

Rezension zu

Peter W. Marx, Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900.

Tübingen: Francke 2008. ISBN

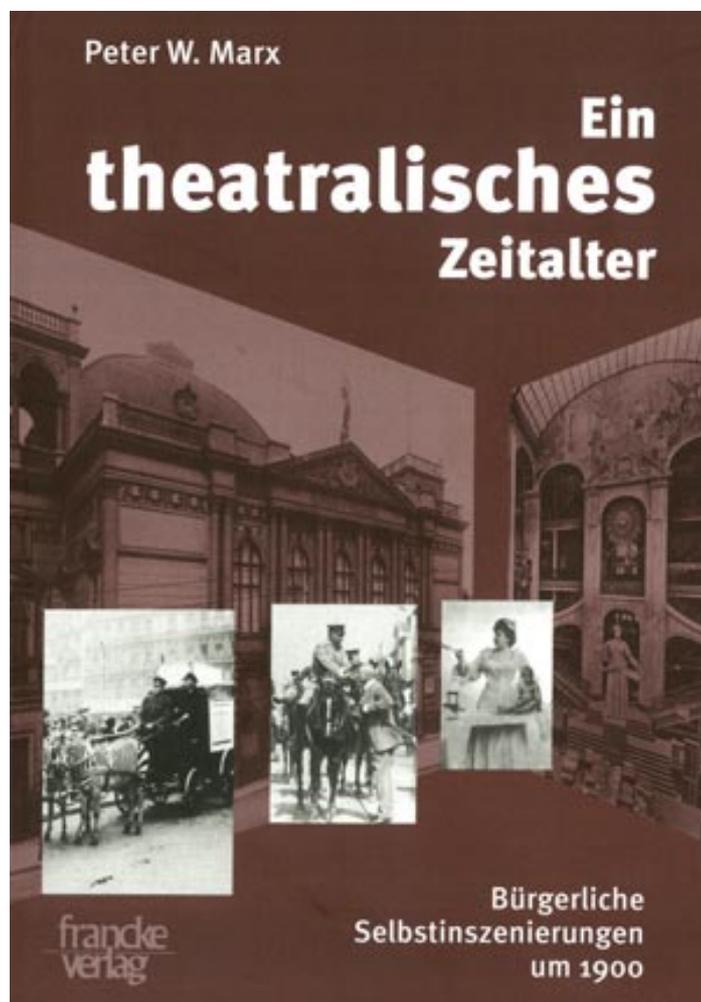
978-3-7720-8220-7. 420 S., Abb. Preis: € 29,90.

von **Birgit Peter**

Das 19. Jahrhundert erweist sich seit einigen Jahren als begehrtes Forschungsfeld deutschsprachiger Theaterhistoriographie. Peter Marx, seit kurzem Professor am Institut für Theaterwissenschaft in Bern, legt mit seinem über 400 Seiten starken Band eine Arbeit vor, die – wie er schreibt – das Resümee seiner langjährigen Forschungen zu eben jener Epoche ausmacht.

Ein theatralisches Zeitalter gilt es zu entdecken und zu kartographieren. Im Zentrum dieser "Forschungsreise-Aufzeichnungen" aus Deutschland stehen bürgerliche Illusionen im und Projektionen auf das Theater.

Bewusst arbeitet Marx mit dem in die Umgangssprache eingegangenen Begriff "theatralisch", da sich gerade im alltäglichen Gebrauch eben jenes "Zur-Schau-Stellen" offenbart, das über die Bühne hinaus verweist. "Denn die hier behauptete kulturelle Zentralstellung von Theater und theatralen Praktiken wird sich schließlich nur dann einlösen lassen, wenn es gelingt, die Wechselwirkungen und Verwindungen unterschiedlicher Gesellschafts- und Lebensbereiche nachzuzeichnen." (S. 44f.) Diesen Begriff des Theatralischen setzt Marx einem Diskurs von Öffentlichkeit entgegen, in dem von kulturpessimistischem Gestus getragen, gerade das Massenhafte und Populäre als Zeichen des Verlusts eines idealistischen Öff-



fentlichkeitsbegriffs gedeutet wurde. Aber, so Marx, eben das Warenhafte und der Konsum von Kultur, seien ein "Akt kultureller Teilhabe" (S. 46), das Theatralische "Ausdruck und Katalysator sozialer Mobilität". (S. 47) Öffentlichkeit wird bei ihm dezidiert als nicht mehr idealistisch besetzter Begriff gedeutet.

"Um 1900" ist ein ebenfalls bewusst gesetzter, unscharfer zeitlicher Rahmen, das sogenannte bürgerliche Jahrhundert wird als Spannungsfeld zwischen den Konstruktionen von Bürgerlichkeit und Ethnizität in nationalstaatlichen Konzepten angeordnet. So stellt eine wesentliche historiographische Grundlage die These von Shulamit Volkov dar, die Antisemitismus als "sozialen Code" definiert und fordert, "dass es der Anspruch einer umfassenden Historiographie sein müsse, die Auseinandersetzungen von Majorität und minoritären Gruppen nicht länger als 'Sonder-

fall' zu begreifen, sondern als konstitutiven Bestandteil von Geschichte." (S. 49)

Unter dieser Prämisse untersucht Marx die kulturelle Funktion und Bedeutung des Theaters für affirmative Identifikationsangebote bzw. für gesellschaftliche und identifikatorische Gegenentwürfe. Der Bereitwilligkeit des bürgerlichen Publikums bzw. der bürgerlichen Gesellschaft, sich täuschen zu lassen, ist das einleitende Kapitel über den Hochstapler Harry Domela gewidmet, der als "falscher Prinz" in den gehobenen Kreisen Deutschlands reüssierte.

Der Hochstapler als Projektionsfläche für die Sehnsüchte der Anderen stellt die Verdichtung der Bedeutungsebenen von Theater und Schauspielkunst für identitätspolitische Konstruktionen des 20. Jahrhunderts dar. Demzufolge analysiert Marx paradigmatische Rollen und ihre Verkörperungen, wie Schillers *Wilhelm Tell*, Lessings *Nathan der Weise* und Shakespeares Shylock im *Kaufmann von Venedig*. Es geht ihm dabei darum, Teile eines "kollektiven Imaginären" zu untersuchen, indem er das Verhältnis von Theater und kanonischer Literatur analysiert. Der Bühnengenealogie des Tell als Affirmationsangebot werden Bühnengenealogien des Shylock und Nathan als Exklusion, als "Fremd-Bilder" entgegen gestellt. Interpretationen des Tell durch Schauspieler wie Hans Marr (in der Folge dann Attila Hörbiger und Heinrich George) als Projektionen eines germanischen Urgrunds von Männlichkeit sind angeordnet neben Leopold Jessners Versuch von 1919 – mit Fritz Kortner als Gessler und Albert Bassermann als Tell –, diese nationalistisch motivierte Kanonisierung zu durchbrechen.

Die Genealogie der "Judenrollen" Shylock und Nathan, die Marx analysiert, wird anhand der jüdischen Burgschauspieler Bogumil Dawison und Adolf von Sonnenthal erläutert. Ihre Schauspielkunst wurde unter dieser "ethnischen" Prämisse rezipiert. Die Folie dafür bietet Ludwig Devrients Interpretation der "Judenrollen" aus dem frühen 19. Jahrhundert,

deren stereotypisierte Stilisierung in Körperausdruck (gebückt) und Stimme ("Mauscheln") zum antisemitischen Bühnenkanon von Shylock- und Nathan-Darstellungen avancierte. Dawison galt beispielsweise für Karl Emil Franzos als Vorzeigepersönlichkeit für gelungene Assimilation, dessen "Ethnie" als paradigmatisches Zeichen in die Geschichte der Schauspielkunst einfluss. Als geniale Spielart des "Dämonischen", bereichert um das "Fremde", andere "Blut" werden Dawisons Shakespearedarstellungen etwa von Adolf Winds in seiner Entwicklungsgeschichte des Schauspielers 1919 gewürdigt. Allerdings sei Dawisons Schauspielstil laut Winds – eben aufgrund dieser "ethnischen", rassistischen Argumentation – für den deutschen Dichterheros Schiller ungeeignet. Im Übrigen eine Argumentationslinie, die dann der NS-Wissenschaftler Heinz Kindermann in seinem Burgtheaterbuch 1939 übernahm und als dezidiert "rassisch-volkhafte" Theatergeschichtsschreibung betrieb.

Marx interessiert, wie jüdische Bühnenrollen im Verlauf des 19. Jahrhunderts in den Kanon bürgerlichen Bildungstheaters integriert wurden. Diese Integration erfolgte stets „um den Preis des Verschwindens der jüdischen Identität der Figuren, die nur noch als Metapher einer sozialen oder psychologischen Situation verstanden wurden, aber nicht mehr den Anspruch auf Eigenständigkeit erheben konnten.“ (S. 157)

Mit den Shylocks von Rudolf Schildkraut und Alexander Granach widmet sich Marx den nächsten Generationen. Eine Gegenbewegung ist festzustellen, nämlich die Suche nach und die Manifestationen von "authentischer" jüdischer Identität. Die Interpretationen eines Schauspielers wie Werner Krauß – dessen antisemitische Stereotype in Veit Harlans *Jud Süß* (1940) beispiellos den Zusammenhang von Holocaust und Schauspielkunst vorführte – werden untersucht mit Blick auf die Frage, inwiefern sich bereits 1921 in Max Reinhardts *Kaufmann von Venedig*

Inszenierung im Großen Schauspielhaus in Berlin diese stereotype antisemitische Gestaltung durch Krauß nachweisen lässt. Mit Fritz Kortner, "Inbegriff jüdischer Teilhabe an den Bemühungen um eine neue, republikanische Kultur" (S. 193) und dadurch prominentes Ziel antisemitischer, nationaler Angriffe, beendet Marx den Abschnitt "Kanon und Politik".

Durch Peter Marx' genealogische Darstellung von Kanonisierung wird ein weiteres Desiderat, nämlich die Analyse populärkultureller Phänomene, abgedeckt. Dem ethnischen Diskurs um 1900 fügt Marx eine bisher kaum beachtete Spielart hinzu, Produktionen von Bauerntheatern, wie den "Münchenern" und den "Schlierseern". Von Interesse ist hier ihr Beitrag zur ethnischen Identitätskonstruktion, verortet in "Heimat und sozialer Gemeinschaft". (S. 219) Subsumieren lassen sich diese Formen als Manifestationen der Antimoderne in einer urbanen Gesellschaft. Auch hier finden sich die Antagonismen des "Eigenen, Ursprünglichen" und "Fremden" bzw. der Nachweis, wie sehr sich diese Imaginationen vom "Authentischen" bedingen. Als weitere Beispiele für die Suche nach "Authentizität" zieht Marx den Zirkus und Völkerschauen heran. Parallel dazu werden theatrale Praktiken und dazugehörige Theatergebäude der großstädtischen Moderne beispielhaft vorge-

stellt. Mit den Begriffen "Schauwert" und "Schaulust" werden sowohl die Warenhaftigkeit des Konsumguts "Theater" als auch eine am Warenhaus geschulte Rezeption zusammengedacht. Dies stellt die Basis für einen Theater-Spektakelbegriff dar, der als einprägsames Zeichen des theatralischen Zeitalters gelten muss. So schließt dieser Band, an dessen Anfang die Selbstinszenierung des Hochstaplers als Repräsentant der Macht stand, mit der spektakelhaften Inszenierung von Macht, die Marx am Beispiel von Wilhelm II. nachweist.

Ein theatralisches Zeitalter führt Theaterhistoriographie jenseits der Prämisse teleologischer Entwicklungsphantasien vor, beugt sich auch nicht einem auf die Gründung der Nationalstaaten rekurrierenden Geschichtsbegriff, sondern arbeitet Widersprüche und Konflikte heraus, stellt Brüche zur Schau, um der "Polyphonie kultureller Selbstverortungen" (S. 49) gerecht zu werden.

Peter Marx' *Ein theatralisches Zeitalter* muss sowohl aufgrund der methodischen Vorgangsweise als auch wegen der Fülle an neuen Quellen und Forschungsgegenständen als grundlegende Lektüre theaterhistorisch Interessierten ans Herz gelegt werden.

Autor/innen-Biografie

Birgit Peter

Studium Theaterwissenschaft und Philosophie an der Universität Wien, Dissertation zu Zirkus, Varieté und Revue in Wien der 1. Republik (2001). Seit 1999 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Leitung des Archivs/Sammlungen des TFM. Vizepräsidentin der Gesellschaft für Theaterwissenschaft. Lehraufträge an den Universitäten Wien, Leipzig und Bern sowie im Universitätslehrgang "Kultur und Organisation".

Forschungsschwerpunkte: Wissenschaftsgeschichte, Zirkus, Varieté, Zauberkunst, Wiener Unterhaltungskultur, Theaterhistoriographie und Archiv.

Publikationen:

(Auswahl)

Birgit Peter/Gerald M. Bauer (Hg.): *Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten*. Wien: Lit 2010.

–: "Between Viennese Tradition and a Longing for the Modern: Theater in Interwar Vienna". In: *The Forgotten City. Interwar Vienna between Tradition and Modernity*. Hg. v. Deborah Holmes/Lisa Silverman. Columbia, SC: Camden House 2009.

–/Julia Danielczyk: "Zufluchtsort Theater. Theaterstadt Wien 1918 bis 1920". In: *Das Werden der Ersten Republik... der Rest ist Österreich*. Bd. II. Hg. v. Helmut Konrad/Wolfgang Maderthaner. Wien: Gerold 2008, S. 197–216.

–: "Konzepte eines Theater für die Jugend von 1932 bis 1938. Politische Interventionen in den Gründungsjahren des Theaters der Jugend". In: *"Neue Wege". 75 Jahre Theater der Jugend in Wien*. Wien – Musik und Theater Bd. 2. Hg. v. Gerald M. Bauer/Birgit Peter. Wien: Lit 2008, S. 25–41.

–: "'Wissenschaft nach der Mode'. Heinz Kindermanns Karriere 1914–1945. Positionen und Stationen". In: *'Wissenschaft nach der Mode'? Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*. Austria: Universitätsgeschichte Bd. 3. Hg. v. Birgit Peter/Martina Payr. Wien: Lit 2008, S. 15–52.