



Katharina Wessely. *Theater der Identität: Das Brünner deutsche Theater der Zwischenkriegszeit.* Bielefeld: Transcript - Verlag für Kommunikation, Kultur und soziale Praxis, 2011. 300 S. ISBN 978-3-8376-1649-1.

Reviewed by Elisabeth Großegger

Published on H-Soz-u-Kult (October, 2013)

K. Wessely: Theater der Identität

Bereits im 19. Jahrhundert war die Sprache zum wesentlichen Distinktionsmerkmal der „Nationen“ geworden. 1918 markiert in Zentraleuropa den „Sieg“ der aktivistischen, nationalistischen Bewegungen, die „bezogen auf BrÄ¼nn/Brno“ aus den deutsch- bzw. tschechischsprachigen Bewohnern BÄ¼hmen und MÄ¼hrens beiderlei Geschlechts „Deutsche“ und „Tschechen“ werden lieÄ¼en. Das Theater der Zwischenkriegszeit wurde dabei zum Instrument, um diskursiv in Debatten den eigenen Standort zu verfestigen, die jeweils eigene IdentitÄ¼t zu verhandeln.

Katharina Wessely Ä¼ ehemalige Ä¼sterreich-Lektorin in BrÄ¼nn und derzeit Marie-Curie-Fellow am Institut fÄ¼r Theaterwissenschaft der UniversitÄ¼t Bern Ä¼ verwendet den Begriff der IdentitÄ¼t somit nicht als Instrument der Analyse sondern als einen Ä¼ mit dem Untersuchungsgegenstand Theater zusammenhÄ¼ngende[n] UntersuchungsgegenstandÄ¼ (S.Ä¼ 12) um die nationale Nebenbedeutung der Theaterdebatten freizulegen.

Ausgehend vom gesellschaftspolitischen Kontext der Ä¼SR der Zwischenkriegszeit, der von NationalitÄ¼tenkonflikten Ä¼ zwischen dem neuen Staatsvolk der TschechInnen und der mit der neuen Rolle unzufriedenen deutschen MinderheitÄ¼ (S.Ä¼ 14), dem Einfluss der nationalsozialistischen Bewegung im Nachbarland Deutschland, Weltwirtschaftskrise und Ä¼ VolkstumskampfÄ¼ markiert war, spannt sich der Bogen zur Bedeutung des Theaters fÄ¼r das SelbstverstÄ¼ndnis der Deutschen und TschechInnen als Kulturnationen.

Die Deutschen in der Ersten Tschechoslowakischen Republik weigerten sich, sich als Minderheit (23,36 Prozent Deutsche und 65,51 Prozent TschechInnen und SlowakInnen) zu begreifen, die Berufung auf das Selbstbestimmungsrecht der VÄ¼lker hielt sie davon ab, eine effiziente Minderheitenpolitik zu betreiben. Das angespannte nationale Klima, das Angst schÄ¼rte und eine permanente Bedrohung wachrief griff auch auf das Diskussionsfeld Ä¼ TheaterÄ¼ Ä¼ber. Die Theaterdiskurse bestÄ¼tigen in ihrer WirkungsmÄ¼chtigkeit die (von den neueren Standardwerken zu Nationen- und Nationalismus-Forschung vertretene) Theorie der Ä¼ NationÄ¼ als diskursives Konstrukt.

Diese die Diskussionen prÄ¼genden nationalen Vorstellungen hatten sich bereits im 19. Jahrhundert herausgebildet: auf Grundlage des Artikel 19 der Dezemberverfassung von 1867 wurde Sprache zum Ä¼ sichersten Kriterium der NationalitÄ¼tÄ¼ in der Habsburgermonarchie. Mit dem Instrument der VolkszÄ¼hlung ab 1880 wurde Mehrsprachigkeit amtlich nicht anerkannt, denn die Nennung einer zweiten (Umgangs)Sprache war nicht mÄ¼glich. Parallel zur Annahme der deutschen Sprache als konstituierendem Element des Ä¼ DeutschtumsÄ¼ propagierte die tschechische Nationalbewegung Tschechisch als Ä¼ E-tappenziel und Vehikel fÄ¼r die weitere StÄ¼rkung des NationalbewusstseinsÄ¼ (S.Ä¼ 75). Neben Sprache spielte fÄ¼r den deutschen Nationalismus vor allem Kultur eine wesentliche Rolle. So wie der MaÄ¼stab fÄ¼r richtiges Deutsch seinerzeit dem Theater Ä¼berantwortet worden war, so sah auch die tschechische Bewegung der Ä¼ na-

tionalen Wiedergeburt das Theater als Mittel zur Etablierung des Tschechischen als Hochsprache: 1868 erfolgte die Grundsteinlegung für ein tschechisches Nationaltheater, dessen Aufgabe es bereits sein sollte als reine Idee das tschechische Volk in seinen nationalen Kämpfen zu unterstützen (S. 89).

Auch für den deutschen Nationalismus hatte das Theater neben der aufklärerischen und bildenden Funktion durchaus eine theoretische, erzieherische und moralische Aufgabe. Ziel der nationalistischen Bewegung war die Schaffung von Teilgesellschaften, Parallelwelten ohne jeglichen Kontakt. Es gab jedoch gerade im Theater, in der Alltagserfahrung der Brünnner Gesellschaft Überschneidungen dieser beiden Teilgesellschaften (S. 112). Und gerade in den 1930er-Jahren waren die diskursiven Auseinandersetzungen weniger auf deutsch-tschechischer als auf nationalsozialistisch-demokratischer Ebene zu finden. Das Interesse der in den Volkstumskampf verwickelten deutschen Verbände am Theater blieb bis die 1930er-Jahre gering, erst die Sudetendeutsche Partei nutzte nach Vorbild der NS-Kulturpolitik das Theater als Mittel im Kulturkampf. Die Etablierung einer sudetendeutschen Identität sollte dabei jedoch eine Abgrenzung zum antisemitischen Nationalsozialismus ermöglichen.

Brünn war in der Zwischenkriegszeit die größte deutsche Stadt der ČSR. Die architektonisch an Wien orientierte Stadt verfügte über ein vielfältiges Kulturleben, das sich bereits vor dem Weltkrieg in einen tschechischen und einen deutschen Teil ausdifferenziert hatte. Im vom Architekten-Duo Fellner und Helmer 1882 erbauten Stadttheater wurde deutsch gespielt, das 1881 gegründete Národní divadlo brachte tschechische Vorstellungen. Mit Gründung der ČSR wurde die Theatersituation Brünns neu gestaltet. Das aus Steuermitteln erbaute Stadttheater musste dem Brünnner Národní divadlo übergeben werden. Die Theaterkommission, die im Stadttheater ein deutschsprachiges Dreisparten-Theater unterhalten hatte, stand nunmehr das Kleine Schauspielhaus als Spielstätte in der Redoute zur Verfügung. Montag und Dienstag wurden die Häuser getauscht, die Deutschen nutzten diese beiden Tage im großen Haus hauptsächlich für Opernaufführungen. Mit dem Einbau einer Bühne im Festsaal des Deutschen Hauses stand auch eine Spielstätte für Operettenaufführungen zur Verfügung. Der Spielplan orientierte sich wie bereits vor dem Krieg stark am Vorbild Wiens.

Die allgemeine Theaterkrise in den 1920er-

Jahren verursachte auch in Brünn Abonnementkündigungen, wechselnde Direktionen und Ensembles, steigende Aufführungskosten und verkürzte Spielzeiten. Während die tschechischen Theater staatlicherseits subventioniert wurden, war die deutschsprachige Theaterlandschaft der ČSR inhomogen und auf Zuwendungen der Stadtgemeinden und privater Sponsoren angewiesen, einzig das Neue Deutsche Theater in Prag war finanziell besser gestellt.

Mit der Gründung der ČSR war die Subventionspolitik in Bezug auf das deutsche und das tschechische Theater schlichtweg umgedreht worden. So wie das tschechische Theater in finanzieller Hinsicht vor 1918 behandelt worden war, so erging es dem deutschen Theater nach 1918. Die Forderung der in der Monarchie vernachlässigten tschechischen Bühnen war allerdings bewusste Politik, die die Schlechterstellung der deutschen Theater gleichsam als ausgleichende Ungerechtigkeit in Kauf nahm (S. 196). Eine diesbezügliche Einsicht sucht man in den Zeitungsberichten vergeblich. Dort wurde mit dem hohen Steueraufkommen der einkommensstarken deutschen Schichten argumentiert um höhere Subventionen aus dem Steuertopf zu lukrieren.

Auch in Hinblick auf die Eintrittspreispolitik behielten beide Theater, das tschechische und das deutsche, ihre im 19. Jahrhundert ausdifferenzierten Rollen bei: das deutsche Theater verstand sich im Sinne des ehemaligen Provinz-Stadttheaters weiterhin als Bühne der bürgerlichen Repräsentation mit höheren Eintrittspreisen und das tschechische Theater sollte als die Nation einigendes, dem gesamten Volk zur Verfügung stehendes Mittel der Selbstbestätigung (S. 193) zu niedrigen Eintrittspreisen besucht werden können.

In den Brünnner Tageszeitungen war die Brünnner Theaterfrage in der gesamten Zwischenkriegszeit ein viel diskutiertes Thema. Der hohe Stellenwert, den das Theater für das Brünnner deutsche Bürgertum hatte, macht es zum Gradmesser der Aushandlung von Identitätsdiskursen. Dabei ist zu beobachten, wie die Theaterfrage auch instrumentalisiert wurde, um andere Interessen durchzusetzen.

Theaterskandale zeigen am deutlichsten, dass das Bühnengeschehen meist nur Folie und Vorwand war die gesellschaftlichen Konflikte der jeweiligen Stadt zu artikulieren; soziale und politische Gründe standen dabei im Vordergrund. Anhand der Inszenierungen von Frank Wedekinds *Schloss Wetterstein* und Ernst Tollers *Hinkemann* wird eindrucksvoll aufgezeigt, wie der Skandal sich weniger an ästhetischen Fragen ent-

zählte als vielmehr der Durchsetzung politischer Positionen diene. Auch die Oper war als „nationales Gut“ umkämpft; dennoch kam es auf diesem kostenintensiven Gebiet zur „internationalen“ Zusammenarbeit: vor allem Spielplanabsprachen sollten gegenseitige Konkurrenzierungen verhindern. In den Theaterdiskursen hatte nationalistische Rhetorik vor allem in den Jahren der Theaterkrise einen Stellenwert: mit Bedrohungsszenarien und Kulturkampfpapieren, die das Theater zum „nationalen Bollwerk“ (S. 180) erklärten wurden die Ängste geschürt.

Gegen Ende der 1920er-Jahre wurden diskursiv einige angestrebte Aufgaben des Theaters und die „nationalversöhnliche Wirkung“ für die Gesellschaft betonten. Brünn galt in der Zwischenkriegszeit als ganz besonders theaterfreudige Stadt, wie auch die Opferbereitschaft der Bevölkerung für den Theaterbetrieb beweist. Ab 1936 wurde das Theater zum politischen Ort und „Spielball politischer Interessen“ (S. 227). Die nationale Argumentation fand zunehmend Eingang in den Konkurrenzkampf der SchauspielerInnen und die Spaltung des Ensembles

bedeutete 1937 das Ende des demokratischen Theaters in Brünn.

Katharina Wessely legt mit diesem Band eine erste umfassende Darstellung des Brünner deutschen Theaters nach 1918 vor. Daneben sucht sie auch erfolgreich den komplexen gesellschaftlichen Vielschichtigkeiten im Brünn dieser Zeit gerecht zu werden. Während zahlreiche Arbeiten zum tschechischen Theater vorliegen, bestand beim deutschen Theater lange eine Forschungs-lücke; die Wechselwirkungen im kulturellen und sozialen Alltag der deutschen und tschechischen BewohnerInnen Brünns wurden bislang in der Forschung weitgehend ausgeklammert und konnten hier erstmals an Einzelfällen angerissen werden. Die Arbeit von Katharina Wessely leistet damit einen wichtigen Beitrag das Forschungsdefizit für die Kultur- und Alltagsgeschichte der Ersten Republik, das jenseits der Kulturmetropole Prag für Böhmen und Mähren besteht, zu verkleinern und bildet die Voraussetzung für eine zukünftige tschechisch-deutsche Theatergeschichte Brünns.

If there is additional discussion of this review, you may access it through the network, at:

<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/>

Citation: Elisabeth Großegger. Review of Wessely, Katharina, *Theater der Identität: Das Brünner deutsche Theater der Zwischenkriegszeit*. H-Soz-u-Kult, H-Net Reviews. October, 2013.

URL: <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=40251>

Copyright © 2013 by H-Net, Clio-online, and the author, all rights reserved. This work may be copied and redistributed for non-commercial, educational purposes, if permission is granted by the author and usage right holders. For permission please contact H-SOZ-U-KULT@H-NET.MSU.EDU.