

Bartos Taurmanová, Markéta: Eine Arena deutsch-tschechischer Kultur: Das Prager Ständetheater 1846-1862.

LIT Verlag, Münster, Hamburg, Berlin u. a. 2012, 400 S. (Thalia Germanica 14), ISBN 978-3-643-11715-1.

Die tschechische theaterwissenschaftliche Produktion hat sich in den vergangenen zehn Jahren nicht nur mit klassischen Themen wie etwa der Inszenierungstheorie und -praxis beschäftigt, sondern auch mit Fragen des Theaterbetriebs wie der Institutionalisierung und der außerkünstlerischen Realisierung des Repertoires. Im Fall der böhmischen Länder und Prags kann dabei der schwierige polykulturelle und mehrsprachige Kontext natürlich nicht übergangen werden. Gerade bezüglich des Theater- und Opernbetriebs stellt dieser Aspekt eine wesentliche Voraussetzung für das Verständnis der Funktionsweise und Rezeption der Theaterszene wie auch der Aufführungspraxis dar. Und das gilt nicht nur bis 1862, dem Jahr der Verselbstständigung des tschechischen Bühnenlebens mit der Entstehung des Prozatímní divadlo (Interimstheater), sondern im Grunde genommen bis 1945. Mit diesem Themenkreis befasst sich in Prag ein Team von Theater-, Musik- und LiteraturwissenschaftlerInnen um Alena Jakubcová, Jitka Ludvová und Eva Šormová von der Abteilung für tschechische Theaterwissenschaft des Kunst- und Theater-Instituts an der Akademie der Wissenschaften. Sie geben die Reihe „České divadlo – eseje, kriti-

ky, analýzy“ (Das Tschechische Theater – Essays, Kritiken, Analysen) heraus und zeichnen für das umfangreiche Projekt der Tschechischen Theater-Enzyklopädie (Česká divadelní encyklopedie, ČDE) verantwortlich. Das Lexikon zu Persönlichkeiten, Werken und Institutionen der frühesten Zeit in der Redaktion von Alena Jakubcová und Matthias J. Pernerstorfer erschien auch auf Deutsch¹ und bald soll zudem das lang erwartete Lexikon „Česká činohra 19. a začátku 20. století“ (Das tschechische Schauspiel des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts) vorliegen, das Eva Šormová herausgibt. Entsprechend ihrer bohemikalen Orientierung befassen sich die MitarbeiterInnen der Abteilung mit dem tschechischen wie dem deutschen Theater; Ergebnisse zu den deutschen Bühnen werden nach und nach auch online publiziert.² Nicht zuletzt ist Jitka Ludvová die Autorin einer umfangreichen Geschichte des deutschen Theaters in Prag³ und Herausgeberin weiterer Publikationen, die darauf zielen, Prozesse der Verflechtung und Vermittlung in der böhmischen Theatergeschichte sichtbar zu machen.⁴

Das Buch von Markéta Bartos Tautrmanová über das Prager Ständetheater, das auf ihrer 2011 an der Universität Frankfurt/Oder verteidigten Dissertation beruht, fügt sich sowohl thematisch als auch hinsichtlich des gewählten Zugangs in diese Forschungslandschaft ein, geht es der Autorin doch darum, sprachliche, nationale und oft auch territoriale Begrenzungen zu überschreiten. Ihre Arbeit ist in drei Kapitel unterteilt: Organisation und Machtstrukturen des Theaters (S. 22-111), Theaterpraxis 1846-1862 (S. 112-265) und die Schlussbetrachtung: Kulturtransfer – Begegnung der Kulturen im Ständetheater (S. 267-290). Dazu kommt ein umfangreicher Anhang mit einem Verzeichnis der Repertoires des Ständetheaters von 1846 bis 1862, das auf der Grundlage der Theaterzettel der Theaterabteilung des Nationalmuseums in Prag erstellt wurde. Die Autorin übergeht dabei das Verzeichnis von Miroslav Laiske vollständig, das zwar nur Aufführungen in tschechischer Sprache enthält, aber eine gute Grundlage für ein Gesamtverzeichnis hätte bilden können.⁵

Auf der Grundlage umfangreichen Archivmaterials rekonstruiert die Autorin im ersten Teil die schwierigen Beziehungen zwischen den Theatereigentümern auf der einen Seite (zunächst Graf Franz Anton von Nostitz-Rieneck, nach 1797 die böh-

¹ *Jakubcová, Alena/Pernerstorfer, Matthias J.* (Hgg.): Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon. Wien 2013. Rezensiert in: *Bohemia* 54 (2014) H. 1, 176-178.

² Tschechische Theaterencyklopädie. Deutschsprachiges Schauspiel in den böhmischen Ländern im 19. Jahrhundert. Persönlichkeiten. Praha, Institut umění – Divadelní ústav (Prag, Kunst- und Theaterinstitut). <http://encyklopedie.idu.cz/de/> (letzter Zugriff 26.01.2015).

³ *Ludvová, Jitka:* Až k hořkému konci. Pražské německé divadlo 1845-1945 [Bis zum bitteren Ende. Das Prager deutsche Theater 1845-1945]. Praha 2012.

⁴ *Pražský divadelní almanach – 230 let Stavovského divadla* [Prager Theateralmanach – 230 Jahre Ständetheater]. Praha 2013. – *Fidlovačka aneb Cokoli chcete* [Das Schusterfest oder Was Ihr Wollt]. Praha 2014.

⁵ *Laiske, Miroslav:* Pražská dramaturgie. Česká divadelní představení v Praze od otevření Prozatímního divadla. Díl 2. 1844-1862 [Die Prager Dramaturgie. Tschechische Theater-vorstellungen in Prag bis zur Eröffnung des Interimstheaters. Teil 2. 1844-1862]. Praha 1974.

mischen Stände) und den Theaterunternehmern auf der anderen (dem Pächter und dem Direktor). Trautmannová zeigt, dass die Akteure zwar bestrebt waren, die finanziellen Interessen der Besitzer und das Bemühen um ein künstlerisch wertvolles, moralisches Bildungstheater, das der Leitung des Theaters am Herzen lag, in Einklang zu bringen. Zu einer völligen Harmonisierung sei es aber trotz einer Reform der Leitung, der Finanzierung und des Betriebs des Theaters im Jahr 1846 nicht gekommen. In die Geschichte des Ständetheaters werden auch noch weitere Aspekte einbezogen, so zum Beispiel die Problematik der sogenannten Neben Bühnen und der Erblosenbesitzer und ihrer Rechte. Mit den Logen verband sich die Hoffnung, mehr Geld ins Theater zu bringen, mit den Neben Bühnen die auf eine Verbesserung des bis dahin wenig anspruchsvollen Repertoires in tschechischer Sprache. Die Gründung des Interimstheaters knüpfte an Versuche zur Errichtung einer eigenständigen tschechischen Bühne an, die bis in die Jahre der Revolution von 1848/49 zurückreichten. Damals waren solche Pläne nicht zu realisieren gewesen – es hatte an Autoren wie Stücken gefehlt, nun ging das Repertoire der Hauptbühne auf die Neben Bühnen des Ständetheaters (beispielsweise des Neustädter Theaters/Novoměstské divadlo) über und auch ein nicht geringer Teil ihres Personals wurde übernommen. Die neu entstandene Institution konnte sogar mit größerer finanzieller Unterstützung rechnen. All das trug zum allmählichen, aber unübersichtlichen Aufstieg der tschechischsprachigen dramatischen Kunst im letzten Drittel des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei.

Im zweiten Teil bemüht sich die Autorin um eine Analyse des Repertoires für die Zeit zwischen der Theaterreform von 1846 und 1862. Sie hat dafür Quellen (Theaterzettel, Tagespresse) und die Sekundärliteratur ausgewertet. Das Resultat überrascht wenig: Im Großen und Ganzen zeigt sich die Abhängigkeit des Repertoires von den Veränderungen der politischen und gesellschaftlichen Situation wie von den Ansprüchen der Intendanz und den Erwartungen des Publikums. Die Ausführungen, die der Chronologie folgen, sind für die Leser bald ermüdend, u. a. aufgrund der statischen Art der Darstellung und der Tatsache, dass die Autorin nicht hierarchisiert und analysiert, sondern ihre Quellen eher paraphrasiert. Zudem fragt man sich, warum Bartos Tautrmanová nur die „Bohemia“ herangezogen hat und keine anderen Zeitungen oder Zeitschriften wie die „Kritischen Blätter für Literatur und Kunst“, „Lumír“, „Pražský večerní list“ (Prager Abendblatt) oder den „Tagesboten aus Böhmen“, warum sie nicht zumindest einige bedeutende Persönlichkeiten identifiziert und vorstellt, die hier Kritiken schrieben. Auch vermisst man Erklärungen zu den grundlegenden Phänomenen des Theaterbetriebes der Zeit, gerade die wichtigen Stücke der tschechischsprachigen Szene wie Mikovecs „Dimitrij Ivanovič“ oder Tyls „Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové“ (Die Bluttaufe oder Drahomíra und ihre Söhne) hätten eine Erwähnung unbedingt verdient gehabt. Überhaupt könnte man einige Äußerungen der Autorin über das politische Leben und das kulturelle Geschehen der Zeit diskutieren, andere sind schlichtweg falsch (z. B. die Angaben zur politischen Zusammensetzung des tschechischen nationalen Lagers [S. 133], in dem auch Karel Havlíček zu den Radikalen gezählt wird; die Behauptung, 1848 sei die Einführung des Tschechischen in den Grundschulen gefordert worden [ebenda], die Angabe, Karl Egon Eberts Stück „Bretislav und Jutta“ sei in tschechi-

scher Sprache uraufgeführt worden – tatsächlich hatte die deutsche Erstaufführung im März 1829 stattgefunden [S. 126]). Recht konfus und im Zeitablauf verworren erscheinen die Darstellung der ständischen oder nationalen Präferenzen und Loyalitäten auf S. 90, 117, 266-267 sowie die Ausführungen über eine angeblich beinahe vollständige „Tabuisierung“ von Themen aus der Přemysliden-Zeit in der Theaterszene des Vormärz (S. 127). Schade auch, dass sich Bartos Tautrmanová nicht mehr mit dem Vergleich des Repertoires aus den Revolutionsjahren 1848/49 (S. 291-341) und den Anfängen des Verfassungslebens (1860/62) beschäftigt hat, der es u. a. ermöglicht hätte zu überprüfen, ob sich die Leitung bemühte, einige verbotene Stücke erneut ins Repertoire aufzunehmen.

Im dritten Teil widmet sich Bartos Tautrmanová dem „Kulturtransfer – Begegnung der Kulturen im Ständetheater“, wofür sie vier Beispiele ausgewählt hat, die sie für repräsentativ hält: die Persönlichkeit des Kapellmeisters und Komponisten František/Franz Škroup/Skraup (1801-1862), das Phänomen „Übersetzungen“ sowie den allgemeiner gefassten „Transfer im Bereich der Ideen und Lexik“, und schließlich die „Kulturellen Kontakte zwischen dem Prager Ständetheater und dem Dresdner Hoftheater um die Mitte des 19. Jahrhunderts“. Vielleicht wäre es besser gewesen, sich auf eines dieser Themen zu konzentrieren. Passend zu den vorangegangenen Ausführungen hätte die Frage der Übersetzungsfähigkeit (des Repertoires) sein können. Auch eine statistische Auswertung hätte sich angeboten. Indessen bleibt die Untersuchung des „kulturellen Transfers“ so kurz wie schwammig und in ihrer Allgemeinheit unbefriedigend. So erschöpfen sich etwa die Passagen über die Beziehungen zwischen der Prager und der Dresdner Oper in bekannten Informationen über Carl Maria von Weber und Richard Wagner, hier auf der Grundlage von Philipp Thers „In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815-1914“.⁶ Mitunter aber sind die Ausführungen auch ausgesprochen irreführend, so beispielsweise die Angaben über die „Fidlovačka“ (Das Schusterfest) und das von der „Zensur“ verbotene Lied „Kde domov můj?“ („Wo ist mein Heim?“ S. 268-269). Nur nebenbei: Das Kapellmeistertagebuch von František Škroup, das die Autorin im Literární archiv Památníku národního písemnictví nicht finden konnte (S. 21), liegt dort seit 1964.

Markéta Bartos Tautrmanová ist es gelungen, die institutionellen Voraussetzungen des Theaterbetriebs im Prager Ständetheater von seiner Gründung bis ins Jahr 1862 zu rekonstruieren. Weniger erfolgreich war sie indessen bei der Rekonstruktion der „Theaterpraxis“ dieser führenden böhmischen Bühne in der Schlüsselperiode von 1846 bis 1862. Auch ihr Versuch, den „Kulturtransfer“ zwischen der tschechischen und der deutschen Theaterszene Prags in dieser Zeit lebendig zu machen, überzeugt nicht. Es bleibt daher nur, (gemeinsam mit der Autorin) weitere, im Umgang mit den Quellen gründlichere und methodisch breiter angelegte Untersuchungen zur „Koexistenz und gegenseitig[en] Beeinflussung tschechischer und deutscher [Theater]-Kultur“ (S. 21) zu initiieren.

Prag

Václav Petrbok

⁶ Thers, Philipp: In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815-1914. München 2006.