

*Wessely, Katharina: Theater der Identität. Das Brünner deutsche Theater der Zwischenkriegszeit.*

Transcript, Bielefeld 2011. 296 S., ISBN 978-3-8376-1649-1.

Seit einigen Jahren häufen sich Untersuchungen, welche darum bemüht sind, die Wechselwirkungen zwischen tschechischer und deutscher Lebenswelt von der zumeist impliziten Fokussierung auf eine Nationalität zu lösen. Stattdessen werden Städte und Regionen als Handlungsräume von menschlichen Vorstellungen und Aktivitäten beschrieben, die von wechselnden Identitäten und Loyalitäten motiviert werden. Was sich im Bewusstsein einzelner Menschen und Gruppen zur Vorstellung einer immerwährenden Gegensätzlichkeit verdichtete, erweist sich aus dieser Sicht als wandelbares Phänomen, das über kürzere oder längere Zeit anwachsen und dominieren, aber auch nachlassen und verschwinden konnte, wenn neue Loyalitäten und Identitätsvorstellungen erstarkten. Das bedeutet nicht, dass nationale Bilder und Grenzziehungen lediglich Hirngespinnste waren, die keine Entsprechung in der Realität hatten. Allzu blutig sind die realen Auswirkungen dieser Vorstellungen immer wieder in der böhmischen Geschichte gewesen. Es bedeutet, dass diesen Vorstellungen keine ontologische Qualität zukommt, sondern der Charakter einer sozialen Übereinkunft, die gleichwohl Wahrnehmungen und politische Überzeugungen bestimmt.

Wenn Katharina Wessely in ihrer Wiener Dissertation (betreut von Hilde Haider und Oliver Rathkolb) schreibt, es gebe kaum Studien, „die sich mit der Alltags- oder

Kulturgeschichte Brünns von einem über-nationalen Standpunkt aus beschäftigen und die Austausch und Kontakt zwischen der deutschen und tschechischen Teilgesellschaft analysieren würden“ (S. 113), macht sie diese Sichtweise zu ihrem methodischen Ausgangspunkt. In ihrer Arbeit zeigt sie einerseits, wie sich die Brünner Lebenswelt der zwanziger und dreißiger Jahre in ein tschechisches und ein deutsches Milieu aufteilte, wovon u.a. der Germanist Peter Demetz berichtet, der als Jugendlicher vom deutschen zum tschechischen Gymnasium wechselte. Zugleich unterstreicht sie, „dass die strikte Trennung in ein ‚deutsches‘ und ein ‚tschechisches‘ Brunn [...] kaum der Alltagserfahrung aller BrünnerInnen entsprochen haben dürfte“. (S. 113)

Ihr eigentlicher Untersuchungsgegenstand ist das Brünner Theater, das sie entsprechend der Fragestellung nicht als Ort der Unterhaltung oder der künstlerischen Avantgarde untersucht, sondern als Ort nationaler Behauptung. Dabei geht sie auf die Tätigkeit der wechselnden Direktoren von Rudolf Beer über Hans Demetz (dem Vater von Peter Demetz) bis zu Leopold Kramer ebenso ausführlich ein wie auf die wachsenden finanziellen Probleme, die Konkurrenz des deutschen und tschechischen Theaters bei der Zuwendung staatlicher Subventionen, den Versuch des Bundes der Deutschen im Sommer 1936, durch eine „volkstümliche Miete“ Einfluss auf den Spielplan auszuüben, die Gründung eines „Klubs der tschechischen und deutschen Bühnenangehörigen“ im Frühjahr 1938 nach Prager Vorbild und schließlich die Spaltung der Arbeitsgemeinschaft der deutschen Schauspieler in die völkisch ausgerichtete „Deutsche Theatergemeinde“ und die „Demokratische Theatergemeinde des neuen deutschen Theaters in Brunn“.

Mit vielen Beispielen arbeitet sie heraus, dass nicht nur ein deutsch-tschechischer Konflikt darüber ausgetragen wurde, wann die große Bühne des Stadttheaters und wann die Bühne des Kleinen Schauspielhauses vom deutschen Theaterensemble bespielt werden durfte bzw. musste, sondern dass auch zwischen dem liberalen deutschen Theaterverein und dem nationalen Deutschen Haus, in dem eine dritte Spielstätte eingerichtet wurde, zahlreiche Spannungen bestanden.

Bereits im April 1921 entbrannte ein Streit um die Aufführung von Wedekinds „Schloß Wetterstein“, bei der es nicht nur zu Protesten während der Aufführung kam, sondern auch zu antisemitischen Empörungen in der Stadt: „deutsche Juden [wurden] auf den Straßen von deutschen Studenten beschimpft und angegriffen“, wie die Zeitung „Lidové noviny“ berichtete (S.152).

Drei Jahre später löste die Vorstellung von Tollers „Hinkemann“ einen ähnlichen Streit aus, und im Oktober 1926 provozierte die Aufführung von Zuckmayers Lustspiel „Der fröhliche Weinberg“ Proteste im „Namen der deutschvölkischen akademischen Jugend“ (S. 160).

Neben solchen Konflikten gab es eine erstaunlich intensive Zusammenarbeit zwischen deutschen und tschechischen Schauspielern und Sängern, insbesondere im Bereich der Oper, für den das Unikum galt, dass aus finanziellen Gründen das „Notenmaterial [...] geteilt werden musste“ (S. 163). Aus dem Mangel ergab sich die gegenseitige Aushilfe, wenn dasselbe Stück von beiden Opernhäusern gespielt wurde, und schließlich eine richtiggehende Zusammenarbeit. Die erste tschechische Oper, die 1922 im deutschen Opernhaus gespielt wurde, war „Liebelei“ von Fran-

tišek Neumann, der bis zu seinem Tod im Jahr 1929 Chef der tschechischen Oper von Brünn war. Anlässlich der Feier des 100. Geburtstags von Gregor Mendel spielte im Herbst 1922 im Brünner Stadttheater das Ensemble der tschechischen Oper den ersten Akt von Smetanas „Verkaufter Braut“ und das der deutschen Oper die Festwiesenszene von Wagners „Meistersinger aus Nürnberg“. 1924 brachte die deutsche Oper Smetanas „Der Kuß“ unter der Regie des tschechischen Regisseurs Václav Štech. In den folgenden Jahren stellte die tschechische Oper wiederholt den Regisseur, die Ausstattung und ließ einzelne Sänger aus, u. a. für Aufführungen von Smetanas „Dalibor“, Weinbergers „Schwanda, der Dudelsackpfeier“ und Janáčeks „Jenufa“.

Wessely vermittelt ein differenziertes Bild der Brünner Theaterverhältnisse, deren Eigenarten und Veränderungen sie auf überzeugende Weise beschreibt. An einigen wenigen Stellen sind begriffliche Unschärfen bzw. Missverständlichkeiten stehen geblieben. So schreibt sie in der Einleitung von den Deutschen als „herrschendem Staatsvolk“ (S. 9) der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, was sich die Ungarn für ihre Reichshälfte sicher verbeten hätten. Und sie spricht vom neuen „Staatsvolk der TschechInnen“ (S. 14) nach 1918, was der offiziellen Propagierung der „tschechoslowakischen“ Nationalität nicht ganz entspricht. Zu kurz erscheint auch die Diskussion des Begriffs „sudetendeutsch“ als „ideologisch intendierter Sammelbegriff“ (S. 26) deutschnationaler Kreise, wenn dabei die Verwendung der Bezeichnung im linken politischen Spektrum und der Komplementärcharakter von tschechoslowakischer und sudetendeutscher Begriffskonstruktion nicht reflektiert werden.

Beim Überblick über die Sekundärliteratur konstatiert Wessely zu Recht den Mangel an Arbeiten zur Kulturgeschichte der böhmischen Länder, berücksichtigt allerdings bedauerlicherweise nicht mehr den von Michaela Marek und weiteren Herausgebern publizierten Sammelband über „Kultur als Vehikel und Opponent politischer Absichten“ (Essen 2010), der die Beiträge zweier Tagungen enthält, was der zeitlichen Spanne zwischen Abschluss der Dissertation und Publikation geschuldet sein mag. Erstaunlicher ist, dass auch ein Verweis auf den von Alena Jakubcová, Jitka Ludvová und Václav Maidl 2001 herausgegebenen Sammelband „Deutschsprachiges Theater in Prag. Begegnungen der Sprachen und Kulturen“ fehlt, dessen erster Abschnitt ebenfalls dem Thema „Theater und Nation“ gewidmet ist und – wie ein Blick ins Internet belehrt – von der Verfasserin selbst besprochen wurde.

Ihre Arbeit stellt gleichwohl eine beachtliche Studie dar, die nicht nur eine Lücke der städtischen Kulturgeschichte Brünns schließt, sondern auch ein Beispiel für die Umsetzung einer Darstellungsperspektive gibt, welche die Vorstellung einer absoluten Trennlinie zwischen deutschen und tschechischen Stadtmilieus durch ein differenziertes Bild ersetzt, ganz ähnlich wie das Ines Koeltzsch in ihrer unlängst publizierten Dissertation über die Prager Verhältnisse der Zwischenkriegsjahre auf einem noch breiteren Untersuchungsfeld demonstriert hat.