

Marion Linhardt: Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858-1918) (= Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 50). Max Niemeyer: Tübingen 2006. 312 S., 84 €.

Gelehrte und populärwissenschaftliche Abhandlungen über die faszinierende Wiener Kultur des fin de siècle sind bekanntlich Legion. Das gilt auch für Studien, die sich mit dem Beitrag von Juden zu dem facettenreichen geistigen Leben der Habsburgermetropole um 1900 beschäftigen. Für letzteren Forschungszweig verspricht die kürzlich erschienene theaterwissenschaftliche Habilitationsschrift von Marion Linhardt Gewinn, auch wenn dem Titel auf den ersten Blick nicht zu entnehmen ist, daß in der Studie mannigfaltige Bezüge zum ‚jüdischen Wien‘ gegeben sind.

Linhardts geht es um eine umfassende Theatertopographie Wiens zwischen 1858 und 1918. Die etwas ungewöhnlich erscheinende Entscheidung, den Untersuchungszeitraum ihrer Studie mit dem Jahr 1858 beginnen zu lassen, ist wohlbegründet. Denn dieses Jahr, in dem Jacques Offenbachs Einakter „Hochzeit bei Laternenschein“ in Wien Premiere feierte, markiert nach Linhardt die „Einführung der Operette [neuen Stils]“ in Wien (1). Fortan erfuhren Pariser Operetten, namentlich die Werke Offenbachs, in der Habsburgermetropole regen Zuspruch. Die Gattung im weiteren Sinne existierten freilich schon länger. Doch ist dieses Phänomen nicht der Gegenstand von Linhardts Studie. Die Autorin vermeidet geschickt, das Narrativ vom Aufstieg, einem (unter Strauß erreichten) Höhepunkt und Verfall der Operette (nach 1900) zu perpetuieren. Vielmehr interessiert sich die Autorin für die „institutions- und rezeptionsgeschichtlichen Rahmenbedingungen“ (3), denen sich die spezifische Ausformung des Wiener Unterhaltungstheaters und namentlich der Wiener Operette in den

letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts verdankt. Mit ihrem Anspruch, den „Zusammenhang von Operette und städtischer Struktur“ (12) herauszuarbeiten, stellt sich die Autorin (deutlicher als ihre Einleitung das vielleicht zu erkennen gibt) in die Tradition der berühmten Studie über Offenbachs Paris von Siegfried Kracauer aus dem Jahre 1937. An dieser Patenschaft ist freilich nichts zu bemängeln, denn in der musik- und theaterwissenschaftlichen Forschung herrscht (soweit sie sich für die Gattung der Operette überhaupt als zuständig betrachtet) durchaus noch die Neigung vor, „die“ Wiener Operette schlechthin zum Ausdruck einer angeblich monolithischen Wiener Mentalität um 1900 zu stilisieren. Eine solche homogene Mentalität aber hat es zu keinem Zeitpunkt im fin de siècle gegeben, wie Linhardt am Beispiel der Operette ausführt. Das Wiener Unterhaltungstheater war zwar „eine Massenkunst“ (4), aber die jeweiligen Manifestationen waren in hohem Maße an lokalen, d.h. unterschiedlichen innerstädtischen Rezeptionshaltungen orientiert. Linhardt konstatiert eine „Aufsplitterung der Stadt [Wien] in unterschiedliche Unterhaltungs- und Vergnügungsräume“ (8), die auch durch die städtebauliche Neuordnung der Residenzstadt im 19. Jahrhundert nicht aufgehoben wurde. Die Entscheidung, welches der vielen Wiener Theater besucht wurde, war für die meisten Einwohner lange Zeit eine quartierspezifische. Eine solche „Zuordnung der Theater zu städtischen Räumen“ sei typisch für Residenzstädte, so die Autorin. Angesichts einer solch zersplitterten Theaterlandschaft in Wien könne freilich nicht pauschal von „der“ Wiener Operette gesprochen werden. Vielmehr sei eine „theatralische Topographie“ zu erstellen. Diesem Unternehmen widmet sich der erste Teil von Linhardts Studie. Sie beschreibt die Einflüsse, die die dezentrale Verteilung der Theater über das Stadtgebiet auf das Aufführungsangebot und das Rezeptionsverhalten hatte. Der oft überdehnte Begriff des Volkstheaters gewinnt dadurch neue institutionengeschichtliche Konturen: Linhardt versteht das Volkstheater „im Sinn eines lokal orientierten Theaters“. In den Jahren vor der Jahrhundertwende wurde das „Residenzstadtideal“ allerdings mit der „Metropolennotwendigkeit“ konfrontiert. Für das „Metropolenideal“, wie Linhardt es zu dieser Zeit beispielsweise für Berlin konstatiert, sei die „Konzentration zahlreicher Bühnen zu einem Vergnügungsviertel“ typisch. Im Unterschied zur deutschen Hauptstadt jedoch „blieb die Theatertopographie Wiens an die Residenzstadtstrukturen gebunden. Eine mit den Berliner Verhältnissen vergleichbare Umstrukturierung der Theaterszene hat sich in Wien nicht vollzogen, und ein Phänomen wie die Konzentration zahlreicher Bühnen zu einem Theater- oder Vergnügungsviertel hat es hier nie gegeben. Die Operette als dominierendes Unterhaltungsgenre und ihre Topographie verwiesen weiterhin auf den Stadtkörper des 19.

Jahrhunderts.“ (49) Doch seit 1900 wird auf dem Gebiet des Unterhaltungstheaters zunehmend eine Verschränkung von Metropolen- und Residenzstadtstrukturen erkennbar. Den steigenden Einfluß der Metropolenstrukturen bezeugt die Integration von Operetten in die Programme von Varietébühnen, die in Wien unter dem Einfluß englischer Music Halls entstanden (95). Ein Vorreiter dieser Entwicklung war der „tanzende Jude“ Louis Treumann. Es ist ein Verdienst von Linhardts Studie, die Bedeutung dieses in der Forschung fast völlig vergessenen Protagonisten des *fin de siècle* herausgestellt zu haben. Treumann, der 1872 unter dem bürgerlichen Namen Alois Pollitzer in Wien geboren wurde und während der Shoa im KZ Theresienstadt starb, galt in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts für viele Wiener als idealer Darsteller in den Rollen des Liebhabers und verführerischen Charmeurs. Für Linhardt ist Treumann nicht nur ein begabter „grotesker Gesangskomiker mit Schwerpunkt Tanz“ (183). Er ist vielmehr auch ein wichtiger „Vertreter eines modernen, internationalisierten Operettentyps“ (208), dem die Gattung der „Wiener Tanzoperette“ viel verdankt. Das sahen freilich nicht alle Zeitgenossen mit Dankbarkeit. Linhardt verdeutlicht, daß aus der Verbreitung der ‚modernen‘ Operette auch reaktionäre Tendenzen erwachsen. Die Verklärung von „Alt-Wien“ im Unterhaltungstheater ist als konservative Reaktion zu verstehen: „Angesichts des befürchteten Verlusts dessen, was als ‚Echtheit‘ der lokalen Tradition verstanden wurde, und der Überwältigung durch die zunehmende Internationalisierung und Metropolisierung wandte man sich Zeiten zu, die ‚Echtheit‘ zu verbürgen schienen.“ (266 f.)

Die Debatte um die Zukunft des Unterhaltungstheaters wurde auch politisch aufgeladen. Die Gründung von Theatern unter dezidiert antisemitischen Vorzeichen, namentlich des „Kaiserjubiläums-Stadttheaters“ in den 1890er Jahren, ist ein Beispiel für die Ideologisierung des Unterhaltungstheaters. Der antisemitisch eingestellte Direktor dieses Theaters, Müller-Guttenbrunn, mußte freilich einräumen, daß „auch jüdisches Publikum“ zu den Aufführungen kam. Dies ist vielleicht einmal mehr ein eindrückliches Beispiel für den Theaterenthusiasmus vieler Juden um 1900, der sich längst nicht nur auf die ‚Höhenkämme‘ des Bühnenspektrums beschränkte. Linhardts Studie ist zum Beispiel erwähnt beiläufig, daß Theodor Herzl zeitweilig mit einem seriösen Angebot konfrontiert war, ein Operettenlibretto zu dichten (83).

Divergierende Diskurse über die Gattung Operette arbeitet die Autorin in einem ausführlichen Exkurs am Beispiel von zwei jüdische Protagonisten des *fin de siècle* heraus: Karl Kraus und Felix Salten. Es hätte sich durchaus angeboten, vielleicht an dieser Stelle nach einer überdurchschnittlichen Affinität von Juden zur Gattung Operette zu fragen. Hier ließe sich namentlich an die Studien des

amerikanischen Musikwissenschaftlers Philip Bohlman anknüpfen, die man der Bibliographie vermißt. Linhardt begegnet der Frage nach der Rolle von Juden in der von ihr entworfenen Theatertopographie freilich durchgehend mit Vor- und Umsicht. Manchmal fast zu sehr: Der Abschnitt, in dem sie sich der „jüdischen Frage“ schließlich doch fokussiert widmet, überzeugt nicht in allen Teilen. Daß ein „bedeutender Teil der Vertreter der Wiener Moderne aus [dem] jüdischen Großbürgertum“ (144) stammt, scheint beispielsweise eine etwas gewagte Vermutung zu sein, zumal angesichts vieler prominenter Biographien, die das Gegenteil bezeugen (Mahler, Schönberg). Gleichwohl muß betont werden, daß eine Erforschung der Schnittmenge zwischen jüdischem Wien und Wiener Unterhaltungstheater nicht der zentrale Gegenstand dieser Studie ist. Linhardts Untersuchung, die in ihrem akademischen Entstehungsgebiet, der Theaterwissenschaft, viele Anregungen geben kann, liefert (und das ist verdienstvoll genug) fast bei-läufig viel Material für neue Forschungen zum ‚jüdischen Wien‘. Daß die Geschichte des Wiener Unterhaltungstheaters nicht ohne die Berücksichtigung jüdischer Protagonisten geschrieben werden kann, beweist diese Studie eindrücklich.

Daniel Jütte, Stuttgart