire* gegenüber. Das Elsässische Theater wurde von allen Zeitungen als Spiegel der elsässischen Gesellschaft gesehen. Nicht nur der *Maire* wurde als »Typus« sofort erkannt. Auch bei anderen Stücken Stoskopfs wurde von »Erfahrungstatsachen« gesprochen<sup>47</sup>. In dieser Hinsicht entsprachen sich sowohl das altdeutsche »Professorenblatt« *Straßburger Post* als auch die frankophile *Revue Alsacienne*. So hieß es in der *Straßburger Post*, Stoskopf habe so wertvolle Stücke geschaffen, »dass derjenige, der einst die Kulturgeschichte des Elsaß nach 1870 schreiben wird, in diesen Spiegelbildern das wertvollste Material findet«<sup>48</sup>. Während die Figuren des Elsässischen Theaters durchaus als den »Tatsachen« entsprechend und als Spiegel der elsässischen Gesellschaft gedeutet wurden, herrschten jedoch differierende Ansichten über die Bedeutung der Figuren: Auf der einen Seite konnte die *Straßburger Post* bevorzugt Stoskopfs unsanften Umgang mit den Elsässern herausarbeiten und gleichzeitig dessen »Neutralität« betonen<sup>49</sup>. In diesem Sinn fand der *Hoflieferant* besonders begeisterte Aufnahme. Hier lobte die *Straßburger Post* Stoskopfs Kritik an den Renegaten, die um so lauter ihr Autochtonentum beteuern mußten und so die Arroganz der Eingeborenen gegenüber den Eingewanderten entlarven würden<sup>50</sup>. Auf der anderen Seite wurden die von Stoskopf dargestellten elsässischen Schwächen deutlich einer altdeutsch dominierten Verwaltung zugeschrieben und die Elsässer daran erinnert, ihren »nationalen Charakter« zu bewahren<sup>51</sup>. Anlässlich der Uraufführung von Stoskopfs Komödie *E Demonstration* konstatierte beispielsweise der *Journal d'Alsace*, das Problem der Elsässer läge in einer permanenten, durch den administrativen Ter-

45 Fritz LIENHARD, Vom litterarischen Jung-Elsaß, in: Die Grenzboten 58 (1899) S. 431–436.

46 Vgl. dazu vor allem Christian HALLIER, Friedrich Lienhard und Christian Schmitt. Zur hundertsten Wiederkehr ihrer Geburtstage, in: Studien der Erwin von Steinbach-Stiftung 1 (1964) S. 67–104, hier S. 77. Allerdings veröffentlichte Christian Schmitt noch ein Gedicht, in dem er seine Haltung bekräftigte: »Ihr aber, die ihr, deutsch von Namen,/Deutschland in deutschem Laut verhöhnt,/Seht zu, dass nicht vom eig'nen Samen/Euch euer Urteil einst ertönt!/Uns werdet ihr den Mut nicht rauben/Uns trübt die Hoffnung kein Verdruß,/Denn kommen wird, was kommen muss!«, Christian Schmitt, Unseren Gegner, aus: Neue Gedichte, zitiert in: Karl STORCK, Jung-Elsaß, in: Das litterarische Echo 4 (1900) S. 882–885, hier S. 884.

47 Vgl. zur »Demonstration« Der Elsässer 19.11.1903. Vgl. ebenso am anderen Ende der Presseskala zur »Demonstration« Annales Littéraires et Artistiques. Beilage des Journal d'Alsace 22.11.1903.

48 Straßburger Post 07.02.1906. Auch die *Revue Alsacienne* sah in Stoskopfs Stücken einen wertvollen Beitrag für künftige Historikergenerationen zum Verständnis der elsässisch-altdeutschen Annäherungsschwierigkeiten Vgl. Ferdinand Dollinger, D'r verbotte Fahne, in: Chronique d'Alsace-Lorraine. Beilage der *Revue Alsacienne Illustrée/Illustrirte Elsässische Rundschau* 7 (1905) S. 2–3.

49 Zur Neutralität des ETS vgl. Straßburger Post vom 03.10.1898, 28.11.1898 oder 16.11.1904.

50 Straßburger Post 28.11.1905.

51 Journal d'Alsace 25.11.1904.

ror produzierten Ängstlichkeit<sup>52</sup>. Zu zahlreich seien die Personen, die sich schon der kleinsten, schikanösen Maßnahme irgendwelcher subalternen Beamten beugten. Noch deutlicher als aus den Rezensionen seiner Stücke wird die Deutungsoffenheit des Elsässischen Theaters allerdings aus der zeitgleich um die sogenannte »Elsässische Kulturfrage« geführten Debatte<sup>53</sup>. Zwei vorherrschende Positionen standen sich hier gegenüber.

Die erste Position wurde von einem der Mitbegründer des sogenannten »Kreis von St. Leonhard«, Anselm Laugel, in einer Artikelserie der *Revue Alsacienne* formuliert<sup>54</sup>. Ihm hatte Stoskopf seinen *Maire* gewidmet. Laugel behandelte das Dialekttheater mit Sympathie, aber nicht ohne eine gewisse ästhetische Geringschätzung – enthielt die Benutzung des Dialekts auf der Bühne doch eine präzise Angabe über Zeit, Ort und soziale Zugehörigkeit, die auch das mögliche Personal der Handlung stark reduzierte. Um dieses Problem zu lösen, schlug Laugel vor, auch die deutsche und französische Sprache in die Stücke aufzunehmen, wobei er eine deutliche Überlegenheit der französischen Sprache konstatierte. Hinsichtlich der Entstehungsgeschichte des ETS stellte er die Frage, warum es vor 1870, mit einem schwer für das Publikum zu verstehenden Theater in französischer Sprache, kein Dialekttheater gab, während nun, bei einem problemlos zu verstehenden deutschen Theater, die Dialektliteratur blühte. Damit interpretierte Laugel das Elsässische Theater implizit als Abgrenzungsbewegung zum Hochdeutschen. Für ihn war das Elsässische Theater eine eigenständige, vor allem von Deutschland unabhängige Leistung, die sich allerdings kaum mit rein französischen Kulturleistungen messen konnte.

Mit der zweiten Position verkaufte sich das ETS anlässlich seines Gastspiels in Berlin. Sie wurde von Max Lündner, einem Redakteur der *Straßburger Post*, als quasi »offizielle« Geschichte für eine Festschrift des Theaters verfaßt<sup>55</sup>. In ihr deutete Lündner das Elsässische Theater als Germanisierungsfaktor. Er sah das elsässische »Volkstheater« als Teil eines Prozesses, in dem »in unserer Bevölkerung aus der anfänglichen Dumpfheit das Gefühl eigenen Volkstums« erwache und, nach dem lang währenden französischen Einfluß »nunmehr keinem zurückhaltenden Zwange mehr

52 Annales Littéraires et Artistiques. Beilage des Journal d'Alsace 22.11.1903.

53 An zeitgenössischer Literatur in der die elsässische Frage alleine schon im Titel unter dem Schlagwort »Kulturproblem« oder »Kulturfrage« behandelt wurde und auf die hier nicht näher eingegangen werden kann vgl. Ferdinand DOLLINGER, Wie wir »Welschlinge« das elsässische Kulturproblem auffassen, in: Das Neue Elsaß 1 (1911) S. 68–72, 82–85 und 100–105; Otto FLAKE, Die elsässische Frage als Kulturproblem, in: März 1 (1907); Karl GRUBER, Elsässische Kulturfrage und Literatur, in: Erwinia 13 (1905/06) S. 2–8; A. LEGRAND, Die elsässische Kulturfrage. Ein psychologisches Problem, in: Revue Alsacienne Illustrée/Illustrierte Elsässische Rundschau 13 (1911) S. 21–32; DERS., Zur elsässischen Kulturfrage. Eine persönliche Aussprache, in: Hochland 7 (1901) S. 524–540; René PRÉVÔT, Das Deutsch-Französische Kulturproblem im Elsaß, Berlin 1907; H. RULAND, Deutschtum und Franzosentum in Elsaß-Lothringen. Eine Kulturfrage, Colmar 1908 und Werner WITTICH, Deutsche und französische Kultur im Elsaß, Straßburg 1900. Schließlich sei noch eine satirische Variante genannt: Das deutsch-französischer Kulturproblem im Elsaß in seiner Beziehung zur deutschen Kunst, in: HANSI [Jean Jacques Waltz], Professor Knatschke. Des grossen teutschen Gelehrten und seiner Tochter ausgewählte Schriften, Mülhausen 1910, S. 35–45.

54 Anselm LAUGEL, Le Théâtre alsacien, in: Revue Alsacienne Illustrée/Illustrierte Elsässische Rundschau 2 (1900) S. 59–68, 102–112, 169–176 und 3 (1901) 37–46.

55 Max LÜNDNER, Das Elsässische Theater in Straßburg i. Els., in: Das Elsässische Theater zu Strassburg i. E. mit 30 Abbildungen in Phototypie, Straßburg 1901, S. 3–10.

unterstellt«, sich zu entfalten dränge<sup>56</sup>. Wenig später stellte sich Lündner in einem Artikel der Südwestdeutschen Rundschau wie Laugel die Frage, warum das altelsässische Publikum, welches vorher die hochdeutschen Theatervorstellungen mied, nun in das ETS strömte<sup>57</sup>. Lündner sah im Gegensatz zu Laugel darin keine Ablehnung des hochdeutschen Theaters, sondern eine Chance, die Bevölkerung wieder an den Theaterbesuch zu gewöhnen und damit zur Germanisierung beizutragen.

Mit Lündner und Laugel treten damit erstmals die beiden möglichen Deutungspole des Elsässischen Theaters in einem nationalen Kontext deutlich zutage. Für Laugel war das Elsässische Theater eine eigenständige von deutschen oder französischen Einflüssen unabhängige Leistung, die ausschließlich im regionalen Selbstbewußtsein wurzelte, während Lündner das Elsässische Theater als Hinwendung zur Heimat und den Wurzeln des eigenen Deutschtums interpretierte. Erstaunlich an diesen beiden Deutungspolen ist, daß sich das ETS mit Lündners Version in Berlin verkaufte, Stoskopf selbst aber dem engeren Kreis um Laugel zuzurechnen war. In dieser Deutungsoffenheit lag das Erfolgsgeheimnis der neuen Institution: Das Elsässische Theater lieferte gleichzeitig Heimatkunst auf Basis eines deutschen Dialekts sowie Unabhängigkeit von reichsdeutschen Vereinnahmungsversuchen. Seine Stücke spiegelten die Zerrissenheit der elsässischen Gesellschaft und persiflierten sie, ohne sich definitiv festzulegen.

Anselm Laugels Position wurde natürlich von französischen Autoren aufgenommen. Sie stilisierten das Elsässische Theater zunehmend zu einer elsässischen Unabhängigkeitserklärung. Diese Form der Deutung brachte Jean Morel in einem Artikel der *Revue d'Art Dramatique* auf den Punkt: »Le Théâtre alsacien moderne est un mouvement populaire. C'est la déclaration d'indépendance d'un peuple original qui se sent une âme propre, et qui ne veut pas la laisser enchaîner. La France n'avait pas su s'adapter ce pays jusqu'à lui faire perdre sa langue, l'Allemagne, à son tour, ne lui a pas pris son âme«<sup>58</sup>. Wenig später wurde das Elsässische Theater in einem Artikel des *Correspondant* sogar direkt als Widerstandsbewegung gedeutet. So hieß es, das Elsässische Theater sei »en même temps une lutte sourd, mais continue et ardente, contre ceux qui cherchent à confondre et à ensevelir dans la patrie allemande la patrie alsacienne«<sup>59</sup>. Hier wurde nur noch die satirische Behandlung der Altdeutschen, ihrer administrativen Maßnahmen sowie die Unauflöslichkeit des Dialektes in der hochdeutschen Sprache gesehen. Interessant ist in diesem Zusammenhang die zeitgleich stattfindende Interpretation der altdeutschen Deutung des Elsässischen Theaters im *Journal des Débats*. So hieß es, die gute Aufnahme bei den Altdeutschen im Elsaß läge an deren zunehmender Verelsässerung im Gegensatz zur eigentlich angestrebten Germanisierung<sup>60</sup>.

56 Ibid. S. 4.

57 Max LÜNDNER, Das deutsche Theater in Straßburg, in: Südwestdeutsche Rundschau 1 (1901) S. 150–153.

58 Jean MOREL, Le Théâtre alsacien, in: La Revue d'Art Dramatique 17 (1902) S. 481–489, hier S. 481f.

59 Paul ACKER, Le Théâtre alsacien, in: Le Correspondant. Nouvelle Série 74 (1903) S. 335–342, hier S. 342.

60 Journal des Débats 27.11.1903. Zur »französischen« Deutung des Elsässischen Theaters vgl. auch zwei Monographien: Emile STRAUS, Le Théâtre alsacien, Paris 1901 und Henri SCHOEN, Le théâtre populaire en Alsace, Paris 1903.

Damit standen sich eine französische bzw. vom »Kreis von St. Leonhard« inspirierte Deutung des ETS als widerständige Leistung gegen die Germanisierung sowie eine altdeutsche Deutung des ETS als Instrument zur Germanisierung unmittelbar gegenüber. Sie zeigen die Stabilität der nationalen Diskurse seit der eingangs zitierten Antwort von Fustel de Coulange auf Theodor Mommsen. Der hier gebildete Nationsbegriff gab eine in französischer Tradition stehende Rezeption des Elsässischen Theaters vor, in der die Äußerung des Dialekts als Auflehnung gegen den Gebrauch der deutschen Sprache interpretiert werden konnte. Auch wenn es sich bei dem Dialekt um einen deutschen Dialekt handelte, bedeutete die Sprache nicht automatisch die Affirmation einer nationalen Zugehörigkeit. Umgekehrt paßten sich alle Kulturgeschichten zum Elsaß alt- oder reichsdeutscher Provenienz der Argumentationslogik von Mommsen an<sup>61</sup>. Immer wieder sind dieselben Muster zu beobachten, nach denen deutsche »Kulturleistungen« im Elsaß vor allem bis zum Westfälischen Frieden hochstilisiert wurden. Mit einem objektiven und deterministischen Nationbegriff war für die Zeitgenossen allerdings auch eine gewisse Zuversicht und Nachsicht gegenüber den elsässischen Verhältnissen verbunden. Schließlich konnten sich die Elsässer entsprechend dieser Argumentationslogik langfristig den Tatsachen ihrer sprachlichen und rassischen Zugehörigkeit nicht entziehen. Wer deutsch sprach, und sei es im Dialekt, müsse langfristig auch deutsch denken.

### Heimat ohne Nation

Interessant an der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Positionen zum Elsässischen Theater sind nicht nur die differierenden Deutungsmuster, sondern auch die möglichen Deutungsebenen. Auf einer Mikroebene, auf der sich Kritiker und Journalisten direkt mit den Figuren des Elsässischen Theaters und dem täglichen Umgang von Altdeutschen und Elsässern auseinandersetzten, kann durchaus eine gewisse Gemeinsamkeit konstatiert werden. Ohne weiteres konzedierten alle Straßburger Tageszeitungen den Wahrheitsgehalt der Satire. Auch wenn die Karikatur des Anderen deutlicher herausgearbeitet wurde, leugnete doch kein Blatt die Defizite der eigenen Identifikationsfigur. Auf der Makroebene nationaler Diskurse und der »Elsässischen Kulturfrage« verharrte dagegen jegliche Betrachtung des Elsässischen Theaters in vorgegebenen Deutungsmustern. Spätestens mit dem Ersten Weltkrieg wurde diese Perspektive übermächtig und damit auch Retrospektiv zu einem vorherrschenden Erklärungsparadigma der Elsässischen Gesellschaft zwischen 1890 und 1910<sup>62</sup>. Geschichtsschreibung, in der die Übermacht der nationalen Diskurse zum primären Erklärungsparadigma der elsässischen Geschichte gemacht wird, ver-

61 Speziell zum Elsässischen Theater vgl. hier GRUBER (wie Anm. 22) und Gustav KOEHLER, *Das Elsaß und sein Theater. Beobachtungen und Betrachtungen eines Altdeutschen zur Geschichte und Würdigung des »Elsässischen Theaters«*, Straßburg 1907.

62 Aus dieser Perspektive heraus vgl. insbesondere die Aufsätze von Stefan FISCH, »Heimat« und »petite patrie« im Elsaß unter deutscher Herrschaft (1870/71–1918), in: Marco BELLABARBA, Reinhard STAUBER (Hg.), *Identità territoriali e cultura politica nella prima età moderna/Territoriale Identität und politische Kultur in der Frühen Neuzeit*, Bologna/Berlin 1998, S. 359–373; Paul SMITH, *À la recherche d'une identité nationale en Alsace (1870–1918)*, in: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 50 (1996) S. 23–35 oder WILKINSON (wie Anm. 24).

nachlässigt jedoch, wie selbstverständlich für die Zeitgenossen das Elsaß auf unabsehbare Zeit Teil des Deutschen Reiches bleiben würde und wie offen vor diesem Hintergrund auf einer Mikroebene diskutiert wurde.

Gerade in der Analyse des Elsässischen Theaters wird eine ständige Verunsicherung deutlich, welche die eindeutige Zuweisung von Begriffen wie »Nation«, »Heimat« oder »petite patrie« unmöglich macht. Ein Blick auf das vom Elsässischen Theater entworfene ambivalente Gesellschaftsbild zeigt noch einmal die Problematik nationaler Begrifflichkeiten für kulturelle Zuschreibungen im Elsaß. Beispielsweise sind die im Theater gezeigten Wertvorstellungen des elsässischen Bürgertums der Jahrhundertwende durchaus bezeichnend für den in der Frankreichforschung hervorgehobenen Wertekodex eines französischen Bürgertums im Empire und zu Beginn der Dritten Republik<sup>63</sup>. Vereinfacht gesprochen, geht dem dargestellten Bürgertum Besitz vor Bildung – eine Rangordnung und soziale Konstellation, die im Elsässischen Theater als Ausgangspunkt mancher Liebesverwechslungen diente: Da hohe Qualifikationen für die materielle Sicherung einer Familie nicht ausreichten, wurden die reichen Töchter in der Regel von Studenten der Medizin oder Rechtswissenschaft umschwärmt. Adel, Titel oder Offizierspatent waren im Elsässischen Theater und anders als in Deutschland keine Referenzen. Ausschlaggebend und stilbildend für das Lachtheater ist die Stärke des wirtschaftlich selbständigen Kleinbürgertums, das weder den Wandel zur Klassengesellschaft mitgemacht, noch sich einem durch altdeutsche Charaktere repräsentierten Sozialprestigesystem angepaßt hat.

Bezeichnend für ein deutsches Bürgertum im Vergleich zu Frankreich ist dagegen die Machtteilung mit dem Adel und seine geringere soziale Verflechtung sowie stärkere Zersplitterung durch den Staat<sup>64</sup>. In Deutschland griff der Staat nicht nur offensichtlicher in die bürgerliche Berufstätigkeit ein – beispielsweise war in Deutschland im Gegensatz zu Frankreich der Rechtsanwaltsberuf nicht wirklich frei –, sondern schuf durch eine komplizierte Politik der Orden und Titel eine deutliche Hierarchisierung. Genau hier setzte der Spott im Elsässischen Theater über Ämter und Titel, und damit die Abgrenzung gegenüber der Assimilation an das Deutsche Reich, ein. Nachdem in Frankreich die staatsnahen Berufe nicht so deutlich wie in der preußischen Verwaltung von anderen bürgerlichen Karrierewegen getrennt waren, wirkte das Auftreten der altdeutschen Beamten noch störender und verstärkte eine systembedingte Trennung zwischen Elsässern und Altdeutschen. Das satirische Lachtheater ist damit trotz aller gegenteiligen Beteuerungen ein Beispiel dafür, wie sich Elsässer den Eingriffen des Deutschen Reiches in die aus der Zeit vor 1870 überlieferten und von Frankreich geprägten bürgerlichen sozialen Hierarchien entziehen konnten. Trotz aller Neutralitätsbekundungen ließen sich so die Satiren – in einer Situation, die eher von Neben- als Miteinander gekennzeichnet war – als Plädoyer für elsässisches Selbstbewußtsein sowie als widerständige bis partikularistische Antwort auf reichsdeutsche Vereinnahmung verstehen.

63 Vgl. dazu Heinz-Gerhard HAUPT, Sozialgeschichte Frankreichs seit 1789, Frankfurt a. M. 1989, insbesondere S. 128 u. 143f.

64 Vgl. Hartmut KAELBLE, Französisches und deutsches Bürgertum 1870–1914, in: Jürgen KOCKA (Hg.), Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich, Bd. 1, Göttingen 1995, S. 113–146.

Es hat sich als sinnvoll erwiesen, im Konstruktionsprozeß von Region und Nation nach den Strategien der unterschiedlichen sozialen Gruppen zu fragen und danach, welche soziale Gruppe nationale oder regionale Ereignisse im Rückgriff auf bestimmte Mythen, Geschichten oder Vorbilder in Szene setzt<sup>65</sup>. So geht es in den Stücken des Elsässischen Theaters letztlich weniger um nationale Bekenntnisse als um Fragen des Sozialprestiges, Eingriffe in soziale Hierarchien und die Bewältigung des reichsländischen Alltags. Auch aus diesem Grund konnten sich die von Deutungseliten mit Argumenten des Elsässischen Theaters um die »Elsässische Kulturfrage« geführten Diskurse so weit von der direkten Rezeption des Elsässischen Theaters in der Tagespresse entfernen. Es ist die deutliche Differenz des Elsässischen Theaters zu anderen Heimatbewegungen, die hier Verwirrung gestiftet hat. Im Gegensatz zu üblichen Interpretationsangeboten für Heimatbewegungen kann das Elsässische Theater nicht als bürgerliches Konstrukt gedeutet werden, in dem sich »bäuerliche Vergangenheit und bürgerliche Sehnsüchte vermischen«<sup>66</sup>. Die Eskapaden im *Maire* eignen sich kaum für Sehnsuchtsparolen und Verlusterkklärungen gegenüber sozialem Wandel und Modernisierung. Es handelte sich auch um keine »Erfindung von Traditionen«. In Hobsbawms Konzept beinhaltet die »Invention of Tradition« die bewußte Aufwertung bis Erfindung von Traditionen, die als Sozialisationsinstanzen Autorität durch das Einschärfen von Wertesystemen, Glaubens- und Verhaltensregeln begründen oder legitimieren<sup>67</sup>. Zwei von Hobsbawm für »invented traditions« konstatierte Merkmale sind auch für das Elsässische Theater konstitutiv: So kann von einem Prozeß der Formalisierung und Ritualisierung gesprochen werden, der trotz allen Gegenwartsbezugs angesichts des vorgängigen Ziels der Erhaltung des Dialekts durch die Referenz an die Vergangenheit gekennzeichnet ist. Außerdem wurden im Elsässischen Theater soziale Kohäsionen begründet und symbolisiert sowie Wertesysteme und Verhaltensregeln eingeschärft. Dennoch läßt sich die bewußte Aufwertung einer vorher kaum zu fassenden Tradition durch bestimmte Eliten nicht nachweisen, und auch ein geleitetes Interesse ist schwer zu erkennen. Es stellt sich die kaum zu beantwortende Frage, wessen Autorität das Elsässische Theater letztlich legitimierte oder begründete und wer daran ein gezieltes Interesse hatte. Problematisch ist hierbei vor allem die Satire, die eher Abgrenzung als affirmative Bestätigung erlaubt. Außerdem erschwerte die Deutungsoffenheit der Inhalte die eindeutige intellektuelle Inbesitznahme des Elsässischen Theaters durch die eine oder andere Gruppe.

Doch wie funktionierte das sonst wirksame Komplementärverhältnis von Heimat und Nation im Elsaß? Wirksam war das Komplementärverhältnis insbesondere, wenn in der Auseinandersetzung um die »Elsässische Kulturfrage« das Elsässische

65 Soweit der Hinweis von Heinz-Gerhard Haupt zur historischen Analyse des Nationalismus. Vgl. HAUPT (wie Anm. 1) S. 50f. Haupt schlägt auch, in Anlehnung an die Arbeit von Charlotte TACKE zum Denkmal im sozialen Raum (Tacke [wie Anm. 9]), als Analyseraster die Frage nach der Nation als Metapher für andere Prozesse oder Zuordnungen wie Geselligkeitsstrukturen oder soziale Verpflichtungen vor.

66 Hermann BAUSINGER, Bürgerlichkeit und Kultur, in: Jürgen KOCKA (Hg.), Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert, Göttingen 1987, S. 121–142, hier S. 136.

67 Eric HOBBSAWM, Introduction. Invention Traditions, in: Eric HOBBSAWM, Terence RANGER (Hg.), The Invention of Tradition, Cambridge 1983.

Theater von »nationalen« Betrachtern unwillkürlich als Teil der »petite patrie« oder »Heimat« und damit einer nationalen Tradition angesehen wurde. Bei genauerem Hinsehen charakterisiert sich das Elsässische Theater jedoch aufgrund seiner Ambivalenz und Deutungsoffenheit gerade durch die Abwesenheit von Nation als eindeutige und positive Identifikationsinstanz. Damit wurde der immer wieder implizierte mögliche nationale Akzent elsässischer Heimatbewegung im Elsässischen Theater konterkariert. Dem Elsässischen Theater fehlte ein eindeutiges nationales Referenzsystem. Dennoch oder gerade deshalb war das Elsässische Theater eine eminent politische Veranstaltung. Es benutzte die reichsländische Situation als dramaturgischen Effekt und verwandelte das Sprechen der Mundart in einen bewußten Akt, der Gemeinsamkeit beschwor und kritische Auseinandersetzung herausforderte. Schließlich bestärkte es, wie gezeigt wurde, aus einer anderen nationalen Kultur konservierte Sozialprestigesysteme im Deutschen Reich. In einem stabilen nationalen Kontext könnte solch ein Beharrungswillen in erster Linie als Resistenz gegen sozialen Wandel interpretiert werden. Im Elsaß wurde sozialer Wandel jedoch auch mit reichsdeutscher Vereinnahmung konnotiert und damit ein positives Verhältnis zur Nation und zum sozialen Wandel erschwert. Das Elsässische Theater war das Abbild einer ambivalenten Heimat ohne Nation. Seine Deutungsoffenheit sicherte nicht nur den Erfolg, sondern machte es zum besten Repräsentanten eines zwischen allen Stühlen sitzenden elsässischen Bürgertums. Mit ihm wurde nichts funktionalisiert, sondern bestenfalls in einer übermächtigen Situation Bestehendes verteidigt.

#### RESUMÉ FRANÇAIS

L'Alsace a toujours joué un rôle éminent dans le processus dialectal du développement des différentes notions de la nation en France et en Allemagne. Le nationalisme allemand peut être considéré en partie comme une tentative de chercher des critères qui prouveraient que l'Alsace est allemande par la race et par la langue. Le nationalisme français, par contre, doit beaucoup à la défaite de 1871 et à la volonté d'offrir aux Alsaciens la possibilité d'un »plébiscite de tous les jours«. Une observation plus détaillée des politiques culturelles en Alsace montre pourtant l'importance minime des différentes notions pour les stratégies concrètes de »nation building« allemandes ou françaises dans la région. Il faut, par conséquent, s'interroger sur l'influence de la relation complémentaire entre »Heimat« et »Nation«, entre »grande patrie« et »petite patrie« en Alsace.

L'émergence d'une »Renaissance alsacienne« et plus précisément du »Théâtre alsacien« dans les années 1890 en est un exemple. Dans le contexte de l'intégration difficile des »vieux Allemands« dans la société alsacienne, de la persistance de l'influence des notables et de l'émergence d'une nouvelle génération d'Alsaciens qui a grandi dans l'Alsace allemande, l'Alsace elle-même fut réinventée. La région devenait le grand »Atelier des cinq C: cathédrale, cigogne, coiffe, choucroute et colombages«. Au sein de la »Renaissance alsacienne«, le Théâtre alsacien fut une initiative des Alsaciens et des »vieux Allemands« qui voulaient se consacrer au renouvellement et à la culture du dialecte. Les auteurs du Théâtre alsacien ont créé dans ce but un répertoire comique et parfois satirique qui témoigne d'une image de la société alsacienne ambivalente: souvent le désaccord alsacien est visé et exposé comme destructif pour la coexistence sur un pied d'égalité des Alsaciens et des vieux Allemands. Un certain opportunisme alsacien est décrit et attribué à la situation spécifique de l'Alsace et à l'influence des vieux Allemands.

Les réactions vis-à-vis du Théâtre alsacien furent plutôt positives mais très variées: d'un point de vue germanophile, la renaissance du dialecte et des traditions germaniques furent un exemple du retour à la culture germanique, malgré un théâtre souvent satirique envers les vieux Allemands. Mais ce dont on était sûr, c'était que celui qui parlerait allemand développerait à long terme un sentiment allemand. D'un point de vue francophile, les traditions alsaciennes furent indissociables du »Volkstum« allemand. Le théâtre fut plutôt perçu comme une déclaration d'indépendance d'un peuple original vis-à-vis de l'Allemagne. Les promoteurs du théâtre eux-mêmes se déclarèrent neutres et indépendants, ce qui leur a

assuré du succès non seulement en Alsace, mais aussi à Berlin et Paris. En effet, le répertoire du Théâtre alsacien ne suit aucune de ces interprétations, même si ses pièces cherchent surtout à défendre le *statu quo* des hiérarchies sociales conservées de la France d'avant 1870. La relation complémentaire entre »Heimat« et »Nation«, entre »grande patrie« et »petite patrie« en Alsace prit seulement effet dans le discours national intellectuel lorsque le Théâtre alsacien fut considéré comme partie intégrante de la »Heimat« ou de la »petite patrie«, c'est-à-dire d'une tradition nationale. Vu de plus près, le Théâtre alsacien se caractérise plutôt par l'ambivalence envers la nation comme point d'identification positif. Le Théâtre alsacien est d'abord marqué par l'absence d'un système de référence national et la confirmation des valeurs sociales conservées depuis 1870. Dans un contexte national stable, cette persistance pourrait être interprétée comme une résistance contre le changement social. En Alsace, ce changement fut associé à la prépondérance allemande, ce qui rendit impossible une relation positive entre la »Heimat« et la »Nation« ou la »grande patrie« et la »petite patrie«.