

Das Neue im Prisma der Tradition gewinnen: Hofmannsthal und Reinhardts gemeinsame Theaterarbeit

Die kulturgeschichtliche Forschung kann eine gewisse Schwäche für mythische (oder wenigstens quasi-mythische) Bilder nicht verleugnen, um im Glanz der höhertrabenden Metapher die ›Weltlichkeiten‹ historischer Konstellationen zu überblenden. Ganz in diesem Sinne ist verschiedentlich die Zusammenarbeit von Reinhardt und Hofmannsthal als eine kongeniale, nachgerade dioskurenhafte Verbindung gedeutet worden. In ihrer Studie zur Kooperation von Hofmannsthal und Reinhardt hat Konstanze Heininger die unterschiedlichen Facetten dieser Kooperation herausgearbeitet. Dabei wird deutlich, dass die Perspektiven und Erwartungen von Hofmannsthal und Reinhardt mithin sehr unterschiedlich waren.¹ Den Gründen und Dynamiken dieser Differenz nachzugehen ist nicht Ziel und Aufgabe der nachstehenden Überlegungen; vielmehr soll es darum gehen, das aus kulturhistorischer Perspektive Symptomatische der Konstellation zu beschreiben, symptomatisch mit Blick auf die Entwicklung der Moderne bzw. einer sich modernisierenden Kultur.

Gleichwohl lässt sich in Heiningers Ausführungen ein gewisses – von der Autorin auch mit Missbehagen wiedergegebenes – Ungleichgewicht feststellen, zwischen dem Dramatiker, der im Regisseur ein unverzichtbares Gegenüber gefunden zu haben glaubt, und dem Regisseur und Theaterleiter, der von Beginn seiner Karriere an immer wieder Schriftsteller:innen ›in Dienst genommen‹ hat, weil er die dramatische Dichtung stets nur als Anteil am größeren theatralen Kunstwerk begriffen hat. Immer wieder verweist Reinhardt auf Shakespeare oder Molière, weil er in ihnen die Einheit des für ein spezifisches Theater schreibenden Künstlers in besonderer Reinform verwirklicht glaubt:

¹ Vgl. Konstanze Heininger, »Ein Traum von großer Magie«. Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt. München 2013.

Beide kannten das Theater und seine Seele von Grund auf und waren nicht allein imstande, ihre Stücke in Szene zu setzen – nein, sie wußten auch auszugestalten und zu verändern, wie die Umstände es gerade verlangten. Sie ließen ihre Stücke erst im Verlauf der Proben richtig wachsen und gegenständlich werden, sie paßten sie den Bedingungen des Theaters, für das sie sie inszenierten, und vor allem den mitwirkenden Schauspielern mit großem Geschick an.²

Für Reinhardt sind Molière und Shakespeare nicht als literarische Schöpfer bedeutsam, sondern – wie die Darsteller:innen – als *Mitwirkende*, deren Kunst sich den Erfordernissen des Theaters unterzuordnen bereit ist. Nimmt man diese Perspektive ernst, so wird man nicht umhin können, das Hofmannsthal-Reinhardt'sche Projekt auch im Licht der irdischen Bedingungen eines komplexen, diversifizierten und vor allem kommerziell ausgerichteten Theaterunternehmens in den Blick zu nehmen. Max Reinhardt war eben keineswegs der pure Idealist und Künstler, sondern über Jahrzehnte ein erfolgreicher Unternehmer oder vielmehr das Gesicht und der Kopf eines der größten Theaterunternehmen seiner Zeit. Vielstimmig ist die Klage über Reinhardts Strategie, sich zahlreiche Dramatiker:innen zu verpflichten, Aufführungsrechte zu erwerben, um dann keineswegs alle Pläne direkt in die Tat umzusetzen. Lange Laufzeiten, Umbesetzungen nach Verfügbarkeit, Gastspiele und Wiederaufnahmen waren das Erfolgsrezept eines Unternehmens, das über 25 Jahre das deutsche, wenn nicht das europäische Theater prägte. Ein fester Stamm an Autoren, die teilweise auch ›auf Bestellung‹ lieferten und keineswegs nur am Kulminationspunkt wechselseitiger künstlerischer Ambitionen interagierten, waren ein Teil des Erfolgs, auch wenn dies von den Beteiligten mithin mit großem Unmut zur Kenntnis genommen wurde.³ Wenngleich Hof-

² Max Reinhardt, *Leben für das Theater. Schriften und Selbstzeugnisse*. Hg. von Hugo Fetting. Berlin 1989, S. 463.

³ So findet sich in verschiedenen Biographien der Hinweis auf eine Zusammenarbeit mit oder Arbeit für Max Reinhardt – bspw. bei Zuckmayer oder Brecht. Ähnlich wie beim Engagement von Schauspielern gilt es im Einzelfall zu prüfen, wie substantiell eine solche Zusammenarbeit war. Einen interessanten Einblick bietet Friedrich Freksas Schlüsselroman »Erwin Bernsteins theatralische Sendung« (1913). Allerdings gehört Freksa zur Gruppe jener von Reinhardt Enttäuschten, der seine Abneigung nicht nur in diesem Roman offenlegt, sondern auch mit antisemitischer Perspektive verbindet.

mannsthal der erfolgreichste und auch produktivste der Autoren war, mit denen Reinhardt arbeitete, war die Beziehung keineswegs exklusiv.

Die Theaterarbeit von Max Reinhardt und Hugo von Hofmannsthal beginnt schon in der Frühzeit der Reinhardt'schen Karriere, nämlich 1903 mit der seinerzeit als Sensation aufgenommenen Aufführung der »Elektra« mit Gertrud Eysoldt in der Titelrolle. Die Inszenierung steht in einem unmittelbaren Verweisungszusammenhang mit zwei weiteren Arbeiten am Kleinen Theater in Berlin, nämlich Wedekinds »Erdgeist« (1902; Regie Richard Vallentin) und Oscar Wildes »Salome« (1903; Regie M. Reinhardt). Mit diesen Inszenierungen etablierte sich Gertrud Eysoldt als Darstellerin ungewöhnlicher, ja skandalöser Frauenrollen.⁴ Erika Fischer-Lichte hat Eysoldts Spiel in »Elektra« paradigmatisch als die Spannung zwischen der Verkörperung einer literarischen Figur und einer performativen, unmittelbar leiblichen Praxis gelesen.⁵

Die Inszenierungen wirkten aber nicht allein durch das Spiel der Eysoldt, sondern vor allem auch durch die Bühnenbilder von Max Kruse. Dies ist mehr als eine theaterhistorische Fußnote, denn erst im Zusammenwirken der beiden Elemente – Raum und Spiel – entfaltet sich jener Begriff, der für Reinhardts Regie zentral ist, wie Heinz Herald schon 1915 schrieb, jener der *Atmosphäre*, auf den später ausführlicher einzugehen sein wird.

Man kann den Reinhardt'schen Regiestil ohnehin nur schwerlich fassen, weil er gerade die Unterschiedlichkeit und Vielfalt der Stile suchte. In Abgrenzung von Otto Brahm, dessen programmatischer, bisweilen enger Naturalismus ihn in die Eigenständigkeit trieb, suchte Reinhardt ein ästhetisches Spiel, in dessen Zentrum die Fülle und Vieltätigkeit der unterschiedlichen Theatermittel steht. Dieser *programmatische Eklektizismus* (Peter W. Marx) unterscheidet Reinhardt deutlich

⁴ Der Wiener Kritiker Paul Goldmann bezeichnet sie in seiner Rezension des »Sommernachtstraums«, in der sie den Puck spielte, als »Spezialistin für Hofmannsthalsche und Wedekindsche Frauenfiguren«; Paul Goldmann, Vom Rückgang der deutschen Bühne. Polemische Aufsätze über Berliner Theater-Aufführungen. Frankfurt a.M. 1908, S. 232.

⁵ Vgl. Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M. 2004, S. 50f.; Dies., Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre. London / New York 2005, S. 1–14.

von anderen Künstler:innen der Moderne, deren Programm die Um- oder Durchsetzung eines spezifischen Stils oder Programms war.⁶

Dies begründet aber zugleich ein Paradox: Denn so sehr die Reinhardt'schen Inszenierungen Anteil hatten an der Formierung der Moderne, so wenig gehen sie in ihr auf. Die monumentale Aufarbeitung des Reinhardt-Œuvres, das natürlich keines ist, nicht nur weil es der Flüchtigkeit des Theaterereignisses unterlag, sondern auch weil die »weltliche Dimension« seines Theaters den an der Literatur oder bildenden Kunst gebildeten Werkbegriff nachgerade konterkarierte, wird behindert durch die organisatorische, wirtschaftliche und ästhetische Praxis. Die Reinhardt'schen Inszenierungen waren keine sakrosankten Werke, sondern vielmehr Spielkonstellationen, deren Konstituenten in aufwändig geführten Regiebüchern verzeichnet wurden, um die Inszenierungen bei Bedarf wieder aufnehmen, anpassen oder neu gestalten zu können. Leitend hierfür waren aber nicht nur künstlerische Ideale, sondern auch strategische und ökonomische Überlegungen.

Insofern gilt es das Verhältnis von Reinhardt und Hofmannsthal kritisch unter die Lupe zu nehmen – ein zweiter Blick ist erforderlich, der sich einer Einhegung Reinhardts unter dem Rubrum des dramatisch-literarischen Theaters widersetzt und stattdessen die performativ-theatrale Dimension in den Blick nimmt. Das Szenenbild, die atmosphärische Verdichtung treten hier ebenso prominent in den Vordergrund wie die einzelne schauspielerische Leistung.

Es geht mir an dieser Stelle nicht darum, die unterschiedlichen Positionen von Reinhardt und Hofmannsthal zu egalisieren, noch, sie dichotomisch gegeneinander auszuspielen. Vor allem die Hofmannsthal-Forschung hat hier auf die unterschiedlichen Perspektiven und Schwerpunktsetzungen ausführlich hingewiesen. So möchte ich das Reinhardt-Hofmannsthal'sche Projekt der Moderne nicht in die Linien der bestehenden *grand-récits* ästhetischer Innovation einordnen, sondern unter expliziter Einbeziehung und Anerkennung der sozio-kulturellen Bedingungen dieses Theaters seinen Platz anhand der Koordinaten von ästhetischer Moderne und gesellschaftlicher Modernisierung

⁶ Peter W. Marx, Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitenen Kultur. Tübingen 2006, S. 33.

verorten. Diese Position lässt sich zugespitzt über drei Vorannahmen näher bestimmen:

Alfred Kerr, der auch aus Treue gegenüber Otto Brahm Reinhardts Aufstieg mehr als skeptisch beäugte, klagte einmal, in Reinhardts Theater gehe das Gespenst des »Edlen von Reklamowicz-Klimbimsky auf Tam-Tam«⁷ um. Für Kerr stand Reinhardts intensives Verhältnis zur Presse sowie seine intensive Öffentlichkeitsarbeit im Gegensatz zu (jeglichem) Anspruch auf »ernste« Kunst. Dieses bildungsbürgerliche Vorurteil erkennt aber, dass das gekonnte Marketing, das spezifisch Kommerzielle des Reinhardt'schen Theaterimperiums ein intrinsischer Bestandteil seiner kulturellen Position war, nicht nur eine ökonomische Zufälligkeit.⁸

Verabschiedet man sich von den engen Vorstellungen eines bildungsbürgerlichen Kunstbegriffs, so ist auch die Vorstellung vom Reinhardt-Hofmannsthal'schen Theater als ein »deutsches« Unterfangen nicht zu halten. Vielmehr war es Teil einer größeren, metropoliten Kultur, deren Wurzeln in der Zeit vor 1914 lagen und die durch den Faschismus in Europa ihrer Grundlagen beraubt wurde.

Daraus folgt aber auch die Anerkennung, dass dieses Theater geprägt ist von der Erfahrung eines fast allgegenwärtigen Antisemitismus, der als Bedrohungs- und Ausgrenzungspotenzial im Untergrund lauerte und zumindest publizistisch auch immer wieder – und sei es als »kultureller Code« im Sinne Volkovs – aktiviert wurde.⁹

Krise und Utopie

Hofmannsthals Chandos-Brief (1902) ist mehrfach – auch von theaterhistorischer Seite – als eine paradigmatische Beschreibung der modernen Repräsentationskrise in Anspruch genommen worden und allzu

⁷ Alfred Kerr, *Gesammelte Schriften. Die Welt im Drama. Fünfter Band: Das Mimenreich*. Berlin 1907, S. 81.

⁸ Vgl. hierzu Peter W. Marx, *Consuming the Canon: Theatre, Commodification, and Social Mobility in Late Nineteenth-Century German Theatre*. In: *Theatre Research International* 31/2, 2006, S. 129–144.

⁹ Vgl. Shulamit Volkov, *Antisemitismus als kultureller Code*. In: *Antisemitismus als kultureller Code. Zehn Essays*. Hg. von Ders. München 2000, S. 13–36.

verführerisch ist es, von diesem ausgehend die Theaterarbeiten unter den Schlagworten von *Entliterarisierung* vs. *Re-Theatralisierung* zu diskutieren. Allerdings erweist sich auf den zweiten Blick eine solche Verortung eher als eine rhetorische Geste, die überblendet, dass die Grundspannungen des Moderne-Diskurses sich schon im 19. Jahrhundert bilden.

Friedrich Nietzsches Schrift »Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik« (1872) mit ihrer kategorialen Gegenüberstellung des Apollinischen vs. des Dionysischen kann hierbei als eine der einflussreichsten kulturkritischen Schriften des 19. Jahrhunderts betrachtet werden. Mit Blick auf die theaterhistorische Entwicklung hat Erika Fischer-Lichte Nietzsches begriffliche Achse als ein zentrales Element in der Formulierung einer neuen Ästhetik des Performativ-Theatralen verstanden.¹⁰ Dies ist insofern besonders bemerkenswert, weil es Nietzsches dezidiert nicht um eine ästhetische, sondern um eine wahrhaftig transgressive Erfahrung geht:

Die dionysische Erregung ist imstande, einer ganzen Masse diese künstlerische Begabung mitzuteilen, sich von einer solchen Geisterschar umringt zu sehen, mit der sie sich innerlich eins weiß. Dieser Prozeß des Tragödienchors ist das *dramatische* Urphänomen: sich selbst vor sich verwandelt zu sehen und jetzt zu handeln, als ob man wirklich in einen andern Leib, in einen andern Charakter eingegangen wäre. [...] Die Jungfrauen, die, mit Lorbeerzweigen in der Hand, feierlich zum Tempel des Apollo ziehn und dabei ein Prozessionslied singen, bleiben, wer sie sind, und behalten ihren bürgerlichen Namen: *der dithyrambische Chor ist ein Chor von Verwandelten*, bei denen ihre bürgerliche Vergangenheit, ihre soziale Stellung völlig vergessen ist: sie sind die zeitlosen, außerhalb aller Gesellschaftssphären lebenden Diener ihres Gottes geworden.¹¹

Mit Nietzsche etabliert sich hier eine programmatische Nähe von Kunst und Ritual, die im Moment des Transgressiven ihr *tertium comparationis* findet. Dass Nietzsches Ideen eine große Nähe zum Konzept des Festspiels, wie es Richard Wagner für Bayreuth formuliert, findet, wird besonders deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, wie sehr

¹⁰ Vgl. Fischer-Lichte, Theatre (wie Anm. 5), S. 17–22.

¹¹ Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. In: Ders., Werke. Hg. von Ivo Frenzel. Frankfurt a.M. 1988, S. 18–110, hier S. 61. Die Hervorhebung durch Fettsetzung ist hier durch Kursivierung wiedergegeben.

Wagner gerade die Abgeschlossenheit des Ortes als Voraussetzung für den Erfolg der Festspiele postuliert. Nicht allein sollten alle Elemente des Theaters zu einem *Gesamtkunstwerk* zusammenfließen, schon der Besuch der Festspiele war als eine Pilgerfahrt konzipiert, deren Mühen Teil, wenn nicht gar Bedingung der transformativen Erfahrung sein sollte – eine Vorstellung allerdings, die der Realität bourgeois-nationaler Vereinnahmung nicht lange standhalten konnte, wie man schon an den bildlichen Darstellungen der Zeit erkennen kann.

Im Vergleich dazu erscheinen Reinhardts Vorstellungen von der Wirkung der Kunst sehr viel »irdischer« zu sein: In seinem legendären Brief von 1901, den die Forschung inzwischen seinem Dramaturgen Arthur Kahane zuschreibt,¹² spricht Reinhardt lediglich von einem Theater, »das den Menschen wieder Freude gibt. Das sie aus der grauen Alltagsmisere über sich selbst hinausführt in eine heitere und reinere Luft der Schönheit.«¹³ In diesem Brief, der nach wie vor als ein Manifest des Reinhardt'schen Theaterideals (sofern man von einem solchen überhaupt sprechen will) gelten kann, entwirft er einen Dreiklang unterschiedlicher Raumformen: Neben dem regulären Guckkastentheater spricht er von einem kleinen, intimen Raum, wie er ihn mit den Kammerspielen 1906 in Berlin schuf, und schließlich einem dritten monumentalen Raum:

Und eigentlich müßte man noch eine dritte Bühne haben, [...] eine ganz große Bühne für eine große Kunst monumentaler Wirkungen, ein *Festspielhaus*, vom Alltag losgelöst, ein Haus des Lichts und der Weihe, im Geiste der Griechen, aber nicht bloß für die griechischen Werke, sondern für die große Kunst aller Zeiten bestimmt, in der Form des Amphitheaters, ohne Vorhang, ohne Kulissen, vielleicht sogar ohne Dekorationen, und in der Mitte, ganz auf die reine Wirkung der Persönlichkeit, ganz aufs Wort gestellt, den Schauspieler, mitten in einem Publikum, und das Publikum selbst, Volk geworden, mit hineingezogen, selbst ein Teil der Handlung, des Stückes.¹⁴

An Reinhardts Ausführungen ist bemerkenswert, dass er nicht allein die »monumentalen Wirkungen« in den Vordergrund stellt, sondern

¹² Heininger, Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt (wie Anm. 1), S. 14.

¹³ Reinhardt, Leben für das Theater (wie Anm. 2), S. 73.

¹⁴ Ebd., S. 76.

diese ganz auf die Schauspieler:innen abstellt. Anders als bei Wagner, dessen Festspiele programmatisch in den Diskurs des Nationalen eingebunden sind, ist die Referenz auf das »Volk gewordene« Publikum eher im Sinne der griechischen Polis zu deuten.

In diesem Lichte erscheint es als nur folgerichtig, dass Reinhardts Bemühungen um ein solch monumentales Format eben nicht in der Weltabgeschiedenheit eines Wallfahrtsorts – als solchen stilisiert Wagner ja Bayreuth als »invented tradition«–,¹⁵ sondern im Herz der Metropolitankultur der sich modernisierenden Gesellschaften stattfindet.¹⁶ Der Zirkus kann und muss in diesem Sinne als Inbegriff einer urban-modernen Massenkultur angesehen werden.¹⁷ Die von Reinhardt benutzten Räume, zunächst temporär, ab 1919 mit der Eröffnung des Großen Schauspielhauses auch dauerhaft, sind in diesem Sinne auch von höherer Bedeutung: Reinhardts Theater ist nicht aus der metropolitenen Kunst wegzudenken – auch in Abgrenzung gegen die Wagnerischen Festspiele.¹⁸

1910 inszeniert Max Reinhardt Hofmannsthals »König Ödipus« in München, später in diesem Jahr zieht Reinhardt in den Berliner Zir-

¹⁵ Das von Eric Hobsbawm und Terence Ranger etablierte Modell der Nationalstiftung durch materielle und performative »Erfindung von Traditionen« ist bislang im deutschsprachigen Raum zu wenig auf den Zusammenhang von Historismus und Moderne untersucht worden. Vgl. Eric Hobsbawm und Terence Ranger (Hg.), *The Invention of Tradition*. Cambridge 1983.

¹⁶ Vgl. Marx, *Consuming the Canon* (wie Anm. 8), S. 83–117.

¹⁷ Leider ist die Zirkusgeschichte immer noch ein Desiderat der Theater- und Kulturgeschichte. Für den deutschsprachigen Raum sei hier auf die Studien Günther / Winkler 1986 sowie Otte 1999 und 2006 verwiesen, die besonders auf die Beteiligung jüdischer Akteur:innen eingehen. Vor allem sind die Einflüsse US-amerikanischer Populärkultur um 1900 auf die europäische Entwicklung bislang leider nur sehr bruchstückhaft untersucht worden. Ernst Günther und Dietmar Winkler, *Zirkusgeschichte. Ein Abriß der Geschichte des deutschen Zirkus*. Taschenbuch der Künste. Berlin 1986; Marline Otte, *Sarasani's Theatre of the World: Monumental Circus Entertainment in Dresden, from Kaiserreich to Third Reich*. In: *German History* 17/4, 1999, S. 527–542 und *Jewish Identities in German Popular Entertainment, 1890–1933*. Cambridge 2006.

¹⁸ So kann es auch nicht überzeugen, wenn Heininger, *Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt* (wie Anm. 1), S. 115, Wagner als Vorbild für Hofmannsthal und Reinhardt anführt. Sicherlich ist diskursgeschichtlich das Konzept des Festspiels um 1900 immer auch auf Wagner bezogen, aber die programmatische Differenz überwiegt hier doch sehr deutlich.

kus Schumann um. Die Inszenierung beeindruckt das Publikum durch die Inszenierung der Massen:

Den Kuppelbau des Zirkus verhüllt als Decke ein bräunlich-dunkles Zelttuch; darunter fluten seltsame violette und gemischtfarbige Lichtstreifen der Scheinwerfer. [...] Das dreifache athenische Proszenium wird ersetzt von einer hohen Freitreppe, die herunterführt zum Kreisrund der Orchestra (Manege des Zirkus). Der Altar des griechischen Theaters befindet sich auf halber Treppenhöhe und gibt der Szene eine natürliche Gliederung, dem Spiel einen Stützpunkt. Oedipus und die Seinen umfließt auf hoher Schwelle des Palastes und an den Stufen des Altars das helle Licht des Scheinwerfers, das schonungslos in die Tiefen eines ungeheuren Schicksals und Schmerzes dringt. Die übrige Welt, das tausendstimmige Volk, verharrt im Halbdunkel, das von wechselnden dumpfen Farben erfüllt ist.¹⁹

In der Forschung ist diese Inszenierung immer wieder – und durchaus überzeugend – im Sinne einer Performativierung des Theaters gelesen worden als ein Schritt hin zu einer Überwindung des dramatischen Theaters. Das Element der Statisterie, das durch die Inszenierung wogte, wird hierbei zu einem entscheidenden Element, das immer wieder im Licht des Dionysischen nach Nietzsche gedeutet wird.

Emil Orlik, der das Reinhardt'sche Theater nicht allein als Bühnenbildner, sondern auch als Zeichner szenisch-grafischer Reportagen begleitet,²⁰ hat ein Bild dieser Zirkus-Situation und der vermeintlichen aufgehobenen Grenze von Zuschauerraum und Orchestra-Manege angefertigt. Ein kleines, leicht zu übersehendes Detail bricht diese Vorstellung und lässt den historischen Ort der Inszenierung aufscheinen: Im Vordergrund des Bildes sehen wir – als Silhouette gegen die hell erleuchtete Spielfläche – vier mondän gekleidete Personen, die gebannt das Spiel verfolgen. Während Orlik vor allem in der anstürmenden-chorischen Masse nur Konturen zeichnet und die Köpfe zwischen Publikum und Akteuren tatsächlich zu verschmelzen scheinen, sind die Details des Damenhuts vergleichsweise detailliert dargestellt. Es ist

¹⁹ Hermann Kienzl, Von den Berliner Theatern 1910/11. In: *Bühne und Welt* 13, 1910, S. 162–166, hier S. 164.

²⁰ Vgl. einführend zu Orlik: Birgit Ahrens, »Denn die Bühne ist der Spiegel der Zeit«. Emil Orlik (1870–1932) und das Theater der Zeit. *Kieler Kunsthistorische Studien*. N.F.1. Kiel 2001.

kein Versehen, dass Orlik nicht den dithyrambischen Chor zeigt, sondern eine metropolitane, heterogene Zuschauerschaft. Keineswegs sind sie ein »Chor der Verwandelten«, sondern sie sind ein großstädtisches Publikum, gerührt und berührt (vermutlich), aber keineswegs in einer transgressiven Erfahrung gefangen.

Anders als Wagner hat Reinhardt keine Stiftung *ex nihilo* im Sinn: Der Ort – physisch wie idealiter – seines Theaters ist die moderne, vielstimmige Stadt. Vielleicht – ich will das hier nur als Möglichkeit in den Raum stellen – lohnte es in diesem Sinne auch, nochmals die oftmals eher beklagte, enge Verbindung der Salzburger Festspiele mit dem internationalen Tourismus neu lesen. Wo bei Wagner die behauptete Autochthonie des Ortes Bayreuth im programmatischen Gegensatz zur Metropole steht, steht bei Reinhardt das Prinzip einer metropolitenen Ubiquität, die die Gegebenheiten des spezifischen Ortes unter dem Blickwinkel der *Atmosphäre* aneignet, im Vordergrund.

Ritual und Selbst-Ethnisierung

Der Möglichkeitsraum der Moderne um 1900 ist geprägt von einer konstitutiven Vielstimmig- und Mehrdeutigkeit: Keineswegs funktionieren jene ideengeschichtlichen oder gar ethisch-politischen Maßstäbe mit jener Eindeutigkeit, die die Geschichte ab 1933 nahelegen scheint. Das immer wieder diskutierte Nebeneinander von liberalen, kosmopolitischen Strömungen und gleichzeitig antimodernen, illiberalen, oftmals antisemitischen Haltungen – bisweilen in ein- und derselben Person – bildet diesen Möglichkeitsraum und eröffnet Handlungsräume, deren Zerbrechen im Laufe der Zeit oftmals fast zwangsläufig erscheint.

Nietzsches Kulturkritik, die so zentral für die Formulierung der Moderne war,²¹ wurde gerade durch die Vielstimmigkeit und Unterschiedlichkeit der Rezeption bedeutsam. Für die Reflexion des Theaters war besonders die Rezeption seiner Schriften durch die *Cambridge*

²¹ Vgl. Steven Aschheim, *Nietzsche und die Deutschen. Karriere eines Kults*. Stuttgart / Weimar 2000.

Ritualists um Jane Ellen Harrison einflussreich.²² Harrisons These vom Ursprung allen Theaters im Totenkult wurde von der einsetzenden universitären Theaterforschung intensiv aufgenommen.²³ Attraktiv waren diese Thesen sowohl durch ihre Abkehr von rein literarischen Traditionen als auch durch die Autorität der griechischen Antike, auf die diese Überlegungen sich stützen konnten. Hatte schon Nietzsche mit seiner Interpretation des Dionysischen eine Gegenströmung zur kultivierten Antikenrezeption in der Tradition Winkelmanns behauptet, kam es in der Folge der Cambridge *Ritualists* zu einem verstärkten Interesse an der vorchristlich-paganen Kultur Europas und ihren (vermeintlichen) Residuen. Dabei blieb das Interesse nicht auf die griechisch-römische Antike beschränkt; E. K. Chambers' »The Medieval Stage« (Oxford 1903) mit seiner Spurensuche paganer Kulturen unter der Firniss christlicher Prägung war eine wichtige Referenz der sich etablierenden Theaterwissenschaft.

Diese Strömungen sind nicht bloß akademische Sprachstile, sondern Teil eines größeren, anti-modernen Diskurses, dessen politische Implikationen nicht übersehen werden dürfen. So kann man mit Blick auf den deutschen Diskurs von einer regelrechten »Selbst-Ethnisierung« sprechen, d.h. von dem Versuch, in Brauchtum und kulturellen Praktiken Residuen einer paganen, ursprünglichen Kultur zu rekonstruieren.²⁴ Das sich in verschiedenen Schriften immer wieder findende Phantasma eines »germanischen Mimus« ist symptomatisch für diese Form der völkischen Perspektive. Im deutschsprachigen Raum sind etwa die Arbeiten von Robert Stumpfl (1904–1937), dessen Schrift »Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas« (Berlin 1936) im Horizont der NS-Kulturpolitik zu verstehen ist, beispielhaft für diese Entwicklung. Für die »Volkskunde« gibt es eine

²² Vgl. Julie Stone Peters, Jane Harrison and the Savage Dionysus: Archaeological Voyages, Ritual Origins, Anthropology, and the Modern Theatre. In: *Modern Drama* 51/1, 2008, S. 1–41 und Dies., Drama, Primitive Ritual, Ethnographic Spectacle: Genealogies of World Performance (ca. 1890–1910). In: *Modern Language Quarterly* 70/1, 2009, S. 68–96.

²³ Vgl. Jane Ellen Harrison, *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*. Cambridge 1912.

²⁴ Peter W. Marx, *The Interpretation of Theatre*. In: *A Cultural History of Theatre: In the Age of Empire (1800–1920)*. Hg. von Dems. London 2017, S. 135–157, hier S. 155.

fachkritische Perspektive, für die Theaterwissenschaft steht sie in systematischer Perspektive noch aus.²⁵

Was als Kulturtheorie begann, kondensierte hier zu einem Ideologem, das die Entwicklungen der Moderne ablehnte und an ihre Stelle die nostalgische Idee einer homogenen, historisch stabilen (völkischen) Identität setzte. Verbunden war dies mit einer Verschiebung der Perspektive weg vom literarisch-ästhetischen hin zu performativ-rituellen Phänomenen.

Dieser Kontext ist für Hofmannsthal und Reinhardt vor allem deshalb von Bedeutung, weil in der Abgrenzung die Besonderheiten ihrer Zusammenarbeit deutlich wird. Anders als viele Projekte der Historischen Avantgarde erweist sich das Hofmannsthal-Reinhardt'sche Theaterprojekt als offen gegenüber historischen Formen und nicht fixiert auf das ›Neue‹ als unbestrittener Wert an sich. Vielmehr explorieren die beiden die in der Moderne mögliche Vielgestaltigkeit. Dabei ist ihnen gemeinsam, dass ihre ästhetischen Interessen sich besonders an Formen entzündet, die sich nicht auf ein ›Normmodell‹ des literarischen Theaters reduzieren lassen. Gleichzeitig ist es wichtig zu verstehen, dass beide keineswegs ein gemeinsames, homogenes Projekt verfolgten, sondern durchaus eigenen Schwerpunkten nachgingen. Der »Jedermann« ist hierfür ein gutes Beispiel, der für beide mit unterschiedlichen Interessen verbunden war, die sich aber produktiv verbinden ließen.

Dabei ist Hofmannsthals Auseinandersetzung, wie Konstanze Heiningen zeigen konnte, schon sehr im Jahr 1903 manifest.²⁶ Auch wenn diese frühe Auseinandersetzung unterbrochen wurde, drängte es Hofmannsthal immer wieder zum »Jedermann«, wie man einem Tagebucheintrag Harry Graf Kesslers entnehmen kann. Dort steht unter dem Datum des 31. Oktobers 1906:

²⁵ Der fachhistorische Diskurs hat sich hier bislang vor allem auf Einzelpersonen gestützt – was sicherlich wichtig und bedeutsam ist. Systematische Aspekte sind aber, die auch die Begriffsbildung kritisch in den Blick nähmen, bislang nur ansatzweise unternommen worden.

²⁶ Vgl. Heiningen, Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt (wie Anm. 1), S. 248f.

Nun ist das Besondere unsrer Zeit, dass der Besitz eine ganz andere Rolle spielt als jemals früher, nicht nur für den Bankier, den Philister, sondern auch für das, was wir als einen kultivierten Menschen ansehen. Wo kommt nun dieses Verhältnis des Menschen zu seinem Besitz am schärfsten zum Ausdruck? Beim Sterben. Was ich darstelle, ist das Sterben eines Menschen unsrer Zeit. Ein Mensch, der stirbt, kann nur Einer sein, der besitzt oder der nicht besitzt. Ich mache halt Einen, der besitzt. Ich frage, was denn aus der Bearbeitung von »Everyman« geworden sei? »Alles was daran von Interesse war, geht eben in dieses Stück [i.e. »Dominic Heintls letzte Nacht«] über. Sonst hätte die Bearbeitung nur eine philologische, antiquarische Spielerei werden können oder eine Übersetzung.«²⁷

Die Frage nach dem Sterben als »schärfster Ausdruck der Zeit« im Bezug auf die materielle Realität zieht sich wie ein Leitmotiv durch den heterogenen Diskurs der Moderne: Sie findet sich bei Walter Benjamin ebenso wie in jenen Ritual-Performance-Theorien,²⁸ die im Anschluss an Jane Ellen Harrison im Todesritual den Nukleus allen Theater-Spiels sehen.

Hugo von Hofmannsthal sieht im »Everyman« hingegen besonders auch die Differenz zur eigenen Zeit, so dass es nicht um die Bestätigung eines »sicheren Erbes« gehen kann, sondern um die Rückgewinnung eines nur noch abstrakt-akademischen Wissens. So äußert er sich in einem Interview mit dem »Neuen Wiener Journal«:

Alle diese Aufzeichnungen stehen nicht in jenem Besitz, den man als den lebendigen des deutschen Volkes bezeichnen kann, sondern sie treiben im toten Wasser des gelehrten Besitzstandes. [...] Es ist die Gefahr und der Ruhm unserer Zeit, an deren Schwelle der greise Ibsen steht, daß wir weit genug wiederum sind, uns im Allegorischen bewähren zu können.²⁹

²⁷ Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag (Editionstext) vom 31. Oktober 1906. In: Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880–1937. Online-Ausgabe. Hg. von Roland S. Kamzelak, Marbach a. N. 2019, <https://edview.dla-marbach.de/?project=HGKTA&document=5607> [17.11.2023].

²⁸ Benjamins Diagnose, der Mensch der Moderne sei ein »Trockenwohnen der Ewigkeit«, weil das Sterben aus der Öffentlichkeit in die abgeschirmte Sphäre von Krankenhäusern verschoben sei, ist für ihn symptomatisch für den Verlust des Erzählens bzw. der Transformation gelebter Erfahrung in die Erzählung, die für ihn auf die Autorität des Sterbens gestützt ist. Es wäre eine eigene Untersuchung dieser Spur der Todesreflexion in der Moderne nachzugehen. Walter Benjamin, Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows. In: Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften II.2. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1977, S. 438–465, hier S. 449.

²⁹ Anonym, Interview mit Hugo von Hofmannsthal. In: Neues Wiener Journal, 1911, o.S., Kritikensammlung TWS Köln zu Hofmannsthal.

In der Gegenüberstellung des Allegorischen und eines Realismus, für den die Figur des »greisen Ibsen« steht, skizziert Hofmannsthal eine ästhetiktheoretische Opposition, die eine neue Formsprache zu gewinnen hofft.

Für Reinhardt hingegen steht der Jedermann eher in einer Reihe mit Raum- und Formexperimenten, bei denen er Alternativen zur prototypischen Guckkastenbühne suchte. Die Inszenierung des »Jedermann« 1911 in Berlin allerdings verfehlte dieses Ziel. Der Kritiker Arthur Eloesser der Vossischen Zeitung schreibt: »Ein großer Aufwand ist recht fruchtlos vertan worden, und da das Publikum im Zirkus die Gelegenheit nicht ergriff, sich eine mittelalterliche Seele anzuschaffen, wird es bis auf weiteres wohl antik und attisch bleiben müssen.«³⁰

Die Berliner Kritiker fokussieren sich vornehmlich auf Reinhardt – Hofmannsthal wird kaum erwähnt. Im Paradigma der Reinhardt'schen Inszenierungsform aber wird das Experiment als gescheitert erklärt: Weder ist »Jedermann« der Idee der Ritualität im Sinne des oben skizzierten Diskurses eines anti-modernen, autochthonen Identitätsdiskurses zuzuordnen, noch kann die einer mittelalterlichen Theatralik nachempfundene Inszenierung künstlerisch überzeugen. Die ungewohnte Ästhetik bleibt eine Äußerlichkeit, und Reinhardt erscheint als »der kühne Experimentierer, als der [...] originelle Eklektiker und Mann, der gern aus allen Töpfen nascht.«³¹

Um Reinhardt-Hofmannsthals Unterfangen kulturhistorisch zu verorten, ist es hilfreich, sich alternative bzw. konkurrierende Auseinandersetzungen mit dem Stoff anzusehen. Eine ganz andere Perspektive verfolgte der Kölner Theaterwissenschaftler Carl Niessen (1890–1969) mit seiner »Jedermann«-Bearbeitung, die er nach dem Ersten Weltkrieg veröffentlichte. Im Gegensatz – und auch in programmatischer Abgrenzung gegen Hofmannsthal – wählte Niessen nicht das englische Spiel als Grundlage, sondern eine deutsche, genauer eine Kölner Bearbeitung von Jaspas van Gennep (~1500–1564). Genneps Text ist ein Dokument der katholischen Gegenreformation, die sehr stark vom

³⁰ Arthur Eloesser, Kritik zu Jedermann, Reinhardt, Berlin 1911. In: Vossische Zeitung, 1911, Kritikensammlung TWS Köln zu Jedermann, Berlin 1911.

³¹ Anonym, Kritik zu Jedermann, Reinhardt, Berlin 1911. In: Norddeutsche Allgemeine Zeitung, 1911, S. 716, Kritikensammlung TWS Köln zu Jedermann, Berlin 1911.

Sakramentenglauben geprägt ist. Allerdings verfolgte Niessen keine religiöse Programmatik, sondern begriff seinen »Jedermann« vielmehr als eine Antwort auf die Erfahrung des Todes im Weltkrieg:

Weshalb [habe] ich das »alte Kölner Spiel von Jedermann« bearbeitet? Als Student lernte ich, zu eben der Zeit, als Hugo von Hofmannsthal den alten Stoff neu ins Bewußtsein hob, Genneps Spiel kennen. Die Absicht, es für die Gegenwart zu retten, stand gleich fest. Aber es bedurfte erst des täglichen Umgangs mit dem Tode, um den Willen Gestalt werden zu lassen. Dass im Kriege des Kölner Buchdruckers Werk nicht verblasste, zeigte, dass eine Kraft in ihm lebt. Als die beiden liebsten Freunde fielen, sah ich jedermann mit dem Tode ringen.³²

Der »tägliche Umgang mit dem Tode« wird für Niessen zu einer geistlich-existenziellen Krise, auf die er mit dem Versuch, das Stück »für die Gegenwart zu retten« reagieren will. Die Behauptung einer dem Text eingeschriebenen »Kraft« verortet seine Bearbeitung im Paradigma des Performativ-Rituellen, aber im Sinne einer anti-modernen Deutung. Entsprechend liest sich auch seine Gegenwartsdiagnose:

Wozu heute noch Misterienspiel, sogar eine Moralität? Es soll nicht ausgegraben werden der Bereicherung des Wissens wegen. In ihm klingt ein Grundton unseres Daseins. – Wozu aber an den Tod denken?: er vergisst sich ja so herrlich in Revue, Kino und Tanz-Bar. Doch wir dürfen ihn nicht vergessen, um ganz die Kräfte für das Heute zu sammeln. Wir dürfen nicht mehr nur unser Dasein leben: die Opfer aus dem grossen Sterben des Weltenbrandes sind Jedermanns Tote. Dass ihr Wollen in uns lebe, ist der Sinn des Unterganges. Deshalb müssen wir dem Tod ins Gesicht sehen: [...].³³

Niessens Deutung des »Jedermann« ist eine zeitkritische Sinnstiftung, die ins Ästhetische umzusetzen sucht, was er wissenschaftlich vorge-dacht hatte, nämlich dass alles Theater-Spiel in der Todeserfahrung seinen Ursprung habe. Im Kontext der 1920er Jahren ist dies aber als Gegenentwurf zu einer liberal-kritischen Zeitgenossenschaft zu verstehen. Diese Differenz markiert den politischen Ort der Inszenierung. Der Ort von Niessens »Jedermann«-Bearbeitung war denn auch nicht das professionelle Theater, sondern das Studenten- und das Laientheater.

³² Carl Niessen, Das alte Kölner Spiel von Jedermann. In: Blätter des Stadttheaters M. Gladbach, 1926, H. 8, o.S.

³³ Ebd.

ter. Er spielte das Stück nicht nur mit seinen eigenen Kölner Studierenden, sondern unterstützte auch die Inszenierung durch die chorischen Laiengruppen von Gottfried Haaß-Berkow (1888–1957).

Haaß-Berkow, ein der Steiner'schen Anthroposophie nahestehender Schauspieler,³⁴ der seine eigene Spielgruppe, teils mit Laien, gründete, wandte sich programmatisch mittelalterlichen Spielformen – oder was er dafür hielt – zu, so etwa dem Totentanz und geistlichen Spielen. Hellmut Niedner begründet diesen Schritt folgendermaßen:

Ein großes Gott- und Geistes-Suchen, ein Ringen und Rufen nach einem Funken Himmelslicht in aller Nacht hebt an, und es kleidet sich in diese Sehnsucht, wie immer, irdisch irrend in eine unvollkommene und zeitbedingte Form. [...] Losgelöst von der Welt des Scheines, sucht der heute ringende Mensch die Verbindung wiederzufinden mit dem Übersinnlichen schlechthin, um nicht zu verzweifeln. Dieser sehnsüchtige Wille ist das Element zu einer neuen Lebensgestaltung, er gibt den Boden ab für die Saat der Zukunft.³⁵

Diese Form des Spiels, für die sich in den 1920er Jahren noch eine Reihe weiterer Beispiele finden ließe,³⁶ stellt gezielt die transzendente Dimension des Spiels in den Vordergrund – eine Entscheidung, die sich auch in verschiedenen ästhetischen Elementen niederschlägt, wie in der Abkehr von der »Ausstattungs Bühne«³⁷ und alternativ in der Hinwendung zu »Stilisierung und Rhythmisieren«.³⁸ Das Mittelalter, dessen Vorstellungs- und Bildwelten hier aufgerufen und »wiederbelebt« werden, ist hierbei nicht einfach nur ein historischer Referenzort,

³⁴ Haaß-Berkows Position wird von Hellmut Niedner, der 1923 eine kleine Schrift über ihn verfasste, programmatisch gegen Reinhardt, in dessen Schauspielschule er ausgebildet wurde, abgesetzt, wenn er schreibt: »Haaß-Berkow wendet sich bald vom Theater ab, dessen Mangel an sittlichem Wollen ihn dazu treibt.« Hellmut Niedner, *Die Haass-Berkow-Spiele*. Jena 1923, S. 3.

³⁵ Ebd., S. 10.

³⁶ Vgl. etwa Otto Hagen, Berlin: Shakespeare als Bewegungsspiel. In: *Shakespeare Jahrbuch* 64, 1928, S. 221–226; Martin Luserke, Shakespeare und das heutige Deutsche Laienspiel. In: *Shakespeare Jahrbuch* 69, 1933, S. 112–120, oder Herman Nohl, Die Stellung des Jugendspiels im Rahmen der gegenwärtigen allgemeinen Kulturbewegung. In: *Jugend und Bühne*. Hg. von Ludwig Pallat und Hans Lebede. Breslau 1925, S. 196–204.

³⁷ »Die Ausstattungs Bühne war für Shakespeare ein Verhängnis.«; Niedner, *Die Haass-Berkow-Spiele* (wie Anm. 34), S. 85.

³⁸ Vgl. Ebd., S. 10.

sondern Inbegriff einer nicht-modernen Welt, deren spirituelle ›Reinheit‹ (vermeintlich) moderner Oberflächlichkeit gegenübergestellt ist.

In diesem Sinne soll für Niessen (und wir können dies auch auf Haaß-Berkow übertragen) das *Mysterienspiel* heilend auf die als verletzend und krank empfundene Moderne einwirken.

Theater als *Third Space* pluralistischer Gesellschaften

Für Reinhardt übte die Bildsprache des Religiösen, vor allem des Religiös-Mittelalterlichen, eine große Faszination aus, die er in seinen Werken immer wieder thematisierte, die ihm gleichzeitig aber mehr Ungemach als Nutzen brachte. Keinesfalls kann man Reinhardt im Sinne einer Überhöhung des ›Heiligen Theaters‹, wie es sich als Denkfigur des Moderne-Diskurses etabliert, vereinnahmen.³⁹ Tatsächlich war es für Reinhardts metropolitanes Kunstverständnis mithin durchaus konfliktträchtig, das Religiöse in die eigene Arbeit einzubinden.

Die Berliner Premiere des »Jedermann« 1911 war dementsprechend ein Wagnis: Hatte Reinhardt in seinen bisherigen Arbeiten – vor allem jenen im Zirkus – sich am ›klassischen Bildungsgut‹ orientiert und mit dem »Ödipus« an die Bestände bildungsbürgerlicher Belesenheit anknüpfen können, so war der »Jedermann« mit seiner christlich-katholischen Prägung eine Herausforderung für das Publikum:

Und wirklich scheint das Mirakel sich vollzogen zu haben, und vor diesem skeptischen, auf seine Skepsis stolzen Berliner Publikum hat zwischen Bureau und Weinhaus eine ganz einfache, nur scheinbar protestanvisierte, im Grunde katholische Dichtung große Gnade gefunden. [...] Aus Reinhardts Händen habe ich nun die allzu kirchliche und buchstabentreue Legende als ein schönes Abbild menschlichen Wesens empfangen und wenn sich die Kirchenandacht nicht einstellte, so fand sich doch die Museumsandacht, indem wir sahen, wie alte Holzschnitte und Altartafeln hier Leben gewannen.⁴⁰

³⁹ Man denke etwa an Peter Brooks Definition des Heiligen Theaters in *The Empty Space*. London 2008, S. 47–72.

⁴⁰ Anonym, Kritik zu Jedermann, Reinhardt, Berlin 1911, Kritikensammlung TWS Köln zu Jedermann, Berlin 1911.

Und in einer anderen Kritik heißt es:

Trotz der am Schluß offen hervortretenden katholischen Tendenz waren sie doch durch die Darstellung auf eine Höhe allgemein menschlichen Empfindens gehoben, die alle Zuschauer fortriß. Das blasierte Großstadtpublikum stand ganz unter dem Bann des schlichten Spiels vom seligen Sterben.⁴¹

Reinhardt, dessen Anteil am Erfolg der Inszenierung von der Forschung teilweise über die Hofmannsthal'sche Bearbeitung gestellt wird,⁴² arbeitete, wie man den Kritiken entnehmen kann, mit sinnlichen Versatzstücken der christlichen Tradition. Neben den erwähnten ikonographischen Zitaten sind es Klangelemente wie Orgel, Glocken, Choräle, die immer wieder hervorgehoben werden. Das Regiebuch vermerkt aber auch,⁴³ dass Reinhardt – anders als bei Hofmannsthal vorgesehen – den sterbenden Jedermann das Vaterunser sprechen ließ: »Da geht eine Wandlung mit Jedermann vor sich. Stammelnd erst und unsicher, aber dann immer fester und kraftvoller bekennt er seinen Glauben, kniet nieder und spricht ein Vaterunser.«⁴⁴

Das eingeschobene Gebet allerdings sorgte bei einigen Besuchern, wie dem anwesenden Prinzen August Wilhelm für Irritationen, wie Kessler in seinem Tagebuch verzeichnet:

Abends Hofmannsthal mit mir allein im Autoclub gegessen. Er fragte mich, ob mich das von Moissi in »Jedermann« hinzugefügte Vaterunser gestört habe. Der Prinz August Wilhelm habe an Reinhardt geschrieben, und ihn darauf aufmerksam gemacht, dass viele Zuschauer dadurch verletzt würden. [...] Nur Reinhardt protestierte heftig gegen die Auffassung, als ob die Bühne irgendetwas entweihen könne; im Gegenteil, er sei der Ansicht, dass der Schauspieler ebenso hohe und heilige Gefühle aussprechen und erregen könne, wie der Priester. Hofmannsthal und ich machten geltend: was so Viele unbewusst empfänden, sei ein Stilfehler: das Vaterunser falle,

⁴¹ Anonym, Kritik zu Jedermann, Reinhardt, Berlin 1911, Kritikensammlung TWS Köln zu Jedermann, Berlin 1911.

⁴² Vgl. Heininger, Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt (wie Anm. 1), S. 264f.

⁴³ Vgl. hierzu Ebd., S. 251.

⁴⁴ Anonym, Kritik zu Jedermann, Reinhardt, Berlin 1911, Kritikensammlung TWS Köln zu Jedermann, Berlin 1911.

als Etwas Reales, aus der Scheinrealität des Kunstwerks heraus; es sei, wie wenn man in ein Bild einen wirklichen Edelstein einsetze.⁴⁵

Kesslers Differenzierung zwischen »Etwas Reales« und der »Scheinrealität des Kunstwerks« eröffnet ein Dreieck zwischen jenen Vorstellungen des ›Heiligen Theaters‹, die man etwa bei Niessen bzw. Haaß-Berkow finden kann, die dem Theater eine spirituell-heilende Kraft zuschreiben, sowie zwischen dem »Realen« des Religiösen selbst und schließlich Reinhardts eigener Auffassung, die der ästhetischen Wirkung ein Eigenrecht zuschreibt, durch die die verwandten Elemente in sich selbst gerechtfertigt sind.

Reinhardts Argumentation – so weit sie sich aus den spärlichen Quellen rekonstruieren lässt – wurzelt in der Bedeutung des ästhetischen Erlebens als einer eigenständigen Sphäre, in der bestehende Differenzen – wie religiöse oder konfessionelle Unterschiede – hintanzustehen haben. Man kann dies als die Utopie einer pluralistisch-metropolitanen Kultur verstehen.

Das Widerspiel von Kunstwelt und ›Realität‹, das Kessler und Hofmannsthal im Gespräch mit Reinhardt reklamieren, verfehlt in gewisser Weise den Kern des Reinhardt'schen Theaters: Für Reinhardt etabliert die theatrale Szene eine Eigenwelt, deren innere Gesetzmäßigkeit in seinem Verständnis gar kein Konfliktverhältnis zur ›Realität‹ ausbilden kann. Der von Herald konzipierte Begriff der *Atmosphäre* als Dreh- und Angelpunkt einer Inszenierung mag dies unterstreichen.

Darum ist das Bild so glücklich gewählt, das von der ›Atmosphäre‹ eines Stückes spricht. Es läßt den Eindruck entstehen, als ob diese Luft des Stückes das zuerst Geschaffene bei der Bühnenarbeit des Regisseurs sei, daraus wächst dann langsam alles andere, nimmt feste Formen an: aber es verleugnet nie den Ursprung, die Grundstimmung, aus der es entstanden ist. [...] Man hat das Gefühl, daß ein Mensch, der aus einer anderen Welt – zum Beispiel von unserer Straße – hier hereinkommt, ersticken müsste. Daß den Menschen des Stückes nach und nach andere Lungen wüchsen,

⁴⁵ Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag (Editionstext) vom 3. Dezember 1911. In: Harry Graf Kessler, Das Tagebuch 1880–1937. Online-Ausgabe. Hg. von Roland S. Kamzelak, Marbach a. N. 2019, <https://edview.dla-marbach.de/?project=HGKTA&document=6439> [17.11.2023].

die sie fähig machten, diese Luft zu atmen, die sie ebenso nach und nach zu völlig Gewandelten werden läßt.⁴⁶

Heralds Begriff der Atmosphäre ist ein dramaturgisch-inszenatorischer – er ist nicht phänomenologisch zu deuten, sondern im Sinne eines ästhetischen Kalküls, das auf die Wirkung beim Publikum zielt. Dabei ist die *Bilderlust* das treibende Element, die nicht an ein Ethos oder an eine Vorstellung von ›Authentizität‹ oder ›Korrektheit‹ zurückgebunden ist.

Deutlich wird dies an einem anderen Projekt, das Reinhardt kurz nach dem »Jedermann« in Berlin anging: Für London entwickelte er ebenfalls 1911 eine gigantische Pantomime, für die er sich von Carl Gustav Vollmöller auf der Grundlage einer christlichen Legende eine Pantomime schreiben ließ. »The Miracle« war eine der größten Theaterproduktionen, die Reinhardt in Szene setzte. Dass die Inszenierung weniger aus der Dramaturgie der Erzählung oder der Psychologie der Figuren lebte, sondern von der optischen Wirkung, wird deutlich, wenn man sich die Erinnerungen des Bühnen- und Kostümbildners Ernst Stern vergegenwärtigt:

Plötzlich steht vor mir ein Bischof im vollen Glanz seines Ornaments. – Michael Pacher hat ihn 1457 gemalt. Jetzt ist er in der »Olympia«. [...] Der gepanzerte Ritter, der mir entgegenreitet, verdankt seine Erscheinung einer St.-Georg-Statuette des alten Meisters Hans Multscher. [...] Und dann skizziere ich die Frauen mit den wehenden farbigen Schleiern an ihren großen Henins (Spitzhauben). Der Schnitt, das Material ihrer langen Schleppenkleider zwingt sie zu Haltungen, die Meister Froissart in seinen Miniaturen verewigt hat.⁴⁷

Während sich Ernst Stern, der für die Ausstattung in Europa verantwortlich zeichnete, an Vorbildern der europäischen Kunstgeschichte orientierte, nahm Bel Geddes, der die Produktion in den USA (1924) ausstattete, allein die maximale Wirkung in den Blick.⁴⁸ Das Zwischenreich des Ästhetischen wird von Reinhardt als eine Zone

⁴⁶ Heinz Herald, Max Reinhardt. Ein Versuch über das Wesen der modernen Regie. Berlin 1915, S. 121, Anm. 7.

⁴⁷ Ernst Stern, Bühnenbildner bei Max Reinhardt. Berlin 1955, S. 68.

⁴⁸ Vgl. hierzu die ausführliche Diskussion bei Sandra Bornemann-Quecke, Heilige Szenen. Räume und Strategien des Sakralen im Theater der Moderne. Stuttgart / Weimar 2018, S. 55–172.

kultureller Freiheit verstanden, in der die Geltungsansprüche anderer Gesellschaftsbereiche nicht zum Tragen kommen können.

Allein das Theatrale hatte längst weit über den Bereich des Theaters hinausgegriffen. Johannes Paulmann etwa hat darauf verwiesen, dass unter den Bedingungen der neuen visuellen und Medienkultur des 19. Jahrhunderts sich beispielsweise die Inszenierung aristokratischer Macht neu ausrichtete.⁴⁹ Wilhelm II. hat man in diesem Sinne nachge-
rade als einen ›Medienstar‹ gelesen. Auch die Praxis der seit 1881 regelmäßig organisierten Eucharistischen Weltkongresse – Veranstaltungen, deren theatraler Charakter immer auch schon auf die moderne Bildzirkulation in Form von Photographie und Druckwaren gerichtet ist – ist in diesem Lichte zu sehen.⁵⁰

Max Reinhardt selbst war diese Nähe des Spektakulären bewußt – mithin sogar schmerzlich bewußt, wie man seinem Brief an Berthold Held wg. des »Miracle«-Gastspiels in Wien entnehmen kann:

Dazu kommt, dass die Wiener, was kirchlichen Pomp anbelangt, so fabelhaft verwöhnt sind. (Fronleichnamsumzüge mit d. Kaiser etc., und erst jetzt wieder beim eucharistischen Kongreß, ferner allerhand Jubiläumsfestzüge.) Unsere Chancen sind also arm genug. Das protestantische, nüchterne, graue, naive London mit seinem lächerlichen Theater ist mit Wien nicht zu vergleichen.⁵¹

Der von Kessler beklagte Einbruch des ›Realen‹ in die »Scheinrealität des Kunstwerks«, die Reinhardt nicht als legitimatorisches Problem akzeptieren will, stellt sich hier als ein Konkurrenzverhältnis der Wirkung dar: Reinhardt fürchtet, dass seine Inszenierung angesichts der Überfülle monarchischer und kirchlicher Spektakel auf ein übersättigtes Publikum stößt. Der Lauf der Ereignisse freilich sorgte noch für eine ironische Pointe: Denn der große Zulauf von Besuchern zum Eucharistischen Kongreß sorgte dafür, dass keiner der Wiener Kirchen-

⁴⁹ Vgl. Johannes Paulmann, *Pomp und Politik, Monarchenbegegnungen in Europa Zwischen Ancien Régime und Erstem Weltkrieg*. Paderborn 2000 und *Searching für a ›Royal International‹. The Mechanics of Monarchical Relations in Nineteenth-Century Europe*. In: *The Mechanics of Internationalism. Culture, Society, and Politics from the 1840s to the First World War*. Hg. von Martin H. Geyer und Johannes Paulmann. New York / Oxford 2001, S. 145–176.

⁵⁰ Vgl. Bornemann-Quecke, *Heilige Szenen* (wie Anm. 48), S. 111f.

⁵¹ Reinhardt, *Leben für das Theater* (wie Anm. 2), S. 178.

räume die Massen fassen konnte. Glücklicherweise konnte Reinhardt die bereits für sein *Mirakel*-Spiel hergerichtete Rotunde zur Verfügung stellen: Die Masseninszenierung katholischer Sakramentalität fand in der theatralen Kulissenkathedrale einen passenden Ort. Hier brach nun wirklich »Etwas Reales« in den Schau- oder Scheinraum des Theaters ein.⁵²

So ist der metropolitane Lebensraum der modernisierten Gesellschaften eben nicht eindeutig ausgerichtet. Er ist kein sich stetig säkularisierender Raum, sondern geprägt von unterschiedlichen, teils widerstreitenden Kräften: Nicht allein säkularisiert Reinhardt liturgische Formen, indem er sie in der Sphäre des Ästhetischen nutzt – die Kirche selbst nutzt die Spektakularität ihrer Formen zur Stärkung ihrer Position in diesen gesellschaftlichen Wandelprozessen. Gleichzeitig suchen Künstler wie Haaß-Berkow im ästhetischen einen spirituell aufgeladenen Erfahrungsraum zu schaffen, dessen Formensprache eindeutig dem Theater entstammt.

Hier aber lässt sich auch Reinhardts Position nochmals genauer fassen. Denn anders als viele Festspiel-Stifter wollte er eben nicht ein neues Ritual schaffen oder der Kunst einen Funken Transzendenz abzwängen. Reinhardt macht Theater als sinnliches Erlebnis im metropolitane und internationalen Raum der sich modernisierenden Gesellschaften. Diese sind poly-religiös, mithin zutiefst säkular und dennoch auf der Suche nach Bildern, Szenen und Erfahrungsmöglichkeiten, die über das unmittelbare Dasein hinausweisen. Es ist in diesem Zusammenhang sicherlich kein Zufall, dass Reinhardt in jenem – beinahe schon zum Überdruß zitierten – Brief an Held sein Theaterprogramm mit den Schlagworten von »Freude«, »Licht« und »Farbe« umreißt.⁵³

Die Zusammenarbeit mit Hofmannsthal war dabei keineswegs frei von Spannungen – so sehr die beiden sich immer wieder zusammenfanden im experimentellen Erproben ästhetischer Formen der Vergangenheit, wie etwa der *commedia dell'arte* oder Molières. Hofmannsthal, der selbst versatil mit diesen Traditionen umging, klagte immer wieder über Reinhardts wirkungsästhetischen Zugriff, der ihm mithin zu sehr

⁵² Vgl. Bornemann-Quecke, Heilige Szenen (wie Anm. 48), S. 139.

⁵³ Vgl. Reinhardt, Leben für das Theater (wie Anm. 2), S. 73.

auf den Effekt fokussiert schien. So schreibt er während der Proben zum »Jedermann« an Elsa Bruckmann:

In Reinhardt eine wahre Strenge und Einheitlichkeit des Stils hineinzubringen, ist schwer, aber seine Phantasie ist so empfänglich als ungeschult. Bilder thun bei ihm viel, Sie sind ihm bei der »Orestie« mit dem wunderschönen Vasenwerk Zuhilfenahme gekommen, bitte Sie *mir* und ihm zuhelfe, durch ein Buch oder einen Hinweis.⁵⁴

Elsa Bruckmann (1865–1946), Gattin des Verlegers Hugo Bruckmann, wird von Hofmannsthal als kunstsinnige Förderin angesprochen – es ist aber kaum möglich, ihre politischen Verbindungen zu antisemitisch-völkischen Kreisen (und später auch zu Hitler) zu übersehen. Hofmannsthals Wortwahl trägt ein Echo antisemitischer Stereotypen über den Parvenü. Dies ist jedoch mehr als eine Zufälligkeit, es verweist vielmehr auf die unterschiedliche Haltung, die die beiden gegenüber ihrer jüdischen Herkunft einnahmen: Während Reinhardt seine jüdische Herkunft nie verschwieg – sie war von Beginn seiner Karriere an immer wieder auch Teil des öffentlichen Diskurses – ist Hofmannsthals eigene Haltung widersprüchlicher. Peter C. Pfeiffer hat dies als Ausdruck seiner distanzierten Haltung zur Moderne (vor allem aber zur sich modernisierenden Gesellschaft) gesehen:

But the deeper reason for his distancing [from Jewishness] lies in the dichotomy of ›Jewishness‹ as divisive, historical, reflexive, unoriginal, and rational – in short, modern – and the antimodern understanding of culture that he developed in response to the modernist challenge.⁵⁵

So offenbart sich hier eine Differenz zwischen Reinhardt und Hofmannsthal: Während Hofmannsthal ein affirmatives Verhältnis zur Tradition hat, deren Formen er sich übersetzend aneignet, um ihnen neue Gültigkeit zu verschaffen, zielt Reinhardts Interesse vornehmlich auf die Wirkung und Wirksamkeit. Was in Salzburg im übergreifenden

⁵⁴ Zit. nach Heininger, Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt (wie Anm. 1), S. 255.

⁵⁵ Peter C. Pfeiffer, Hugo von Hofmannsthal worries about his Jewish mixed ancestry [1893]. In: Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture, 1096–1996. Hg. von Sander L. Gilman und Jack Zipes. New Haven / London 1997, S. 212–218, hier S. 218.

Konzept der Festspiele rhetorisch noch verdeckt gewesen sein mag, trat in Berlin offen auseinander. Eduard Haas vermerkt in seiner Kritik:

An Stelle des kindlich einfachen, naiven Gemütes der Zuschauer von ehemals, ist das Raffinement, die komplizierte Seele des modernen Großstädtlers getreten, der Snobismus, der einfach dabei gewesen sein, der das einfach Gesehen haben muß. Und da er sich einigermaßen gut amüsiert hat, so klatscht er zum Schlusse wohlwollend Beifall, ruft Reinhardt und den Dichter vor die Rampe. In den Berliner Salons hat man wenigstens für einige Tage wieder Gesprächsstoff. Adventsstimmung im modernen Berlin.⁵⁶

Reinhardts Theater hat seinen Ort in dieser metropolitanen Kultur, deren Teil und Katalysator sie ist, während die ›Rettung‹ der Tradition bei Hofmannsthal einen anderen Zielpunkt hat. So erfolgreich die Kooperation zwischen Hofmannsthal und Reinhardt war – die inneren Spannungen und auch Widersprüche sind doch deutlich.

Postskriptum: Moderne/Modernisierung und ihre Kehrseite

Man könnte fast geneigt sein, die Zusammenarbeit von Hofmannsthal und Reinhardt für ein Missverständnis zu halten oder zumindest für ein erfolgreiches Zweckbündnis mit mehr oder weniger unausgesprochenen Differenzen. Allein, eine solche Perspektive blendete das kulturelle Umfeld, in dem dieses Theater stattfand, aus. So sei abschließend ein kleines Postskriptum gestattet, das vielleicht die Obertöne auch der inneren Spannungen zu verorten hilft.

Die deutsche Geschichtswissenschaft hat in den vergangenen Monaten – bis in die Feuilletons hinein – eine Auseinandersetzung um die Bewertung des wilhelminischen Kaiserreichs geführt. Äußere Anlässe waren hierfür sicherlich sowohl die Eröffnung des ›Humboldtforums‹, also des wilhelminischen Stadtschlusses, das sowohl als Kulisse provoziert, aber auch durch die dort zu platzierenden ethnologischen Sammlungen auch für die Auseinandersetzung um die koloniale Vergangenheit Deutschlands steht. Gleichzeitig haben die Reparationsfor-

⁵⁶ Eduard Haas, Kritik zu Jedermann, Berlin 1911, Kritikensammlung TWS Köln zu Jedermann, Berlin 1911.

derungen des Hauses Hohenzollern eine wissenschaftliche Auseinandersetzung über die NS-Vergangenheit der Repräsentant:innen befördert. Vor allem aber hat die Geschichtswissenschaft die Diskussion für eine Neubewertung des Wilhelminischen Kaiserreichs angestoßen, mit dem Ziel, die progressiven Momente stärker in den Vordergrund zu rücken.⁵⁷ War die wilhelminische Epoche lange durch eine holzschnittartige Verkürzung vor allem die Gegenfolie für die mit der Weimarer Republik verbundene Liberalisierung und Demokratisierung, so werden nun stärker emanzipatorische Faktoren ins Feld geführt. Für die Kulturgeschichte hat Peter Gay dieses Argument schon 1968 gemacht, indem er herausgestrichen hat, wie sehr die kulturelle Moderne der Weimarer Republik eigentlich schon im Kaiserreich ausbuchstabiert war. Man mag Reinhardts Theater als ein Argument in dieser Hinsicht verstehen.⁵⁸

So wichtig und angezeigt eine solche Revision sicherlich ist, so sehr gilt es doch auch, eine Verkürzung in die ›andere‹ Richtung zu vermeiden. Die Brüchigkeit und die Widersprüchlichkeit des Möglichkeitsraums der Moderne kann hier ein wichtiger Indikator sein. Denn die Berührungs- und Kritikpunkte zwischen einem anti-liberalen und einem liberal-metropolitanen Diskurs sind nicht zu übersehen. Michael P. Steinbergs Interpretation der Salzburger Festspiele haben

⁵⁷ So fokussiert etwa Hedwig Richter in ihrem vielbeachteten Essay »Aufbruch in die Moderne. Reform und Massenpolitisierung im Kaiserreich« (Berlin 2021) vor allem auf die Reformbestrebungen des Kaiserreichs im Sinne einer fortschrittsorientierten, friedlichen Transformation der Gesellschaft. Eine ähnliche Perspektive verfolgt auch Birte Förster in ihrer Studie »1919. Ein Kontinent erfindet sich neu« (Ditzingen 2018). Diese Perspektive stellt durchaus eine Verschiebung gegenüber der älteren, mithin eher skeptischen Forschung (etwa Volker Ullrich, *Die nervöse Großmacht 1871–1918. Aufstieg und Untergang des deutschen Kaiserreichs*, Frankfurt a.M. 1999) dar. Allerdings ist auffällig, dass die von Volkov erhobene Forderung nach einer polyphonen Geschichtsschreibung, in der die Geschichte von Minderheiten nicht mehr als ›Sondergeschichte‹, sondern als integraler Bestandteil einer pluralistischen Gesellschaft erscheint, nicht wirklich mitbedacht wird (Shulamit Volkov, *Minderheiten und der Nationalstaat: Eine postmoderne Perspektive*. In: *Das jüdische Projekt der Moderne. Zehn Essays*. Hg. von Ders.. München 2001, S. 13–31, hier S. 30f).

⁵⁸ Vgl. die 1968 erstmals erschienene Studie von Peter Gay, *Weimar Culture. The Outsider as Insider*. New York / London 2001, S. 5.

auf die autoritären Facetten sehr deutlich aufmerksam gemacht⁵⁹ – aber diese Ausfälle sind nur ein extremer Ausschlag. Signifikanter sind vielleicht die »kleinen« Spitzen und Abwendungen, die Alltäglichkeit von Ausgrenzung und Herabsetzung. Auf die Spannungen im Binnenverhältnis von Hofmannsthal und Reinhardt habe ich schon verwiesen. Symptomatisch aber scheint mir eine Tagebuchnotiz Harry Graf Kessler zu sein, der immerhin sowohl mit Hofmannsthal befreundet war als auch mit Reinhardt in verschiedenen Projekten eng kooperierte. Kessler schreibt über die Aufführung der »Hochzeit wider Willen«:

Abends in die Kammerspiele. Molières »Heirat wider Willen« in Hofmannsthals Übersetzung und Sterns Inszenierung. Das doch sehr tiefe Berliner, oder deutsche Kulturniveau wurde hier bei diesem ganz aus der feinsten höfischen und bürgerlichen Civilisation hervorgegangenen Stück fühlbar. Die eine Hälfte der Schauspieler mauschelte, die andre »berlinerte«; die Dekoration, im Bilderbogenstil, war präventiös einfach und dabei ohne Raffinement; das Ganze wurde zu einer Art von Hans Sächsem Jahrmarktsschwank; Alles spezifisch Molièresche, alle Feinheiten und Nüancen der Sprache, aller Geist und Rhythmus in der Handlung, erwies sich als mit unseren heutigen Mitteln undarstellbar, oder nur in einer gemeinen Vergröberung darstellbar. Es war, wie wenn Einem statt Champagner eine Berliner Weisse gereicht würde. Das Grundübel, die entsetzliche Verwilderung der Aussprache, ist kaum in einer Generation zu beheben. Molière von Berliner Droschkenkutschern und galizischen Stubenmädchen aufgeführt. – Überhaupt fast unergründlicher Mangel an Civilisation gerade in denjenigen Kreisen (Juden, Parvenüs), die bei uns die »Moderne« tragen. [...] Andererseits produzieren die Kreise, die eine gewisse Civilisation haben, Nichts: Landadel, Offiziere, altes Bürgertum; Sterilität scheint ihnen anzuhaften.⁶⁰

Die Leichtfüßigkeit, mit der Kessler antisemitische Stereotype und soziale Distinktionsmerkmale aufruft, um eine vielleicht ästhetisch nicht überzeugende, aber doch auch nicht zentrale Theaterinszenierung abzutun, ist bemerkenswert. Vor allem die Schlussfolgerung in der Gegenüberstellung der »Juden, Parvenüs« und den Kreisen, die

⁵⁹ Michael P. Steinberg, Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890–1938. Salzburg / München 2000.

⁶⁰ Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag (Editionstext) von Harry Kessler, 10. Februar 1911. In: Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880–1937. Online-Ausgabe. Hg. von Roland S. Kamzelak. Marbach am Neckar 2019, <https://edview.dla-marbach.de/?project=HGKT&document=6209> [17.11.2023].

»eine gewisse Civilisation haben« verrät ein tiefsitzendes Ressentiment, unter dessen Druck der Möglichkeitsraum der Moderne zerfällt. Das Bedrückende ist, dass sowohl Hofmannsthals Versuch, eine Moderne im Brennglas der Tradition zu gewinnen, als auch Reinhardts unsentimentale Wirkungsdramaturgie vom weiteren Fortgang der Geschichte zum Scheitern gebracht wurde.

