

Günter Helmes

Theresa Eisele: Szenen der Wiener Moderne: Drei Artefakte und ihre Vorstellungswelten des Jüdischen 2021

<https://doi.org/10.25969/mediarep/17919>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Helmes, Günter: Theresa Eisele: Szenen der Wiener Moderne: Drei Artefakte und ihre Vorstellungswelten des Jüdischen. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 38 (2021), Nr. 3_4, S. 279–281. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/17919>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Theresa Eisele: Szenen der Wiener Moderne: Drei Artefakte und ihre Vorstellungswelten des Jüdischen

Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2020, 165 S., ISBN 9783525358238, EUR 25,-

Die Autorin Theresa Eisele legt in ihrer Studie einen irritierend weiten Begriff von Wiener Moderne zugrunde, sind doch die von ihr vorgestellten, der Sache nach ohne erkenntnisfördernden Grund gegen den Zeitfeil verhandelten ‚Artefakte‘ aus Film, Theater und Fotografie in den Jahren 1873, 1890 und 1924 entstanden.

Nicht minder irritiert die Gattungsbezeichnung ‚Essay‘ für diese mit hohem theoretischen Anspruch und modischer Terminologie auftretende Studie, die einigermassen vollmundig vorgibt, die „Wiener Geschichte der Moderne [...] im engeren Sinne“ (S.20) zu durchmessen und dabei mehrheitlich ausgesprochen plakative, sprunghaft entwickelte Thesen zu The-

men wie Authentizität, Ethnologie, Primitivismus, Antisemitismus oder Antifeminismus sowie deren Verbindungen entwickelt. Diese Studie nämlich orientiert sich dem expliziten (vgl. S.10-15) Anspruch wie umfangreicher Textpassagen nach an diversen wissenschaftlichen Usancen insbesondere methodischer, struktureller und stilistischer Art und ist von daher auch daran zu messen. Diese Orientierung ist auch an dem gut 25 Seiten langen Quellen- und Literaturverzeichnis sowie an der immerhin drei weitere Seiten umfassenden Auswahlbibliografie über „Artefakte, Authentizität, Wien um 1900“ und die drei ‚Artefakte‘ selbst zu ersehen: Das sind der Spielfilm *Die Stadt ohne Juden* (1924), die „schauspie-

lenden Körper[“ (S.11) in der Posse *Die Klabriaspattie* (1890) und die Fotoserie *Wiener Typen*, deren Nr. 16 den Titel *Hausjude. Hand'In* (1873) trägt.

Bei genauerem Hinsehen erweist sich das Quellen- und Literaturverzeichnis zudem als nach den Hauptkapiteln untergliederter Anmerkungsapparat. Der ist jedoch ausgesprochen benutzerunfreundlich. Es gibt keinerlei Verweise zwischen Fließtext und Apparat, sodass man gezwungen ist, diesen obendrein ‚bleiwüstenartig‘ gesetzten Apparat wie einen Fließtext zu lesen und sich von ihm aus auf die Seiten- und Stellensuche in den Kapiteln begeben muss.

Die Verfasserin verfolgt das Ziel, anhand der genannten Artefakte „Bildwelten des Jüdischen in der zentraleuropäischen Moderne“ zu „historisieren und sie [...] miteinander lesbar zu machen“ (S.11). Dabei soll es nicht um den ‚Wahrheitsgehalt‘ beziehungsweise die sogenannte ‚Echtheit‘ dieser ‚Bildwelten‘ gehen, sondern um deren ‚Wirklichkeit‘ beziehungsweise Wirksamkeit: Wer hält sie „wann warum für wahr“ (S.12) und erzielt damit – beabsichtigt, in Kauf genommen, unbemerkt oder ungewollt – welche Art von Wirkung?

Die Studie ist meist dann informativ und in dieser Hinsicht zu begrüßen, wenn sie Faktisches rund um die ‚Artefakte‘ zusammenträgt. Das gilt insbesondere mit Blick auf die weniger erforschten Untersuchungsobjekte *Die Klabriaspattie* (bzw. deren Inszenierung in Wien) und *Wiener Typen*. Mit Blick auf *Die Stadt ohne Juden* wäre allerdings ein genaueres Herausarbei-

ten der Unterschiede zwischen Hugo Bettauers gleichnamiger Romanvorlage (vgl. S.29f.), dem Drehbuch und Hans Karl Breslauer's Film wünschenswert gewesen.

Argumentativ und interpretatorisch hingegen tun sich erhebliche Zweifel auf, so beispielsweise, wenn Felix Saltens Porträt-Sammlung *Das österreichische Antlitz* (1909) vorschnell ein a-historisches, ontologisierendes Denken unterstellt wird. Auch die unter dem Vorwurf einer „gewisse[n] »Physio-Manie«“ (S.53f.) stehende Auseinandersetzung mit Texten von Béla Balázs (u.a. *Der sichtbare Mensch* [1924]) überzeugt nur stellenweise. Angemessen bedacht werden nämlich nicht die in der ersten Hälfte der 1920er Jahre gegebenen film- und damit ausdrucks-technischen Möglichkeiten sowie die zeitgenössischen Rezeptionsdispositive. Auch die in diesem Zusammenhang erhellenden, um Kunstfähigkeit kreisenden Debatten über Stumm- und Tonfilm nachfolgender Jahre geraten nicht in den Blick. Das hat Folgen für die Filmanalyse. Zwar fällt hier immer wieder das Stichwort ‚Stummfilm‘, doch spielt das dann in der Beschreibung, Analyse und Bewertung des zur Rede stehenden Films (vgl. S.33-50 und S.65) allenfalls eine untergeordnete Rolle.

Wie in diesem filmanalytischen Teil fallen auch in den Kapiteln zu den anderen Beispielen zuweilen ein sich sachlich gebendes, doch faktisch suggerierendes Sprechen („1940 trat Hans Karl Breslauer in die NSDAP ein“ [S.65]), ein sehr loser Umgang mit Begrifflichkeiten (bspw. ursprüng-

lich, natürlich, authentisch) sowie eine Urteilspraxis auf, die von der Gegenwart her denkt. Von daher verfehlt die Studie unterm Strich nicht nur das selbst gesetzte Ziel, die ‚Artefakte‘ zu

‚historisieren‘ (s.o.), sie tut auch nicht das, was einen gehaltvollen Essay auszeichnet: prüfen und abwägen.

Günter Helmes (Schärding)