

PETER W. MARX (BERN)

## Die Entwicklung der Theaterwissenschaft aus der Erfahrung der Populärkultur um 1900

Wer sich auf die Suche nach den ›Wurzeln‹ von etwas macht, dessen Streben zielt weniger auf eine ätiologische Kette von Ursache und Wirkung, als vielmehr auf das Schreiben eines Gründungsmythos. Gründungsmythen aber sind in ihrer Bedeutung bekanntlich nicht an ihrem Wahrheits- oder Wahrscheinlichkeitsgehalt zu messen, sondern an ihrer Fähigkeit, die eigene Gegenwart in einem Moment symbolischer Verdichtung durch Vergangenheit zu legitimieren. In diesem Sinne hat Egon Friedell in seiner monumentalen *Kulturgeschichte der Neuzeit*<sup>1</sup>, die leider hinsichtlich ihres methodologischen Innovationspotenzials immer noch zu wenig Beachtung findet, darauf verwiesen, dass die Anekdote »die einzig berechtigte Kunstform der Kulturgeschichtsschreibung«<sup>2</sup> sei.

In ähnlicher Weise argumentiert auch Jacky Bratton in ihrem ausgesprochen instruktiven Buch *New Readings in Theatre History*, wenn sie die Anekdote als soziale Überlieferungsform sui generis definiert:

Anecdotes, I would argue, are chiefly important as a control of social resources through the making of myth and legend. The anecdote is not the same as ›a story‹ because it claims to be true, about real people; it occupies the same functional space as fiction, in

<sup>1</sup> Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, 2 Bde., 1927–1931, München: DTV <sup>16</sup>2005.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, Bd. I, S. 18. Liest man Friedells etwas launig formulierte Einleitung im Licht gegenwärtiger historiographischer Modelle, wie sie etwa von Greenblatt/Gallagher oder jüngst mit besonderem Blick auf die Theatergeschichte von Jacky Bratton vorgelegt wurden, so wird deutlich, dass Friedells historische Arbeiten einer gründlichen Re-Lektüre bedürfen, die insbesondere die methodischen Implikationen auswertet.

that it is invented to entertain, but its instructive dimension is more overt. It purports to reveal the truths of the society, but not necessarily directly: its inner truth, its truth to some ineffable ›essence‹, rather than to proven facts, is what matters most – hence its mythmaking dimension.<sup>3</sup>

Ganz in diesem Sinne möchte ich meine Überlegungen durch ein Eintauchen in den breiten Strom apokrypher Überlieferung und Legendenbildung beginnen, der in Künstlerautobiographien und Theaterkantinen seinen natürlichen Ort findet: Paula Busch, Tochter und ›Kronprinzessin‹ des berühmten Zirkusdirektors Paul Busch, berichtet in ihrer Autobiographie *Das Spiel meines Lebens*<sup>4</sup> von ihrer kurzen, eher episodenhaften Studienzeit am Germanistischen Seminar der Universität Berlin. Bei einem geselligen Anlass habe sie dem legendären Lehrstuhlinhaber Erich Schmidt (1853–1913) seinerzeit ihr Dissertationsvorhaben zur Geschichte und Gattung der Zirkuspantomimen angetragen – verbunden mit dem Hinweis, sie selbst habe bereits eine solche verfasst, die bald im Zirkus ihres Vaters zur Aufführung komme. Schmidt sei von der Idee sehr angetan gewesen, habe sie direkt an einen seiner Assistenten verwiesen und versprochen, die Vorstellung selbst zu besuchen.<sup>5</sup>

Diese Episode erfüllt den Theaterhistoriker mit Melancholie: Zum einen weil die Forschung zur Zirkuspantomime tatsächlich immer noch sehr rudimentär ist, zum anderen weil die Anekdote, wenn es mehr Informationen gäbe, eine wunderbare Gründungslegende der akademischen Theaterwissenschaft abgäbe. Was wenn jener namenlose Assistent Max Herrmann gewesen wäre? Wenn sich inmitten des akademischen Diskurses eine Spur zur bunten Lebenswelt der Manege ziehen ließe? Wäre nicht die legendäre Busch'sche Elefantenrutsche eine lebensbejahende und schillernde Alternative zu Goethes *Jahrmarktsfest zu Plundersweilen* und Hans Sachs' Fastnachtsspielen?

An dieser Stelle muss aus Gründen der Wissenschaftlichkeit der Schwärmerei Einhalt geboten werden! Denn Fräulein Busch hat ihre Dissertation eben nicht geschrieben, sondern sich vielmehr ganz der Praxis der Zirkuspantomimen verschrieben und so fehlt nicht nur eine Geschichte des Zirkus, sondern auch ein Kapitel der Fachgeschichte der Theaterwissenschaft, für das aber die autobiographischen Ausführungen von Frau Busch nicht hinreichend sein können.

3 Jacky Bratton, *New Readings in Theatre History*, Cambridge/New York: Cambridge University Press 2003, S. 103.

4 Paula Busch, *Das Spiel meines Lebens. Ein halbes Jahrhundert Zirkus*, Stuttgart: Engelhornverlag 1957.

5 Vgl. Busch, *Das Spiel meines Lebens*, S. 62f.

Und dennoch bleibt ein Moment der Irritation zurück, das durch einen Blick auf die frühe Entwicklung des Fachs eher verstärkt als gebändigt wird: Denn während rein von der äußeren Anschauung die Jahre zwischen 1869 und 1914 für das Theater im deutschsprachigen Raum eine Phase der Expansion und des Wachstums waren, fällt das Schweigen des akademischen Diskurses zu diesen Entwicklungen umso stärker ins Auge. Man kann schon fast von einer Zweiteilung des Sprechens über Theater reden: Hier der akademische Diskurs, der durch den Weg in die (Un-) Tiefen der Geschichte die universitäre Ebenbürtigkeit zu begründen sucht, dort ein wuchernder feuilletonistischer Diskurs über Theater, dessen Tempo und Ausmaß durchaus mit der Entwicklung des Theaters selbst korrespondiert.

Diese Teilung ist umso unverständlicher als gerade Max Herrmann als exponierter Vertreter der jungen Theaterwissenschaft in verschiedenen gesellschaftlichen Verbindungen den Brückenschlag zwischen Theaterpraxis, Theaterkritik und dem sich bildenden akademischen Diskurs zu suchen schien. Nicht nur seine eigene Familiengeschichte, sondern auch seine Ausführungen über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts betonen ja immer wieder die Verbindung zur konkreten Theaterpraxis.

Diese Beziehung zwischen der jungen Theaterwissenschaft und der Theaterpraxis war aber keine Einbahnstraße: So konnte Heike Adamski in ihrer Dissertation zur Theaterkritik während der Weimarer Republik zeigen, dass hier eine Generation von Kritikern den Diskurs beherrschte, die ausdrücklich durch ihre akademische Ausbildung geprägt waren. Und auch die Anfänge der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Theater sind durch deutliche personelle Überschneidungen mit der Theaterpraxis geprägt.<sup>6</sup> Wer einen Blick in die zahlreichen Zeitschriften wirft, die sich schwerpunktmäßig dem Theater widmeten, der wird erstaunt sein, in welchem Ausmaß hier auch immer wieder historische Betrachtungen zu finden sind.<sup>7</sup>

Die heute von hochschulpolitischer Seite so herbeigesehnten Theorie-Praxis-Begegnungen hatten aber im Berlin des frühen 20. Jahrhunderts auch institutionelle Orte: Sowohl in der 1902 gegründeten *Gesellschaft für Theatergeschichte* als auch in der 1920 gegründeten *Gesellschaft der Freunde des theaterwissenschaftlichen Instituts an der Universität Berlin* finden sich neben Wissenschaftlern sowohl Vertreter der Theaterpraxis (Oscar Blumenthal, Max Reinhardt, Leopold Jessner,

6 Vgl. Heike Adamski, *Diener, Schulmeister und Visionäre. Studien zur Berliner Theaterkritik der Weimarer Republik*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2004 [Europäische Hochschulschriften XXX, Bd. 86].

7 So griff etwa *Bühne und Welt* in verschiedenen Reihen immer wieder theatergeschichtliche Fragestellungen auf.

Friedrich Kayssler) als auch namhafte Theaterkritiker (Maximilian Harden, Alfred Kerr, Heinrich Stümcke).<sup>8</sup>

Das akademische Schweigen zum Theater der eigenen Gegenwart auf der anderen Seite, das diesen Dialogmomenten gegenübersteht, mag vielerlei Gründe gehabt haben, möglicherweise der akademische Dünkel, dass als wissenschaftlich nur das gelten kann, was in großer zeitlicher Distanz liegt, möglicherweise eine methodische Unsicherheit. Stefan Hulfeld interpretiert in seiner grundlegenden Studie *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis*<sup>9</sup> diese Nicht-Zurkenntnisnahme als eine innere Notwendigkeit, als den fälligen Preis für die Überwindung eines normativen Geschichtsbildes, wie es noch vor-wissenschaftliche Darstellungen, wie etwa Devrients *Geschichte der deutschen Schauspielkunst* (1848–1874) prägt.

Aber das ›Überwinden des Normativen‹ ist selbstverständlich von komplementären Verlusten gekennzeichnet. In diesem Fall ist es die definitive Entkoppelung von Theatergeschichte und Theaterpraxis, die letztlich zwischen Devrient und Herrmann vollzogen wird. Theatergeschichte etablierte sich innerhalb der Universitäten und tendierte dazu, dort ein ›eigenartiger Stoff‹ zu bleiben. Der Erkenntnisgewinn korrespondiert mit einem Verlust an theaterpraktischer Relevanz der Erkenntnisse.<sup>10</sup>

Das Schweigen kann aber auch Ausdruck eines tief sitzenden Unbehagens am Theater der eigenen Gegenwart gewesen sein. Dieser Verdacht ist keineswegs aus der Luft gegriffen, sondern zieht sich vielmehr wie ein roter Faden durch den Theaterdiskurs seit der Gewährung der Gewerbefreiheit 1869. Schon Martersteig, den Hulfeld zu Recht als einen der Vorläufer einer nicht-normativen Theatergeschichte versteht, ist das Theater des ausgehenden 19. Jahrhunderts nur noch ein Graus:

Mit der theatralischen Massenproduktion, die Hand in Hand ging mit der wirtschaftlichen Entwicklung, mit der Verzehnfachung einer zahlungsfähigen Jeunesse dorée, wucherten auch bei uns solche Erscheinungen [wie in Paris und London] empor. Schon

8 Vgl. hierzu etwa Stefan Hulfeld, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*, Zürich: Chronos 2007, S. 244 [Materialien des ITW Bern, 8]. Eine eingehendere Untersuchung der Bedeutung dieser Vereinigungen im sozialgeschichtlichen Kontext der sich verbürgerlichenden Gesellschaft um 1900 steht leider noch aus. Es steht aber zu vermuten, dass eine solche Betrachtung – über die enge Perspektive der Fachgeschichte hinaus – exemplarische Aufschlüsse über Verfasstheit und Funktionsweise von Öffentlichkeit im Feld von Kultur, Kunst und Wissenschaft eröffnen könnte.

9 Hulfeld, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis*.

10 Ebd., S. 280.

durch die Pflege der Operette war an den Theatern der Verbrauch von wenig aber gut angezogenen Mädchen bedeutend gewachsen; nun kam der Zirkus dazu, das Variété, die Possentheater mit dem Genre der dramatischen Revues: so viel Gelegenheit für jene zweifelhafte Gattung der Weiblichkeit, die ein Rest von Stolz zwar die gröbere Art der Prostitution verabscheuen läßt, die aber die unterstützende Freundschaft eines Jobbers oder besseren Commis – durch den Titel der ›Künstlerin‹ in eine höhere Weihe gerückt –, für durchaus wünschenswert hält.<sup>11</sup>

Martersteigs Verdikt, das das Unterhaltungstheater seiner Zeit nur noch als Spielart der Animierlokale vorstellt, ist nur die Spitze eines Diskurses, der ein regelrecht eigenes Genre erzeugt, nämlich das ›Theater-Lamento‹. Von den konservativen Ordinarien als »Modekrankheit«<sup>12</sup> denunziert, mag auch der breit und weithin sichtbare Klagediskurs eine Hinwendung zum Theater der eigenen Gegenwart verhindert haben. So kann man das Schweigen auch als einen Akt strategischer Klugheit werten, denn weder vom feuilletonistischen Diskurs noch von den universitären Kollegen wäre einem Theaterwissenschaftler Autorität zugesprochen worden oder der für die Entwicklung des Faches unverzichtbare Respekt vor der fachlichen Perspektive zu erwarten gewesen.

Sucht man, diese Stille durch eine kritische Lektüre des mannigfachen Chorus des Theater-Lamentos zu füllen, so muss man sich zunächst einmal vergegenwärtigen, dass Profil und Beschaffenheit des Gegenwartstheaters in diesen Texten nur in der verzerrenden Darstellung der Karikatur lesbar werden. Hierbei sind es vor allem drei zentrale Motive, die die Wahrnehmung des Gegenwartstheaters prägen:

- a) das Fehlen eines neuen National-Dramas
- b) die wachsende Bedeutung der Ausstattung
- c) der Triumph des Spektakels

#### DAS FEHLEN EINES NEUEN NATIONAL-DRAMAS

In der immer wiederkehrenden Sehnsucht, das Theater möge in Form eines zu schaffenden ›National-Dramas‹, der ›Würde des historischen Augenblicks‹ künstlerische Gestalt verleihen, artikuliert sich ein politisch-kultureller Anspruch an das

<sup>11</sup> Max Martersteig, *Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Darstellung*, Leipzig: 1904, S. 634.

<sup>12</sup> So Max Hermanns Doktorvater, Edward Schröder, in einem Brief an Gustav Roethe vom März 1925; zit. nach Hulfeld, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis*, S. 242.

Theater, der kaum überschätzt werden kann. So schreiben die Brüder Heinrich und Julius Hart 1882 anlässlich der Gründung des Deutschen Theaters:

Dem Sedan der stählernen Waffen sollte das Sedan des Geistes auf den Fuß folgen und vor allem das Theater, der Mittelpunkt aller frommen Segenswünsche, einer neuen ungeahnten Blüthe entgegengehen! Spiegelt doch diese volksthümliche Anstalt das Culturleben eines Volkes am klarsten wieder, bildet sie doch die schönste Frucht einer nationalen Entwicklung.<sup>13</sup>

Tatsächlich aber findet sich bis zum Ende des Ersten Weltkriegs – die Auseinandersetzung um den Naturalismus fügt sich hier mehr oder weniger bruchlos ein – die fortgesetzte Klage um das nur epigonenhafte Drama. Symptomatisch für diese Auseinandersetzung ist Karl Streckers Diagnose in seiner Schrift *Der Niedergang Berlins als Theaterstadt*:

Das Geistes-, Gemüts- und Phantasieleben eines so begabten Volkes, wie das unsere, muß sich auf der Bühne frei und stark ausleben können. Auch dorthin drängt es in heller Sehnsucht nach befreiendem Lachen, nach Licht, Liebe, Lust und Leben. Wenn das führende Berlin, die ›Theaterstadt‹, dieser Sehnsucht mit nichts als Musik und Zoten jeder Art aufwartet, mit Variétés, Operetten, Pariser Ehebruchschwänken, schließlich durch die Vervollkommnung der farbigen Lichtspiele die dramatische Handlung zu ersetzen sucht – ja so muß über kurz oder lang eine Krisis eintreten.<sup>14</sup>

Hier bricht jene Denkfigur durch, die Rudolf Münz in Herrmanns Arbeit zu Goethes *Jahrmarktsfest zu Plundersweilen* als zentralen Bezugspunkt sieht, nämlich das ›agonale Verhältnis von Drama und Theater‹. Während sich dies bei Herrmann – wohlgermerkt am historischen und durch den Namen Goethe legitimierten Gegenstand – zu einem Theaterbegriff weitet, der als Grundstein der akademischen Beschäftigung begriffen werden kann, zeugt dieselbe Denkfigur im zeitgenössischen Diskurs von der Mangelhaftigkeit des Theaters.<sup>15</sup>

13 Heinrich Hart/Julius Hart, »Das *Deutsche Theater* des Herrn L'Arronge« [1882], in: *Berlin auf dem Weg zur Theaterhauptstadt. Theaterstreitschriften zwischen 1869 und 1924*, hrsg. v. Peter W. Marx/Stefanie Watzka, Tübingen: Francke Verlag 2009, S. 19–64, hier S. 19.

14 Karl Streckers, »Der Niedergang Berlins als Theaterstadt« [1911], in: *Berlin auf dem Weg zur Theaterhauptstadt*, hrsg. v. Marx/Watzka, S. 333–354, hier S. 346.

15 Vgl. hierzu die ausführliche Diskussion bei Hulfeld, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis*, S. 271–277.