



Essay

SCHWINDELMEIER IN ARKADIEN. THEATER AUF REISEN ZWISCHEN EUROPÄISCHEN METROPOLEN UM 1900¹

Von Tobias Becker

Das Jahr 1912 ist kein gutes Jahr für das Transportwesen. Erst sinkt am 14. April die Titanic, dann stürzt am 27. April der Berliner Unternehmer und Lebeamann Louis Meier mit seinem Eindecker ab. Allerdings hat er mehr Glück als die Passagiere der Titanic, denn statt im eiskalten Atlantik zu ertrinken, findet er sich weitgehend unversehrt an einem von der modernen Zivilisation gänzlich unberührten, idyllischen Ort wieder. Dafür muss Meier diesen Absturz wochenlang, Abend für Abend aufs Neue über sich ergehen lassen, denn er bildet den Auftakt von *Schwindelmeier & Co.*, dem neuen Stück des Berliner Metropol-Theaters.

Kaum hat Meier sich den Staub von den Kleidern geklopft, begegnet er einer Gruppe von jungen, leicht bekleideten Arkadierinnen und Arkadiern, die nicht arbeiten, nicht lügen und von der Welt außerhalb ihres Reiches allenfalls gerüchteweise gehört haben. Meier kann kaum glauben, dass sie Berlin nicht kennen: „Da habt Ihr auch wohl noch nie gewertheimt, getiezt, gejandorft, gegersont? Habt wohl keine Ahnung von den entzückenden Lädchen für die entzückenden Mädchen, wo man kaufen kann, kaufen, kaufen –.“ Fern der Heimat und seiner Gattin zögert Meier nicht lange und macht der Arkadierin Serena den Hof. Fünfunddreißig Jahre alt sei er, ledig und katholisch, erzählt er dieser – bis Serena sein Pass in die Hände fällt:

Meier Mein Pass! Oi weh – jetzt geht's schief!

Serena (liest) Louis Meier, Berlin. Verheiratet. 55 Jahre alt – Glaube mosaisch. Und eben, eben hast Du mir erst gesagt –

Meier Was hab' ich schon gross gesagt? Heutzutage macht sich jeder gern so jung und germanisch wie möglich.²

Zur Strafe für seine Lügen werfen die Arkadier Meier in den Brunnen der Wahrheit, aus dem er als einer der ihren, moralisch geläutert, vor allem aber körperlich verjüngt wieder emporsteigt. In seiner neuen Inkarnation reist Meier mit Serena nach Berlin. Dort begegnet er im zweiten Akt seiner Frau, die, unwissend, dass es sich bei dem arkadischen Jüngling um ihren Ehemann handelt, sofort für diesen in Liebe entbrennt. Und Frau Meier ist nicht die einzige, die dem Zauber der Arkadier verfällt, denn deren Schlichtheit und Genügsamkeit wird schnell große Mode in Berlin. Frau Meier wittert eine Einnahmequelle und eröffnet die Arkadierbar, wo verwöhnte und gelangweilte Großstadtmenschen für einige Stunden dem arkadischen Lebensstil frönen können. Hier

¹ Essay zu den Quellen: *The Arcadians* (1909) / *Schwindelmeier & Co.* (1912).

² Das einzige bekannte noch erhaltene Textbuch des Stückes befindet sich in der Theaterhistorischen Sammlung der Freien Universität Berlin, Nachlass Julius Freund 97/02/w163, *Schwindelmeier & Co.*, 1. Akt, 6. Szene.

spielt der dritte Akt, in dem die verschiedenen, vorher sorgsam verknüpften Handlungsstränge wieder aufgeschnürt werden: Meier fällt in eine Nachbildung des arkadischen Brunnens, wird zurückverwandelt und versöhnt sich mit seiner Frau, woraufhin die Arkadier nach Hause zurückkehren – Happy End.

Schwindelmeier & Co. hatte alles, wofür das Metropol-Theater über Berlin und sogar über Deutschland hinaus berühmt war: ein witziges Textbuch von Hausautor Julius Freund, schmissige Couplets von Rudolf Nelson und in der Hauptrolle den Urberliner Komiker Guido Thielscher. Der einzige Haken: *Schwindelmeier & Co.* war kein genuin Freundsches, nicht einmal ein genuin Berliner Stück, sondern basierte auf der britischen Musical Comedy *The Arcadians* von Mark Ambient und Alexander M. Thompson mit Musik von Lionel Monckton und Howard Talbot, die im April 1909 am Londoner Shaftesbury Theatre uraufgeführt worden und dort über 800 Mal über die Bühne gegangen war. Da konnte die *Vossische Zeitung* noch so sehr behaupten, Freund habe sich lediglich „ein paar Anregungen aus dem Englischen“ geholt und „aus dem britischen Original für sein Publikum ein neues Stück gemacht“, da konnte der *Berliner Börsen-Courier* noch so sehr betonen, Freund habe „völlig frei geschaffen“ – *Schwindelmeier & Co.* war britischer Herkunft.³

Wer die Textbücher von *The Arcadians* und *Schwindelmeier & Co.* vergleicht, stellt schnell fest, dass Freund sich weitgehend an das Original hielt und die Handlung nur geringfügig veränderte. Vor allem verlegte er sie von London nach Berlin und deutsche die Namen der handelnden Personen ein. Für Anspielungen, die dem Publikum des Metropol-Theaters unbekannt sein mussten, fand Freund Berliner Entsprechungen. So machte er aus Bond Street, Regent Street und Oxford Street ganz einfach Unter den Linden, Friedrichstraße und Tauentzien. An die Stelle von in der deutschen Hauptstadt unbekanntem Londoner Orten, setzte er vertraute Berliner Namen, wie die der Warenhäuser Wertheim, Tietz, Jandorf und Gerson, die bei ihm in Verbform zu Synonymen für Shopping wurden. Eine originär Freudsche Zutat war die Verwandlung des Londoner Restaurantbesitzers James Smith in den jüdischen Berliner Louis Meier, einer von vielen komischen jüdischen Charaktere, wie sie Julius Freund, selbst Jude, vor dem Ersten Weltkrieg für das Metropol-Theater erfand und wie sie der Nichtjude Guido Thielscher auf dessen Bühne spielte.⁴

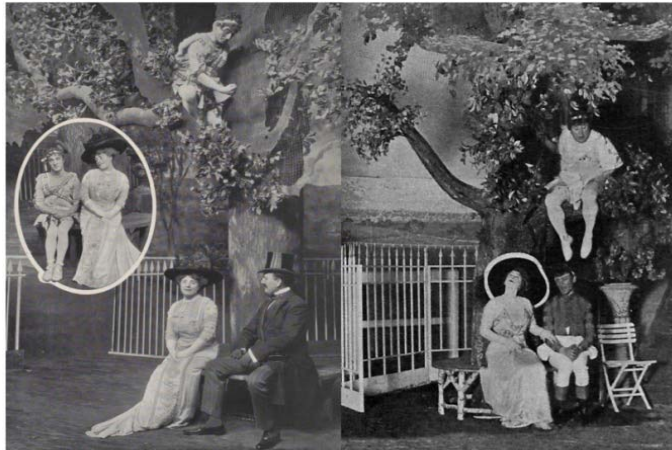
Die Abbildung⁵ einer Schlüsselszene zwischen Frau Meier (auf der Bank) und Herrn Meier (im Baum) – links in der Aufführung von *The Arcadians* 1909 im Shaftesbury Theatre, rechts in der Aufführung von *Schwindelmeier & Co.* 1912 im Metropol-Theater – zeigt, dass eher Nuancen als Welten zwischen den beiden Inszenierungen lagen. Für Theaterdirektoren war Theater ein Paket aus Text, Musik und Inszenierung. Handlung und Dialoge waren für sie meist weniger wichtig als die Ohrwurmqualität der Melodien oder eine innovative Inszenierungsidee. Dazu genügte es nicht, ein Textbuch zu lesen, sie mussten sich das Original vor Ort ansehen. Wie Guido Thielscher in seinen Memoiren berichtet, ging Richard Schultz, der Direktor des Metropol-Theaters, ständig

³ Vossische Zeitung, 28.04.1912; Berliner Börsen-Courier, 28.04.1912.

⁴ Siehe Otte, Marline, *Jewish Identities in German Popular Entertainment, 1890–1933*, Cambridge 2006, S. 239–244, S. 258–276.

⁵ Londoner Inszenierung von *The Arcadians* 1909 im Shaftesbury Theatre, in: *The Play Pictorial* 14 (1909), H. 82, S. 168 sowie Berliner Inszenierung von *Schwindelmeier & Co.* 1912 im Metropol-Theater, in: *Moderne Kunst* 11 (1912), o.S.

auf „Entdeckungsreisen nach London und Paris, um Neues ausfindig zu machen“.⁶ Sein Londoner Kollege George Edwardes, der am Gaiety Theatre die Musical Comedy, das britische Equivalent zur kontinentalen Operette, erfunden hatte, fuhr so oft nach Paris, Wien und Berlin, dass er eine Dauerkarte für die Fähre zwischen Folkestone und Boulogne besaß.⁷ Es ist daher wahrscheinlich, dass Schultz und Freund sich *The Arcadians* in London persönlich angesehen hatten, ehe sie das Stück für das Metropol-Theater erwarben.



Vielleicht waren sie dem Stück aber auch anderswo begegnet, denn Berlin war nicht die erste Station der Arkadier auf ihrem Zug durch die Metropolen. Im Januar 1910 hatten die Arkadier bereits den Broadway erobert, mit unverändertem Textbuch, aber mit amerikanischer Besetzung. Dem Theaterkritiker der *New York Times* ging es dabei nicht anders als Herrn und Frau Meier im Stück. Unter dem Titel „The Arcadians’ Charm at Liberty“ schrieb er: „After seeing ‚The Arcadians‘ one comes away with a sort of resident impression of a morning out of doors in a very pleasant sunshiny land peopled by graceful figures, a place where soft airs lull and soothe, and the prose of the workaday world seems very grey and dull beside the charming simple life.“⁸ Allerdings erfüllte sich die Prophezeiung der *Times* nicht, das Stück würde am Hudson seinen Londoner Erfolg wiederholen. Nach 193 Vorstellungen fiel der letzte Vorhang. Derweil spielte bereits ein englisches Tourneetheater die Arkadier in Melbourne, Sidney, Perth, Adelaide und anderen Städten Australiens und Neuseelands.⁹

Ein Jahr später, im Februar 1911, lief das Stück dann erstmals in deutscher Übersetzung am Ronacher Theater in Wien unter dem Titel *Die Arkadier*. Möglicherweise wurden Richard Schultz und Julius Freund durch die Wiener Aufführung auf das Stück aufmerksam. Dass Freund sich an der Wiener Übersetzung orientierte, ist nicht ausgeschlossen, *Schwindelmeier & Co.* trägt jedoch unverkennbar seine Handschrift. Im April 1913 schließlich war das Stück als *Les Arcadiens* im Pariser

⁶ Thielscher, Guido, *Erinnerungen eines alten Komödianten. Erlebtes und Erspieltes*, Berlin 1938, S. 183.

⁷ Jupp, James, *The Gaiety Stage Door. Thirty Years’ Reminiscences of the Theatre*, London 1923, S. 84.

⁸ „The Arcadians“ Charm at Liberty, in: *New York Times*, 18.01.1910.

⁹ „The Arcadians“. A Theatre Royal Success, in: *The Argus* 28.03.1910, S. 7; *The Arcadians*, in: *The Sydney Morning Herald*, 25.07.1910, S. 3.

Theater L'Olympia zu sehen. Im Gegensatz zu *Schwindelmeier & Co.* war *Les Arcadiens* keine Adaptation, sondern eine recht originalgetreue Übersetzung: James Smith blieb Engländer und London Ort der Handlung. Mehr noch, mit Julia James stand eine englische Schauspielerin auf der Bühne. Der Kritiker des *Figaro* rühmte sie für „toute l'ingénuité malicieuse, le plus tendre et le plus malicieux sourire, et une voix si pure et des jambes si souples de danseuse“ und bescheinigte dem Stück insgesamt „la plus joyeuse opérette“ zu sein.¹⁰

Dass eine Operette so weite Verbreitung fand, war keineswegs ungewöhnlich. Schon die Operetten Jacques Offenbachs, des Stammvaters des Genres, hatten von Paris aus ganz Europa erobert. Offenbach profitierte davon, dass seine Karriere „mit dem Beginn der internationalen Ära“ zusammenfiel.¹¹ Geschickt eröffnete er sein erstes, noch provisorisches Theater 1867 in der Nähe der Pariser Weltausstellung, die Besucher*innen aus vielen Ländern anlockte. Siegfried Kracauer zufolge war seine Musik „eine Art Esperanto. Ihre Zärtlichkeit und ihre Heiterkeit wiesen kein schwer durchdringliches Lokalkolorit auf, sondern klangen aus einer Heimat herüber, der alle Erdenbewohner angehörten, wie fern immer sie lag.“¹² Der grenzüberschreitende Erfolg der Offenbachschen Operetten bestätigt dies: Überall wurden sie gespielt, adaptiert und kopiert. So ging Offenbach, in der Hoffnung, dass das Publikum das Original der Kopie vorziehen würde, mit seinem Ensemble auf Tournee.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde durch eine Reihe von Abkommen ein internationales Urheberrecht etabliert. Das Kopieren hörte damit zwar nicht auf, aber wer sich bestohlen fühlte, konnte nun vor Gericht ziehen. So kam es, dass sich Richard Schultz und Julius Freund 1903 in einem Prozess auf der Anklagebank wiederfanden, der bis vor das Reichsgericht führte. Trotz Freispruch dürften sie dadurch vorsichtig geworden sein. Die Rechte für *The Arcadians* haben sie allem Anschein nach ganz legal erworben. Die Kodifizierung des Urheberrechts führte nebenbei zur Herausbildung neuer Geschäftszweige. So verlegten sich die Theater- und Musikverlage vom Notendruck immer mehr auf den Handel mit Rechten.

The Arcadians war nicht die erste Musical Comedy, die übersetzt, adaptiert und im Ausland gespielt wurden. Gleich eine der ersten Musical Comedies überhaupt, *The Geisha* von 1896, war an deutschen, österreichischen, ungarischen, französischen, italienischen, schwedischen und russischen Theatern zu sehen gewesen. Bereits ein Jahr nach ihrer Londoner Uraufführung kam sie am Berliner Lessing-Theater heraus, wo sich das Stück schnell zu einem Liebling des Berliner Publikums entwickelte, auf das die Bühnen immer wieder zurückgriffen, wenn ihnen nichts Neues einfiel. So etwa das Theater des Westens, an dem die *Geisha* 1900 ihre fünfhundertste, aber keineswegs letzte Berliner Aufführung erlebte.¹³ Nach dem Erfolg der *Geisha* importierten die Berliner Theaterdirektoren noch weitere Musical Comedies aus London, die allerdings nur selten die in sie gesetzten Erwartungen erfüllten.

International erfolgreicher als die Musical Comedy war die Operette Wiener und Berliner Provenienz. Am Anfang stand der sensationelle Erfolg von Franz Lehárs 1905 in Wien uraufgeführter Operette *Die lustige Witwe*, die innerhalb von nur fünf Jahren

¹⁰ Les Arcadiens, in: Le Figaro, 04.04.1913.

¹¹ Kracauer, Siegfried, Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit [1937], Frankfurt am Main 1994, S. 151.

¹² Ebd.

¹³ Vgl. Gänzl, Kurt, The Encyclopedia of the Musical Theatre, Oxford 1994, S. 519–521.

18.000 Aufführungen weltweit erlebte.¹⁴ Angesporn durch diesen Erfolg, sahen sich Londoner, Pariser und New Yorker Theaterdirektoren nun zunehmend im deutschsprachigen Raum nach Stücken für ihre Bühnen um. In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg entwickelte sich Berlin zu einem der wichtigsten Exporteure im Bereich des populären Musiktheaters. Selbst eine Urberliner Operette wie Paul Linckes *Frau Luna* erlebte Inszenierungen in Paris und London. Stolz berichtete Lincke 1913 einem Journalisten: „Meine Operetten werden jetzt in England, Frankreich, Italien, Spanien, Skandinavien und Russland stark gespielt, am stärksten in Russland.“¹⁵

Doch Linckes Oeuvre war international nie so erfolgreich wie die Stücke von Jean Gilbert und Walter Kollo. Gilberts Hit-Operette *Die keusche Susanne* von 1910 lief in den folgenden Jahren in Wien, Budapest, New York, London, Paris, Sydney und weiteren Metropolen. Walter Kollo 1912 uraufgeführte Operette *Filmzauber* war unter anderem in Wien, Budapest, London, New York und Sydney zu sehen. Und nachdem diese Werke erst einmal im Ausland bekannt waren, sicherten sich die dort ansässigen Theater auch die Rechte an den künftigen Werken dieser Autoren. 1914 liefen an gleich vier Londoner Theatern Operetten von Gilbert und Kollo – um dann bei Kriegsausbruch sämtlich abgesetzt und durch patriotische Revuen ersetzt zu werden. Kaum war jedoch der Krieg vorbei, reaktivierten die Theaterdirektoren die alten Netzwerke. Schon bald erfreute sich auch das Publikum im Ausland an Berliner Operetten wie *Der Vetter aus Dingsda*, *Das Land des Lächelns* oder *Im Weißen Rössl*.

Warum aber reiste das Theater überhaupt und wieso reiste die Operette mehr als andere Genres? Wandernde Theatergruppen hatte es schon lange gegeben. Die Oper und die Commedia dell'arte erreichten bereits in der Frühen Neuzeit von Italien ausgehend viele Gegenden Europas, während englische Theaterkompanien die Stücke Shakespeares auf dem Kontinent aufführten, lange bevor die ersten Übersetzungen gedruckt wurden. Eisenbahn und Dampfschiff beschleunigten und verbilligten das Reisen, aber das veranlasste noch niemanden, ein Ticket zu lösen. In Bewegung kam das Theater aus ökonomischen Gründen. Als in den europäischen Metropolen im 19. Jahrhundert viele neue Bühnen gebaut wurden und sich regelrechte Theaterviertel herausbildeten, wie der Boulevard du Temple in Paris, das West End in London oder die Friedrichstraße in Berlin, hatte dies eine steigende Nachfrage nach Stücken zur Folge, die nicht immer im Inland gedeckt werden konnte. Außerdem versprach ein Stück, das bereits anderenorts volle Häuser beschert hatte, diesen Erfolg zu wiederholen. Da der Betrieb eines Theaters außerordentlich teuer war – so teuer, dass ein einzelner Flop bereits den Bankrott einer Direktion bedeuten konnte – war dies lebensnotwendig. Umgekehrt erkannten Direktoren und Verleger, dass sie mit dem Vertrieb der Rechte im In- und Ausland zusätzlichen Profit erwirtschaften konnten.

Mit der Operette war potentiell das meiste Geld zu verdienen, denn sie war ein durch und durch kommerzielles Produkt, das ein möglichst breites, heterogenes Publikum unterhalten sollte, um, sobald seine Zugkraft erschöpft war, ersetzt zu werden. Hinzu kam, dass bei der Operette Dialoge und Handlung weniger wichtig waren als die Musik – und die kannte wohl Geschmacks-, aber keine nationalen

¹⁴ Vgl. Frey, „Was sagt ihr zu diesem Erfolg“. Franz Lehár und die Unterhaltungsmusik des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main u.a. 1999, S. 78.

¹⁵ Ein Gespräch mit Paul Lincke, in: Neues Wiener Journal, 27.07.1913, S. 14f. (zitiert nach Linhardt, Marion, Stimmen zur Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906–1933), Wien 2009, S. 92).

Grenzen. Es war also die Kommerzialisierung des Theaters, die seine Internationalisierung vorantrieb. Das verhält sich im West End und am Broadway bis heute so. Erfolgreiche Megamusicals wie *Les Misérables* oder *Das Phantom der Oper* werden in alle Welt verschifft. Vergleichbare deutsche Beispiele finden sich deshalb nicht, weil das privatwirtschaftliche Unterhaltungstheater hierzuland an dem doppelten Schlag von Weltwirtschaftskrise und nationalsozialistischer Gleichschaltung zugrunde ging. Und da das Prinzip Staatstheater nach dem Zweiten Weltkrieg in beiden deutschen Staaten beibehalten wurde, kam es auch nach 1945 zu keiner Wiederbelebung.

Wie europäisch aber war das populäre Musiktheater damals? Europäisch war es, insofern Nationalität – im Unterschied zur Oper etwa – eine geringe Rolle spielte. Wie bereits Genrebezeichnungen wie Wiener und Berliner Operette, West End Musical Comedy und Broadway Musical nahelegen, standen urbane Identitäten im Vordergrund. Für das populäre Musiktheater – wie für die Populärkultur überhaupt – waren lokale und internationale Entwicklungen wichtiger als nationale. Europäisch war es zudem, insofern sich seine Produzenten in europäischen Hauptstädten wie Paris, Wien, London und Berlin befanden, in engem Kontakt miteinander standen und laufend Stücke in- und exportierten.

Allerdings wurden die transferierten Operetten dem neuen kulturellen Kontext angepasst, sodass dem Publikum oft nicht bewusst war, dass es kein Original, sondern ein adaptiertes Stück sah. *Schwindelmeier & Co.* ist dafür ein gutes Beispiel. Und diejenigen, die von Berufswegen mit solchen Details vertraut waren – die Kritiker – wetterten nicht selten gegen die Invasion der Bühne durch ausländische Stücke und lehnten in der Tendenz den Kulturaustausch ab. Auch dafür ist *Schwindelmeier & Co.* ein Beispiel, spielten die Berliner Kritiker doch bewusst die Bedeutung des Londoner Originals herunter. Theaterdirektoren und -verleger, die den Austausch anstießen und unterhielten, ging es nicht um Politik. Für sie war das Theater ein Geschäft, keine Institution zur Völkerverständigung.

Mitunter löste der internationale Austausch nationalistische Gegenreaktionen über die so genannte kulturelle Invasion aus. „Man darf meist noch von Glück sagen,“ schrieb der Kritiker Harry Kahn 1922 in der *Weltbühne*, „wenn das Ergebnis all dieser vordringlichen und nicht immer billigen Mitmacherei gleich Null bleibt und sich nicht direkt ins Negative auswächst, indem sie, statt zum Abbau, zur Bestätigung oder gar Verstärkung alter Vorurteile der Völker gegeneinander beiträgt.“¹⁶

Und schließlich ging auch damals schon der Radius der Populärkultur weit über Europa hinaus. Erfolgreiche Stücke reisten nach Russland und Amerika. Britische Tourneetheater führten die West End-Hits im gesamten Empire, in Afrika, Indien, Asien und Australien auf. Umgekehrt gelangten bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts die ersten Broadway Musicals nach Europa, wie die Operette *The Belle of New York*, die lange Spieldauern in London, Paris und Berlin erzielte. Das kommerzielle Unterhaltungstheater partizipierte an der kulturellen Globalisierung und trieb ihn mit voran. Während heute Broadway und West End die globale Produktion im Bereich des populären Musiktheaters dominieren, war dies damals multipolarer und auch europäischer. Die Menge der ausgetauschten Stücke und die relative Leichtigkeit, mit der diese adaptiert wurden, deutet darauf hin, dass, wenn nicht Briten, Deutsche und Franzosen, so zumindest doch Londoner, Berliner und Pariser sich kulturell angenähert hatten. Die Transformation von *The Arcadians* in *Schwindelmeier & Co.* bzw. *Les Arcadiens* ist dafür ein gutes

¹⁶ Kahn, Harry, Austauschtheater, in: Die Weltbühne 24 (1922), S. 987–990, hier S. 987.

Beispiel. Dass Richard Schultz und Julius Freund es für notwendig hielten, das Stück dem lokalen Publikumsgeschmack anzupassen, weist auf den kulturellen Abstand hin; dass ihnen diese Anpassung leicht fiel und dass sie eher oberflächlich war, zeigt, dass er so groß eigentlich gar nicht war.

Literaturhinweise

Becker, Tobias, *Inszenierte Moderne. Populäres Theater in Berlin und London, 1880–1930*, München 2014.

Gänzl, Kurt, *The Encyclopedia of the Musical Theatre*, 2 Bde., Oxford 1994.

Otte, Marline, *Jewish Identities in German Popular Entertainment, 1890–1933*, Cambridge 2006.

Platt, Len; Becker, Tobias; Linton, David (Hgg.), *Popular Musical Theatre in London and Berlin, 1890–1939*, Cambridge 2014.

Scott, Derek, *Sounds of the Metropolis. The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, New York u.a. 2008.

Becker, Tobias: *Schwindelmeier in Arkadien. Theater auf Reisen zwischen europäischen Metropolen um 1900*. In: Themenportal Europäische Geschichte (2015), URL: <<http://www.europa.clio-online.de/2015/Article=747>>.

Dieser Essay bezieht sich auf folgende Quelle: *The Arcadians* (1909) / Schwindelmeier & Co. (1912). In: Themenportal Europäische Geschichte (2015), URL: <<http://www.europa.clio-online.de/2015/Article=748>>.