

Theresa Eisele

## **Konstanze Heininger: "Ein Traum von großer Magie". Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt**

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15549>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### **Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Eisele, Theresa: Konstanze Heininger: "Ein Traum von großer Magie". Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt. In: *[rezens.tfm]* (2016), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15549>.

### **Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:**

<https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r337>

### **Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

### **Terms of use:**

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Rezension zu

# Konstanze Heininger: "Ein Traum von großer Magie". Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt.

München: Utz 2015. ISBN 978-3-8316-4426-1.  
370 S. Preis: € 49,- (broschiert), € 34,99  
(Ebook).

von **Theresa Eisele**

Rückblickend klagte Max Reinhardt über seine Zeit als Schauspieler bei Otto Brahm. In dessen Aufführungen müsse man fast immer auf der Bühne essen: "meist Knödel und Kraut, was [...] einem mit der Zeit auch über werden kann" (S. 58). In seiner Kritik der strikten Realitätsnachahmung auf der Theaterbühne hatte Reinhardt schon um die Jahrhundertwende einen verbündeten Dramatiker gefunden: Hugo von Hofmannsthal. Die schrittweise Abkehr beider vom naturalistischen Theater Brahms und die Erfindung einer von Traummotiven inspirierten Inszenierungspraxis beschreibt Konstanze Heininger als einen gemeinschaftlichen Prozess, der nur in enger Zusammenarbeit zwischen Reinhardt und Hofmannsthal vollzogen werden konnte. Sie hat hierfür zahlreiche zeitgenössische Stimmen, Kritiken und Schreiben collagiert, um sich der Beziehung zwischen dem Regisseur und seinem Dramatiker zu nähern; und es sind Zitate wie das einleitende, die die Lektüre der Arbeit zu einer theaterhistorischen Kulinarik werden lassen.

Für ihre Dissertationsschrift – erschienen 2015 als Band 26 der Münchner Universitätsschriften Theaterwissenschaft – hat sich Heininger zum Ziel gesetzt, die künstlerische Kooperation zwischen Hofmannsthal und Reinhardt "in ihrer Gesamtheit" (S. 11) zu fassen und theatergeschichtlich zu verorten.



Sie nimmt hierfür einen Zeitraum von vierzig Jahren, die zwischen der gemeinsamen *Elektra*-Bearbeitung im Jahr 1903 und Reinhardts Tod 1943 liegen, sowie 17 hofmannsthalsche Werke, die von Reinhardt inszeniert wurden, und einige unvollendete Pläne der beiden in den Blick. Angesichts des Anspruches der Arbeit, dieses gemeinschaftliche Wirken vollumfänglich zu fassen, scheint auch die Entscheidung der Autorin programmatisch, ihre Untersuchung in einen chronologischen Rahmen zu betten. Sie eröffnet mit der Beschreibung der künstlerischen Anfänge beider Protagonisten und ihrer Prägungen zwischen Wien und Berlin, Burgtheater und Berliner Bühnen, bevor sich in den folgenden Kapiteln die Lebenswege von Hofmannsthal und Reinhardt kreuzen und deren Zusammenarbeit entfaltet wird – beginnend mit *Elektra* und endend mit dem jahrelangen Ringen Hofmannsthals um eine Inszenierung des *Turms* durch Reinhardt. Die Calderón-Bearbeitung von *La vida es sueño* blieb letztlich dra-

matische Vorlage und zählt so, wie die Pantomimen zum *Großen Welttheater* und der gescheiterte Stummfilm für die Schauspielerin Lillian Gish, zu jenen unvollendeten "Plänen und Entwürfen" (Kapitel 6), mit denen Heininger ihre Arbeit beschließt.

Das mit über 120 Seiten weitaus umfangreichste Kapitel befasst sich mit den Inszenierungen der Hofmannsthalschen Dramatik durch Reinhardt. Es folgt auf ein "Grundlagen"-Kapitel, in dem die "Fundamente der Zusammenarbeit" (S. 93) gelegt werden, die Autorin also etwa den Festspiel- und den Gesamtkunstwerkgedanken resümiert sowie die Bedeutung von Traummotiven für Hofmannsthal und Reinhardt herausarbeitet. Die "Umsetzung des Dramas durch den Regisseur" (S. 19) steht im Mittelpunkt des anschließenden, größten Kapitels "Werke auf der Bühne", was – wie die Autorin einleitend kritisch bemerkt – eine Schwerpunktsetzung auf das "Höhenkamm-Theater" (Peter W. Marx) zur Folge hat. Ein Umstand, dem im Buch mit der Betrachtung "aller Inszenierungen sowie nicht aufgeführter Projekte" (S. 17) begegnet werden soll. Weniger diese Erweiterung des Untersuchungsbereichs als vielmehr die historisierende Analyse der Bühnenarbeiten hätte gerade diese Schwerpunktsetzung theaterhistorisch fruchtbar machen können; verweisen doch die von Heininger präzise erarbeiteten Kooperationen ebenso auf gesellschaftspolitische Zusammenhänge wie auf Theatertraditionsbestände, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf den bürgerlichen und höfischen Bühnen weitgehend ausgeklammert worden waren. Gerade die in der Publikation erarbeiteten Rückgriffe der beiden Künstler auf antike und frühneuzeitliche Stoffe, etwa auf italienische Commedia-Strukturen und spanische Zwischenspiele, wären, weiterverfolgt, geeignet gewesen, über das "Höhenkamm-Theater" hinaus- oder davon ausgehend auf vergangene kulturelle Praktiken zurückzuweisen.

Dass sich Konstanze Heininger generell für eine umfassend beschreibende Aufführungs- und Rezeptionsanalyse entschieden hat und damit wohl not-

wendigerweise eine detailliert historisierende Herangehensweise hintanstellen muss, ist eine theaterwissenschaftliche Grundsatzentscheidung, zählt aber zu den Wermutstropfen der Lektüre. Denn besonders erkenntniserweiternd wird die Untersuchung an jenen Stellen, an denen die Synthese beider Methoden gelingt. Etwa wenn die Faszination für Traum- und Magiemotive mit Sigmund Freuds *Traumdeutung* verknüpft oder Richard Wagners Idee vom Gesamtkunstwerk mit Reinhardts Operninszenierungen (*Der Rosenkavalier*, 1911; *Ariadne auf Naxos*, 1912) in Verbindung gebracht wird.

Jedoch: sozial- und ideengeschichtliche Bezüge werden zwar oftmals an-, dann aber nicht ausgedeutet. Die großen Verwerfungen, die die Schaffenszeit von Reinhardt und Hofmannsthal prägten – der Erste Weltkrieg, der folgende Zerfall des Habsburgerreichs, die Suche nach neuen Ankerpunkten in der Ersten Republik und nicht zuletzt der offen ausgetragene Antisemitismus – werden meist nur am Rand bemerkt, aber kaum in Bezug zu den vielfach zitierten Bemühungen Hofmannsthals um eine "künstlerische Restauration Österreichs" (S. 312) in der Zwischenkriegszeit gesetzt. So bleiben auch neuere Studien aus dem englischsprachigen Raum unerwähnt, wie etwa die 2012 publizierte Studie *Becoming Austrians. Jews and Culture between the World Wars* von Lisa Silverman, in der die Umsetzung der Festspielidee für Salzburg als Beitrag zu einer katholisch-österreichischen Kultur in Verbindung zu Reinhardts und Hofmannsthals jüdischer Herkunft gedeutet wird.

Auf inszenierungshistorischer und ästhetischer Ebene hingegen löst die Arbeit das gegebene Versprechen ein, die "Intentionen des Dramatikers" und die "Umsetzung des Dramas durch den Regisseur" (S. 19) zu erhellen. Hierfür dienen vornehmlich Regiebücher und Theaterkritiken als Grundlage, um Arbeitsprozess und Rezeption der Zusammenarbeit zu ergründen. Am Beispiel der *Elektra*-Inszenierung etwa – sie gilt gemeinhin als Wendepunkt für die Abkehr vom Bühnennaturalismus Brahms – führt Heininger Hofmannsthals dramatische Vorgaben mit

Reinhardts Regiebuch und den anschließenden Kritiken eng und skizziert so ein Bild von Inszenierung und Aufführung.

Das umfangreich recherchierte Material wird dem Leser mittels 'dichter Beschreibung' ausgebreitet. Die vom Ethnologen Clifford Geertz etablierte Arbeitsweise macht die Autorin für die theaterhistorische Forschung fruchtbar, indem sie sich auf den Vorschlag Geertz' stützt, "im Detail Untersuchungen anzustellen und Fakten zu sammeln, um diese dann im Kontext auszuwerten" (S. 18). Auch wenn, wie eingangs besprochen, die beschreibende der historisierenden Analyse vorgezogen wird: Anhand von Briefen, Tagebucheinträgen oder Essays von Zeitgenossen und den beiden Protagonisten selbst entsteht ein dichtes Panorama der künstlerischen Kooperation, die sich zwischen Wiener und Berliner Moderne entfaltete und für die vor allem Hofmannsthal zu vollem Einsatz bereit war.

Neben der Rekonstruktion der Inszenierungen vermittelt sich durch die zeitgenössischen Stimmen und die informierten Kommentare der Autorin auch ein Beziehungsgeflecht zwischen Reinhardt, Hofmannsthal, Brahm und Strauss. Oftmals im Rückbezug auf die Ergebnisse des Literaturwissenschaftlers Leonard M. Fiedler, erhellt Heininger die Akteure

der Theater- und Kritikerlandschaft im näheren und weiteren Umfeld der Zusammenarbeit, ebenso wie die Bemühungen um einen neuen Theaterraum jenseits der Guckkastenbühne und eine antinaturalistische Bühnensprache. Dank der zahlreichen Kritikerstimmen, die im Buch zu Wort kommen, wird auch das Handwerk von Schauspielern wie Gertrud Eysoldt oder Alexander Moissi – freilich an diesen Stellen stets durch die Brille des jeweiligen Kritikers – thematisiert.

Heininger zeichnet zudem den Einsatz des "Wiener Autors" Hofmannsthal für ein Engagement des "Berliner Theatermakers" (S. 24) am Burgtheater nach und thematisiert die Reibungen zwischen beiden, nachdem Reinhardts Interesse an seiner Intendanz im Theater in der Josefstadt nachlässt. Sie löst so ihr Ausgangsvorhaben ein, einen umfassenden Einblick in die Arbeitsweise und Beziehung zwischen Reinhardt und Hofmannsthal zu erarbeiten. Die Publikation erfreut dabei vor allem durch reiches Detailwissen, eine präzise Aufbereitung der inszenatorischen Praxis und durch die Sammlung zahlreicher zeitgenössischer Kritikerstimmen. Von hier ausgehend könnten nun theateranthropologische und sozialhistorische Voraussetzungen der Zusammenarbeit deziert in Relation zum ästhetischen Schaffen gesetzt werden.

## Autor/innen-Biografie

### Theresa Eisele

Studium der Theaterwissenschaft sowie der Kommunikations- und Medienwissenschaft in Leipzig und Madrid. 2014–2016 wissenschaftliche Hilfskraft am Simon-Dubnow-Institut für jüdische Geschichte und Kultur und redaktionelle Tätigkeiten für das Projekt "Europäische Traditionen – Enzyklopädie jüdischer Kulturen" der Sächsischen Akademie der Wissenschaften (SAW). Lehrtätigkeit am Institut für Theaterwissenschaft Leipzig. Studienbegleitend journalistische Ausbildung im Rahmen des Dr.-Hans-Kapfinger-Stipendiums. 2015/16 Redakteurin beim Stadtmagazin *Kreuzer*, Leipzig. Seit Juni 2016 Universitätsassistentin in Ausbildung (Prae Doc) am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien.

#### Publikationen:

- , "Gottes Mechaniker. Die Puppen des Francisco Sanz Baldovi". In: [double. Magazin für Puppen-, Figuren- und Objekttheater](#) 33/4, April 2016, S. 16f.
- , "Unerwünschte Uraufführungen: Das "Deutsche Miserere" und die "Jüdische Chronik" 1966 in Leipzig". In: *Jahrbuch des Simon-Dubnow-Instituts/Simon Dubnow Institute Yearbook* 14, 2015, S. 195–217.
- , mit Brigitte Dalinger, "Welttheater". In: *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur. Im Auftrag der sächsischen Akademie der Wissenschaften*. Bd. 6: Te-Z, hg. von Dan Diner. Stuttgart 2015, S. 361–366.
- , "Rhapsody in Blue". In: *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur. Im Auftrag der sächsischen Akademie der Wissenschaften*. Bd. 5: Pr–Sy, hg. von Dan Diner. Stuttgart 2014, S. 209–215.
- , "Sterbende Stiere; oder von der Kunst des aufgeklärten Todes". In: *Tierstudien* 5, April 2014, S. 103–116.