

# Neue Studien zum Theater

Ein Forschungsbericht zu aktuellen  
theaterhistorischen und -politischen Arbeiten  
STEFFEN HÖHNE

## 1. Vorbemerkungen

Das noch junge Fach Kulturmanagement, welches sich derzeit – nach einer kurzen Periode einer frühen Theoriediskussion<sup>1</sup> und einer daran anschließenden Praxisorientierung<sup>2</sup> – in einer dritten Phase befindet, in der es primär um die wissenschaftliche Fundierung der Disziplin in epistemologischer und methodischer Hinsicht sowie den Anschluss als benachbarte akademische Disziplinen geht,<sup>3</sup> orientiert sich in der Forschung bis heute – und dies durchaus nachvollziehbar – vor allem auf aktuelle Phänomenen. Ohne diese für eine Kulturwissenschaft wichtige wenn nicht sogar zentrale Fokussierung in Frage stellen zu wollen, möchte der vorliegende Bericht als Plädoyer für eine Historisierung der kulturmanagerialen Forschung verstanden werden, mit der die bisherige Forschung ergänzt werden sollte.

- 1 Diese kurze Phase einer frühen Theorieorientierung Anfang der 1990er-Jahre wird reflektiert bei Fuchs, Max (Hg.) (1993): *Zur Theorie des Kulturmanagements. Ein Blick über Grenzen*. Remscheid: RAT und bei Heinze, Thomas (1994): *Essays zu einer Theorie des Kulturmanagements*. Hagen: Fernuniversität.
- 2 Diese Selbstbeschränkung auf eine betriebswirtschaftliche Rezeptologie und das Dogma des Nützlichkeitsimperativs führte und führt bis heute zu Anerkennungsdefiziten des Faches, nicht zuletzt aufgrund der Inkongruenzen zwischen einer in den ersten Jahren rein anwendungsorientierten Kulturmanagementforschung, die den aktuellen Entwicklungen des kulturellen Feldes nur noch bedingt gerecht wird. Hierzu Berg, Karen van den (2008): Vom kunstbezogenen Handeln zum Management of Meaning. – In: *Spielplan. Schweizer Jahrbuch für Kulturmanagement* 3, 75-87.
- 3 Seit Mitte der 2000er zeigt sich ein verstärktes Bemühen um eine vertiefende Theoriereflexion, die sowohl an kulturrelevante Forschungsfragen benachbarter Disziplinen anknüpft bzw. Problemfelder bearbeitet, die durch ihre Kulturimmanenz einen spezifisch eigenständigen Zugang erfordern. S. hier vor allem die einschlägigen Beiträge im *Spielplan. Schweizer Jahrbuch für Kulturmanagement 2007/08* sowie dann im *Jahrbuch für Kulturmanagement 2009* (Forschen im Kulturmanagement); *2010* (Theorien für den Kultursektor); *2011* (Kulturmanagement und Kulturpolitik) sowie *2012* (Zukunft Publikum), hrsg. vom 2007 gegründeten *Fachverband für Kulturmanagement*.

Wendet man sich nun, ausgehend von dem Konzept der Kulturbetriebslehre,<sup>4</sup> dem Modell einer historischen Kulturbetriebslehre zu, wie es auf der letzten Jahrestagung des *Fachverbandes für Kulturmanagement* in Potsdam (Januar 2013) in ersten Ansätzen diskutiert wurde, dann liegt es nahe, zunächst auf die Ergebnisse benachbarter Disziplinen zu schauen. Als Beispiel seien daher neuere Studien zum Theater in Hinblick auf ihre Relevanz für das Kulturmanagement vorgestellt. Bei diesen Studien stehen zwar insgesamt Fragen zu theaterpolitischen Entwicklungen im Zentrum, man erhält aber auch Hinweise zu Aspekten des institutionellen Wandels<sup>5</sup> sowie zur organisationalen Entwicklung des Theaters,<sup>6</sup> deren Implikationen von Relevanz für eine Disziplin sein dürften, die sich explizit der Ermöglichung von Kultur verpflichtet sieht.

## 2. Theater und demokratische Öffentlichkeit

Ausgangspunkt der Münchner Habilitationsschrift von Meike Wagner zum Theater in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist die verbreitete Einschätzung, nach der ein „Ungleichgewicht zwischen einem intensiven theater- und auch dramentheoretischen Diskurs“ und einer „unbefriedigenden Stückeproduktion“ in der nachklassischen Phase vorliegen (WAGNER 2013: 13). Gegen diese Meinung stellt die Verfasserin die These, dass das Theater im frühen 19. Jahrhundert ein Theater der gesellschaftlichen Krise sei, welches man als mediales Ereignis und gesellschaftliches Forum erfassen müsse. Ausgehend vom Konzept des Theatralitätsgefüges<sup>7</sup> unternimmt die Verfasserin eine diskursanalytische und kulturwissenschaftliche Untersuchung zur Bühne, deren öffentlichkeitspolitische Entwicklungsbedingungen durch mediale Innovation

- 4 Hierfür nach wie vor zentral Zembylas, Tasos (2004): *Kulturbetriebslehre. Grundlagen einer Inter-Disziplin*. Wiesbaden: VS; Zembylas, Tasos/Tschmuck, Peter (Hgg.) (2006): *Kulturbetriebsforschung. Ansätze und Perspektiven der Kulturbetriebslehre*. Wiesbaden: VS.
- 5 Hierzu auch Cossel, Friederike von (2010): Mintzberg im Theater. Die Auswirkung unterschiedlicher Organisationskonfigurationen im Theater auf die Spielplangestaltung und die Interaktion mit der Umwelt. – In: *Jahrbuch für Kulturmanagement 2* (Theorien für den Kultursektor), 219-245.
- 6 Hierzu Schmidt, Thomas (2011): Theater im Wandel. Vom Krisenmanagement zur Zukunftsfähigkeit. – In: *Jahrbuch für Kulturmanagement 3* (Kulturmanagement und Kulturpolitik), 161-180. S. ferner auch den Beitrag von Schmidt in diesem Band.
- 7 Münz, Rudolf (1998): *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefüge*. Berlin.

und eine Ausdehnung der politischen und öffentlichen Spielräume geprägt waren. Für den Untersuchungszeitraum von etwa 1810 bis zur Bürgerlichen Revolution 1848/49 im deutschsprachigen Raum, eine Experimentalphase der Öffentlichkeit, konstatiert die Verfasserin eine Forcierung der öffentlichen Funktion von Theater und Medien, die auf Formate und Praxis der Bühne zurückwirke. Diese produktive Krise einer medialen Öffentlichkeit (WAGNER 2013: 22) äußere sich einmal als eine durch die Implementierung neuer Medien verursachte Krise, die einen Kontrollverlust für die politische Macht implizierte. Kennzeichen und Motor dieser Entwicklung sind die Herausbildung des modernen Journalismus und der Beginn einer modernen politischen Presse. Die Frage der Pressefreiheit avancierte, wie die Studie herausstreicht, gerade in dieser Phase zu einer Kernfrage des Politischen. Zum anderen äußere sich die – in marxistischer Terminologie – Entfremdung des Menschen von seinen traditionellen Bindungen, seine Emanzipation aus „hierarchisch und religiös wirksam eingeengten Denkstrukturen“ (WAGNER 2013: 26), als eine weitere gesellschaftliche Krise. Als Voraussetzung bürgerlicher Öffentlichkeit werde ein Auseinandertreten von Staat und Gesellschaft erkannt, ein Umschlag von einer feudal-repräsentativen Öffentlichkeit in eine bürgerlich-kritische (WAGNER 2013: 47), wobei sich in der „gesellschaftlichen und politischen Krise [...] ein Operationsfeld für alternative Öffentlichkeiten“ entwickle (WAGNER 2013: 50). Reaktionen auf die öffentlichkeitspolitische Krisenerfahrung, ein „permanentes und performatives Differenzgeschehen“ (WAGNER 2013: 28), seien beispielsweise die sich herausbildende Theaterkritik seit den 1820er-Jahren oder die moderne Öffentlichkeitspolitik der Theater durch gezielte Information an die Zeitungen seit den 1840ern. Zeitlich betrachtet werden dabei drei Konfliktphasen identifiziert: die 1820er-Jahre als „Phase der Aushandlung von Positionen in der öffentlichen Sphäre“ (WAGNER 2013: 29), wobei das Theater eine besondere Rolle spielte; die 1840er-Jahre als „Phase der deutlichen Politisierung von Öffentlichkeit“ (WAGNER 2013: 30) mit dem Theater als öffentlichem Medium; und die Jahre 1848/49 als „Phase medialer Politik in der revolutionären Bewegung“ mit der Positionierung des Theaters im Kontext der neuen Straßen- und Versammlungsöffentlichkeit. Vor diesem Hintergrund werden „Knotenpunkte der medialen Konflikte“ (WAGNER 2013: 33) identifiziert, anhand derer sich eine Neubestimmung von Theater innerhalb konkurrierender Öffentlichkeiten nachweisen lässt. Es geht der Verfasserin am Beispiel der Theaterkulturpolitik von Berlin, München und Wien um „eine Analyse von Einzelfällen [...], die Situationen und

Funktionen von Öffentlichkeit je spezifisch zu Tage“ bringen (WAGNER 2013: 35). Im Vormärz entwickelte sich ein Konzept von Theater als politisches Medium, womit eine neue politische und die Gesellschaft prägende Qualität von Theater entstand. Die theatertheoretischen Reflexionen der Zeit weisen zum einen – so bei Richard Wagner – auf eine Transformation der „Öffentlichkeit in eine antipolitische Konzeption“ einer antimodernen „Kunstreligion“ (WAGNER 2013: 1226). Zum anderen wird in Positionen wie von Eduard Devrient<sup>8</sup> und von Karl Gutzkow<sup>9</sup> das Theater als öffentliche Aufgabe konzipiert, das auf republikanischen und repräsentativen Strukturen ruht. Diskursiv wird damit die spätere Kulturstaatlichkeit antizipiert, nach welcher der Staat nicht nur die Unabhängigkeit der Theater garantieren müsse, sondern diese auch mit Subventionen zu finanzieren habe (WAGNER 2013: 132). Eine nicht zuletzt in Hinblick auf aktuelle Debatten wichtige Argumentation, wird hier doch schon der Sinn und Zweck von Kulturstaatlichkeit deutlich herausgearbeitet. Diese u. a. Programmschriften dienen somit als Beleg einer als „krisenhaft empfundenen Umbruchphase des Theaters“ (WAGNER 2013: 138), bei der letztlich der Staat helfen musste. Kontrovers diskutierte Themen drehen sich um die Professionalisierung der Journalisten, die neue Bildungsfunktion von Presse und Theater, die potenzielle Bedrohung durch mediale politische Agitation sowie um die Ausweitung der medialen Kommunikation auf mittlere und untere Bevölkerungsschichten. In Form von Fallstudien wird diese Umbruchphase in einzelnen Theaterorten genauer vorgestellt. Anhand von Theater- und Zeitungsskandalen und damit dem Anspruch auf freie Medienzirkulation wird die Arena der Öffentlichkeit in Berlin, München und Wien untersucht. Es geht in den unterschiedlichen Debatten und Konflikten letztlich um eine Neuformierung der Hoftheater als öffentliche Institutionen; eine Verstaatlichung in verwaltungs- und finanztechnischer Hinsicht wurde dabei diskursiv und administrativ vorbereitet, mit der sich bereits Mitte des 19. Jh. die moderne Konzeption der öffentlichen Institution und somit die Identifizierung des Staates mit seinen Staatsbürgern, für die er das Theater fördert, abzeichnete. Diese Umformung der Theater als höfische Institutionen in bürgerliche und öffentliche verlief im Rahmen der Umgestaltung des dynastischen Herrschaftsverständnisses in eine moderne Staatskonzeption

8 Devrient, Eduard (1848-1974): *Geschichte der Deutschen Schauspielkunst* 5 Bde. Leipzig; Ders., (1849): *Das Nationaltheater des neuen Deutschlands*. Leipzig.

9 Gutzkow, Karl (1850): *Zur Bühnenreform*. Mit besonderer Rücksicht auf die königlichen Schauspiele in Berlin 1848. – In: Ders., *Vor- und Nachmärzliches*. Leipzig.

(WAGNER 2013: 252), womit auch eine Ablösung der Kunst aus der ständisch definierten Gattungshierarchie und ihrer Funktionalisierung im Rahmen höfischer und kirchlicher Repräsentation erfolgte.

Dass diese Umwandlung nicht ohne Regelungsbedarf verlief, wird überzeugend am Beispiel München herausgearbeitet. Die Regelung erstreckte sich auf die Beziehung der Theaterakteure zur medialen und zur politischen Öffentlichkeit (z. B. Verbot des Extemporierens) sowie zum Publikum (Verbot der Kontaktaufnahme während der Aufführung). Heute gängige Formen der Öffentlichkeitsarbeit wie Schauspieler- und Regisseur-Interviews waren offenbar Mitte des 19. Jh. noch undenkbar. Aber auch die Zuschauer mussten kontrolliert bzw. diszipliniert werden, sie sollten auf ein sittlich-angemessenes Agieren im Theater verpflichtet werden.

Der Verfasserin, die eine wichtige Studie zur Entwicklung des Theaters vorgelegt hat, gelingt es überzeugend, die Formierung des Theaters als modernes öffentliches Medium sowohl hinsichtlich der Erwartungen der Besucher als auch im Hinblick auf den strategischen Umgang der Theaterleitungen mit der öffentlichen Meinung zu rekonstruieren, wobei auch die Risiken im Umgang mit Verbürgerlichung und Öffentlichkeit des Theaters einbezogen werden. Diese zeigen sich insbesondere während der Revolution 1848/49, in der die Wiener Vorstadttheater sich entweder als Feierstätten der politischen Gemeinschaft oder als Repräsentanten der Revolution positionierten.

Sowohl mit ihrem theoretischen Ansatz als auch mit ihren Fallstudien gelingt es der Autorin, wichtige Vorbedingungen für ein Verständnis von Kulturstaatlichkeit herauszuarbeiten, zu dessen Aufgabe eben auch die Förderung von Theatern gehört.

### **3. Theater und Theaterkonflikte in multikulturellen Gesellschaften**

Ein zweiter Problemkomplex ist mit Theatern als Institutionen angesprochen, deren Funktion – neben der eben skizzierten Öffentlichkeit – in gesellschaftlicher Integration, Emanzipation und kultureller Partizipation liegt. Auch hierbei orientieren sich aktuelle Forschungsdebatten, z. B. um die Frage von Audience Development, häufig auf

gegenwärtige Probleme,<sup>10</sup> wobei auch hier ein Blick zurück helfen kann, längerfristige strukturelle Entwicklungen oder auch Brüche präziser zu erfassen.

Ebenfalls im frühen 19. Jh. setzt die Fallstudie von Markéta Bartos Tautrmanová ein, die, ausgehend von der Kulturtransfertheorie am Beispiel des Prager *Ständetheaters* (Stavovské divadlo) die Beziehungen zwischen der deutsch- und tschechischsprachigen Theaterkultur in dem bilingualen urbanen Umfeld Prags zwischen 1846 und 1862 untersucht. Dabei geht es um die Organisation der Bühne und der Machtstrukturen in einer Institution, die 1783 als Nostiz-Theater gegründet wurde und die durch die Erfolge von Mozarts *Figaro* sowie der Uraufführung des *Don Giovanni* weltberühmt wurde. Die ursprüngliche Intention der böhmischen Stände, ein Bildungstheater mit aufklärerischem Auftrag zu verwirklichen, ließ sich allerdings immer weniger realisieren, das Theater geriet im Vormärz in eine Krise, die eine grundlegende Theaterreform erforderlich machte. Die Stände entschieden sich zwar, das Theater in Eigenregie weiterzuführen – also nicht zu verstaatlichen –, aber eben doch Subventionen für den laufenden Betrieb bereitzustellen. In Prag fand damit 1846 die Ablösung vom älteren Modell des Pachtsystems statt, bei dem ein Theaterunternehmer den Betrieb selbst zu finanzieren hatte und er für alle Defizite aufkam; ein neues Subventionsmodell setzte sich durch.<sup>11</sup> Ferner führte man 1846 die Position eines Intendanten als Aufsichtsinstanz ein, wodurch offenbar eine Vereinfachung der organisatorischen Abläufe im Theater erzielt werden konnte. Die Verfasserin nimmt dann die Theaterpraxis, insbesondere die Spielplanpolitik in den Blick, die durch die politischen und gesellschaftlichen Kontexte, die (bildungspolitischen) Ziele der Stände als Träger der Institution sowie die Erwartungen des Publikums beeinflusst wurden.<sup>12</sup>

10 S. hierzu nur den Tagungsband von Schneider, Wolfgang (Hg.) (2011): *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*. Bielefeld: transcript.

11 Das Isarthor-Theater erhielt laut Wagner (2013: 253) bereits 1817 Subventionen, die auch in der Zeit der Privatisierung nach 1822 gewährt wurden.

12 Kritisch anzumerken bei dieser durchaus verdienstvollen Studie sind die zum Teil doch irrelevanten Detaildarstellungen sowie sachliche Ungenauigkeiten, wenn z. B. behauptet wird, „Nationalbewusstsein gab es erst seit 1848“ (BARTOS TAUTRMANOVÁ 2012: 266) oder wenn mit Hinweis auf 1848 die Abschaffung der Leibeigenschaft (gemeint ist die Leibuntertänigkeit) konstatiert wird (BARTOS TAUTRMANOVÁ 2012: 89). Hinzu kommt eine sehr schematische Übertragung des Kulturtransferkonzepts, wodurch wichtige weiterführende Erkenntnisse leider verschenkt werden. Positiv hervorzuheben sind dagegen die Darstellung der aus den Quellen herausgearbeiteten Abläufe im Theateralltag sowie die Repertoireübersichten im Anhang, durch die man einen genau-

Um bei Prag zu bleiben sei hier ferner die wichtige Studie von Jitka Ludvová (2012) vorgestellt, eine bisher leider nur auf Tschechisch vorliegende Arbeit über das deutsche Theater in Prag von 1845 bis 1945. Der Schwerpunkt dieser voluminösen, materialreichen Studie liegt auf der goldenen Phase der deutschsprachigen Theaters in Prag mit seinen zwei Spielstätten, dem *Ständetheater* und dem *Neuen deutschen Theater* unter Angelo Neumann (1885-1910). An diese Phase schloss sich die Intendanz Heinrich Teweles bis 1918 an. Es folgen der Konflikt um das *Ständetheater*, welches 1920 widerrechtlich von tschechischen Nationalisten besetzt und zur tschechischen Bühne erklärt wurde, eine Zeit der ökonomischen Krise bis zum wachsenden Einfluss des Dritten Reiches, der in die Zeit des Protektorats mündete, mit der das deutschsprachige Theater Prags sein Ende fand. Ergänzt um wichtige, ins Tschechische übersetzte Dokumente zum deutschen Theater wird so ein umfassender Überblick über eine lange Zeit verdrängte Entwicklung der Bühne gegeben.<sup>13</sup>

### 3.1 Theaterkonflikte in multinationalen Regionen

Eine Erweiterung der Perspektive erfolgt mit einem Herausgeberband von Philipp Ther, der einen Blick auf die europäische Theaterpolitik wirft und diese in den Kontext der Imperien einbettet. Ausgehend von einem Kulturpolitikverständnis, welches „staatliche Versuche, Kulturinstitutionen zu gründen, zu reformieren und zu kontrollieren und auf diesem Weg Einfluss auf die kulturelle Produktion und vor allem die gesellschaftliche Rezeption zu nehmen“ versucht (THER 2012: 7f.), geht der Sammelband, Ergebnis einer Wiener Tagung,<sup>14</sup> von der These aus, dass die „Imperien die Anfänge der Kulturpolitik und deren wei-

en Überblick über das Theaterleben in Prag um die Mitte des 19. Jahrhunderts erhält. Die Koexistenz eines deutsch- und tschechischsprachigen Theaters in Prag wird so transparent, aber es wird auch die Separation mit der Gründung des Interimstheaters als Vorstufe zum tschechischen Nationaltheater, dem *Národní divadlo*, deutlich, die auf die wechselseitige kulturelle Desintegration in Prag verweist.

- 13 Auf Deutsch liegt hierzu vor: Jakubcová, Alena/Ludvová, Jitka/Maidl, Václav (Hgg.) (2001): *Deutschsprachiges Theater in Prag. Begegnungen der Sprachen und Kulturen*. Prag: Divadelní ústav.
- 14 Vorläufer sind u. a. die Studien von Philipp Ther (2006): *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815-1914*. Wien, München: Oldenbourg; Müller, Sven Oliver/Toelle, Jutta (Hgg.) (2008): *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*. München, Wien: Oldenbourg; Müller, Sven Oliver/Ther, Philipp/Toelle, Jutta/Nieden, Gesa zur (Hgg.) (2010): *Die Oper im Wan-*

tere Entwicklung prägten.“ (THER 2012: 8) Kulturpolitik wird dabei als staatliche Aufgabe und Mittel säkularer Herrschaftslegitimation verstanden, die zugleich ein Substitut für verlorenen politischen Einfluss, bspw. der Stände, darstellt, die aber insbesondere bei der Mobilisierung der Nationalbewegungen eine zentrale Rolle erhält. Als Fazit wird formuliert: „Imperium, Kulturpolitik und Theater sind drei Entitäten, die historisch in einem engen Zusammenhang standen.“ (THER 2012: 20) Der Schwerpunkt des Bandes liegt auf dem Gebiet der Habsburgermonarchie.<sup>15</sup> Die Vorgeschichte nimmt Franz Leander Fillafer fundiert in den Blick, der gängige Zuschreibungen wie Habsburg als Imperium oder Habsburg als Kulturstaat kritisch überprüft und sich den auch kulturpolitisch desintegrativen Entwicklungstendenzen der Monarchie nähert.<sup>16</sup> Ergänzt um den Beitrag von Elisabeth Grossegger zum Wiener Burgtheater<sup>17</sup> wird so der kulturpolitische Rahmen für die Donaumonarchie im 19. Jahrhundert abgesteckt. Eine Reihe von Fallstudien stellen dann Institutionen in unterschiedlichen Kronländern der Habsburgermonarchie in den ersten zwei Dritteln des 19. Jahrhunderts vor. Behandelt werden die Theaterpolitik in Ungarn, die vergeblichen Versuche einer austro-italischen Kulturpolitik im habsburgischen Lombardo-Venezien, die ständische Kulturpolitik in Böhmen, die staatliche in Galizien. Dabei handelt es sich um durchweg fundierte Studien, die wie die von Jiří Štaif<sup>18</sup> die Ursprünge von ständischer Kulturpolitik in Prag am Beispiel des Ständetheaters, des Vaterländischen Museums sowie der Patriotisch-ökonomischen Gesellschaft nachzeichnen, die – in Distanz zu bürgerlichen Schichten – ein Surrogat für politischen Einflussverlust, einen symbolischen Machtersatz darstellt oder die wie im Beitrag von Jutta Toelle<sup>19</sup> angesichts politischer Naivität des „tanzenden Generalgouvernements“ Ferdinand Maximilians und mangelhafter Unterstützung aus Wien von vornherein zum Scheitern verurteilt war. Ebenfalls fundiert behandelt

*del der Gesellschaft. Die Musikkultur europäischer Metropolen im ‚langen‘ 19. Jahrhundert.* Wien: Oldenbourg/Böhlau.

- 15 Versammelt werden ferner Beiträge zur Kulturpolitik in Preußen, in Russland bis in die sowjetische Zeit sowie zum Osmanischen Reich.
- 16 *Imperium oder Kulturstaat*, 23-53.
- 17 *Kulturpolitik und Theater in der Reichshauptstadt Wien. Die frühe und die verspätete kulturpolitische Mission des k.k. Hofburg- und Nationaltheaters*, 55-73.
- 18 *Die drei Ebenen der Kulturpolitik der böhmischen Stände vor 1848: Theater, Museum und die patriotische-ökonomische Gesellschaft in Prag*, 191-209.
- 19 „Zielpunkt: Austro-Italiens moralische Hegemonie“. *Die Kulturpolitik Erzherzog Ferdinand Maximilians und das Ende der habsburgischen Herrschaft in Lombardo-Venezien, 1857-1859*, 175-190.



András Gergely die Kulturpolitik in Ungarn, insbesondere den Konflikt zwischen dem 1812 gegründeten deutschen Theater in Pest und dem 1837 gegründeten ungarischen. Leider wurde dieser Beitrag nicht lektoriert, wodurch angesichts stilistischer Ungenauigkeiten und einer mitunter abenteuerlichen Terminologie das Verständnis erheblich erschwert wird.<sup>20</sup>

Will man ein Fazit zu diesem sehr breit angelegten Band ziehen, der das lange 19. Jahrhundert und einen Raum von Polen bis zum Osmanischen Reich, von Prag bis Russland umfasst, so lässt sich wohl, sieht man einmal von der allgegenwärtigen Zensur ab, nicht von einer imperialen Kulturpolitik sprechen. Diese Kulturpolitik ist, zumindest bezogen auf die vorgestellten Institutionen der Hochkultur, vor allem Ergebnis von gegen das Zentrum gerichteten Nationalbewegungen. Gerade die Oper, darauf hatte ja schon der Herausgeber in seiner Monographie eindrucksvoll hingewiesen (s. Anm. 14), diente mehr der nationalen Mobilisierung von unten als der imperialen Stabilisierung von oben.

#### 4. Theater zwischen Metropole und Region

Abseits von theaterpolitischen Debatten – häufig auf die Zentren orientiert – sind selbstverständlich die Entwicklungen in den Regionen von Belang, wobei sich u. a. die Frage nach der Genese, der Transformation und somit auch den Perspektiven des deutschen Stadttheaters stellt, welches auf der einen Seite gerne als einzigartig in der Welt herausgestellt wird,<sup>21</sup> welches aber auf der anderen Seite aufgrund fiskalischer Entwicklungen der öffentlichen Haushalte und z. T. mangelnder Akzeptanz des Publikums vermehrt unter Legitimationsdruck gerät.<sup>22</sup>

20 Vergleichbare Konflikte zwischen deutschem und polnischen Theater behandeln die Beiträge von Isabel-Röskau Riedel, *Staatliche Kulturpolitik und bürgerliches Engagement im österreichischen Galizien von 1772 bis Mitte des 19. Jahrhunderts*, 211-231; und Alina Hinc, *Die Kulturpolitik gegenüber dem deutschen und dem polnischen Theater in Posen in den Jahren 1793-1918*, 265-286.

21 S. den Versuch des *Deutschen Bühnenvereins* vom Mai 2013, die Theaterlandschaft in Deutschland auf die UNESCO-Liste des immateriellen Kulturerbes zu setzen <<http://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/>> [04.09.2013].

22 Die Daten des *Deutschen Bühnenvereins* belegen eine massive Angebotserhöhung. So stieg die Anzahl der Spielstätten von 1991/92 bis 2007/08 von 462 auf 824, die der jährlichen Inszenierungen von 3.387 auf 5.106 und die Anzahl der Produktionen von 56.984 auf 64.707, und dies bei parallelem Abbau von festangestelltem Personal sowie einer signifikanten Zunahme der Engagements freier bzw. freiberuflich tätiger Künstler – und dies alles bei stagnierenden Zuschauerzahlen!

Ausgehend von der Vorbildfunktion des deutschen Theaters im Hinblick auf anspruchsvolle Spielpläne, ein kritisches Publikum und einer anti-ökonomischen Einstellung insgesamt untersucht Anselm Heinrich (2012) das Theater in den Regionen Westfalen und Yorkshire im Zeitraum von 1918 bis 1945, also in einem Zeitraum, der für eine umfassende Kommunalisierung der Bühne inklusive einer wachsenden Akzeptanz öffentlicher Subventionen steht, aber eben auch – unter Bedingungen von Weltkrieg und totalitärer Herrschaft – für eine ideologische Inanspruchnahme.<sup>23</sup> Gemäß der New Theatre History wird Theater „im Sinne einer modernen Kulturgeschichte im Kontext sozialer, ökonomischer und politischer Prozesse untersucht.“ (HEINRICH 2012: 38) Dabei geht es dem Verfasser neben Fragen nach Kontinuitäten und Brüchen um die Diskrepanzen zwischen Anspruch und Wirklichkeit, was sich z. B. anhand des Stereotyps einer urbanen Theateravantgarde in der Weimarer Republik auf der einen, einer konservativ-traditionellen Spielplangestaltung eben in der westfälischen Provinz auf der anderen Seite dokumentiert. Bei der Frage „der gesellschaftlichen Funktion dieser Theater und der staatlichen Einflussnahme“ (HEINRICH 2012: 23) liegt der Fokus der Untersuchung unter Berücksichtigung organisatorischer, finanzieller und politischer Aspekte zum einen auf einer „sich entwickelnden Kulturpolitik“ (HEINRICH 2012: 23), zum anderen auf der Spielplangestaltung, also der Frage, warum ein bestimmtes Repertoire gewählt wurde. Dabei zeigen sich schon auf der semantischen Ebene gravierende Unterschiede, so bei den Konnotationen von Unterhaltung und Entertainment. Gleiches gilt für die Einstellungen zum kommerziellen Geschäftstheater. Briten scheinen „nicht nur in Bezug auf das Theater, sondern auch generell eine positive Einstellung zu allen Formen der Unterhaltung zu haben“ (HEINRICH 2012: 29), während kultur- und theaterpolitische Konzepte wie Subvention, Repertoiresystem oder auch Avantgarde in einschlägigen theaterpolitischen Debatten immer wieder verwendet wurden, um vor „kontinentaleuropäischem Einfluss zu warnen.“ (HEINRICH 2012: 31) Dagegen steht das Konzept eines auf Johann Christoph Gottsched, Gotthold Ephraim Lessing und Friedrich Schiller zurückgehenden bürgerlichen Belehrungs- und Bildungstheaters, welches weit über die Anforderungen bloßer Unterhaltung hinausging.

Für Yorkshire werden drei Entwicklungsphasen identifiziert. Die durch Wandertruppen (stock companies) geprägte Phase des 18. und frü-

23 Ausgangspunkt dieser Studie ist eine vom Vf. 2007 hrsg. Monografie mit dem Titel *Entertainment, Education, Propaganda. Regional Theatres in Germany and Britain Between 1918 and 1945*.

hen 19. Jahrhunderts, abgelöst Mitte des 19. Jahrhunderts in der Folge des Theatre Regulation Act (1843) und der Entwicklung von receiving theatres ohne eigene Ensembles, die insbesondere Londoner Produktionen an Spielstätten in der Provinz vorstellten. In einer dritten Phase kam es als Gegenbewegung zu diesen kommerziellen Theaterunternehmen zur Gründung von unabhängigen Theatern, wobei sich auch in England ein civic spirit bei Bürgern und Stadtverwaltungen herauszubilden begann, der die Begründung von repertory theatres begünstigte. Für Westfalen konstatiert Heinrich ebenfalls eine Phase der allerdings marginaleren Wandertheater, durch die das Theater früher in den Fokus kommunaler Kompetenz gelangte bis hin zur umfassenden Kommunalisierung der Bühnen nach 1918/19 bzw. einer noch weitergehenden Verstaatlichung im Dritten Reich. Dabei zeigt sich auch in Deutschland, dass bis zum Ende des 19. Jahrhunderts eine kommunale Förderung von Theatern nicht zur Diskussion stand, dass die Unterhaltung von Theatern nicht in den kommunalen Aufgabenbereich integriert wurde, sondern privaten Unternehmen überlassen blieb (HEINRICH 2012: 103). Dennoch wurden durch wachsenden Wohlstand bürgerlicher Eliten, durch Repräsentationsbedürfnisse der Städte und auch durch zunehmende Professionalisierung der Bühnen selbst eine Kommunalisierung zumindest vorbereitet,<sup>24</sup> auch wenn vor 1914 nur sieben Stadttheater komplett in kommunaler Eigenregie übernommen worden waren (HEINRICH 2012: 104). Dabei finden sich offenbar schon früh durchaus aktuell anmutende Argumentationsmuster wie regionale Standortkonkurrenz oder Kultur als Standortfaktor, die – neben sozialpolitischen Erfordernissen einer Öffnung der Bühnen für weitere soziale Schichten – ein kommunales Interesse erweckten. Doch auch die nach 1918 einsetzende Kommunalisierung ehemaliger Hoftheater und privat betriebener Bühnen führte angesichts der finanziellen Engpässe der Kommunen zunächst zu keiner langfristigen Planungssicherheit der Theater. Teilweise betrug die öffentlichen Zuschüsse weniger als 50 % (heute liegen sie in der Regel über 80 %), das heißt, die Theater mussten über Ticketverkauf etc. deutlich höhere Erträge generieren als heute. Insgesamt erwiesen sich bis weit in die 1920er-Jahre hinein wirtschaftliche Überlegungen als entscheidend (HEINRICH 2012: 179)! Katastrophale Auswirkungen hatte dann auch für die Theater die Weltwirtschaftskrise von 1929, in deren Folge es zu Fusionen, Spartenschließungen bzw.

24 Hierzu allgemein auch die Arbeit von Wagner, Bernd (2009): *Fürstenhof und Bürgergesellschaft. Zur Entstehung, Entwicklung und Legitimation von Kulturpolitik*. Essen: Klartext.

Schließung von Häusern und Entlassungen sowie zu Kürzungen der Spielzeiten nebst entsprechender Reduzierung der Gehälter kam. Eine Situation, die sich auch die nationalsozialistische Kulturpolitik zu nutze zu machen wusste. Ungeachtet des Kompetenzgerangels verschiedener Institutionen und Ministerien und einem zum Teil nur begrenzten direkten Zugriff fand ab 1933 eine umfassende Einflussnahme statt, wenngleich mehr personal- als spielplanpolitisch durch Entlassung jüdischer und anderer unliebsamer Ensemblemitglieder und weniger inhaltlich, erwies sich doch der Primitivismus der Thing-Spiele als völlig ungeeignet, die Volksgenossen in die Theater zu locken.<sup>25</sup> Dabei kommt es im Dritten Reich zu einer zuvor nicht gekannten Erhöhung der staatlichen Subventionen, Fusionen wurden rückgängig gemacht, die Zahl der öffentlich subventionierten Theater stieg von 147 (1933) auf 248 (1940), die der Beschäftigten von 22.000 auf 44.000 (HEINRICH 2012: 153). Eine Aufwertung des Systems insgesamt, welche durch Festivals wie der jährliche „Tag des Theaters“ oder das „Reichstheaterfestival“ noch verstärkt wurde. „Für die meisten Provinztheater war die zweite Hälfte der 30er-Jahre eine Zeit nie gekannter finanzieller Stabilität und künstlerischer Produktivität.“ (HEINRICH 2012: 155) Eine natürlich nur scheinbare Blüte, propagandistischen und wirtschaftsstabilisierenden Überlegungen geschuldet, die am 31. August 1944 mit der Schließung aller Theater unter den Bedingungen des totalen Krieges ihr Ende fand und für die – will man die These einer nur begrenzten inhaltlichen Einflussnahme untermauern – eine genauere Analyse der Bühnenproduktionen erforderlich wäre.

In Yorkshire firmierte das Theater eindeutig unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten, künstlerische Fragen spielten eine Nebenrolle, viele der Theater waren Teil von Unterhaltungsimperien mit mehr oder weniger kontinuierlich und industriell erzeugter Massenware (HEINRICH 2012: 183). Eigene Ensembles waren die Ausnahme, Subventionen kannte man nicht, im Gegenteil, die Bühnen mussten noch Entertainment Tax bezahlen. Hinzu kam ein London-Effekt, Produktionen aus der Hauptstadt waren Garant für Erfolg auch in der Provinz, was zumindest für Westfalen nicht belegt werden kann, wo eher ein Anti-Berlin-Effekt existierte. Auch die Spielpläne wiesen gravierende Unterschiede auf, die Hochkultur fand in Yorkshire kaum Eingang

25 Ebenfalls wird auch ein Scheitern der NS-Dramatik konstatiert, was sowohl die Blut- und Boden-Stücke als auch die Weltanschauungsdramatik sowie die kriegsverherrlichende Dramatik betraf, die offenbar auf nur geringes Interesse stießen (HEINRICH 2012: 232).

auf die Bühne, gespielt wurden bis zu 80 % zeitgenössische Komödien, Lustspiele und Possen, klassisches Drama wie klassische Moderne findet man so gut wie nicht. Allerdings wird für Westfalen ein Klassikeranteil von maximal 15 % erfasst, auch in der deutschen Provinz dominierte offenbar die Unterhaltung. Die Umfunktionierung der Bühne zu einem bildungsbürgerlichen Weihetempel oder zu einer Stätte intellektueller Selbstinszenierung erfolgte – anders als z. B. in Berlin – nur sehr allmählich.

Die an einigen Stellen vorgenommenen Konstatierung von Ähnlichkeiten (so bei der Motivation der Spielpläne, deren Rezeption, eine sich durchsetzende Erkenntnis der Bildungsfunktion des Theaters, dessen neue Wahrnehmung als Ort der Unterhaltung und Bildung), gelingt allerdings nur um den Preis eines stark verallgemeinernden Zugangs, bei dem unterschiedliche Traditionen wie die in beiden Ländern unterschiedliche Shakespeare-Tradition, die Heinrich selbst erwähnt, unterbeleuchtet bleiben. Hier sollten sich weitergehende Forschungen anschließen.

Zeitlich knüpft die Kölner Dissertation von Fabian Bien an die Arbeit von Heinrich an, wird hier doch der Zeitraum nach 1945 in den Blick genommen. Ging es vorher um einen kulturellen Vergleich, so gelangt jetzt ein ideologischer in den Blick. Thema sind die Berliner Opernbühnen, deren Bedeutung und Neubestimmung unter den Bedingungen der Systemkonkurrenz untersucht werden. Der Arbeit liegt ein erweitertes Politikverständnis zugrunde, in dem auch Rituale, Zeremonien und symbolische Praktiken in den Blick genommen werden. Ausgehend von den Arbeiten Georg Bollenbecks<sup>26</sup> untersucht der Verfasser zentrale Argumentationsmuster im Hinblick auf die Wiedereröffnung der Oper in Berlin nach 1945. Erkannt werden ursprungsmythologische Vorstellungen von Kunst als Faktor kollektiver Integration und Identifikation, der Topos der Bildung durch die Kunst, die Vorstellung einer autonom-überzeitlichen Dimension des Schönen Scheins. Zu diesen drei auf Bollenbeck zurückgehenden Legitimationsmustern, deren Relevanz auch in den gegenwärtigen Debatten immer wieder zu beobachten ist, stellt der Verfasser als viertes das Konzept der Musterbühne. Anhand dieser Topoi werden zunächst die Eröffnungsfeiern zur *Staatsoper*

26 Erwähnt werden: *Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880-1945*. Frankfurt/M. 1995; *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*. Frankfurt/M., Leipzig 1994; *Die janusköpfigen 50er Jahre. Kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik*. Wiesbaden 2000.

*unter den Linden* am 4. September 1955 sowie zur *Deutschen Oper* in Charlottenburg am 24. September 1961 analysiert. Ferner werden Vorstellungen von einer idealen deutschen Opernbühne nebst den kulturpolitischen Kontexten in die Untersuchung einbezogen, in denen die Staatsoper als eine idealistische und sozialistische deutsche Opernbühne fungierte mit nationalidentifikativer Ausstrahlung, worin sich die Kulturkonkurrenz zwischen beiden Teilen der Stadt abzeichnet, die sich auch in der Architektur widerspiegelt. Beide Gebäude verhalten sich wie Bau und Gegenbau (BIEN 2011: 136), beide „wurden als Orte nationaler kulturelle Repräsentation konzipiert“ (BIEN 2011: 175), wobei die Staatsoper als klassizistischer Musentempel stilisiert eine nationale Perspektive vertreten sollte, während die *Deutsche Oper*, der funktionalen Architektur verpflichtet, auf eine internationale wies (BIEN 2011: 176). Vereinzelt Versuche wie z. B. von Erich Kleiber, eine blockgrenzentranszendierende Kultur in beiden Hälften Berlins zu etablieren, waren entsprechend beidseitiger Abgrenzungsbemühungen von vornherein zum Scheitern verurteilt.<sup>27</sup>

## 5. Fazit

Zusammenfassend betrachtet leisten die hier vorgestellten Studien wichtige Erkenntnisse zum historischen Verständnis einer institutionellen und kulturpolitischen Entwicklung des Theaters im 19. und 20. Jahrhundert. Fragen nach der Durchsetzung von Subventionsmodellen im Theater, ein Blick auf Etablierung und Veränderung von Spielplänen und den ihnen zugrundeliegenden Auswahlkriterien und -prinzipien, also die Historisierung von Repertoiregestaltung oder die Veränderung von Organisationsformen (der Wechsel vom Pacht- zum Subventionssystem) besitzen genau so eine Relevanz für das gegenwärtige Theater wie Fragen nach der Herausbildung und Funktion von Theateröffentlichkeit, von Theaterpublikum, von Theaterpolitik, zu denen schon länger historische Analysen vorliegen. Gerade vor dem Hintergrund eines derzeit zu

27 Ungeachtet der zum Teil sehr detailreichen Darstellung erfolgt allerdings insgesamt eine isolierte Durchdeklinierung der o. a. ideengeschichtlichen Dimensionen, die auf einer unzureichenden diskursanalytischen Reflexion bzw. Kontextualisierung basiert, durch die aber vorschnelle Gleichsetzungen von 3. Reich und DDR provoziert werden (z. B. BIEN 2011: 100). Hier wäre eine stärker theoriebasierte Einordnung wie eine kritischere Reflexion von Öffentlichkeit, z. B. im Hinblick auf den Stellenwert von Textsorten wie Leserbriefen in diktatorischen Systemen, wünschenswert gewesen.

beobachtenden, wachsenden Legitimationsverlusts müsste das Selbstverständnis der Theater als gesellschaftsrelevante Institutionen konsequent aus seiner historischen Entwicklung hergeleitet werden, wobei diese auch die organisationalen wie kulturpolitischen Transformationen umfasst.

Die Kenntnis der hier vorgestellten Studien kann somit helfen, aktuelle theaterpolitische Debatten und Kontroversen seriöser und fundierter zu führen und auf diese Weise auch überzeugendere Wirkungen entfalten. Für eine Disziplin, die sich gerne als Ermöglicherin von Kultur versteht, eigentlich etwas Selbstverständliches.

### Literatur

- BARTOS TAUTRMANOVÁ, Markéta (2012): Eine Arena deutsch-tschechischer Kultur. Das Prager Ständetheater 1846-1862. Diss. Berlin: Lit. 400 Seiten, 3 Abb.
- BIEN, Fabian (2011): Oper im Schaufenster. Die Berliner Opern-Bühnen in den 1950er Jahren als Orte nationaler kultureller Repräsentation. Diss. Köln, Wien, Weimar: Böhlau. 349 Seiten, 6 Abb.
- HEINRICH, Anselm (2012): Theater in der Region. Westfalen und Yorkshire 1918-1945. Paderborn: Schöningh. 340 Seiten, 30 Abb.
- LUDVOVÁ, Jitka (2012): Až k hořkému konci. Pražské německé divadlo 1845-1945 [Bis zum bitteren Ende. Das Prager deutsche Theater 1845-1945]. Prag: Institut umění – Divadelní ústav Academia. 798 Seiten, 85 Abb. und eine CD.
- THER, Philipp (Hg.) (2012): Kulturpolitik und Theater. Die kontinentalen Imperien in Europa im Vergleich. Wien, Köln, Weimar: Böhlau. 324 Seiten, 2 Abb.
- WAGNER, Meike (2013): Theater und Öffentlichkeit im Vormärz. Berlin, München und Wien als Schauplätze bürgerlicher Medienpraxis. Berlin: Akademie. 415 Seiten, 15 Abb.